

JOSÉ ANTONIO RODRIGUES LUCIANO

A VERBIVOCOVISUALIDADE EM ATO: aspectos
teórico-metodológicos da filosofia bakhtiniana da linguagem



JOSÉ ANTONIO RODRIGUES LUCIANO

A VERBIVOCVISUALIDADE EM ATO: aspectos
teórico-metodológicos da filosofia bakhtiniana da linguagem

Tese de Doutorado, apresentada ao Conselho,
Programa de Linguística e Língua Portuguesa da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Doutor em Linguística e Língua
Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e
Funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Luciane de Paula

Bolsa: CAPES – Código de Financiamento 001

L937v

Luciano, José Antonio Rodrigues

A verbivocovisualidade em ato : aspectos teórico-metodológicos da filosofia bakhtiniana de linguagem / José Antonio Rodrigues Luciano.

-- Araraquara, 2025

336 p. : tabs., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Luciane de Paula

1. Círculo "Bakhtin, Medviédev, Volóchinov". 2. Filosofia da
Linguagem. 3. Verbivocovisualidade. 4. Maiakóvski Chostakóvich
Kandínski. 5. Contexto soviético. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa visa contribuir para a compreensão acerca da produção intelectual na União Soviética durante a primeira metade do século XX, mais especificamente a partir do pensamento do Círculo pensante B.M.V., Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich, por meio da revisão e do aprofundamento teórico e histórico sobre esses intelectuais e o contexto em que estavam inseridos. Desse ponto de vista, a pesquisa dialoga com a rede de trabalhos de pesquisadores nacionais e internacionais, com intuito de estabelecer contato com estudos históricos recentes, colocando nosso trabalho em consonância com projetos contemporâneos no campo de estudo. A contribuição consiste então em seu caráter científico-teórico-histórico em lançar novo olhar às formulações feitas por esses pensadores e sobre o período histórico, bem como repensar a pertinência desses intelectuais na contemporaneidade, em especial no âmbito educacional, ao refletir sobre o multiletramento e a relação entre diferentes materialidades sógnicas no processo de inserção sociocultural do sujeito na sociedade.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research aims to contribute to the understanding of intellectual production in the Soviet Union during the first half of the 20th century, more specifically from the perspective of the “B.M.V.” Circle, Mayakovsky, Kandinsky and Shostakovich, through a review and in-depth theoretical and historical study of these intellectuals and the context in which they were inserted. From this point of view, the research dialogues with the network of works of national and international researchers, with the aim of establishing contact with recent historical studies, placing our work in line with contemporary projects in the field of study. Then, the contribution consists in its scientific-theoretical-historical character, in casting a new look at the formulations made by these thinkers and about the historical period, as well as rethinking the relevance of these intellectuals in contemporary times, especially in the educational field, by reflecting on multiliteracy and the relationship between different sign materialities in the process of sociocultural insertion of the subject in society.

JOSÉ ANTONIO RODRIGUES LUCIANO

A VERBIVOCOVISUALIDADE EM ATO: aspectos teórico-metodológicos da filosofia bakhtiniana da linguagem

Tese de Doutorado, apresentada Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e Funcionamento discursivos e textuais

Orientador: Luciane de Paula

Bolsa: CAPES - Código de Financiamento 001

Data de exame de defesa: 27/05/2025

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Luciane de Paula – Livre Docente
UNESP-Assis/Araraquara

Membro Titular: José Radamés Benevides de Melo – Professor Doutor
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano

Membro Titular: Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin – Livre Docente
UNESP – Araraquara

Membro Titular: Luciano Novaes Vidon – Professor Titular
Universidade Federal do Espírito Santo

Membro Titular: Neil Armstrong Franco de Oliveira – Professor Doutor
Universidade Estadual de Maringá

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da CAPES

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Célia e João, por todo amor e dedicação aos meus sonhos, os quais nem sempre claros e compreensíveis;

A Fábio, Carol e Dominic, pela paciência, em todos esses anos, com minhas distâncias;

À Ana Beatriz, meu poema concreto e cabralino: “És uma fruta múltipla, / mas simples, lógica; / nada tens de metafísica / ou metafórica”;

À minha orientadora Luciane de Paula, pelo convite à pesquisa e pela parceria na caminhada;

A Jonathan, Mirian, Natasha e Giovana, pelas companhias nessa jornada de descobrimento de si e do outro, que se chama pesquisa;

À Katarina, poesia viva, pelos encontros na vida e na arte;

Ao professor Simão Valente, que gentilmente me recebeu na Universidade de Porto e contribuiu não apenas para um intercâmbio acadêmico, mas cultural também;

À Elaine, pela sua entrega, de corpo e alma, a nossa amizade;

Aos professores José Radamés Benevides, Luciano Vidon, Neil Franco e Maria do Rosário Gregolin, pela leitura atenta e cuidadosa;

Ao Maloca, meu companheiro de escrita;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

“Se você ouvisse as vozes que eu ouço à noite / Acharia tudo que eu faço natural”
Humberto Gessinger (1987)

RESUMO

Resultado de desdobramento do nosso trabalho Mestrado (Luciano, 2021), no qual pensamos a concepção tridimensional da linguagem verbivocovisual na filosofia da linguagem bakhtiniana, nesta pesquisa, propomos refletir acerca da sua materialização a partir de três obras de três diferentes semioses, a saber, o quadro *Composição VIII* (1923), de Vassili Kandínski; o poema “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas” (1926), de Vladimir Maiakóvski; e a peça *Sonata para piano op. 12* (1926), de Chostakóvich. A delimitação das obras se centrou em quatro critérios teórico-metodológicos: de um lado, autores pertencentes ao contexto russo-soviético do século e, de outro, que fossem representantes expressivos de cada uma das materialidades analisadas por nós (verbal, visual e sonora) ao mesmo tempo em que apresentassem uma interrelação artística em suas produções, dois critérios que nos permitiram chegar nos autores selecionados. Acrescenta-se ainda, para as obras, a necessidade de cada uma das criações artísticas fosse constituídas supostamente por uma única materialidade externa, além de terem sido concebidas na década de 1920 pelos autores, o que resultou na formação do *corpus* estabelecido acima. O objetivo é compreender e analisar como as dimensões verbivocovisuais da linguagem, identificadas e estudadas anteriormente por nós na filosofia da linguagem proposta pelo Círculo “Bakhtin, Medviédev e Volóchinov” (Vauthier, 2010), manifestam-se no ato enunciativo nas produções estéticas supracitadas, por meio da organização, articulação e interrelação tridimensional da linguagem em seu potencial valorativo na materialidade sógnica em vista da produção de sentido no ato enunciativo, expresso em dada construção arquitetônica, genérica. Para tanto, analisamos as três obras supramencionadas a partir do viés bakhtiniano e seu método dialético-dialógico (Paula *et alii*, 2011). Consideramos que tais obras tanto as estéticas quanto a proposição filosófica do Coletivo pensante B.M.V. revelam uma concepção filosófica e um princípio metodológico em voga na União Soviética da década de 1920 em torno do conceito de *Slovo* (palavra viva), que remete à ideia de linguagem enquanto criação/revelação/encarnação do ser e do mundo e está presente nas produções da época, constituindo uma agenda de pesquisa particular a este período, compartilhada de maneira geral pelos intelectuais pertencentes a esse contexto, a fim de se voltarem para a aspiração máxima do século de construção e consolidação do grande projeto que era a nova sociedade e homem soviéticos. A pertinência desta pesquisa caracteriza-se por lançar luz às concepções de linguagem, enunciado e aos fundamentos do e no Círculo (e a partir dele), bem como a proposição de uma nova abordagem nos estudos bakhtinianos no Brasil, a ampliação e atualização das possibilidades teórico-metodológicas nesta perspectiva para análises de produções verbivocovisuais contemporâneas em um contexto sócio-histórico marcado pelas novas tecnologias e recursos computacionais.

Palavras-Chaves: Círculo “Bakhtin, Medviédev, Volóchinov”; Filosofia da Linguagem; Verbivocovisualidade; Chostakóvich; Kandínski; Maiakóvski;

ABSTRACT

As a result of our Master's thesis (Luciano, 2021), in which we think about the three-dimensional conception of the verbivocovisual language in the Bakhtinian philosophy of language, we propose for this research a reflection about the materialization from three works of different semiosis: Wassily Kandinsky's *Composition VIII* (1923), Vladimir Mayakovsky's Conversation with a tax collector about poetry (1926) and the Shostakovich's *Piano sonata op. 12* (1926). In order to delimit our research's *corpus*, there was four theoretical-methodological criteria: on one hand, there was the need of authors from the 20th century Russian Soviet context and, on the other hand, authors who are expressive representatives of each materiality analysed by us (verbal, visual and sound). At the same time, the authors should represent an artistic interrelation in their works. Those were two criteria that led us to those artists. Furthermore, for the works, there was the need for each of the artistic creations to be supposedly constituted by a single external materiality, in addition to having been conceived in the 1920s by the authors, which resulted in the *corpus* formation established above. Our purpose is to comprehend and analyse how verbivocovisual language dimensions, identified and studied previously by us in the "Bakhtin, Medvedev, Voloshinov" Circle (Vauthier, 2010) language philosophy, manifest themselves in the aforementioned aesthetic productions, through the organization, articulation and three-dimensional interrelation of language in its evaluative potential in sign materiality in view of the production of meaning in the enunciative act, expressed in a given architectural, generic construction. For that, we analyze the three forementioned works through the Bakhtinian line of study and their dialectic-dialogical method (Paula *et alii*, 2011). We consider that these works, both the aesthetical ones and the thinking collective B.M.V.'s philosophical proposition, reveal a philosophical conception and a methodological principle in vogue in the 1920's Soviet Union around the conception of *Slovo* (living word), which refers to the idea of language as the subject and the world's creation/revelation/incarnation and also is present in that time's production, creating a particular research agenda to this period of time shared in a general way by this context's intellectuals in order to reach the maximum aspiration of the century of the great project's construction and consolidation that was the new Soviet society and man. The relevance of this research is characterized by bringing light to the concepts of language, utterance and the foundations of and in the Circle (and from it), as well as the proposition of a new approach in Bakhtinian studies in Brazil, the expansion and updating of theoretical-methodological possibilities in this perspective for analyses of contemporary verbivocovisual productions in a socio-historical context marked by new technologies and computational resources.

Keywords: "Bakhtin, Medviédev, Volóchinov" Circle; Philosophy of Language; Verbivocovisuality; Chostakóvich; Kandinsky; Maiakóvski.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: De pé: Maiakóvski, à esquerda, e Ródtchenko; sentados: Chostakóvitch com a partitura e Meyerhold. No ensaio para a peça <i>O percevejo</i> , de Maiakóvski. Aleksei Temerin, 1929.	99
Figura 2: Alexandre Ródtchenko. Manhã no apartamento de Vladimir Maiakóvski e Brikov em Gendrikov Lane	100
Figura 3: Vladimir Maiakóvski com grupo de estudantes do curso de figura da Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura (1912).....	101
Figura 4: Vladimir Maiakovski com amigos e conhecidos na oficina de Nikolai Kúlbin. Refilmagem <i>Blue Magazine</i> . Sentados (da esquerda para direita): Nikolai Kulbin (artista pintor futurista russo, músico e teórico), Olga Rozánova (artista visual), Arthur Lourié (músico), Vasily Kamensky (poeta); em pé: Vladimir Maiakovski segurando em suas mãos um retrato de Georgy Yakulov. 1915.	102
Figura 5: <i>Composição VIII</i> (1923) - Kandínski.....	262
Figura 6: Divisão da obra <i>Composição VIII</i>	268
Figura 7: Tema 1 compassos 1-5.....	274
Figura 8: Tema 2 compassos 87-98.....	275
Figura 9: Tema 3 compassos 112-124.....	276
Figura 10: Compassos 31-33	278
Figura 11: compassos 149-160	279

SUMÁRIO

1. PRÓLOGO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2. PRIMEIRO MOVIMENTO: NASCIMENTO DO SER SOVIÉTICO E CONDIÇÕES SOCIOHISTÓRICAS	21
2.1. <i>Allegro ma non troppo</i> : o contexto político-econômico do início da era soviética	22
2.2. <i>Con fuoco</i> : a vida intelectual na União Soviética dos anos 1920	37
2.2.1. <i>Vivacissimo</i> : a linguística soviética e a busca pela “Palavra Viva”	43
2.2.2. <i>Un brio</i> : filosofia e(m) revolução	55
2.2.3. <i>Energico</i> : revolução das e nas artes de vanguarda russa	68
2.3. <i>Agitato</i> : a vida e(m) arte na cidade de Vitebsk	106
2.4. <i>A tempo</i> : Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich em contexto	121
3. SEGUNDO MOVIMENTO: REFLEXÕES SOBRE OS FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS BAKHTINIANOS	141
3.1. <i>Adagio</i> : a filosofia da linguagem do Coletivo pensante B.M.V.	141
3.2. <i>Marcato</i> : o método dialético-dialógico na filosofia bakhtiniana	161
3.3. <i>Espressivo</i> : o lugar do sujeito no pensamento do Círculo	183
3.4. <i>Andante</i> : as noções de enunciado e gêneros do discurso	200
3.5. <i>Moderato</i> : a verbivocovisualidade da e na linguagem	236
4. TERCEIRO MOVIMENTO: A TRIDIMENSIONALIDADE VERBIVOCOVISUAL DA VIDA NA E PELA LINGUAGEM	250
4.1. <i>Vivace</i> : olhouvido ouvê a linguagem	250
5. EPÍLOGO: CONSIDERAÇÕES FINAIS	284
REFERÊNCIAS	289
ANEXOS	305
A) Poema “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas”	305
B) <i>Sonata para piano</i> op. 12 – Chostakóvich	316

1. PRÓLOGO: considerações iniciais

Ao nos debruçarmos sobre o problema da linguagem na filosofia bakhtiniana¹, certamente podemos dizer que há uma concepção de linguagem no pensamento filosófico do Círculo, de modo que nos surge a questão: “Qual?”. Essa pergunta se fez presente em nossas investigações, à qual procuramos respondê-la em nosso trabalho de dissertação (Luciano, 2021), momento em que tal conceito foi compreendido por nós como constituído por uma tridimensionalidade verbivocovisual (Paula, 2014; 2017; Luciano, 2021). Logo, dessa produtiva discussão com resultados expressivos acerca do tema (além da noção de linguagem, houve um aprofundamento do contexto soviético no qual o Coletivo pensante B.M.V. (ou, se preferirmos, Círculo pensante B.M.V.) estava inserido, uma percepção mais nítida da diferença entre linguagem e enunciado, bem como de sujeito, a dimensão filosófica da proposta bakhtiniana, divulgação de textos e estudos dos/sobre demais membros do Círculo etc.), deparamo-nos com uma segunda questão que se constitui em duas partes: “de que modo se dá essa manifestação verbivocovisual nos atos enunciativos e qual(is) implicação(ões) de referida noção nos procedimentos de análise da materialidade enunciativa a partir do pensamento bakhtiniano?”. Em nossa dissertação, iniciamos a discussão da primeira parte da questão com um ensaio analítico de enunciados estéticos, contudo não foi totalmente respondida de maneira satisfatória, uma vez que essa questão não estava em nossas preocupações iniciais de pesquisa e que se desenvolveu no decorrer do nosso percurso de estudo. Com isso, procuramos retomá-la aqui, a fim de aprofundar a reflexão sobre esse aspecto, ao mesmo tempo em que ela se torna uma ponte para darmos continuidade às nossas etapas de investigação, que consistem em pensar as implicações da verbivocovisualidade nos procedimentos de análise, isto é, pensar uma abordagem metodológica.

Com isso, em nosso estágio atual de pesquisa, as duas grandes questões postas voltam-se para dois eixos 1) a identificação da concepção de linguagem do Círculo pensante B.M.V., entendida, aqui, por nós, como tridimensional (verbivocovisual), a qual tratamos, do ponto de vista particular, especificamente nos trabalhos anteriores (de Iniciação Científica e Mestrado) e, de maior, em outros trabalhos desenvolvidos no GED a partir dos projetos de Paula (2014; 2017); e 2) como essa tridimensionalidade se manifesta na materialidade

¹ Ao utilizarmos o termo “bakhtiniana(o)” em nosso trabalho, referimo-nos ao desenvolvimento do pensamento de um grupo de intelectuais durante os anos 1920, conhecidos mundialmente por Círculo de Bakhtin, que refletia sobre questões éticas e estéticas por meio da linguagem, de maneira *coletiva* (ainda que cada um pudesse ter seus interesses específicos). Assim, quando nos voltarmos ao sujeito-autor Bakhtin propriamente dito, usaremos apenas seu nome a fim de diferenciar a referência dos termos.

enunciativa da linguagem, com maior ou menor evidência dessa potencialidade tridimensional, a depender do projeto de dizer arquitetônico enunciativo, expresso num dado gênero. Segundo aspecto que nos debruçaremos com mais enfoque em nossa tese. É claro que, por se tratar de dois temas estritamente interligados (em virtude da própria natureza da problemática e dos fundamentos teórico-metodológicos utilizados), não os abordamos isoladamente um do outro. Assim, do mesmo modo que anteriormente já havia em nosso horizonte de pesquisa pontos referentes à materialidade enunciativa, neste momento também continuaremos a pensar a respeito da concepção tridimensional da linguagem na filosofia bakhtiniana.

Dada a situacionalidade da nossa pesquisa, como é possível notar, a tese aqui apresentada surge, desse modo, dos desdobramentos do nosso trabalho de dissertação², uma vez que ambos estão indissociavelmente interligados pela natureza das questões expostas acima. Por conseguinte, essa condição de nosso trabalho, inevitavelmente, requer a retomada e referência a algumas temáticas tratadas anteriormente por nós, como, por exemplo, a ideia de um período de intensa interpenetração das artes ou mesmo a delimitação das bases para a abordagem do Círculo de Bakhtin na perspectiva da filosofia da linguagem. Nesse sentido, do ponto de vista da organização da tese, a estrutura de nosso trabalho anterior também será retomada, a saber, contexto, teoria/método e análise, tendo como ponto de partida o viés da filosofia bakhtiniana da linguagem, que nos coloca precisamente na intersecção dos campos da filosofia, da linguística e das artes. Contudo, se a estrutura é a mesma, o nosso enfoque é

² Em realidade, podemos afirmar que nossa tese está diretamente associada a um percurso maior de pesquisa, dando continuidade às pesquisas realizadas nos últimos 10 anos, período em que temos nos dedicado a refletir sobre a concepção de linguagem no pensamento filosófico bakhtiniano, e que, em um contexto mais amplo, está inserida em um terceiro momento da recepção dos estudos bakhtinianos no Brasil, no qual consiste em um período de revisão do conhecimento acerca do Círculo pensante B.M.V. e a extensão de suas ideias a outros objetos. Esse processo de pesquisa está inserido, em particular, no movimento que conta com dois trabalhos de duas Iniciações Científicas: *Verbovocalidade: concepções musicais nas obras do Círculo de Bakhtin* (PIBIC-Ações Afirmativas - Processo 40320) e *Verbivocovisualidade: a concepção de linguagem na filosofia bakhtiniana* (PIBIC-Ações Afirmativas – Processo 44346). Nessas duas propostas investigamos a delimitação conceitual de linguagem feita pelo grupo de pensadores russos a partir de conceitos musicais e visuais presentes nas obras *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2015a) e *Questões de Estilística no Ensino de Língua* (2013), ambas de Bakhtin. Essas pesquisas vão se “consolidar” (no sentido de apresentar um resultado consistente, uma vez que a compreensão de linguagem bakhtiniana é um processo contínuo) em nossa dissertação (Luciano, 2021), momento em que estabelecemos as bases teóricas para a definição do conceito de tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem a partir dos livros *Estética da Criação Verbal* (2011), de Bakhtin; *Método Formal nos Estudos Literários* (2012), Medviédev; e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017), de Volóchinov. De maneira mais ampla, em um contexto de pesquisas em rede, esse percurso também associado ao desenvolvimento de trabalhos realizados no GED (Grupo de Estudos Discursivos), sob orientação da professora Luciane de Paula e a partir de seus projetos (Paula, 2014; 2017), voltados à questão da verbivocovisualidade e os quais podem ser consultados no site do grupo: gedunesp.org. Outros resultados significativos foram publicados na forma de artigos em coautoria com Paula (2020a; 2020b; 2020c; 2020d; 2020e; 2021a; 2021b; 2022a; 2022b; 2022c; 2024)

diferente, posto que, em nossa dissertação de Mestrado, preocupamo-nos com um olhar mais panorâmico a respeito da União Soviética, ao passo que, nesse momento, dedicar-nos-emos à produção intelectual da década de 1920, mais especificamente o período de 1920 a 1928, o qual recobre a era leninista e da NEP (sigla em inglês para Nova Política Econômica) adotada pelo líder soviético. Conforme poderemos notar, é, precisamente, durante esses anos que, com o objetivo de fundar e consolidar o ser soviético e a União Soviética, viveu-se um contexto de intensa experimentação, contradição e complexidade no campo político, cultural, científico, filosófico e/ou artístico e foram anos nos quais o Coletivo pensante B.M.V. desenvolveu sua filosofia da linguagem, assim como Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich moldaram suas respectivas estéticas.

Desse modo, a nossa tese consiste em analisar como se dá a manifestação tridimensional da linguagem verbivocovisual em obras estéticas. Centrar-nos-emos, para isso, em três obras de diferentes materialidades, a saber, o quadro *Composição VIII* (1923), de Vassili Kandínski; o poema “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas” (1926), de Vladimir Maiakóvski; e a peça *Sonata para Piano op. 12* (1926), de Dmitri Chostakóvich, as quais compõem o *corpus* de nossa proposta. Com isso, o caráter analítico de nossa pesquisa (a manifestação da tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem nos enunciados estéticos) constrói uma relação de contraste e complementaridade, o que reflete os dois eixos centrais da natureza de nossa pesquisa, os quais estão interligados. Assim, a partir dessa reflexão, temos o intuito de verificar: a) como se dá a manifestação das dimensões verbivocovisuais que constituem a linguagem; b) A organização, articulação e interrelação de suas partes, de acordo com cada material semiótico, em seu potencial valorativo para a produção de sentido no ato enunciativo por parte dos sujeitos-autores; c) a relação com a proposição filosófica formulada pelo Círculo pensante B.M.V, compreendendo ambas as produções (teórica e estéticas), inseridas em um contexto maior de reflexão em torno da linguagem na União Soviética durante o século XX; e d) a possibilidade do desenvolvimento de uma metodologia nos estudos bakhtinianos para a abordagem de atos enunciativos contemporâneos (como, por exemplo, as novas expressões com recursos digitais, Inteligência Artificial, redes sociais, jogos, filmes, séries, entre outras, próprias do nosso tempo).

Para o desenvolvimento deste trabalho, embasamo-nos na filosofia da linguagem formulada pelo Círculo, a qual propõe a investigação das condições sócio-históricas e culturais de produções enunciativas, a revisão das formas e a análise das novas formas de interação em constante relação umas às outras (Volóchinov, 2017 [1929]; Medviédev 2012 [1928]; Bakhtin, 2022 [1929]; 2016 [1950-1953]).

Desse ponto de vista, então, segundo antecipamos acima, a estrutura do nosso trabalho está dividida em três capítulos, mais a introdução e a conclusão, com a finalidade de abordar os temas voltados para a contextualização do *corpus* de pesquisa no primeiro capítulo; o segundo para a exposição da fundamentação teórico-metodológica que norteia nosso estudo; e, por fim, o terceiro dedica-se ao desenvolvimento da análise do enunciado a partir da concepção tridimensional da linguagem na filosofia bakhtiniana.

No primeiro capítulo, que se subdivide em quatro partes, dedicamo-nos à situacionalidade dos enunciados que constituem o *corpus* analisado, isto é, voltamo-nos para o meio social e o horizonte ideológico da cultura soviética dos anos 1920. Não está em nosso escopo realizar julgamento valorativo acerca da experiência soviética, se foi boa ou ruim, certa ou errada. Ao contrário, o intuito nessa etapa é recuperar o cenário soviético, no qual estavam inseridos os trabalhos de Kandínski, de Maiakóvski, de Chostakóvich e do Coletivo pensante B.M.V.³, a fim de compreender como contribuiu para a configuração enunciativa desses autores e expor a complexidade, ambivalência e contradição desse período. Para isso, então, estabelecemos um percurso que visa compreender as condições político-econômicas dos anos 1920 e como constituíram a base para as manifestações socioculturais, em especial, nos campos da linguística, da filosofia e das artes. Dessa maneira, buscamos apreender em que medida tais campos – político, econômico, científico, filosófico e artístico – estão relacionados e se influenciaram mutuamente no projeto de construção da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e da fundação do novo ser soviético, para, em seguida, entender de que maneira Maiakóvski, Kandínski, Chostakóvich e Coletivo pensante B.M.V. estão inseridos em uma agenda de pesquisa e a forma que ela serviu de bases para suas respectivas produções ao passo que também contribuíram para as pesquisas soviéticas. Em outras palavras, nesse capítulo, partimos de um contexto mais amplo e geral (voltado para a situação político-econômica) e, aos poucos, estreitamos em como esse contexto está refletido e refratado nos campos específicos (científico, filosófico e artístico) até chegarmos à compreensão do lugar em que os pensadores citados acima ocupam nesse grande e complexo cenário de efervescência histórica.

Na estruturação do capítulo, procuramos destacar a situação geral e a agenda soviética dos anos 1920 nos campos político-econômico (item 2.1), da linguística (item 2.2.1), da

³ Embora não faça parte do nosso *corpus*, incluímos o Círculo pensante B.M.V. no processo de contextualização por duas razões: 1) por fazer parte do mesmo momento histórico; e 2) como uma forma de lançar luz histórica para melhor compreender as formulações desse grupo de intelectuais, como a própria teoria concebe ao se tomar qualquer produção enunciativa.

filosofia (item 2.2.2) e das artes (2.2.3), que estão diretamente associados às produções dos intelectuais que constituem o nosso objeto de estudo. No item 2.3, damos enfoque à cidade de Vitebsk, que se tornou um epicentro cultural desse momento soviético e encarnou a experiência de vanguarda, principalmente nos primeiros anos pós-revolução, e, no último tópico do capítulo (item 2.4), expomos de que modo o *corpus* da nossa investigação está integrado à cena soviética e sua agenda intelectual. Com esse percurso, perceberemos um momento de efervescência social, de grande complexidade e fragmentação, com vasta pluralidade de ideias, experimentalismo, ambivalência, contradição e tensão de opostos, uma tônica que marcará as primeiras décadas do século XX e terá seu ápice nos anos 1920, tanto da perspectiva ideológica (nos campos político e econômico) quanto cultural (nas esferas científica, filosófica e artística).

Além de ser parte do procedimento metodológico de nossa pesquisa, a ênfase dada ao contexto soviético a partir desse viés, ainda que não seja o objetivo central da nossa pesquisa, faz-se necessário pelos seguintes aspectos:

1) Do ponto de vista teórico e de pesquisa, pois a verbivocovisualidade somente pode ser entendida ao considerarmos o contexto histórico, especialmente os anos 1920 na União Soviética, uma vez que, embora seja um período heterogêneo com muitos acontecimentos, ao mesmo tempo, podemos encontrar algumas regularidades importantes, conforme descritas acima, a saber: a contradição, a ambivalência, a aspiração por renovação; o procedimento experimental no campo político, social e econômico (por meio da implementação da Nova Política Econômica, NEP), que se reflete e refrata no campo cultural com as pesquisas na, com e pela linguagem (ética e estética) no campo das humanidades de modo geral e, em particular nas artes, na linguística e na filosofia, por meio da “palavra viva” (*Slovo*)⁴; e o “princípio metodológico” das pesquisas com linguagem voltado para o estudo das semioses na relação de uma com as outras, cada um a seu modo com sua vertente teórica, mas sempre na relação de uma materialidade semiótica com a outra, no intuito de produzir novos métodos, objetos e possibilidades de criação. Não é arbitrário que muitos intelectuais atuavam em diferentes linguagens artísticas ao mesmo tempo (música, pintura, poética, teatro, entre outras) e os círculos eram compostos por estudiosos de variadas áreas do conhecimento.

⁴ Como veremos a seguir, embora o termo utilizado para nomear instituto seja “*Zhivogo Slova*” que corresponde por “Palavra Viva”, a própria concepção de *Slovo*, por excelência já comporta a ideia de “palavra viva”, como indica Ivanova (2022 [2008]), posto que é considerada uma substância da vida consciente que se manifesta pelo pensamento e pela linguagem. Por isso, usaremos geralmente “palavra viva” (em minúsculo) para se referir a noção de *Slovo*, exceto quando nos referirmos diretamente ao instituto, quando usaremos com as iniciais em maiúsculo.

2) A compreensão da natureza da produção intelectual dos 1920 enquanto um processo coletivo. Diferente da recepção ocidental, que normalmente tende a ler as obras russo-soviéticas sob a ótica individual, é preciso, hoje, rever nossa compreensão de autoria das produções realizadas nesse contexto histórico: ainda que uma obra seja publicada em nome de um indivíduo (e levamos em consideração o caráter individual, peculiar), o processo, isto é, a enunciação dela foi concebida coletivamente na relação, dentro dos diferentes círculos e entre os diversos círculos existentes nos anos revolucionários e de construção da União Soviética. Portanto, não se trata *da obra de Bakhtin, de Volóchinov, de Medviédev, de Kandínski, de Maiakóvski* ou de qualquer outro autor desse período, pois tais obras são frutos de reflexões coletivas realizadas em grupos de trabalho, círculos filosóficos e escolas estéticas pertencentes a um projeto de cultura, as quais tiveram expressiva contribuição a uma agenda de pesquisa mais ampla e relevante do que os trabalhos individuais de cada autor, o que definitivamente merece nosso interesse;

3) Essa percepção do contexto, por conseguinte, permite-nos ampliar e lançar nova luz às concepções formuladas pelo Coletivo pensante B.M.V. ao nos voltarmos para seu pensamento filosófico. Por exemplo, a noção de metalinguística, linguagem, o conceito de *Slovo* utilizado pelos autores russos – entendido, pelos leitores brasileiros, como discurso, mas, na Rússia, o termo discurso é concebido de outra perspectiva, pois *Slovo*, no contexto soviético, está associado à ideia de criação ontológica (Ivanova, 2022 [2008]; Brandist, 2024). Ademais, compreendemos como a produção de Maiakóvski, Kandínski, Chostakóvich e mesmo do Círculo pensante B.M.V. estão integradas à agenda soviética e igualmente realizadas em grupos e círculos de intelectuais, de modo que as obras não podem ser plenamente abordadas sem a dimensão coletiva.

4) Nos estudos bakhtinianos no Brasil (isto é, para além da Análise Dialógica do Discurso, que é uma parte constituinte desse amplo campo denominado “estudos bakhtinianos”⁵), falta um aprofundamento de base histórica acerca do contexto de produção,

⁵ Ao contrário do que afirmam Brait (2020; 2023) e Porto Boenavides (2022), discordamos amplamente da tentativa de igualar os campos da Análise Dialógica do Discurso e dos Estudos Bakhtinianos, como fazem as autoras. Ao citar a primeira, a segunda autora reitera “A análise dialógica do discurso, **chamada também** de translinguística (TODOROV, 1981), ‘(...) metalinguística, perspectiva dialógica ou teoria/análise dialógica do discurso, ou, ainda, estudos bakhtinianos’ (BRAIT, 2020, p.42; grifos no original) pelas(os) pesquisadoras(es) que a estudam e a utilizam em suas análises, foi formulada a partir dos/nos escritos dos membros do grupo hoje chamado Círculo de Bakhtin” (Porto Boenavides, 2022, p. 105, negritos nossos). Ora, tratam-se de afirmações levianas proferidas pelas duas pesquisadoras, de pouco rigor e precisão teórica, além de excludentes, que colocam conceitos formulados por autores diferentes em épocas e culturas distintas dentro de uma mesma chave de compreensão, como se não cada termo não suscitasse um olhar específica e uma particular proposta de leitura do pensamento bakhtiniano, atitude que, por sua vez, se afasta em muito da pluralidade, da diversidade e da heterogeneidade ressaltada pelo Coletivo pensante B.M.V. Em nota de

circulação e recepção da filosofia bakhtiniana na União Soviética, sobretudo durante os anos de 1920. É inegável que é necessário considerar a cultura local da recepção das obras do Círculo, isto é, a particularidade da recepção brasileira, contudo, tal fato não nos isenta da responsabilidade de conhecer o contexto de desenvolvimento da filosofia bakhtiniana, sob pena de interpretações e afirmações equivocadas – por exemplo, de que o esse Coletivo pensante B.M.V. não estudou música – ou da criações de mitos, como o mito do gênio (por exemplo, atribuída a Bakhtin e a Chostakóvich), as quais, muitas vezes, são reproduzidas e legitimadas por leituras indiretas das obras, sem que sejam fundamentadas em pesquisas sólidas.

5) Há uma perspectiva ideológica tendenciosa no Ocidente sobre as pesquisas desenvolvidas durante a era soviética que cria mitos – como a falsa ideia de que foi um período somente de miséria, repressão e perseguição política -, o que nos impede de perceber as ricas contribuições e avanços estéticos, científicos, filosóficos e sociais que ocorreram na época. Desse modo, é preciso, ainda hoje, (re)descobrir a União Soviética.

Ao considerarmos o contexto geral da União Soviética na relação com os objetivos do nosso trabalho, tendo as implicações acima em nosso horizonte, podemos justificar os temas selecionados e desenvolvidos tanto no interior do primeiro capítulo quanto no decorrer do nosso trabalho no que diz respeito aos conceitos que alicerçam o nosso trabalho, a importância da filosofia e da estética, bem como da composição do *corpus*.

No segundo capítulo, dissertamos sobre os fundamentos teórico-metodológicos que norteiam nossa pesquisa. Com essa finalidade, dividimos o capítulo em seis partes. Na primeira (item 3.1), discutimos e estabelecemos alguns pressupostos para a abordagem do pensamento bakhtiniano em sua dimensão filosófica. Em diálogo com o contexto soviético, a ideia é que possamos retomar alguns princípios que estão na base da construção da teoria bakhtiniana, os quais nos permitam melhor compreender a concepção de linguagem formulada pelos pensadores russos, bem como os demais conceitos. Em seguida, no item 3.2, explicitaremos os procedimentos acerca do método dialético-dialógico (Paula *et alii*, 2011) a partir da filosofia bakhtiniana. Nos dois itens seguintes (3.3; 3.4), realizamos uma revisão

rodapé, Bonaevides (idem, p. 105) ainda afirma que “A expressão ‘Círculo de Bakhtin’ foi criada pelas(os) leitoras(es) da análise dialógica do discurso”, outra informação inadequada, muito distorcida e de evidente desconhecimento do tema. O termo “Círculo de Bakhtin” aparece muito antes da Análise Dialógica do Discurso no Brasil, por pesquisadores como Todorov (1981), Marcialis (1983), Holquist e Clark (2008 [1984]), Diaz-Diocaretz (1989), só para citarmos alguns, os quais sequer pensaram em propor ou mesmo foram leitores de uma “Análise Dialógica do Discurso”, uma vez que se trata de uma proposição brasileira do início dos anos 2000, primeiro com uma menção ao possível campo feita por Brait em prefácio ao livro de Geraldo Tadeu em 1999 e que a autora desenvolve plenamente em uma proposta formalizada no capítulo de livro “Análise e teoria do discurso” (2006).

crítica dos conceitos bakhtinianos que servem de aporte teórico para nosso estudo, respectivamente, sujeito, enunciado e gêneros do discurso (estes dois últimos tratados juntos). Tais categorias conceituais nos possibilitam elucidar o entendimento de linguagem e seu funcionamento tridimensional, sempre na relação da tríade de sujeito-enunciado-linguagem (gêneros do discurso). No item 3.5, discorreremos a respeito da verbivocovisualidade, ao retomar sua definição e de que modo se relaciona com a noção de linguagem tridimensional na filosofia bakhtiniana e aprofundar algumas questões teóricas.

No terceiro capítulo, no item 4.1, voltamo-nos para análise dos enunciados que constituem o *corpus* (o poema “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas”, de Maiakóvski; a *Composição VIII*, de Kandínski; e a *Sonata para Piano op. 12*, de Chostakóvski), a fim de compreender a manifestação da tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem, a depender de cada materialidade, do projeto de dizer arquitetônico enunciativo do sujeito expresso em determinado gênero e das condições materiais da enunciação, recepção, circulação.

Ao tomarmos essa estrutura de maneira dinâmica, parece-nos ser admissível conceber como se dá a manifestação tridimensional da verbivocovisualidade articulada em seu potencial valorativo mesmo em atos enunciativos constituídos somente e externamente por uma única materialidade, bem como consolidar a existência de uma tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem, permitindo, assim, apontar caminhos teórico-metodológicos para a análise de enunciado sob essa perspectiva. Ademais, essa condição, revela-nos que mais do que uma reflexão sobre a linguagem, é-nos possível percebê-la como material constitutivo do sujeito e sua existência. Em outras palavras, a linguagem ao enformar, organizar e dar sentido à realidade físico-natural (à experiência humana), ao mesmo tempo, é por meio da vivência social do ser que a linguagem se concretiza nos diferentes atos e atitudes humanas verbal, visual e sonoramente, de modo unitário e integrado.

Como trabalho de doutoramento, procuramos discutir a nossa tese apresentada sem a pretensão de estabelecer interpretações definitivas, certas ou erradas, fechadas em si ou mesmo convencer – que não deixa de ser uma forma de colonizar o outro – a respeito da proposta exposta, tanto referente à temática quanto às questões teórico-metodológicas. Tampouco, propor um relativismo banal a respeito delas. Calcados no viés da filosofia bakhtiniana da linguagem, da nossa posição única e singular no acontecimento da vida em diálogos com outros (pesquisadores, campos, formas de pensamento), temos o intuito de, por um lado, levantar problemas sobre questões teóricas, metodológicas e analíticas, e, de outro, explicitar uma perspectiva outra, apoiada em sustentações sólidas e coerentes, em relação a

esses tópicos debatidos. Trata-se de um convite e um exercício à reflexão sobre caminhos possíveis – e não únicos – para se pensar, abordar e trabalhar a partir da filosofia bakhtiniana e com as obras de Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich, bem como seus contextos de produções, a fim de contribuirmos com avanços no campo filosófico-científico, como esperado nesta esfera de atividade, posto que a ciência, segundo Medviédov (2012 [1928], p. 194), “é uma unidade que nunca pode ser finalizada. Ela não pode ser fragmentada em uma série de obras acabadas e autônomas”. Nesse esteio, em última instância, a nossa tarefa, completa Volóchinov (2017 [1929], p. 246, grifos do autor), deve consistir no fato de “às vezes [ser] de extrema importância lançar uma nova luz sobre um fenômeno já conhecido e, aparentemente, bem estudado, por meio da sua *problematização renovada*, elucidando nele novos aspectos com a ajuda de perguntas orientadas para uma direção específica”. Com isso, buscamos convergir com a proposta do pensamento do Coletivo pensante B.M.V.

Um último ponto a ser colocado antes de darmos continuidade ao nosso estudo é que, assim como em nosso trabalho anterior (Luciano, 2021), cabe ressaltarmos uma condição primordial para o entendimento da nossa reflexão realizada. De forma semelhante a Bakhtin (2011 [1974]) no escrito “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras Ciências Humanas” presente na coletânea *Estética da Criação Verbal*, nossa pesquisa pode se definir pelo seu caráter negativo, isto é, não pertencente ao campo da História ou Sociologia, das Artes Visuais, da Música, nem da Literatura ou Filosofia, ainda que esteja em constante diálogo com todas elas, em função da própria natureza do *corpus* e dos procedimentos metodológicos. Situamo-la na filosofia da linguagem, entendida a partir da área das Letras (mais especificamente da Linguística, mesmo que este não seja em essência um trabalho estritamente linguístico, em seu sentido estrito), lugar do qual investigamos, com as especificidades das áreas que particularizam nosso olhar de estudiosos sobre as discussões postas. Ademais, não negamos que, para cada tema que será exposto a seguir (por exemplo, o estatuto das artes, da linguística, da filosofia ou mesmo da política e da economia na União Soviética; os fundamentos da filosofia bakhtiniana da linguagem; a concepção estética de Maiakóvski, de Kandínski ou de Chostakóvich, menos ainda um estudo comparado entre as ideias desses pensadores e também do Círculo pensante B.M.V. com os diversos intelectuais daquele período dos anos 1920, como veremos nos itens sobre linguística, filosofia e artes), é evidente que se torna possível, de modo muito plausível e valioso, os esforços e a dedicação a uma pesquisa única e exclusiva, voltada, especificamente, para cada uma das temáticas, como os expressivos materiais que nos fundamentamos no transcorrer do nosso trabalho.

Nesse sentido, então, é que se faz pertinente delimitarmos a extensão do nosso trabalho. O motivo nodal que nos faz adentrar nesses vastos campos de pesquisa consiste no fato de que eles estão diretamente associados ao *corpus* de nossa pesquisa e aos nossos objetivos – o entendimento da manifestação tridimensional da linguagem em dada materialidade e seu funcionamento como potencial valorativo na produção de sentido; a proposição de uma metodologia verbivocovisual a partir da filosofia bakhtiniana; e a compreensão do *corpus* como parte integrada a um contexto maior de projeto de construção da União Soviética, orientado por uma agenda de pesquisa soviética nos anos de 1920 - o que nos impede de abdicá-los. Em função dessa impossibilidade de preteri-los, centramo-nos em caracterizar a situação geral do cenário político-econômico e das pesquisas nos campos das artes, da filosofia e da linguística durante os anos de 1920, com destaque para acontecimentos que se interligam diretamente com o nosso tema de estudo. Tais limites foram impostos pela própria formação do *corpus*, uma vez que temos representantes dos campos citados – Maiakóvski na poesia, Kandínski na pintura, Chostakóvich na música –, bem como da nossa fundamentação teórica, o Círculo “B.M.V.” no campo filosófico-linguístico, intelectuais que participaram de forma efetiva na construção do pensamento e da cultura na União Soviética na década de 1920, seja durante todo período ou por alguns anos. Eventualmente, é claro, referimo-nos a enunciados, pensadores, movimentos ou acontecimentos que são anteriores ou posteriores ao período estabelecido. A razão se dá devido a nossos alicerces metodológicos, que tomam o objeto de análise em constante relação com outros atos enunciados contemporâneos, retrospectivos e prospectivos, os quais são incorporados ao nosso trabalho, especialmente os pertencentes às duas últimas categorias, somente em casos estritamente necessários ao desenvolvimento deste estudo.

2. PRIMEIRO MOVIMENTO: nascimento do ser soviético e condições sociohistóricas

Neste primeiro momento de nosso estudo, temos como foco compreender a situacionalidade de nossos objetos de pesquisa, ou seja, a investigação do contexto. A partir dos pressupostos teórico-metodológicos que fundamentam nosso trabalho (Volóchinov, 2017 [1929]; Bakhtin 2022 [1929]; 2016 [1950-1953]; Medviédov 2012 [1928]), a serem expostos no capítulo 3, a ideia é refletir sobre as condições sociohistóricas nas quais estava inserido o *corpus* aqui em investigação, perceber de que modo os acontecimentos históricos, a organização social, econômica, política e cultural dos anos 1920 da então União Soviética constituíram as formulações produzidas pelo, Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich (e do Coletivo pensante B.M.V., posto que pertenceu ao mesmo contexto), bem como em que medida esses autores contribuíram para o desenvolvimento dos acontecimentos do período.

Para isso, temos em nosso horizonte, tópicos necessários a fim de alcançar nossos objetivos. A saber, investigamos as condições político-econômicas dos anos 1920 que impactaram a vida intelectual e cultural do período; para, em seguida, entender a situação geral do campo científico (mais especificamente, a linguística), filosófico e artístico na relação com as questões políticas e econômicas. Desse modo, fomos capazes de ter o cenário geral que abarca as produções intelectuais dos autores que compõem o *corpus*. Por conseguinte, então, podemos compreender em que medida os pensadores russos estudados aqui constituem e são constituídos (pel)o fenômeno histórico.

Há, certamente, para além do que apontamos aqui, diversos pormenores, ramificações e complexificações a respeito do processo de formação da União Soviética em termos políticos, econômicos e socioculturais, os quais estão em nosso horizonte, como é o caso da estrutura do Estado Soviético, as divergências entre Lênin e Stálin, as relações externas, as ressonâncias do regime czarista no desenvolvimento da URSS, entre tantos outros fatores. Contudo, ao trazermos a questão em nosso trabalho, temos o objetivo de apresentar brevemente as bases históricas e de destacar um cenário complexo, multifacetado, contraditório e experimental, com intensa renovação da vida intelectual e formas de ser, características que marcaram a produção intelectual (em especial, a científica e a artística) do período dos anos 1920 na tentativa de construção do sujeito e da sociedade soviéticos, demonstrando que a revolução se tratou, em realidade, de revoluções em diferentes esferas e do próprio espírito humano.

2.1. *Allegro ma non troppo*: o contexto político-econômico do início da era soviética

A Revolução Russa de 1917 consiste em um dos grandes acontecimentos da humanidade por apresentar a primeira tentativa de implementação de um novo sistema socioeconômico de produção, que durou cerca de 74 anos (1917-1991). Para termos dimensão de tal fenômeno histórico, o regime socialista estabeleceu profundas transformações socioculturais na Rússia e nos países que fizeram parte da União Soviética, além de impactar a ordem mundial, bem como interferir nos rumos globais da política e da economia do mundo, durante quase todo um século e que ainda encontra vestígios e sombras, tanto no cenário geopolítico atual, quanto na tradição da vida cultural e política da Rússia no século XXI, mesmo mais de 30 anos depois do fim da era soviética⁶.

No transcorrer do século XX, ao ser uma via alternativa diante do sistema capitalista, o regime soviético dividiu o mundo e tornou-se um modelo seja de esperança para aqueles que buscavam uma nova configuração de sociedade, seja de condenação para os que se opusessem a essa matriz social. Cada um dos lados encontra razões suficientes para defender suas respectivas posições, pois nesse processo de formação da URSS os elementos de progressos sociais e econômicos se misturam com retrocessos políticos (Visentini, 2017). Fatos que demonstram a complexidade e contradição de uma era que reconfigurou o mundo.

Contudo, tal efervescência histórica muitas vezes não tem sido satisfatoriamente abordada nos estudos vigentes no Ocidente, o que nos deve chamar a atenção antes de aprofundarmos no tema. Conforme desenvolvem em seus trabalhos, dos quais partimos aqui, os historiadores Lewin (2007 [2005]), Monteiro (2015), Visentini (2017) e Fairclough (2019) apontam que a grandeza militar, a forte influência geopolítica e os avanços conquistados durante os seus 74 anos de existência foram sobrepostos, deslegitimados e apagados por um certos discursos no campo da historiografia com profunda orientação ideológica e que privilegia as mazelas do Estado soviético, bem como uma abordagem que retira os acontecimentos de seu contexto histórico por meio da noção de continuidade, a fim de hostilizar o projeto bolchevique e concebê-lo como um fracasso histórico.

Como nos mostram Monteiro (2015) e Fitzpatrick (2017), essa posição aparece em dois momentos fundamentais da história, associados à ascensão e queda da União Soviética: o

⁶ Exemplos evidentes dessa ressonância do regime soviético em nossa época são a guerra na Ucrânia contra a ofensiva da OTAN e a disputa pelo território da Crimeia, acontecimentos que frequentemente retomam alguns dos discursos apresentados aqui sobre a União Soviética adaptados ao Governo Russo, por exemplo, a noção de continuidade entre a cultura política na União Soviética e a Rússia atual, bem como a questão do totalitarismo.

primeiro ainda no contexto de Guerra Fria, no final da primeira metade do século XX, com o domínio dos estudos estadunidenses no campo da historiografia e da ciência política ao desenvolver uma linha de análise, denominada soviétologia, nos anos 1930-40, a fim de tomar a Revolução Russa como objeto de análise. Nesse momento, que procurava enfrentar a ascensão soviética, o discurso era convergente com contexto da época, de modo a buscar estratégias de política internacional ao mesmo tempo em que se elaborava uma propaganda anticomunista. Embora tenha sido combatida por estudiosos a partir de uma visão materialista sob o viés da História Social por meio de intercâmbio de pesquisadores e do trabalho arquivístico (que procurou conceber o acontecimento russo enquanto um fenômeno histórico), a perspectiva da soviétologia teve uma nova fase e voltou a ganhar notoriedade no mercado editorial e na academia entre as décadas de 1980 e 1990, início da queda do regime soviético. Sob o viés do revisionismo historiográfico, nesse período, os estudiosos recuperaram autores e teses já refutados mas revisitados diante de um novo paradigma da continuidade⁷.

Alguns mecanismos fundamentais para a construção discursiva dessa posição (e os quais nos ajudam a compreendê-la do ponto de vista do funcionamento) voltam-se para a propaganda anticomunista instaurada durante a Guerra Fria e incentivada, sem exageros, até os dias atuais centrada em aspectos como a noção de continuidade; a defesa dos direitos humanos contra um Estado totalitário; a demonização do stalinismo; o status de “história” atribuído à época soviética.

De acordo com Monteiro (2015), a partir da tese da continuidade, essa perspectiva historiográfica hostil à URSS busca estabelecer um elo anterior e posterior à Revolução Russa, de modo a construir uma relação direta entre a publicação da obra *O que fazer?*, de Lênin, a Revolução de 17, o Bolchevismo e o Stalinismo, chegando em algumas análises mais extremas a vincular também ao Czarismo, como se cada evento, em especial, o Stalinismo, fosse uma consequência lógica dos eventos, o que atribui um grau de inevitabilidade aos acontecimentos – do processo revolucionário *somente* poderia surgir o Stalinismo. Esta posição pressupõe a negação da possibilidade de mudanças revolucionárias, isto é, soviétólogos e revisionistas partem da ideia de que é impossível que grandes transformações sociais sejam realizadas por meio de revoluções, tanto do passado quanto projetos revolucionários, uma vez que recusam a ação de sujeitos coletivos em favor de sujeitos atomizados. Isso quer dizer, em termos práticos, que os eventos em torno do regime soviético

⁷ Para compreender mais detidamente o desenvolvimento do discurso historiográfico ocidental dominante, Monteiro (2015) realiza uma interessante apresentação do percurso dessa vertente soviétológica com autores, períodos, objetivos, bases e financiadores do projeto.

não foram consequências históricas de disputas entre grupos sociais em dado contexto, mas a realização de vontades e desejos de líderes que se sobrepuseram às massas, como os casos de Lênin e Stálin (o que daria um caráter golpista aos acontecimentos). Desse viés, então, nega-se as rupturas no processo de construção do regime soviético, desconsiderando o efetivo resultado das transformações em decorrência da Revolução Russa, além de igualar Bolchevismo a Stalinismo, quando, em realidade, podemos encontrar “profundas descontinuidades entre os primeiros anos do governo bolchevique e o período stalinista”, que vai de “reversões de direitos conquistados pela revolução, mudanças na estrutura de representação política, nas formas de funcionamento interno do Partido Bolchevique e, finalmente, nos próprios objetivos almejados” (Monteiro, 2015, p. 24).

Intrinsecamente ligada à tese da continuidade, está uma perspectiva totalizante da História baseada no modelo totalitário. A posição anticomunista articula, em muitos discursos (midiáticos, políticos e acadêmicos, como no caso do campo historiográfico) sobre o regime soviético, a demonização do stalinismo com a caracterização de um “Estado totalitário” ao destacar somente as tensões e fatos negativos que atentam contra os Direitos Humanos, além de estabelecer uma relação direta entre revolução-bolchevismo-stalinismo com a tese da continuidade. Essa estratégia discursiva busca demonizar o período de governo de Stálin, bem como estendê-lo ao regime soviético como um todo (ao tomar a parte pelo todo), a fim de condenar a experiência soviética de modo geral.

A demonização do stalinismo e o totalitarismo tornam-se complementares nesse viés ideológico: o stalinismo vem para reforçar a noção de Estado soviético como totalitário, ao passo que a ideia de um Estado totalitário justifica a demonização do governo de Stálin, posto que foi um período de forte repressão, perseguições e mortes, ainda que tenha tido também muitos progressos sociais (Lewin, 2007 [2005]; Visentini, 2017).

Assim, a perspectiva ocidental hegemônica do fenômeno soviético⁸, de um lado, de modo recorrente, utiliza-se do termo “totalitarismo” como uma manobra discursivo-ideológica para contrapor-se à União Soviética, em que há o extremismo com o Estado totalitário soviético regido pelo stalinismo e, assimetricamente, há a democracia ocidental, vista como “moderada” e representante dos valores do Iluminismo com pilares nos Direitos Humanos. Mecanismo que é delimitado por meio de recortes historiográficos ao mesmo

⁸ Estendemos a perspectiva da soviologia e do revisionismo historiográfico a um discurso ocidental hegemônico, pois, segundo Monteiro (2015, p. 23), essa posição “não se limitou ao contexto norte-americano, tendo se expandindo vigorosamente para outros países e se tornado referência canônica por longo período, através de nomes como Richard Pipes ou Robert Conquest”.

tempo que atenua as fragilidades dos regimes ocidentais ditos democráticos e as suas expansões imperialistas ao longo da história⁹.

Lewin (2007 [2005]) acrescenta, ainda, que o foco dos estudos centra(va)-se na natureza do totalitarismo soviético, característica acentuada na fusão demonizada entre a Alemanha nazista e a Rússia stalinista como parâmetro interpretativo do regime soviético, em que se destacava a presença de um Estado Totalitário, a dimensão ideológica, o caráter golpista do Bolchevismo na Revolução sem apoio popular ou legitimidade, ao mesmo tempo que se ignorava a dimensão social soviética, entendida como passiva e fragmentada diante da repressão.

Enquanto, por outro lado, a estratégia de demonização se volta para a atribuição de altos índices no número de vítimas, inflando as estatísticas sem que seja passível de verificação em fontes confiáveis, somam-se tanto vítimas do terror quanto as de suas orientações política e econômica, a fim de justificar a denominação de um “Estado totalitário”. Para ilustrar o mecanismo de deslegitimação, entre as perdas humanas como consequência de crimes do stalinismo, incluem estimativas de criança que não chegaram a nascer, o que, naquele período, aumenta significativamente os índices (Lewin, 2007 [2005]). Acrescenta-se também a mencionada tendência em associar o stalinismo a todo o período soviético, começando em 1917 até o fim do regime, isto é, personificar todo o fenômeno soviético na figura de Stálin. Sem dúvida, durante todo o período em que esteve como líder do Estado, Stalin imprimiu muitas de suas características ao regime, no entanto, isso não implica deduzir que as características da União Soviética devam ser atribuídas unicamente a ele, muito menos em um período de 74 anos de existência, como foi a da URSS. Quando se fala do regime soviético e do stalinismo, estamos diante de momentos distintos da história.

Com efeito, os motivos acima contribuem, frequentemente, para o domínio da narrativa dos vencedores (o Ocidente) sobre o que foi a URSS e a construção de uma narrativa sombria sobre este período, visto como um experimento fracassado, que implica na necessidade de ser superada e esquecida. Com isso, ao ser classificada como algo pertencente à “história”, a experiência soviética sofre um apagamento discursivo feito pelos agentes sociais (mídia, políticos, acadêmicos), para, posto de outra forma, dizer que é um marco terrível do passado, isolado, que em nada nos tem a dizer em nossos dias e, por isso, merece ser esquecido. Isso corrobora, principalmente, ao relacionar com o argumento de que foi

⁹ Os exemplos são os mais diversos possíveis desde as colonizações até as invasões estadunidenses no Oriente Médio ou financiamento de Estados repressivos como o de Israel, todas ações sob a justificativa de garantir os Direitos Humanos.

apenas um momento sombrio da história (o que está diretamente ligado à demonização de Stálin e à noção Estado totalitário) e, por isso mesmo, não devemos mais nos preocupar ou sequer vale a pena nos debruçarmos sobre os acontecimentos. A propósito desse ponto, Lewin (2007 [2005], p. 7) é preciso em suas colocações:

A União Soviética não existe mais. Como alguns gostam de colocar: “É história”, ou seja, “Esqueçam tudo isso”. Políticos, acadêmicos e mídia criaram essa fórmula de acordo com seus interesses e perspectivas específicos. Mas o termo “história” é rico em significados e a era soviética é história recente. [...], a maioria da população russa e das outras repúblicas da antiga União Soviética foi formada na URSS [...]. Ainda faz parte da biografia de milhões de pessoas e, nesse sentido, o “passado” ainda é relevante para suas vidas.

Certamente, se o período soviético é “história”, é um passado ainda vivo e pulsante. Além de fazer parte da vida de muitas pessoas, de ser o berço geopolítico delas e as constituírem sociohistoricamente, como apontado pelo historiador polonês. Ademais, também temos a abertura dos arquivos do regime, o que permite aos estudiosos e interessados no assunto revisitar tudo o que se tinha de conhecimento antes da quebra de sigilo dos materiais soviéticos. A revisão a partir dos documentos revelados é especialmente importante, pois torna possível, se não o preenchimento de todas as lacunas a respeito da URSS, pelo menos de parte delas e passa a ser uma outra fonte para o melhor entendimento do período soviético, uma vez que antes havia quase exclusivamente a contribuição de relatos de testemunhas que viveram o período, algo pouco objetivo pois muitas vezes essas pessoas estão imbuídas de interesses ideológicos e/ou reféns das memórias.

Em função dos apontamentos supracitados, é possível afirmar que a história soviética, portanto, continua pouco compreendida e carece ainda hoje de um aprofundamento tanto no conhecimento a respeito quanto de análises sócio-históricas mais objetivas (isso não significa neutra ou imparcial). Negligenciar sua compreensão significa também o pouco conhecimento e entendimento das práticas culturais e artísticas, das concepções estéticas e filosóficas da época – principalmente daquelas que contribuíram para o processo de sovietação da cultura, uma vez que, no Ocidente, foram igualmente condenadas sob a estirpe de serem inferiores (Fairclough, 2019) -, ainda que, de outra parte, muitos dos intelectuais soviéticos sejam

considerados notáveis pensadores no Ocidente, como o caso do Coletivo pensante B.M.V. e Kandínski, dentre outros¹⁰.

Não se trata, aqui, obviamente de realizar um julgamento sobre o que está certo ou errado, inocentar ou condenar figuras importantes da União Soviética. Como dissemos no início do capítulo, estamos interessados em destacar a complexidade, contradição e riqueza do processo histórico soviético, em particular nos anos 1920, que irá se manifestar na pluralidade de pensamentos estético-filosóficos, e mostrar que retratar somente os aspectos autoritários e de repressão, sobretudo sob o comando de Stálin, para compreender a URSS são insuficientes, uma vez que os líderes soviéticos muitas vezes possuíam considerável apoio da população. Nesse sentido, é preciso abranger as visões de Búnin e Maiakóvski (Schnaiderman, 1997). Para isso, é necessário evitar uma abordagem personalista da história, que desconsidera as condições materiais que envolvem as ações de líderes e grupos sociais ou mesmo que estipula uma data como ato fundador e todos os acontecimentos posteriores fossem um “curso natural da história”. Ao contrário, cabe-nos tomar os acontecimentos envolvendo a União Soviética em seu contexto, isto é, procurar entender o regime a partir da sua própria lógica situada historicamente. É isso que nos levará a compreender e evidenciar a complexidade histórica “constituída de incontáveis fatores que podem convergir, divergir ou colidir. É sempre muito mais do que a ação de um líder, um grupo governante, uma classe dominante, uma elite” (Lewin, 2007 [2005], p. 335), pois, em realidade, o acontecimento histórico consiste na relação entre diferentes sujeitos e grupos. Procedimento, inclusive, semelhante à proposta filosófica bakhtiniana, que concebe todo acontecimento localizado no contexto sócio-histórico da vida concreta a partir das interações discursivas entre os sujeitos e grupos sociais (Medviédev, 2012 [1928]; Bakhtin, 2016 [1950-1953]; Volóchinov, 2017 [1929]).

Nesse sentido, passa a ser coerente, por exemplo, a percepção de que forma a Primeira Guerra Mundial e a crise simultânea do capitalismo estão relacionadas com o fenômeno leninista e as fases da Rússia soviética ao longo dos anos 1920. Assim como a crise econômica mundial dos anos 1930 e a Segunda Guerra Mundial impactaram positivamente a União Soviética de Stálin, com o prestígio do regime aos olhos de muitos países e atenuação

¹⁰ Não é rara a valorização de muitos desses pensadores à medida que são reconhecido como à parte da cultura soviética, como se fossem suas obras fossem focos de luzes em meio à escuridão e não como produto do momento histórico. Nesse sentido, o caso de Bakhtin é exemplar, muitas vezes considerado como uma figura de redenção do período soviético (Morson, 2003; François, 2014), não é arbitrário, por exemplo, fato de considerá-lo o líder intelectual desse grupo de pensadores, o que se evidencia pela própria nomenclatura “Círculo *de* Bakhtin” frequentemente usada nas publicações, além da insistência em atribuir a ele todos os textos produzidos na época das reuniões do Círculo, principalmente em um primeiro momento da recepção ocidental, como uma forma de expurgar a dimensão marxista, presente nos demais pensadores do coletivo, já que Bakhtin mesmo não assumiu uma posição abertamente marxista.

dos crimes cometidos pelo stalinismo, mesmo que internamente fosse um momento de instabilidade no país (Lewin, 2007 [2005]). Por meio dessa relação poderemos apreender os fenômenos históricos e, por conseguinte, a produção intelectual ligada a eles.

As primeiras décadas pós-Revolução foram compostas de desafios no processo de construção de uma nova sociedade soviética, com constantes e rápidas mudanças políticas, econômicas e sociais, quase sempre seguidas de crises, promovidas por experiências nesses campos em respostas aos fatores históricos externos e internos, especialmente nos anos 20 e 30. O cenário vivido no recém instaurado regime era de oscilações, contradições e complexidade em diferentes campos da estrutura social.

Com a crise do Império czarista (ocorridas ao longo do século XIX e virada do XX, por exemplo, com a Revolta Dezembrista em 1825, os movimentos populistas na década de 1860 e 1870, a tentativa de revolução de 1905, a entrada na Primeira Guerra em 1914) e sua definitiva dissolução no início do século XX (1917), criou-se um vácuo no poder, difícil de ser preenchido e que ameaçava a desintegração da Rússia. Do ponto de vista externo, havia o contexto da I Guerra Mundial (1914-1918), que colocava em xeque a capacidade e a possibilidade do desenvolvimento capitalista na Rússia, visão reforçada após infrutífera tentativa de uma revolução democrático-burguesa em 1905, da qual fazia parte Lênin. Enquanto internamente havia a presença de um Governo Provisório (trocado a cada dois meses) instaurada logo após a Revolução de 1917, além da coexistência de diferentes correntes políticas, refletindo a divisão da própria sociedade naquele momento, o que impedia uma unidade política com condições para assumir a liderança do país.

Entre grupos com protagonismo político, segundo Lewin (2007 [2005]) e Visentini (2017), havia os soviets – formados por socialistas revolucionários não-marxistas e mencheviques (marxistas ortodoxos) -, bolcheviques (marxistas heterodoxos) e os brancos (principalmente, de tendências monarquistas). Podemos acrescentar ainda outras figuras secundárias nesse processo, as quais contribuíram para os rumos históricos da Revolução de 1917, quais sejam: os liberais (com sua agenda própria), cadetes (Democratas Constitucionais, existentes durante o czarismo e que se juntaram aos Brancos na Guerra Civil), *kulaks* (grandes proprietários camponeses), os camponeses. Cada corrente se agarrava às suas convicções e fórmulas para a resolução da crise, motivo de intensos debates e impasses no direcionamento concreto das ações revolucionárias.

Para termos amplitude da complexidade, embora cada vertente ideológica tivesse diretrizes bem claras que a diferenciavam de outras perspectivas, havia o deslocamento dos membros para as outras correntes, de modo que poderíamos encontrar sem muito esforço

liberais aliados a soviets ou a brancos e mesmo mencheviques em conversão para bolchevismo. Dentro dos próprios partidos, era possível notarmos a coexistência de ideias, vide Mencheviques, em que componentes tendiam para posições de governo liberal-democrático, outros, a maioria denominada “Internacionalista”, prezavam por um governo puramente socialista. Os bolchevistas, por sua vez, não eram diferentes, uma vez que as divergências entre Lenin e Stálin eram grandes, o que marcaria os rumos tomados na década de 20 e na década de 30, em especial nos quesitos de políticas educacionais, representações da Rússia, do tipo de poder estatal, de organização do partido, de planejamento para o desenvolvimento do país aliado à transformação social, entre outros temas. Igualmente, havia uma discordância entre Lênin e Bukhárin nos modos de se fazer a revolução (Lewin, 2007 [2005]). Enfim, uma situação político-ideológica que se estendeu até o ponto limite de ingovernabilidade na Rússia em meados de setembro de 1917.

Em uma tentativa de ocupar o poder, os bolcheviques, liderados por Lênin, empreitaram uma articulação com os partidos de esquerda, a fim de alcançar uma unidade político-ideológica e salvar o país do esfacelamento. Desse modo, a estratégia encontrada foi

Orientada para os pobres, os soldados e os trabalhadores, essa revolução que não podia ser socialista conseguiu se tornar um parente distante dessa corrente: uma revolução “plebéia”. E essa foi a chave da sua vitória: permitiu que os bolcheviques mobilizassem vastos exércitos, conclamando as classes populares. A composição do Exército Vermelho é reveladora. Os soldados tinham origem camponesa ou haviam servido no exército do czar; outros, como Kruchev, receberam rápido treinamento com jovens comandantes. Muitos integrantes da *intelligentsia* assumiram posições militares ou políticas. O quadro era complicado pela presença de milhares de ex-oficiais czaristas, alguns egressos da nobreza. Enquanto uns desertaram dos brancos, a maioria permaneceu leal aos soviets. (Lewin, 2007 [2005], p. 354)

De fato, foi uma fórmula bem-sucedida do ponto de vista político. Ao mesmo tempo, como ressaltado por Visentini (2017), tal tomada de decisão marcou uma das inúmeras contradições que acompanham o regime soviético, pois, na tentativa de salvar o país, os revolucionários que queriam acabar com o Estado reconstruíram um Estado ainda mais poderoso.

Mas, se por um lado, as condições político-econômicas e até mesmo as sociais eram desfavoráveis à ascensão ao poder e à governabilidade, como acreditava a maioria dos revolucionários socialistas (entre eles Lênin), alguns elementos da cultura russa tornavam o terreno mais fértil para a instauração e desenvolvimento do socialismo. Os fatores que

explicam a propensão socialista – e mesmo o fracasso do capitalismo na revolução democrático-burguesa em 1905 – na Rússia estavam no espírito de coletividade do povo, presente graças à Igreja Ortodoxa incorporada à russianidade, após a queda de Constantinopla em 1453 (Visentini, 2017). Ao nos determos nas práticas religiosas, ainda no período pré-soviético, essa relação entre social, coletivo e Igreja passa a ser ainda mais evidente, como vemos na liturgia da Páscoa, celebração mais importante no mundo cristão.

Conforme retrata Figes (2017 [2002]), apoiado nas descrições de Tchékhov, o Rito Pascal é uma liturgia do povo. Nas Igrejas, não há bancos e hierarquias, de modo que os fiéis podem se deslocar pelo ambiente, se prostrar diante dos ícones (tradição de extrema importância na cultura russa e que será explorada na esfera política pelos líderes soviéticos). Trata-se de um momento “verdadeiramente nacional, um momento de comunhão entre as classes” (p. 212). Em uma das passagens de seu livro, o historiador britânico traz a passagem com um relato de uma participante dessa celebração:

Titia tomava do padre o copo de água benta em pé no prato. Ela passava o copo a todos para darem um gole; e todos também molhavam a ponta dos dedos na água do prato e tocavam o rosto com ela. [...]. Aquele momento de breve oração comum nos unia àquelas pessoas, gente que sequer conhecíamos e provavelmente nunca mais veríamos. (Kharuzina, 1999, p. 363-64 *apud* Figes, 2017 [2002], p. 213)

No excerto acima, encontramos nitidamente um senso de coletividade muito enraizado na cultura russa, o qual aparece em outros momentos como, por exemplo, na tradição de círculos (*krug*), que surgiu nos períodos de repressão czarista e continuou durante o século XX como uma forma de reflexão e discussão intelectual – herdado, inclusive, pelo Círculo pensante B.M.V. e pelo grupo Unovis, liderado por Malévitch -; ou, ainda, nas produções teóricas, construídas e propostas a muitas mãos, sem se preocupar necessariamente com a questão autoral. Características diferentes da cultura ocidental, tanto do ponto de vista litúrgico, quanto intelectual, pois, mesmo com a presença de grupos de artistas e pensadores, prevalecia a individualidade de cada um.

Figes (2017 [2002]) nos apresenta as visões de Dostoiévski, Bielínski e Tolstoi – três importantes autores russos do século XIX, os quais influenciaram o pensamento de muitas gerações – sobre esse fenômeno cultural russo. Para o primeiro, o anseio por uma igreja universal visto presente no povo russo se aproximava da base para um socialismo russo, em que um Estado ideal teria como componente a justiça e a verdade (*pravda*). Essa posição converge com as de Bielínski e Tolstói, pois, para aquele, a salvação buscada pela Rússia

centrava não no misticismo, se não na educação, na civilização e na cultura. Enquanto este último, ao romper com a Igreja russa, buscou um cristianismo em saída, em presença do povo e implicado nas temáticas do povo (desigualdade, opressão, pobreza), o que nos leva de volta ao conceito de *pravda*.

Com efeito, parece-nos que a vida espiritual russa tendia para uma prática concreta ao interligar-se com a vida social, estabelecendo uma particular sensibilidade, modos de existência e de ver o mundo. Em outras palavras, podemos afirmar, portanto, que “fé, ritual e consciência nacional se ligavam tão intimamente” (Figes, 2017 [2002], p. 214). Desse modo, não é arbitrário que a imagem de *podvijnik* – uma espécie de herói e santo – é tão presente na cultura popular russa e que o marxismo tenha se popularizado tanto na Rússia, pois, a obra de Marx, com seu caráter científico e utópico em certo sentido, pode oferecer ao mesmo tempo uma ciência, uma política e uma moral (Visentini, 2017). A partir de tal configuração cultural, é inevitável que uma revolução social mobilizasse vias religiosas.

Nesse sentido, ao articular-se politicamente, os bolcheviques estavam atentos para essa questão e passaram a explorá-lo com máxima eficiência: o partido criou a revista *Pravda*; após uma tentativa de assassinato, Lênin passou a ser visto como aquele disposto a morrer pelo povo e foi comparado com a figura de Cristo; tanto Lênin quanto Stálin se tornaram ícones do regime; e foi ressaltada a pobreza como virtude cristã enquanto a revolução em busca de justiça social e verdade era o caminho para o Paraíso na Terra.

Essas ações combinadas com um governo orientado para as classes mais baixas, em especial os camponeses, ajudaram os bolcheviques a terem apoio social para consolidar a revolução, tomar as decisões político-econômicas diante da crise no país e a vencer a Guerra Civil. Aqui, como nos voltamos para um breve panorama, cabe-nos destacar três importantes caminhos seguidos pelo partido, os quais contribuíram para o percurso histórico nas décadas de 1920 e 1930 com vistas ao fortalecimento do Estado soviético: Comunismo de Guerra; a implementação da NEP e, em decorrência desta, a modernização do país por meio da industrialização/urbanização.

Em meio à pressão externa com a intervenção estrangeira da Tríplice Entente – que mobilizou as forças conservadoras como Igreja Católica, todo o aparato midiático e de inteligência no Ocidente, além de apoiar as forças contrarrevolucionárias (o Exército Branco) na Rússia – e interna com a Guerra Civil, ao assumir o poder, Lênin e os bolcheviques lançaram um conjunto de procedimentos de militarização da produção e da administração, denominado Comunismo de Guerra, em que impede a formação de uma Assembleia

Constituinte, nacionaliza as empresas – inclusas as estrangeiras – sem que haja indenização e o dinheiro deixe de circular devido à inflação.

Nesse período, que durou de 1918 a 1921, ainda que os esforços da Revolução tenham tido efeitos significativos imediatos na agora União Soviética, isso teve um alto custo para o país que se encontrava em uma situação de extrema vulnerabilidade, com a queda na força de trabalho e produção, os níveis de pobreza elevados, bem como os da fome e uma população desgastada física e psicologicamente. Tais fatores levaram muitas pessoas a buscarem refúgio nas cidades menores nas zonas rurais da região – é, nesse contexto, por exemplo, em que muitos intelectuais vão partilhar o mesmo espaço na cidade Vitebsk, entre eles, Malévitch, Chagall, El Lissítski e igualmente o Coletivo pensante B.M.V., além de outros nomes importantes da vanguarda soviética, conforme veremos adiante. Ademais, a discrepância entre a vida no campo, na cidade e as relações burocráticas cresceram ainda mais, tornando mais complexas as medidas tomadas pelo Estado soviético.

O cenário de ruínas exigia novas providências. Foi, então, que Lênin conseguiu a aprovação no partido para o lançamento da Nova Política Econômica (NEP, sigla para o termo em inglês New Economic Policy), que representou uma guinada para o capitalismo devido à presença dessa ideologia no campo, o que poderia fazer insurgir uma outra tentativa de revolução. De acordo Visentini (2017, p. 27)

A NEP reintroduziu a moeda e o sistema bancário (estatal), o trabalho assalariado, a transmissão hereditária da propriedade, o imposto em vez das requisições, o comércio interno privado, além de privatizar as indústrias com menos de 20 operários e lançar apelos ao capital estrangeiro para a abertura de empresas mistas no país. O Estado mantinha as nacionalizações das grandes organizações, empregando métodos capitalistas de gestão e competição, bem como o monopólio do comércio exterior. A NEP constituía uma política destinada a estimular a produção agrícola e de bens de consumo por meio da iniciativa privada, procurando restaurar a economia, que estava décadas atrasadas.

Ainda segundo as contribuições de Visentini, o período de execução da nova medida econômica, que foi até os anos finais da década de 20, trouxe conquistas significativas, a exemplo da construção de escolas – em especial, no campo -, a promoção do ensino gratuito até os 12 anos, ampliação da estrutura médico-sanitária e recuperação da população. Contudo, simultaneamente, a produção industrial não atingiu o esperado, o abastecimento das cidades continuava ameaçado, havia concentração de terras e a distância entre a zona rural e a urbana ainda era problema, pois criava a coexistência de dois sistemas antagônicos (capitalista e socialista).

A referida condição histórica fez com que o período se tornasse uma fase de muitos experimentos político-sociais, com tentativas de restauração da economia, de transição para uma nova ideia de sociedade, de muito debates e lutas internas no partido sobre o projeto pós-Revolução e os caminhos a serem seguidos. O Estado e suas instituições tinham como desafio lidar de forma concomitante com dois séculos diferentes e com a pressão ideológica e política de grupos antagônicos. Como aponta Lewin (2007 [2005]), esses acontecimentos, desde a Guerra Civil, afetaram os bolcheviques, por um lado, positivamente, pois tiveram sucessivas ondas de adesão, com integrantes que não necessariamente tinham forte identificação com o regime como os revolucionários da velha guarda, por outro, isso alterou a configuração ideológica do partido com novas formas de pensar e agir, de maneira a criar mais divisões internas e cada vez mais se distanciando dos ideais revolucionários de 1917. Aliás, se nesses anos de Revolução, as posições divergentes já se mostravam evidentes, após o triunfo contra o inimigo em comum – o Exército Branco –, as diferenças se acentuaram e chegaram ao seu máximo com a morte de Lênin, em 1924. A partir dos embates pelo poder sucessor do líder da Revolução, em função de fatores internos e externos, por exemplo, a articulação dos *kulaks* para uma retomada do poder, o contexto exigiu atitudes duras e, com isso, favoreceu a figura de Stálin, que já ocupava uma posição importante no partido como Secretário-Geral.

Neste momento, com a ascensão de Stálin ao poder, inaugura-se um novo período na história soviética, pois “se Lênin foi o principal responsável pelo triunfo da Revolução, coube a Stálin e seu grupo construir uma nova sociedade, com a coletivização da agricultura e a industrialização acelerada dos Planos Quinquenais” (Visentini, 2017, p. xiii), o que gerou outra vez um paradoxo, porquanto, para realizar a modernização, Stálin adotou métodos e princípios do Estado czrista como política oficial, isto é, ele combinou ao mesmo tempo o progresso social com retrocesso político. Aumentou-se a tendência para o autoritarismo, burocratizações e tomadas de decisões mais pragmáticas e com menos reflexões teóricas, pois, ao contrário de Lênin, Trostky, Bukhárin, Stálin e seu grupo tinham uma visão mais simplificada e estrutural do marxismo (idem, 2017).

Por sua vez, a modernização feita sob a forma de urbanização, coletivização e industrialização aceleradas visava à consolidação do regime soviético e a construção de uma nova sociedade, mais coletiva, mais socialista, diferente dos modos de vida ocidental, de maneira que os dois Planos Quinquenais (1928-1933 e 1933-1937), todas suas metas e ações se voltavam a este objetivo.

A primeira providência realizada foi a coletivização da agricultura. Essa atitude permitiu o líder soviético lidar com um problema que passava pelos eixos produtivo, político

e econômico, pois, logo nos anos de 1927-1928, houve o agravamento da crise de abastecimento de trigo nas cidades e, por conseguinte, da fome, de maneira que os *kulaks* começaram a tirar proveito da situação, já que controlavam esse abastecimento, para obter mais poder político e econômico. Ao mesmo tempo, nas cidades, era preciso de mão-de-obra para as fábricas. É nesse sentido que o processo de coletivização da agricultura serviu de resolução: assim o Estado soviético pode controlar o abastecimento alimentar nas cidades, retirou a força político-econômica das mãos dos grandes proprietários de terras, impedindo uma revolução capitalista e ainda obteve mão-de-obra para financiar o processo de industrialização. É claro que tal medida enfrentou forte oposição no campo, tanto de *kulaks* quanto dos camponeses pobres, que tinha mais a ganhar com a situação. A falta de material de trabalho e a arbitrariedade do Estado causaram confusão social, houve perda de gado e da colheita, destruídos pelos próprios camponeses. Reação que teve uma resposta dura do regime: muitos foram mandados para campos de trabalho em regiões despovoadas, nas quais morreram de frio ou fome. E a circunstância ficou sob controle, ainda mais que, após esse primeiro momento, Stálin realizou o processo de coletivização de forma mais moderada a partir de concessões e fornecimento de instrumentos de trabalho, como tratores e maquinários, além de integrar a medida à etapa de industrialização do país.

Com isso, em um breve espaço de tempo, já era possível encontrar diversos complexos industriais espalhados no país, sobretudo voltados para a siderúrgica, mineração, petróleo, maquinário e eletricidade. Houve a modernização nessas regiões com estradas e construções. Na segunda fase do Plano Quinquenal, os avanços foram potencializados e as falhas da primeira fase – falta de tecnologia, investimentos externos, técnicos e mão de obra – foram corrigidas. Iniciou-se o investimento na área de tecnologia, na produção de bens de consumo individuais e na produção agrária, todos bem-sucedidos. Em consequência disso, possibilitou o desenvolvimento do comércio local e inter-regional, “desta vez, o resultado do plano ultrapassou ligeiramente as metas propostas” (Visentini, 2017, p. 43). Cabe ressaltar, ainda, que parte do efeito positivo deve-se ao contexto internacional, importante lembrarmos que esses anos de crescimento soviético contrastavam com o abalo sistêmico do capitalismo a partir da crise de 1929 e a Grande Depressão.

A grande transformação e construção da sociedade soviética a partir da modernização industrial trouxe consequências significativas como urbanização, educação, mobilidade social para cima. Efeitos extensamente emancipatórios para a população, ainda que limitada por um sistema de controle rigoroso. Sem dúvida, como afirma o historiador brasileiro Visentini

(2017, p. 45), o acontecimento mais notável dessa transformação “foi o intenso processo de urbanização”.

Segundo Lewin (2007 [2005]), o fenômeno da urbanização levou milhões de pessoas do campo para a cidade. Antigos palácios transformados em habitações comunitárias (um jeito de ressignificar os símbolos czaristas), novas moradias coletivas foram construídas. Houve a produção em massa de ideias para circular na sociedade via meios de comunicação e apresentar à população um dilúvio de informações. Promoveu-se intensamente a inventividade, a educação e a criatividade intelectual, de maneira a implementar novas concepções de existência e necessidades na vida pessoal de cada sujeito, daí a importância e a mobilização de intelectuais e artistas que veremos nas próximas seções. Estabeleceu-se a formação de novos tipos de redes, de novos e diferentes relacionamentos sociais, políticos e culturais, com valores, princípios e subjetividades diferentes do que havia. De fato, dos fins dos anos 1920 até o fim da década de 1930, o desenvolvimento social soviético possui um caráter amplo e profundo a fim de consolidar-se uma nova sociedade, agora, cada vez mais soviética e com o máximo de controle do Estado. Nesse aspecto, já desde os anos 1920, a vanguarda russa foi decisiva para a construção dessa nova sociedade.

A então recente configuração soviética se mostra mais perceptível ao comparar a Moscou da década de 20, ainda em período de transição de regime, e a da década de 30, como faz o historiador polonês:

[...] o funcionário soviético que voltasse a Moscou nos 1930 não encontraria quase nenhuma das instituições com as quais estava familiarizado nos anos 1920. A imprensa, os *nepmen* [os homens/burocratas responsáveis pela NEP], as lojas, o sistema de abastecimento, os debates políticos, boa parte da vida cultural – tudo isso havia desaparecido. Os locais de trabalho, o ritmo de vida, os lemas e, também (olhando mais de perto), o próprio partido – tudo estava transformado. A vida política e as políticas adotadas eram diferentes e impetuosas. (Lewin, 2017 [2005], p. 22)

Ainda de acordo com Lewin (2007 [2005]), também discutido por Visentini (2017) e Hobsbawm (1995 [1994]), a massa de operários soviéticos estava distante do poder, o Estado “socialista” continuou a ser um parentesco dessa vertente, mesmo com a chegada de Stálin ao poder, mas isso bastou para que avanços fossem conquistados em favor das classes mais baixas.

As condições de vida melhoraram de maneira significativa, os operários tiveram mais segurança nas fábricas, redução da jornada de trabalho, salários fortalecidos graças ao aumento dos níveis educacionais dos trabalhadores. O serviço de assistência social e de saúde

gratuito foi universalizado. A mulher, emancipada e sem a obrigação da maternidade¹¹, exercia um destacado papel na sociedade, especialmente intelectual¹², mas não só, com igualdade legal aos homens e um status social mais elevado. O pleno emprego foi alcançado na segunda metade da década de 1930. A educação chegou para outras camadas da população como parte da revolução cultural, a ponto de o analfabetismo no país baixar para índices ínfimos. A política cultural nos anos de 1920 e 1930 levou ao forte subsídios de bilhetes para teatros, concertos e demais atividades culturais. A distância cultural entre as camadas sociais diminuiu, agora muito mais horizontal do que nos tempos de czarismo. É uma das principais características que marcou o regime socialista: as classes baixas conseguiram mais mobilidade na sociedade. Por essa perspectiva, como podemos notar, a urbanização ressignificou a noção de mobilidade, pois não a limitou apenas ao deslocamento espacial (mudança de trabalho ou de moradia, por exemplo), mas também mobilidade social, cultural, econômica e psíquica muito diferente e distante da antiga Rússia tradicional, de ritmo de vida mais lento, atrasada economicamente, com realidade social familiar, de apego à tradição e com pouca perspectiva social (Lewin, 2017 [2005]; Visentini, 2017).

Com isso, criou-se ao mesmo tempo a possibilidade da população alcançar posições que antes se encontravam inacessíveis e, para o Estado, isso consistiu em uma fonte de apoio popular preciosa.

Esse vertiginoso crescimento das cidades soviéticas, contudo, também teve seu preço e trouxe efeitos e desafios para a população e para o próprio Estado. Com essa acelerada transição do campo para os centros urbanos, tanto os indivíduos do campo quanto da cidade não tiveram tempo suficiente para se adaptar à nova realidade social. Ocorreram as influências mútuas de culturas e mentalidades, mesclavam-se elementos religiosos e seculares, as cidades tornaram-se rurais e sujeitos mais urbanizados. Problemas de superlotação, individualismo, atrasos diante do ritmo veloz das fábricas, roubos, constantes mudanças de trabalho criaram uma forte tensão na vida social, que só foi resolvida com uma rígida legislação trabalhista por parte do Estado.

Faz-se necessário reiterarmos, ainda, que é inegável que esse processo de urbanização, nascimento de uma nova realidade social e de melhorias nas condições de vida não foi pacífico, principalmente quando Stálin e seu grupo estavam no poder, com problemas de

¹¹ Cabe ressaltar que o aborto foi legalizado nos primeiros anos do regime soviético, na década de 1920, embora tenha voltado a ser proibido entre os anos de 1936 e 1955.

¹² Em partes, é devido a isso que se tornou recorrente encontrarmos mulheres em debates e atuações públicas na URSS, como, por exemplo, Maria Iudina, reconhecida musicista e membro do Círculo; a poetisa Marina Tsvetáeva; e a intelectual Aleksandra Kollontai.

autoritarismo, contínuo estado de tensão, perseguições e expurgos de intelectuais e dissidentes do regime, além de mortes, incluídas as de muitos agentes que contribuíram diretamente para o plano soviético. Da mesma maneira, não podemos ignorar os avanços na vida da população. Em decorrência disso as duas primeiras décadas de regime socialista se tornam tão ambíguas, contraditórias e complexas em serem analisadas. Prova disso é o relato, muitas vezes em forma de autobiografia (gênero comum na Rússia soviética), de pessoas que retratam essas primeiras décadas de forma intensa e vívida, enquanto outras caracterizam em tom apocalíptico e de martírio, ou ainda a posição oscilante entre os dois polos.

Em consonância com as colocações feitas por nós no início deste tópico, o processo de formação da União Soviética foi intenso, paradoxal e complexo, com destaque para as duas primeiras décadas – 1920 e 1930. Ao se tratar desse contexto, termos como “ao mesmo tempo”, “simultâneo”, “contudo”, “ao passo que”, “por um lado e por outro”, além dos adjetivos mencionados, são recorrentes e de difícil exclusão em uma abordagem minimamente objetiva e historicizada. E, como veremos adiante, tais traços históricos vão ressoar em diferentes atividades soviéticas durante o regime.

2.2. *Con fuoco*: a vida intelectual na União Soviética dos anos 1920

A Revolução consistiu em diversas revoluções, as quais perpassaram diferentes níveis e esferas, como a cultural, a científica, a estética, a filosófica, de modo acompanhar os diversos estágios campo político-econômico. Situação que foi percebida nos próprios anos de efervescência sociocultural, ao ser retratada por Vigódstki (2017 [1924], p. 102) em seus escritos, por exemplo, em “A revolução e a cultura”, em que afirma ser “evidente que a revolução não era somente uma reviravolta política. Seu sentido e seu significado eram claramente muito mais profundos e multifacetados” e propunha “produção de novas formas, de uma vida social”, que, de fato, expressava uma completa “revolução do espírito”.

No campo cultural, esse processo trouxe três importantes tradições da vida intelectual para o cerne da Revolução: o círculo de discussão (*krug*); a relação ética e estética; e o vínculo entre texto (que, aqui, podemos entender de maneira ampla) e realidade social, das quais, por exemplos, os intelectuais como Maiakóvski, Kandínski, Chostakóvich, o Coletivo pensante B.M.V., Malévitch, entre outros são herdeiros. Segundo Gomide (2017), essas formas de expressão intelectual tiveram gênese nas tensões existentes das reformas socioculturais entre os séculos XVIII e XIX (Catarina II, a campanha de 1812, o movimento deembrista, as cisões intelectuais de meados do século XIX, a formação e as metamorfoses

do populismo, a imensa Revolução de 1905), citadas anteriormente, o que moldou o pensamento russo e intensificou-se a partir de 1917, dada a ocupação que tomou na sociedade soviética¹³.

Ainda que já tenhamos apontado essa particularidade do contexto intelectual russo-soviético em outros trabalhos (Luciano, 2021; Paula & Luciano, 2024), faz-se pertinente recuperá-lo, uma vez que são pilares da nossa discussão, do *corpus* analisado e do próprio modo de formação social do pensamento nesse período.

Devido ao constante clima de tensão, poucas vezes o debate filosófico e a pluralidade de ideias se mostraram favoráveis na Rússia. Em especial, destaca-se o início do século XIX, em que os recentes eventos à época da Revolução Francesa, que, aliados à chegada da filosofia alemã progressista e emancipadora, ameaçavam a autocracia no país, gerando um forte período reacionário como resposta, por exemplo, com perseguição a professores, o fechamento de universidades (como a de Petersburgo e Kazan) e a restrição do ensino de filosofia, o que, por sua vez, dificultou a difusão de ideias filosóficas e enfraqueceu a filosofia até pelo menos 1860 (Steiner, 2021; Academia de Ciências da URSS, 2021).

Nesse momento, então, começam a surgir os primeiros círculos de discussão, que constituíram uma forma maior da vida intelectual na Rússia e na União Soviética. Para o desenvolvimento dessa prática, a arte – em especial, a literatura e a crítica literária – foi fundamental para o cumprimento de um papel ético na vida cultural e nas reflexões filosóficas, no sentido de influência nos acontecimentos cotidianos, posto que eram “o relacionamento e as fronteiras entre estética e ética [compreendidas] como dimensões da vida e da cultura”¹⁴, como nos mostra Brandist (2002, p. 34, adaptação e tradução nossa). Aqui, “a vida cotidiana se transforma em literatura, enquanto a literatura pode se tornar a vida cotidiana” de modo que “a literatura não deixa de ser literatura, assim como a vida cotidiana não deixa de ser ela mesma” (Medviédev, 2012 [1928], p. 221). Tal configuração do exercício reflexivo foi proposta, em sua estrutura clássica, pelo crítico literário Vissarion Bielínski durante a década de 1830. Segundo o pensador russo, a literatura era a fonte da vida russa, pois, nesse viés, por meio dela, os sentimentos, a moral, a alma se formam e impregnam-se na vida social. Com isso, cada representante de épocas diferentes das artes (da literatura) e da sociedade trazem consigo “uma relação viva entre seus conceitos e suas convicções literárias

¹³ É interessante notar que, no *Método formal nos estudos literários*, Medviédev (2012 [1928]) faz uma breve referência a esse período, especificamente a Revolta Dezembrista, ao destacar que as tensões do período moldaram esse modo particular dos intelectuais russos fazerem literatura e filosofia. Diz o autor: “seria ingênuo não considerar o papel da censura e do terceiro departamento no desenvolvimento da nossa literatura.” (p. 121).

¹⁴ No original: “the relationship and boundaries between aesthetics and ethics as dimensions of life and culture”.

e de vida” (Bielínski, 2017 [1846], p. 119). Posição que pode ser vista também na cultura soviética, sintetizada nas palavras de Vladimir Edelman, membro do Komsomol, escritas na revista [*Muzikalnaya nov*] a respeito da vida musical soviética: “Para nós uma obra de arte somente tem valor se nos ajuda a entender o mundo que nos rodeia”¹⁵ (Krilova *et al*, 1926, p. 80 *apud* Fairclough, 2021 [2015], p. 63, tradução nossa).

Como meio de circulação desses debates ético-estéticos e científico-filosóficos, os periódicos, pelos quais eram publicados os textos e as obras, passaram a ganhar importância no meio intelectual, com destaques para O Telégrafo [*Telegraf*], O mensageiro de Moscou [*Moskóvski Viéstnik*], O Telescópio [*teleskop*], entre outros que, por mais de 25 anos, contribuíram para difusão do conhecimento (Herzen, 2017 [1850]). Nos anos de 1920, essa via de discussão continuou viva entre os pensadores soviéticos a partir de revistas como, por exemplo, *Pravda*, *O dia da arte*, *O novo caminho*, *Arte*.

Nesse cenário, junto às intensas experimentações político-econômicas e constantes mudanças e complexidades, a vida intelectual russa transformou-se em um grande caldeirão cultural, com diferentes movimentos estéticos e correntes filosófico-científicas (Ivanova, 2022 [2008]), seja a favor das forças revolucionárias, seja em oposição a elas – basta observarmos as opiniões divergentes sobre cultura e revolução nos escritos de Blók (2017 [1918]), Biély (2017 [1917]), Búnin (2017 [1918]), Berdiáev (2017 [1917]) Bogdánov (2017 [1917]), Tsvetáieva (2017 [1925]), Lénin (2017 [1917]), Lunatchárski (2017 [1919]), Guíppius (2017 [1999]), Kérjentsev (2017 [1923]) e Téffi (2017 [1932]). Pluralidade que era estimulada mesmo entre os adeptos do Partido pelo editor responsável da revista *Pravda* (aliada ao governo), Nikolai Bukhárin. Para ele, “O partido deve indicar uma linha geral, mas ainda assim precisamos da famosa liberdade de movimento dentro dessas organizações” (Bukhárin, 2017 [1924], p. 161), de maneira que quanto mais variada for, melhor o campo cultural. Prova disso são as diferentes perspectivas de nomes como Fritche, Brik, Lunatchárski, Meyerhold, mesmo sob a mesma “linha geral”.

Contudo, ainda que houvesse resistência por parte de alguns, boa parte dos pensadores russos foram a favor da Revolução, pois o Estado soviético num primeiro momento aderiu oficialmente à agenda compartilhada pelos intelectuais (Gomide, 2017, p. 10). Uma estratégia essencial no projeto soviético, uma vez que a vanguarda, que é produto e processo desse momento histórico, desempenhou uma função primordial no período de criação de uma sociedade: a construção de um novo sujeito, isto é, o ser soviético.

¹⁵ No original em espanhol: “Para nosotros una obra de arte sólo tiene valor si nos ayuda a entender el mundo que nos rodea”.

As lideranças soviéticas sabiam que para a consolidação de um novo regime/visão de mundo não bastavam apenas as novas medidas políticas e econômicas, era preciso (re)construir a cultura de modo geral, sobretudo nos primeiros anos sob a liderança de Lênin e seu grupo que consideravam a cultura parte importante da constituição do sujeito e da sociedade¹⁶. Nas palavras do próprio Bukhárin (2017 [1924], p. 158), era preciso uma abordagem específica para “todas as áreas da vida ideológica e científica, até na matemática”, pois assim cresceria “o novo espírito das relações culturais”. Esse processo, no entanto, tratou-se de uma árdua tarefa que não poderia ser alcançada imediatamente como questões econômicas e militares. O alerta é dado, inclusive, pelo próprio Lênin (1921, p. 274-275 *apud* Schwarz, 1983, p. 42-43, tradução nossa) ao destacar a importância e a dimensão do movimento a ser realizado. Segundo o líder bolchevique, “os problemas culturais não podem ser resolvidos rapidamente assim como problemas políticos e militares”, posto que “é impossível conseguir uma vitória cultural em um curto espaço de tempo; pela própria natureza do caso, é necessário um período mais longo, e nós devemos nos adaptar a ele, nos planejarmos em conformidade e dispor o máximo de perseverança, persistência e disciplina”¹⁷. Somente com este percurso a cultura soviética se estabelecerá, pois, como afirma Vigódstki (2017 [1924], p. 105), “as conquistas da velha cultura não podem ser destruídas enquanto em seu lugar não houver algo de novo”.

É dessa perspectiva que, sob a orientação de Lênin, a direção bolchevista procurou agir nos diversos campos da cultura, em especial na criação artística, de modo a estabelecer condições para que houvesse uma vasta e diversificada produção, ao passo que pudesse contribuir para os objetivos revolucionários, bem como para a consolidação do Estado soviético, da nova cultura e do novo ser que surgiam nos anos 1920. O resultado dessa posição foi a profusão de correntes inovadoras (conhecidas posteriormente como vanguardas russas) que proliferam nesse período revolucionário, apesar das condições hostis de sobrevivência que vimos no item anterior. Apenas para ilustrar, no esteio dos trabalhos de Konder (1967, p. 64) destacamos algumas tendências na literatura:

O ambiente literário de então se caracterizava pelo choque estrepitoso de várias tendências, que incluíam desde o formalismo os *Irmãos Serapião*

¹⁶ Por esse viés, compreendemos o largo apoio às instituições culturais e educacionais durante a década de 1920, conforme veremos à frente.

¹⁷ No original em inglês: “Cultural problems cannot be solved as quickly as political and military problems... [...]. But it is impossible to achieve a cultural victory in such a short time; by the very nature of the case a longer period is required, and we must adapt ourselves to this longer period, calculate our work accordingly, and display a maximum of perseverance, persistence, and system.”

(grupo cujo nome era tirado de um personagem de Hoffmann) e do tradicionalismo acadêmico, até o refinamento dos *imagistas* (Essênin), o sectarismo do *proletkult* (grupo que teve como inspirador o machista Bogdanov, com quem Lênin polemizara em *Materialismo e Empiriocrítica*), passando pela agressividade dos futuristas (entre os quais surgiu Maiacóvski) e a posição moderado, aberta e confusa de Gorki.

Nesse sentido, é que podemos compreender a profunda relação ética e estética do período soviético que temos explicitado acima, em especial entre os anos 1920, momento no qual a arte/literatura “era o mundo real” (Emerson, 2003 [1997], p. 26, grifos da autora), o que pode ser comprovado com o grande interesse do povo pela poesia, que era “muito ligada à expressão das grandes ocasiões da vida nacional”, pois, segundo o relato de Ivánov em visita a São Paulo, ao fazer uma palestra perante um auditório de operários, sobre Khlébnikov, tão requintado e difícil, chegou a esquecer uns versos que pretendia citar. Pois bem, eles foram imediatamente ‘soprados’ por alguém” (Schnaiderman, 1997, p. 130). Esta peculiaridade da cultura russo-soviética marcará todo o campo artístico, bem como o filosófico e científico (uma vez que não estavam dissociados), como pretendemos demonstrar neste item.

Tal característica é importante ser ressaltada, pois, além de marcar todo um período e determinar um modo do fazer-artístico, do fazer-científico e do fazer-filosófico, ela também altera a lógica de compreensão de mundo e provoca a repensar o nosso olhar sobre a experiência soviética. Neste ponto, Schnaiderman (1997, p. 98) é preciso ao afirmar que esta condição obriga-nos a “balancear entre a ficção e o documento” sem, necessariamente, sobrepor um ao outro, mas compreendê-los em relação, uma vez que reconhecer essa natureza da arte russa “não significa de modo algum advogar a sujeição da primeira ao segundo, que seria detestável, mas admitir a importância da fronteira entre os dois, do limiar em que ambos se tocam”. Ainda de acordo com o intelectual russo-brasileiro, esse fenômeno da cultura russa e soviética pode ser denominada como *litteratura facta* [literatura do fato], que “expressa um estado de espírito” (idem, p. 100). Eis que notamos o volume de publicações e o enaltecimento de produções (seja artística, filosófica e científica) em formatos de reportagem, de contos, cadernos de anotações, diários neste período, em especial, na década de 1920.

De acordo com Figes (2017 [2002]) e Kelly (2016), diante dessa situação, o intelectual passou a ser visto como engenheiro, conceito que estava presente no horizonte da vanguarda soviética, independente do posicionamento ideológico, de modo que foi aplicado em diferentes correntes experimentais. Essa ideia entre os intelectuais dos anos 1920 pode ser exemplificada em dois artigos escritos na revista *Almanaque* por dois membros do Suprematismo, o arquiteto Lazar Khidekel e Ilya Chashnik, ligados a Malévitch. De acordo

com o primeiro, o artista deve participar da nova era semelhante ao engenheiro, ao agrônomo e demais especialistas, de modo que, completa Chashnik em seu escrito, ressalta-se a importância do trabalho artístico em uníssono com esses profissionais (*apud* Kachurin, 2013). Objetivo era tornar o ser social matéria-prima de si mesmo, aprimorar-se, produzir uma nova versão melhor de si mesmo, esse era sujeito soviético. Havia técnicas e procedimentos para isso, por exemplo, o heroísmo, a gestão do tempo, a abnegação física, vigilância coletiva, a responsabilidade consigo e com o outro, relações humanas e respeito mútuo entre os indivíduos, a solidariedade camarada, a importância do “trabalho” das pessoas para o bem da sociedade, um elevado sentido de dever público, a intolerância ao ódio nacional ou racial entre os povos da URSS, o amor pela paz, honestidade, veracidade, pureza moral, despretensão na vida privada e social, respeito mútuo entre membros das famílias e cuidado na educação dos filhos; em contraposição, a injustiça, a desonestidade, o carreirismo, o dinheiro, a preguiça eram condenados¹⁸. Enfim, aptidões que poderiam ser alcançadas com a ajuda da arte, da ciência e da filosofia.

Podemos ver essa busca na síntese dialética das ideias, na filosofia e na vivacidade da língua vista pelos linguistas, bem como nas doutrinas e ensinamentos religiosos renovadores expressos por pregadores, nas artes construtivistas, nas poesias de Maiakóvski e dos futuristas, no teatro de Meyerhold, no cinema de Eisenstein, na música de Scriábin, na decomposição em formas geométricas da pintura, no movimento e dinâmica dados aos prédios e esculturas (Vigódski, 2017 [1918]).

Para melhor apresentarmos, discutirmos e ilustrarmos como as experimentações científico-filosófico-artísticas se juntaram à experimentação político-econômica na construção dessa nova sociedade e desse novo ser soviético, a seguir traremos uma espécie de “situação geral” das pesquisas nos campos da linguística, das artes e da filosofia. Nessa seção, centrar-nos-emos em especial nas cidades de Moscou e Leningrado, que, com o início da NEP, foram os centros intelectuais na União Soviética na década de 1920 (Bueno, 2010). Nosso intuito é explorar os apontamentos feitos acima de modo mais centrado em cada uma das áreas (que convergem em nosso trabalho) e demonstrar como estavam entrelaçadas entre si, bem como o impacto delas tanto na concepção de linguagem à época quanto nos procedimentos metodológicos de estudo dos signos, em vista de refletir (sobre) a vida e o ser social. Assim, esperamos demonstrar como os trabalhos de Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich, além dos do Coletivo pensante B.M.V., estão integrados, em certa medida, a este projeto maior de

¹⁸ Muitas dessas técnicas, inclusive, foram formalizadas posteriormente em um código de conduta no 22º Congresso do Partido Comunista, em 1961.

União Soviética. Cabe, ainda, elucidar que, embora façamos separadamente referida discussão, por uma questão didática, a compreensão é de que essas esferas estavam em constante contato entre si e com outras, em um trabalho coletivo e colaborativo, de modo a intercambiarem ferramentas e procedimentos dos respectivos objetos de estudo, conforme temos procurado enfatizar desde as primeiras páginas do nosso trabalho.

2.2.1. *Vivacissimo*: a linguística soviética e a busca pela “Palavra Viva”

Para caracterizar as pesquisas em linguística nos anos 1920, partiremos dos trabalhos desenvolvidos por Brandist (2012 [2003]; 2012 [2005]; 2016), Ivanova (2022 [2008]) e Romashko (2000), os quais abordam dois importantes institutos da época: Instituto Palavra Viva e o Instituto de Estudos Comparados das Literaturas e Línguas do Ocidente e do Oriente, ambos situados em Leningrado. O primeiro, pois, como afirma Brandist (2012 [2003], p. 138) “consolidou toda uma tendência de pesquisa em linguagem na Rússia que os membros do Círculo de Bakhtin viriam a herdar”, enquanto que o segundo foi o lugar onde se deu prosseguimento com afinco aos trabalhos do Instituto Palavra Viva e onde atuaram os membros Círculo (Volóchinov e Medviédev), durante o desenvolvimento dos seus textos mais importantes, bem como havia a participação de importantes linguistas do campo – Serguei Bernstein, Liev Scherba, Liev Iakubínski, este último chegou, inclusive, a trabalhar simultaneamente nos dois institutos acima. A partir dos trabalhos desenvolvimentos nessas instituições, juntamente com outras, criou-se um campo científico ativo e interdisciplina em torno do estudo “palavra viva” nos anos 1920, o qual já vinha sendo gestado por linguista desde o século XIX (Romashko, 2000). Ademais, nosso olhar para essas duas instituições permite ressaltar, de um lado, o fato que, ao contrário do que normalmente é promovido, as instituições fossem apenas meio de controle das atividades intelectuais e, de outro, que o Círculo pensante B.M.V. não estava alheio à cultura oficial, mas dialogava com esta, bem como estava integrado nesse contexto maior de pesquisa na União Soviética¹⁹, aspecto fundamental apontado em nosso trabalho. Por fim, a partir dos trabalhos de Grillo (2017; 2020), também abordaremos os manuais de linguística russa da época. Isso nos proporcionará

¹⁹ Desse modo, torna-se um equívoco afirmar a marginalização da atuação do Coletivo pensante B.M.V. durante os anos 1920, bem como sua posição de intelectuais da contracultura. Essa generalização acerca da atuação do grupo de pensadores novamente se revela uma tentativa de apagamento da relação estreita desse coletivo com cultura soviética/marxista. Na verdade, o que ocorre é um desligamento das instituições oficiais posteriormente, já na década de 30 e por parte de Bakhtin, a fim de se manter justamente ligado à agenda da década de 20 (Brandist, 2012 [2005]).

salientar o quadro geral (tendências, concepção de língua, método, objetivos etc.) da linguística soviética na época.

O Instituto Palavra Viva surge, em 1918, ligada aos problemas da prática de linguagem e cultural russa em um contexto revolucionário que se formava desde 1905, em que havia a coexistência de diferentes grupos sociopolíticos – bolcheviques, mencheviques, soviets, camponeses, brancos, liberais, entre outros, os quais disputavam melhores condições de existência, como apontamos no item 2.1 -, e o discurso em público passa a ganhar cada vez mais importância em meio ao debate sociopolítico na sociedade russa (Romashko, 2000; Ivanova 2022 [2008]). É precisamente a essa situação que o nome da instituição está ligado. Nesse sentido, de acordo com Brandist (2016), o termo “Palavra Viva” [*Zhivogo Slova*²⁰] pode apresentar ao menos significações pertencentes ao campo político, relacionada à democracia ateniense discutida por Aristóteles; ao campo econômico, relacionado à ideia de trabalho; e ao campo filosófico-científico e artístico-cultural, em relação à linguagem, à estética e à filosofia. No contexto revolucionário russo, tais acepções aparecem de forma sincrética, o que pode ser vista na própria constituição do instituto de Leningrado, bem como na apropriação dos termos pelas produções da época.

De acordo com Ivanova (2022 [2008]), a nomeação do instituto com a expressão “Palavra Viva [*Institut Zhivogo Slova*] e a própria criação da instituição estão ligadas a dois motivos. A primeira razão refere-se diretamente à arte de tomar a palavra em público²¹, enquanto expressão da palavra na busca emergente pelo espaço democrático. Nas palavras de Brandist (2012b [2005], p. 138, grifos do autor), Anatóli Lunatchárski, Comissário para a Educação, em sua fala de inauguração do instituto, afirmou que “a revolução havia tornado possível e necessário ensinar todo o povo a falar publicamente, ‘do pequeno ao grande’ (*Institut Zhivogo Slova*, 1919:23)”. A criação da instituição aparece, então, na forma de

²⁰ Ivanova (2022 [2008]) reconhece a dificuldade em traduzir o termo *Slova* e em função de trabalhos anteriores utiliza o termo *Mot* em francês como correspondente, apontamento feito também por Brito (2018) ao traduzir o termo por “Palavra”, enquanto Brandist utiliza em inglês “Word” [*Institute of the Living Word*]. Aqui, como não temos o intuito de discutir pormenores sobre tradução e a fim de dar coesão ao mesmo objeto referenciado (o instituto russo de 1918-1924), adotamos o lexema “Palavra” utilizado como correspondente do termo em russo, que foi usado tanto em um texto de Brandist (2012 [2005]) traduzido para o português por Helenice Gouvea e Rosemary Schettini, bem como outro texto do mesmo autor (2016), traduzido por Tanira Castro e Camila Faustino de Brito, além de ser possível encontrar a mesma designação nos trabalhos de Brito (2018) e de Conceição (2020). Contudo, nesse caso, ressaltamos que o termo “Palavra” não se refere apenas à palavra verbal, mas à linguagem de modo geral ou mesmo à noção de discurso, isto é, linguagem em uso, em movimento, uma vez que o termo “*Slova/o*” possui tal abrangência semântica. Ademais, esse sentido alargado de palavra ficará evidente em nossa discussão ao pensarmos a relação do nome com a prática do instituto.

²¹ Na Rússia, ainda de acordo com Ivanova, evita-se o uso do termo “Retórica” por ser entendida mais como um estilo galante o qual não necessariamente é condizente com a proposta de embate discursivo no contexto soviético.

resposta às necessidades do contexto político-social da sociedade russa e o desejo revolucionário de democratização (ainda que não se tenha realizado plenamente uma sociedade mais democrática em função de diferentes fatores)²². Por esse viés, a arte da palavra em público surge no sentido de disputa pela palavra, isto é, de arena discursiva, semelhante à ideia bakhtiniana, como comumente conhecemos no Brasil (Volóchinov, 2017 [1929]).

Esta preocupação dos fundadores do Instituto, por conseguinte, coloca a linguagem estudada sob o viés de sua função social. Esse olhar para a palavra aproxima as pesquisas para a concepção social do novo regime soviético e estabelece premissas para um método sociológico de base marxista, difundido na década de 1920, bem como permite incluir também a teoria da literatura, a poética e a prosa nesse campo de estudo. Ademais, como apontam Brandist (2012 [2003]) e Ivanova (2022 [2008]), as pesquisas em linguística feitas em particular por Baudouin de Courtenay na Universidade de São Petersburgo foram decisivas para esse estudo da linguagem viva, isto é, o trabalho com signos em uso no social, em seu aspecto de construção da realidade. Tanto o linguista polonês, conhecido hoje como um dos fundadores da linguística moderna, quanto seus alunos (Polivanov, Iakubínski, Larin e Jirmúnski) compartilhavam da necessidade de um encontro entre ciência social e linguística, bem como uma delineação metodológica das ciências da linguagem. A compreensão da linguagem como uma atividade linguística, ou seja, como fala, estava se tornando cada vez mais difundida entre os jovens linguistas, abrindo, assim, novos caminhos e abordagens no campo da linguística russo-soviética. Por sua vez, essa questão da linguagem começou a despertar a atenção de especialistas de áreas, por exemplo, poetas (Andrei Biéli e outros simbolistas), críticos literários (formalistas e a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética [OPOIAZ]), psicólogos e pedagogos (Aléxis Leontiev, Liev Vigótski, Alexander Iuri) e filósofos (Nikolai Losski). Em decorrência disso, a linguística tornou-se, por excelência, uma ciência interdisciplinar, própria de seu caráter filosófico que veremos a seguir, com diferentes linhas: natureza da linguagem, fonética experimental, arte da palavra, patologia da linguagem, análise dos mecanismos da fala, criação linguística e verbal, teoria da linguagem poética, estilística e sociolinguística.

Dessa forma, no esteio de Ivanova (2022 [2008]), podemos afirmar que o sujeito expressivo e falante (para usarmos uma expressão bakhtiniana e mostrarmos a convergência de ideias), assim como sua atividade linguística, foi colocados no centro das pesquisas no início dos anos 1920 na União Soviética como objeto da linguística e das demais ciências

²² Conforme nos mostra Brandist (2016), essa constatação é reforçada ao observar que a expressão “Palavra Viva” é utilizada por Lênin, já em 1902, em seu célebre texto *O que fazer?*.

humanas, principalmente com a influência de Baudouin de Courtenay, enquanto o Instituto Palavra Viva tornou-se o lugar de estudo dessa manifestação de linguagem, sobretudo a criação verbal, a partir da linguística, da literatura, da poética, da arte da palavra em público, da comunicação verbal. Essa configuração que se formava nas pesquisas à época, na instituição, é interessante, pois, por um lado, mostra como a linguística caminhava igualmente para uma abordagem que se aproxima da vida – da mesma maneira que temos a relação ética e estética –, o que também estabelece uma proximidade com os outros campos, por exemplo, a arte e cultura; e, por outro, notamos um contexto maior de pesquisas em que o Círculo estava inserido.

A segunda razão do nome dado ao instituto é referente ao uso de maiúsculo nos termos, com destaque para “Palavra” [*Slova*]. Como aponta Romashko (2000) Ivanova (2022 [2008]) e Grillo (2020), a linguística na Rússia foi constituída sob a influência da filologia pós-romântica e da filosofia da linguagem de tradição alemã ainda no século XIX (sobretudo a partir do pensamento de Wilhem von Humboldt), o que também a coloca em contato com outras áreas e a tendência pela busca da “palavra viva”, uma vez que havia uma atenção particular aos estudos folclóricos, à poesia e a linguagem oral. Ademais, o termo possui uma particular interpretação de base teológica e filosófica na cultura russa, em que *Slovo* faz referência à concepção de Logos e Divino enquanto princípio criador, isto é, uma Razão Superior que se relaciona com a existência na forma de ideia de mundo. Segundo observa Ivanova (2022 [2008], p. 158, grifos da autora e tradução nossa),

Apesar das diferenças entre si, as duas abordagens possuem dois pontos em comum que são, de um lado, a ideia de relação entre *Slovo* e encarnação terrestre da Energia Divina ou a substância criativa do mundo, e de outro lado, a ideia de apreensão desse Universo Divino por meio da revelação, da intuição. Assim, a noção de *Zivoe Slovo* está ligada tanto à ontologia quanto à teoria do conhecimento²³.

Em outras palavras, o termo *Slovo* se revela tanto como encarnação do mundo quanto revelação dele. Essa noção de produto e processo constitutivo da vida é frequentemente vista na base das produções soviéticas seja nas artes (com a criação artística), na filosofia e na linguística (com o conceito de enunciado/discurso/ato enunciativo), ainda mais nos anos 1920, momento em que se criava um ser e uma nova sociedade. O estudo do sujeito e sua atividade expressiva aparecerá, então, com uma dimensão filosófica e ontológica nessa época.

²³ No original em francês: “Malgré leurs différences, ces deux approches possèdent deux points communs qui sont, d’une part, l’idée de rapport entre le *Slovo* et l’incarnation terrestre de l’Energie Divine ou la substance créative du monde, et d’autre part, l’idée d’appréhension de cet Univers Divin à travers la révélation, l’intuition. Ainsi, la notion de *Zivoe Slovo* est reliée à la fois à l’ontologie et à la théorie de la connaissance.”

Ainda de acordo com a linguista russa, tal concepção acerca do termo *Slovo* aparece nos estudos linguísticos russo-soviéticos como uma substância da vida consciente e racional, que é manifestado no pensamento na forma língua(gem), de modo que consciência e signo são considerados indissociáveis. Por conseguinte, *Slovo* é compreendido como pensamento encarnado, isto é, enunciado/discurso, linguagem em uso (“palavra viva”), que dá forma a um mundo visível e concreto. Isso que marcará a aproximação da linguística soviética com a psicologia no estudo do ser expressivo, bem como a filologia passa a ser vista no conjunto das “ciências da vida”, as quais se dedicam a desvendar os mistérios da vida (Ivanova, 2022 [2008]). Tal concepção acima adequa-se aos fundamentos do materialismo histórico-dialético, de modo que um fortalece o outro. Tanto na abordagem filosófica de *Slovo* quanto na materialista histórico-dialética converge-se para uma visão do integral do ser, de forma humanista, dialética e histórica, por meio do qual expressa, cria e revela o mundo/a realidade social, com o auxílio da linguagem.

Podemos considerar a noção filosófica da linguagem como princípio criador como um dos pilares do Instituto Palavra Viva, uma vez que foi objeto de interesse não apenas do campo linguístico, mas também de outras áreas pertencentes a diferentes departamentos. Prova disso constata-se na presença do conceito *Slovo* nos programas de história das Belas-Artes, de história das artes decorativas, de teoria da música e da dança, de filosofia e igualmente no de psicologia, em que a criatividade artística e científica ocupavam um posto de destaque nas reflexões.

A própria estrutura e a finalidade da instituição reforçam essa nova abordagem no cenário revolucionário do início do século XX. Entre os objetivos, estavam a proposta de investigar questões relacionadas ao domínio da linguagem, a arte da palavra em público e estabelecer as disciplinas que se enquadravam neste campo; a formação de especialistas nas esferas educacional, social e artística; e a difusão do conhecimento da linguagem e expressão. Todas tendo por linha geral o “princípio da união entre a arte da fala e as ciências da linguagem como essencial”²⁴ (Ivanova, 2022 [2008], p. 152, tradução nossa).

No departamento de educação (havia ainda outros dois: de ciências e de propaganda), por exemplo, havia quatro faculdades: arte da eloquência, pedagogia, filologia e artes teatrais. A primeira de cunho mais político enquanto as demais de caráter mais social e artístico. Nas três últimas faculdades, todos os programas de estudo obrigatórios tinham inclusos disciplinas como história da filosofia e da estética, história do teatro, da música, das belas-artes, da

²⁴ No original em francês: “le principe de l’union entre l’art de la parole et les sciences du langage comme essentiel.”

arquitetura e das artes decorativas, as quais cobriam um amplo conjunto de temas, a saber, ética, estética, psicologia em geral, a lógica, poética, prosa, acústica, ritmo, língua, dialetologia, semântica, criação artística, expressão do pensamento, movimento, gesto, dentre outros tópicos, de modo a refletir o ser social em sua totalidade. A partir dessa configuração, explica Ivanova (2022 [2008]), os cursos obrigatórios das três faculdades podem ser vistos como um ensino não-tradicional e moderno, diferente do que havia nas universidades russas até então, uma vez que

No centro da sua análise e do seu ensino, havia a criação artística e, mais particularmente, a criação verbal nas suas diferentes manifestações [...]. A criação verbal foi considerada o principal meio de manifestação da vida interior de um indivíduo, capaz de transmitir as sutilezas e nuances das emoções desse indivíduo. Essa orientação para a subjetividade ficou muito clara nos cursos de filosofia e psicologia, que centraram seus estudos na abordagem fenomenológica e na vida interior do indivíduo²⁵. (p. 154, tradução nossa).

Trata-se de uma síntese das ciências humanas e das artes pela qual passaram por este projeto, de um lado, como discentes, jovens atores, poetas, musicistas, críticos e professores; e, por outro lado, renomados estudiosos da cultura soviética, dentre os quais, os linguistas Lev Scherba, Lev Iakubínski, Serguei Bernstejn – alunos de Baudouin de Courtenay -, os críticos literários Serguei Bondi, formalistas como Boris Engelgardt e Boris Eichenbaum, o poeta Nikolai Gumilev, o jurista Aleksei Koni, os psicólogos Perla Efrussi, Bogdanov-Berezovskij, o musicólogo Vyacheslav Karatygin, entusiasta da música de Scriábin; os filósofos I. Lapin (1870-1952), Konstantin Sjunnerberg (pseudônimo Érberg) e o dramaturgo Vsevolod Meyerhold. Juntos, esses intelectuais puderam testar e apresentar suas inovações, dialogar com diferentes áreas e propor novos caminhos filosófico-científicos e estéticos. Segundo afirma Ivanova (2022 [2008], p. 153, tradução nossa), tal modelo de pesquisa “está inserido no programa geral e ideológico do novo Governo visando formar um novo homem”²⁶, ou seja, o ser soviético.

Ainda que tenha sido fechado em 1924, como dissemos no início, o Instituto Palavra Viva estabeleceu a agenda de pesquisas com e sobre a linguagem na União Soviética. Além

²⁵ No original em francês: “Au centre de leur analyse et de leur enseignement, elles plaçaient la créativité artistique et, plus particulièrement, la créativité verbale dans ses différentes manifestations [...]. La créativité verbale était considérée comme le moyen principal de manifestation de la vie intérieure d’un individu, capable de transmettre les plus fines nuances de ses émotions. Cette orientation vers la personnalité était très nette dans les cours de philosophie et de psychologie, qui concentraient leurs études sur l’approche phénoménologique et sur la vie intérieure de l’individu.”

²⁶ No original em francês: “s’inscrivait dans le programme général et idéologique du nouveau gouvernement, visant à former un homme nouveau.”

disso, como apontou Brandist (2016), a base de pesquisa foi deslocada para outras instituições, com destaque para o Instituto de Pesquisas da História Literária Comparativa e Línguas Ocidentais e Orientais (ILIaZV), criado em 1921, o qual teve desdobramentos importantes para os trabalhos feitos na URSS.

Originalmente como Instituto Aleksandr Veselóvski²⁷, organizado pelo eslavista Nikolai Derzhavin, dentro da Universidade de Petrogrado, somente, após uma reorganização administrativa em 1923, passou-se a denominar Instituto de Estudos Comparados das Literaturas e Línguas do Ocidente e do Oriente (ILIaZV, sigla em russo) e se tornou um dos mais importantes institutos dos anos de 1920, com pesquisas realizadas de acordo com a agenda soviética da década, o que contribuiu para a consolidação das novas tendências no campo filosófico, artístico e científico, que vinham se desenvolvendo até então, como vimos a partir do Instituto Palavra Viva. Entre essas ações importantes para a continuidade das pesquisas, houve atuação de Boris Engelgardt, Boris Eichenbaum, Lev Scherba, Iakubínski e Érberg nas duas instituições bem como a transferência do Laboratório de discurso público, elaborado pelos dois últimos, entre os dois institutos. Além disso, outros influentes nomes no pensamento soviético contribuíram para as atividades da instituição, a saber, o formalista literário Boris Tomachevski, Vladimir Shishmarev (aluno de Veselóvski), o linguista Boris Larin, especialista literário Viktor Jirmúnski, o arqueólogo e linguista Nikolai Marr.

Segundo apresenta Brandist (2012b [2005], 2012c [2008]), a organização institucional do ILIaZV passou por variadas e constantes revisões administrativas ao longo da década de 1920, justamente para atender às necessidades sócio-históricas na formação da União Soviética e aos próprios princípios do materialismo histórico-dialético. Em 1923, ano que passou a ser chamado pelo seu nome mais conhecido, o instituto contava com a seguinte estrutura: três seções gerais e quatro seções regionais, sendo 1) Teoria e metodologia da literatura; 2) linguística geral; 3) Literatura moderna e recente; 4) O mundo românico-germânico; 5) O mundo eslávico-grego e do Oriente próximo; 6) O mundo central-asiático, indiano e do extremo Oriente; 7) O antigo mundo irano-helênico. Em função da origem da instituição em homenagem a Veselovski, o ILIaZV voltava-se, desde seus estágios iniciais, para uma perspectiva histórico-comparativa, com a proposta de renovar os métodos científicos a partir das novas necessidades históricas. Com base nessa ampla e flexível

²⁷ Conforme nos apresenta Brandist (2015), é interessante notar que, desde o princípio do instituto nomeado a Veselóvski, já aponta para uma orientação inovadora nos estudos da linguagem ao ter o autor como matriz teórica, pois, segundo ele, a literatura e linguística surgiram unidas sincreticamente, que Veselóvski definiu como “a combinação do movimento rítmico e orquestrado com palavras e elementos da música cantada” (VESELOVSKII, 2004 [1899], p. 201; tradução do autor *apud* Brandist, 2015, p. 24).

orientação, as pesquisas desenvolvidas no instituto eram caracterizadas por uma diversidade de abordagens, que tinham como mote a relação entre os estudos da linguagem e o marxismo.

Essa estrutura foi reduzida para duas seções, de linguística (chefiada por Marr e Iakubísnski) e literatura (por Derzhavin e N. V. Jakovlov), em 1925, a fim de atender aos novos objetivos do instituto, pois, além da renovação dos métodos científicos com base no materialismo histórico-dialético, havia naquele momento, a necessidade de organização e sistematização das pesquisas no campo, a formação dos pesquisadores e a divulgação do conhecimento. As pesquisas estavam alocadas em subseções das respectivas seções em temas coletivos, a partir dos quais os estudiosos desenvolviam seus trabalhos individuais, o que reforça a dimensão da produção do conhecimento de forma coletiva, que veremos em diferentes momentos na cultura soviética. Um exemplo disso, é o texto “Palavra na vida e a palavra na poesia”, de Volóchinov, que surge de dois temas coletivos, um sobre teoria da literatura, dirigido por Vladimir Shishmarev e Pavel Medviédev, e outro sobre a poética sociológica coordenada por Pavel Medviédev e Ieremija Ioffe. É interessante salientar que, apesar das duas seções bem delimitadas, os pesquisadores tinham circulação entre as duas seções, de modo que frequentemente eles atuavam em mais de um tema ou em mais de uma subseção ou mesma seção, em constante interação, como é próprio desse período soviético, de maneira dialógica e dialética.

A partir de 1927, o ILIaZV teve sua administração e orçamento controlados pela Associação Russa de Institutos de Pesquisa Científica em Ciências Sociais (RANION, sigla em russo) e, por conseguinte, ocorreram novas reformulações estruturais, corresponde ao momento de início do comando de Stálin, como vimos, com maior controle governamental e burocrático. Embora tenha continuado a existir duas seções, as subseções que eram diversas foram concentradas, de um lado, em linguística geral, laboratório de discurso público e um departamento de língua russa contemporânea, e, de outro, metodologia da literatura e um departamento bibliográfico, ambas com trabalhos voltados a questões de metodologia, cultura e nacionalidade, baseadas no desenvolvimento socioeconômico dos povos, o que era, sem dúvida, inovador para a época. Nesse momento, é possível perceber uma tendência em descrever, catalogar e estudar as formas da interação e troca entre diferentes comunidades linguísticas e literárias.

Em todo o período, mesmo com as constantes reorganizações, as abordagens no instituto permaneceram voltadas para a aplicação sociológica à linguagem. Dentre as quais, duas tendências foram dominantes: a genética e a funcional.

A primeira, também conhecida como marrismo, centrava-se nos estudos de Marr, em que a premissa era de que as línguas se desenvolviam de forma autônoma a partir de uma linguagem gestual, após uma série de fases, com todas elas se cruzando até que um tipo unitário e qualitativamente diferente de linguagem seria alcançado em escala global. Essa ideia permitia a convergência com muitos pontos do marxismo soviético oficial, em especial a relação entre os estágios de desenvolvimento da linguagem que poderiam corresponder aos diferentes estágios do desenvolvimento das sociedades de classe. Consequentemente, o pensamento marrista ganhou popularidade e força não apenas no instituto, mas no regime soviético de modo geral, ao ponto de tornar-se a concepção de linguagem oficial da URSS nos anos 1920, até ser refutada por Stálin.

A segunda corrente dominante no ILIaZV é herdeira dos estudos linguísticos desenvolvidos no Instituto Palavra Viva e dos trabalhos de Baudouin de Courtenay. Isso acontece pois entre os principais representantes dessa corrente estavam Scherba, Iakubínski, Boris Larin – ex-alunos de Baudouin e integrantes do antigo instituto – e Viktor M. Jirmúnski. Dentre os temas abordados, estavam as funções do uso da linguagem dentro de uma estrutura sociológica geral, com foco nas áreas dos estudos literários, científicos, conversacionais, jurídicos, da oratória e da psicologia. A título de exemplificação, podemos citar os trabalhos de Iakubínski sobre a fala dialogal dos discursos face a face, as pesquisas de Jirmúnski e Larin voltadas para as diversas funções da língua nacional e dialetos sociais, as análises de Kreps e Érberg sobre as diferentes funções do discurso público, entre outros²⁸ (Brandist, 2012c [2008]). Como podemos notar, a tônica que perpassa essa corrente converge com a preocupação de muitos trabalhos realizados no Instituto Palavra Viva, principalmente em relação ao uso da linguagem em suas diferentes manifestações, ou seja, tal qual o antigo instituto o sujeito e sua atividade linguística aparecem como objeto de estudo.

Nesse sentido, é coerente a afirmação de Brandist (2012a [2003], p.128) ao destacar a principal característica dessa tendência funcional como “sociolinguística marxista sofisticada, aberta a ideias de outras tradições intelectuais” e que, juntamente com Polivanov e Mikhail M. Peterson, no Instituto de Língua e Literatura (IiaL, sigla em russo) de Moscou constituíram uma sociolinguística soviética a partir da década de 1920.

De 1927 em diante, com a ascensão do grupo de Stálin ao poder, a instauração de seu sistema político e o lançamento do I plano Quinquenal, que deu uma guinada na

²⁸ Conforme apresentamos em trabalho anterior (Luciano, 2021), na linguística russa-soviética, há ainda as contribuições de outros importantes linguistas, como Vesselóvski, Chpiet e Formalistas Russos. Estes últimos, inclusive, tiveram grande proximidade com a corrente do Futurismo.

burocratização do Estado soviético e da vida de maneira geral (cf. item 2.1), isso impactou o desenvolvimento das pesquisas em torno da “palavra viva”, de modo que as manifestações de linguagem passaram a ser, já nesse período, vistas “cada vez mais como um ‘problema’ a ser superado” (Brandist, 2016, p. 20). Como consequência, o contexto de pesquisas mudaram radicalmente, a “palavra viva” se dissipou da vida, bem como das pesquisas científicas (Romashko, 2000). Com isso, o sujeito e sua atividade linguageira deram lugar a uma forma mais controlada do estudo da linguagem, como a palavra impressa, que não refletisse a pluralidade discursiva, mas reforçasse as linhas ideológicas do Partido, uma vez que a partir da década de 1930 o momento era de consolidação do regime soviético.

Contudo, a partir dos trabalhos arquivísticos de Brandist (2012a [2003]; 2012b [2005]; 2012c [2008]; 2016) e de Ivanova (2011 [2002]; 2022 [2008]) e de dois dos principais institutos de pesquisa existentes na União Soviética, podemos constatar que, entre 1920 e 1930, período de alta produção não só do Círculo, mas também de outros intelectuais soviéticos, o cenário de investigações em linguística estava diretamente ligado ao contexto revolucionário na Rússia do início do século XX. Cabe apontarmos, por exemplo, o estudo sobre o diálogo que, além de ser desenvolvido pelo Coletivo pensante B.M.V., podemos encontrar também em Vossler, Iakubínski, Vinográfov e Scherba (Volóchinov, 2017 [1929]; Grillo, 2017). O campo vivia um período de intensas pesquisas e inovações científicas, em busca de novos objetos de estudo e caminhos teórico-metodológicos. Para isso, tornou-se uma área interdisciplinar, aproximou-se de outras esferas – especialmente das artes de vanguarda, psicologia, poética, filosofia -, por meio da concepção de *Slovo*, com a finalidade de contribuir para a grande aspiração da época: a construção do ser soviético e de uma nova sociedade.

Nesse processo, sem dúvida, o conceito de *Slovo* articulado aos princípios do materialismo histórico-dialético foi nodal para a articulação dos campos, não só por parte da linguística em direção à filosofia e às estéticas das vanguardas, mas ao contrário também. No início do século XX, a linguagem enquanto criação foi o principal objeto da vanguarda russa, seja no âmbito científico, filosófico ou artístico – o que pode ser visto de forma mais nítida e acabada nas pesquisas realizadas no Instituto Palavra Viva, uma vez que institucionalmente havia um incentivo para essa prática, mas que, de maneira alguma, encerra-se nessa instituição. Consequentemente, como seria inevitável, essa situação levou a um cruzamento entre esses campos e um processo de síntese entre a criação artística, filosófica e científica – é, desse ponto de vista, que se justifica também o desenvolvimento de nosso trabalho na relação com esses três campos do conhecimento.

De fato, como veremos no item 2.2.3, juntamente com *corpus* de pesquisa, essa concepção criativa da linguagem aparece em diferentes trabalhos como o de Maiakóvski, nos poetas futuristas em geral, Aleksandr Blók, em Kandínski, no teatro Meyerhold, na música de Aleksandr Scriábin, entre outros. Nesse período revolucionário, a criação verbal se junta à cor, à música, à linha e ao movimento para a concepção de uma nova concepção de mundo: a soviética.

Ainda segundo a linguista russa, a formulação e delimitação estudo da palavra viva, presente no campo científico, foi complementada pelas pesquisas realizadas pela vanguarda russa no campo da teoria das artes plásticas. Em especial, destaca-se o papel do futurista e teórico cultural Nikolai Ivanovich Kulbin, que, em sua obra *A nova concepção do mundo*, de 1910, propôs ser a arte, isto é, a criação artística a base constitutiva da vida e que a fonte das artes é a interferência da cor, do som, da palavra e do movimento.

Inevitavelmente, esse cenário de experimentação e inovação em torno da linguagem afetou a noção de língua do ponto de vista de sua abrangência, uma vez que a língua passou a ser entendida em diferentes meios de expressão, que não a verbal apenas. Esse fenômeno nos estudos da linguagem pode ser explicado, pois, como vimos, a língua foi “analisada em relação à linguagem da dança, do gesto, da música, das cores e dos traços/linhas”²⁹ (Ivanova, 2022 [2008], p. 160, tradução nossa). Ademais, nesse contexto, a configuração dos estudos da linguagem também nos permite inferir que se tornaram as origens e base da semiótica russa, da qual Iuri Lótman e a Escola de Tartu-Moscou são herdeiros.

Em seu artigo sobre a concepção de linguística nos manuais de brasileiros e soviéticos, Grillo (2020) apresenta as diferenças e similaridades entre os dois manuais quanto à constituição do campo, à história, ao método e à definição do objeto nas respectivas culturas. Ainda que o estudo da linguista brasileira tenha objetivos diferentes do nosso, no que se refere ao manual soviético, para nós, torna-se interessante notar alguns dos importantes traços vistos nas pesquisas em linguística da década 1920, os quais procuraremos destacar, a fim de demonstrar sucintamente em cinco pontos e como, de fato, as tendências estabelecidas nos trabalhos feitos por pesquisadores nos institutos da Palavra Viva e do ILIaZV consolidaram um caminho no campo, o que nos permite reforçar as ideias expostas até o momento acerca do fazer linguístico na União Soviética dos anos 1920. Assim, em função dos nossos objetivos neste trabalho e deste tópico, limitar-nos-emos aos apontamentos referentes à linguística soviética apresentados pela pesquisadora brasileira:

²⁹ No original, em francês: “la langue verbale a été analysée en rapport avec la langue de la danse, du geste, de la musique, des couleurs et des lignes.”

1) devemos chamar atenção para a característica peculiar à linguística soviética que consiste no fato de que a “história da linguística mostra que ela *não pode desenvolver-se isolada de outras ciências*” (Kodukhov, 1974, p. 4 *apud* Grillo, 2020, p. 10 tradução da autora e grifos nossos), sendo que o manual ainda aponta para a relação próxima com a filosofia, mas que também não podemos deixar de ressaltar o estreito laço com as artes e a teoria literária, além, é claro, da psicologia, da sociologia, segundo vimos no decorrer deste item; 2) a existência de um substrato filosófico, denominado filosofia da linguagem, no qual o campo dos estudos da linguagem se desenvolveu na União Soviética e o caminho pelo qual se deve iniciar a discussão linguística. Essa base foi constituída tanto pela filosofia alemã do final do século XIX, a partir de Humboldt, em especial, que “considerava que a linguística deve ter sua base filosófica” (Kodukhov, 1974, p. 25, *apud* Grillo, 2020, p. 11, tradução da autora) quanto por um fundamento de base filosófica marxista-leninista. Duas correntes filosófico-linguísticas que travaram um embate polêmico desde a “origem da instalação da União Soviética” (Grillo, 2020, p. 10) entre materialismo e idealismo, entre a dialética e a metafísica e das quais muitos intelectuais, como Bukhárin e o próprio Círculo, tentaram realizar uma síntese dialética; 3) Os linguistas soviéticos ocupavam papel central na construção da nova sociedade soviética e do sujeito soviético; 4) no manual, há uma crítica contundente à oposição língua e fala, de modo a definir que “o objeto da linguística é a linguagem humana como norma concreto-histórica” (Kodukhov, 1974, p.123, *apud* Grillo, 2020, p. 18, tradução da autora), ou seja, o centro dos estudos linguísticos soviéticos estava pautado no sujeito e sua atividade linguística; e 5) embora a pesquisadora brasileira não mencione a referência à concepção *Slovo* enquanto princípio de criação no manual soviético, visto que não estava em seus objetivos no artigo, podemos inferir que essa noção permeia a elaboração do manual soviético por duas razões, de um lado, como vimos no ponto anterior, o objeto da linguística é a palavra viva, isto é, o sujeito e sua atividade linguística, e essa é precisamente a relação com a ideia de *Slovo* e, de outro lado, tal concepção, de acordo com os apontamentos de Ivanova (2022 [2008]), está ligada tanto à ontologia quanto à teoria do conhecimento e, nesse sentido, o manual soviético “apresenta a relação entre métodos de ciência linguística com uma teoria geral do conhecimento” (Grillo, 2020, p. 20).

Com isso, ainda que tenhamos temas importantes – como o campo filosófico e artístico, a cidade de Vitebsk, os trabalhos do Círculo, de Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich – para expor em nosso estudo e remontar o cenário de investigação com e na linguagem, a fim de sustentar nossa tese, apenas com essa apresentação das pesquisas

soviéticas em linguística parece termos reunidos elementos suficientes para fazer algumas breves considerações, as quais serão consolidadas com o desenvolvimento do nosso trabalho.

Em vista da exposição acima, torna-se mais evidente, portanto, a importância em observar as produções de Maiakóvski, Chostakóvich, Kandínski, Círculo pensante B.M.V e demais intelectuais soviéticos sob uma ótica de um contexto maior no qual estavam inseridos. Isso nos permite compreender as expressivas contribuições desses pensadores dentro de um projeto nacional, de formação de uma nova sociedade e a construção de um novo ser. Ademais, podemos notar um princípio teórico-metodológico que une e permeia os trabalhos soviéticos no período revolucionário, os quais eram regidos pela concepção de *Slovo* enquanto força semiótica criadora e o trabalho com a linguagem realizado constantemente na relação com outras semioses, de maneira interrelacional (que aqui chamamos de tridimensionalidade verbivocovisual). Ainda que as abordagens fossem múltiplas, estavam associadas a essas duas condições de estudo da linguagem, como forma de experimentação e criação. Da mesma forma, podemos compreender melhor a importância da filosofia da linguagem e o interesse pela palavra viva, pelo sujeito expressivo e sua dimensão semiótica, que vai aparecer fortemente nos trabalhos do Círculo, mas também de Maiakóvski, por exemplo, já que são categorias presentes na agenda soviética da década de 1920. Essas são apenas algumas anotações que desenvolveremos no final deste capítulo e que, por ora, cabe destacá-las.

A seguir, procuraremos examinar a condição da filosofia no contexto revolucionário e de que modo está relacionada com os campos da linguística e das estéticas de vanguardas, as principais correntes e ideias predominantes. Devido ao nosso procedimento metodológico explicitado desde a introdução, alguns aspectos já observados, recuperá-los-emos e deter-nos-emos com mais afinco neste momento no tema.

2.2.2. *Un brio*: filosofia e(m) revolução

No início do século XX, juntamente com o período revolucionário, surge também um intenso florescimento do pensamento intelectual, considerado a Renascença Russa do século (Pascal, 2010), com forte desenvolvimento para poesia, para o teatro, a música e a filosofia. De acordo Pascal (2010, p. 23, tradução nossa), nesse momento histórico de renascimento do pensamento filosófico, os intelectuais “não são especializados num ramo da vida intelectual, mas se distinguem em vários ao mesmo tempo: os poetas são também romancistas, os romancistas são estudiosos, e todos são filósofos, mesmo pintores e músicos. Todos têm a

ambição de alcançar os ápices da cultura”³⁰. Prova disso, basta observar a presença de romancistas, como Dostoiévski e Tolstói, em compêndios sobre história da filosofia russa (Zenkovsky, 1953; Copleston, 1986; Pascal, 2010), considerados por muitos propositores de um autêntico pensamento filosófico ainda no século XIX, que influencia gerações seguintes de pensadores.

A respeito de Dostoiévski, cabe destacar o papel central na cultura russa e no debate filosófico por meio da literatura durante os séculos XIX e XX, de modo a influenciar as tendências filosóficas no século XX. A partir da reflexão estética, as ideias sobre o homem, o mundo, a história e a moral se encarnam no encontro dialético dos seus personagens (Zenkovsky, 1953, Bakhtin, 2022 [1929]). É claro que Dostoiévski não é um filósofo no sentido estrito da palavra, tampouco apresentou um sistema filosófico, mas é preciso relembrarmos que o filosofar na Rússia não é feito de maneira que estamos habituados no Ocidente em função das condições sócio-históricas dos pensadores russos, conforme temos observado. Trata-se de outro fazer filosófico e outra lógica de interpretação do mundo. Além disso, é inegável que Dostoiévski apresentou ideias relevantes para a filosofia a partir dos problemas expostos e da dialética das ideias (Zenkovsky, 1953; Copleston, 1986). Este fato é reconhecido pela próprio Instituto de Filosofia da Academia de Ciências em uma publicação na União soviética, na qual destaca a “enorme influência no desenvolvimento da filosofia, realizando muito para estimular, aprofundar e aguçar o pensamento filosófico”³¹ (*Istoria filosofiiv CCCR*, 1968, vol. 3, p. 392 in Copleston, 1986, p. 143, tradução nossa).

Ao contrário de um sistema filosófico em que há categorias fixas, determinadas e aplicáveis à realidade, Dostoiévski nos apresenta um contínuo de ideias distintas, por vezes opostas, em dialética e em movimento. As ideias são mais do que categorias, são a expressão de formas de vida e, por isso, não podem ser dissociadas de quem as proferem, no caso as personagens dostoiévskianas. Nesse sentido, como aponta Copleston (1986), o embate entre bem e mal, fé e seu oposto, a tensão entre o ideal do Deus-homem e o do Homem-deus, esses conflitos dialéticos não acontecem de forma abstrata a partir de categorias conceituais sistematizadas, mas concretamente na vida, nas mentes, corações e vontades dos sujeitos, o que manifesta as contradições humanas, as quais não possuem sínteses.

³⁰ No original em francês: [les hommes qui l'animent] ne sont pas spécialisés dans une branche de la vie intellectuelle, mais excellent à la fois dans plusieurs : les poètes sont aussi romanciers, les romanciers sont des érudits, et tous sont philosophes, même les peintres et les musiciens. Tous ont l'ambition d'atteindre aux sommets de la culture. (p. 23)

³¹ No original, em inglês: “enormous influence on the development of philosophy, accomplishing a great deal to stimulate, deepen and sharpen philosophical thought.”

A posição poética de Dostoiévski reflete a própria concepção de arte do autor, posto que para ele a arte não deveria ser subjugada à realidade, tampouco isolada dela. A produção literária em particular, e a artística em geral, deve ser entendida, então, como parte da vida, ou melhor, segundo dissemos acima, como expressão da vida, o que converge com a posição de Vissarion Bielínski e com o entendimento do que era a arte e a sua importância sociocultural na Rússia e União Soviética, em especial nos períodos de maior restrição intelectual.

Com efeito, o problema da dialética de ideias e da consciência são predominantes no pensamento dostoiévskiano. Juntas consistem nas grandes contribuições de Dostoiévski para o debate filosófico sobre as relações éticas, de modo que é esta categoria que o fez exercer forte influência sobre a filosofia russa.

O próprio Bakhtin em entrevista a Duvákin (2008) destacou essa qualidade da filosofia russa-soviética – que aparece fortemente em Dostoiévski, mas também em Bielínski, Solóviov, Tolstói e na crítica literária de modo geral – ao se referir ao fato de que, na Rússia, o estudo da filosofia não era feito de forma independente, ainda que existisse um departamento, mas para dedicar-se à filosofia era preciso fazê-lo obrigatoriamente por meio dos cursos de Letras Clássicas, estudos alemães ou cursos adjacentes, a depender do ramo que se pretendia seguir em filosofia. Não era incomum encontrar, inclusive, filósofos com ideias expostas em cátedras que pouco ou nada a ver tinham com filosofia, especialmente em períodos de maior hostilidade ao pensamento crítico. Ademais, como vimos, desde o século XIX, o pensamento filosófico era desenvolvido não só, mas também e, sobretudo, via estética.

Em vista desse peculiar fazer filosófico, a filosofia na Rússia soviética pode ser dividida em duas grandes tendências (Zenkovsky, 1953; Copleston, 1986; Pascal, 2010), ambas fundamentadas na concepção de *Slovo*, que vimos anteriormente. De um lado, com uma interpretação voltada para o misticismo e a metafísica, em que se enfatiza a dimensão teológica de *Slovo*, na qual há ideia de revelação de uma Substância Divina (a Essência Divina), isto é, a encarnação e manifestação de Deus no homem. Essa abordagem se aproxima da teologia e do pensamento religioso desenvolvido na Igreja Ortodoxa russa (ainda que haja discordância com a instituição religiosa), por isso mesmo podemos compreendê-la como uma filosofia religiosa ou pensadores religiosos. E, de outro, com leitura dentro da tradição filosófica, em especial a germânica, temos a conceito de *Slovo* correspondente à noção de Logos, isto é, uma Razão Superior que se relaciona com a existência enquanto uma ideia. Em outras palavras, a Razão é fonte e origem do mundo, este último é o próprio objeto e conteúdo. É claro que os limites entre as duas correntes não são separados, uma vez que se influenciam mutuamente no terreno filosófico, além da capacidade da cultura russa, como

vimos, de abrigar duas ideias contraditórias em uma visão particular do mundo. Sobretudo no contexto soviético, temos também o marxismo como outra tendência filosófica, que será uma alternativa na tentativa de unificar os problemas das duas primeiras correntes presentes no campo.

De acordo com Pascal (2010), em resposta ao rigor moral e ausência de um fundamento lógico, muitas vezes praticado pela Igreja, as abstrações teóricas e negligência à realidade, os pensadores da primeira tendência reivindicavam a necessidade de fornecer bases metafísicas e religiosas à concepção do mundo, bem como colocaram o progresso na história. Com isso, houve uma preocupação em relação às realidades históricas: Estado, Nação, Igreja. Entre os principais representantes, temos a figura de Vladimir Solóviov, ainda no século XIX. Ele uniu a ética com a ontologia, a cosmologia e a filosofia da história. Suas formulações tiveram grandes adeptos ao longo do século XX, que ajudaram a consolidar esta corrente, de modo que cada um de seus seguidores desenvolveram suas respectivas ideias com originalidade e liberdade de espírito. Em seguida, procuraremos traçar as linhas gerais do pensamento a partir de alguns dos nomes mais importantes para a corrente.

Os dois primeiros pensadores possuem uma abordagem próxima, talvez pelo segundo ter tido influência do primeiro. Situado na segunda metade do século XIX e início do XX, Rozánov via o sentido da vida na religião (ainda que discordasse de alguns aspectos da Igreja que a fizesse se opor à vida) e, ao contrário, de transcender o mundo, tornava-o divino. Segundo ele, a religião deveria ser uma expressão de afirmação da própria vida e do ser no mundo, cheio de alegria (Copleston, 1986). Do mesmo modo, Merejkovski, contemporâneo de Rozánov, conduz suas críticas na mesma direção ao apontar que a falha do Cristianismo estava na recusa do corpo e da alegria. Seu pensamento se desenvolve sempre por antíteses, de maneira que reivindicava a síntese do Antigo e do Novo Testamento, alegria e tristeza no espírito, os direitos da carne em oposição ao espírito, da terra contra o céu, em um contínuo movimento na história do homem e de Deus (Pascal, 2010).

Seguindo na mesma orientação da relação mundo e Energia Divina, na virada do século, Bulgakov busca refletir a construção da filosofia ortodoxa partindo da Sabedoria Divina. Para o pensador, o mundo, mesmo que constituído de caos e contradição, é constitutivo por essa Sabedoria Divina também, o que permite a revelação do caminho do conhecimento do mundo. Nesse sentido, em sua liberdade, o homem é chamado a atualizar a Sabedoria e levar o mundo para a meta designada pela Providência.

Para Pascal (2010), outro nome importante entre os pensadores religiosos é o de Paul Florênski, já no século XX. O filósofo articula a metafísica com a teologia de base

profundamente religiosa para conceber a união da ontologia e práxis em Deus como lugar constitutivo da existência do mundo. Para isso, ele parte da experiência religiosa na prática, pois ela é a realidade pela qual o homem pode obter a revelação da verdade, ainda que de forma fragmentada. O conhecimento pleno do mundo, por sua vez, só pode ser alcançado com a plenitude espiritual, que ocorre em momento de ápice na visão religiosa.

Mas, sem dúvida, um dos mais expressivos representantes dessa tendência é Nikolai Berdiáev. De acordo com Pierre Pascal (2010) e Copleston (1986), Berdiáev passou por diferentes estágios no desenvolvimento de seu pensamento filosófico, frequentando círculos marxistas, passando pela criação de uma nova consciência religiosa à liberdade plena do homem *no ato* criativo. A preocupação central do autor estava no sentido da vida, o qual está voltado ao mistério do espírito em que Deus nasce no ser e este nasce em Deus, ou seja, o problema do homem-deus e do Deus-homem. Para ele, Deus é o fim absoluto e a Igreja histórica com sua humanidade é o caminho para se alcançar o fim, mesmo com suas falhas, e é por isso mesmo que o templo divino na terra está em constante construção.

Nesse sentido, a abordagem apropriada a Deus é através da experiência da vida espiritual. Essa experiência revela conhecimento, que só pode ser expresso por meio de símbolos, os quais orientam os sujeitos no caminho da vida espiritual, para ver o infinito no finito e revelar a essência da realidade divina. Portanto, “é na vida espiritual ou experiência mística que Deus é conhecido”³² (Copleston, 1986, p. 375, tradução nossa). Para isso, é preciso que na Igreja mantenha sempre acesa a vida criativa e prevaleça diante da dimensão normativa da moral. Em outras palavras, faz-se necessária a garantia da liberdade do ser para o ato de criação e a relação com o Divino, pois o sujeito está orientado para o divino e só pode existir enquanto ser na relação com Deus.

O ato criativo será, então, para Berdiáev, a resposta do sujeito a Deus, ato que é ansiado por este último, pois é o meio de transcender as leis da existência material. O ato criativo existe em si, quase em termos absolutos, uma vez que nasce da liberdade do ser; aspecto que é enfatizado pelo filósofo em sua reflexão. Apesar de ser totalmente favorável ao período revolucionário, por atentar contra a liberdade que é a natureza do ato criativo (embora simpatizasse com o ideal de uma nova sociedade), este é o argumento utilizado pelo filósofo para explicar as guerras. Ele vê na guerra um estágio de desenvolvimento histórico, necessário à conduta anterior das nações, e, apesar das ruínas e das crueldades, consiste em um ato criativo. É esse ato enquanto força criativa que pode conduzir à criação de uma sociedade.

³² No original, em inglês: “It is in spiritual life or experience that God is known”

Como podemos ver, todas estas concepções expostas aqui voltam-se, em certa medida, para a preocupação em explicar o ser, a partir da experiência, como meio de encontrar a revelação. Isso vai coincidir em grande parte com as formulações feitas pelos teólogos seculares nesse período das primeiras décadas do século XX, bem como com o pensamento de diversos intelectuais, por exemplo, influenciará fortemente as ideias no Simbolismo, está na base da estética de Kandínski, como veremos a seguir, e também de Bakhtin. Em termos de circulação, as ideias elaboradas por essa tendência foram expostas em revistas com proposta a divulgação de trabalhos realizados por essa corrente filosófica. A título de ilustração, podemos citar a revista literária e política chamada “Pensamento russo”, com textos assinados por autores simbolistas e por Dmitri Merejkovski. Havia também a editora “O caminho”, que tinha como proposta contribuir para o pensamento e para a vida a realização do ideal cristão (Pascal, 2010).

Por sua vez, a segunda tendência filosófica pode ser caracterizada pelos trabalhos desenvolvidos no terreno do idealismo, seguindo a tradição da filosofia germânica. Essa corrente de pensamento refuta os postulados do positivismo e situa a origem dos valores não dentro de uma lei geral abstrata, mas na singularidade de um fenômeno individual, ou seja, coloca o sujeito no centro do mundo.

Apesar de termos um recorte específico das primeiras décadas do século XX e, principalmente dos anos 1920, é importante ressaltar que a filosofia idealista alemã encontrou terreno fértil na cultura russa, a qual se desenvolveu durante anos, o que nos faz compreender a força da sua presença e influência até o século XX, sobretudo após a aproximação política e cultural do eixo Berlim-Moscú nos anos revolucionários.

De acordo com Copleston (1986), desde o final do século XVIII e começo do século XIX, já aparecem as primeiras influências da filosofia alemã na Rússia, com algumas leituras de Kant e as primeiras traduções de textos do pensador germânico, muito em função da proximidade com a Prússia Oriental, mais particularmente com a cidade de Königsberg³³, que naquele momento histórico era um grande centro cultural além de ser a capital da Prússia, o que sem dúvida facilitou o contato com os escritos do filósofo alemão. A presença de Kant ocupa um lugar à parte na rede de relações entre a cultura russa e a alemã, de tal modo que podemos falar em uma espécie de kantismo russo de força semelhante à importância de Schelling (Schellingianismo) e Hegel (Hegelianismo) no país, respectivamente, entre os anos

³³ Faz-se importante ressaltar que, durante o século XVIII, a Prússia sofreu com invasões do Império Russo, comandado pela imperatriz Elizabeth I. A própria cidade de Königsberg foi assim denominada pelos russos.

1810-1820 e 1830-1840, e posteriormente ao marxismo na década de 1920-1930, conforme veremos a seguir.

As primeiras notícias de circulação das ideias kantianas acontecem na década 1790 na Rússia, principalmente a partir de correspondências com o filósofo, como é o caso de Alexandre Belosselski-Belozerski, de diplomatas e viajantes que iam ao encontro de Kant na Prússia, além dos primeiros contatos com as ideias na academia, sob a cátedra de Ludwig Mellmann. Assim, já nas primeiras décadas do século XIX, numerosos estudantes e professores procuram se apropriar da doutrina de Kant por meio de cursos, seminários e publicações. Em especial, o sistema do Idealismo contribui para inspirar reflexões sobre a filosofia moral e teologia, temas caros à cultura russa como vimos acima – o próprio Bakhtin irá tratar dessa temática ao longo dos seus escritos, por exemplo, em *Problemas da Obra de Dostoiévski* (Volkóva Américo, 2021) e mesmo Dostoiévski terá o tema atravessando sua criação literária. Inclusive, de acordo com Conpleston (1986), alguns manuscritos com tradução da *Crítica da Razão Pura* e de outros textos aparecem nas universidades de teologia, embora, desde o começo do século XIX, encontra-se já publicações de obras traduzidas de Kant, como *Fundamentos da Metafísica dos Costumes* (1803) e *Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime* (1804).

Ainda que Kant tenha tido grande importância na cultura russa, em destaque com o neokantismo, o que possibilitou a abertura e aproximação com a cultura alemã, foram os seus sucessores que tiveram maior impacto, conforme expõe Copleston (1986, p. 22, tradução nossa):

Embora o pensamento de Kant, sob a forma neokantista, tenha tido certa influência nos filósofos acadêmicos russos posteriormente, na primeira metade do século XIX, entre 1820 e 1840, foram os sucessores idealistas que chamaram a atenção dos professores russos e estudantes de filosofia. Um número de professores germânicos ocupou cargos na Rússia e eles fizeram pupilos e sucessores.³⁴

Eis que se trata da presença das ideias de Schelling e Hegel, segundo mencionamos acima. O primeiro com sua filosofia da natureza e o segundo com a dialética. É desse modo que, com o avanço da filosofia alemã na Rússia, aos poucos os princípios filosóficos idealistas se sobrepuseram aos ideais franceses e britânicos, como nos lembra o próprio Bakhtin, ao

³⁴ No original, em inglês: “Although the thought of Kant, in the form of Neo Kantianism, was to have some influence on Russian academic philosophy at a later date, in the first half of the nineteenth century, in the 1820s to the 1840, it was Kant's idealist successors who captured the interest of Russian teachers and students of philosophy. A number of German professors took posts in Russia, and they had their Russian pupils and successors.”

afirmar que “Havia uma total dominação da língua alemã, e eu a falava também em família. E na família de meu irmão... bem, na verdade, na família do meu irmão se falava mais francês, e também sua própria família o falava” (Bakhtin & Duvákin, 2008, p. 221), o que converge com o contexto de transição mencionado e da relação da cultura russa com a França e a Alemanha.

A respeito dessas primeiras questões colocadas até o momento, é importante evidenciarmos a relação com o pensamento bakhtiniano. Embora os apontamentos feitos sejam do início do século XIX, reiteramos a ressonância que essas ideias têm até a primeira metade do século XX na Rússia/União Soviética. Prova disso é, por exemplo, o próprio Círculo pensante B.M.V. ter começado suas reuniões no formato de Seminário Kantiano, onde debatiam Hegel e questões religiosas, após a volta de Kagan, filósofo e membro do grupo, que foi estudar na Alemanha, na Escola de Marburgo, conhecida por ser um centro do neokantismo e fundada por Hermann Cohen, de quem Kagan foi aluno, e Ernst Cassirer, de quem assistiu a palestras (Brandist, 2002). Sabe-se também que tanto Bakhtin quanto Volóchinov são influenciados pelas ideias de Cassirer. Bakhtin é, inclusive, acusado – fora de contexto – de copiar trechos inteiros da obra do filósofo neokantista, por sua vez, Volóchinov também se refere ao autor em *MFL*, além de estar, à época, preparando uma introdução e tradução do primeiro capítulo de *Filosofia das formas simbólicas*, obra principal de Cassirer, segundo documentos e registros no ILIAZV (Grillo, 2017).

Acrescenta-se, ainda, a importância não só de Kant e dos neokantistas de Marburgo para o Coletivo pensante B.M.V., mas também de Hegel e Schelling. Bakhtin possui grande afinidade por este último, a ponto de conhecê-lo muito bem, de trás para frente, como afirma nas conversas com Duvákin, e que qualquer estudante o conhecia, tal era a presença do filósofo alemão na Rússia. O pensador russo chegou a desenvolver uma estética da música a partir de Hegel e Schelling, a qual abandonou posteriormente, e transmitiu a Pumpiánski que desenvolveu as ideias em numerosos cursos sobre filosofia da música, enquanto Bakhtin o fazia na estética musical (Bakhtin & Duvákin, 2008, pp. 219-220; Shatskikh, 2007).

Para além das influências no Coletivo pensante B.M.V., a tendência idealista a partir de Hegel e Schelling foram centrais no desenvolvimento do pensamento filosófico na Rússia do século XIX para duas tendências filosóficas russas distintas e opostas, denominadas Eslavofilismo e os Ocidentalistas, estes com uma inclinação mais hegeliana e aquele para as ideias de Schelling. Ademais, para Pascal (2010), no início do século XX, com pensadores importantes como Wilhelm von Humboldt, Vossler, a escola de Marburgo (Cohen, Cassirer, Natorp), Husserl, o idealismo foi igualmente frutífero em solo russo e resultou em expressivos trabalhos no campo filosófico (além do linguístico e artístico), os quais podemos citar os de

Vycheslavtsev Ivanov sobre Fichte; Pável Novgorodtsev apresenta uma filosofia centrada na liberdade assegurada ao indivíduo como ideia social; o pensamento de Nikolai Losski sobre a unidade orgânica do mundo, dentre outras.

Em paralelo a essas duas correntes do pensamento filosófico russo, no começo do século XX, o marxismo ganhou espaço nas discussões, principalmente em função do contexto de crise, insatisfação política e desejo de mudança (revolução) que se intensificava na Rússia. Por conseguinte, o marxismo surge como uma filosofia, a partir do materialismo histórico-dialético de base social, capaz de ser a solução para todos os problemas da época do ponto de vista moral, político, social, metafísico, científico e econômico. Enfim, um processo de renovação completa desejado à época, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial, de duas revoluções e uma guerra civil devastadora, fez, nos anos 1920, os intelectuais encontrarem no marxismo uma ideia de filosofia construtiva para a nova ordem emergente. A presença de entusiastas do marxismo na Rússia, alguns que voltavam do exílio na Europa Ocidental onde tiveram contato com as ideias de Marx, foi um dos principais fatores para a disseminação do pensamento marxista. Entre eles, podemos citar Mikhail Bakunin, Peter Struve, George Plekhánov, Leon Trotski, Alexander Bogdánov, Abram Moiseyevich Deborin, além de grupos como os Marxistas Legais (leitores de textos não-censurados de Marx) e os Populistas (Copleston, 1986; Brandist, 2002; Pascal, 2010).

A recepção entre os intelectuais contou com diferentes leituras da teoria de Marx, uns com tendência mais ortodoxa, outros mais revolucionários, revisionistas ou ainda aqueles mais próximos do liberalismo. Num primeiro momento, a profusão de ideias coexistiu e se assentou no que tinham em comum dentro do Partido Social-Democrata, que viria a se dividir depois entre Bolcheviques e Mencheviques. Mas, após a vitória do primeiro grupo, predominou a interpretação de Lênin e de Bukhárin, especialmente durante a década de 1920 (a qual nos interessa em específico), de tal maneira que levou à construção de uma vertente heurística no conjunto dos estudos marxistas e do materialismo histórico-dialético, que ficou conhecida como marxismo-leninista. Os dois revolucionários estavam interessados na filosofia de marxismo, por isso a importância em se pensar o materialismo dialético nesse momento. Desse modo, então, é sobre as ideias desses dois leitores de Marx que nos voltaremos a seguir.

Lênin articulou o marxismo à revolução, especialmente o conceito de materialismo dialético. Para ele, a luta de classes e a revolução eram uma manifestação histórica do movimento dialético, uma dinâmica natural que se autodesenvolve no âmbito social. Na visão de Copleston (1986), Lênin concebe a dialética como uma doutrina, um movimento vivo entre

opostos (tese e antítese) e que tendem a se tornar idênticos, uma totalidade, na medida em que um se transforma no outro na relação dialética, ou seja, na síntese do movimento. Nas palavras de Lênin (1972 [1915], p. 359-60, tradução nossa),

A identidade das contradições (talvez, fosse mais correto dizer sua “unidade”, - ainda que a diferença entre os termos “identidade” e “unidade” não seja particularmente importante aqui. Em certa medida, ambos os termos são adequados) é o reconhecimento (descoberta) da contradição, mutuamente de excludente, das tendências antagônicas em todos os fenômenos e processos da natureza (incluindo as do espírito e as da sociedade). A condição para o conhecimento de todos os processos do mundo em seu “automovimento”, em seu desenvolvimento espontâneo, em sua vida real, é o conhecimento deles como uma unidade de contradições³⁵.

É precisamente nessa compreensão do desenvolvimento como uma unidade de contrários que se pode explicar a presença de saltos, os quais rompem com a continuidade da história, a mudança em direção ao oposto, a destruição do velho e aparecimento do novo (idem). Dessa forma, o processo de contradição que ocorre na dinâmica passa a ser um movimento da vida criativa que supera a oposição original entre os elementos, de modo que, no movimento dialético, esse processo é contínuo, uma vez que não se encerra na geração de uma nova ideia (no sentido alargado) mas retoma a dinâmica da negação em um outro nível.

Em termos práticos, ao admitir referida concepção de movimento dialético, Lênin buscava destacar a dimensão revolucionária do conceito. Ao contrário de uma mudança gradual do sistema político-econômico, a ideia era realizar a mudança por meio do conflito de oposição na luta de classes. Por isso a importância do movimento dialético para a ação revolucionária. Em outras palavras, os interesses da burguesia (tese) são antagônicos aos interesses do proletariado (antítese) e, como o primeiro gerou o segundo, a classe do proletariado deveria negar a burguesia. Desse conflito, é que se geraria a criação de uma nova forma de sociedade (a síntese dialética). Trata-se de uma filosofia da revolução estabelecida por Lênin, que está intimamente relacionada com a ação, com a práxis (Lênin, 1972 [1915]; Copleston, 1986).

A tese foi defendida por Lênin de forma combativa, de modo a afastar e rejeitar com veemência interpretações marxistas que fossem contaminadas por outras filosofias, especialmente a idealista em suas diferentes manifestações, vista como uma filosofia burguesa

³⁵ No original, em inglês: “The identity of opposites (it would be more correct, perhaps, to say their “unity,”— although the difference between the terms identity and unity is not particularly important here. In a certain sense both are correct) is the recognition (discovery) of the contradictory, mutually exclusive, opposite tendencies in all phenomena and processes of nature (including mind and society). The condition for the knowledge of all processes of the world in their “self-movement,” in their spontaneous development, in their real life, is the knowledge of them as a unity of opposites.”

por considerar a consciência determinante do ser e não o oposto (o ser determina a consciência). Essa postura pode ser explicada pois, segundo pudemos notar, o materialismo dialético estava no cerne do processo revolucionário e sua concepção nodal não poderia admitir mudanças sob o risco de enfraquecer a força da revolução. Não é arbitrário, por exemplo, o fato de o materialismo dialético ter se tornado não apenas a filosofia do proletariado, mas também o fundamento para toda e qualquer investigação objetiva desenvolvida na URSS, uma vez que foi considerada

[...] a única filosofia que está plenamente em harmonia com a ciência moderna, é de se esperar que os pensadores soviéticos demonstrem um vivo interesse pela filosofia da ciência. Na verdade, tem-se afirmado que a dialética é a metodologia da ciência, que os avanços científicos foram feitos seguindo (não necessariamente conscientemente, é claro) as leis do método dialético³⁶ (Copleston, 1986, p. 336-37, tradução nossa).

Assim os pensadores soviéticos tinham como missão sustentar em seus trabalhos que o marxismo foi elevado a um nível superior na URSS, sendo uma ferramenta eficaz de transformação social, bem como de expressão da vida criativa. Em certa medida, tal aspiração pode ser vista em muitas pesquisas desenvolvidas no período, em que de fato as categorias do marxismo permitiram novas abordagens e inovações, conforme vimos no campo linguístico e veremos nas artes, além, é claro, na própria filosofia, até mesmo nas experimentações entre idealismo e marxismo, ainda que, fortemente, fossem cerceadas.

Juntamente de Lênin, Bukhárin foi outro importante intelectual que contribuiu para a consolidação das bases do marxismo oficial dos anos 1920 na União Soviética e para os experimentalismos filosóficos. De acordo com Copleston (1986) e Konder (1967), apesar de algumas divergências teóricas acerca do materialismo com o líder dos Bolcheviques – este questionava a visão marxista de Bukhárin uma vez que havia algo de escolástico e por não ter compreendido por completo a dialética -, ainda assim Bukhárin era admirado por Lênin como mais valioso e distinto teórico marxista do Partido, no qual também ocupou uma posição de destaque como membro do Comitê Central e do Politburo (onde se discutiam e decidiam as tomadas políticas do Partido) e ainda foi editor da revista artística *Pravda*, responsável pela divulgação das ideias do marxismo em diferentes manifestações e pelo combate ao idealismo, à metafísica, ao racionalismo e ao positivismo.

³⁶ No original, em inglês: “the only philosophy which is fully in harmony with modern science, it is only to be expected that Soviet thinkers should show a lively interest in philosophy of science. Indeed, the claim has been made that dialectics is the methodology of science, that scientific advances have been made by following (not necessarily consciously, of course) the laws of the dialectical method.”

Segundo Brandist (2002) e Copleston (1986), Bukhárin apresenta uma interpretação do materialismo dialético relacionada a uma compreensão do equilíbrio mutável dos fatores sociais impulsionado por uma causa externa. Para o teórico soviético, a matéria está em constante movimento, seja na natureza, seja na história, e considerar a dialética é compreender os fenômenos em suas relações dinâmicas. Esse movimento, que produz a mutabilidade do mundo, se dá pela sua constituição feita pelas contradições internas e externas dos fenômenos. Assim como Lênin, Bukhárin considera o mundo composto em forças opostas que se movem em distintas direções, o que faz gerar o conflito entre os elementos em oposição, acabar com a estabilidade em si de cada deles e criar uma forma de existência. A diferença é que o teórico soviético, como apontamos, atribui a esse processo uma contradição interna, além da externa, que consiste, por exemplo, no antagonismo entre grupos, enquanto a relação externa, que é determinante no movimento dialético, está ligada ao social e à natureza, isto é, entre uma sociedade e as condições materiais do ambiente.

Outra importante contribuição de Bukhárin, destacada por Brandist (2002), é a proposição para superação entre a sociologia marxista e o neokantismo, problema filosófico central na União Soviética do início do século XX. Para isso, no seu livro *A teoria do Materialismo Histórico (Manual Popular de Sociologia Marxista)*, publicado em 1921 e tido como fundamental para o marxismo soviético, o pensador concebe o conceito de ideologia como um conjunto de sistemas unificados de formas, pensamentos, regras de conduta, que pode ser exemplificado com a arte, a ciência, o jurídico, a moral. Tal interpretação, nesse sentido, se aproxima de uma ideia ampla de cultura, de modo a tornar-se favorável para ser articulada com a sociologia clássica de fundamentos neokantiano e ser fundamento para o desenvolvimento de uma síntese entre o neokantismo e o materialismo histórico.

Em realidade, como ressalta o pesquisador britânico, o próprio neokantismo desenvolvido por Cohen e Natorp contribuem para a articulação com o marxismo, posto que os filósofos alemães tinham uma inclinação para o socialismo, o que se refletiu em suas ideias ao retomar a filosofia ética de Kant no lugar da dialética de Hegel. Na União Soviética, foi precisamente essa reivindicação feita pelos intelectuais, que viam uma lacuna no marxismo em relação à ética, a qual poderia ser suprida a partir do pensamento kantiano, de maneira a construir uma ponte entre a filosofia idealista da cultura e o marxismo como forma de articular as ideias políticas e dos intelectuais com o povo.

Nessa mesma obra do pensador soviético, segundo Konder (1967), aparece também as contribuições do autor sobre os problemas estéticos. Para Bukhárin, enquanto a ciência consiste na sistematização das ideias do ser, ao coordená-las, esclarecê-las, diferenciá-las das

contradições e, por fim, elaborar teorias, a tarefa da arte está vinculada às paixões humanas, uma vez que a produção artística deve socializar e sistematizar os sentimentos por meio de representações sensíveis. Dessa forma, entendemos a aproximação dos dois campos na União Soviética, pois a reflexão filosófica e o fazer científico-artístico articulados contemplam a unidade do sujeito (razão e emoção) e a possibilidade de se pensar em novas abordagens, novos objetos (incluindo o próprio ser) e formas de vida. Em última instância, as duas esferas, ciência e arte, são capazes de produzir a refundar o ser tanto em sua dimensão racional quanto afetiva/emocional.

Embora Lênin e Bukhárin tenham sido, talvez, os expoentes do marxismo oficial soviético na década de 1920, principalmente também pelas posições em que ocupavam no Partido e no Estado soviético, há de ressaltarmos a contribuições de outros incontornáveis pensadores na perspectiva materialista histórico-dialética, os quais, em certa medida, deram corpo ao marxismo oficial na União Soviética durante a década de 1920 (ao menos até o fim do período leninista). Entre eles, por exemplo, está a figura teórica de Plekhánov: apesar de ter falecido no seguinte à Revolução de Outubro, o filósofo, localizado na tradição do pensamento de Bielínski, Tchernitchévski, Dobroliúbov e Pisáriev, teve uma grande influência na interpretação do marxismo na Rússia, inclusive sobre o próprio Lênin, tanto para Revolução quanto para “o enraizamento das concepções marxistas na União Soviética” (Konder, 1967, p. 40), incluindo a sistematização de princípios para uma teoria estética marxista, tarefa à qual dedicou grande atenção. De acordo com Copleston (1986), um dos elementos principais do pensamento de Plekhánov é a sua abordagem histórica dos fenômenos, vista como um resultado do processo dialético. A partir, então, dessa base materialista, como acrescenta também Konder (1967), o filósofo procura aplicar essa ideia no campo da criação artística ao defender a dependência da arte, ainda que com uma linguagem própria, em relação à vida social, uma vez que, desde os primórdios da humanidade, os sujeitos observavam objetos e fenômenos da natureza com um olhar utilitário, para, então, ost-los como um artefato estético. Nesse sentido, o pensador russo via a arte enquanto um fenômeno social, isto é, um produto que reflete o sistema social de determinada época e de suas relações forças produtivas, o que gera uma subordinação entre as duas esferas de atividades humana. Com isso, Plekhánov buscou estabelecer uma abordagem marxista para a arte, sem que esta perdesse sua especificidade enquanto um campo de atuação; outros dois importantes nomes na elaboração do marxismo soviético foram os de Léon Trótski e Maxim Górkí. O primeiro, embora tenha ficado responsável pelo comando do Exército Vermelho na revolução, também contribuiu para o debate teórico acerca das concepções marxistas e para

abordagem materialista das artes. De modo semelhante a Plekhánov, Trótski reconhece a autonomia da arte, mas não a condiciona à vida social. Ao contrário, ele argumenta que, dada a soberania, a arte só pode ser penetrada por valores ideológicos mais diretos e é justamente devido a essa tênue interferência das relações ideológicas na criação artística que se torna difícil de se observar o desenvolvimento dialético da evolução cultural de um povo, uma vez que as descontinuidades no interior das continuidades não são reconhecidas. Dessa forma, Trótski coloca como tarefa do marxismo nesse campo a necessidade de apresentar uma sólida base teórica e fundamentos estéticos que delimitam com clareza a natureza do trabalho intelectual e da criação artística; por fim, a segunda contraditória personalidade, Górkí, durante a efervescência da década de 1920 representou a imagem do intelectual ponderado diante do ímpeto revolucionário e chegou a ser considerado por Claude Frioux uma das três grandes influências construtivas e moderadoras nos debates do período, com contribuições expressivas ao realismo em uma perspectiva socialista, demonstrando capacidade de unir o melhor da tradição com o que mais essencial da inovação da época.

Novamente, as características – pluralidade de ideias, contradição e experimentalismo – que temos apontado nesse capítulo, as quais foram uma tônica nas duas primeiras décadas do século XX, com apogeu nos anos 1920, elas aparecem igualmente no campo filosófico, como podemos observar. Seja nas diferentes interpretações do marxismo, seja nas distintas e autênticas abordagens dos pensadores de tendência religiosa ou ainda nas experimentações filosóficas em articular as visões do materialismo dialético e do idealismo, feitas por Bukhárin ou com as contribuições dadas por Déborin, Bogdánov Berdiáev – outros nomes expressivos dentro debate filosófico materialista na Rússia – ou os Marxistas Legais. Ademais, outra particularidade das ideias filosóficas nesse momento é, a seu modo, a buscar por uma nova concepção do mundo e criação de uma nova organização social.

Essas tendências do pensamento filosófico russo-soviético estiveram próximas às estéticas de vanguarda e, muitas vezes, serviram de fundamento a elas e foram meio onde se desenvolveram. Por exemplo, os pensadores religiosos tinham profunda afinidade com os simbolistas, acmeístas, o marxismo com o futurismo, realismo e construtivismo, trataremos de algumas dessas ideias artísticas seguir.

2.2.3. *Energico*: revolução das e nas artes de vanguarda russa

As características que temos destacado ao decorrer deste capítulo e que retomamos no final do item anterior foram particularmente mais perceptíveis no campo das artes de modo

muito sensível. Desde o início do século XX, assim como no pensamento filosófico e científico, podemos observar nas tendências estéticas uma busca de um terreno mais sólido para a expressão artística em diferentes fontes como na realidade russa do presente e do passado ou ainda no estudo formal das artes, em meio a um contexto revolucionário já a partir da Revolução de 1905. Segundo Cavaliere (2017a, p. 19), o momento de efervescência foi produzido por muito jovens intelectuais em busca de novos procedimentos estéticos, de maneira a combinar o radicalismo na forma com marcado viés político, o que gerou “uma audaciosa simbiose de variadas tendências estéticas e artísticas” em todos os campos da arte (música, pintura, literatura, poesia, teatro, arquitetura, design etc.), a fim de convergir com os novos rumos que a cultura russa seguia. Nesse período, em particular a literatura, pintura e a música conheceram importantes inovações na linguagem com intuito de criar uma cultural digna de exaltação, glória e virtudes (Schnaiderman, 1997; Knorpp, 2011). Como veremos, essa época de grande ebulição intelectual terá seu apogeu na década de 1920, com a instauração da União Soviética.

Embora a pluralidade de ideias coexistisse nos primeiros anos revolucionários, com intelectuais contra e a favor de uma mudança social, política e cultural, a ideia de uma transformação completa ganhava cada vez mais força entre os intelectuais de modo geral e sobretudo entre os jovens. Artistas e pensadores convergiam, cada um a seu modo, para a necessidade de uma renovação na sociedade russa, sem que passasse obrigatoriamente pela configuração soviética. Contudo, mesmo após a Revolução de 1917, a ascensão dos Bolchevistas ao poder e a instauração da União Soviética, muitos dos principais artistas e intelectuais e movimentos estéticos continuaram a apoiar o regime, especialmente nos primeiros anos da década de 1920 (Schnaiderman, 1997). É nesse período multifacetado que um fenômeno artístico, o qual se convencionou denominar de vanguardas russas, cumpriu, como já antecipamos, um papel primordial no projeto de construção da sociedade, da cultura e do ser soviético, por meio de intensas pesquisas, experimentação e renovação intelectual a partir da linguagem.

No desenvolvimento da função de formar uma nova sociedade, agora soviética, mais do que indivíduos, destaca-se a participação de círculos e grupos artísticos, científicos e filosóficos – como temos destacado, não fazemos essa distinção, pois não havia na época. A cultura russo-soviética contava com uma infinidade de agrupamentos intelectuais em busca de uma renovação da vida e de suas esferas, como, por exemplo, Pintores de Moscou (1924-1926), Sociedade dos artistas de Moscou (1927-1932), Nova Sociedade de Pintores (Moscou, 1921-1924), Os makovets (1921-1925), Monólito (1919-1922), União de artistas e poetas

(1921), Valete de Ouro (1910), todos em Moscou; Os Mestres da Arte Analítica (1925-1932), Círculo de Artistas (1925-1932), de Leningrado; 4 artes (Leningrado-Moscou, 1925-1932), União da juventude (São Petersburgo-Petrogrado, 1910-1914; 1917-1919), O mundo da arte (São Petersburgo-moscou, 1898-1904; 1910-1924), Associação dos artistas da Rússia revolucionária [AKHRR] (Moscou-Leningrado 1922-1932). Muitos pintores, poetas, músico e outros intelectuais – entre eles Malévitch, Tátlin, Natan Altman, Ródtchenko, Kandínski, Maiakóvski – membros dos grupos citados e de outros (dos quais eram líderes/fundadores muitas vezes) participaram ativamente das comissões, instituições e de cargos em departamentos de arte do governo Bolchevique, com contribuições para o projeto soviético tanto do ponto de vista de importantes obras artísticas quanto de trabalhos administrativos (Shatskikh, 2007; Kachurin, 2013; Kovtun, 2014).

A ocupação dos intelectuais modernistas em cargos estratégicos no sistema burocrático, de acordo com Kachurin (2013), serviu para uma dupla finalidade, pois ao mesmo tempo que contribuíram para a “sovietização” do país ao centralizar e padronizar a arte soviética nas diferentes esferas (literatura, teatro e da vida intelectual de modo geral), também foi um caminho para estabelecer conexões com colegas no campo artístico e sobreviver em um período de instabilidade econômica e social. Desse ponto de vista, as instituições soviéticas tornaram-se, assim como já apontado por Brandist (2012c [2008]) no campo da linguística, um componente fundamental na elevação da União Soviética ao serem um centro facilitador, estimulador e norteador das pesquisas em diferentes esferas da sociedade, de modo geral, incluindo o campo das artes.

O Partido Bolchevique reconhecia a importância de instituições e de agentes culturais, os quais eram pilares para a edificação de uma novo Estado e sociedade. Lênin, em especial, considerava instituições como um centro poderoso de trabalho e educação para as minorias nacionais, bem como para a mudança de mentalidade do camponês, que tinha uma forte visão burguesa de mundo. A criação do Comissariado Popular para a Educação, órgão mais importante do Estado Soviético e responsável por todo assunto ligado à cultura e à educação (literatura, teatro, música, propaganda, belas-artes, educação profissional, escolas primárias e secundárias), atesta a preocupação dos bolchevistas. Nas palavras de Kachurin (2013, p. 4, tradução nossa), tanto a criação do Comissariado Popular quanto do Departamento de Belas-Artes resultou em novas oportunidades para artistas, sobretudo para os membros das vanguardas, que eram marginalizados no Antigo Regime czarista. Esses órgãos ofereciam muitos benefícios para os artistas, como “rações triplas, durante o prolongado período de perturbação econômica e política que acompanhou a Guerra Civil Russa (1918-21)” e outros

incentivos, a saber, “os empregados em instituições artísticas estatais estavam isentos do pagamento do ‘Imposto Extraordinário’, cobrado em 1918; e foram garantidas ‘condições de trabalho adequadas’, incluindo ‘um estúdio e uma sala separada para viver’”³⁷. Propostas que eram extremamente atrativas no contexto de restrição econômica da época. Algumas das instituições pilares da época eram a Escola Superior de Arte e Técnica (VKHUTEMAS, Moscou, 1920-1930), a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura (Moscou, 1865-1920), a Escola Stroganov de Artes (Moscou, 1825-1920), a Academia Estatal de Ciência Artística (Moscou, 1921-1931), a Associação Russa dos Escritores Proletários (RAPP, Moscou, 1925-1932), Instituto Estatal de História da Arte (Leningrado, 1921-1931), o Instituto de Cultura Artística (INKhUK, Moscou, 1918-1928), o Museu da Cultura Artística de Leningrado/Instituto de Cultura Artística (GINKhUK, Leningrado, 1919-1926), entre outras. Além do processo de sovietação da cultura, essas instituições criadas em diferentes regiões da União Soviética foram fundamentais para a execução de funções sociais orientadas para cultura e educação das massas enquanto instituições culturais-educacionais, bem como para o desenvolvimento artístico, filosófico e científico.

Evidentemente, em função dos nossos objetivos, não temos o intuito de abordar a atuação de cada instituição no campo (ainda que seja um tema singular e que careça de atenção). Por isso, a partir dos trabalhos de Dunáeva (2004), Kucharin (2013), Kovtun (2014) e Pousada (2014), voltar-nos-emos para as seguintes instituições mais detidamente: o Instituto de Cultura Artística de Moscou (INKhUK) e o Museu da Cultura Artística/Instituto de Cultura Artística de Petrogrado (GINKhUK). A exemplo do ocorrido no item referente à linguística, essas organizações representam o desenvolvimento e consolidação da agenda soviética no campo das artes ao propor uma forma de criação artística vinculada à investigação científica, voltada para o desenvolvimento de uma metodologia artística universal e para a superação da ruptura teoria e prática. Ademais, as instituições são pertencentes, a primeira, à cidade de Moscou e, a segunda, à de Leningrado/Petrogrado, o que nos mostra os contornos da edificação da cultura soviética em pontos estratégicos da URSS.

³⁷ No original, em inglês: “triple rations, during the extended period of economic and political dislocation that accompanied the Russian Civil War (1918-21). There were other material incentives to entice artists to work for the Bolsheviks: those employed in state art institutions were exempted from paying the ‘Extraordinary Tax’, which was levied in 1918; and were guaranteed “suitable working conditions”, including, ‘a studio and a separate room in which to live’.”

Originalmente, o Instituto de Cultura Artística³⁸ de Moscou foi concebido como Museu de Arte Contemporânea por Vladimir Tátlin e Sophia Dymshits-Tolstaya junto ao colegiado do Departamento de Belas-Artes (do qual Tátlin era presidente), tendo adquirido diversas obras de artistas de vanguarda logo à imediata aprovação do projeto, por exemplo, de Malévitch, Olga Rozánova, Ródtchenko, Kandínski, entre outros. Contudo, após acusações de favorecimento de pares, uma vez que as obras adquiridas eram todas de artistas futuristas, grupo que estava majoritariamente nos cargos responsáveis pela cultura artística, a proposta do museu passou por diferentes revisões acerca dos objetivos, justificativas e campo de atuação, até que se chegasse ao nome que ficou conhecido e que incorporasse maior número de tendências estéticas. Ainda assim, o consenso inicial não impediu que a instituição continuasse a passar por constantes reorganizações administrativas e estruturais ao longo da sua existência em função das reestruturações burocráticas do Estado Soviético, com diferentes diretores (Kandínski [1919-1921]; Ródtchenko [1921-1922]; Pyotr Vilyams [1922-1923]; e Lazar Vainer [1923-1928]), mudanças de local (Mansão Shchukin em 1919; Rua Povarskaya em 1922; Instituto Superior Literário e junto à Escola Superior de Arte e Técnica, ambos em 1923; e Escola Stroganov de Artes em 1926) e alterações de afiliação departamental (Departamento de Belas-Artes [1919]; Centro Acadêmico [1921]; Administração Científica Central [1922]; Administração Central de Museu [1923]; Galeria Estatal Tretyakov [1925]).

Apesar dessa instabilidade administrativa que estava ligada às condições político-econômicas da época, o Instituto de Cultura Artística de Moscou conseguiu desempenhar suas principais funções estabelecidas desde o projeto inicial. De acordo com Kucharin (2013), Lunachtárski ressaltou a importância dos museus na cultura soviética, a necessidade dessas instituições culturais de se conectar com as massas e que as ideias do Museu se baseavam nos princípios da “cultura artística”³⁹ que consiste em qualquer produção em arte que utiliza da experimentação estética e das técnicas artísticas, conforme se explicita em dois artigos publicados no guia do Departamento de Belas-Artes e na revista Belas-artes [*izobrazitel'noe iskusstva*]. Daí, a preocupação tanto com a pesquisa quanto a divulgação dos trabalhos

³⁸ O modelo de Instituto de Cultura Artística foi criado em diferentes cidades soviéticas, como Moscou, Leningrado, Vitebsk, entre outras cidades (Dunáeva, 2004).

³⁹ Segundo Dunáeva (2004; 2019), o conceito de cultura artística foi proposto em uma conferência realizada em Petrogrado em 1918, na qual as discussões se voltavam à criação da instituição. Por essa concepção, entende-se a obra de arte como objeto central, vista em sua singularidade, e com base na criação (e não a mimese), seguida de sua contextualização. Sob essa perspectiva, a produção artística adquire uma autonomia, pois afasta-se da noção de linearidade em favor de uma abordagem mais livre, a partir de diversos aspectos ou ponto de vista, o que permite uma diversidade no tratamento material da obra artística sem qualquer compromisso com a verdade absoluta (*istina*) mas com verdade (*pravda*). Isto é, promove-se a pluralidade, a heterogeneidade e a multiplicidade de vozes do enunciado estético, característica própria daquele do contexto histórico revolucionário.

realizados nos institutos. Foi partir dessa concepção, muito em consonância com as tendências de vanguarda (ou seja, apesar da mudança do nome do museu, na prática, a ideia original se mantinha), que a instituição que nascia pautou seus princípios:

1) o conceito de que a cultura artística é um critério objetivo de valor artístico; 2) o conceito de cultura artística contém... um elemento criativo [já que] a cultura artística nada mais é do que a cultura das invenções artísticas; 3) através do trabalho artístico sustentado, as escolas de arte contemporâneas têm sido capazes de revelar muitos elementos da atividade artística e, assim, estabelecer o critério objetivo do valor artístico como um valor profissional⁴⁰. (Dzhafarova, 1992, p. 479 *apud* Kachurin, 2013, p. 8, tradução nossa).

Esses princípios foram seguidos em certa medida durante todo o período de atividade do Instituto de Cultura Artística de Moscou até seu fim em 1928. Sob as gestões de Kandínski e Ródtchenko, no trabalho científico, especialmente por parte de Kandínski, a pesquisa pautava-se na síntese artística com a finalidade de investigar os elementos artísticos, a sua construção e composição (Dunáeva, 2004), enquanto no campo educacional, os diretores se centraram na supervisão de aquisição e distribuição de obras, cumprindo o objetivo primeiro proposto por Lunatchárski voltado para o estabelecimento de vínculos entre a cultura artística, as massas e instituição. Assim, de modo que só entre os anos de 1919 e 1920, foram compradas mais de 1800 pinturas, 127 esculturas, em investimentos que superavam os valores de 11 milhões de rublos, as quais foram distribuídas para diversas províncias do território soviético, para cidades como Vitebsk, Astrakhan, Vyatka, Samara, Smolensk, Voronezh, Simbirsk, Orel Nizhny Novgorod Tobolsk, Penza, Ufa, Perm, entre outras, a fim de expandir a rede de museus na URSS e propagar a cultura soviética. Em sua maioria, eram obras de artistas modernistas Malévitch, Liubov Popova, Mikhail Larionov, Rozánova, Natalia Gontcharova (Kucharin, 2013).

Ademais, a concepção de museu na época estava para além dos limites de conservação de obras artísticas. A instituição cumpria um papel cultural, pedagógico e científico fundamental na sociedade. O próprio Ródtchenko concebia a ideia de museu com um caráter científico, isto é, como um laboratório de pesquisa, no sentido amplo do termo, o qual abrange toda investigação epistemológica ou ensino em universidades e institutos, bem como se

⁴⁰ No original, em inglês: “1) the concept that artistic culture is an objective criterion of artistic value; 2) the concept of artistic culture contains... a creative element [since] artistic culture is nothing other than the culture of artistic inventions; 3) by sustained artistic labor, contemporary art schools have been able to reveal many elements of artistic activity and thereby to establish the objective criterion of artistic value as a professional value.”

voltasse promoção do desenvolvimento/invenção técnico que contribuisse para as esferas cultural, política ou econômica, isto é, para a edificação da vida soviética. Nesse sentido, “a arte mesmo poderia ser considerada uma espécie de ‘ciência maleável’ no programa marxista”⁴¹ (Kachurin, 2013, p. 19, tradução nossa). Essa visão mostra como as organizações institucionais promoveram a concepção de indissociabilidade entre algumas esferas sociais e reforça o que temos enfatizado – a partir de Brandist (2002), Zenkovsky (1953), Pascal (2010), Ivanova (2011 [2002]; 2022 [2008]) e textos de intelectuais da época, por exemplo – ao longo do nosso trabalho acerca da indissociabilidade entre os campos aqui estudados – filosofia, ciência, arte e vida – e a importância em estudá-los na relação entre si. Não é arbitrário que observemos tantos artistas envolvidos em debates teóricos, com produções teóricas próprias e ao mesmo tempo teóricos com trabalhos de criação estética, pois, como “A. G. Gabritchévski chegou a escrever: ‘O teórico é, no limite, um artista’” (Schnaiderman, 1997, p. 160) e vice-versa. Os exemplos são exaustivos: Maiakóvski, Kandínski, Blók, Formalistas russos, Círculo “B.M.V.”, Chagall, Malévitch, Eisenstein, Meyerhold.

Ainda segundo a historiadora da arte Kachurin (2013), a noção acima a respeito da função social dos museus fez com que a atuação do Instituto de Cultura Artística de Moscou fosse mais ampla e se tornasse mais intensa ao deslocar o instituto, a pedido de Lazar Vainer, para acomodações mais amplas, o que resultou na realocação para o mesmo prédio da Escola Superior de Arte e Técnica (VKHUTEMAS), em 1923, com a qual estabeleceu estreita relação (Dunáeva, 2004). A ideia era ter mais espaço não apenas para as exposições de obras e laboratórios de pesquisas e criação, mas também para a realização de palestras e a presença de uma livraria com materiais para estudo e suporte no desenvolvimento de novos métodos artísticos, atividades que convergem para a função pedagógica da instituição. Com isso, nos anos seguintes, a organização da instituição viu gerar bons resultados, como a visita de mais de 3000 pessoas ao museu entre estudantes de artes e público geral, mais de 20 visitas guiadas, numerosas exposições de escola e círculos contemporâneos e retrospectivas, atividades que contribuíram para o levantamento de fundos para a manutenção do museu. Além disso, do ponto de vista artístico, os artistas empregados na instituição buscaram a criação de novos métodos e de uma nova linguagem visual que superassem as ideias construtivistas e o realismo pedagógico ao adequarem novas formas de expressão à nova realidade da sociedade e oferecer uma experiência artística múltipla tal como se constituía os novos centros urbanos com fábricas, propagandas, tecnologias, dinamismo e ritmo acelerado.

⁴¹ No original, em inglês: “Even art could be considered a kind of ‘soft science’ in the Marxism program.”

Por esse viés, a partir do exposto pela historiadora da arte, o Instituto de Cultura Artística de Moscou foi uma experiência laboratorial, durante todo o período da NEP, de uma nova ideia de museu, que contribuiu para a sovietaização do país e a consolidação da cultura da União Soviética. Essa concepção aparece desde o início com seus fundadores ao tomar a instituição como um lugar de criação em que cabia aos próprios artistas a pesquisa e o gerenciamento institucional, ideia vista na própria estrutura e atividade da instituição e no último relatório enviado pelo corpo administrativo. A síntese de todo o período de atuação da instituição pode ser vista a partir da divisão em três fases feita por um dos seus diretores, Vilyams, e retomada por Kachurin (2013), associando cada fase a cada um dos três estágios do Comunismo. Em sua visão,

Durante a primeira fase “revolucionária” da história do museu (1919-21), Vilyams argumentou que o Instituto de Cultura Artística de Moscou era “apenas uma coleção de pintura russa contemporânea”, uma instituição cuja única tarefa era a organização de exposições. Durante a segunda fase (1921-25), correspondente à “fase de transição” de Marx, o Instituto de Cultura Artística de Moscou iniciou a realização de “formas concretas de trabalho de laboratório” e o cumprimento de uma missão educativa. A terceira fase (1925-28), correspondente à “utopia” comunista de Marx, foi, segundo Vilyams, o período em que a sistematização, a pesquisa científica e a educação cultural foram as missões caracterizadoras do museu; ou, como ele próprio disse, o Instituto de Cultura Artística de Moscou “se transformou em uma instituição de ensino e investigação científica com o objetivo de estabelecer um método científico-pedagógico do estudo da arte” [...].⁴² (Kachurin, 2013, p. 35, tradução nossa).

Esta concepção a respeito do instituto e de seu papel na vida cultural soviética, sem ser considerada de forma estanque, pode ser vista como um processo de transformação da instituição em um modelo institucional soviético, que corresponde ao período experimental da NEP em termos de padronização e estabilização da nova cultura nacional. Nesse sentido, o Instituto de Cultura Artística de Moscou integra-se às demais instituições com a finalidade de edificação da União Soviética tanto no campo artístico quanto em outras diferentes esferas, como os casos dos institutos “Palavra Viva” e ILIaZV dos quais tratamos na seção 2.2.1.

⁴² No original, em inglês: “During the first, “revolutionary” stage of the museum’s history (1919-21), Vil’yams argued, the Museum of Painterly Culture was ‘only a collection of contemporary Russian painting’, an institution whose sole task was the organization of exhibitions. During the second stage (1921-25), corresponding to Marx’s “transitional phase”, the Museum of Painterly Culture began to do ‘concrete forms of laboratory work’ and to fulfill an education mission. The third stage (1925-28), corresponding to Marx’s Communist ‘utopia’, was, according to Vil’yams, the period in which taxonomic and investigative research and cultural education were the defining missions of the museum; or, as he himself put it, the Museum of Painterly Culture had ‘envolved into a scientific-research and scientific-educational institution with the goal of establishing a scientific-pedagogical method of art study’ [...]”.

Prova desse projeto de sovietação a partir das instituições oficiais, encontramos também o Museu de Cultura Artística/Instituto de Cultura Artística de Petrogrado (INKhUK), a princípio uma instituição vista como uma extensão do INKhUK em sua criação, como uma forma de expandir o alcance das atividades das instituições-modelos da cultura soviética por todo território. De acordo com Kucharin (2013) e Kovtun (2014), embora a instituição tenha sido concebida como uma espécie de ramificação do instituto de Moscou, desde o início, o museu de Petrogrado operou de modo autônomo, o que construiu uma identidade particular à instituição, voltada especialmente à prática científica, além de exposições e da educação do público, muito em função da atuação de Malévitch e seu grupo UNOVIS, bem como de Andrei Taran, os quais estiveram à frente do museu e instituto enquanto administradores de artes e mediadores políticos.

De modo semelhante ao que ocorreu com a instituição soviética de Moscou, o Museu de Cultura Artística de Petrogrado também passou por diferentes reorganizações administrativas para se adequar às experimentações político-econômicas da época que visavam a consolidação do Estado Soviético. Durante os seus anos de existência (de 1919 a 1926), por exemplo, o instituto foi dirigido por Natan Altman (1919-1921), Andrei Taran (1921-1923), Lapshin como interino (1923), Kazimir Malévitch (1923-1926), Serguei K. Isakov (1926), além de respondeu a diferentes órgãos oficiais, a saber, Departamento de Belas-Artes de Petrogrado, Departamento de Arte do Centro Acadêmico e Administração Científica Principal.

Do ponto de vista artístico, desde início a instituição recebeu do INKhUK obras de modernistas (Ródtchenko, Liubov Popova, Natalia Goncharova) e recursos para aquisições próprias de obras para a coleção. Com isso, em meados de 1921, o Museu de Petrogrado contava com 330 trabalhos de arte de diferentes artistas, entre eles, Marc Chagall, Lev Bruni, Mstislav Dobuzhinsky, Alexandre Benois e outros nomes mais. Nesse período, o museu apresentava uma efervescente produção de atividades – da pintura à cultura visual, incluindo vidro, cristal e porcelana –, sob a direção de Taran e a participação ativa de Tátlin e Púnin, à época, membros do quadro administrativo.

Como nos mostra Kucharin (2013), nesse período entre 1922 e 1923, a coleção de arte principalmente modernista estava em exibição, mas a equipe do museu tentou criar um contexto apropriadamente igualitário, porém acadêmico, para ela, organizando excursões e palestras públicas dos próprios artistas. Com isso, o museu passou a oferecer exposições, preparou 20 excursões para mais de 800 pessoas e promoveu palestras feitas por Púnin, Ermolaeva, Tátlin, Malévitch, Lapshin.

Ainda com Taran enquanto diretor e com os suportes de Tátlin e Púnin no conselho da instituição, os artistas começaram a alterar a orientação do Museu dedicado a exposição para uma tendência de pesquisa científica, aspecto que motivaria mais tarde a mudança do nome para Instituto Estatal de Cultura Artística de Petrogrado, marcando uma nova identidade à instituição. Contudo, segundo Kachurin (2013, p. 77, tradução nossa), “talvez o mais importante desenvolvimento na vida do museu de cultura artística foi a chegada de Malévitch e seu grupo UNOVIS de Vitebsk”⁴³ em 1923, inclusive, contribuindo para a consolidação de uma tendência mais científica, justamente em um momento de expurgo, no qual ocorreu a expulsão de mais de 200 membros da *intelligentsia* entre professores, cientistas e escritores acusados de atividades antissoviéticas.

O intuito da mudança de orientação teve duas premissas centrais: a primeira voltada em estabelecer um laboratório de pesquisa dedicado à arte (Kovtun, 2014), em que os artistas pudessem ter condições de desenvolver seus trabalhos revolucionários e experimentais; e em segundo lugar para cumprir os mandatos do partido e do Estado para uma prática artística sistemática. Medidas que garantiriam também o financiamento e apoio do órgão oficial (que, com a mudança, passou a ser Administração Científica Principal) à organização (Kachurin, 2013). Por conseguinte, a responsabilidade da instituição passou a ser, formalmente, debates públicos, palestras, exposições, cuidar da aquisição e distribuição de obras de arte para museus nas províncias, prática que, na verdade, já vinha se desenvolvendo nas atividades institucionais (por exemplo, com a direção de Taran, o museu era dividido em quatro departamentos: Coleção, Exposição, Pesquisa e Publicação). Os trabalhos feitos pelos funcionários do instituto ganharam mais vivacidade com os novos objetivos do instituto:

O Instituto de Investigação Científica do Trabalho Artístico, como outras instituições de investigação científica, desenvolve atividades na área de artes. As tarefas do Instituto são a) realizar pesquisa... na área da arte contemporânea... iniciando pela análise da ideologia e da história da arte; b) desenvolver, com base científica, um método de pesquisa em arte, seu papel e significado da arte na vida; c) aplicação de métodos artísticos; e d) crítica científica sobre artes⁴⁴. (Kachurin, 2013, p. 84, tradução nossa).

⁴³ No original, em inglês: “perhaps the most important development in the life of museum of artistic culture was the arrival of Malévitch and the Vitebsk UNOVIS network.”

⁴⁴ No original, em inglês: “The Scientific-Research Institute of Artistic Labor, like others scientific-research institutions, carries out work in the area of art. The Institute’s tasks are a) carrying out research... in the area of contemporary art... beginning with analysis of the ideology and history of art; b) develop a scientifically based method of research on art, its role, and meaning of art in life; c) application of art methods; and d) scientific criticism of art.”

Esses objetivos convergiam com a missão estatal que o Commissariado Popular para a Educação havia delineado para as instituições científicas, voltadas o estudo das questões de um ponto de vista científico e, então, a divulgação e popularização do conhecimento científico. Com definição dos objetivos acima, o Instituto Estatal de Cultura Artística de Petrogrado acentuou ainda mais as atividades as quais os artistas já vinham desenvolvendo na instituição. A organização expandiu as atividades culturais e educacionais, bem como a realização de excursões e promoção de palestras e conferências. Além disso, foram criados projetos coletivos de pesquisas para que os pesquisadores trabalhassem de forma colaborativa ao mesmo tempo em que se desenvolvia suas pesquisas individuais (nos moldes do que vimos acontecer no ILIzVA, cf. item 2.2.1). Assim, como é possível notar, a transição do museu para o instituto permitiu que os artistas aliassem toda a produção artística com o estudo científico de arte, o que resultava em um meio de convergir com os princípios vanguardistas e com os objetivos da nova cultura soviética: a criação experimental de novas formas de arte e de vida, a produção do conhecimento científico, a popularização dele entre as massas e a educação do público.

A nova configuração e a vocação do instituto vão se reverberar na própria estrutura organizacional da instituição, bem como nos planos de departamentos (Kachurin, 2013). Neste último caso, a afirmação se torna mais evidente ao observamos os objetivos definidos nos planos de Youn e Malévitch, direcionados, respectivamente, para a criação de uma ciência da pintura a partir dos elementos das cores, formas, linhas, espaço, material e ainda a revelação de um sistema da arte e seu processo de desenvolvimento histórico.

Para nós, particularmente, o que nos chama mais atenção para nosso trabalho é a estrutura organizacional da instituição (Dunáeva, 2004; Kachurin, 2013), a qual nos evidencia o caráter experimental e a constante busca por um novo método de pesquisa que aparecerá na União Soviética na forma de um estudo interrelacional da(s) linguagem(ns), conforme vimos nas instituições anteriores e que surge novamente no GINKhUK por meio de sua organização departamental. Com Malévitch, logo em sua chegada, foram criados 4 laboratórios de pesquisa: este, além da função de diretor da instituição, passou a responder pelo Departamento Formal-Téorico, dedicado a análises teóricas e históricas da cultura artística e constituído por membros da escola de Vitebsk; Púnin tornou-se chefe do Departamento de Ideologia Geral, com o objetivo de elaborar uma teoria sintética da arte, com a criação de novos caminhos e práticas artísticas, a partir dos trabalhos dos outros departamentos; Tátlin é responsável pelo Departamento de Cultura Material, no qual as pesquisas se centram no estudos do material e da construção das obras de arte; Matiúchin chefia o Departamento de

Cultura Orgânica. Neste último, dedicado ao estudo da percepção da obra estética (na dimensão fisiológica, psicológica e social), havia uma linha de pesquisa sobre o estudo das formas espaciais na Pintura, Escultura, Arquitetura, Música, Arte Verbal, a qual continha três divisões Escritório da Forma das Cores, Escritório de Ritmo do Som e Escritório de Superfície Estrutural. Em cada um deles, o objetivo era compreender a estrutura e volume das formas das diferentes semioses e o caráter expressivo delas, com vistas a compreender as leis de confluência da percepção.

Os quatro departamentos acima juntam-se a outras duas repartições, a saber, Departamento Experimental, dirigido por Mansúrov, com foco no exame da construção dos organismos vivos e sua relação com fatores externos; e o Laboratório fonológico, chefiado pelo poeta Ígor Teriéntiev, com a colaboração de artistas como Daniil Kharms e Alexander Vvediénski, membros do teatro do absurdo e próximos a Malévitch.

Novamente, portanto, aparecem algumas características semelhantes às demais instituições vistas por nós até o momento, por exemplo, a pesquisa e desenvolvimento de um método artístico, o estudo transdisciplinar da linguagem (tanto entre campos do conhecimento quanto na relação com diferentes materialidades), o caráter filosófico-científico e experimental, entre outras recorrências. Sob essa perspectiva, de fato, podemos constatar a presença de uma agenda nas pesquisas soviéticas nos anos 1920, que perpassa a criação do Instituto Palavra Viva e segue com instituições voltadas para o estudo da linguagem.

Os trabalhos desenvolvidos no instituto foram variados e expressivos dentro do quadro de pesquisas da União Soviética nos anos 1920. Como apresenta Dunáeva (2004), alguns dos resultados obtidos foram, por exemplo, a elaboração e divulgação da teoria do elemento adicional por Maliévitch e seus alunos; a “Declaração da eclosão universal”, de Filónov; e o desenvolvimento do método da visão ampliada por Matiúchin

Com o período de transição político-econômica, a pressão ideológica aumentado, reorientação dentro do Partido em 1925-26 e a revolução cultural de Stálin e seu grupo, além de um ataque de Ginger às atividades da instituição, o Instituto Estatal de Cultura Artística enfrentou um clima hostil à continuidade de suas atividades, situação que levou ao inevitável “fechamento” da instituição ao sofrer uma reorganização administrativa, ser absorvido pelo Instituto Estatal de História da Arte (GIII, sigla em russo) e passar a ser denominado como Comitê para o Estudo Experimental da Cultura Artística, perdendo, assim, sua autonomia institucional. Apesar disso, o grupo de trabalho conseguiu permanecer no quadro da nova instituição com desenvolvimento de seus respectivos estudos pelos menos até 1929, ano em que ocorreu se iniciou uma operação estatal de fechamento de instituições de arte.

Contudo, os institutos de cultura artística contribuíram de forma significativa para os rumos das pesquisas na União Soviética com os trabalhos desenvolvidos nas instituições. Nesse sentido, compartilhamos com a posição de Pousada (2014, p. 42) acerca desse modelo institucional ter sido “uma das mais significativas manifestações organizacionais e institucionais dos grupos da vanguarda russa e soviética”. Trata-se de uma expressiva experiência de sucesso de articulação entre teoria e prática e de demonstração de conjunção entre vanguarda e Estado em vistas da reconstrução cultural soviética, da qual produções artísticas e sociais se intensificaram, ainda que com suas contradições, é claro. De acordo com Loren Graham (apud Kachurin, 2013), a ideia de instituto de pesquisa criado no início da era soviética tratou-se de uma das mais significativas contribuições do período para o campo científico, de modo que a expressão “instituto de pesquisa científica” na União Soviética carrega um sentido distinto de qualquer outra cultura, sobretudo no Ocidente capitalista, dada a configuração estabelecida. Esse conjunto de instituições soviéticas, dentre as quais algumas citadas aqui, evidenciou a possibilidade de realizar coletivamente reflexões críticas sobre a linguagem, de maneira inovadora e disruptiva, a fim desenvolver novas abordagens e métodos, ao mesmo tempo em que mostrou, de outro lado, o impacto recíproco do trabalho artístico das vanguardas e a revolução política e social do período.

No campo musical, a efervescência dos anos 1920 fomentada pela NEP se faz igualmente presente, com a forte participação das instituições, inclusive o próprio Instituto Estatal de História da Arte, que teve uma particular contribuição para o processo de sovietação da cultura musical. Tratou-se, como nos demais campos, de um período de intensa experimentação estimulada pelo Estado soviético. De acordo com Schwarz (1983), todos os envolvidos no campo da música – historiadores, musicologistas, compositores, condutores, músicos – tiveram incentivos, via instituições, para explorar o modernismo na música, de modo a resultar em diversas produções, entre música epigonal e futurista, proletária e esotérica, programática e absoluta, ou mesmo um retorno a bases mais clássicas.

Nesse sentido, retomamos a ideia de arena discursiva, pois diante desse contexto, a arte da palavra em público (cf. item 2.2.1), isto é, o debate público e a luta pelo espaço democrático emergem com vivacidade no campo musical – o que nos é interessante perceber, uma vez que, respeitando a particularidade de cada esfera, observamos a recorrência de um cenário em comum entre os diferentes campos, convergindo para a ideia de um projeto de Estado e sujeito/povo em andamento. Nesse intenso debate, participaram vertentes de diferentes posições teóricas e ideológicas, entre elas, do modernismo de orientação ocidental, proponentes da música “proletária” e ainda um grupo formado por os tradicionalistas russos

que ocupavam cadeiras em instituições tradicionais na Rússia (Schwarz, 1983). Como resultado das discussões durante este período, Schwarz (1983, p. 94, grifos do autor e tradução nossa) aponta para um fenômeno dominante, o qual marcará esses anos:

Uma característica da vida intelectual multifacetada da década de 1920 foi a profusão de impressões patrocinadas por variadas instituições educacionais ou organizações relacionadas. Como mencionamos, havia o Instituto Artístico de Leningrado com seu selo *Academia*. A música moderna teve suporte em Leningrado pelo selo Triton, patrocinado principalmente pela Associação de Música Contemporânea. A Filarmônica de Leningrado também imprimia seus próprios materiais. De alguma forma, Asafiev, normalmente sob seu pseudônimo Igor Glebov, estava envolvido em todos esses esforços. Em Moscou, a Academia de Artes, o Conservatório, até mesmo a orquestra sem maestro PERSIMFANS, tinham suas próprias publicações, não apenas livros, mas também panfletos e revistas. Todo esse movimento construiu um mosaico intelectual, embora fragmentado. Contudo, a maioria das iniciativas jornalísticas teve vida curta. Todas as impressões tinham características de austeridade – capas simples, papel frágil, encadernações que se desfaziam após uma leitura⁴⁵.

Um dos principais temas a fomentar o profícuo debate no campo e a impulsionar as atividades no campo musical foi a construção do cânone soviético, que foi uma tônica durante os 1920. Esse objetivo foi o grande eixo nodal que orientou as práticas no campo musical durante a década. Para além da edificação dos valores soviéticos, o cânone fazia parte do processo de difusão e de educação da cultura musical “clássica” para as massas. À frente dessa tarefa, conforme podemos observar na citação acima, as instituições surgem novamente em uma posição central para o alcance das premissas do Estado soviético, o que é possível notarmos até mesmo na configuração institucional pensada de acordo com os objetivos estabelecidos no campo, conforme veremos a seguir.

Assim como nos demais campos, o Comissariado Popular para a Educação, com Lunatchárski no cargo, investiu veementemente no projeto de reforma da cultura musical soviética ao dar suporte para novas iniciativas. Houve incentivo para criação de orquestras, coros, programas de trabalho para o povo, o fortalecimento de orquestras como as

⁴⁵ No original, em inglês: “A characteristic of the multifaceted intellectual life of the 1920’s was the profusion of printing presses sponsored by various educational institutions or related organizations. We have already mentioned the Leningrad Arts Institute with its *Academia* imprint. Modern music was served in Leningrad by the *Triton* imprint sponsored mainly by the Association for Contemporary Music. The Leningrad Philharmonic, too, printed its own materials. Somehow, Asafiev, usually under his pen name Ivor Glebov, was involved in all these enterprises. In Moscow, the Arts Academy, the Conservatory, even the conductorless orchestra PERSIMFANS had their own publications, not only books but also pamphlets and journals. All this led to a colourful, though fragmented intellectual picture, but most of the new journalistic ventures were short-lived. All the printing had the earmarks of austerity—soft covers, brittle paper, bindings that fell apart after one reading.”

Filarmônicas de Moscou e Leningrado, do Teatro Bolshoi, Teatro Mariinski, Teatro Mályi além do oferecimento de concertos para a massa. De acordo com Fairclough em seu livro *Clássicos para las massas* (2021 [2015]), para a construção do cânone soviético e à difusão do conhecimento musical para as massas, as instituições enfatizaram se dedicaram a duas macros ações: a promoção da educação musical em sentido amplo; e a produção de estudos sobre os compositores, suas obras e de novos métodos e teorias.

De acordo com Schwarz (1983), dois importantes institutos tiveram importância no início dos anos 1920 como centros de pesquisa. O mencionado Instituto de História da Arte de Petrogrado, inaugurado formalmente em 1920⁴⁶, e o Instituto Estatal de Ciência da Música, aberto no final de 1921, ambas contribuíram para o nascimento da musicologia soviética. A primeira instituição contava com quatro divisões, sendo Belas-Artes, Linguística, Teatro e Música. Esta última oferecia temas para pesquisa e ensino voltados para história da música geral e russa, acústico, psicologia tonal, estética e teoria musical. Se, no campo da linguística, buscava-se por objeto a “palavra viva” (cf. item 2.2.1), na esfera musical, os esforços eram por uma “musicologia viva”, que não estivesse apartada de sua dimensão social, de modo que o estudo feito, mesmo do ponto de vista histórico, atendessem as demandas do presente e se ligasse à educação musical. Este centro atraiu diferentes profissionais e estudos, entre eles Asafiev, Karatygin, Liapunov, Maximilian Steinberg, Antoni Preobrazhensky, and Alexander Ossovsky – como professores especialistas – e Roman Gruber, Semyon Ginzburg, Alexei Finagin, Yuri Tyulin, Mikhail Druskin enquanto estudantes de pós-graduação, incluindo membro do Círculo pensante B.M.V., o jovem musicólogo Ivan Sollertínski.

Diferentemente do centro em Leningrado, que tinha uma escola forte também por meio do ensino, o instituto de Moscou centrou seus trabalhos em pesquisa e publicação desde o início de suas atividades acadêmicas em 1921. Isso se tornou bastante evidente ao notarmos o volume de publicações nesse período, com destaque para a principal contribuição do Instituto Estatal de Ciência da Música para o campo, que foi uma série em quatro volumes intitulada *History of Russian Music in Research and Materials*, publicada entre 1924 e 1927, além da publicação de cadernos de anotações e a criação de boletins contendo ensaios sobre música. Na pesquisa experimental, acrescenta-se ainda a existência de um laboratório de tecnologia da música, considerado o primeiro no mundo com financiamento governamental, local em que muitos projetos de pesquisa foram desenvolvidos, dentre os quais, ressaltamos os estudos

⁴⁶ A data se refere à abertura do departamento de música, uma vez que a unidade iniciou suas atividades em 1912, quando ainda era uma biblioteca particular que foi aberta ao público e reconhecida com o nível de Ensino Superior.

sobre música microtonal, ultracromatismo, sinestesia e “audição colorida” por Leonid Sabaneyev; o dispositivo elaborado por Nikolai Garbuzov para a pesquisa com o fenômeno da sinestesia; os trabalhos sobre a natureza de espaços sonoros; a relação entre tons, batidas e escala microtonal estudada por Pavel Leiberg; bem como a construção de equipamentos para investigar a harmonia (Smirnov, 2013; Patterson, 2017).

Do ponto de vista organizacional, as investigações eram desenvolvidas em linhas orientadas para acústica, musicologia, psicologia, fisiologia, etnomusicologia e a construção de novos instrumentos, até 1923, quando o instituto foi incorporado à Academia de Ciências das Artes (GAKHN). Diferente do que ocorreu com outras instituições, inclusive algumas das quais citamos anteriormente, essa fusão não fez com o Instituto Estatal de Ciência da Música perdesse sua independência, pois continuou com uma autonomia institucional interna, de modo que os trabalhos eram realizados lado a lado com a organização-mãe. Em realidade, o que aconteceu foi uma divisão de tarefas, a Academia de Ciências tornou-se responsável pelas áreas culturais mais amplas da história e teoria da música, enquanto o instituto concentrou-se em questões técnico-musicais, como acústica musical, psicologia sonora, pedagogia e etnomusicologia.

Ao lado das instituições de Ensino Superior, a partir dos estudos de Fairclough (2021 [2015]), podemos ampliar o papel institucional para outros importantes agentes no processo, por exemplo, as filarmônicas, associações e grupos de trabalhos.

Embora existentes desde os tempos do império czarista, as Filarmônicas de Moscou e Leningrado estavam atentas às novas tendências e necessidades da sociedade, assim, buscaram se adequar a sua nova função social e contribuir não apenas com a atividade orquestral, a fim de atender o mais amplo público. Ainda em consonância com a musicóloga britânica, durante o período soviético, essas instituições musicais se transformaram em amplas organizações responsáveis por distintas atividades no campo da música. A estrutura de ambas as orquestras era semelhante e integrava uma orquestra de instrumentos folclóricos, um quarteto de corda, um departamento para a música de massas, uma sala de concerto, uma biblioteca musical, um serviço administrativo e financeiro, um departamento de planejamento, oficina de concertos e anexado ao conservatório.

As atividades de concertos das filarmônicas possuíam duas tendências, uma de cunho mais ideológico, com a apresentação de um repertório focado para o público proletário e de espírito mais revolucionário; e, de outra parte, orientado para os clássicos românticos ocidentais. O objetivo era ao mesmo tempo promover uma educação musical do público, de maneira a conhecer a história da música (no caso dos clássicos), no entanto, sem deixar de

inspirar os princípios revolucionários e da cultura soviética (repertório para as massas). O repertório era apresentado em diversos espaços que ia das salas de concerto das filarmônicas a áreas externas como a Casa dos Sindicatos. Ademais, essas instituições organizavam conferências em clubes, associações, parques, escolas, exposições, muitas vezes antes de um concerto, conforme era de costume, visando introduzir o auditório a obras executadas. Segundo acrescenta Schwarz (1983), esse tipo de formato de execução das obras foi amplamente adotado por profissionais no campo durante os anos 1920, muitos de forma voluntária, o motivo consiste no fato de que nessa configuração – como música de programa – a música instrumental torna-se mais acessível, agradável e mais eficiente o processo educativo do novo público, então mais abrangente. Esse recurso foi utilizado tanto para sinfonias quanto para peças mais curtas. Dessa forma, o público era apresentado e familiarizava-se ao cânone soviético que se formava.

Nesse âmbito educação musical, aliado às instituições oficiais, dois importantes movimentos fortaleceram a alfabetização musical das massas. De um lado, a formação de associações de músicos profissionais, muitas registradas formalmente no Departamento de Comissariado Popular para a Educação, que contavam com a participação de reconhecidos músicos soviéticos. Entre as entidades de destaque, podemos citar Sociedade Beethoven (1927), Sociedade Bach (1928), Sociedade para a Arte de Wagner (1923), as quais tinham, de maneira geral, objetivos semelhantes: a difusão da cultura musical clássica para as massas por meio de concertos, conferências, cursos, escolas, publicação, exposições, bibliotecas; a promoção da pesquisa científica em música; e a apresentação de uma história da música. Ao mesmo tempo, de outro lado, havia a organização de grupos (ou clubes) amadores formados por trabalhadores que, embora independentes, se ligavam direta e indiretamente às associações profissionais. Não era incomum, nesse período, encontrar em cada fábrica ao menos um clube de música, com diferentes estruturas e tamanhos que ia de orquestras completas a pequenos conjuntos. O programa dos grupos amadores se centrava na prática musical, na apresentação de concertos públicos e na organização de palestras, atividades que eram produzidas em grande escala, mesmo com toda dificuldade (acesso a instrumentos, partituras, condições do clube etc.) a ponto de superar as próprias associações e se tornarem uma fonte de vida autônoma na cultura musical soviética. Durante os anos 1920 esses dois grupos de trabalho surgiram em uma grande quantidade particularmente nas cidades de Moscou e Leningrado, mas que também estavam espalhados fora dos grandes centros urbanos. A manifestação dos muitos e variados projetos soviéticos incentivados pelo Estado

para aproximar a música clássica das massas foi bastante popular à época visando a alfabetização musical básica do grande público, o intento era que

O ouvinte soviético ideal não devia estar interessado apenas na música clássica, mas também em conhecer o contexto político em que havia sido criada, e em compreendê-la a partir de uma perspectiva histórica marxista-leninista. Não devia limitar-se a absorver belos sons, mas teria que se comprometer intelectualmente assistindo a falas prévias aos concertos e lendo os programas de mão, que poderiam ser bem informativos⁴⁷. (Fairclough, 2021 [2015], p. 15, tradução nossa).

É precisamente neste ponto que o projeto de sovietação se entrelaça com a tarefa social dos músicos, musicólogos e críticos musicais, os quais muitos já estavam inseridos em grupos institucionais e associações. Esses profissionais contribuíram para a construção do cânone e o desenvolvimento da educação musical do povo a partir da elaboração de grandes estudos sobre compositores, a fim de construir suas imagens soviéticas, tanto em relação à biografia quanto à produção estética de cada um, criação de editoriais, edições críticas, publicações acadêmicas, intercâmbios internacionais, ciclos sinfônicos, palestras antes dos concertos e trabalho nas instituições responsáveis pela prática e pesquisa da música. De fato, tratou-se de esforços incessantes, sobretudo de críticos e musicólogos, para que pudessem auxiliar a familiarizar o público soviético com os compositores e suas novas ideias musicais.

A biografia dos compositores adquiriu uma importância grande para os críticos, os quais se dedicaram a apresentar uma narrativa heroica dos compositores e suas obras, de maneira a evidenciar o compartilhamento do espírito revolucionário da época que cada um possuía, semelhante ao processo que ocorreu na literatura e no cinema. Como é próprio da cultura russa-soviética, o caráter pessoal e os elementos éticos nas obras são tão importantes quanto a dimensão estética, algo que reverbera até os dias atuais (Schnaiderman, 1997). Ademais, as palestras antes de cada concerto reforçam essa dimensão ético-ideológica seja dos autores, seja das obras a serem executadas, o que contribui para o entendimento do público e a consolidação do novo cânone soviético.

Boris Asafiev e Ivan Sollertínski tiveram papéis importantes nesse período de construção da cultura musical soviética. Além das atividades desenvolvidas no Instituto de Leningrado com a proposição de uma musicologia viva, o primeiro realizou trabalho com a

⁴⁷ No original, em espanhol: “El oyente soviético ideal debía estar interesado no sólo en la música clásica, sino también en conocer el contexto político en el que había sido creada, y en comprenderla desde una perspectiva histórica marxista-leninista. No debía limitarse a absorber bellos sonidos, sino que tenía que comprometerse intelectualmente asistiendo a charlas previas a los conciertos e leyendo los programas de mano, que podían ser muy sustanciales.”

Filarmônica de Leningrado, onde realizou três programas sobre música contemporânea (Schwarz, 1983) e, sob o pseudônimo de Igor Glebov, publicou um importante estudo sobre Tchaikóvski, no qual reuniu materiais importantes sobre o compositor, bem como delimitou a importância do compositor para o cânone soviético. Inclusive, nesse estudo, podemos observar nitidamente a questão da ausência de trabalhos sobre a música russa, ao afirmar que “Se, por exemplo, alguém pretende dedicar-se ao estudo das obras de algum importante compositor russo, desesperar-se-á ao comprovar a inutilidade da tarefa de compilar fontes originais”⁴⁸ (Glebov, 1920, p. 10 *apud* Fairclough, 2021 [2015], p. 29, tradução nossa).

Todas essas medidas tomadas em conjunto por instituições e grupos de intelectuais acima serviram para que, aos poucos, fosse se fortalecendo a formação do novo cânone soviético. Entre os russos, foram exaltadas as figuras de Tchaikóvski (ainda que com certa controvérsia para alguns grupos); Modest Mussorgski, que foi amplamente difundido e exaltado nos anos 1920 como um compositor ideal à identidade soviética por incorporar em seu processo criativo elementos como qualidade de pertencer ao povo, protorrevolucionário, presente de consciência social e pertencente ao realismo. A construção da imagem soviética de Mussorgski se deve, num primeiro momento, ao trabalho de promoção do compositor feito por Vladimir Stasov, que chegou a ser amigo e mentor do músico quando vivo. Outros membros compositores russos incluídos nesse hall foram Mikhail Glinka e Rimski-Korsakov.

Para a inserção de compositores ocidentais, seguiu-se um critério pautado na dialética marxista-leninista, em que o socialismo instaurado alcançado na Rússia era um processo natural de evolução histórica da sociedade e valores europeus mais progressistas e democráticos. A partir desse modelo de desenvolvimento histórico, cabe aos estudiosos observarem os aspectos insurgentes de cada época presentes em autores e nas obras, que, em última instância, contribuíram para que a sociedade avançasse até o socialismo. Daí, a importância do trabalho de musicólogos, críticos e músicos em relação à biografia, aos estudos e às críticas para a construção da imagem soviética dos compositores.

Desse ponto de vista, então, é que foi possível a incorporação de figuras como Bach, considerado uma vítima da história por não poder deixar de ser religioso dado o contexto histórico, mas que, ainda assim, representava uma ruptura na história ao pertencer à protodemocrática fé luterana e não às forças hegemônicas do catolicismo. Essa concepção atribui ao pai da música ocidental um caráter muito mais dramático do que propriamente religioso, de tal modo que a descrição humanista de Bach ao retratar o drama e todo o

⁴⁸ No original em espanhol: “Si, por ejemplo, alguien pretende dedicarse al estudio de las obras de algún destacado compositor ruso, se desesperará al comprobar la inutilidad de la tarea de recopilar fuentes originales”

sofrimento humano em sua obra, em especial nas *Paixões* (segundo São Mateus e segundo São João), levou o compositor a ser equivalente à Shakespeare na União Soviética.

Há também de se destacar as proeminentes personalidades de Beethoven e Wagner, talvez dois dos compositores mais exaltados na União Soviética juntamente com Mussorgski. Em relação ao primeiro muito em função da sua vida, visto como um ideal de artista revolucionário, em que sua criação musical foi gerada no sofrimento e resignação diante das turbulências (perda de audição, a necessidade compor para sobreviver em oposição à criação livre) e no espírito da Revolução Francesa acompanhada dos valores fraternos, igualitários e de liberdade. Valores que podem ser resumidos na sua *Sexta sinfonia* conhecido como *Heroica*. A recepção de Wagner na União Soviética se deu muito em decorrência da sua obra representar o oposto à cultura czarista, uma vez que as composições do compositor alemão foram proibidas em 1914 pelo czar Nicolas II e só foram retomadas após Revolução de 1917. Ademais, uma particularidade que contribuiu para a popularidade do compositor romântico foi sua aceitação entre outros artistas modernistas como Vladimir Tátlin, o dramaturgo Vsevolod Meyerhold, o escritor Maxim Górkí, o poeta Aleksandr Blók e do próprio Kandínski. Acrescenta-se a isso, o fato de que a estética wagneriana tinha princípios revolucionários como a arte enquanto um rito sagrado em favor a edificação da humanidade, a necessidade do progresso da humanidade para um futuro emancipado e ilustrado, a necessidade de destruir a velha sociedade e seus antigos valores para o lugar do novo, o potencial da humanidade para a grandeza. Valores que convergiam plenamente para os ideais soviéticos dos anos 1920.

Por fim, nesta categoria, outros dois nomes que valem a pena ressaltarmos são os de Hector Berlioz e Gustav Mahler. Aquele, muito em função da sua conhecida inclinação revolucionária, registrada em sua biografia e em sua obra, por exemplo, na Sinfonia fúnebre e triunfal, dedicada aos mortos da revolução de 1830, e a sinfonia fantástica. Por sua vez, Mahler se estabeleceu definitivamente entre os cânones apenas na década de 1930, graças a um estudo publicado em 1932 por Sollertínski que relacionava o compositor a Dostoiévski no quesito de fraternidade e com a música em sintonia do proletariado.

Antes de prosseguirmos, um ponto importante de sublinharmos nesse processo, o qual ocorre tanto no campo musical, bem como no de outros campos conforme vimos acima, é o reconhecimento de uma característica cada vez mais evidente nos institutos dos anos 1920 ao colocá-los em perspectiva: o modelo soviético de instituição (o qual vimos desde o Instituto Palavra Viva) e a forte relação entre o fazer-artístico e o saber-artístico (sempre coletivamente) presente no ato ético. Em outras palavras, o intrínseco elo entre teoria e

prática, teórico e artista que encontramos constantemente na cultura russa, seja no âmbito religioso, na esfera político-econômico, seja no campo filosófico, científico e artístico se revela também na própria estrutura e nos programas das instituições soviético, com departamentos tanto para investigação e quanto produção/experimento artístico, tendo como unidade/finalidade a vida.

Ao nos debruçarmos a respeito do papel institucional na promoção e edificação da cultura soviética, além do já destacado incentivo à pesquisa dado pelas organizações, uma outra importante recorrência se sobressai que são as consecutivas reorganizações administrativas e estruturais das instituições soviéticas, que vimos tanto no campo da linguística (cf. item 2.2.1) e quanto notamos novamente agora. Essas mudanças mostram, ao mesmo tempo, um aparelhamento burocrático engatilhado para quando fosse necessário usar o exercício do controle, bem como uma consequência das experimentações político-econômicas e ideológicas durante a NEP na tentativa de mobilizar da melhor maneira a arte e suas instituições e gradualmente centralizar e homogeneizar a vida cultural para a construção da cultura e do sujeito soviético, o que revela como a política burocrática e as aspirações artísticas da época estavam fortemente entrelaçadas durante esse período dos anos 1920. Essa configuração social das vanguardas é reiterada também por Hobsbawn (1995 [1994], p. 181), pois, para o historiador britânico, “a vanguarda se tornou, por assim dizer, parte da cultura estabelecida, foi pelo menos em parte absorvida pela vida cotidiana; e – talvez acima de tudo – tornou-se dramaticamente politizada, talvez mais que as grandes artes em qualquer período desde a Era das Revoluções”, e a atuação dos intelectuais no meio institucional foi fundamental para isso.

Sob essa perspectiva, percebemos as vanguardas de um outro lugar, não compreendidas como um movimento alheio, oposto ou paralelo aos acontecimentos soviéticos durante os anos 1920. Ao contrário, é a partir dessas instituições que muitos intelectuais vanguardistas conseguem formar seus círculos, desenvolver suas pesquisas artísticas e criar seus trabalhos. Um dos principais movimentos conhecidos é o Futurismo, o qual foi um dos primeiros a se alocar nas organizações soviética e a contribuir para a formação da cultura soviética. Contudo, como afirma Cavaliere (2017a, p. 21), o futurismo russo “foi apenas o estágio final de uma determinada trilha da arte moderna surgida na Rússia”.

Desde o início do século XX, grupos como o já citado Mundo da Arte, liderado por Serguéi Diáguilev, serviram de estímulo e suporte para as novas estéticas modernistas e experimentais ao publicar, na revista de mesmo nome, trabalhos de diferentes artistas e linguagens. Com atuação em São Petersburgo e em Moscou, o grupo tinha como proposta em

seu estatuto facilitar a venda das obras de seus membros e o progresso da arte russa, de modo que contribuiu para o desenvolvimento da nova música moderna russa de Scriábin, Rachmáninov, Stravínski e Prokófiev, do teatro, da arquitetura, das artes aplicadas, decoração de teatros, ilustrações de livros e de obras de arte gráfica, além da divulgação de tendências estéticas como o impressionismo, o cubismo francês e ainda o expressionismo alemão (Cavaliere 2017a; Kovtun, 2014; Pascal, 2010).

Para Cavaliere (2017a), juntamente com o Mundo da arte, outro movimento que impulsionou as vanguardas na Rússia soviética foi o simbolismo russo ao romper com a poesia enquanto imagem mental e propor a poesia como música, o que criou possibilidades para a pesquisa sonora em poesia. Para os simbolistas, seguindo a concepção de *Slovo*, o símbolo é a revelação da realidade por meio da linguagem. Em outras palavras, o signo é o que enforma a realidade, aquilo que torna a existência infinita e variável acessível ao ser humano ao torná-la regular, constante, finita e dar a ela *sentido*. Entre os expoentes da estética, os quais contribuíram para a expressão do movimento, estão Aleksandr Blok, Viacheslav Ivanov e Andrei Biély

O simbolismo se apoiava fortemente em perspectivas que circulavam no início do século XX, como, por exemplo, no pensamento filosófico de Kant, nas formulações de Comte, bem como na retomada da ideia de ação mágica da arte como transformadora da vida, proposta pelo poeta e filósofo Vladimir Solóviov a partir das categorias nietzschianas de dionisíaco e apolíneo (Pascal, 2010). No texto de Biély sobre cultura e revolução, podemos observar nitidamente esses princípios simbolistas. De acordo com o poeta, “a cor verde da cultura e a cor vermelha da revolução são igualmente derivações de uma cor branca materialmente invisível: a cor apolínea da arte é, na verdade, uma luz espiritual” (Biély, 2017 [1917], p. 56). No excerto, destacam-se os símbolos da revolução e cultura com as cores verde e vermelho, tendo ambas as raízes na arte, que, por sua vez, se manifesta em seu caráter apolíneo e sua capacidade transformadora da vida. Dessa forma, a revolução torna-se “a revelação das forças criadoras” (Biély, 2017 [1917], p. 59).

Do ponto de vista artístico, na construção poética, os símbolos aparecem na relação com a música, retomando a ideia dita acima. Por exemplo, na obra *Sinfonias*, desde o título, Biély estabelece relação com a música, de modo que a estrutura dos poemas recorre às técnicas musicais, como a relação dos temas que se constituem por meio de leitmotiv e pausas, semelhante ao contraponto musical, em frases igualmente rítmicas.

De acordo com Cavaliere (2017a), embora tenha procurado se opor ao caráter apocalíptico e místico, o futurismo russo⁴⁹ segue em certa medida no esteio dos processos artísticos experimentais do simbolismo, em especial a questão da experimentação sonora exposta, que consiste em um dos procedimentos essenciais da estética futurista. Assim como as demais estéticas vanguardistas, a poética experimental futurista buscava em sua pesquisa formal uma inspiração criativa que revelasse e se adequasse aos aspectos da nova sociedade urbana soviética, com a industrialização, o processo de urbanização, entre outras novas realidades, conforme vimos no item 2.1, de modo a manifestar um novo olhar para realidade.

Para isso, o futurismo russo aproveitou-se não apenas da potencialidade musical, mas da criação dos novos métodos desenvolvidos nas artes plásticas, o que reforçou a “íntima união entre poesia e artes plásticas, que foi característica marcante de alguns movimentos daquela época” (Schnaiderman, 1997, p. 135). Faz-se importante ressaltar que essa união não foi ao acaso, como nos lembra Knorpp (2011), muitos poetas como David e Nikolai Burliuk, Aleksei Krutchônikh, Elena Guro eram também pintores, outros Vielimir Khlébnikov Vassíli Kamiênski desenhavam, enquanto pintores conhecidos como Olga Rozanova, Mikhail Larionov também escreveram poemas.

O entusiasmo dos intelectuais pelas artes em geral e a cooperação entre poetas e artistas geraram uma proliferação de livros futuristas, marcadamente de estilo inovador e de grandeza artística na Rússia. Temos, por exemplo, os poemas de Alekséi Krutchônikh publicados com ilustrações feitas por alguns dos principais artistas plásticos, bem como a tentativa de transpor diretamente a linguagem da estética cubista para a forma poética. Não é arbitrário que a tendência ficou conhecida como cubofuturismo, uma vez que a proposta do grupo era de que a “palavra [seguisse] audaciosamente as pegadas da pintura” (Khlébnikov, 1940, p. 334 *apud* Ripellino, 1971, p. 32, adequação nossa). Por conseguinte, os efeitos poéticos da pintura como modelo afetaram a concepção da linguagem estética do futurismo:

a sua poesia adquire uma textura concreta e rugosa. Para eles o que importa é o aspecto sonoro da palavra: esse era o único material e tema da poesia. Em lugar do vocalismo, da liquidez, da musicalidade dos versos simbolistas, os novos poetas cubo-futuristas trabalham a “palavra pura”, sem relação com

⁴⁹ Segundo alerta Knorpp (2011), embora compartilhe o mesmo no nome do movimento italiano, inaugurado por Marinetti em 1909, o futurismo italiano e o futurismo russo podem ser vistos independentemente, uma vez que divergem em aspectos significativos como a honra da mulher, a glorificação à guerra e à luta, elementos ausentes na estética russa, por exemplo. Para se ter uma dimensão da distância entre os dois movimentos, em visita à Rússia em 1914, Marinetti teve uma recepção hostil, de recusa a qualquer semelhança do futurismo russo com o italiano por parte de alguns adeptos, de maneira que, por sua parte, Marinetti classificou o movimento visto como pseudofuturismo.

qualquer função referencial ou simbólica, no que diz respeito ao objeto. Para eles, a “palavra em liberdade” deveria operar com sua própria estrutura, criando “objetos novos”. Isto corresponde, sob certo sentido, à “arte sem objeto” dos cubistas com sua busca da forma geométrica, do espaço e da cor. (Cavaliere, 2017a, p. 27).

Os livros publicados neste período testemunham o nascimento de uma nova estética e linguagem futurista, florescida entre os anos de 1910 e 1916, e assinalam o rompimento mais drástico com as normas artísticas tradicionais ao incorporar novos recursos linguísticos no fazer-poético. Entre eles, a onomatopeia, que explora justamente o elemento sonoro; os neologismos, o vocabulário primitivo e cotidiano afetaram o terreno da semântica e da referencialidade da língua; e, acrescenta-se a isso, o entrelaçamento entre palavra e imagem – inédito até então -, a ilustração, elementos que permitem a subversão da sintaxe, da ortografia e das regras de pontuação, impactando diretamente na dimensão visual do poema. Em decorrência disso, podemos observar um poema como um artefato poético tridimensional, que trabalha aspectos de natureza verbal, visual e sonora por meio do material linguístico.

É em decorrência desse método de fazer poético que surge também o jogo da linguagem transmental (*zaúm*), a qual converge com o abstracionismo pictórico e ruptura com a ideia de representação figurativa. Nesse sentido, é extremamente interessante observar a articulação do verbal, visual e sonoro na poesia futurista: a textura “rugosa” (visual), no poema (verbal), transforma-se em som, mas não apenas, pois na escrita acrescenta-se também o elemento visual com a disposição das palavras na página de forma não-linear e que, ao mesmo tempo, reproduz visualmente a entonação, ritmo, altura do poema tal qual uma partitura, estrutura que se liga ao contexto revolucionário da época. Esse ritmo e o movimento na linguagem poética futurista, nas palavras de Le Foll (2002), tornaram-se um “princípio composicional”, o qual transforma os livros em um livro-objeto, ou seja, a criação de um novo produto para e na cultura soviética.

Trata-se, portanto, de um fenômeno semelhante ao ocorrido com a pintura, em que a poética, assim como vimos nas artes plásticas acima, incorporou o princípio da “arte como uma espécie de ciência experimental” (Cavaliere, 2017a, p. 28). A imagem do artista enquanto um engenheiro/operário em prol da construção da sociedade e do sujeito soviéticos, que estava no horizonte das vanguardas russas, conforme vimos a partir de Figes (2017 [2002]), se manifesta, aqui, com o futurismo, uma vez que o intelectual se dedica ao fazer artístico tal qual um cientista. Essa atitude futurista está ligada à inserção da arte na vida, como constitutiva desta, a fim de reivindicar um novo *modus operandi*, uma nova linguagem, arte e vida (e uma nova ciência linguística) – soviéticas. Em outras palavras, com este

programa artístico-científico-social, os futuristas estavam dispostos a “ensinar o homem da rua a falar” (Cavaliere, 2017a), convergindo com o discurso de abertura do Instituto Palavra Viva feito por Lunatchárski na busca pela criação de um espaço democrático (cf. item 2.2.1). Novamente, observamos a presença do conceito da “palavra viva” (*Slovo*) no movimento das vanguardas russas e em diferentes campos (científico, artístico, político), o que ressalta a importância dessa noção de contexto revolucionário entre os intelectuais e como estava bem integrada à agenda soviética dos anos 1920.

Dentro do espectro do modernismo, encontramos também o Construtivismo, uma das principais tendências a colaborar com o movimento de renovação, experimentação e construção da cultura soviética. Assim como o futurismo e as demais correntes de vanguarda, os construtivistas ocuparam a linha de frente na busca para superar o rompimento entre vida-arte e uni-las (Figes, 2017 [2002]), de modo a adequar-se às condições sociopolíticas e materiais da nova realidade, o que pode ser alcançado com a aproximação dos diferentes campos das artes, por exemplo, o teatro, a poesia, o desenho, a arquitetura e a pintura, criando, assim, objetos, métodos e formas de vida.

Segundo a pesquisadora brasileira em artes visuais, Figueiredo (2017, p. 94), um dos pontos centrais da concepção construtivista estava no fato de que ao artista não cabe mais “representar a vida, mas o de atuar nela, de construí-la” (então, o nome construtivismo). Em termos teórico-estéticos, trata-se de uma superação do princípio da composição presente de maneira predominante na pintura e que se vincula à ideia de representação da vida. Em outras palavras, para os construtivistas, essa transição marcava uma virada artística em que se passava da representação (condicionada à ideologia burguesa, ao modo de produção e à estrutura social capitalistas) para a do construtivismo materialista (ligado às bases do novo sistema socialista). Processo que seria correlato ao que culminou na Revolução de 1917.

Com isso, a produção artística adquire uma evidente função social e deveria se pautar nela, uma vez que o fazer-artístico não se limita apenas à forma, conteúdo e material, mas se refere à construção material da cultura, à organização política e à estruturação social (formas de vida) e psíquica do sujeito (constituição da consciência). Tal posição atribui à corrente vanguardista certo viés sociológico com novas relações entre produto, sociedade e indivíduo (Pousada, 2014). Toda obra estética passa a incorporar dada responsabilidade sobre e na vida e precisa ser elaborada em consonância com os objetivos e finalidades da classe social. A ênfase no material e as implicações na realidade social dada pelo construtivismo procurou ressaltar a capacidade dos objetos, em sentido amplo, de determinar a constituição da vida e dos sujeitos. Percepção que nos permite retomar e reforçar nossa compreensão, então, da

importância da mobilização, articulação e incentivo das produções culturais em diferentes esferas – em especial, a arte, a ciência e a filosofia – por parte de Lênin e seu grupo para a consolidação do Estado, da sociedade e do ser soviético na primeira década de existência.

Desse modo, sempre em consonância com Figueiredo (2017), a base do construtivismo consistiu em três elementos fundantes, a saber, a revolução artística; a revolução social; e a revolução técnica. As três revoluções contribuíram respectivamente no campo da arte, ao deslocar da representação para a construção; da vida, ao alterar a organização social com a proposição de uma nova estrutura de ser e viver, bem como formas de existir; e da ciência, com inserção de novos objetos materiais na cultura. Conforme vimos anteriormente, é nessa corrente que melhor se expressa a noção do intelectual enquanto engenheiro da cultura presente na vanguarda soviética durante os anos de 1920.

O impacto na produção estética se deu pela tendência em recusar os efeitos de volume, de profundidade, de caráter rítmico e de luminosidade em favor do que é material e dos elementos concretos da pintura como a textura, a massa, a pincelada e o trabalho do artista. Os construtivistas, por sua vez, tentaram ocupar espaços incomuns ao fazer-artístico como as fábricas, além dos habituais (ateliês, instituições superiores, escolas técnicas), com intuito de transformá-las em centros de pesquisa, em promover a criatividade entre os trabalhadores e oferecer modos de produção não-alienantes, revertendo todo trabalho operário em arte. Ademais, conforme salienta Hobsbawm (1995[1994]), o construtivismo contribuiu de forma expressiva também na arquitetura do período ao alargar as possibilidades no campo por meio de esqueléticas construções tridimensionais e design de móveis, com um estilo dominante industrial, a fim de se adequar à nova realidade social mais dinâmica, rápida e objetiva – algo parecido com o que observaremos na poética do futurismo, principalmente de Maiakóvski.

A radicalidade do construtivismo estava no âmago da vanguarda e do espírito soviético da década de 20, como temos tentado evidenciar, pois, em última instância, é a radicalidade do nascer de/do novo, um ser de novo e um novo ser. Além das iniciativas do futurismo, das instituições, simbolismo, entre outras, o desejo de levar a arte às massas era partilhado em sua maioria pela intelectualidade. Em seu artigo “Arte nas ruas”, Kérjentsév (2017 [1923], p. 183) demonstra com clareza ao afirmar que “a arte é arrancada das paredes e levadas para as ruas” e que a produção artística seja feita “em escala grandiosa não para os escolhidos, mas para todos” em diversos aspectos da realidade cotidiana, de roupas a prédios,

passando por papéis de parede, móveis, louças, eletrodomésticos, castiçais, entre outros produtos. Diversidade de produções que veremos justamente no construtivismo⁵⁰.

A necessidade de repensar a linguagem e criar métodos para todas as suas formas de manifestação (visual, verbal e sonora) implicava em última instância em reorganizar a consciência dos sujeitos às novas formas de/do ser, com novos valores, visões de mundo, enfim, somente assim, seria possível a consolidação da sociedade soviética e os intelectuais e líderes políticos tinham isso muito nítido, conforme vimos, com apontamentos de Lênin e Lunatcharski, além de muitos intelectuais russo-soviéticos. No centro dos debates vanguardistas para o desenvolvimento de métodos experimentais, as questões mais discutidas se voltavam justamente para as relações entre as especificidades de cada materialidade e suas características que transcendem os seus próprios limites para uma semiologia/semiótica geral da linguagem (Cavaliere, 2017a), a fim de refletir o ser em sua unidade sónica e a nova realidade sociocultural.

Nesse contexto de ebulição da agenda soviética a partir da busca por novos métodos de pesquisa e trabalho, novos objetos, materiais e formas de vida, a fim de desenvolver a (re)construção da cultura, a organização das experiências sociais e individuais, vemos uma profusão de produções experimentais em diversos campos, realizados por intelectuais organizados coletivamente, os quais estavam inseridos nas correntes vanguardistas e em diferentes instituições, segundo temos apontado longo desta seção. Apenas para nos limitarmos às esferas em que estamos circunscritos – literatura, pintura, música, filosofia e ciência -, podemos citar o poema futurista “Personagens na paisagem” de Benedikt Livchits, dedicado à Aleksandra Exter e que se refere à descrição de um quadro da pintora, bem como as obras poéticas de Krutchônikh e Khlébnikov, com destaque para a obra *Mirskontsa*, de 1912, em que os poetas utilizam a técnica de litografia, que consiste em um modo de impressão que possibilita a reprodução de modelos de traços feito à tinta ou a lápis, aplicada

⁵⁰ Destacamos algumas breves correntes que foram as denominadas vanguardas russas, a fim de ilustrar como os grupos formados no âmbito institucional onde puderam desenvolver seus trabalhos. Sem dúvidas, podemos citar muitos outros de igual importância, por exemplo, suprematismo, rayonismo, abstracionismo ou mesmo grupos que fortaleceram a cena vanguardista, como já citamos. Desses trabalhos coletivos, despontaram intelectuais conhecidos no mundo, por exemplo: Nathan Altman, Yuri Annenkov, irmãos (David e Nikolai) Burliuk, Marc Chagall, Vera Ermolaïeva, Alexandra Exter, Pavel Filonov, Natalia Gontcharova, Elena Gouro, Mikhail Larionov, El Lissítski, Kazimir Malévitch, Mikhail Matiúchin, Alexandre Ródtchenko, Vladimir Tátlin, os quais foram citados algumas vezes em nosso trabalho, além, é claro, de Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich que constituem o *corpus* de nossa pesquisa. Contudo, por não estar em nossos objetivos, não trataremos individualmente de cada grupo/movimento nem dos autores, uma vez que nos interessa o trabalho coletivo em torno do projeto de construção do ser e da cultura soviética.

nos textos e nas ilustrações que compõem o livro, de modo a se tornarem textos “pintados”⁵¹. A importância e revolução dessa técnica se dá pela conservação dos traços feitos à mão e marcar as nuances da grafia como pressão da mão, diferentes caligrafias, os traços das ilustrações, dinâmicas, entre outros elementos que contribuem para a estética visual do enunciado e para a construção tridimensional do sentido do poema, enquanto um todo (Knorpp, 2011). O próprio poeta futurista Maiakóvski, conforme veremos mais adiante, circulou por diferentes linguagens, desde a poesia a jingles de publicidade, passando por trabalhos no teatro, cinema, jornalismo, desenhos, o que fez afetasse sua poética ao buscar transpor essas diferentes semioses para o poema por meio fonética, sintaxe e morfologia (Knorpp, 2011; Figes, 2017 [2002]).

Um dos expoentes do construtivismo, Vladimir Tátlin, ainda no Instituto Estatal de Cultura Artística de Leningrado, empreitou um dos eventos mais modernista, que foi a encenação da performance de *Zangezi*, do poeta futurista Velimir Khlebnikov (que tinha seus desenhos, manuscritos e trabalhos no acervo da instituição). A peça era composta na linguagem *zaúm*, com sons de pássaros, e foi encenada com pano de fundo em contra-relevos e desenhos arquitetônicos do próprio Tátlin (Kachurin, 2013; Figueiredo, 2017). É dele também a ambiciosa proposta conhecida como Monumento à III Internacional (1923)⁵², projetado entre 1919 e 1921, constituído por uma torre inclinada giratória, que nunca chegou a ser construído de fato, mas que se tornou um marco do modernismo russo-soviético (Hobsbawn, 1995 [1994]).

De modo geral, os construtivistas como Tátlin, Naúm Gabo, Liuv Popova, Lavínski e Ródtchenko se esforçaram para integrar à arquitetura aspectos técnicos e construtivos torres aerodinâmicas, bem como para criar gráficos, artes decorativas para cafeterias e dormitórios, além de designs para produtos de consumo, como uma forma de unir o design e propaganda a fim de promover a educação pública. Disso resulta, novos tipos de moradias em consonância com a nova cultura socialista, com habitações coletivas, o prédio do Ministério da Fazenda adotou a forma comunitária, com espaços privados e blocos comunitários (lavanderias e casas de banho, salas de jantar e cozinhas, creches, escolas e espaços de lazer autogeridos). Reorganizações estruturais que alteraram a dinâmica cultural e se tornaram uma saída viável no contexto econômico dos anos 1920. Ademais, Alexandra Kollontai via nas experiências de

⁵¹ De acordo com Le Foll (2002), há na cultura russo-soviética um verbo que corresponde a esse processo futurista: “pisat” que significa escrever e pintar.

⁵² Há uma recente publicação, em português, sobre esse projeto de Tátlin, realizado pela Editora Kinoruss, *TÁTILIN - Monumento à III Internacional* (2024), com textos de Lênin, Púnin e Trótski.

habitações coletivas uma tentativa de ruptura com as concepções tradicionais de gênero e organização mononuclear por meio da sociabilização do trabalho e dos espaços (Schnaiderman, 1997; Brooks & Zhuk, 2015; Figes, 2017 [2002]; Figueiredo, 2017).

Stepanova criou diversos modelos como croquis de roupas, que articulavam funcionalidade e estética, o que proporcionou maior capacidade produtiva e conforto aos trabalhadores, ao mesmo tempo em que revolucionou a estética na forma de vida, com design geométricos e impessoais que subverteram a distinção entre roupas masculinas e femininas (Figueiredo, 2017; Figes, 2017 [2002]). Em proposta semelhante de equacionar os elementos artísticos e funcionais de um acessório, Tátlin desenhou casacos masculinos de primavera pensados na leveza e na retenção de calor (Figes, 2017 [2002]).

Ródtchenko projetou juntamente com El Lissítski móveis simples, leves, retráteis e multifuncionais que podiam ser produzidos em massa para uso padronizado, como, por exemplo, camas dobráveis. O objetivo na construção de mobílias, essencialmente de madeira, nesse formato consistia na prática e economia espacial, bem como financeira. Essas produções correspondiam ao contexto soviético dos anos 1920 ao adequarem-se às condições da época, como o material (madeira) disponível em abundância, à ausência de espaços nas habitações, aos interesses revolucionários de transformação da vida cotidiana e à formação de uma sociabilidade criativa e coletiva (Figueiredo, 2017; Figes, 2017 [2002]).

Retratadas por Schwarz (1983), duas experiências particulares, nos chamam a atenção no campo musical. A primeira se refere a um experimento de coletividade musical com a criação de uma orquestra sem maestro, denominada PERSIMFANS (“Primeiro Conjunto Sinfônico”, em russo), atuante em Moscou entre 1922 e 1932. Tratou-se de uma orquestra, como o próprio nome diz, sem regente, de modo que toda a execução orquestral foi conduzida coletivamente, de repertórios clássicos a complexas composições modernas. Cada integrante da orquestra possui importância para a execução coletiva das obras. Ademais, nessa experiência musical, outros elementos fora da esfera sonora ganham importância, por exemplo, aspectos visuais (olhares, postura corporal, levantamento de sobrancelhas, leves movimentos de ombros, das mãos e dos arcos) para indicar o passo seguinte, além do silêncio passar a ter ainda significação na obra. Essa é, então, uma outra forma de *ouvir* uma peça musical, a qual requer a audição e a visão para a construção coletiva de sentido, o que faz a orquestra adquirir ainda mais um caráter de organismo vivo.

A segunda experiência na música soviética de destaque foi o intenso interesse no sistema um quarto de tom⁵³ durante os anos de 1920, considerado por Lunatchárski um dos mais importantes fenômenos no desenvolvimento formal da música soviética. Embora não tenha sido inventado na URSS, o estudo e experiências com esse sistema musical levou à criação de um instrumento, Teremin/Theremin, construído pelo engenheiro Lev Termen (ou Léon Theremin) em 1920, e que é tomado, ainda hoje, como o primeiro instrumento musical eletrônico.

Ainda de acordo com os trabalhos de Ripellino (1971), Figes (2017 [2002]), Le Foll (2002) e Cavaliere (2017a), nos demais campos das artes depará-los com mais produções experimentais. No cinema, Sergei Eisenstein, Pudovkin e Dziga Vertov propuseram a ideia de filme de montagem, em que, com o surgimento do som, procuraram utilizá-lo em contraponto com a imagem, em contraste, como um recurso adicional da montagem fílmica. Prokófiev compôs para montagens de cena e filmes, assim como Chostakóvich. Além disso, Prokófiev juntamente com Eisenstein e Meyerhold trabalhou na busca da síntese entre som e imagem, a partir da concepção de ópera formulado por Richard Wagner, a qual procuraram adaptar ao cinema. Proposta que podemos ver realizada no filme *Alexander Nevsky*, de 1938, no qual a ideia central é transmitida tanto pelas imagens quanto pela música programática; Ródtchenko, El Lissítski e Gustav Klutss (Klucis), com a ideia de fotomontagens romperam a noção de realismo na fotografia, ao transpor imagens e inserir tomadas angulares do ponto de vista subjetivo do fotógrafo, técnicas que serviam também a anúncios comerciais e embalagens; no teatro, em que a composição cênica e os figurinos refletiam todas as tendências vanguardistas da arte russa do século XX, temos a revolução de Meyerhold no campo ao articular as diferentes linguagens do teatro – verbal, visual e sonora – e superar a divisão palco-plateia. Com a encenação da peça *Mistério Bufo*, escrita por Maiakóvski (a qual contou com a participação de Ródtchenko e Chostakóvich – cf. figura 1 abaixo), em 1918 e 1921, o dramaturgo projetou uma plataforma até o meio do público, bem como fazia a plateia subir ao palco em determinado momento da peça e se misturar com os atores. Krutchônkh explorou as possibilidades de utilização da linguagem *zaím* no teatro, com o uso de repertórios de textos transmentais em lugar das tradicionais comédias e adoção de “cinpalavras”, que consiste na adaptação de atores à dicção de rápidas sequências fonéticas simulando imagens

⁵³ O quarto de tom é um microtom, neste caso específico, trata-se de um intervalo musical que equivale a metade de um semitom (logo um quarto de tom). Esse sistema é muito usado na música árabe, que divide a oitava em 24 tons (o dobro do sistema ocidental). Na música Ocidental, ele é usado em peças modernas, contemporâneas e muito comum na música eletrônica.

cinematográficas. Em abordagem semelhante, o diretor de teatro Radlov desenvolveu uma interpretação não-objetiva em seu laboratório em pesquisas teatrais, inspirada na proposta suprematista de Malévitch. A ideia era unir acentos fonéticos a mímicas abstratas, com a finalidade criar uma tensão dramática mais efetiva⁵⁴.

De fato, como podemos ver, trata-se de uma profusão de produções experimentais em buscar de reinventar o sujeito, a sociedade e a cultura soviética, com grande parte dos artistas de vanguarda engajados como representantes genuínos de uma nova era, a era do socialismo soviético, numa combinação de extremismo na forma com uma acentuada propaganda política. Mas isso não significa que todos os artistas vanguardistas tinham necessariamente compromissos políticos. Muitos desses inovadores aderem ao regime soviético como forma entusiasmada de experimentar novas possibilidades artísticas, capazes de expressar o ritmo tempestuoso da revolução e suscitar na cena artística e cultural o novo espírito do grande turbilhão da revolução (Cavaliere, 2017a).

As questões apresentadas a partir de pesquisas arquivísticas, de estudos históricos e por obras de autores da época mostram, dessa forma, o caráter experimental da produção soviética dos anos 1920 em diferentes esferas, como mostramos ao longo do capítulo. No campo artístico, em particular, é possível apresentar um princípio metodológico, que se manifestará em diferentes materialidades, voltado para o estudo interrelacional dos signos visuais, verbais e sonoros. Essa constatação vista por meio dos trabalhos citados converge com registros fotográficos históricos, segundo podemos observar abaixo:

⁵⁴ Para o aprofundamento da efervescência nesses campos, é possível consultar Schnaiderman (1997), Figes (2017 [2002]), Albera (2002), Mendes (2017), Lynn (2016), Sánchez (1999), Cavaliere (2017b) e Konder (1967).

Figura 1 De pé: Maiakóvski, à esquerda, e Ródtchenko; sentados: Chostakóvitch com a partitura e Meyerhold. No ensaio para a peça *O percevejo*, de Maiakóvski. Aleksei Temerin, 1929.



Fonte: Facebook – Página Literatura Russa⁵⁵

⁵⁵ Acesso em 05 de novembro de 2021.

Figura 2 Alexandre Ródtchenko. Manhã no apartamento de Vladimir Maiakóvski e Brikov em Gendrikov Lane



Fonte: site Live Journal⁵⁶

⁵⁶ <https://gorbutovich.livejournal.com/146355.html> Acesso 10 de novembro 2021.

Figura 3 Vladimir Maiakóvski com grupo de estudantes do curso de figura da Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura (1912)



Fonte: site Russian in photo⁵⁷

⁵⁷ <https://russiainphoto.ru>. Acesso em 10 de novembro de 2021

Figura 4 Vladimir Maiakovski com amigos e conhecidos na oficina de Nikolai Kúlbín. Refilmagem *Blue Magazine*. Sentados (da esquerda para direita): Nikolai Kulbin (artista pintor futurista russo, músico e teórico), Olga Rozánova (artista visual), Arthur Lourié (músico), Vasily Kamensky (poeta); em pé: Vladimir Maiakovski segurando em suas mãos um retrato de Georgy Yakulov. 1915.



Fonte: site Russian in photo⁵⁸

⁵⁸https://russianinphoto.ru/search/photo/years-1898-1929/?tag_tree_ids=13050&paginate_page=2&page=2&index=4. Acesso em 10 de novembro 2021

Ao recuperarmos o contexto soviético na relação político-econômica com a produção intelectual e suas características (por exemplo, renovação, experimentação, interrelacional), como podemos observar até o momento, isso nos permite retomar, reiterar e consolidar a afirmação de Boris Schnaiderman (2010, p. 18-19) no prefácio introdutório à obra *Semiótica Russa*, em que o tradutor russo-brasileiro destaca

a interpenetração das artes encontra então seu momento privilegiado. A relação dos poetas cubo-futuristas russos com a pintura e o cinema; a preocupação dos próprios simbolistas, sobretudo Andréi Biéli, com a problemática do signo; as experiências teatrais de Meyerhold, Taírov, Vakhtangov e outros, que ampliaram o campo de ação do teatro, visto na totalidade dos elementos visuais e sonoros, enquanto a própria semiótica do teatro já era iniciada com os trabalhos de P. Bogatirév; os projetos arrojadíssimos de Tátlin, em que a escultura e a arquitetura se fundiam e criavam-se conjuntos giratórios emissores de sons; as experiências gráficas de El Lissitski, que elevavam a tipografia à condição de arte maior; enfim, são realizações e mais realizações, todas no sentido de expressar uma das aspirações máximas do século: arte, ciência e técnica, fundidas numa totalidade e oferecidas ao homem para uso cotidiano.

O excerto acima sintetiza a peculiaridade da produção soviética dos anos de 1920, da qual se evidencia a interrelação das linguagens – que denominamos de tridimensionalidade – enquanto procedimento experimental e metodológico, síntese do científico, filosófico e do estético, como vimos também a partir dos trabalhos nas instituições soviéticas, de modo a conceber a totalidade da linguagem e, com isso, a totalidade da vida. Trata-se de um contexto que Medviédev (2012 [1928]) denomina de avaliações estáveis e profundas, isto é, compartilhadas por um grande grupo social (nesse caso, artistas, pensadores, intelectuais de modo geral), que são determinadas pela situação econômica (aqui, a mudança no sistema econômico e o nascimento de um novo ser, uma nova sociedade), o que faz com que “a tarefa da época transforma-se em uma tarefa de cada dia ou até de uma hora (p. 185). Essa visão “determina a fisionomia histórica de cada feito e de cada enunciado, sua fisionomia de indivíduo, de classe e de época” (idem) e é o que precisamente vemos nesse período da cultura russo-soviética em relação à linguagem. Tal visão é ainda compartilhada por Hobsbawn (1995 [1994], p. 191), que define, assim como no excerto acima de Schnaiderman, o século XX orientado para o “homem comum, e dominado pelas artes produzidas por e para ele”.

Nesse longo percurso pela cena de pesquisa soviética nas esferas da linguística, da filosofia e das artes, cabe retornarmos à noção de “palavra viva” (*Slovo*), nodal para compreendermos a produção soviética dos anos 1920 no científico, filosófico e artístico ou

mesmo no plano político-econômico. De acordo Ivanova (2022 [2008]), a concepção articulou diferentes os campos, como a linguística, poética, teoria literária, a filosofia e a estética das vanguardas, as quais foram unificadas em uma única agenda soviética centrada na criação do ser e da cultura soviética. Nas palavras da linguista russa, essa ideia “tinha um significado amplo e designava a quintessência da *síntese das ciências e das artes*. Esta ideia caracterizou a vida intelectual da sociedade russa no início do século XX”⁵⁹ (Ivanova, 2022 [2008], p. 160, tradução e grifos nossos). Ademais, ainda no esteio da pesquisadora russa, a partir da noção central da cultura russo-soviética, o ato de criação foi sacralizado pela vanguarda e elevado ao nível religioso, como ato divino, de encarnação Divina. Tal abordagem caracterizou os artistas de vanguarda, independentemente das diferentes correntes e campos de atuação, segundo constatamos anteriormente.

Conforme pudemos acompanhar com a diversidade de produção e com as instituições soviéticas, o conceito de “palavra viva” representou uma virada intelectual no pensamento russo-soviético. De acordo com Romashko (2000), os anos 1920 representaram, em particular para as Ciências Humanas, um profícuo período de pesquisas em torno da palavra viva e dialógica. Esse estudo não era feito de forma neutra ou distanciada pelos pesquisadores, ao contrário, esse novo cenário científico, filosófico e artística exigia a implicação dos intelectuais, uma vez que, no contexto soviético, a palavra viva “era considerada como um valor cultural, como uma chave teórica e um meio de dinamização cultural”⁶⁰ (Romashko, 2000, p. 95, tradução nossa). Naturalmente, isso trouxe consequências, em especial, aos campos ligados à linguagem, como a linguística, a filosofia e artes. Ivanova (2022 [2008], p. 160, tradução e grifos nossos) aponta para dois importantes impactos fundamentais para as pesquisas. O primeiro, e a que mais nos interessa, trata-se do conceito linguagem, o qual sofreu “tanto à *extensão* como à *concretização*”, isto é, “a noção de linguagem *passou a abranger as diferentes formas de expressão*, pois a linguagem verbal foi analisada *em relação* à linguagem da dança, do gesto, da música, das cores e dos traços”⁶¹. É precisamente essa noção de linguagem que se manifestará de forma acentuado na filosofia bakhtiniana, por exemplo a qual denominamos de tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem, bem como nas obras de Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich. Vinculado à nova compreensão

⁵⁹ No original, em francês: “[Cette expression] possédait un sens large et désignait la quintessence de la synthèse des sciences et des arts. Cette idée caractérisait la vie intellectuelle de la société russe au début du XX^{ème} siècle.”

⁶⁰ No original, em francês: “[la langue vivant] était considérée comme une valeur culturelle, comme une clé théorique, mais aussi comme un moyen de dynamisation culturelle.”

⁶¹ No original, em francês: “[en conduisant à la fois à] l’extension et à la concrétisation de ce terme. La notion de langue a commencé à couvrir les différentes formes de l’expression, car la langue verbale a été analysée en rapport avec la langue de la danse, du geste, de la musique, des couleurs et des lignes.”

conceitual sobre a linguagem, está o segundo desdobramento, que é a contribuição para o nascimento de uma nova área de atuação em Ciências Humanas, a semiótica (russa).

De nossa parte, acrescentamos, ainda, uma terceira implicação. A partir da ampla concepção de linguagem, não apenas a linguagem verbal passou a ser analisada em relação outras semioses, segundo mostrou a linguista russa no excerto acima, uma vez que *esse procedimento se tornou um princípio metodológico para a abordagem da linguagem em suas diferentes formas de expressão* e os inúmeros exemplos de produções que apresentamos até o momento provam isso. Em certa medida, a constante busca por um novo método entre os intelectuais russo-soviéticos nas instituições e fora delas também acabou por se realizar no estudo de dada materialidade na relação com outras.

É nesse sentido podemos caracterizar a situação geral de pesquisa na União Soviética pela busca de novidades em todos os campos criativos e científicos (na filosofia, na linguística, no teatro, nas belas-artes, na música, na literatura, na pintura), uma vez que se tratava da criação de objetos (do próprio ser soviético), um novo material, novos caminhos (Ivanova, 2011 [2002]), que, em última instância, tinha como finalidade a (re)construção do sujeito e da sociedade soviéticos.

É claro que, com a morte de Lênin em 1924, essa situação geral dos pensadores russo-soviéticos começou a mudar. Seja nos grandes centros como Moscou e Petrogrado, seja em Vitebsk, houve uma reorientação no Partido, que se acentuou com a ascensão de Stálin e seu grupo ao poder, conforme vimos no item 2.1. De acordo com os trabalhos de Kachurin (2013), Figes (2017 [2002]), Schnaiderman (1997) e Brandist (2012b [2005]), aos poucos, os intelectuais em cada campo cultural começaram a ser substituídos em seus cargos de chefia por membros do Partido Comunistas, houve a centralização das políticas artísticas, uma brusca tendência ao regime do proletariado e maior controle da esfera cultural, o que levou à condenação do pensamento vanguardista. Esse ataque à vanguarda consistiu em uma espécie de contrarrevolução na política cultural ao retomar tradições nacionalistas do século XIX reconfiguradas sob o viés do realismo socialista e que, em certa medida, antecipou a “Revolução de cima”, conduzida por Stálin e seu grupo a partir dos Planos Quinquenais. Embora não tenha eliminado os experimentos vanguardistas e os trabalhos com a linguagem, a nova política dificultou muito o desenvolvimento das ideias, de modo que a vida cultural precisou encontrar novos meios de sobrevivência, muitas vezes clandestinos, com obras proibidas ou ainda o desligamento da cultura oficial, como o fez Bakhtin a partir de 1930, a fim de continuar a desenvolver a agenda de pesquisa dos anos 1920.

Embora observemos com maior evidência a efervescência do pensamento russo-soviético nos grandes centros, como Moscou e Petrogrado, durante a década de 1920, nas províncias, o cenário não se distanciava muito da realidade dessas duas localidades, prova disso, por exemplo, são as cidades de Nevel e Vitebsk, com destaque nos primeiros anos de tentativa de instauração do regime soviético.

Sob esse viés, um olhar atento para a cidade de Vitebsk – local que ainda hoje é pouco estudado – merece nossa atenção tanto do ponto de vista geral, por se tratar de um local em que muitos artistas das vanguarda russa se reuniram no começo dos anos 1920 e contribuíram para a consolidação das estéticas inovadoras vanguardistas, quanto de modo em particular, pois foi a cidade em que os intelectuais do Coletivo pensante B.M.V. “elaboraram as linhas mestras do que realizaram em Leningrado” (Grillo, 2012, p. 21), o desenvolvimento do pensamento filosófico do grupo, que se consolidaria em uma filosofia da linguagem geral com particular atenção ao material literário, consolidada entre os anos de 1927-1930, conforme aponta Brandist (2002), com as obras *Método Formal nos estudos literários* (Medviédev, 2012 [1928]), *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (Volóchinov 2017 [1929]) e *Problemas da Obra de Dostoiévski* (Bakhtin, 2022 [1929]). Será, por exemplo, nesse período em Vitebsk que Sollertínski iniciou vida artística; onde também Volóchinov teve atividades voltadas para a música com a escrita de artigos e a organização de uma orquestra de câmara e atuação como vice-diretor de artes da seção governamental de educação do povo; e que Bakhtin trabalhou como professor de literatura no Instituto Pedagógico de Vitebsk e história e filosofia da música no Conservatório, além disso inicia a escrita do seu estudo sobre Dostoiévski, mas que só foi efetivamente desenvolvimento terminado com a escrita das obras de Medviédev e Volóchinov (Grillo; Guedes-Pinto; Campos, 2020; Bakhtin & Duvákin, 2008)

2.3. *Agitato*: a vida e(m) arte na cidade de Vitebsk

Embora as cidades de Moscou e Leningrado tornaram-se o centro das produções vanguardistas durante a década de 1920, a pequena cidade de Vitebsk teve um papel central no cenário intelectual soviético ao se transformar em um incandescente eixo da vida artística, principalmente nos anos iniciais da era soviética (Le Foll, 2002; Shatskikh, 2007; Kachurin, 2013). Nesse período, a província possuía uma atmosfera criativa densa, com muitas atividades culturais de caráter vanguardista, com a participação de inúmeros e importantes artistas e intelectuais – entre eles Chagall, Malevitch, El Lissítski, Eisenstein, Viktor

Chklóvski -, que buscavam melhores condições de vida, longe dos grandes centros marcados pelas privações da Guerra Civil.

Em realidade, a província de Vitebsk oferecia ótimas condições para o florescimento de uma vida cultural, desde a sua posição geográfica até uma população favorável, passando por fatores econômicos e a necessidade de descentralização da cultura com a finalidade de ampliar o acesso à população. De acordo com Le Foll (2002) e Shatskikh (2007), essa pequena cidade provincial possuía, localizada na região noroeste do que hoje é a Bielorrússia – que ainda contava com as cidades de Vilnius, Minsk e Riga, o que ajudou a cena cultural que nascia -, território com boas estruturas culturais, o que, de fato, tornava-a um polo cultural e econômico. Um fator que contribuiu para a formação desse centro fora das grandes cidades foi a construção da ferrovia em 1886 entre Riga e Orlov, a qual ligava a cidade Vitebsk a Moscou, São Petersburgo, Odessa, Kiev e Europa, o que facilitou o rápido deslocamento entre essas cidades e permitiu Vitebsk se tornar um ponto comum de estadia para os viajantes, bem como para artistas e companhias de arte itinerantes ou ainda para envio de obras de arte. Assim, a antiga cidade provincial, muitas vezes afetada pelas guerras ao longo dos séculos, transformou-se em um importante centro comercial e industrial já nos fins do século XIX, com 102 fábricas, 1.715 artesãos, 31 escolas, 3 tipografias e hospitais, além de farmácias, correios, hotéis, telégrafos, bancos, escolas secundárias e usinas produtoras de cerveja, manteiga, ferro fundido, serraria, copos.

Do ponto de vista cultural, ainda em consonância com os trabalhos de Le Foll (2002), desde os séculos XV e XVI, a cidade Vitebsk já possuía uma certa relevância na produção de artesanato em função da rota dos varangianos aos gregos, bem como o registro de escolas nos séculos XVII e XVIII em decorrência de templos e monastérios ortodoxos, católicos e protestantes presentes na região. Contudo, foi na virada do século XIX para o XX, com a ferrovia, que a vida cultural e econômica floresceram definitivamente e a cidade passou a ser uma cidade prestigiada fora dos grandes centros, momento em que a Bielorrússia se encontrou por diversas vezes integrada no território da Rússia czarista e na Rússia entre os anos de 1890 e 1920 até ser anexada à União Soviética em 1924.

Nesse período de industrialização da Vitebsk, era possível encontrar na cidade um teatro, salas de conferência, três tipógrafos, duas litógrafos, onze bibliotecas, atividades circenses, a formação de mais de 18 grupos de teatro, cinema, museu e uma orquestra da cidade que atendia também as cidades Riga e Vilnius. A título de comparação com esta última, a qual já era um reconhecido polo da vida cultural, tinha apenas sete bibliotecas, o que reforça a grandeza de Vitebsk à época para uma cidade provincial. Durante os anos

revolucionários do século XX, a cidade foi berço de diversas revistas e periódicos também, acompanhando, em certa medida, a agitação dos grandes centros.

Em especial, é preciso destacar o campo teatral em Vitebsk, que movimentou a vida cultural local tanto nos anos pré-revolucionário quanto no começo do século soviético, segundo Shatskikh (2007). O Teatro Municipal, construído em 1845 e para 600 pessoas, foi considerado um dos melhores da velha Rússia. Graças à ferrovia, muitas peças importantes foram levadas para a cidade (Tchékov, Górkí, Maeterlinck etc.) e encenadas por companhias reconhecidas, como as dirigidas por Meyerhold, que esteve na cidade em duas oportunidades. Com o transferimento para a gestão da Narkompros no início da era soviética, o teatro dedicou à educação das massas a partir de 1919, sob a direção de Aleksandr Sumarokov e seu sucessor Rudolf Ungern-Shternberg, os quais tiveram grande atuação à frente da instituição. O primeiro, juntamente com Valeria Draga, reuniu um grupo de atores que se centrou na encenação de repertórios clássicos e populares como Gógol, Ostrovsky e Beaumarchais, este último foi a peça de estreia do diretor no teatro de Vitebsk em 1919. Com trabalhos na Companhia Novo Drama criado por Meyerhold, Ungern-Shternberg, assumiu a direção do teatro da cidade nos fins de 1919 e seguiu na linha de seu antecessor ao continuar representar peças populares (Tólstoi, Schiller). No entanto, a principal ocupação do então novo diretor consistiu na criação de uma oficina de teatro, denominada Escola de Arte Dramática, com um ciclo educacional formativo, a fim de aprimorar a carreira profissional de ator e propor uma abordagem individualizada ao ator enquanto sujeito. Outra significativa ação de Ungern foi a renomeação do Teatro Municipal para Teatro Modelo Provincial em fins de 1920, operação que estava aliada ao projeto “Museu Teatro Modelo”. À época, esse projeto elaborado pelo próprio diretor logo nos primeiros meses de sua chegada tratou-se de um centro que promoveu o desenvolvimento da arte cênica em toda a província de Vitebsk. Conforme explica Shatskikh (2007, p. 257, tradução nossa),

De acordo com Ungern, o museu deveria ser dividido em duas seções principais, a prática (o próprio museu) e a histórica. O plano era reunir todos os designs e materiais para “produções de modelos” no museu. Por este último, Ungern se referia a produções divididas nos seguintes repertórios: “cotidiano russo, histórico russo, cotidiano europeu e histórico europeu”. A seção histórica do museu pretendia, sobretudo, apresentar aos visitantes a cultura teatral de diversas épocas e países⁶².

⁶² No original, em inglês: “According to Ungern the museum should be divided into two main sections, the practical (the museum itself) and the historical. The plan was to bring together all designs and materials for “model productions” at the museum. By the latter Ungern meant Productions divided into the following repertoires: “Russian everyday, Russian historical, European everyday, and European historical.” The historical

A intenção dessa proposta estava estritamente vinculada ao programa educacional que foi incorporado pelo Teatro Municipal após a revolução e agitou toda a cidade, entre a população e outras instituições, como, por exemplo, a Escola Popular de Arte, com a participação direta de diferentes intelectuais no projeto.

Ademais, durante os primeiros anos após a Revolução de 1917, diversas iniciativas foram realizadas na esfera das artes cênicas, com certo grau de profissionalismo. No Teatro Tikhantovsky, criado em 1908, foi fundado na cidade um Centro Educacional especializado em clássicos russos e na exaltação do período revolucionário, com a presença de uma oficina de teatro e de companhias de teatro convidadas, as quais compartilhavam peças encenadas. No mesmo teatro e ano, foi criado um clube de teatro do Exército Vermelho Volodarsky – assim como os clubes amadores de música, vistos no item anterior, eram recorrentes a formação desses clubes na área do teatro por todo território soviético, principalmente em escolas e centros educacionais. A partir desses clubes de teatro amador espalhados na cidade, A. V. Shabelsky selecionou os mais talentosos integrantes para compor uma nova companhia infantil, denominada Teatro Popular juvenil, uma ideia inovadora na vida cultural russa que logo chamou atenção tanto dos grandes centros quanto das províncias. Foi nesse projeto, por exemplo, o marco inicial da carreira artística de Ivan Sollertínski, conhecido no Ocidente por ser um dos membros do Coletivo pensante B.M.V. e amigo íntimo/mentor de Chostakóvich.

Nos anos 1920 um novo tipo de teatro experimental começou a se popularizar em Vitebsk, com performances profundamente enraizadas na cultura cômica popular que combinavam a improvisação com elementos carnavalescos e do folclore russo, bem como a articulação com os eventos atuais da época. Durante as apresentações, os atores atuavam sem um espaço delimitado e um texto definido, o que permitia o rompimento da divisão palco e público, de modo que os atores se misturassem na plateia e interagisse com esta, que era envolvida no espetáculo. A nova abordagem cênica ficou conhecida como *Terevsat*, uma abreviação de *Teatr revoliutsionnoi satiry* (Teatro revolucionário satírico), dirigido por Mark Razumny e por Sumarokov. O repertório focava em peças de um ato, esboços satíricos, cenas curtas, paródias, além de danças e performances de corais. Por fim, é preciso ressaltar outros teatros que ganharam destaque no período, como o Teatro Judaico de Vitebsk, o Teatro de câmara judaico de Petrogrado e o Clube Letão “o Comunista”, que adaptava em sua oficina de teatro obras de escritores e poetas naturais da cidade.

Em geral, o teatro ocupou uma função primordial nos anos iniciais da era soviética tanto nos grandes centros quanto em províncias tais quais Vitebsk. Artistas e intelectuais buscavam transformar a vida em objeto cênico por meio de encenações de “julgamentos” de personagens literários ou históricos situados nos eventos cotidianos da época revolucionária que a população estava vivenciando, como forma de acompanhar os eventos dramáticos que os russos estavam experienciando e de promover a educação das massas a respeito do período revolucionário soviético. Para isso, havia uma interpenetração experimental de gêneros, formas artísticas e semioses (literatura, teatro, música, pintura) nas produções cênicas, o que levou à síntese da criação teatral, forma que alcançou projeção nacional, bem como contribuiu para a máxima russo-soviética de unificação da arte com vida (Shatskikh, 2007) – característica que observamos nos demais campos artístico-filosóficos, discutidos nos itens anteriores em nosso trabalho.

No campo musical, a música viveu seu apogeu em Vitebsk durante os anos primeiros anos pós-revolução, tanto pela presença de músicos locais quanto a chegada de outros, refugiados das condições hostis dos grandes centros. Com o intuito de reestabelecer a vida musical na região, o condutor, intérprete e crítico musical Nikolai Andreevich Malko⁶³ foi responsável pela criação de uma orquestra da cidade, a fim de estabelecer uma educação e consciência musical por meio de concertos com variado repertório (Tchaikóvski, Beethoven, Schumann, Mozart, Mendelssohn) e ingressos de preço mínimo e, por vezes, gratuito; paralelamente, Comissariado Popular, na figura de Lunatchárski, aprovou a abertura de um conservatório na cidade, delegada a reconhecido músicos como M. V. Antsev, B. M. Sukhodrev, A. L. Bessemertny e o renomado compositor, condutor e professor A. P. Postnikov. Nomeado de Conservatório Popular, foi uma instituição com estatuto de Ensino Superior no campo musical, com ensino gratuito, e ligada à Orquestra Sinfônica de Vitebsk.

Sempre em consonância com Shatskikh (2007), a presença de um conservatório e de uma orquestra contribuíram com a vida cultural na cidade, além disso atraiu outros músicos em busca de refúgio nas províncias. Entre os nomes a marcarem sua passagem por Vitebsk, Karl Karlovich Grigorovich, que organizou concertos de música de câmara e tocou obras de Beethoven, Haydn, Grieg e Tchaikóvski; E. S. Bai, que ofereceu concertos públicos como solista, com orquestras e conjuntos de câmaras; V. D. Meriin-Kovarskaya, N. A. Dubasov, A. L. Bessemertny e os nativos D. A. Gershevich e E. I. Zavelev em atividades camerísticas;

⁶³ Anos mais tarde, conductor seria também o responsável em apresentar a obra de Chostakóvich ao mundo, ao executar a *Primeira Sinfonia* do jovem compositor russo, em 1926, quando Malko estava à frente da Filarmônica de Leningrado (Shatskikh, 2007; Bueno, 2010).

Georgi Iosifovich Sheidler, quem ocupou um importante papel no desenvolvido da vida musical na cidade; S. M. Shpilman, com concertos públicos na cidade. Além disso, outros músicos se tornaram membros da Orquestra municipal, como são os casos de O. R. Shuman na trompa; S. O. Braude, no oboé; e Ya. A. Raikhman no trombone.

Paralelamente à atividade artística, muitos desses artistas desenvolveram a atividade de ensino no Conservatório Popular de Vitebsk: Bai foi chefe do departamento de piano e, depois, substituído por Dubasov; G. I. Sheidler, Grigorovitch e Bessmertny como instrutores de violino; as aulas de violoncelo era ministradas por Shpilman e, posteriormente, pelo pai de Mstislav Rostropovich (Leopold Rostropovich); Shuman foi instrutor de trompa, assim como Levman foi de contrabaixo, Braude de oboé e Raikhman de trombone. A esse grupo, juntavam-se K. A. Zimin, R. P. Stepanova, A. A. Kramskaya, E. P. Derevitskaya e S. E. Romm na seção de voz; Alfred Oskarovich Tsshokher no ensino de história da música, entre tantos outros profissionais que formaram um extenso quadro docente no instituto. De modo semelhante ao que veremos na Escola Popular de Artes, o conservatório tinha uma estreita relação com a vida da cidade, com a participação de professores e docentes nos eventos de Vitebsk, por exemplo, celebrações e festividades como forma de desenvolvimento social e ao mesmo tempo profissional desses intelectuais.

Dessa forma é interessante como as particularidades que temos ressaltado na produção intelectual russo-soviética aparecem repetidamente, como, por exemplo, o caráter experimental e efervescente das produções intelectuais, a relação arte e vida, interrelação das artes e a busca por uma síntese dessas linguagens visual, sonora e verbal.

Conforme podemos constatar, a escolha dos intelectuais de se dirigir à cidade de Vitebsk no início dos anos 1920 não foi à revelia, pois se tratava de uma cidade (mais do que isso, uma região) com uma estrutura cultural e econômica bem consolidada e propícia para o desenvolvimento da vida artística e intelectual, que vinha acontecendo desde o final do século XIX. Soma-se a este contexto, a presença de artistas locais, pintores ligados à estética do movimento Itinerantes/Ambulantes da segunda metade do século XIX, como os nomes de Iouri Klever e Ilia Répine, os quais participaram da primeira exposição de Vitebsk em 1899.

Caracterizado como um dos pilares para a construção desse cenário, o campo das artes plásticas contribuiu profundamente com a vida cultural de Vitebsk, desde o final do século XIX. Sem dúvida, a figura de Iouri Pen (ou Yehuda Pen), mestre de Klever e Répine, foi uma das mais importantes para a efervescência artística da cidade. O pintor de origem judaica foi responsável pela abertura da primeira escola artística da Bielorrússia em 1897, que depois seria transformada em escola técnica em 1923 e serviria de espaço para o desenvolvimento dos

trabalhos vanguardistas de Chagall, Maliévitch, El Lissítski, dentre outros reconhecidos intelectuais das vanguardas russas (Le Foll, 2002; Shatskikh, 2007; Kachurin, 2013; Kovtun, 2014).

Formado na Academia de Artes de São Petersburgo, cidade que viveu entre os anos de 1879 e 1892, Yehuda Pen assistiu às aulas na Academia, obteve os diplomas em excelência artista e na seção de natureza da instituição, bem como teve contato com diversos jovens pintores, artistas plásticos e professores que partilhavam da sua mesma origem judaica, entre eles, Répine. Após viver um período de formação clássica acadêmica, o pintor judaico busca pelas primeiras oportunidades de trabalho em sua cidade natal, mas logo se muda para Riga, região de Vitebsk, quando estabeleceu contatos profissionais com outros artistas locais e com a elite da cidade. Nesse mesmo momento, volta a reencontrar com Répine, que havia se mudado para a cidade de Zdravnevo próxima a Vitebsk e recebia muitos artistas em casa. É nesse reencontro que Pen consegue os primeiros clientes e mecenas em Vitebsk, começa a ter seu trabalho reconhecido com entusiasmo e recebe um convite do barão Korf para se mudar para Vitebsk com todas as condições de trabalho necessárias. Muitos fatores favoreceram a decisão para a permanência de Pen, como os já citados: a vida cultural e artística da cidade, a boa estrutura para o desenvolvimento cultural e uma população acolhedora. Além disso, a possibilidade de estabilidade profissional e a paisagem montanhosa e florida com o rio envolvendo o local – um material e tanto para um artista que diplomou na seção de natureza como ele – contribuíram ainda mais para o pintor aceitar o convite. Portanto, é graças a esse contexto de renascença (Le Foll, 2002) e de muito prestigioso entre os membros locais da nova cidade que Pen consegue junto às autoridades a possibilidade de abrir uma escola de arte particular, denominada “Escola de desenho do pintor de excelência da Academia Imperial das Artes de São Petersburgo, Iouri Pen” ou, simplesmente “Escola de desenho e pintura de Pen”. Instalada em um apartamento de dois cômodos no centro de Vitebsk, o ateliê ficava no cômodo maior enquanto Pen vivia com a irmã no menor.

Por se tratar de sua terra natal, Chagall foi um dos alunos de Pen e frequentadores da escola de pintura no verão de 1906, quando tinha por volta dos 19 anos, já no início dos anos revolucionários. Embora houvesse divergência na concepção de arte entre o veterano pintor e o jovem aprendiz, ambos possuíam o amor e dedicação arte em comum, o que fez Chagall ter profundo respeito por Pen, ainda que não compartilhasse do realismo e academicismo. Esse encontro entre mestre e aluno representa, anos mais tarde após o retorno de Chagall de Paris, a transição da escola de arte privada tradicional para uma instituição estatal vanguardista no contexto soviético.

Em 1914, três anos antes da Revolução de Outubro, Chagall retornou da França, onde viveu por quatro anos, para Petrogrado em função da I Primeira Guerra Mundial e para cumprir seu serviço militar até o fim de 1915. Nesse período voltou a se integrar definitivamente à vida artística russa, fez contato com diversos intelectuais, como Maiakóvski, Blok, Pasternak e Iessênin, participou de exposições do grupo Valetes de Diamantes em 1916 e publicou artigos.

Como temos visto neste capítulo, os anos revolucionários que culminaram na grande Revolução de 1917 foram um período muito favorável à promoção de iniciativas inovadoras de vanguardas que contribuíssem para o novo projeto de nação, cultura, sociedade e indivíduo que se buscava, bem como aos próprios artistas integrantes dos movimentos vanguardistas, os quais se tornaram também importantes agentes constituintes de uma parte significativa da revolução, a artística. Entre esses vanguardistas, estava incluso Chagall, que foi promovido como um dos representantes da nova era revolucionária e até mesmo cotado para cargos em seções de Ministérios ligados à cultura em Petrogrado. Contudo, em 1918, ele foi nomeado Comissário das Belas Artes para a província de Vitebsk por Lunatchárski, velho conhecido dos tempos de Paris e que aceitou, motivado pela ideia de descentralização da cultura, a proposta do pintor de organizar uma escola artística na cidade. Essa nomeação dava a Chagall o poder de conduzir a vida cultural e artística da província de Vitebsk, com a organização de escolas artísticas, museus, exposições, conferências, aulas sobre arte e outras iniciativas no campo das artes (artes plásticas, música, teatro, escultura), de modo que poderemos notar uma intensa atividade intelectual e a presença de diversos artistas entre os anos de 1918 e 1923 na cidade (Le Foll, 2002, Kachurin, 2013).

Este decreto foi a concretização da criação da Escola Popular de Artes aberta em janeiro de 1919 na cidade de Vitebsk, instalada em um hotel privado que foi nacionalizado pelo novo Estado. Os cômodos da grande residência foram divididos em ateliês para as oficinas enquanto outra parte era destinada ao alojamento de professores e diretores. A ideia inicial era que a escola abrigasse os cursos de decoração em pintura, escultura, madeira, fabricação de cartazes e desenhos, de maneira que as habilidades desenvolvidas pudessem ser utilizadas diretamente para enfeitar a cidade e até a própria instituição. Assim, seguindo as orientações da época, conforme vimos nos institutos anteriormente, a escola pautava-se nos pilares da investigação teórica, metodológica e da prática em suas atividades, segundo podemos constatar em seus objetivos: “Os cursos da escola centrava-se em: 1) o estudo teórico dos métodos da arte contemporânea de esquerda; 2) a composição de desenhos em arte

aplicada: papel, pintado, bordado, encadernação, pintura em madeira; 3) cursos práticos”⁶⁴ (Le Foll, 2002, p. 107, tradução nossa).

De acordo com as pesquisas de Le Foll (2002), Shatskikh (2007) e Kachurin (2013), para a composição do corpo docente, Chagall entrou em contato com os intelectuais e artistas de diferentes tendências, os quais havia conhecido durante sua estadia em Paris, Petrogrado/São Petersburgo, e os convidou para ser assumirem o cargo de professores. No quadro inicial da escola, havia Mstislav Dobujinski como diretor, enquanto os professores eram: Ivan Tilberg, convidado para assumir a oficina de Escultura, que foi elaborada por ele com base na orientação acadêmica tradicional, pautada no desenho de relevo e bustos, cópia de esculturas a partir de fotografias e desenhos e modelagem de escultura real, além disso, foi chefe na comissão de artes na área, com a responsabilidade de organizar o planejamento de obras monumentais para a exibição na cidade; Nadejda Lioubavina, que tinha interesses em técnicas e princípios da arte *naïf* e psicologia infantil, foi responsável por conduzir o ateliê de iniciação artística e oficina para crianças, dando também um curso preparatório noturno para trabalhadores e integrantes de sindicatos; Ivan Puni liderou um inovador ateliê dedicado a pôsteres/artes gráficas com base na ideia de “vida criativa”, em que sintetizou uso vivo das cores, desenhos, letras, números, textos, imagens e técnicas de colagem; Ksana Boguslavskaya para o ateliê de prática em arte, mais especificamente arte decorativa contemporânea, que tinha como objetivo de compreender a teoria e método da arte moderna, bem como a prática de desenho decorativo em diferentes materiais (por exemplo, papel de parede, bordado, capas de livro, madeira); Aleksandr Room assumiu as aulas de desenho e conferências sobre história da arte, devido ao seu vasto conhecimento a respeito (admirado por Chagall); por fim, além das funções administrativas, Chagall tornou-se chefe da oficina de pintura, que foi organizada nos moldes das escolas de arte parisienses, isto é, de forma livre e independente, tendo como objetos natureza morta e o uso de modelos vivos.

Contudo, a formação da equipe pedagógica não era fixa, assim como nas demais instituições, devido à instabilidade do período. Com isso, logo no primeiro ano, ocorreram mudanças. Dobujinski assumiu outro cargo público em Petrogrado e, para seu lugar, Chagall assumiu a direção da escola junto com as demais atividades (comissário e professor); outros chegaram como Vera Ermolaeva para atuar na direção da escola, mas, como já estava Chagall, ela passou a responder como diretora-adjunta; El Lissítski e Yehuda Pen se juntaram

⁶⁴ No original, em francês: “Les cours de l'école portaient sur: 1) l'étude théorique des méthodes de l'art de gauche contemporain; 2) la composition de dessin dans un but d'art appliqué: papier, peint, broderie, reliure, peinture sur bois; 3) cours pratiques.”

à escola, o primeiro para ensinar arquitetura, artes gráficas e impressão, enquanto o segundo assumiu o curso de iniciação. David Iakerson, Kozlinskaïa e Nina Kogan também vieram para o ensino de escultura, artes aplicadas e para curso preparatório, respectivamente. Por sua vez, outros deixaram a escola como Tilberg, Lioubavina e Boguslavskaya.

Mais uma vez, em consonância com o espírito revolucionário que pautava as instituições educacionais na nova era soviética, a proposta da escola, elaborada por Chagall, consistia em ser popular, frequentada por todos, o que levava a torná-la gratuita e com cursos noturnos, e vinculada às demandas da cidade. As oficinas eram livres e conduzidas por pintores de diferentes tendências estéticas – evocando a ideia de palavra viva e livre expressão das ideias –, em que cada professor possuía liberdade para construir e executar suas propostas pedagógicas e artísticas. Nesse sentido, a escola se distinguia pelo seu viés democrático, sem um ensino uniforme e pré-estabelecido. Do mesmo modo, os alunos tinham livre trânsito entre os cursos, com a obrigação apenas de se adaptar às exigências e métodos de cada responsável pelas oficinas. Como afirma Shatskikh (2007), o projeto artístico e pedagógico da escola de Vitebsk coincidiu com as propostas de educação artística das instituições de Ateliês Livres de Artes e Ofícios (*Svomas*), de modo que posteriormente também seria inserida a este grupo de institutos.

Durante esse período, a cidade transformou-se em um grande laboratório para os intelectuais de vanguardas, com experimentações artísticas, teóricas e pedagógicas (Le Foll, 2002). A Revolução chegou a Vitebsk e tornou-a uma espécie de oficina, museu e escola a céu aberto: a escola era sempre solicitada para decoração da cidade para as festas de maio e outras festas como o dia dos trabalhadores da arte. Em especial, a celebração de aniversário de Outubro deu o tom à vida cultural local. Era quase uma exposição ao ar livre. Havia grandes cartazes espalhados pelos prédios, arcos do triunfo foram construídos, bandeiras e guirlandas decoravam a vila. As ruas eram decoradas com painéis com frases revolucionárias e a presença de muitas cores vivas.

Acrescenta-se ainda a organização de debates animados por pintores de diferentes correntes artísticas, conferências extraescolares realizadas por professores da escola sobre diversos temas como futurismo e proletariado, perspectiva da indústria artística, processo de criação, arte contemporânea. Foram organizadas exposições sobre arte contemporânea, sobre as pesquisas e trabalhos realizados na escola, tanto com quadros de artistas locais e quanto de Moscou, acompanhadas de explicações dos professores da escola. Ermolaeva organizou a divisão de teatro da escola, montou a produção de uma ópera futurista, entre outras produções. No projeto de Ungern, mencionado acima, Ermolaeva também foi responsável pela decoração

de uma montagem da peça de Tolstói, assim como El Lissítski, que produziu a decoração da encenação da peça de Ibsen e uma série de pôsteres, esboços e fantasias. Romm também realizou trabalhos para o teatro como decoração de palco, criou cenários para diferentes produções do Teatro revolucionário satírico, além de uma cortina com sátiros dançantes. Chagall também iniciou suas primeiras contribuições para o teatro colaborando com as peças do teatro satírico ao criar esboços de maquiagens e fantasias, criação de cenários, telas e painéis. De fato, segundo podemos ver, as atividades artísticas e intelectuais desde o início foram volumosas.

As atividades acima eram ainda mais estimuladas com a presença de um museu. De acordo com Shatskikh (2007) e Kachurin (2013), desde início Chagall determinou a criação de um museu artístico em Vitebsk como um dos principais objetivos na sua função de comissários de artes, o que aconteceu rapidamente logo no outono de 1918. A abertura de um museu – o primeiro público na região – foi favorecida pelo contexto de políticas educacionais e artísticas do período com a criação de instituições de cultura artística, que pretendiam a descentralização da cultura a fim de maior alcance educacional das massas, inclusive com o envio de diversas obras para as províncias, conforme vimos anteriormente (cf. item 2.2.3).

Alocado no mesmo prédio da escola artística, o museu de arte de Vitebsk ocupou apenas um único cômodo inicialmente, mas terminou com três cômodos, ao receber um amplo acervo de obras – entre pinturas, desenhos, arte gráfica e escultura – financiadas em grande parte pelo Departamento de Belas Artes da Narkompros. Entre as aquisições, estavam tanto artistas locais quanto de fora, por exemplo Yehuda Pen, Chagall, Nathan Altman, David Burluk, David Iakerson, Olga Rozánova, Aleksandra Exter, Pável Kuznetsov e outros. A coleção de obras do museu serviu tanto para a educação artística do público quanto um museu de cultura artística, isto é, de caráter científico em que estudantes podiam estudar os procedimentos a respeito da nova arte russa, além disso em muitos eventos (conferências, debates etc.) o acervo era usado para exemplificar temas específicos discutidos nos encontros.

Com a chegada de Malévitch no final de 1919, a convite de Ermolaeva e El Lissítski, as atividades da escola seja dentro ou fora do prédio tiveram um forte impacto, tanto positivo, ao potencializar ainda mais alguns aspectos, quanto negativo, pelo abandono de princípios que fundaram a instituição (Le Foll, 2002; Kachurin, 2013). Assim como outros intelectuais, Malévitch muda-se para Vitebsk em busca de melhores condições de vida e de trabalho, como estabilidade econômica, fuga da Guerra Civil, materiais de estudo e uma oportunidade de divulgar suas ideias suprematistas, as quais eram contestadas nos grandes centros, por exemplo, por Ródtchenko e Tátlin, representantes importantes da cultura artística soviética.

A presença de Malévitch em Vitebsk intensificou, em certa medida, o caráter revolucionário e os princípios soviéticos dos primeiros anos de governo Bolchevique. Entre os fundamentos do trabalho estético do pintor suprematista, destacam-se as convicções de um programa artístico baseado na ideia de arte viva, da prática da arte como um ato coletivo e da integração entre as instituições escola, oficina e museu, que representaria a junção dos campos educacional, científico e social, aspectos que convergiam com o programa do Estado soviético e orientavam a produção intelectual da época, conforme vimos anteriormente: a noção de Palavra Viva, a forte relação arte e vida, a busca da fusão arte, ciência e técnica a fim de estar à disposição enquanto ferramenta ao sujeito cotidiano e a difusão do conhecimento produzido para a educação das massas. A estética suprematista era pensada para o design dos objetos do cotidiano como letreiros e cartazes, a fim de criar uma realidade material do uso prático dos objetos. Posicionamento alinhado com o Estado soviético e que contribui para o fortalecimento da nova cultura, para a criação de abordagens teórico-metodológicas materialistas ao mesmo tempo que servia como uma crítica à produção intelectual capitalista.

Essas particularidades da visão artística de Malévitch foram desenvolvidas na escola de Vitebsk a partir de uma em especial: o trabalho coletivo. Le Foll (2002) dá a dimensão da proposta de arte coletiva para o pintor: o método adotado pelo pintor suprematista centrava-se em inserir seus alunos e seguidores em grupos de trabalhos para a criação de objetos de utilidade imediata e funcionais para a vida social. De modo que, nesse processo, os integrantes não eram meros aprendizes em formação ou auxiliares, mas componentes efetivos de um trabalho coletivo, o qual era assinado com nome do grupo. A esse respeito, Kachurin (2013) aponta que a escolha pedagógica de Malévitch tinha um impacto direto na sociedade, pois, além de agente ativo do trabalho coletivo, os estudantes tornavam-se simultaneamente artistas contribuintes na construção da cultura soviética – o que nos faz retomar a imagem do intelectual como um engenheiro da cultura, uma vez que a produção era voltada à vida. Essa prática artística proporcionou a formação, logo nos primeiros meses da chegada do pintor, de um grupo coeso e distinto na escola, que se denominou Unovis (Afirmção e fundamento da nova arte) no início de 1920, que contava com integrantes como Ermolaeva e El Lissitzki, velhos admiradores de Malévitch e do suprematismo.

Durante os anos em Vitebsk, o círculo Unovis realizou muitos trabalhos para o teatro, com caráter experimental. O grupo expandiu o suprematismo para além da pintura e voltou-se para arquitetura e artes aplicadas (em materiais como talheres, joias, vestidos, porcelana), criação de objetos, realizou a confecção roupas, decoração para murais e para diferentes peças e óperas, criaram um balé, organizaram noites de sarau, com poesia, música e teatro

contemporâneo, com leituras de poema de Malévitch, de Maiakóvski, interpretações supematista de peça de Shakespeare como *Sonho de uma noite de verão*, em que os atores eram volumes geométricos, organização de exposições, de conferências, decoração da cidade, agora com temas supematistas, a criação de uma revista chamada *Almanaque*, elaboração de programas para as oficinas, encontros com debates sobre a nova arte.

Contudo, mais do que a possibilidade de desenvolver a arte de forma coletiva, a constituição do Unovis fez com que as ideias de Malévitch ganhassem também mais influência, com adeptos e entusiastas, e controle na condução das atividades da escola, de modo que o supematismo se sobrepujasse em relação a outros pensamentos, como o de Chagall e de Pen. Com isso o grupo se isolava do restante da escola, quase em uma atuação autônoma, em função das divergências de compreensão da arte e seu ensino, o caráter considerado pouco revolucionário dos demais intelectuais. Para os membros do Unovis, de acordo com Kachurin (2013), a visão do grupo representava o pensamento mais qualificado e adequado para a concretização da nova cultura e a construção da consciência soviética nos jovens artistas e intelectuais. Com isso, o objetivo do grupo era, conforme destaca Gavris durante a assembleia geral dos aprendizes na Conferência de Professores e Estudantes de Arte de toda Rússia de 1920, “unir todos os aprendizes da Rússia baseado na abordagem unificada para a criatividade artística”⁶⁵ (Gavris, 1920, *apud* Shatskikh, 2007, p. 150, tradução nossa).

Nas discussões sobre a nova arte, os integrantes do grupo faziam questão de manifestar sua posição artística e defendê-la em diversas ocasiões. Na mesma conferência em que discursou Gavris, por exemplo, Malévitch afirmou que a “tarefa da era corrente é transformar os planos [da nova arte] em organismos vivos. [...]. os nossos ateliês não precisam de pinturas, eles precisam de um plano para os organismos vivos. O universo inteiro se esforça para a síntese, e a técnica da nova arte deve ser construída com isso em mente” pois “toda a natureza, toda matéria, aguarda a sua mais nova revelação”⁶⁶ (Malévitch, 1920, *apud* Shatskikh, 2007, p. 149-150, tradução nossa). Ideia que era reverberada também pelos alunos, segundo podemos confirmar nas palavras de Moisei Kunin, discípulo de Malévitch, ao indicar que Unovis consistia em uma unidade “criando um novo mundo... de acordo com as novas

⁶⁵ No original, em inglês: “its goal is to unite all the apprentices of Russia on the basis of a United approach to pictorial creativity.”

⁶⁶ No original em inglês: “The task of the current era is to turn these planes into living organisms. [...]. Our studios do not need paintings, they need a plan for living organisms. The entire universe strives for symthesis, and the technique of the new art must be built with this in mind. All of nature, all matter, awaits its newest revelantion.”

formas da comuna”⁶⁷ (Kunin, 1921, p. 2-8 *apud* Kachurin, 2013, p. 46, tradução nossa). Algo que nos interessa constatar tanto nos discursos de Gavris quanto de Malévitch e Kunin é que novamente aparece a convergência com a ideia de palavra viva (*Slovo*), principalmente ao destacarem a construção de uma nova realidade, de revelação/criação do mundo ou mesmo de se voltarem para “organismo vivo” (termo utilizado também pelo Coletivo pensante B.M.V., o que reforça e comprova como tal conceito, de fato, estava disseminado, integrado entre os intelectuais desse período e pautou as reflexões entre eles, conforme apontou Ivanova (2022 [2008])).

Por sua vez, ainda que o projeto do Unovis estivesse alinhado com os princípios da era soviética inicial, ao mesmo tempo e contraditoriamente, algumas premissas que pautaram a criação da escola artística por Chagall começaram a esvair-se, uma vez que o pensamento suprematista passou a monopolizar a instituição, o que contrastava radicalmente da política cultural que visava a pluralidade democrática do pensamento intelectual soviético e mesmo da própria escola artística de Vitebsk,

Com a partida definitiva de Chagall em 1920, após diversas tentativas, em função do isolamento na escola, das condições salariais e por desgastes com as autoridades locais e com Romm (Le Foll, 2002; Shatskikh, 2007), aumentou ainda mais o predomínio do grupo Unovis, sem um outro pensamento consolidado que fizesse frente ao suprematismo e com a presença de Ermolaeva na direção da escola, nomeada pelo departamento da Narkompros, a partir de meados de 1920, afirmação que pode ser comprovada com o volume de atividades e publicações realizados pelo grupo no período, como argumenta Kachurin (2013).

Na gestão de Ermolaeva, os laços com Moscou se aproximaram, professores e estudantes frequentemente iam à cidade apresentar seus trabalhos e pesquisas, visitar os lugares artísticos da cidade. O programa da escola foi adaptado aos modos das concepções do suprematismo – centrando os estudos nas tendências do cubismo e futurismo, predecessores do suprematismo -, de maneira que permitiu a Malévitch continuar a aprofundar suas técnicas artísticas e pedagógicas com seus alunos por meio de exercícios e discussões, bem como instituir sua agenda artística. Membros da equipe da escola davam conferências em outras instituições, além das atividades realizadas durante a direção de Chagall como decoração da cidade, exposições, encontros e debates, os quais eram feitos a partir do viés suprematista. Entre 1920 e 1921, novos professores chegam, Solomon Ioudovine para o lugar de El Lissítski e o antigo aluno Georgi Noskov; Robert Falk, Veksler, Ivan Gavris.

⁶⁷ No original, em inglês: “UNOVIS itself was a cohesive party, ‘creating a new world... in accordance with the new forms of the commune.’”

Nesse período, a oscilação política interna, que refletia o contexto mais geral do Estado soviético, se intensificava, principalmente com a hegemonia do grupo Unovis, que concentrava os recursos e impedia o estudo de outras perspectivas artísticas fora do programa supematista. Além disso, a instabilidade começou a se expandir para outras áreas, sobretudo, em relação à captação de recursos para a manutenção das atividades da escola. Se, em um primeiro momento, a escola recebeu um grande aporte financeiro para a realização dos trabalhos, já em 1920, durante a transição de comando entre Chagall e Ermolaeva, esse cenário começou a mudar rapidamente. Ocorreram mudanças administrativas, a instituição passou a se chamar Escola Artística Popular Superior de Vitebsk e a pertencer ao quadro de Ateliês Livres de Artes e Ofícios (*Svomas*) da província de Vitebsk, o que alterou o foco da escola para os estudos técnicos da arte e a formação intelectual profissional do artista de vanguarda ao invés da educação geral e instrução artística. Os efeitos da Guerra Civil começaram a afetar a província e agravaram as dificuldades financeiras da escola com pagamento de professores, aquisição de material, horas extras, recrutamento de funcionários para manter a estrutura básica.

Em fins de 1921, uma nova mudança na estrutura administrativa altera o nome da escola para Instituto Artístico Prático, agora pertencente ao Departamento de Instrução, na tentativa de reestruturação do campo cultural no governo soviético. Diante do auge crise econômica, social e humanitária nos anos 1921 e 1922, gerada pela guerra, os poderes locais, regionais e nacionais não tinham mais condições necessárias de sustentar em seu esplendor as instituições nem dar o pleno suporte aos intelectuais. Com o agravamento cada vez maior dos recursos da escola e a piora nas condições de vida da população de modo geral, muitos professores, funcionários alunos (alguns até sem terminarem o curso) começaram a deixar Vitebsk em meados de 1922 para buscar oportunidades em grandes centros como Petrogrado e Moscou. Aliado a isso, o Departamento de Instrução recomendava expressamente o funcionamento do instituto em níveis mínimos e com contenção de pessoas e materiais. Gavris assumiu a direção, Pen foi eleito pro-Reitor, Ioudovine era responsável pelos encargos econômicos, enquanto antigos alunos de Pen, Brazer e Minine eram professores, contudo pouco pode ser feito na situação e a escola foi fechada pelo Estado até a reabertura em nova configuração como *Tekhnikoum* Artístico de Vitebsk, bem diferente da proposta vanguardista dos anos 1918 a 1922.

Apesar do curto período de efervescência e do trágico declínio da vida cultural em Vitebsk, que estava diretamente ligada à existência da Escola Artística, a presença de intelectuais vanguardistas e a criação de uma escola artística foram um marco para a cidade,

para a população e para a própria vanguarda russa, pois ao mesmo tempo em que pensadores russo-soviéticos contribuíram para o desenvolvimento da província, a região também ofereceu condições materiais de vida para que eles pudessem executar seus trabalhos e programas experimentais, sob diferentes perspectivas estéticas, tanto no campo artístico quanto pedagógico. De acordo com Le Foll (2002, p. 121, tradução nossa), é dessa forma que

Vitebsk tornou-se, portanto, um dos principais centros de vanguarda da Rússia graças à revolução e à ação de algumas figuras fundamentais. A prática da arte de esquerda foi estendida a todos os meios de comunicação possíveis e a todos os níveis da população. Frequentemente fala-se do “Renascimento vitebskoïve”⁶⁸ para descrever este período de intensa vida cultural. [...]. Para professores e alunos, a escola artística foi uma experiência única, durante a qual puderam dar asas à criatividade, explorar novos caminhos ou atingir uma certa maturidade profissional⁶⁹.

Segundo podemos observar no decorrer da nossa exposição, o Círculo pensante B.M.V., Kandínski, Chostakóvich e Maiakóvski – especialmente este último – estavam diretamente integrados a esse contexto geral de renovação e de pesquisa experimental na União Soviética. É desse ponto de vista que cabe a nós, neste momento, compreender a produção desses intelectuais na relação com o contexto soviético.

2.4. *A tempo*: Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich em contexto

Ao considerarmos a situação geral do contexto político-econômico, filosófico-científico e artístico-cultural na União Soviética, justificamos os temas selecionados e desenvolvidos no interior deste primeiro capítulo e no decorrer do nosso trabalho no que diz respeito à ideia de sujeito, linguagem, a importância da filosofia e da estética, bem como da escolha do *corpus*. Ademais, essa compreensão geral lança nova luz às ideias formuladas tanto por Kandínski, Maiakóvski e Chostakóvich quanto pelo Coletivo pensante B.M.V., o que mostra o quão bem integrados e familiarizados estavam com a agenda soviética da época.

⁶⁸ Conforme apontamos em nosso trabalho anterior (Luciano, 2021), dada a atmosfera criativa e de intensa produção e de troca entre diferentes pensadores, florescimento de ideias, renovação cultural, com grande suporte e mecenado estatal, estabelecendo uma transformação no modo de vida, da cultura, da arte e do pensamento, foi atribuído a este período a comparação à Renascença.

⁶⁹ No original, em francês: “Vitebsk était donc devenue l'un des centres avant-gardistes majeurs de Russie grâce à la révolution et à l'action de quelques personnalités déterminantes. La pratique de l'art de gauche y fut élargie à tous les supports possibles et à toutes les couches de la population. On a solennellement parlé de "renaissance vitebskoïve" pour qualifier cette période d'intense vie culturelle. [...]. Pour les professeurs et les élèves, l'école artistique a été une expérience unique pendant laquelle ils ont pu donner libre cours à leur créativité, explorer des voies nouvelles ou parvenir à une certaine maturité professionnelle.”

Por conseguinte, o entendimento do contexto russo-soviético e de suas características nos permite compreender a formação de círculos de debates, com intelectuais de diferentes áreas do conhecimento, a refletirem sobre a linguagem e seu funcionamento, bem como a construção das próprias ideias dos intelectuais inseridos nesse cenário sociocultural.

É precisamente o caso de Maiakóvski, talvez um dos representantes que melhor exemplifique as características dos anos 1920, com sua atitude enérgica, em constante estado de ebulição, a intensa relação entre vida e arte, a sua atuação em diferentes campos e linguagem, o que lhe rendeu o título de “poeta da revolução”. Segundo Schnaiderman (1971, p. 58), “na realidade, Maiakóvski tendeu para uma inter-penetração das artes, que foi característica do período imediatamente posterior à Revolução Russa”, o que fez com que sua atividade poética nesse período de pós-revolução se manifestasse das formas mais variadas de acordo com as possibilidades existentes na época, ainda que com um núcleo característico.

Entre as práticas poéticas recorrentes do poeta (Schnaiderman, 1971; 2001; 2010; 2017; Figes, 2017 [2002]; Ustimenko; Marques, 2021), podemos destacar, por exemplo, a declamação seus poemas, acompanhados de performances, para grandes públicos ou ainda a difusão de poemas por impressão, como em jornais, e em leituras pelo rádio, o que reforçou a dimensão oral de sua poesia. No campo visual, Maiakóvski também encontrou nos slogans para anúncios de produtos e outras publicidades uma forma de trabalho com a palavra; estudou pintura com os pintores Jukóvski e Kélin, ingressou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, o que lhe permitiu desenhar cartazes, ilustrações e capas de seus livros, elaborar figurinos para suas peças; realizou produções de fotomontagens com artista plástico Ródtchenko e o cineasta Dziga-Viertov. Por sua vez, é reconhecida também a forte relação do poeta com as artes performativas – teatro, cinema e música –, campos em que o poeta esteve muito presente com grande participação como ator, cenarista e diretor: atuou em encenações de Meyerhold, escreveu e encenou a tragédia *Vladimir Maiakóvski* em 1913, o *Mistério-Bufo* em 1918 e 1921 e *O percebejo* (este último com a participação de Chostakóvich, Meyerhold e Ródtchenko, como vimos nas imagens acima, e que é dividida em quatro quadros em alusão à pintura); atuou em três filmes em 1918, que contou com cenários montados pelo poeta, além de outros trabalhos como música e sátiras para o rádio. Trata-se de uma multiplicidade de realizações do poeta da revolução, o que levou Augusto de Campos (2017, p. 269) a reconhecer nele “um profeta rebelde dos ‘intermídia’ artísticos”.

Tal interesse intermediário de Maiakóvski pelas diferentes formas de comunicação existentes na época revela, por um lado, o seu entendimento da função do poeta no corpo social moderno em nascimento e a necessidade de se alcançar as massas a partir de todos os

instrumentos que a nova sociedade industrial oferece, e, por outro, um meio de se adaptar às condições materiais do período (como a falta de papel para impressão). Como resultado, o poeta expandiu as formas de se conceber a poesia (a sua em particular e a poesia de modo geral), o que afetou drasticamente o seu fazer poético, de maneira que encontramos a intersecção de linguagens, como ocorre na escrita, em que esta aparece como uma espécie de partitura com soluções e invenções na página gráfico-visual que corresponde ao aspecto sonoro da declamação (entonação, cadência prosódica, pausa etc.). Em última análise, essa revolução poética foi o mecanismo encontrado por Maiakóvski de expressar a poesia enquanto uma linguagem viva e intrinsecamente ligada à vida.

A nova concepção poética interartística foi explicitada pelo próprio poeta em seu prefácio à exposição que organizou voltada para os *20 anos de Trabalho de Maiakóvski*. Segundo ele, “o trabalho do poeta da revolução não se esgota com o livro. O discurso em comício, a canção de *front*, o folheto de agitação, a leitura pelo rádio e a palavra de ordem que aparece nos flancos de um bonde são exemplos iguais e às vezes valiosíssimos de poesia” (Maiakóvski, 1930, p. 211 *apud* Schnaiderman, 1971, p. 58, grifos do autor).

Em seus trabalhos teóricos, Maiakóvski reforça a necessidade da obra de arte orientar-se para e na vida, ligar-se e fundir-se com ela sob o risco de perecer (Maiakóvski, 1924 [1971]), o que o leva as distintas formas de manifestações da poesia. A título ilustração, cabe mencionarmos o artigo “Resumo da palavra”, em que o poeta concebe a criação artística como um trabalho necessário – o que nos remete à ideia do intelectual/artista enquanto um operário/engenheiro, discutido anteriormente – e que deve estar em consonância com o consumidor contemporâneo, tal qual um bem de consumo de fábrica, que no caso da poesia possui a finalidade de melhor organizar a realidade social e atuação nela. É desse ponto de vista que os poetas são vistos como “trabalhadores da palavra (organizadores da linguagem)” (idem, p. 114) e a poesia é o seu produto de utilidade que devem ser consumido pela massa.

A visão artística do poeta é melhor aprofunda em “Como fazer versos”, ensaio no qual Maiakóvski explicita o ofício do poeta semelhante ao operário e explora os caminhos para a expressividade máxima a partir de dimensões tridimensionais da linguagem. De acordo com o poeta da revolução, a poesia não possui uma finalidade em si mesma, uma vez que é a vida que determina as teses a serem expostas nas obras, assim como os objetivos e meios de formulação ligados à classe. Nesse sentido, ele elenca as condições de trabalho necessárias para o fazer poético:

Primeiro. Existência na sociedade de um problema cuja solução é concebível unicamente por meio de uma obra poética. O encargo social. (Tema interessante para um trabalho especial: a não-correspondência do encargo social com o encargo real.)

Segundo. Conhecimento exato ou, melhor, percepção da vontade da classe a que você pertence (ou do grupo que representa) em relação a esse problema, isto é, o objetivo a alcançar.

Terceiro. Material. As palavras. Fornecimento constante aos depósitos, aos barracões de seu crânio, das palavras necessárias, expressivas, raras, inventadas, renovadas, produzidas, e toda outra espécie de palavras.

Quarto. Abastecimento da empresa e dos meios de produção. Pena, lápis, máquina de escrever, telefone, um terno para visitar o albergue noturno, uma bicicleta para ir às redações, refeições asseguradas, um guarda-chuva para escrever sob a chuva, área habitada, com determinado número de passos que é preciso dar quando se trabalha, contato com a empresa de recortes, para recebimento de materiais sobre questões que preocupam o interior, etc... etc... e até um cachimbo e cigarros.

Quinto. Hábitos e processos de trabalhar as palavras, entranhadamente individuais, e que só nos vêm com anos a fio de trabalho cotidiano: rimas, medida do verso, aliteraões, imagens, estilo comum, patos, final, título, disposição gráfica, etc., etc.

Exemplo: encargo social — letra para canções de soldados do Exército Vermelho que vão para a frente de Petrogrado. Objetivo a alcançar — a derrota de Iudiénitch. Material — palavras do vocabulário dos soldados. Meio de produção — ost de lápis roído. Processo — a *tchastuchka* rimada. (Maiakóvski, 1971 [1926], p. 173-74)

Nesses dados, considerados indispensáveis, é interessante observamos, primeira como Maiakóvski aproxima o trabalho poético com o processo de produção das fábricas, em que temos a matéria-prima, os instrumentos de produção, a finalidade etc. Em segundo lugar, é importante constatar que o tema do poema, como discutiremos mais tarde a partir da filosofia bakhtiniana, não é um mero “assunto”, uma representação, ao contrário, o conteúdo da obra é retirado da própria vida, isto é, consiste na própria realidade social, que será organizada via linguagem pelo poeta a partir da sua posição sócio-histórica no mundo concreto. Por fim, um terceiro elemento a se destacar dessa passagem é o apontamento para o uso de imagens por meio de palavras e da disposição gráfica (recursos visuais), além de ritmo, aliteração (recursos sonoros) para a construção do poema, em sua máxima potencialidade. Uma influência das diferentes atuações do poeta, com vários tipos de materiais semióticos, e ao mesmo tempo a explicitação da capacidade expressiva do signo de maneira tridimensional, como uma forma de organizar a realidade em sua totalidade.

Ainda no mesmo ensaio, o poeta revolução afirmar que essa “expressividade do verso deve ser levada ao limite” (idem, p. 193) e nos mostra caminhos para sua realização a partir da articulação das dimensões verbivocovisuais no material da palavra. Segundo ele, um dos meios para se alcançar a máxima capacidade expressiva da linguagem é através da criação da

imagem (não é à toa que na poética do autor encontramos uma diversidade), de modo que esta “é um dos recursos de sempre da poesia” (*ibidem*, p. 194, grifos nossos). A dimensão imagética no signo verbal pode ser produzida e encontrada, por exemplo, no uso de comparações, metáforas e hipérboles – conforme veremos, tais procedimentos serão utilizados em abundância no poema analisado por nós adiante. A repetição de dado som a partir da aliteração ou assonância também pode ser outra ferramenta para a criação de imagens, por exemplo, o balanço do corpo, o ruído do mar que se manifesta nos movimentos repetidos das ondas, entre outras formas. Os dois procedimentos estilísticos acima, por sua vez, reforçam de maneira semelhante a dimensão sonora como aspecto construtivo do poema, junto com outros recursos como a entoação prosódica-discursiva, rima e o ritmo, os quais igualmente evidenciam o elemento sonoro por meio da disposição e organização das palavras.

Sob essa perspectiva, podemos apreender as duas características destacadas acima – a poesia enquanto interartística e como processo de produção – na concepção de poética são fundamentais para compreender os poemas de Maiakóvski, bem como determinam todas as escolhas na construção poética, segundo poderemos constatar no exame analítico de “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas”.

À sua maneira, assim como Maiakóvski podemos considerar Kandínski um artista de multilinguagens (ou intermídia, como se referia Augusto de Campos [2017] a Maiakóvski), uma vez que o pintor russo possui uma formação cultural ampla associada às diversas ideias filosóficas, literárias, musicais e artísticas em geral, com trabalhos em diferentes materialidades como, por exemplo, a peça teatral experimental *Som Amarelo* (*Der Gelbe Klang*)⁷⁰, escrita em 1909 e publicada em 1912 no Almanaque *Der Blaue Reiter*, o livro de poema *Sons* (*Klänge*)⁷¹ e atividade de musicista, além da pintura, é claro.

Mesmo que não tenha vivido parte da sua carreira na Rússia/União Soviética, como vimos, ele foi diretor do INKhuK até 1921, durante os primeiros anos do instituto, antes de viver na Alemanha, onde contribuiu com o projeto Bauhaus. Nesse sentido, ainda que não tenha estado na nação soviética ao longo da década de 1920, o pintor não perdeu o vínculo

⁷⁰ A peça integrava um conjunto de quatro peças denominado “Dramas de cores e tons”, produzidas entre 1909 e 1914, durante a estadia de Kandínski em Munique. Além da peça citada, havia as obras *Som verde*; *Preto e Branco*; e *Violeta*. O teatro experimental de Kandínski fazia parte de uma tendência da época, como veremos, em abordar a relação entre cor e som, bem como o estudo da sinestesia, em diferentes formas de arte e mídias (Kobialka, 1989).

⁷¹ De acordo com Feshchenko (2013), Kandínski realiza a mesma técnica gradual de abstração em seu livro de poemas, assim como nas suas pinturas, por meio da predominância de substantivos abstratos, pronomes pessoais e indefinidos, palavras auxiliares e verbos no infinitivo, o pintor-poeta russo realiza um processo desmaterialização do sentido no texto poético, conforme constatamos nos títulos, o que sugere uma abstração, por exemplo: “Terra”, “Colinas”, “Na floresta”, “Que”, “Uma coisa ou duas”, “Não”, “Ainda”, “Por que?”, “Em dois”, “Saída”, “Diferente”, “Olhar”, “Vendo”.

com o seu país. Ao contrário, de acordo com Dabrowski (1995), na primeira ida ao país germânico, ainda nos anos de 1896, Kandínski residiu em Munique, que era um importante centro cultural europeu e uma espécie de meca da arte para artistas russos. É precisamente graças a sua permanência em Munique que o pintor russo pode permanecer russo, nas palavras de Grohmann (*apud* Dabrowski, 1995). Já na sua segunda passagem pelo país a partir de 1921, o pintor russo viveu em Weimar, onde atuou como professor no curso de pintura mural da escola Bauhaus, a qual tinha uma estreita relação com a cultura soviética, em especial com construtivistas como Tátlin e El Lissítski, bem como com Malévitch, além do intercâmbio intelectual com o instituto Vkhutemas, fundado um ano depois da escola alemã e considerada a Bauhaus soviética⁷². Ademais, como mostra Hobsbawn (1995 [1994]), Bauhaus recebeu diversos projetos encomendados pelo Estado soviético.

Em outras palavras, apesar de permanecer fora da Rússia/União Soviética, Kandínski jamais deixou de ser russo e de estar em contato com a cultura russo-soviética. Esse fato é confirmado por Dabrowski (1995, p. 14-15) ao apontar que o pintor russo

enquanto viveu na Alemanha, manteve contato próximo com seu país natal e sua vida cultural em Moscou, Odessa e São Petersburgo. Colaborou frequentemente para as revistas artísticas russas *Mir Iskusstva* [Mundo da Arte] e *Apollon* e participou de exposições russas. Kandinsky também convidou artistas russos — David Burliuk, Natalia Goncharova e Mikhail Larionov, entre outros — para participar de exposições que organizou em Munique⁷³.

É a partir dessa relação Alemanha-Rússia/União Soviética que Kandínski formulou suas principais concepções artísticas (Bradowski, 1995). Em Munique, o pintor russo foi fortemente influenciado pelo estilo *Jugendstil* (uma espécie de *Art Nouveau* germânica), que tinha como concepção estética da ideia de totalidade das artes, isto é, a busca pela síntese de todas as artes (pintura, escultura, arquitetura, artes decorativas, poesia, música e teatro). Para isso, explorava-se a ênfase no plano estilizado, no aspecto rítmico da linha e o caráter

⁷² É importante ressaltar a intensa relação entre as duas culturas, alemã e soviética, que aparece ao decorrer do nosso estudo, desde a filosofia, com a forte influência alemã (Kant, Hegel, neokantismo) sobre os intelectuais russos e soviéticos a partir do século XVIII, até o campo artístico, passando pelo científico (pensamento filológico alemão, com Humboldt e Vossler). De acordo com Steiner (2021), a formação intelectual na Rússia/União Soviética durante as três primeiras décadas se desenvolveu em intenso e constante diálogo com o pensamento alemão.

⁷³ No original, em inglês: “While living in Germany he maintained a close contact with his native country and its cultural life in Moscow, Odessa, and Saint Petersburg. He frequently contributed to the Russian artistic journals *Mir Iskusstva* and *Apollon*, and participated in Russian exhibitions. Kandinsky also invited Russian artists—David Burliuk, Natalia Goncharova, and Mikhail Larionov, among others—to participate in exhibitions he organized in Munich.”

expressivo da linha. Ideias que podemos reconhecer em *Do espiritual na arte*, de 1911, no caso da síntese das artes, e em *Ponto, linha e plano*, de 1926, a respeito da expressividade da linha. Ademais, esse movimento estava diretamente ligado ao Simbolismo de expressão francesa e russa (em especial à segunda geração desta última, que tinha nomes como Viacheslav Ivanov, Aleksandr Blok e Andrei Biély).

As noções simbolistas também tiveram grande contribuição na formação intelectual de Kandínski, sobretudo as de origem russa. Por meio do Simbolismo russo, por exemplo, ele entrou em contato com a teosofia, muito influente na Rússia nos fins do século XIX e entre os simbolistas de primeira geração (Valéri Briússov e Vladimir Solóviov, por exemplo). A doutrina teosófica consiste em um modo de vida espiritual pautado na fraternidade universal dos povos e na fundação onipresente e infinita da vida ligada aos ciclos da natureza, com bases nos preceitos de religiões orientais e do cristianismo ortodoxo. A ressonância de tais ideias em Kandínski aparece explicitamente, de um lado, na sua visão de artista como um profeta responsável em guiar a sociedade e levar às transformações da cultura e, de outro, no lado místico (“espiritual”) do pintor, que resultará na impulsão significativa para o abstracionismo, levado a sua máxima expressão na série *Composições*, como busca da vibração interior da alma, isto é, pela busca do ser interior. Como vimos, isso corresponde à vertente teológica da concepção de *Slovo* presente na Rússia entre os séculos XIX e XX que manifestou fortemente no simbolismo e em correntes filosóficas russas.

Ambos os conceitos supracitados são fundamentais para compreendermos as obras do pintor russo, em particular a série *Composições*, bem como suas ideias desenvolvidas em livros teóricos. Por exemplo, em *Do espiritual na arte*, ao analisar o movimento de interiorização do ser na arte, ou seja, do expressar-se do sujeito na e pela linguagem, Kandínski (1996 [1911]) debruça-se na literatura, na música e na pintura, a fim de compreender como ocorre esse processo em cada materialidade semiótica a partir de suas especificidades técnicas. A saber, em Maeterlinck, a palavra poética é determinada na alma pela entonação em que é pronunciada, gerando uma complexa vibração interior. Na música, isso ocorre por meio de *leitmotiv* puramente musical, no caso das obras de Wagner. E na pintura aparece com as manifestações impressionistas, as quais tendem para o abstrato.

Em seguida ao exame da manifestação do ser nas artes, o intelectual russo destaca o fato de “nunca as artes estiveram mais próximas umas das outras do que nestes últimos tempos” (idem, p. 57), com isso é preciso, segundo Kandínski, que o artista ajuste os princípios de uma arte à outra, pois uma “arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os

meios que são dela e somente dela” (*ibidem*, p. 58) sem, é claro, esquecer-se que cada meio artístico está associado a um emprego único, posto que “a repetição exata da mesma ressonância por diversas artes é inconcebível” (p. 101).

Tal abordagem, leva o autor a apresentar uma síntese geral das artes, ou seja, uma concepção de arte centrada na unidade e totalidade do ser. Nas palavras do pintor russo,

Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar. Desse modo se chegará, enfim, à união das forças de todas as artes. (Kandinsky, 1996 [1911], p. 59, grifos nossos).

Segundo podemos notar, ainda que reconheça a autonomia de cada linguagem artística, Kandínski concebe uma unidade da arte, o que corresponde diretamente à vertente do *Jugendstil* na Alemanha, ao mesmo tempo que converge com objeto central nos debates da vanguarda russa a interpenetração das artes vivido no período soviético nos 1920. Não é arbitrário que a visão de Kandínski, embora sob viés místico, esteja em consonância com a concepção filosófica do Coletivo pensante B.M.V. da existência de uma “uma lógica geral dos sistemas de signos, uma potencial linguagem das linguagens única” (Bakhtin, 2011 [1979], p. 311).

A abordagem de Kandínski busca, em última instância, revelar toda a expressividade da obra de arte, com o objetivo alcançar a vida interior do ser, isto é, revelar o processo de significação da vida e do ser a partir dos próprios elementos artísticos construtivos internos. Nesse sentido, ele se opõe às perspectivas materialistas que tentam atribuir sentido à obra de fora para dentro e ofusca as qualidades da arte, ao sobrepor a vida, o exterior à produção artística, aos elementos interiores da obra. Como explica o pintor ao fazer uma analogia com o ato de se expressar verbalmente, “quando falamos, todos esses elementos [físicos, fisiológicos, psicológicos] são secundários, puramente fortuitos, que devem ser empregados como meios exteriores, necessários momentaneamente, e que *o essencial da fala é a comunicação de ideias e sentidos. Não se deveria adotar uma atitude diferente diante de uma obra de arte*” (Kandinsky, 1996 [1911], p. 115, grifos nossos). Em certa medida, essa posição é semelhante aos pensadores do Círculo (Volóchinov, 2019 [1926], 2017 [2017]; Medviédév 2012 [1928]; Bakhtin, 2016 [1950-1953]), ao se centrar no sentido do ato enunciativo e criticar correntes como Positivismo que abordam a arte como uma imitação ou reflexo da vida (é evidente que, mesmo que haja essa proximidade entre o Círculo e Kandínski, o percurso dos dois pensamentos ocorrem por perspectivas distintas).

Desse ponto de vista, Kandínski (1996 [1911]) estabelece três princípios para a criação artística, a saber: 1) o artista deve exprimir na sua obra aquilo é próprio dele; 2) o que é própria da sua época; e 3) o que é próprio da arte em si. Em outras palavras, esses princípios correspondem ao elemento histórico, concreto (ao artista e o seu contexto – os dois primeiros fundamentos) e ao elemento universal (terceiro critério, característica da arte), inerente ao ser humano, aquilo que se repete em todos os povos e tempos. Essas três motivações constituem o que o pintor russo denomina de Princípio da Necessidade Interior (ou “contato eficaz da alma humana”), a qual podemos associar à construção de sentido da obra. É assim que a vida se revela por meio da arte.

As pinturas de Kandínski seguem, segundo o próprio autor, o desenvolvimento e aprofundamento dos princípios acima. A série *Impressões* realiza a reprodução de uma percepção direta da natureza exterior por meio de uma forma desenhada e pintada; em *Improvisações*, temos as impressões da natureza interior dos fenômenos; e, por fim, as percepções analíticas da natureza interior dos fenômenos foram reunidas na série de quadros denominados de *Composições*.

Aqui, o termo “composição” pode ser considerado uma referência nítida à música. Kandínski tinha uma forte aproximação com o campo musical e admirava a capacidade de expressão da música e de provocar uma resposta emocional do ouvinte, bem como de uma interpretação plural e mais livre do fenômeno, o que reforçado pelo próprio título, que é descritivo, mas genérico. Nesse sentido, ela representaria a expressão máxima do Princípio da Necessidade Interior. O próprio autor passou por esse sentimento. Como demonstra Dabrowski (1995), uma das experiências mais importantes para a mudança de carreira do então professor universitário de Direito para a pintura foi a apresentação da obra de *Lohengrin*, de Richard Wagner (por quem nutria grande admiração), no Teatro Bolshoi em Moscou. O intelectual russo ficou impressionado com a capacidade da música de evocar imagens, cores e uma realidade concreta, além da concepção wagneriana de ópera – chamada de drama musical – como obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*], constituída pelas artes visuais, pela palavra e pela música em igualdade. Acrescenta-se também os trabalhos de pesquisa em música dos compositores contemporâneos Aleksandr Scriábin e Arnold Schönberg, russo e alemão, respectivamente. O primeiro procurava estabelecer em suas obras a equivalência entre os tons musicais e das cores, como ocorreu, por exemplo, em sua composição *Prometeu: um poema de fogo*; enquanto o segundo transformou a estrutura composicional em música ao abandonar a convenção tonal e abrir caminho para atonalidade.

Tais referências se tornaram uma fonte de inspiração para o processo criativo da série *Composições*, anos mais tarde.

No processo criativo de pintor russo, então, parte-se da concepção de totalidade da obra (síntese das artes) e da reação do sujeito – num primeiro momento do autor e depois do contemplador – a determinado acontecimento externo (a experiência do real), o qual é elaborado e organizado em sua máxima expressividade por meio da obra de arte (pela linguagem) a partir das combinações de formas e cores que sugerem abstratamente o tom emotivo-volitivo e os elementos filosóficos que constituem o quadro, o que ocorre plenamente na composição. Trata-se da relação indissociável entre interno e externo, conteúdo e forma.

Sempre em consonância com Dabrowski (1995), os quadros pertencentes a essa categoria formulada por Kandínski podem ser vistos como um convite a (re)viver a experiência do pintor, de um outro lugar. O contemplador é inserido na pintura, para vivê-la e entendê-la de dentro a partir das suas formas, cores, planos e experimentos, de modo que quem contemple se torne co-protagonista da obra de arte, para contemplá-la e dar-lhe acabamento significativo, com sua compreensão cognitiva (ou o que o Círculo pensante B.M.V. chamará de compreensão ativa, como veremos adiante).

A organização da experiência humana na série artística das *Composições* pode se dar de duas maneiras: de um lado, em composições mais simples e linear, denominada pelo autor de composição melódica, em que encontramos uma forma visível na qual a pintura se centra; e, de outro, uma construção mais complexa, com a coexistência de diversas formas e um aprofundamento no elemento interno (emocional) da obra. A esse tipo, Kandínski nomeia composição sinfônica.

Em particular, o quadro *Composição VIII* pertence a este último tipo. Resultado tanto dos setes anos vividos na Rússia/União Soviética quanto da sua experiência em Bauhaus, que continha conflitos no cenário político e artístico da escola. Nesse sentido, visualizamos na obra uma construção controlada de arranjos geométricos, abstratos, com combinação de formas e cores, sobreposições de planos, linhas diagonais, movimentos contraditórios e dispersos, todos em relações dinâmicas desempenham uma função expressiva e em uma estrutura composicional geral mais nítida se comparada às produções anteriores. Para Dabrowski (1995, p. 12) a complexidade da obra “é expressa por meio de suas relações espaciais, formais e de cores, eloquentes e altamente desenvolvidas, bem como da iconografia

pressuposta. Múltiplos níveis de significado são transmitidos por meio de ricas camadas de imagens aparentemente desconexas em espaços distorcidos”⁷⁴.

De fato, como podemos notar, Kandínski realiza em seu processo criativo uma reflexão sobre a cultura e sociedade por meio da abordagem espiritual/metafísica da concepção de *Slovo* e a partir da interpenetração das artes (ou se preferirmos, da tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem), o que revela a sua integração à agenda soviética. Aqui, como argumenta Ivanova (2022 [2008]), a noção de Palavra aparece como substância cósmica e espiritual a desempenhar um papel fundamental de criação (da obra e do mundo). Essa ideia é formulada pelo próprio Kandínski ao conceber que “cada obra nasce da mesma forma técnica como o Universo nasceu antes de passar por catástrofes que lembram o rugido caótico de uma orquestra, para finalmente se metamorfosearem em uma sinfonia, que é chamada de música das esferas. *O ato de criar uma obra é o de criar o mundo*”⁷⁵ (Kandinskij, 1918 [2001], pág. 285 *apud* Ivanova, 2022 [2008], p. 159, tradução e grifos nossos).

Embora Chostakóvich não seja um autor de multilinguagens tão intenso quanto Maiakóvski e Kandínski (no sentido de produzir obras em outras materialidades), o compositor russo circulou e realizou trabalhos em diferentes linguagens, de modo a revelar elementos que o fazem integrar à agenda soviética dos anos 1920. Como destaca McBurney (2008), até a primeira metade da década de 1930, a produção artística do jovem compositor moscovita foi marcada por dramas de diferentes tipos (muitas vezes compostas em simultâneo), por exemplo, duas óperas completas e uma terceira ópera incompleta, três balés completos, uma partitura para filme mudo, trilhas sonoras para filmes sonoros, uma comédia musical inacabada, um espetáculo completo para o *music hall* e seus primeiros conjuntos de música incidental. Essa diversidade de produção ajuda a revelar a situacionalidade do “jovem Shostakovich em seu contexto cultural e histórico, a compreender a complexa rede de escritores, atores, diretores, pintores e designers com quem ele esteve intimamente envolvido. O trabalho deles pode lançar uma luz fascinante sobre o dele, e vice-versa”⁷⁶ (McBurney, 2008, p. 148, tradução nossa).

⁷⁴ No original, em inglês: “[Their complexity] is expressed through their eloquent and highly developed spatial, formal, and coloristic relationships and the underlying iconography. Multiple levels of meaning are conveyed through rich layers of seemingly disjointed imagery within skewed spaces.”

⁷⁵ No original, em francês: “Chaque oeuvre née de la même façon technique que l’Univers était né auparavant passe par la voie des catastrophes qui ressemblent au mugissement chaotique d’un orchestre, pour enfin se métamorphoser en une symphonie, qui s’appelle la musique des sphères. L’acte de création d’une oeuvre est celui de création du monde.”

⁷⁶ No original, em inglês: “[these theatrical scores helps us place] the young Shostakovich in his cultural and historical context, to see something of the complex web of writers, actors, directors, painters and designers with whom he was closely involved. Their work can shed fascinating light on his, and vice versa.”

De acordo com Figes (2017 [2002]), McBurney (2008) e Bueno (2010), a experiência de Chostakóvich no teatro pode ser entendida a partir de dois projetos em que estava inserido. A primeira tentativa do compositor de compor para o teatro foi entre os anos de 1928 e 1929 no centro criativo do teatro soviético, nomeadamente o teatro de Meyerhold, no qual trabalhou como pianista residente e esteve próximo de alguns dos intelectuais mais proeminentes da época, período em que realizou composição para peça *O percevejo*, autoria de Maiakóvski e direção de Meyerhold (como mencionamos acima e vimos o registro fotográfico). Essa primeira experiência com a vida teatral cotidiana coincidiu com a produção da primeira ópera de Chostakóvich, *O nariz* (1928), na qual é possível reconhecer traços da influência de Meyerhold, que intensificou a tendência vanguardista do compositor russo, por exemplo, o uso de atonalidade, dissonância, sonoridade impactante. Com isso, na ópera, observamos a visão revolucionária de Chostakóvich na construção do teatro musical, da história e do texto, baseado na obra de Gógol. Há de se destacar ainda a atuação do jovem músico na composição para a peça de *Hamlet*, de Akimov, que apesar da onda de críticas severas a respeito da peça em geral, a música foi (e é até hoje) muito celebrada pelos críticos. Prova disso é a avaliação de McBurney (2008, p. 168, tradução nossa) de que no geral “a partitura completa de Shostakovich para *Hamlet*, de Akimov, é provavelmente sua composição incidental mais brilhante, completa, engraçada, tocante, afiada e memorável”⁷⁷. Além dela, em um contexto criativo, cultural e político muito diverso do dos anos 1920, ressalta-se também a produção para *O Rei Lear*, de Kozintsev, em 1941, no Teatro Dramático Bolshoi em Leningrado, que teve a participação do pintor construtivista Nathan Altman, que já citamos como um membro importante do Instituto de Cultura Artística em Petrogrado, na função de diretor. Tais composições mostram o quão envolvido, de fato, estava Chostakóvich com outros artistas e com outras artes.

A segunda inserção teatral do compositor moscovita foi no Teatro dos Jovens Trabalhadores de Leningrado (TRAM), também de caráter experimental de vanguarda, que tinha a música como um eixo central nas produções. Para esta companhia, ele escreveu as músicas para as obras *O tiro*, de Biezymiênski, com quem já havia trabalhado anteriormente e de quem utilizaria anos mais tarde alguns versos para sua *Segunda Sinfonia*; *Virgin Soil*, de Arkady Gorbenko e Nikolay Lvov; e *Rule, Britannia!*, de Piotróvski.

À parte os julgamentos sobre a qualidade das obras desse período e da relação do autor com esses campos, a experiência no teatro funcionou como uma espécie de “laboratório

⁷⁷ No original, em inglês: “As a whole Shostakovich's entire score for Akimov's *Hamlet* is probably his most brilliant and fully achieved incidental music, funny and touching, sharp-edged and memorable.”

musical” em que Chostakóvich pode experimentar e desenvolver suas técnicas e habilidades composicionais e criativas de diversas maneiras, a partir, inclusive, das próprias necessidades e demandas das produções o teatro. Foi nessa fase que Chostakóvich realizou uma das composições mais ásperas e brutais, do ponto de vista experimental, com uma formação de orquestra diferente contendo três instrumentos de sopro, quatro de metais, percussão e uma seção de violinos, o que escapa à convencionalidade da constituição de orquestras. A partir dessa formação, a composição era feita com melodias angulares e quase atonais, o que se tornava difícil para os atores cantarem, e acompanhamentos instrumentais dissonantes e harmonicamente contraditórios.

No mesmo período, desde os tempos de estudante na metade dos anos 1920, o jovem compositor russo também iniciou seu contato com o cinema, relação que duraria por toda sua vida na União Soviética (Figes, 2017 [2002]; McBurney, 2008; Riley, 2008). Chostakóvich atuou como pianista para fundo musical de filmes mudos no cinema Piccadilly, compôs para diversos filmes, como *New Babylon* (1929), *Alone* (1931), *Golden Mountains* (1931), a ponto de compor para cinco filmes no mesmo ano (*Volochayev Days*, *Friends*, *The Man with a Gun*, parte de *The Great Citizen* e *The Viborg Side*) em 1935. As composições para o cinema exigiam uma sonoridade grandiosa e ao mesmo tempo agradável, a fim de atrair as massas. As novas técnicas e experimentos de montagem cinematográfica afetaram também a estrutura composicional das obras musicais, uma vez que implicaram em mudanças nas composições para que acompanhassem os desenvolvimentos dramáticos, como os cortes contínuos entre cenas que determinaram novos ritmos e mudanças harmônicas mais dinâmicas em consonância com a montagem. Os trabalhos de Chostakóvich para produções cinematográficas chegam a mais de 30 filmes, essa foi uma atividade extremamente importante para o músico, pois foi uma maneira de sobreviver aos difíceis momentos da sociedade soviética e um jeito de se manter afastado de conflitos políticos, sobretudo entre 1948 e 1953, quando suas obras foram banidas. Por conseguinte, essa atividade afetou profundamente a prática sinfônica do compositor, de tal maneira que muitos procedimentos composicionais usados para os filmes aparecem também em suas obras ditas musicais (óperas, sinfonias, sonatas, concertos etc.), conforme podemos notar em *O nariz*, na *Sinfonia n. 3* (1930), também chamada de “Primeiro de maio”, e na *Sonata para piano op. 12*, em que observamos uma transição veloz entre os temas musicais.

A respeito de sua estética musical, de acordo com Kholopov (1995), Chostakóvich articula as influências da tradição clássica que desenvolveram os clássicos vienenses com o ímpeto provocado pela música dos anos 20 na União Soviética, o que permitiu-lhe ser um

antigo de uma maneira nova. Ademais também encontramos uma composição interdisciplinar nas primeiras obras do compositor russo – talvez muito em função da influência recebida de Sollertínski, membro do Coletivo pensante B.M.V., como propõe Manzoni (2014) – com referências a categorias “extramusicais” como elementos folclóricos, sintaxe e léxico literários e o realismo socialista. De acordo com o pesquisador italiano, na própria *Sinfonia n.º 2*, de 1927, por exemplo, Chostakóvich realiza uma síntese de experimentalismo musical atemático, que juntamente com uma canção coral em massa e um caos harmônico simulam uma ascensão das trevas à luz. Nesse processo composicional, o musicista realiza uma duplicidade literária-musical como um importante elemento descritivo ao utilizar a tradição shakespeariana na linguagem sonora na forma de um modelo representacional na música de personagens que tendem a subverter o impasse obsoleto no qual se encontram na sociedade.

Em particular, a produção de Chostakóvich dos anos 1920 até meados de 1936 estava totalmente mergulhada no contexto soviético, tanto artístico – com as disputas entre as vertentes musicais em voga vistas acima – quanto sociopolíticas, e revela-se um documento artístico e histórico desse período. Segundo Schwarz (1983), essa fase, que durou quase 10 anos (as primeiras composições datam de 1926), ficou conhecida como “Tempestade e Tensão” e corresponde aos anos revolucionários e da grande revolução de outubro, bem como à nova educação musical soviética, da qual o compositor russo é a primeira geração, uma vez que iniciou seus estudos para piano e composição no Conservatório de Petrogrado em 1919, aos 13 anos de idade (Bueno, 2010).

Nesse sentido, as composições desse período podem ser consideradas símbolos de uma época efervescente, turbulenta, criativa, contraditório e cheia de experimentos, como já temos visto, a qual é refletida e refratada nos elementos construtivos das obras como declamações de corais acompanhadas por orquestras rítmicas, os espetáculos musico-teatrais equivalente a cartazes acerca dos temas revolucionários, a introdução de técnicas cinematográficas pelo uso de “enquadramentos” que mudavam rapidamente. A título de exemplificação, ainda no esteio de Schwarz (1983) e Bueno (2010), destacamos a *Primeira Sinfonia* (1926), que possui uma alegria e entusiasmo típicos dos anos 1920, e as mencionadas *Sinfonias n. 2 e n. 3*, as quais foram escritas por meio técnicas de composição de vanguarda e em um movimento, com presença do coro no final e de poemas revolucionário.

Em sua produção operística, observamos a relação estreita de Chostakóvich com a literatura e com o teatro. Exemplo disso é a sua obra *O nariz*, de 1928, baseada no livro homônimo de Gógol, e considerada pelo compositor uma sinfonia para o teatro, dada a importância entre música e cena, além de *Lady Macbeth do distrito de Mtsensk*, em 1932,

inspirada na obra de mesmo nome do escritor Nikolai Leskov. Nessa composição, o compositor utiliza de técnicas de vanguardas, como a simulação de roncões e do ato de barbear-se, além de utilizar de danças. De modo semelhante, o compositor concebia também suas composições para o balé, como ocorre em *A idade do ouro* e *O paraíso*, de 1929 e 1931 respectivamente. Ademais, em todas essas produções, como era habitual, ocorria a parceria de Chostakóvich com poetas, escritores, artistas plásticos e dramaturgos.

Assim, de modo geral, nas obras dessa fase, sobretudo as produzidas na década de 1920, encontramos uma era de buscas ousadas, em particular nas formas instrumentais, com composições extremamente complexas, dissonantes, dinâmicas, de caráter explosivo e de aspereza sonora. A textura musical é densa, envolvente, com poucos pontos de repouso, além do uso de polirritmia, politonalidade e escrita polifônica como meio de apresentar os acontecimentos turbulentos, simultâneos e outras vezes caóticos do momento, como, por exemplo, na *Segunda Sinfonia*, em que há uma massa sonora dos instrumentos de cordas que cresce como uma bola de neve, simulando uma multidão desordenada em praça pública ou ainda a coexistência de diferentes temas “cantados” por instrumentos de cordas, sopros e metais, cada um com sua melodia própria, sem que se ouvissem tal como uma arena de vozes (Kholopov, 1995). Para isso, ele rompe com as convenções composicionais tradicionais muitas vezes, em especial em relação ao desenvolvimento temático, no qual não há (quase) repetição do tema, seja em sua forma original, seja transformado – conforme veremos mais tarde se trata de uma forte influência de Liszt. Ademais, a incorporação de traços estilísticos literário-poéticos, teatrais e cinematográficos nas suas obras demonstra também a consonância na adaptação de meios de outras artes às técnicas musicais, explorando toda capacidade expressiva musical em sua tridimensionalidade verbivocovisual, tal como Maiakóvski, Kandínski e os demais intelectuais soviéticos dos anos de 1920.

Desse ponto de vista, a *Sonata para Piano op. 12*, que analisaremos em nosso estudo, revela-se ser uma obra representativa dessa fase tempestuosa e tensiva, com um estilo bastante selvagem e expressionista, composta de dissonâncias agressivas e um desenvolvimento angular. Nela, Chostakóvich busca referências de compositores que consolidaram o gênero sonata na Rússia/União Soviética, como é o caso de Beethoven, que se tornou uma doutrina para os compositores russos, e de Anton Rubinstein, Tchaikovsky, Rachmaninoff, Glazunov, Liapunov, Medtner, Scriábin e Prokofiev, autores russos que contribuíram de modo significativo para o gênero e seu desenvolvimento metamorfo; assim, o jovem compositor russo reconfigura a estrutura composicional do gênero ao recombinar as ideias clássicas com as do modernismo como as ideias harmônicas de Scriábin; a técnica de

transformação temática de Listz; na independência e na liberdade de cada voz individual, sem considerar o centro tonal, o que cria um escrita polifônica e dissonância peculiar à obra; o uso de tons vizinhos (que apresentam muitas notas em comum no campo harmônico) e *ostinato* que oferecem um colorido harmônico à música, entre outras (Kan, 2021). Essa atitude estilística de Chostakóvich, acrescenta Kholopov (1995), busca expandir o acervo de contrastes dialéticos da tradição clássica vienenses para além da tonalidade funcional e criar meios mais eficazes de oposição, o que o leva a combinar meios tensão emocional a partir do andamento, textura e dinâmica, com dissonâncias ainda mais elevadas.

Dessa combinação, no aspecto formal, Chostakóvich explora o caráter versátil da sonata, ao utilizar um único movimento, mas com cinco episódios que simulam uma divisão estrutural com os três movimentos tradicionais do gênero. Ademais, o compositor russo ainda ofusca o centro tonal, que funciona como um eixo a partir do qual desenvolve a dissonância da obra seja na harmonia, mudança de andamento, mudança de textura etc., o que sugere o efeito de uma atmosfera continuamente tensa, plural e efervescente, de modo a parecer que as vozes não estão se ouvindo, mesmo que em certas passagens musicais elas tentem gritar mais alto que as outras (oitava acima), criando muitas vezes uma sobrecarga de massa sonora discordante tal qual a revolução.

Embora não seja parte de nosso *corpus*, convém demonstrar que convergência com a agenda soviética aparece de modo semelhante também no pensamento do Coletivo pensante B.M.V., que em nosso trabalho constitui a fundamentação teórica. No caso desses intelectuais, constatamos a consonância com o conjunto de pesquisas soviéticas a partir da abordagem filosófica para discutir questões referentes à linguagem, à estética e à vida, uma vez que a filosofia como disciplina não era autônoma e estava sempre associada a outro ramo do conhecimento (no caso institucional, vinculada a outro departamento como o de língua, literatura e/ou cultura), ou seja, o campo filosófico da fronteira por excelência (Bakhtin & Duvákin, 2008; Bakhtin, 2016). Além, disso, havia o interesse pela ideia “palavra viva” (*Slovo*) enquanto função criadora e expressiva da linguagem, que coloca em embate os sujeitos com seu ato enunciativo, suas visões de mundo, suas contradições e complexidades na arena discursivo que é a linguagem. Novamente, ressoando as ideias de tanto de Lunatchárski na fala inaugural do Instituto Palavra Viva quanto a aspiração futurista de ensinar o povo a falar.

Uma característica importante que podemos encontrar na filosofia bakhtiniana é o estudo dialógico/interacional das categorias da linguagem em consonância com o “princípio metodológico” das pesquisas no campo da linguística e das artes. De acordo com Grillo,

Guedes-Pinto e Campos (2020), baseado em pesquisas arquivísticas em atas de reuniões do departamento de literatura geral e russa do Instituto das Literaturas do Mundo, os biógrafos de Bakhtin apresentam algumas dos princípios metodológicos adotados por Bakhtin nos anos 1940 e 1950 quando lecionava na instituição, dentre os quais cabe destacar “compreensão da literatura como arte e comparação com outras modalidades artísticas (pintura, música etc.)” (p. 12). Embora seja um registro durante o período pós-Círculo e fora do contexto dos anos 1920, esse procedimento metodológico pode ser visto de forma bem evidente já no texto “O autor e a personagem na atividade estética”, publicado na *Estética da criação verbal* em 1979, mas escrito por Bakhtin em 1924, ou seja, no apogeu das pesquisas soviéticas em torno da palavra viva, das experimentações artísticas-científicas, da busca por inovações e criação de métodos e objetos de estudo. Em outras palavras, em plena execução da agenda soviética, o que comprova nossa afirmação anterior de que o Círculo pensante B.M.V. estava bem integrado à agenda oficial dos anos 1920, inclusive institucionalmente, bem como reforça o desligamento de Bakhtin das instituições depois da década de 1930 a fim de se manter fiel a essa agenda. Assim, na discussão sobre a categoria espacial em diferentes artes no processo de criação artística, autor define que

A criação verbalizada não constrói forma espacial externa, **porquanto não opera com material espacial como a pintura, a escultura, o desenho; seu material é a palavra (a forma espacial da disposição do texto – estrofes, capítulos, figuras complexas da poesia escolástica, etc. – é sumamente insignificante), material espacial pela própria substância (o som na música é ainda menos espacial); no entanto, o próprio objeto estético não se constitui só de palavras, embora haja nele muito de puramente verbal, e esse objeto da visão estética possui uma forma espacial interna artisticamente significativa, representada pelas palavras da mesma obra (enquanto na pintura essa forma é representada pelas cores, no desenho pelas linhas, de onde tampouco se conclui que o objeto estético correspondente seja constituído apenas [de] linhas ou apenas de cores, trate-se precisamente de criar um objeto estético concreto de linhas ou cores).** (Bakhtin, 2011 [1979], p. 85, grifos do autor e destaques nossos)

Como podemos notar, Bakhtin pensa a categoria espacial a partir de diferentes materialidades artísticas (poesia, música, pintura, desenho, entre outras) a fim de demonstrar como a espacialidade se manifestará em cada um, pois essa forma material do objeto determina diretamente a estrutura da obra artística e evidencia dadas características, isto é, a dimensão tempo (no caso, da música) ou a espacialidade (na pintura), ainda que o objeto estético em si seja multifacetado tal como na vida, uma vez que nele o ser se coloca inteiramente, segundo vemos no estudo do autor sobre Dostoiévski (Bakhtin, 2022 [1929]; 2015a [1963]). Esse mesmo procedimento de análise será retomado em outras categorias

como o conteúdo/tema e a de tempo, inclusive por outros integrantes do Círculo, por exemplo, Medviédév (2012 [1928]) e Volóchinov em “Discurso na vida, discurso na arte” ou, ainda, por Sollertínski (2016).

Desse modo, ao examinarmos o contexto político, econômico, cultural e científico-filosófico-artístico em relação, duas peculiaridades devem ser destacadas para o desenvolvimento do nosso trabalho. A primeira se refere a um cenário complexo e multifacetado, de efervescência política e cultural, contraditório, ambivalente, com uma pluralidade de ideias e uma diversidade de experimentações em diferentes esferas da sociedade, em particular pela e na linguagem, que refletem e refratam a dimensão político-econômica, a fim de renovar a vida intelectual e as formas de ser no mundo, de acordo com a nova realidade social que se instaurava, sendo uma tônica na agenda soviética dos anos 1920, sobretudo na ciência, filosofia e nas artes.

A segunda é que, dentro contexto heterogêneo, destaca-se um princípio metodológico comum aos trabalhos, em especial de vanguarda, seja na arte, na ciência ou na filosofia. O princípio metodológico consiste no diálogo, isto é, na abordagem interrelacional dos fenômenos como, por exemplo, da linguagem e da arte, ao pensá-las uma na relação com a outra, independente da perspectiva teórica, de modo que temos a aproximação entre os campos e entre os objetos, com a comparação entre a música, a pintura, a literatura, a poesia, o teatro, a arquitetura, entre outras artes, e, por conseguinte, a comparação entre os signos verbais, visuais e sonoros, compreendidos dentro de uma unidade geral, conforme pudemos ver a partir de nosso *corpus* (Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich) em particular e de maneira mais geral com as demais pesquisas soviéticas. De acordo com Dunáeva (2019, p. 6), por exemplo, essa metodologia se torna evidente já na escola soviética de história e teoria da arte que “relacionava as artes visuais com a literatura, o teatro, a filosofia e os movimentos sociais das épocas abordadas”, formando uma sólida tradição de estudos no campo, a qual teve “uma das características fortes era a abordagem comparativista entre as obras de arte produzidas no contexto local e no exterior”.

De fato, como temos observado, o diálogo é o método geral das pesquisas desenvolvidas na década de 20 na União Soviética. Portanto, há uma metodologia geral nas pesquisas soviéticas em Ciências Humanas derivada da busca pela criação de um método nos anos 1920 adequado à nova realidade social do país. É certo que esse novo método se desenvolve de acordo com os princípios teóricos de cada perspectiva adotada, contudo, há uma metodologia comum a todos, que é precisamente o estudo relacional (ou, se preferirmos,

dialógico) do objeto, que se adequa e corresponde à realidade socialista e à compreensão do ser em sua totalidade.

É precisamente em função disso que observamos a formação intelectual polivalente, formação múltipla, pois não se tratava de um projeto segmentado, fraccionado, como é no capitalismo, sobretudo no século XX, com a consolidação desse sistema econômico no momento da Segunda Revolução Industrial em que temos sua expansão a partir dos processos de industrialização, o que vai impactar a formação de pensadores e intelectuais, os quais passaram a ser “especialistas” com processos de especializações (inclusive, dentro do próprio campo). Assim como o processo fabril, o conhecimento também foi segmentado, reproduzindo o sistema fordista. Ao contrário, no primeiro momento da instauração da União Soviética, a lógica é outra, volta-se para a unidade do ser. O sujeito pode ser um filósofo, um artista, cientista ao mesmo tempo, nesse momento histórico os intelectuais “não são especializados num ramo da vida intelectual” (Pascal, 2010, p. 23, tradução nossa), sem depender necessariamente de uma formação formal, “certificada” pela palavra escrita (contrária à palavra viva), o que retoma uma prática realizada desde a Antiguidade Clássica até o século XIX, de maneira recorrente e frequente, com diferentes formações que davam condições para a expressão e atuação em diversas esferas do conhecimento, basta recordarmos da Grécia Antiga com Pitágoras, Arquimedes, Aristóteles; do Renascimento e seus pensadores (Michelangelo, Rafael, da Vinci); ou mesmo de Goethe no Romantismo), então teremos muitos exemplos. E na União Soviética essa abordagem acontece de maneira particular, pois está inserida dentro de um projeto de nação, de reconstrução da cultura e do ser (soviético), vinculada à lógica socialista, à ordem coletiva e à pluralidade, sem se limitar necessariamente a uma condição social econômica como em outras épocas. Tal concepção de mundo difere radicalmente da lógica capitalista, personal e de sua abordagem metodológica individual. Não é arbitrário que as instituições tinham departamentos e aulas de diferentes semioses verbal, visual e sonora, em vista de refletir sobre o sujeito em sua totalidade expressiva, em sua unidade, o que converge com a proposta do Estado de repensar e fundar o novo ser.

Esse princípio estava ligado, por fim, a ideia de *Slovo*, uma vez que se volta para a compreensão da realidade social em sua totalidade, isto é, tem como fundamento último propor a encarnação do ser e do mundo, precisamente a sua revelação na e pela linguagem. E pensar a ato de criação do mundo e do ser em sua totalidade por meio da criação sgnica só se torna possível ao conceber e explorar a tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem, posto que assim que se dá a efetivação da realidade material da vida e do ser.

Portanto, ao considerarmos a visão do todo referente ao cenário político-econômico e sociocultural (incluindo as práticas filosóficas, científicas e artísticas) da formação da União Soviética e a relação de Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvski, bem como do Coletivo pensante B.M.V., nesse contexto, podemos, agora, retomar com mais clareza e sintetizar as características recorrentes nos 1920 no cenário soviético. De acordo com o exposto até o momento, podemos constatar o início do século XX como um período de uma efervescência social, com intensos procedimentos experimentais e inovações em diferentes campos tanto no ideológico (na economia, na política) quanto na linguagem (nas artes, na ciência, na filosofia etc.) em busca da criação e desenvolvimento de novos métodos e objetos que se adequassem, ou melhor, revelassem a construção do novo ser e da nova sociedade que surgiam: o soviético. Eis, então, o interesse palavra viva em sua condição criativa-criadora e expressiva, pelo sujeito expressivo e sua dimensão de linguagem. Com isso, nas diferentes produções soviéticas desses campos de atuação humana, encontramos um cenário de grande complexidade com vasta pluralidade de ideias, experimentalismo, fragmentação, ambivalência, contradição e tensão de opostos, características que temos apontado ao longo desse capítulo – as quais foram uma tônica nas primeiras décadas do século XX, com apogeu nos anos 1920 -, por meio de diferentes ângulos, níveis, produções e esferas da sociedade que emergia. Uma cena que, como já dissemos, revela um contexto maior da agenda soviética: o projeto de construção um novo ser e de uma nova nação.

3. SEGUNDO MOVIMENTO: reflexões sobre os fundamentos teórico-metodológicos bakhtinianos

À luz do cenário soviético, a seguir, procuraremos refletir sobre as concepções teórico-metodológicas propostas pelo Coletivo pensante B.M.V., com especial atenção para os conceitos de sujeito, enunciado, gêneros do discurso e um item dedicado à verbivocovisualidade. Dessa forma, organizamos esta seção do seguinte modo: a primeira parte voltada para os aspectos metodológicos da filosofia bakhtiniana, isto é, a fundação de uma filosofia da linguagem pelos intelectuais do Círculo, bem como a construção de seu método, que é denominado por Paula *et alii* (2011) como dialético-dialógico. Na segunda parte do capítulo nos dedicaremos às noções citadas acima, a fim de compreender como elas delimitam a visão de mundo bakhtiniana, sobretudo em relação à noção de linguagem, de sujeito e da experiência de ser e estar no mundo. Por fim, adicionamos ainda o item referente à noção de verbivocovisualidade, que recobre tanto a filosofia do Círculo pensante B.M.V. quanto suas categorias teóricas.

3.1. *Adagio*: a filosofia da linguagem do Coletivo pensante B.M.V.

No Brasil, o pensamento do Círculo possui sua recepção, majoritariamente, situada no campo da Linguística, sob a perspectiva da Análise Dialógica do Discurso (ADD)⁷⁸, conforme propôs Brait (2006). Esta proposição está vinculada, principalmente, à tradição francesa nos estudos da linguagem (não é arbitrário que a teoria bakhtiniana aparece fortemente na área da linguística), dadas as relações interculturais entre os países, o modelo de universidade, entre outros fatores socioculturais, políticos e acadêmicos. Com isso, inevitavelmente, condiciona-se um olhar particular para as formulações dos pensadores russos, do mesmo modo que em cada uma das culturas citadas há peculiaridades na interpretação das obras bakhtinianas.

Por exemplo, pensar as ideias do Círculo pensante B.M.V. a partir da ADD nos coloca em outra perspectiva em que se toma a teoria saussuriana como central e ponto de partida no

⁷⁸ Destacamos a Análise Dialógica do Discurso como proposta teórico-metodológica formulada e sistematizada, de forma institucionalizada, na recepção brasileira na abordagem do pensamento bakhtiniano, todavia, não omitimos os demais trabalhos com a teoria bakhtiniana, por exemplo, Schnaidermann, Geraldi, Faraco, dentre outros. Aqui, não temos o intuito de se debruçar sobre esse tópico, uma vez que já foi tratado em outros trabalhos. Apenas retomamos alguns aspectos importantes para desenvolvermos nossa reflexão. Para maior aprofundamento a respeito da recepção do Círculo pensante B.M.V., é possível conferir, por exemplo, em Luciano (2021), Paula e Luciano (2020e), Paula (2013), Marchezan (2013), Bubnova & Souza (2022) Boenavides (2022), Stafuzza (2019), entre outros.

embate, situado essencialmente no campo de uma linguística estrutural, sobre a concepção de signo travada nos escritos bakhtinianos, enquanto as discussões soviéticas, em especial dos anos 20, a respeito da linguagem estão ligadas ao pensamento alemão, localizado no campo filosófico, anterior as ideias formuladas por Saussure, ainda que este esteja no horizonte teórico dos intelectuais russo-soviéticos, mas não como ponto de partida, como é entendido na recepção brasileira. Debates que nos apresentam outra lógica sobre o que é a linguagem, a arte, cultura e até mesmo filosofia e que, a depender do nosso lugar, pode obscurecer certa linha de raciocínio e as bases filosóficas às quais o Círculo estava filiado. Este apontamento é, inclusive, destacado pela professora e tradutora das obras do Círculo, Sheila Grillo, a qual afirma que nos manuais soviéticos de filosofia e linguística é recorrente o conhecimento acerca das formulações de Wilhelm von Humboldt sobre a noção de signo⁷⁹. Além deste pensador, podemos incluir também Kant, Hegel, Schelling e Fichte, ideias pouco familiares para os estudos da linguagem no Brasil⁸⁰.

Conforme já apontamos em nosso trabalho (Luciano, 2021), acrescenta-se ainda uma diferença nodal na compreensão de sujeito e enunciado entre no campo da ADD e no campo da filosofia da linguagem. A primeira, ao centrar a concepção dialógica nas relações entre enunciados e sujeitos, recai sobre uma compreensão que privilegia a dimensão social, exterior e ideológica do fenômeno, bem como do próprio enunciado e sujeito, o que é uma visão mais presente na Análise do Discurso Francesa, sobretudo de uma leitura feita por althusserianos⁸¹. É importante ressaltar que, para o pensamento dialógico do Círculo pensante B.M.V., o que é

⁷⁹ A observação foi realizada no âmbito de uma fala intitulada “A noção de contexto na obra de Bakhtin e do Círculo” feita pela professora Sheila Grillo durante a sessão FAPS (Fórum de Atualização de Pesquisa Semiótica) ocorrido em formato híbrido (presencial e online) na USP, com organização do Grupo de Estudos Semióticos. A apresentação está disponível na plataforma Youtube https://www.youtube.com/watch?v=FhdFjwSU_NI. Acesso em 03 de julho de 2023.

⁸⁰ Ora, não pretendemos, aqui, desconsiderar tampouco negar 1) o embate travado pelo Círculo com as propostas saussurianas, ainda segundo Grillo, as ideias da Escola de Genebra eram já conhecidas à época das reuniões do Círculo e isso é evidente na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* – MFL -, de Volóchinov (2017), em que o autor faz referência aos postulados de Saussure e seus seguidores; nem 2) as expressivas contribuições da ADD no país. O que chamamos atenção é para os limites de dada recepção: ao situar a abordagem do pensamento bakhtiniano em determinado campo e tradição, a leitura pode ser alterada, o que implica em uma compreensão peculiar das concepções formuladas pelos membros do Círculo russo, tal como é o caso das discussões a respeito da concepção de linguagem no pensamento bakhtiniano, posto que, ao situarmos-las na tradição linguística, temos Saussure como um marco central e, sob o viés filosófico, deparamos com Humboldt como um autor nodal para a reflexão e debate. É interessante notar que no próprio *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, na segunda parte, momento em que Volóchinov apresenta as duas tendências do pensamento filosófico-linguístico denominadas subjetivismo individualista e objetivismo abstrato, ainda que o autor discorde da primeira, é nítida a inclinação para ela em face da segunda corrente.

⁸¹ Essa tendência à dimensão social se deu em função do contexto de luta política na França a partir do final da década de 60 até fins da década de 80, realizada por Althusser e seus seguidores com o intuito de provocar um afastamento radical de possíveis “interpretações burguesas” de Marx, o que leva, inclusive, a uma certa resistências em um primeiro momento de althusseriano, como Pêcheux, às ideias de Bakhtin.

central é o jogo, a relação fronteira da vida. Em outras palavras, para esses intelectuais, a existência se centra na relação entre os fenômenos e em diferentes camadas, ou seja, a interação eu-outro externa e interna ao mesmo tempo, social e individual, interior e exterior, singular e repetível, processo e produto, natureza e historicidade, cognoscível e cognoscente, ontológico e axiológico, entre os campos da atividade humana, entre as semioses (e ao mesmo tempo entre as diferentes categorias, pois o processo dialógico, como veremos no próximo item, não se dá de forma horizontal nem binária, é multidirecional), enfim, toda e qualquer relação fundante da própria vida do ser e do mundo – cabe-nos retomar Bakhtin (2011 [1930-1940], p. 409-410, grifos do autor), “em tudo ouço vozes e relações dialógicas entre elas”, trata-se precisamente de uma “dialógica da vida” (Ponzio, 2017 [1994]) ou, poderíamos dizer, dialógica da existência, a fim de não restringirmos ao ser vivo. Complexidade e contradições que são possíveis de serem abordadas no campo filosófico, principalmente na cultura russa. Um exemplo dessa ambivalência, conforme veremos adiante mais detalhadamente, no próprio *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, observamos a aproximação de Volóchinov (2017 [1929]) à corrente do subjetivismo personalista (que parte do viés da consciência), ainda que considere a natureza social do enunciado, o que marca a necessidade do grupo em observar a existência a partir da interação das duas perspectivas. Convém lembrar a ideia de síntese – particular do lugar de fronteira – presente entre os intelectuais russo-soviéticos visto no capítulo anterior.

Ainda a respeito desse impacto na compreensão das categorias a depender do lugar teórico, há um central, que em certa medida se relaciona com a influência da tradição francesa na recepção feita pela ADD. Trata-se do que mencionamos no início do trabalho da noção de *Slovo* compreendido entre leitores brasileiros como discurso, mas que na Rússia o termo discurso é concebido de outra perspectiva, pois o termo *Slovo*, no contexto soviético, está associado à ideia de criação, revelação e encarnação pela palavra. Brandist aponta para essa associação “um tanto problemática” entre *Slovo* e discurso. Tal tradução está muito ligada à popularidade do termo “discurso”, muito em voga durante a década de 1980, no contexto do pós-estruturalismo na França, que contava com contribuições de muitos intelectuais como de Michel Pêcheux, Michel Foucault⁸², Lacan, Barthes, entre outros. Essa visão do professor da Universidade de Sheffield converge, por exemplo, com o que acabamos de dizer acerca da tendência para a dimensão social, exterior e ideológica do fenômeno presente na ADD.

⁸² Intervenção realizada pelo professor Craig Brandist durante sua conferência intitulada “Os estudos de Bakhtin em retrospectiva e em prospectiva” no *II Seminário Internacional Bakhtiniano* (II SIB), em 07 de maio de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KwX-pLu6ySE&t=4520s> acesso em 20 de janeiro de 2025.

Ademais, segundo pudemos notar até o momento do nosso trabalho, duas características do contexto russo-soviético na década 1920 são relevantes para compreendermos a formulação de uma filosofia bakhtiniana da linguagem: 1) a base filosófica na construção das teorias linguísticas, segundo observamos no item 2.2.1; e 2) a importância da arte para o exercício da reflexão linguístico-filosófica sobre a vida e suas relações éticas. Pois são precisamente essas duas particularidades os pilares para o desenvolvimento do pensamento filosófico do Coletivo pensante B.M.V.

Em função da problemática acerca do lugar teórico-metodológico que implica distintos entendimentos a respeito do pensamento bakhtiniano e em vista da formulação de nossa tese, cabe-nos realizar um deslocamento para o campo da filosofia da linguagem, a fim de recuperarmos algumas bases fundamentais da proposta do Círculo. Tais bases advindas de uma concepção filosófica são justamente as que caracterizam um pensamento dinâmico, heterogêneo e inclassificável, ao nos colocar na fronteira das relações da experiência humana plasmada na e pela linguagem.

Dessa maneira, de acordo com Augusto Ponzio, Patrizia Calefato e Susan Petrilli (2007 [1994]) em *Fundamentos de filosofia da linguagem*, assumir o viés da filosofia da linguagem – isto é, esse entrecampo das Letras e da Filosofia – convoca-nos a lidar com desafios teóricos, metodológicos e analíticos inerentes ao próprio posicionamento, a saber: 1) a ideia de filosofia da linguagem para além de um lugar epistemológico, por se estar em um quase não-lugar, pela negativa de não ser nem própria da Filosofia, nem das Letras, mas nesse limite entre os dois campos, o que evidentemente torna-se difícil situar-se (Ponzio sugere “uma visão de mundo”) e exige o diálogo, o encontro, a relação com um outro (por isso compreensível a escolha do Coletivo pensante B.M.V. por esse caminho); 2) a necessidade de voltar-se para os fundamentos – e por isso a importância de refletir a respeito do nosso lugar teórico-metodológico, bem como do próprio Círculo; 3) a ampliação do objeto para além das manifestações verbais, ao incluir também as não-verbais, ou seja, visuais e sonoras – crucial para o estudo da própria unidade semiológica e da constituição e expressão do sujeito na e pela linguagem, como preconiza o Círculo, ao destacar as relações entre cada semiose e suas intersecções, o que nos é fundamental também para a compreensão de uma concepção e manifestação verbivocovisual da linguagem em nosso trabalho.

Notemos que as questões postas acima sob a perspectiva da filosofia da linguagem aparecem todas já em nosso capítulo de contextualização, por exemplo, a necessidade de um estudo relacional, em diálogo entre estudiosos, entre campo de estudos, a experimentação com e de linguagem relacionando diferentes materialidades, a fim de buscar por novos

métodos, objetos, realidade social e formas de vidas ou ainda a investigação de novos fundamentos para uma existência soviética (um outro lugar, diferente do sistema capitalista).

A respeito do não-lugar da filosofia da linguagem, em função de seu caráter dialógico, ou de alteridade, de fronteira, a filosofia da linguagem requer uma imprescindível relação com as diferentes áreas que constituem esse não-lugar de pertencimento, como, por exemplo, a linguística, as artes, a semiótica, a psicologia, a sociologia, entre outras disciplinas do saber que direta ou indiretamente ocupam-se da linguagem. Trata-se de um campo interdisciplinar, por excelência, posto que essa heterogeneidade da filosofia da linguagem reflete o próprio caráter heterogêneo e complexo do seu objeto (a linguagem e o ser em sua totalidade), que perpassa e é abordado por diferentes campos da atividade humana. Bakhtin (2011, p. 307, grifos do autor e destaque nossos) é quem reconhece tal qualidade de não lugar e de fronteira, particular à filosofia, o que, por conseguinte, leva o autor a admitir que

Cabe denominar *filosófica* a nossa análise antes de tudo por considerações de **índole negativa**: não é uma análise linguística, nem filológica, nem crítico-literária ou qualquer outra análise (investigação) especial. As considerações positivas são estas: **nossa pesquisa transcorre em campos limítrofes, isto é, nas fronteiras de todas as referidas disciplinas, em seus cruzamentos e junção.**

Essa característica transforma a filosofia da linguagem em uma vertente de “exploração das margens exteriores, de extensões” (Ponzio; Calefato; Petrilli, 2007 [1994], p. 74), posto que não se encerra em si mesma, não é autossuficiente, de modo que, neste caso, precisa ir além do campo da ciência, semiótica e da própria filosofia. Essas ciências são vistas pela filosofia da linguagem de um outro lugar, daí que resulta em sua dimensão dialógica.

Assim como já apontamos (Luciano, 2021), os pensadores italianos também retomam o conceito de metalinguística formulado por Bakhtin (2015a [1963]) entendido como processo de investigação desenvolvido no espaço de intersecção entre os campos da atividade humana. É precisamente a sua especificidade, que reside “na sua atitude *radicalmente* metalingüística, enquanto investigação, seja qual for a temática tratada, sobre a linguagem” (Ponzio; Calefato; Petrilli, 2007 [1994], p. 71, grifos do autor). Essa noção, portanto, revela a dimensão filosófica da alteridade, basta recordarmos que, de acordo com o próprio filósofo russo, a filosofia trata-se da “metalinguística de todas as ciências” (Bakhtin, 2011, p. 400) e é precisamente neste lugar que se encontra o estudo da linguagem, uma vez que, ao abordá-la, temos o enunciado inserido no campo da ideologia, mas os gêneros pertencentes à linguagem,

o que resulta em “um campo limítrofe. Uma filosofia da linguagem” (Bakhtin, 2016 [1950-1953], p. 134).

Volóchinov (2017 [1929], p. 135) reconhece também o caráter filosófico da sua abordagem em *Marxismo e Filosofia da linguagem* ao destacar que o problema do discurso interior, bem como os outros problemas, “apresenta um caráter filosófico”. Esse caráter consiste no fato dele se situar no entrecruzamento da psicologia com áreas abordadas pelas ciências das ideologias, de modo que somente “no terreno da filosofia da linguagem, compreendida como filosofia do signo, é possível obter uma solução de base metodológica”. Eis, portanto, o método filosófico do Coletivo pensante B.M.V., do qual discorreremos mais adiante em nosso trabalho. Essa é mais uma particularidade que se destaca a diferença do olhar proposto pela ADD, que considera a metalinguística como um deslocamento para um outro lugar, ao ultrapassar os limites da linguística (Brait, 2006), o que é diferente de se entender os fenômenos *no limite, na fronteira*, em um campo limítrofe, conforme sugerem Bakhtin e o Ponzio.

A concepção da filosofia como metalinguagem converge com o próprio entendimento do campo na cultura soviética. Nas primeiras páginas do compêndio *História da Filosofia* (2021), elaborado pela Academia de Ciências da URSS, sob a direção do professor A. V. Shcheglov, por exemplo, é possível encontrarmos a presença da ideia acima. Logo na introdução, ressalta-se o papel da filosofia na história dos sujeitos por concentrar o conhecimento humano, sua ideologia, concepção de mundo, o estado da ciência, as relações de classe, de modo que “a história da filosofia reflete de forma sintética a história do desenvolvimento do pensamento, dos seus conhecimentos, da sua cultura” (p. 18). Tal definição reitera mais uma vez a noção de fronteira da filosofia, em especial a filosofia da linguagem, pela qual se liga às esferas de atuação humana.

Dada a compreensão da natureza da filosofia da linguagem, do seu não-lugar, é necessário compreendermos, por conseguinte, as implicações. A partir desse viés, a filosofia da linguagem, enquanto vocação filosófica (principalmente vinculada à Filosofia Teórica), compartilha do interesse pelos princípios, pela busca dos fundamentos e condições de possibilidade existentes em determinada esfera de atividade, por sua vez, ao relacionar-se com o campo da linguagem, das Letras, visa a investigação do significar, do comunicar, do expressar e do interpretar, independente do material sógnico (verbal, visual ou sonoro), de modo que podemos compreender sua tarefa investigativa dedicada a “rediscutir e redefinir os limites do universo semiótico” (Ponzio; Calefato; Petrilli, 2007 [1994], p. 75). Nesse sentido, se estabelece outra clara distinção em relação à posição da ADD, pois esta não se propõe em

examinar os fundamentos e condições de possibilidade do campo (centra-se na discussão conceitual), dada que esse é uma atitude filosófica crítica⁸³, que, inclusive, é cara às bases do marxismo, ao ser pertencente à tradição filosófica alemã. Ora, sob essa condição, ao partimos de um pensamento que estabelece suas bases no marxismo, tal como o viés bakhtiniano, parece-nos não se poder prescindir da busca pelos fundamentos.

A atitude filosófica de refletir sobre os limites de dado campo de investigação, que consiste na revisão dos fundamentos e das condições de possibilidade observadas acima, conduz, particularmente, a filosofia da linguagem a confrontar seu objeto, isto é, a linguagem/signo, visto que é a sua determinação que definirá os limites do campo e da ciência, a fim de pensar o próprio objeto, a finalidade, as práticas e a produção de conhecimento das pesquisas realizadas, bem como reelaborá-las criticamente, alcançando, assim, a redefinição e aprofundamento dos limites do campo – de acordo com Bakhtin (2011 [1930-1940]), um aprofundamento dos próprios sentidos. Em essência, tal atividade reflexiva é determinante para a ideia de progresso científico. É dessa prática filosófica de que toda ciência e cientificidade encontram suas bases para novas possibilidades de pesquisa, que em última análise se dá na reflexão na e sobre a linguagem – filosofia da linguagem. E é, fundamentalmente, a tarefa pretendida em nosso trabalho, pautado no estudo crítico das bases da filosofia bakhtiniana e da noção de linguagem (concebida como uma unidade constitutiva do ser) e das obras de Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich.

A consciência da relevância do objeto na construção dos limites e das atividades do campo é nodal para o pesquisador e sua atuação. Em nosso trabalho, isso se exemplifica de duas formas: a primeira, referente à leitura bakhtiniana, pois, do ponto de vista da ADD, o objeto do pensamento bakhtiniano é o material verbal, seja em sua forma literária ou nos discursos cotidianos, essa é a sua referência, o que, inevitavelmente leva, por exemplo, a interpretações hierárquicas das categorias do Círculo pensante, muitas vezes entendidas como formulações do eixo Bakhtin-Medviédev-Volóchinov a partir da linguagem verbal e que podem ser estendidas a outras semioses (inclusive, por membros do Círculo como Sollertínski). No entanto, ao pensarmos a linguagem em suas diferentes manifestações

⁸³ O termo “crítico” é usado em sentido filosófico, o qual consiste no processo analítico do conhecimento. De acordo com Abbagnano (2007 [1971]), o termo foi introduzido por Kant, justamente na tentativa de determinar os limites e as possibilidades efetivas do ser no mundo, no caso do filósofo pela faculdade da razão. Referida proposição foi um pilar para os sucessores de Kant e constantemente retomada, principalmente na tradição filosófica alemã, na qual se tornou um modo particular de filosofar. Dada a proximidade com a cultura alemã e toda influência na cultura soviética, como vemos no Coletivo pensante B.M.V. (influenciado por Kant, Cassirer, Escola de Marburgo, Marx, entre outros), não é de se estranhar que essa prática filosófica apareça fortemente entre os intelectuais russo-soviéticos.

semióticas enquanto objeto de um coletivo pensante, podemos compreender as formulações e delimitações conceituais discutidas por distintos pontos de vista e a partir de diferentes materialidades, de forma autoral, pelos muitos intelectuais que formaram esse grupo de pensadores, tal como compreendemos aqui. O segundo exemplo, trata-se da linguística soviética, que, ao confrontar seu objeto, a língua, sobretudo na década de 1920, redimensionou e aprofundou o próprio campo de pesquisa, com novos objetos, concepções teóricas, métodos e novas formas de expressão do ser, que, em seu ápice, levou a criação de novos campos, como a sociolinguística e a semiótica, discutido no capítulo anterior.

No viés da filosofia da linguagem, os signos, em especial o verbal, não podem ser tomados, tal como é recorrentemente na linguística, de forma isolada, é preciso que sejam considerados em sua totalidade dentro do universo semiótico social. Esse posicionamento já vimos ser central para as novas pesquisas realizadas na União Soviética durante os anos 20 e, aqui, é retomado também por Ponzio, Calefato e Petrilli (2007 [1994], p. 84, grifo nosso), ao reiterarem a dimensão semiótica da atividade verbal, uma vez “a língua se produz e se desenvolve em relação com os outros sistemas sógnicos sociais com os quais de fato está *sempre* operando”, pois o sujeito se expressa com toda a organização social, com sua vida em totalidade presente no ato enunciativo. Isso quer dizer que a produção de sentido não se limita ao material sógnico expresso tampouco ao sistema ao qual pertence. A significação pertence ao campo do universo semiótico, é um “fato semiótico” (idem, p. 140) posto que ela não é exclusiva a uma ou outra manifestação de linguagem – de maneira que pode ser traduzida de uma para outra -, mas é na relação dentro do universo sógnico geral e dentro de uma situação sócio-histórica que a significação é produzida.

Esse princípio dialógico altera nosso olhar a respeito da linguagem e da concepção de arte (Kac, 2004). Podemos compreender, com isso, que a filosofia dialógica vai além de uma concepção puramente literária ou linguística, pertencendo ao universo semiótico enraizado na realidade social do sujeito. Logo, deste ponto de partida, em nossa pesquisa, consideramos nossos objetos pertencentes a uma totalidade semiótica, com a qual operam em constante relação, ainda que a sua expressão, o seu material enunciativo expresso externamente seja verbal, visual ou sonoro. Em outras palavras, o poema de Maiakóvski, do ponto de vista enunciativo, constrói seu sentido ao articular-se com as semioses visual e sonora em dado contexto sócio-historicamente situado entre sujeitos, que, neste caso, podem ser vistas, com a disposição dos versos, com a entonação, ritmo empregados por meio da ausência ou presença do elemento verbais (conjunções, léxico, sintaxe, formas verbais etc.). De modo recíproco, tal

condição é válida, conforme veremos no capítulo de análise, para o quadro de Kandínski e da obra de Chostakóvich.

É claro que, em um contexto de especializações e compartimentação do saber e do ser sob uma lógica positivista-capitalista⁸⁴, na qual é preciso ter muito bem delimitado cada campo e o objeto, torna-se difícil conceber uma atuação interdisciplinar de estudo dentro desses parâmetros rígidos e petrificantes, principalmente para um único sujeito. Todavia, esse é justamente um dos entraves, pois o viés da filosofia da linguagem, como dissemos, não é da identidade (do eu), mas da alteridade, isto é, da relação com o outro, não apenas no sentido interdisciplinar, mas no estabelecimento da própria base para o desenvolvimento do estudo e da pesquisa, em sua relação mais primária: a presença do elemento pesquisador e do pesquisado. Qualquer isolamento seja do campo, do objeto ou fenômeno torna infértil o estudo e a compreensão dos fenômenos sociais/semióticos em sua totalidade, uma vez que resulta em um reducionismo teórico; a solução adequada para abordagem da complexidade dos fenômenos, sem cair em um reducionismo, está *na relação*. Tal fundamento encontramos nas palavras de Medviédev (2012 [1928], p. 73) ao argumentar que “toda área ideológica, assim como todo fenômeno ideológico separado, obterá sua verdadeira particularidade e especificidade justamente na interação viva com outros fenômenos”. Ademais, Volóchinov (2017 [1929], p. 83, grifos nossos) ressalta para essa dimensão coletiva logo nas primeiras linhas da introdução de *Marxismo e filosofia da linguagem*, ao observar que o trabalho que é por ele apresentado “não se pode nem considerar que se trata de uma análise marxista relativamente sistemática e acabada e que aborde ao menos os problemas fundamentais da filosofia da linguagem. Esse tipo de análise poderia resultar apenas de um trabalho duradouro e *coletivo*”. Em outras palavras, evidencia-se a necessidade de uma relação de alteridade eu-outro no campo da filosofia da linguagem, de modo que os objetivos só podem ser alcançados em um trabalho coletivo. Característica particularmente marcante nas Ciências Humanas de modo geral e presente também nas Ciências Exatas e Biológicas, mesmo que estas últimas não lidem diretamente com a linguagem enquanto objeto (apenas indiretamente, com a palavra de terceiros), tanto que tais disciplinas são incluídas na abordagem dialógica da filosofia bakhtiniana (Bostad *et alii*, 2004).

⁸⁴ Ponzio (2008) aponta esse fenômeno desde os anos 1990, em que se estabeleceu um período de mudança no campo político que passou a responder a necessidades puramente técnicas e transformou-se em um lugar ocupado por “técnicos” e “especialistas” em questões sociais. O político transformou-se em um técnico como uma forma de sustentar e promover a sociedade capitalista moderna.

Ainda que seja um texto pós-Círculo, no ensaio “A metodologia nas ciências humanas”⁸⁵, Bakhtin (2011 [1974], p. 394) retoma a questão dialógica, discutida nos anos 1920, e elucida claramente essa posição. De acordo com o autor, o sujeito existe para o outro, com o auxílio do outro, em uma “complexa dialética do interior e do exterior”, na qual se produz o mundo, o ser e o conhecimento. A condição para essa natureza se dá pois aqui, ao se referir à linguagem enquanto o objeto do conhecimento, coloca-se em jogo o sujeito (ou os sujeitos), isto é, um ser que é “*expressivo e falante*” (idem, p. 395, grifos do autor), semelhante ao eu, e, por isso, não pode ser tomado como coisa, unilateralmente, pois permanece sujeito como o eu (mesmo que diferentes), disso resulta a dimensão dialógica, e filosófica, do saber. Nesse sentido, o processo de conhecimento só é possível por um ato bilateral, dialógico, “*na interação de duas consciências (a do eu e a do outro)*” (idem, p. 395-396, grifos nossos). O limite se torna assim não o eu tampouco o outro mas precisamente “*o eu em relação de reciprocidade com outros indivíduos, isto é, eu e o outro, eu e tu*” (idem, p. 407, grifos do autor). Conforme podemos notar, o filósofo russo enfatiza a relação de alteridade como campo de encontro para o acontecimento, para a construção do mundo, o que, por excelência, revela-nos uma natureza filosófica da sua abordagem, visto que é uma condição da filosofia, em especial da filosofia da linguagem, essa atuação limítrofe como temos observado até o momento.

Ademais, ainda segundo o filósofo russo, em “O problema do texto”, outro escrito pós-década de 20, Bakhtin (2011 [1959-1961]) vai além ao recuperar a ideia desde os tempos de Círculo de que é no texto em que o viés da filosofia da linguagem se realiza, porque é nele que se dá o encontro entre duas consciências/sujeitos. Nesse sentido, “O texto é o dado (realidade) primário e o ponto de qualquer disciplina nas ciências humanas”, é claro que o objeto em última instância se trata do sujeito expressivo, presente em dada organização social, mas continua o autor que essa “ação física do homem deve ser interpretada como atitude mas não se pode interpretar a atitude fora da sua eventual (criada por nós) expressão semiótica”, por consequência, toda e qualquer “investigação se torna interrogação e conversa, isto é, diálogo. (Bakhtin, 2011 [1959-1961], p. 319) da qual se deve partir do texto. Com isso, ainda nas palavras do autor, cabe à ciência, e “*acima de tudo a filosofia*”, por ser o campo limítrofe, poder e dever estudar essa peculiaridade (idem, p. 313, grifos nossos).

⁸⁵ Nesse texto, sobre o aspecto metodológico, é oportuno destacar a constante ênfase dada por Bakhtin ao problema do “limite” - e suas diferentes denominações: relação, correlacionamento, interação etc. - em diferentes aspectos da atividade dos sujeitos (seja do pensamento, da interação social, do conhecimento, das ciências, do interior e exterior, da personificação e coisificação etc.), o que ressalta ainda mais a importância do olhar filosófico para o autor em sua abordagem da vida humana.

Nesse sentido, Coté (2000) observa nas obras de Bakhtin (e estendemos ao Círculo de modo geral), desde os primeiros textos como *Para filosofia do ato responsável* até os escritos sobre estética – e aqui destacamos o estudo sobre a obra de Dostoiévski (Bakhtin, 2022 [1929]) –, uma investigação ontológica do sujeito, isto é, um estudo do ser, que é marcado também por uma axiologia evidentemente (uma ontologia-axiológica), por meio do ato enunciativo (ou do texto em sentido amplo, se preferirmos). Segundo o estudioso, cada ato enunciativo para Bakhtin comporta uma referência ontológica, pois o sujeito só pode ser ao enunciar, da qual nasce a “filosofia primeira” e revela uma reflexão fundamental sobre o ser humano. Ademais, como argumenta Bubnova (2011), esses atos afetam profunda e definitivamente os sujeitos e o mundo, nessa relação dialógica trata-se de um “acontecimento do ser”, isto é, “um aconteSer” (não é arbitrário que o Círculo se utiliza de termos como “evento” ou “acontecimento”), que podemos compreender como uma projeção ontológica. Essa ideia é compartilhada por Bostad *et alii* (2004), que se referem ao aspecto “ontológico relacional” dos atos e atividades praticados por sujeitos nas mais diversas formas de interações, as quais constroem a realidade material do mundo objetivo, o que revela o caráter constitutivo do universo semiótico.

Desse ponto de vista, então, ao compreender as particularidades da filosofia da linguagem, sobretudo no contexto soviético, e sua convergência com os pressupostos bakhtinianos, podemos reconhecer o estatuto filosófico presente na abordagem do Coletivo pensante B.M.V., bem como a pertinência desse posicionamento. O fato de a filosofia da linguagem consistir em um ramo que, em sua natureza, só pode existir no contexto da alteridade, da coletividade explica igualmente sua presença tão forte na União Soviética e sua pouca força no Ocidente⁸⁶. Para a atuação nessa linha, é preciso que aconteça com sujeitos, entre sujeitos e para sujeitos distintos situados sócio-historicamente. Não é arbitrário que o Coletivo pensante B.M.V. parte deste não-lugar do saber e é constituído por diferentes intelectuais com formações as mais diversas possíveis das Ciências Humanas a Exatas e Biológicas. Essa outra diferença importante em relação à leitura do pensamento bakhtiniano na ADD, a qual não necessariamente requer essa exigência em sua abordagem, embora possa acontecer de forma hierárquica.

⁸⁶ Não pretendemos afirmar a inexistência ou inexpressividade da filosofia da linguagem no Ocidente. Ao contrário, podemos encontrar seu estudo, inclusive em cursos de graduação, a partir de autores como Searle, Austin, Wittgenstein, Frege, Heidegger, Habermas e, por vezes, Humboldt e Cassirer, entre outros. Contudo, a abordagem é diferente da discutida aqui, de tendência majoritariamente para a filosofia da identidade (Ponzio; Calefato; Petrilli, 2007 [1994]). Ademais, no Brasil, tende a ser uma área um pouco nublada, talvez, pelo restrito contato entre os campos das Letras e da Filosofia e sua consequente mútua falta de familiaridade com os instrumentos de cada área.

Quanto à capacidade da filosofia da linguagem nessa configuração ser uma unidade consistente de investigação, reivindicada pelo método científico “tradicional”, Ponzio, Calefato e Petrilli (2007 [1994], p. 75-76, grifos dos autores) apontam que, na realidade, tal unidade só se pode obter com

um contínuo e criativo deslocamento de perspectiva, que permite elaborar novas relações interdisciplinares, novas práticas interpretativas, descobrir relações sógnicas onde parecia que não houvesse a não ser meros “fatos” e relações entre coisas, independentes dos processos de comunicação e interpretação e, portanto, descobrir *outros* campos cognoscitivos e *outras* linguagens, dialogicamente interpretados-interpretantes, diversos dos vigentes.

Além dos diversos períodos hostis ao filosofar, tal papel crítico da filosofia explica também o fato da filosofia na cultura russa e soviética não ser tomada isoladamente enquanto uma perspectiva autônoma, mas se tomada em constante relação com os diferentes campos de atuação humana. Segundo podemos ver, tanto a sua natureza dialógica quanto a sua capacidade de revelar novos campos, objetos, linguagens e, em última instância, realidades possíveis reforçam a necessidade da filosofia, principalmente a filosofia da linguagem, se constituir na alteridade com outros campos do saber. Esta condição da filosofia é ainda reforçado nas palavras de Bakhtin *Em Conversas com Duvákin* (2008 [1996], p. 44), nas quais o pensador russo afirmar que se “cochichavam e perguntavam ‘o que é filosofia?’ Não é carne, não é peixe. Para responder era necessária uma especialização. Certo, tinha um departamento no qual se ensinava filosofia, mas não era independente”, normalmente associada aos departamentos de Letras Clássicas, estudos russos, por exemplo. Ainda esse respeito, cabe-nos outro relevante apontamento de tal capacidade criativa da filosofia, a qual reitera também o fato de a formulação de ideias, o exercício reflexivo e debates filosóficos serem realizados, como vimos, em grande parte no cerne da crítica literária e das artes em geral, pois auxiliavam ao mesmo tempo na investigação de novas possibilidades teóricas, artísticas e de existências.

A filosofia da linguagem, portanto, não é apenas um pilar fundamental da filosofia e do campo da linguagem, mas das Ciências Humanas, uma vez que, para refletir sobre o ser, não se pode prescindir da linguagem – por isso esse campo limítrofe e complexo. Ela, a filosofia da linguagem, torna-se parte constitutivo do processo de investigação, especialmente para nós, de modo que a “investigação sobre os princípios, sobre os fundamentos, sobre as condições de possibilidade, é inevitavelmente também a busca do significado e do sentido

para o ser humano” (Ponzio; Calefato; Petrilli, 2007 [1994], p. 74), o que, por sua vez, faz-nos reconhecer mais uma vez a necessidade desse processo de ir aos fundamentos no programa de pesquisa soviética entorno da linguagem, ao qual o Círculo pensante B.M.V. integrava, a fim de que pudessem construir novas possibilidades de objetos, métodos, concepções teóricas, formas de existência e expressão do ser.

Nesse ponto, é importante destacarmos a noção de dialética marxista-leninista como princípio teórico-metodológico (veremos isso melhor no item seguinte) para o desenvolvimento das pesquisas no período dos anos 20 (e que permaneceu até o fim do regime), base da qual o Coletivo pensante B.M.V. compartilhava. A particularidade da interpretação é que no contexto russo-soviético “o entendimento da dialética enquanto uma interpretação *ontológica* no viés materialista consistia na quintessência do marxismo soviético”⁸⁷ (Soboleva, 2021, p. 272, grifo da autora e tradução nossa), o que reforça o fundo ontológico na filosofia bakhtiniana, desenvolvido a partir da axiologia – o que denominamos de uma ontologia-axiológica⁸⁸. Para isso, principalmente Plekhánov e Lênin, baseando-se na lógica especulativa sob o viés materialista marxista, transformaram a dialética hegeliana em um princípio de desenvolvimento através das contradições tanto na esfera do conceito quanto da realidade material, de modo que a dialética no marxismo russo-soviético passou a ser interpretada como uma filosofia universal de negação, contradição e conflito, voltada às contradições do mundo. Referida abordagem da dialética não nos é estranha, uma vez que, como vimos no capítulo anterior, havia uma mobilização nas mais diferentes áreas da sociedade para a criação do ser e sociedade soviéticos por meio dos programas de pesquisa, daí mais uma vez o motivo catalisador para a criação de métodos, objetos e formas de existência transformando a realidade material.

⁸⁷ No original, em inglês: “The understanding of dialectics as an *onto-logic* interpreted in a materialist way is the quintessence of Soviet Marxism.”

⁸⁸ A esse respeito, a partir das considerações de Holquist (2002) sobre a obra de Bakhtin, podemos acentuar referida dimensão ontológica, vista junto com a axiológica, presente nas concepções do Círculo. Para o pesquisador estadunidense, Bakhtin define o acontecimento da existência unificada na atividade do Ser-evento único. Essa unificação no ser, todavia, não implica em uma individualidade ou mesmo centralidade do eu, pois o ser é sempre constituído pelo outro por meio da linguagem. Cada ato enunciativo do eu-outro constrói a existência em sua historicidade única e singular ao mesmo tempo que reitera universalidade do ser ao retomar a sua repetibilidade constitutivo, o que é dado. Trata-se de processo e produto. Nesse sentido, a noção de diálogo consiste no processo fundamental para a compreensão desse fenômeno, o que revela seu fundamento ontológico. Como afirma Holquist ainda, isso mostra um exercício reflexivo sobre como conhecemos, revela uma teoria do conhecimento desenvolvida por Bakhtin, que busca investigar o ser por meio da linguagem, em que o conhecimento é localizado na relação dialógica, isto é, na alteridade. Tal compreensão pode ser ampliada para o Círculo de modo geral, uma vez que encontramos nos demais, ainda que com alguma flutuação teórica, uma posição semelhante, sobretudo pela noção diálogo, que consiste em um terreno comum aos integrantes.

É interessante notar como essa concepção filosófica aparece tanto nos manuais de linguística, nos compêndios e em enciclopédia, a marcar um estilo de investigação muito particular e caro à cultura russo-soviética. Por exemplo, observamos isso ao comparar a concepção de linguística no Brasil e na Rússia, como já antecipamos no capítulo anterior. De acordo Grillo (2020, p. 19-20), em seu artigo “A linguística em manuais brasileiro e soviéticos”, no manual de linguística soviético, “defende-se a necessidade de começar a discussão pelas categorias filosóficas”, de modo que “o manual russo dedica um capítulo à definição de método de pesquisa e método filosófico, ou seja, apresenta a relação entre métodos de ciência linguística com uma teoria geral do conhecimento”. Esse procedimento é evidente quando nos deparamos a estrutura, por exemplo, da já mencionada obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017 [1929]), a qual corresponderá exemplarmente ao programa de pesquisa dos anos 1920. Nela, de modo geral, encontramos na primeira parte a discussão metodológica, seguida de uma discussão a respeito da noção de sujeito, da qual partirá dos fundamentos da questão, de modo que na parte final do livro apresentará o problema da linguagem, não é arbitrário, nesse caso, que o tema dos gêneros do discurso aparecerá neste momento, pois está ligado à linguagem. É evidente que, dado o método dialético e dialógico, as temáticas não aparecem estáticas em cada parte, uma vez que são pensadas em movimento e na relação uma com as outras, mas o núcleo de discussão de cada parte pode ser visto nessa disposição apresentada.

Ao retomarmos o trabalho da pesquisadora brasileira (Grillo, 2020, p. 4), no contexto brasileiro, a linguística é entendida de forma fragmentada, composta por diferentes áreas (fonética, fonologia, semântica, morfologia etc.), quase independentes, “orientadas por epistemologias e métodos próprios e variados”, enquanto na Rússia “ainda permanece a tendência a concebê-la como uma ciência unitária”, como “conhecimento da linguagem” [*iazikoznânie*], vista a partir de uma *teoria geral do conhecimento*, ou seja, a partir da busca pelos fundamentos e condições de possibilidade, próprio de um viés filosófico. Ainda segundo a pesquisadora brasileira, isso acontece pelo estágio em que a disciplina foi introduzida no Brasil. Embora não discordemos, vamos além, pois, ao refletir sobre o contexto russo-soviético, tal concepção parece-nos revelar uma característica/tendência cultural de cada um dos dois países, reflexo dos sistemas político-econômicos, posto que observamos um espírito mais cartesiano, estrutural, individual, convergente à lógica capitalista na cultura brasileira (ocidental), ao passo que temos um espírito mais interacional, coletivo, em consonância à visão de mundo socialista-marxista na cultura russo-soviética. Acrescenta-se a isso as bases da linguística: no Brasil, considerada sobretudo, a partir de

Ferdinand de Saussure; e, na Rússia, considera-se a fundação na filosofia da linguagem alemã de Wilhelm von Humboldt, como observa Grillo (2020), ao destacar a principal diferença nos manuais brasileiros e soviéticos⁸⁹. Outra questão é o uso do termo *iázik*, que em russo pode significar não apenas língua, mas também linguagem, o que inclui outros sistemas de signos. Fato que está alinhado ao fazer científico (artístico, filosófico) do período soviético dos anos 1920.

A linguística na URSS é, portanto, embasada nos fundamentos filosóficos, o que marca uma influência da abordagem materialista, posto que nessa perspectiva gnosiológica, primeiro se discute o fundamento filosófico do objeto, da gnosiologia (da teoria do conhecimento) à epistemologia, passando pela ontologia (filosofia do ser), enquanto no Brasil, e no Ocidente em geral, parte-se de uma concepção de ciência enquanto ramo especializado do campo, no caso uma ciência linguística, centrada muitas vezes em questões epistemológicas.

Por sua vez, o caráter dialógico da filosofia da linguagem pode ser encontrado nos compêndios na cultura russa, por exemplo, ao tratar da interrelação entre pensamento e linguagem. De acordo com a *Nova enciclopédia em quatro tomos*, assim o campo é definido:

campo de pesquisa da filosofia em que não somente é analisada a interrelação entre pensamento e linguagem, mas se evidencia o papel constitutivo da linguagem, da palavra, e da fala às diferentes formas de discurso, à cognição e às estruturas da consciência e do conhecimento.

A filosofia clássica tematizou a problemática da linguagem sob dois ângulos de visão: 1) a explicação da *gênesis da linguagem*, em que foram apresentadas duas concepções alternativas – o surgimento da linguagem pela natureza (concepção desenvolvida inicialmente pelos sofistas e pelos estoicos e posteriormente no iluminismo) e por convenção (dos gregos atomistas até T. Hobbes e J.-J. Rousseau); e 2) a *interrelação entre linguagem e pensamento*, que, apesar da grande variedade de concepções dedicadas a esse conjunto de problemas, todas confluíam para a visão de que a língua é uma espécie de material plástico para a expressão do pensamento, este concebido como uma estrutura impessoal e objetivo-ideal de significados idênticos. (Stiépin e Semíguin, 2010, p. 238 *apud* Grillo, 2017, p. 12, tradução e grifos da autora)

A definição exposta no excerto acima converge explicitamente com os trabalhos desenvolvidos pelo Coletivo pensante B.M.V. O primeiro item ligado ao problema do surgimento da linguagem estava entre as preocupações de três interlocutores do Círculo, a

⁸⁹ É importante enfatizar que essa diferença que encontramos na base da linguística desenvolvida no Brasil e na Rússia está diretamente ligada aos contextos sócio-históricos de surgimento do campo em cada cultura e que não podem ser comparados, no sentido de serem colocados no mesmo patamar ou igualados.

saber, Potbniá, Badouin de Courtenay e, principalmente, Humboldt, autor central na discussão sobre a linguagem na filosofia alemã e russa, segundo já destacamos. Os embates entorno do tema podem ser observados em textos de Volóchinov, como em “O que é linguagem?” e no próprio *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Enquanto a segunda temática pode ser encontrada ao longo das obras de Bakhtin (2011), Medviédev (2012) e, principalmente, Volóchinov (2017; 2019).

A título de ilustração, visto que procuraremos tratar dessas questões nos itens subsequentes, evidenciamos o tema da relação entre linguagem e pensamento e da função constitutiva dos signos – verbal, visual e sonoro – das estruturas da consciência, o qual é debatido por Bakhtin, Medviédev e, em especial, por Volóchinov, de maneira muito nítida. Podemos observar tal afirmação tanto em *Problemas da Obra de Dostoiévski*, em que Bakhtin (2022 [1929]) refere-se ao sujeito a partir da noção de consciência, quanto em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017 [1929]), quando o autor desenvolve uma profunda discussão sobre a temática na segunda parte do livro ao entrar em embate com as duas principais correntes do campo – o objetivismo abstrato e subjetivismo individualista – e aponta as lacunas teóricas de tais perspectivas e realiza uma síntese dialética entre as duas correntes, ou ainda em *Freudismo* (2004 [1927])⁹⁰ com a crítica à abordagem psicanalítica do sujeito.

Acrescentamos ainda, conforme explicita Grillo (2017, p. 11), o argumento de que uma das chaves para entender o livro de Volóchinov – MFL – “é a presença da expressão ‘filosofia da linguagem’ no título”, uma vez que é fundamental para a abordagem das questões teóricas, principalmente a partir do forte diálogo com autores russos e alemães do século XIX e início do século XX. Tal afirmação parece-nos poder ser estendida a todo pensamento do Círculo pensante B.M.V., ao considerarmos nossa exposição até o momento pensarmos e as obras como um conjunto, isto é, uma proposta filosófica, posto que as grandes questões do campo da filosofia da linguagem – o estudo do ser e/no mundo – são objetos nodais nos escritos do coletivo pensante russo.

É nesse sentido que, em nosso trabalho, procuramos repensar a teoria bakhtiniana no campo filosófico, mais especificamente no da filosofia da linguagem. A importância deste movimento nos é fundamental em três aspectos. Em primeiro lugar, por favorecer a evidência

⁹⁰ Embora o livro tenha sido atribuído Mikhail Bakhtin, e assim permanece nas traduções, atualmente, sabe-se que a autoria da obra é de Valentin Volóchinov, conforme aponta Grillo (2017) ao afirmar que o livro consta nos relatórios de atividades apresentados por Volóchinov ao Instituto da História Comparada das Literaturas e das Línguas do Ocidente e do Oriente (ILIAZV), onde ele atuou como pós-graduando, secretário e pesquisador nos anos de 1927 a 1932. Desse modo, ao nos referirmos à autoria da obra, usaremos o nome de Volóchinov, exceto quando for o caso de citação retirada do texto quando usaremos Bakhtin/Volóchinov.

de uma orientação filosófica presente de forma recorrente nas obras do Círculo, aparecendo na gênese das críticas realizadas tanto por Medviédev quanto por Bakhtin em relação às propostas formalistas, bem como em Volóchinov, ao refletir sobre a questão da consciência e linguagem. Em segundo lugar, por se tratar de um campo pouco explorado nos estudos bakhtinianos do/no Brasil, uma vez que as obras do Círculo são, frequentemente, lidas por um viés de base e de tradição linguística⁹¹. Além disso, em terceiro lugar, do mesmo modo que as reflexões no campo filosófico permitem aos autores uma compreensão mais ampla e consolidada dos fundamentos da natureza da linguagem e do ser social, por conseguinte, ao retomarmos essas discussões, também procuramos investigar e entender, de forma mais alargada, a delimitação e concepção de linguagem para o Coletivo pensante B.M.V., compreendida em sua tridimensionalidade verbivocovisual.

Assim, parece-nos podermos mesmo em falar em uma filosofia bakhtiniana da linguagem (no sentido que compreende o Círculo como um todo) e tal entendimento está em consonância com especialista da obra dos autores, como, por exemplo, Grillo (2017, p. 14) ao afirmar que “as opções de Bakhtin, Medviédev e Volóchinov, tanto no domínio das teorias da linguagem quanto no da poética, buscam uma fundamentação em abordagens filosóficas da linguagem e das artes”, de modo geral.

Como nós vimos no capítulo anterior, a linguagem artística consistiu em um modo particular de filosofia, uma nova forma do pensar (sobre) a vida, dado problema da impossibilidade de aplicação de categorias próprias da relação sujeito-objeto ao mundo humano (sejam elas de ordem filosófica, ética, política, científica). Nesse sentido, cabe retomarmos a discussão para evidenciarmos o porquê e como o Círculo pensante B.M.V. reúne e desenvolve sua abordagem filosófica acima no material artístico, com particular referência ao literário.

Ainda que as diferentes manifestações artísticas tenha tido contribuições expressivas, a literatura, em especial o romance, teve um papel fundamental no exercício do pensamento social e filosófico (Petrovsky, 2021). De acordo com Steiner (2021), o romance na cultura russa e posteriormente soviética possui uma longa tradição – ao menos desde o século XIX,

⁹¹ No campo dos estudos bakhtinianos no Brasil, encontramos algumas leituras que se aproximam de um olhar mais filosófico da obra do Círculo pensante B.M.V., a saber, do Professor Valdemir Miotello e seu grupo GeGe – que tem uma aproximação estreita com a recepção italiana a partir da filosofia da linguagem –; Faraco (2009; 2017) procura estabelecer algumas relações entre o pensamento de Bakhtin com correntes filosóficas, assim como o faz Sobral, (2005; 2019) voltado para primeira filosofia de Bakhtin, a partir do viés da ADD. Esses são alguns exemplos. Contudo, como podemos observar, frequentemente as leituras têm como foco a filosofia em Bakhtin unicamente, principalmente como ponto de partida a obra *Para filosofia do ato responsável*, diferente de nossa abordagem, que busca propor uma filosofia da linguagem geral desenvolvida *coletivamente* pelo Círculo.

conforme vimos a partir de Bielínski – de ser mais do que um “deleite estético”, mas também um veículo de ideias, de modo que, para além dos objetivos literários propriamente, apresenta uma profunda reflexão acerca de temas morais e sociais, o que nos permite caracterizá-lo como um romance filosófico. Representantes caros e pertencentes a essa tradição podem ser facilmente lembrados, por exemplo, Dostoiévski, Tolstói, Gógol, Turguéniev no século XIX e Boris Pasternak, Vassili Grossman, Alexander Soljenítsin, Mikhail Bulgákov, Marina Tsvetaeva na era soviética, além de outros nomes expressivos. Nesses termos, o texto literário, segundo Kliger e Maslov (2016, p. 9 *apud* Steiner, 2021, p. 447-448, tradução nossa), pode ser visto como uma “teoria da vida”. Eles explicam que

A literatura era predominantemente compreendida semelhante a algo como um “livro didático da vida” ou uma “teoria da vida”, e o processo de autonomização do campo estético-literário daqueles da política, da sociedade e da cultura mais ampla que estava em evidência na Europa Ocidental ao longo do século XIX parece nunca ter saído – nem no século XIX nem no século XX – na Rússia. Como resultado, enquanto a evolução das abordagens da arte e da literatura orientadas para a forma encontra paralelos no Ocidente, as condições específicas do desenvolvimento histórico russo estimularam uma compreensão da literatura como algo intrinsecamente entrelaçado no tecido da vida sociopolítica⁹².

Nesse sentido, a literatura tornou-se uma grande força social e o real lugar da filosofia (Petrovsky, 2021). Desse ponto de visto, aproveitando-se de referida tradição, vemos o Coletivo pensante B.M.V. herdeiro – assim como os demais pensadores russo-soviéticos – dessa forma de filosofar e de refletir sobre as questões práticas da vida social – filosofia moral. Não é arbitrário que o romance aparenta tender para certa predileção, se é que assim podemos dizer, enquanto objeto de análise para o desenvolvimento de um projeto filosófico coletivo, claro sem prescindir de outros gêneros como lírico ou mesmo materialidades, posto que o verbal opera em constante relação com os signos visuais e sonoros, segundo vimos acima e podemos constatar nas obras do Coletivo pensante B.M.V. (Bakhtin, 2011 [1979]; Medviédév, 2012 [1928]; Volóchinov 2019; Sollertinskij, 2016).

Neste contexto, o que podemos constatar é que o Círculo observa no romance (na linguagem verbal), dada a sua configuração e estatuto social, a melhor evidência da expressão

⁹² No original, em inglês: “Literature was predominantly understood as something of a “textbook of life” or a “theory of life,” and the process of autonomization of the literary-aesthetic field from those of politics, society, and the broader culture that was in evidence in Western Europe throughout the nineteenth century seems to have never—neither in the nineteenth nor in the twentieth century—quite gotten off the ground in Russia. As a result, whereas the evolution of form-oriented approaches to art and literature finds parallels in the West, the specific conditions of Russian historical development stimulated an understanding of literature as intricately woven into the fabric of socio-political life.”

social em que os sujeitos estão inseridos e a melhor forma de estudar esse ser expressivo. Em outras palavras, o romance é o lugar que melhor revela a arquitetônica do ser social, a qual pode ser finamente examinada em sua singularidade e alteridade. Conforme indica Ponzio (1996), isso pode ser comprovada na relação autor e o herói analisada por Bakhtin em “O autor e a personagem na atividade estética” (2011 [1920]), em *Para filosofia do ato responsável* (2010 [1919-1921]) e na própria monografia de sobre Dostoiévski (2022 [1929], p. 276), em que essa relação é apresentada em sua forma mais plena de alteridade, isto é, “a contraposição de um ser humano a outro ser humano” expresso por inteiro na palavra.

Essa compreensão a respeito da escolha teórico-metodológica feita pelo Coletivo pensante B.M.V. passa a ser muito mais nítida na obra *Teoria do Romance I – A estilística*. Nela, Bakhtin (2015b [1934-1935], p. 124, grifos nossos) define que “o objeto fundamental, ‘especificador’ do gênero romanesco, que cria sua originalidade estilística, são o falante e sua palavra”, em decorrência dessa peculiaridade do gênero romanesco, conforme acrescenta o filósofo russo, as etapas de desenvolvimento histórico do romance tornam-se fontes do uso da palavra, isto é, presença da “palavra viva” em diversas instâncias da interação discursiva. Com isso, devemos recordar que era também uma maneira do grupo se inserir na agenda de pesquisas soviéticas em torno da linguagem, ligadas ao problema da “palavra viva” e na relação com outras linguagens visuais e sonoras.

Em *Marxismo e filosofia da Linguagem*, Volóchinov (2017 [1929]) reforça essa característica do material verbal ao se voltar para esse tipo de materialidade. Segundo ele, a palavra se distingue dos outros signos não-verbais por ser o material mais puro e sensível no qual se pode melhor evidenciar as principais formas de manifestação ideológica. Diferente dos demais signos, que são muitas vezes específicos de determinadas esferas de atividade com funções próprias no campo, a linguagem verbal possui uma maior flexibilidade na criação ideológicas e pode ocupar distintas funções em diversos campos de atuação humana, como, por exemplo, científico, estético, religioso, jurídico. Ademais, continua o linguista e musicista russo, o material verbal “acompanha e comenta todo ato ideológico” (Volóchinov, 2017 [1929], p. 100), é o elemento indispensável para a compreensão da diversificada manifestação ideológica (filmes, séries, música, arquitetura, quadro etc.).

Em outros termos, a linguagem verbal está presente em toda atividade humana, o que faz dela o termômetro mais sensível das relações sociais. Essa capacidade, ainda de acordo com o autor, agora a partir de ensaio (Volóchinov, 2019a [1930]) posterior à obra de 1929, aparece desde os primeiros estágios da cultura humana: ao ser formado, o signo verbal sempre esteve inseparavelmente ligado a outras formas da interação social, às condições da vida

social e seus atos cotidianos (trabalho, culto, ludicidade, funerais, entre outros). Contudo, Volóchinov ressalta que, nem por isso, o verbal é capaz de substituir qualquer outro signo não-verbal – o reflexo e a refração da realidade seria outro, diferente, já que cada material semiótico não é equivalente ao outro em termos ideológicos -, há apenas uma correlação (co-operação) entre os signos verbais e não-verbais. Ademais, como argumenta Volóchinov (2019b [1930], p. 294), agora em “A construção do enunciado”, o material literário permite que se faça uma simulação, ainda que arriscada, dos gêneros primários reais, como a conversa entre pessoas vivas, do contrário seria necessário o uso de um disco de gramofone. Evidentemente, naquele contexto soviético dos anos 1920 e em se tratando da imensa variabilidade de gêneros (alguns pertencentes, inclusive, a outras épocas), seria inviável tal possibilidade.

Ao tratar da obra literária, Medviédev (2012 [1928], p. 60) já apontava para tal característica do signo verbal. De acordo com o jornalista literário membro do Círculo, o artista capta as primeiras formações ideológicas ainda em processo de nascimento, toda “sua fermentação surda nas profundezas” aparece no primeiro momento no texto literário, isto é, “todo esse fluxo ainda não articulado da ideologia em formação reflete-se e refrata-se no conteúdo das obras literárias”, o que evidencia, de fato, a palavra como o termômetro mais sensível das relações sociais. Dessa forma, é que podemos compreender uma possível inclinação do Círculo para o material verbal, sem, contudo, deixar se distanciar das demais materialidades semióticas.

Assim, ao nos apoiar nas considerações acima do Coletivo pensante B.M.V. e nas ideias de Ponzio (2016) a respeito da abordagem dos intelectuais russo entorno da linguagem, podemos argumentar que a expressão de dada obra artística de modo geral, e em particular, no romance, consiste em uma atitude responsiva entre sujeitos – caracterizada na figura do autor e da personagem – semelhante a relação construída na vida (a diferença se dá na objetividade dela). Tal condição nos permite apreender o modo como o Círculo sustenta a investigação da complexidade do diálogo na vida por meio de dada obra artística (seja ela verbal, visual ou sonora presente nos gêneros discursivos secundários – a qual se manifesta de forma particular no enunciado romanesco).

Em razão da exposição acima, portanto, parece-nos ser possível retomar e reiterar a posição de Brandist (2002), ao conceber que o “núcleo” do pensamento bakhtiniano consiste em uma filosofia da linguagem e da significação em geral, com particular – mas não única e

exclusiva – referência ao material literário⁹³, a qual visa investigar a fundação do ser e da existência fundados na e pela linguagem, no que denominamos de uma ontologia-axiológica (Luciano, 2021), proposta que foi delimitada, sobretudo entre os anos de 1924 e 1930 em Leningrado, com as formulações mais consistentes dos membros e que acompanharam Bakhtin ao longo da vida após a dissolução do Círculo, mas que, obviamente, foram gestadas desde os primeiros anos de reuniões em Vitebsk com os trabalhos filosóficos iniciais sobre ética e estética, pois não se trata de uma geração espontânea do pensamento do Coletivo pensante B.M.V., mas do desenvolvimento de uma filosofia, perpassando por diferentes estágios e (re)formulações, e da qual partimos em nosso trabalho.

3.2. *Marcato*: o método dialético-dialógico na filosofia bakhtiniana

Seguindo o critério do nosso atual trabalho, ao contrário do anterior (Luciano, 2021) em que optamos por uma visão mais ampliada das categorias examinadas durante a pesquisa, neste momento também procuramos abordar a questão da dialética no Círculo de uma forma mais sintética, centrada a partir das ideias filosóficas pontuais de Hegel e Marx/Engels, embora saibamos da presença de outras vozes com as quais o Coletivo pensante B.M.V. entra em embate acerca da dialética. Desse modo, apresentaremos o problema da dialética em Hegel, a inversão marxiana realizada e a maneira que ela foi incorporada e reelaborada junto a noção de diálogo pelo Coletivo pensante B.M.V., denominado de método dialético-dialógico (Paula L; Figueiredo; Paula S., 2011), e, em seguida, procuramos demonstrar as diferentes maneiras que o método se manifesta em nosso trabalho.

O problema da dialética tal como a compreendemos atualmente – enquanto um modo de pensar as contradições da realidade – é localizada, segundo a *História da Filosofia* (2021) da Academia de Ciências da URSS, no idealismo formulado pela filosofia clássica alemã, da qual também se desenvolveu a dialética marxiana. De acordo com o compêndio, a dialética pré-marxista teve seu desenvolvimento no idealismo pela filosofia clássica alemã inspirada na Revolução Francesa. A formação do sistema filosófico, no entanto, adquiriu particularidades que refletiam o contexto da Alemanha do fim do século XVIII e início do XIX. Atrasado econômico e politicamente, o país continuava a existir sob o regime do feudalismo, dividido em governos regionais e sem unidade nacional, que influenciou o desenvolvimento da

⁹³ Em função dessa particular referência ao material literário, é o que leva Ponzio (1996) a denominar de uma “filosofia da literatura” a proposta bakhtiniana, no sentido de visão filosófica que a arte verbal torna possível.

burguesia em solo alemão, tímida e tenra, comparada à efervescente situação na França e Inglaterra.

A soma dos fatores contraditórios – de um lado, as ideias revolucionárias, de outro, o país obsoleto para os padrões europeus – fez com que os pensadores alemães não encontrassem uma aplicação prática das ideias que chegavam, de modo a concentrá-las no campo contemplativo por meio da prática artística (com Goethe e Schiller, por exemplo) e, sobretudo, do pensamento filosófico (Kant, Schelling, Fichte e Hegel). Assim, estes últimos desenvolveram as ideias do idealismo abstratamente, dada a falta de realidade material. Eis que encontramos, então, as bases da filosofia idealista voltada para a primazia do sujeito em relação às do materialismo. Em outras palavras, há como o elemento primário o espírito do qual deriva toda a realidade material objetiva, concentrando, portanto, toda investigação filosófica na natureza do ser e do pensamento, bem como suas formas de desenvolvimento, o que permitiu a difusão do ser no pensamento por toda a tradição filosófica subsequente.

Nesse processo, com sua Filosofia Transcendental, Kant foi sem dúvida uma das figuras centrais para o estabelecimento dos fundamentos do idealismo. Uma das primeiras contribuições de Kant consiste na tentativa de conciliar o materialismo e o idealismo em um mesmo sistema filosófico encontrada com maior ênfase em sua fase pré-crítica ao se voltar para as ciências naturais, mas também no período crítico, atitude reconhecida, inclusive por Lênin (Academia de Ciências da URSS, 2021). Juntamente com o deslocamento da investigação filosófica do problema do conhecimento para as formas de conhecimento, isto é, a razão humana (o ser) na fase crítica – considerada o grande marco para a história da filosofia –, o filósofo alemão realizou uma separação entre o conhecimento do objeto e a metafísica, de modo a aproximar-se da dialética ao reconhecer o problema das contradições inerente ao pensamento humano. De acordo com Konder (2008), ao centrar na questão do conhecimento e dos limites do conhecimento humano (a razão pura), Kant revelou as contradições próprias do pensamento humano, as quais não poderiam ser eliminadas por nenhum método lógico. Além de ser considerada um dos ganhos históricos de Kant pelos marxistas soviéticos, como Lênin, a exposição do problema estabeleceu as bases para o desenvolvimento da dialética feita por representantes da filosofia clássica alemã (Academia de Ciências da URSS, 2021).

Entre os mais reconhecidos da tradição clássica alemã, está Hegel, que representou toda a magnitude da filosofia alemã. A colocação das contradições como constitutivos do pensamento humano por Kant, permitiu a Hegel identificar que a contradição faz parte não apenas do sujeito do conhecimento, mas da própria realidade objetiva, a qual determinava o

ritmo e as condições da transformação, embora fosse o ser o agente ativo da transformação. A contradição é o motor do processo de desenvolvimento do mundo, uma vez que está presente em todas as coisas existentes. A partir dessa compreensão, notamos os primeiros princípios do curso dialético, visto por Hegel como um processo de movimento e transformação entre a natureza, a história e o espírito.

Segundo a filosofia hegeliana (Konder, 2008; Abbagnano, 2007 [1971]; Academia de Ciências da URSS, 2021), o princípio fundamental é a consciência, mas não a individual, trata-se de uma Ideia Absoluta que contém em si mesmo o mundo objetivo, a autoconsciência que caracteriza a natureza do ser e o conhecimento, ou seja, é dela que deriva a totalidade da realidade material. A implicação disso é que, em última instância, todo processo de troca e transformação histórica, incluindo os sujeitos e a própria natureza, reflete a evolução da razão, em consonância com suas leis. A realidade, assim, passa a ser a Ideia Absoluta. A partir dela, Hegel descrevia todo o processo da realidade, no qual a Ideia Absoluta tem como objetivo conhecer-se a si própria em cada coisa, o que a leva ao movimento de desenvolver-se concretamente em pensamento para, em seguida, distanciar-se e converter-se na natureza e, então, retornar enriquecida a si mesma por meio de categorias primárias, lógicas e conceituais. É nessa dinâmica que encontramos, de um lado, o movimento dialético, de tese (colocação do conceito), antítese (extração de algo concreto e oposto) e síntese (evolução das determinações precedentes), e, de outro, os fundamentos de uma concepção abstrata/idealista da natureza do ser, uma vez que o movimento da história humana consistia em uma autoconsciência ligada à Ideia Absoluta.

Todo esse processo de evolução da existência pela Ideia Absoluta, segundo Konder (2008), se dá por meio do trabalho da autoconsciência. A partir dele, o homem se separou relativamente da sua natureza, pois ainda continua pertencente a ela, e se contrapõe ao mundo natural. Em outras palavras, embora o homem seja influenciado pelos seus instintos, ele ainda pode tomar decisões, prever os efeitos de sua ação, e isso graças ao trabalho intelectual. O trabalho, então, é o catalisador da evolução humana e de sua realidade, por ele o homem se produz, nele encontra-se a própria dialética constituída das forças opostas e a superação. Ainda em consonância com Konder (2008, p. 24-25), é nesse sentido que a dialética hegeliana se refere a uma “superação dialética [que] é simultaneamente a negação de uma determinada realidade, a conservação de algo de essencial que existe nessa realidade negada e a elevação dela a um nível superior”.

Nessas bases, Hegel estabeleceu os princípios do método dialético clássico para o estudo do ser e da realidade, da qual Marx e Engels aproveitaram a estrutura – a ideia de

processo, bem como de uma convergência entre as leis do pensamento, as da sociedade e as da natureza – para o desenvolvimento do materialismo histórico-dialético, apesar de divergirem radicalmente da ideia hegeliana de trabalho (Konder, 2008; Academia de Ciências URSS, 2021). Em sua “Crítica da dialética e da filosofia hegelianas em geral”, Marx (2008 [1844], p. 123) reconhece, assim como Hegel, que o trabalho é a força motriz da história e aponta a contribuição histórica para filosofia realizada por Hegel. Segundo Marx,

A grandeza da “*Fenomenologia*” hegeliana e de seu resultado final – a dialética, a negatividade enquanto princípio motor e gerador – é que Hegel toma, por um lado, a autoprodução do homem como um processo, a objetivação (*Vergegenständlichung*) como desobjetivação (*Entgegenständlichung*), como exteriorização (*Entäusserung*) e supra-sunção (*Aufhebung*) dessa exteriorização; é o que compreende a essência do *trabalho* e concebe o homem objetivo, verdadeiro, porque homem efetivo, como resultado de *seu próprio trabalho*.

No entanto, para o autor d’*O Capital*, ao apreender a negação da negação (o movimento dialético), Hegel encontrou somente a ideia abstrata, lógica, especulativa do movimento da história e ressaltou a ideia de trabalho apenas como essência do homem que se legitima, isto é, apreende apenas o lado positivo do tema (a efetivação do ser por meio do trabalho), pois o “trabalho que Hegel unicamente conhece e reconhece é o *abstratamento espiritual*” (idem, p. 124) e é nele que o filósofo sustenta toda a sua filosofia. Essa concepção hegeliana leva a grande crítica feita por Marx, junto de Engels, da ideia ser anterior ao ser e à realidade material, de maneira abstrata, e deduzir que as leis do pensamento são impostas às leis da sociedade e da natureza.

Marx afirma que é pelo trabalho que os sujeitos dominam as forças naturais, dominam a natureza e se autoproduzem enquanto seres efetivos na existência. Conforme explica Konder (2008, p. 51) “Para Marx, o homem tinha um corpo, uma dimensão concretamente ‘natural’, e por isso a natureza humana se modificava materialmente, na sua atividade física sobre o mundo”, ou seja, ao mesmo tempo que o ser altera a natureza, era também alterado por ela e por sua atividade humana, posto que essa ação material transformadora afeta e modifica as formas de trabalho, a organização social e os sentidos dos indivíduos, já que essas forças também atuam sobre o ser.

Em *Ideologia Alemã*, Marx (2007 [1845-1846]) reitera a importância do trabalho na constituição da natureza humana ao argumentar que o ser ao criar seus modos de vida, ele produz a sua própria vida material, que está interligada às condições materiais da existência e de produção, as quais determinam os modos de produção, a organização social e os

indivíduos. Logo, a existência é reflexo – o Círculo completaria: e refração – das condições da realidade material e leis objetivas da natureza. Sob esse viés a natureza do sujeito só pode ser localizada no processo histórico da humanidade, isto é, na história a partir de organizações sociais. É somente no interior dessas formas de estrutura social, estabelecendo relações com outros semelhantes, que os indivíduos podem se efetivar, desenvolver sua vida, satisfazer suas necessidades e expressar-se. Nesse sentido,

A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparecem, aqui, como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo vale para a produção espiritual, tal como ela se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo. Os homens são os produtores de suas representações, de suas ideias e assim por diante a, mas os homens reais, ativos, tal como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde, até chegar às suas formações mais desenvolvidas. A consciência [Bewusstsein] não pode jamais ser outra coisa do que o ser consciente [bewusste Sein], e o ser dos homens é o seu processo de vida real. Se, em toda ideologia, os homens e suas relações aparecem de cabeça para baixo como numa câmara escura, este fenômeno resulta do seu processo histórico de vida, da mesma forma como a inversão dos objetos na retina resulta de seu processo de vida imediatamente físico. (Marx, 2007 [1845-1846], p. 93-94, grifos nossos)

O entendimento da atuação do fenômeno material sobre a existência do ser e do mundo pode ser visto em questões postas em nosso trabalho. Ao observarmos as condições sócio-históricas e econômicas que constituíram a Rússia – por exemplo, a forte produção rural, o trabalho coletivo no campo, o contexto revolucionário desde meados do século XIX na Rússia e em outros países europeus, entre outros motivos, que culminaram na Revolução Russa e na implementação do regime soviético -, como vimos no primeiro capítulo (cf. item 2.1) notamos fatores que alteraram as formas de trabalho e organização social, nesse caso radicalmente, de modo que não nos estranha o modo de produção intelectual encontrado nesse período histórico que destacamos anteriormente nos itens subsequentes ao contexto político e econômico. Assim, entendemos a tradição de círculos como exercício filosófico; a forma coletiva de produção do conhecimento, inclusive, incentivada nos institutos de ensino durante período soviético, como grupos de trabalhos; a noção de autoria coletiva; a construção arquitetônica das cidades, com moradias coletivas; a própria popularização das ideias marxistas tão forte em solo russo; práticas que, por sua vez, contribuem para uma

compreensão articulada da linguagem, isto é, do funcionamento em conjunto e articulado dos signos verbais, visuais e sonoros no ato enunciativo.

Sem dúvida, o processo acima não é tão direto, linear e simplificado. A configuração mostrada é apenas para ilustrar como determinação material na produção do homem e do mundo, a qual é complexa, contraditória e dialética. Além disso, o excerto acima nos permite ressaltar a importância de contextualizar, conforme temos feito, as produções humanas, sejam elas bens de consumo, criação intelectual, religiosa ou qualquer outro produto da cultura.

Como consequência dessas conclusões, ao retomarmos Marx (2007 [1845-1845], p. 93), compreendemos a constatação do pensador da necessidade de realizar uma inversão na concepção dialética hegeliana, pois, como exposto, é precisamente no movimento material, na relação entre indivíduos, que o processo de transformações da realidade acontecem. Assim, o autor de *Ideologia Alemã* concebe o materialismo dialético visto de cabeça para baixo no pensamento da filosofia clássica:

Totalmente ao contrário da filosofia alemã, que desce do céu à terra, aqui se eleva da terra ao céu. Quer dizer, não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam ou representam, tampouco dos homens pensados, imaginados e representados para, a partir daí, chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens realmente ativos e, a partir de seu processo de vida real, expõe-se também o desenvolvimento dos reflexos ideológicos e dos ecos desse processo de vida. [...]. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência. No primeiro modo de considerar as coisas, parte-se da consciência como do indivíduo vivo; no segundo, que corresponde à vida real, parte-se dos próprios indivíduos reais, vivos, e se considera a consciência apenas como sua consciência (p. 94)

Ainda que haja uma certa divergência entre os estudiosos da obra do Círculo quanto a uma influência da dialética (em especial, a hegeliana) na elaboração do método dialógico pelos pensadores russos, seja por uma posição antihegeliana atribuída a Bakhtin (Holquist, 2002) ou mesmo pela preferência ao termo diálogo/dialogismo/dialógico, muitas vezes tomado como uma superação da dialética – na qual temos Hegel como tese, Marx enquanto uma antítese e a filosofia bakhtiniana uma síntese, isto é, uma superação em nível superior da concepção de dialética, vinculada à noção de diálogo –, ambas as concepções dialéticas parecem chegar até as formulações do Coletivo pensante B.M.V., principalmente dado o contexto intelectual da virada do século XIX para o XX na Rússia, momento em que as filosofias de Hegel, Marx/Engels encontraram um terreno fértil para se desenvolverem.

Não está em nosso escopo desdobrarmos ou esgotarmos a questão da presença ou não da dialética no pensamento bakhtiniano. A partir de fundamentos que nos parecem

suficientemente adequados, interessa-nos pensar, neste momento a relação produtiva realizada pelos autores acerca dos dois conceitos na elaboração metodológica da abordagem filosófica feita por eles.

O primeiro motivo para pensarmos em uma concepção dialético-dialógica refere-se à estrutura constitutiva do ato de filosofar. Do ponto de vista da própria filosofia (e eis a importância do nosso deslocamento teórico-metodológico outra vez), os dois termos estão intrinsicamente relacionados. No *Dicionário de filosofia* (Abbagnano, 2007 [1971], p. 269 e p. 274), tanto no verbete referente à dialética quanto ao diálogo, encontramos que a dialética é derivada do diálogo, enquanto este último “não é somente uma das formas pelas quais se pode exprimir o discurso filosófico, mas a sua forma típica e privilegiada”, na qual se pode colocar em confronto as ideias a respeito da existência.

Ademais, como bem argumenta Coté (2000), para uma melhor compreensão da noção de diálogo desenvolvida pelo Círculo, é preciso considerar as semelhanças e diferenças com a dialética hegeliana, reformulada criticamente pelos intelectuais russos do Coletivo pensante B.M.V. Para o professor da Universidade de Québec, na filosofia bakhtiniana, a dialética consiste em uma estrutura ontológica da experiência enquanto uma estrutura unitária universal, ao passo que o diálogo permite a compreensão do ser enquanto existente no domínio dos valores da cultura reproduzidos historicamente, vistos – dialética e o diálogo – em movimento no ato expressivo singular e objetivo. A exemplo, Coté menciona a posição de Rabelais, tomado ao mesmo tempo na singularidade do seu discurso romanesco, em diálogo com os demais enunciados pertencentes ao campo da cultura e em relação à compreensão de uma estrutura da experiência humana em dada época. Trata-se, assim, do que podemos conceber de fundamentação ontológica da experiência e a existência concreta (axiológica) da sua expressão.

Acrescentamos, ainda, um terceiro fator que, para nós, demonstra toda a força dos pensadores alemães no contexto russo-soviético, em particular no pensamento do Círculo, a ponto de se tornarem um fundamento essencial para o desenvolvimento de ideias no período. Tanto o pensamento dialético de Hegel quanto o de Marx e Engels tiveram uma particular recepção na Rússia/União Soviética, centrada em disputas na interpretação mais adequada das obras dos filósofos alemães entre os séculos XIX e XX, a qual não foi ainda devidamente reconhecida e explorada, assim como a cultura soviética de modo geral, pelos estudiosos no Ocidente. Em seu texto “Russian Marxism and Its Philosophy: From Theory to Ideology”, no qual investiga uma possível base comum no desenvolvimento tão plural do marxismo soviético e tentar evidenciar as ideias vivas e vitais coexistentes no pensamento filosófico do

marxismo soviético, Soboleva (2021) apresenta algumas preposições fundamentais da recepção russo-soviética do pensamento de Hegel e de Marx/Engels, em especial a questão da (materialismo) dialética.

De acordo com a autora, Plekhánov e Lênin foram, entre os marxistas russo-soviéticos, dois grandes responsáveis por introduzirem uma leitura materialista da dialética hegeliana no marxismo soviético, visto que, para eles, foi Hegel quem descobriu a dialética do mundo material na dialética dos conceitos, portanto, restando aos marxistas russo-soviéticos colocarem do lado certo, isto é, deslocar a dialética para o mundo material a partir da abordagem marxista. Apesar dessa consonância entre Plekhánov e Lênin sobre esse aspecto, a grande discussão entre os marxistas russo-soviéticos estava na interpretação da dialética enquanto método ou teoria, que podemos ver nas posições de Plekhánov e Lênin, em que o primeiro defendia a potencialidade de uma consistente metodologia científica no materialismo dialético para os estudos sociais e históricos, enquanto o líder dos bolcheviques concebia o conceito como uma teoria do conhecimento formulando em Hegel e em Marx, uma vez que a dialética consiste na essência da matéria.

Contudo, segundo pudemos ver, na cultura russa e soviética, a coexistência das ideias não era um problema, dado que ambas era incorporadas e assimiladas pela cultura. Nesse sentido, nas palavras de Soboleva (2021, p. 271), a própria “história do marxismo russo mostra que esta alternativa jamais foi seriamente considerada; o método foi simplesmente identificado com a teoria. Fato que é evidente nos manuais soviéticos de filosofia” e, a fim de elucidar a questão, continua “por exemplo, o compêndio editado por Fyodor Konstantinov e Alexei Bogomolov (1979, 36) estabelecia que ‘a dialética materialista não era apenas método, mas também teoria, nomeadamente, a teoria do desenvolvimento’”⁹⁴, de modo o método passou a constituir a teoria e o termo foi amplamente tomado como um princípio comum eficaz da abordagem soviética, sendo usado por marxistas e não-marxistas.

Além disso, recordemos que a abordagem metodológica soviética desenvolve um empiricismo lógico materialista baseado na lógica especulativa de Hegel vista de uma perspectiva materialista marxista desenvolvida por Plekhánov e Lênin no contexto russo-soviético.

⁹⁴ No original, em inglês: “The history of Russian Marxism shows that this alternative was never considered seriously; the method has been simply identified with the theory. This fact is apparent in Soviet textbooks on philosophy. For example, the textbook edited by Fyodor Konstantinov and Alexei Bogomolov stated (1979, 36) that ‘materialist dialectics was not only method, but also theory, namely, the theory of development.’”

Nesse sentido, parece-nos haver uma influência da dialética tanto de Hegel quanto de Marx e Engels na filosofia bakhtiniana, a qual é combinada com a noção de diálogo e ambas, dialética e diálogo, ao serem reelaboradas e ampliadas pelo Círculo, tornam-se o ponto de partida, o método filosófico desenvolvido pelo Coletivo pensante B.M.V. para a abordagem heterogênea, complexa e contraditória da linguagem, assim como a natureza humana. Sob esse viés, concordamos com a afirmação de Paula *et alii* (2011, p. 7) a respeito do tema:

o diálogo é o seu método, muito próximo da dialética hegeliana e marxista, ainda que modificada, pois manifestada pela linguagem e sem qualquer proposta de superação. O liame entre o Círculo e Marx é a relação dialética/dialógica e a questão da ideologia que, para Marx, calca-se nas relações (econômicas, políticas, culturais, sociais) objetivamente vividas entre os sujeitos constituídos e constituintes de determinada realidade social e, para o Círculo, encontra-se entranhada na linguagem (o signo ideológico). A linguagem é o cerne da questão.

A respeito da noção de diálogo e suas derivações (relações dialógicas, dialogismo etc.), como aponta Grillo (2017, p. 41), “são uma marca identificadora [...] do conjunto da obra do Círculo”, contudo convém destacarmos mais uma vez o fato de que não se trata de um conceito nomeado, isto é, criado por esse grupo de pensadores, embora seja frequente atribuímos referida ideia a tais intelectuais. Como vimos no primeiro capítulo, tal concepção de diálogo consistia, mais ou menos, em uma base comum nas pesquisas soviéticas dos anos 1920, as quais eram também muito influenciadas também pela dialética marxista-leninista. Nesse sentido, cabe retomarmos ao menos duas fontes das quais Círculo parece ter se alimentado: de um lado, no contexto russo-soviético, citamos três interlocutores do Coletivo pensante B.M.V., já mencionados anteriormente, os quais desenvolveram importantes estudos sobre o diálogo, de modo a influenciar a filosofia bakhtiniana: Vossler, Vinográfov e Iakubínski (Grillo, 2013; 2017); enquanto, por outro, temos também os diálogos socráticos (Ponzio, 2016; Lachmann, 2004).

Em relação aos linguistas contemporâneos do Círculo, de acordo com Grillo (2013; 2017), o primeiro deles, Vossler, considerou que o monólogo se tratava de uma forma de diálogo consigo mesmo feito pelo indivíduo e que a soma de monólogos poderia ser considerado um diálogo; por sua vez, Vinográfov, ao analisar a poética de Akhmatóva, concebe o diálogo como uma forma de manifestar a pluralidade da linguagem, servindo à composição do poema, ao esclarecimento da ação e do curso emocional. Vinográfov afirma que o discurso é constitutivo da novela ou romance como um elemento dramático; contudo, dos três linguistas, é Iakubínski quem desenvolveu uma consolidada teoria do diálogo ao

observar interações face a face. Para ele, o indivíduo tende à relação dialógica por influência da cultura e da própria constituição biológica (reação psicofísica) e elucida a afirmação por meio de uma série de exemplificação, desde interação em julgamento a discussões científicas como conferências, escrita de livros e artigos. O ponto interessante é que por resposta dialógica Iakubínski não se limita apenas a linguagem verbal, mas considera também expressões faciais e gestos, o que o leva a concluir a importância do recurso visual no discurso verbal, de modo que as expressões faciais e o gesto podem possuir a capacidade de modificar o sentido de uma palavra assim como a entonação. Por fim, um último aspecto a se destacar é o fato de, ao estudar a fala dialógica, Iakubínski antecipa muitas das ideias propostas pelo Círculo (Bakhtin, 2016 [1950-1953]; Volóchinov, 2017 [1929]; Medviédov, 2012 [1928]), por exemplo, a alternância de sujeitos, a compreensão discursiva por meio de fatores interiores e exteriores, a presença de elementos repetíveis no discurso oriundos de padrões sociais e a situação cotidiana como fator constitutivo da compreensão do discurso.

No que se refere ao diálogo socrático, Lachmann (2004) e Ponzio (2016) apontam que é nele, juntamente com a sátira menipeia, que o Círculo, sobretudo Bakhtin, encontra a natureza dialógica da linguagem e da consciência humana. Ainda de acordo com os autores, o gênero diálogo socrático surge contrário à visão de mundo monológica, em sua estrutura base, ao menos num primeiro momento, está presente o contínuo embate de vozes, as visões de mundo distintas em confronto, a reação à palavra-outra a partir de um tema. Aqui, o centro fundamental é o ponto de vista ideológico dos personagens-sujeitos desenvolvido até o limite, profunda e continuamente, entre eles, isto é, “os personagens interessam-nos pelas próprias posições ideológicas e as suas relações são relações entre ideologia, ao ponto de ter pouca importância se, historicamente, o encontro deles como homens em carne e osso não tenha sido possível” (Ponzio, 2016, p. 100). No diálogo socrático, assim como nas relações dialógicas, tudo permanece em aberto e indefinido na abordagem do tema pelos sujeitos.

É na interlocução com os pensamentos desses linguistas (além de outros) e com a filosofia clássica alemã que os pensadores do Círculo pensante B.M.V. particularizam o conceito de diálogo em sua abordagem, ao combinar tanto os conceitos de diálogo quanto de dialética e, então, reelabora-los e ampliá-los, de modo inovador e singular na fronteira de campos como a filosofia, linguística/literatura, ciências da ideologia, psicologia entre outros a partir do viés da filosofia da linguagem. Desse processo, conforme já antecipamos, encontramos uma concepção dialógica que marca o deslocamento filosófico do problema da identidade para o terreno da alteridade e coloca-nos na fronteira dos campos da atividade humana, voltada para a relação com o outro por meio da linguagem. Nesse processo, há uma

(tensa) interação entre sujeitos-enunciados, que entram em embate e se alteram mutualmente, de maneira inacabada, em contínuo movimento.

Em Dostoiévski, em que o traço fundamental é a coexistência e a interação, Bakhtin (2022 [1929]; 2015a [1963]) encontrou a expressão máxima do diálogo. Aqui, o diálogo consiste no centro da existência, em que “duas vozes é são o *minimum* da vida, o *minimum* da existência” (Bakhtin 2022 [1929], p. 275). Para o filósofo russo, é no ato dialógico que os sujeitos constroem a si, (a)os outros e (a)o mundo, isto é, onde os sujeitos tornam-se o que são, pois, ainda segundo Bakhtin, “*ser significa comunicar-se dialogicamente*” (idem, p. 275, grifos nossos), construída na contraposição de um indivíduo ao outro, “como contraposição do eu ao outro” (ibidem, p. 276). De acordo com Bubnova (2011), esse acontecimento entre sujeitos, é um o acontecimento do ser, como vimos anteriormente, e, em russo, é usada expressão *sobytie bytia* para isso, que significa “ser juntos no ser”. Isso demonstra o caráter dialógico presente na própria constituição da ontologia-axiológica do sujeito, ao menos do ponto de vista da cultura russo-soviética. Assim, reiteremos o fato de o princípio dialógico estar vinculado à condição existencial da vida, segundo pudemos constatar já em Bakhtin e seu estudo sobre Dostoiévski.

A concepção radical (no sentido marxiano) de diálogo mostra, segundo Ponzio (2008), a dimensão incondicional da noção, uma vez que, nessa configuração, não se torna uma proposta ou mesmo um convite dos participantes, mas uma necessidade, uma imposição da própria existência concreta. Em outro texto, Ponzio (2016, p. 270) ainda propõe que essa necessidade advém de uma “impossibilidade – de ordem ‘biossemiótica’, poderíamos dizer, e não somente psicológica – de fechamento, de indiferença, de não envolvimento” em diferentes contextos individual, grupo social, linguístico, cultural etc.

Sob essa contraposição de sujeitos via linguagem, gira toda a existência dialógica e é somente nesse processo interacional com o outro, isto é, na dimensão social, via linguagem, que o sujeito e mundo são objetivados ou efetivados na existência concreta da vida.

O material semiótico torna-se, nessa configuração, o palco da existência. O lugar do acontecimento dos sujeitos, no qual desenvolve toda a vida. O caráter dialógico do ser e da existência coincide com o próprio caráter da linguagem, ambas podem ser igualadas. Tal é a condição de existência, porque é também a condição da linguagem. Conforme veremos adiante, o sujeito é dialógico porque a linguagem é dialógica, esta assim o é, porque se materializa e materializa (n)os sujeitos em interação. Em seus textos pós-Círculo, ao retomar o tema do diálogo, por exemplo, na reformulação do seu livro sobre Dostoiévski, Bakhtin (2015a [1963], p. 209) elucida referida interdependência:

As relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que por si mesmas carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas.

Do mesmo modo, ainda nas palavras do filósofo russo (idem),

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas.

É nesse sentido que a dialogicidade torna-se uma condição da vida, uma vez que a presença dos sujeitos implica em uma relação dialógica entre ser expressivo, um objeto interpretado como signo e um signo interpretante (Ponzio, 2016). Em cada nova interação, o sujeito ganha um novo acabamento pelo outro – é alterado – ao passo que também dá sentido de completude ao outro (altera-o), o que faz com que o diálogo seja sempre inconcluso e se renove a cada ato de linguagem. Isso equivale tanto para o indivíduo, a consciência, sentidos, linguagens, quanto para os objetos, o trabalho, ideologias, perspectivas teóricas, movimentos artísticos, para tudo que existe materialmente no/pelo signo.

A única forma adequada e realmente legítima do indivíduo exprimir a si mesmo pelo material semiótico é no diálogo inconcluso. Ser, para o Círculo pensante B.M.V., é necessariamente conviver. Para ser para mim, antes, preciso ser para outro. Minha existência está, por assim dizer, condicionada ao outro. Só posso existir para o outro e com auxílio dele (prerrogativa que é válida reciprocamente). Nas anotações para a “Reformulação do livro sobre Dostoiévski” (2011, p. 348, grifos nossos), Bakhtin sintetiza a compreensão de diálogo como fundamento da vida:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal.

E o autor, mais à frente, continua: foi “Dostoiévski [quem] descobriu a natureza dialógica da vida social, da vida do homem” (idem, p. 354). Com isso, os sujeitos no diálogo

saem dos seus respectivos mundos para um terceiro mundo, o do contato, voltam-se um ao outro e estabelecem relações dialógicas.

Desse ponto de vista, compreendemos a opção do Círculo por uma concepção dialógica. O diálogo é próprio da alteridade, terreno para o qual o Coletivo pensante B.M.V. se desloca, logo somente pode existir na conjuntura da existência, na vida. Por isso a dialética fora do contexto dialógico torna-se abstrata, pois, implica em estar fora dos limites da vida e perde o movimento contínuo, que é próprio das relações humanas, dada incompletude inerente do ser.

Segundo explica Volóchinov (2017 [1929]), na primeira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*, o método do materialismo histórico-dialético acerta ao realizar a inversão dialética de Hegel e localizar as relações da existência no domínio das leis materiais do mundo, da história, da ideologia. Contudo, o que falta para a perspectiva de Marx e Engels é observar tais fenômenos no campo dos signos, uma vez que “todas as profundezas e nuances das estruturas ideológicas ‘imanentes’ é possível apenas com base em uma filosofia da linguagem” (p. 102).

Eis, então, as contribuições do Círculo no aprofundamento da abordagem dialética clássica: a compreensão material dos fenômenos no terreno da linguagem, bem como ampliação da concepção de dialética e diálogo.

Ao realizar tal deslocamento, para Ponzio (2008), o Círculo se particulariza por avançar na compreensão de fenômenos apenas tangenciado por Marx e Engels, como, por exemplo, o problema das ideologias e das superestruturas, a função dos signos nas relações sócio-históricas, a relação da linguagem verbal frente a outros sistemas sógnicos, o problema do sujeito e da consciência. Questões que revelam as profundezas e nuances das estruturas ideológicas imanentes, como denominou Volóchinov no excerto acima.

Vinculada a este primeiro ponto, pois o embasamento na filosofia da linguagem no deslocamento para o campo da alteridade, está a questão do método dialético e sua modificação feita pelo Círculo. Nesse sentido, retomamos o texto “Metodologia nas ciências humanas”, no qual Bakhtin expõe a ideia inicial que trouxemos acima de que “a dialética nasceu do diálogo para retornar ao diálogo em um nível superior” (2011 [1974], p. 401) e que fora dessa relação a dialética resulta em uma abstração pura da consciência, conforme o autor afirmar em seus “Apontamentos 1970-1971”: “no diálogo as vozes (a parte das vozes) se soltam, soltam-se entonações (pessoais-emocionais), das palavras e réplicas vivas extirpam-se os conceitos e juízos, mete-se tudo em tudo em uma consciência abstrata – e assim obtém a dialética” (2011 [1970-1971], p. 383).

Neste ponto cabe recuperarmos o estudo sobre Dostoiévski feito nos anos 1920 citado acima, no qual Bakhtin (2022 [1929]) desenvolve o princípio dialógico, mas sem recusar dialética, ao contrário, mostrando a coexistência dela no diálogo e a necessidade de torná-la parte do diálogo. De acordo com o filósofo russo, a dialética está presente no projeto artístico de Dostoiévski, nos pensamentos de seus personagens, nos quais são “realmente dialéticos” (Bakhtin, 2022 [1929], p. 61), contudo esta “realidade última de Dostoiévski [...], ainda que dialética” não pode ser tomada como tal, pois implicaria reconhecer que a autêntica ideia de Dostoiévski é uma síntese dialética” (idem, p. 300-301) entre as ideias dos personagens, o que seria um grave equívoco, uma vez que o que existe é a coexistência da interação de vozes, de forma aberta e inconclusa. Assim como no mundo de Dostoiévski, “não há uma palavra final, conclusiva e que defina de uma vez por todas. [...]. não há nada que seja sólido, morto, concluído, irresponsivo e que tenha proferido sua última palavra” (*ibidem*, p. 271-272). De modo semelhante, ainda que utilize o termo “dialética”, Volóchinov (2017 [1929]) quanto Medviédev (2012 [1928]) desenvolvem-na dentro princípio dialógico, como podemos observar, por exemplo, quando o primeiro reflete sobre o ato enunciativo, em que diz que a “cadeia de criação e da compreensão ideológica, que vai de um signo a outro e depois para um novo signo, é única e ininterrupta (Volóchinov, 2017 [1929], p. 95) ou na própria ampliação do termo dialética, ao se referir ao “fluxo dialético” (p.113); ao “caráter ininterrupto do processo dialético” (idem, p. 114); “síntese dialética viva (*ibidem*, p. 140)”, bem como Medviédev (2012 [1928]) ao utilizar “dialético vivo” (p. 57) ou “contínua interação viva” (p. 75). Tais expressões colocam o movimento dialético no contexto da vida, isto é, no diálogo, sempre contínuo e inconcluso, como explicitou Bakhtin (2022 [1929]).

A ideia dialógica é retomada ainda por Ponzio (2008), ao destacar que dado o objeto do Círculo, que permaneceu ao longo das obras o mesmo ainda que variasse em termos de problema e material, a linguagem não se direciona para uma única e definitiva conclusão, o que impede uma aplicação do método dialético, em especial o hegeliano, porquanto não há primeiro nem último ato enunciativo.

Conforme podemos notar com a exposição acima, o Círculo de modo geral, e Bakhtin em particular, se utiliza de duas tradições da dialética e do diálogo – para articular e combinar os dois conceitos. De um lado, trazendo a dialética para o contexto concreto da vida e, de outro, transformando a noção de diálogo como força motriz do desenvolvimento da realidade humana, de modo que ambas passem a ser entendidas sem caráter definitivo, sem conclusibilidade e fechamento em si. Essa posição, como mostram Paula *et alii* (2011), revela

uma atitude de Bakhtin, e do Coletivo pensante B.M.V. de modo geral, que não se contrapõe à dialética, ao contrário, o autor busca ampliá-la por meio do diálogo.

Ainda de acordo com as autoras brasileiras, se, por um lado, Marx alicerçou seu pensamento na relação dialética entre super e infraestrutura, de modo a ressaltar as transformações sociais em um contexto de coletividade e da luta de classes, de outro lado, o Círculo pensante B.M.V. coloca esses sujeitos em situação disputa socioideológica no contexto semiótico da vida, de forma dialógica, via pela qual se dá o embate. Essas distinções marcam os lugares epistemológicos da abordagem dos pensadores: para o filósofo alemão, o centro está na perspectiva histórico-materialista, pelo viés da produção econômica; enquanto para os intelectuais russos a pedra fundamental está no olhar dialógico e sógnico para os fenômenos. Em outros termos, podemos compreender que

O que importa é o movimento, tanto para o Círculo de Bakhtin quanto para Marx. A diferença é que, para Marx, calcado em Hegel (de maneira invertida), o movimento é dialético, pois concebe as relações tese (afirmação), anti-tese (negação da afirmação) e síntese (negação da negação, logo, uma nova afirmação, distinta da primeira) considerando esta última como uma superação do embate travado nas duas anteriores; enquanto que, para o Círculo, o movimento é dialógico (ou dialético-dialógico) porque, apesar de considerar o movimento dialético (com todos os seus elementos: tese, anti-tese e síntese), não admite a síntese como superação, mas como continuação do diálogo travado anteriormente, uma vez que modifica aparentes extremos, ao considerá-los e movimentá-los (a negação da negação é vista como nova afirmação, não totalmente distinta, mas também não homônima à primeira. Ninguém tem razão e nada é superado. Relativiza-se os pontos de vista, que se modificam no jogo dialético-dialógico), logo, a convivência dos opostos tese e anti-tese, que digladiam no discurso por meios das vozes sociais, é o centro da cena, ou seja, a relação eu/outro. (Paula L; Figueiredo; Paula S, 2011, p. 14-13)

É precisamente talvez a grande contribuição do Círculo à dialética. Ao incorporá-la e modificá-la junto ao conceito de diálogo, o Coletivo pensante B.M.V. amplia a definição dada por Marx, torna-a contínua, uma vez que não há uma superação acabada, dada a condição da linguagem e do ser expressivo. Ao deslocar a questão para os signos, o movimento passa a ser ininterrupto, pois a expressão sógnica dos sujeitos “quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta e assim *ad infinitum*” (Bakhtin, 2011, p. 334). Essa é de fato a grande contribuição do Círculo à leitura da dialética clássica, conforme destacam as autoras.

Neste ponto, apontamos também uma terceira contribuição imprescindível do Coletivo pensante B.M.V. Para Hegel, o ponto de partida estava nas alturas, de modo que “desce do

céu a terra”, enquanto para Marx, o movimento é invertido, pois “eleva da terra ao céu”, colocando o início do movimento no chão. Por sua vez, o Círculo coloca o movimento no centro, *na relação* entre as partes, isto é, o movimento não possui um começo, tampouco um fim, posto que só podem existir na fronteira, no contato, na alteridade, enfim, na relação dialógica. Embora seja uma constatação aparente e trivial da filosofia bakhtiniana, as implicações desse deslocamento para o ponto de encontro tornam-se mais complexas e modificam a abordagem epistemológica. Sob essa perspectiva da relação, os intelectuais russos rompem com a linearidade, verticalidade/horizontalidade dos fenômenos enunciativos, ainda que seja comum pensarmos em uma bilateralidade, muito em função da relação eu-outro, o movimento é multidirecional (como afirma Medviédev em *Método Formal nos Estudos Literários*) e atua simultaneamente (uma vez que as relações do outro com o outro me afetam), afinal tanto eu quanto outro comportam a pluralidade, vários “eus” e “outros”, situados em diferentes posições (às vezes em mais de uma, de forma simultânea), e podem atuar e se expressar simultaneamente em um mesmo acontecimento, de modo que se afetam em diferentes direções. No diálogo, os sujeitos podem, em sua singularidade, se tornar representantes de outros e personificar as formas sociais reais e concretas da existência (Bakhtin, 2022 [1929])⁹⁵. A constituição do movimento dialético-dialógico se apresenta, assim, em uma estrutura de relações em rede (de capilaridade), em que cada uma das partes estão se modificam simultaneamente. À semelhança da noção de rizoma proposta por Deleuze & Guattari (2011 [1980]). Essa ideia fica um tanto mais nítida quando pensamos nos conceitos bakhtinianos de grande tempo, de cadeia discursiva, voz social e esfera de atividade humana, por exemplo.

O exemplo tal configuração pode ser o mais cotidiano possível: pensemos um jogo de futebol entre dois times em que atuam 11 jogadores de cada lado. Cada um desses 22 sujeitos atuantes, em suas respectivas posições de jogo, modificam e alteram a relação entre si, tanto dentro do próprio time quanto em relação ao time adversário. Essa interferência pode ocorrer, inclusive, sem que haja um embate direto – uma marcação – no 1 contra 1, uma vez que, a depender da movimentação e posição dos outros atletas, pode condicionar ato de quem está com a bola. Podemos pensar em um processo parecido ao compararmos com as constelações, as relações planetárias dentro do sistema solar, ou mesmo com um jogo de xadrez.

⁹⁵ Em *Problemas da Obra de Dostoiévski*, ao tratar dos tipos de diálogo na estética do escritor russo, Bakhtin aponta para essa complexa relação eu-outro, de modo a extrapolar os limites de uma relação binária, de modo semelhante em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Volóchinov também indica para a mesma questão, ao tratar do diálogo.

Fundamentados na concepção metodológica formulada pelo Coletivo pensante B.M.V. é que partimos do método dialético-dialógico, como princípio norteador, para o desenvolvimento do nosso trabalho. Faz-se necessário elucidar que tal proposição não é examinada de maneira sistemática, uma cama de Procusto, que visa enquadrar nossa abordagem. Ao contrário, trata-se de um procedimento aberto e assistemático, como propõe a filosofia do Círculo, em que partimos da materialidade do nosso *corpus*, as condições e relações sócio-históricas que o envolvem, bem como as que circundam o contexto de produção da pesquisa e os nossos objetivos, a fim de possamos refletir a respeito do tema proposto.

A construção do nosso *corpus* é formada por três enunciados estéticos, a saber: o quadro *Composição VIII*, de Kandínski (1923); poema “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas” (1926), de Maiakóvski; e a peça musical *Sonata para piano op. 12* (1926), de Chostakóvich, denominada também por “Outubro”. A seleção de referidas obras obedece aos seguintes critérios teórico-metodológicos: 1) três artistas russos contemporâneos aos membros do Círculo; 2) autores-criadores que fossem representantes de suas respectivas linguagens ao mesmo tempo em que pensam a interrelação entre elas. Esses dois primeiros critérios nos permitem escolher um artista para cada materialidade da linguagem (visual, verbal e sonora), bem como nos concede a possibilidade de demonstrar como a concepção de linguagem formulada pelo Círculo pensante B.M.V. está inserida e é compartilhada, em certa medida, com um contexto de reflexão maior na União Soviética acerca da linguagem, feita tanto por teóricos como por artistas, segundo nos aponta Chklóvski (*apud* Schnaiderman, 1971, p. 14). Por conseguinte, delimitamos os nomes do poeta Maiakóvski, do pintor Kandínski e do musicista Chostakóvich.

De acordo com o que afirmamos em trabalhos anteriores (Paula & Luciano, 2020d, p. 136) a partir de Schnaiderman (1971), Maiakóvski é considerado, ao lado Khlébnikov, “o eixo central de toda a poesia moderna russa” e também um dos principais representantes das estética Futurista, as quais têm em seus projetos artísticos forte associação à música e ao apelo visual, de tal modo que na poética do poeta russo encontramos uma estrita articulação da disposição gráfica (visual) com os processos de transmissão oral (prosódia, elemento sonoro). É isso que faz de Maiakóvski “um dos precursores de correntes modernas de poesia que incorporam ao texto elementos visuais” (Schnadeirman, 1971, p. 56) ao passo que se aproxima da reflexão teórica sobre a linguagem por meio da arte. Acrescenta-se a esse fato, os trabalhos de atuação no cinema e a colaboração no processo de fotomontagens de Ródtchenko (Schnaiderman, 2010), já apresentados por nós.

Por sua vez, Kandínski é um dos principais nomes da arte abstrata, considerado por muitos o pioneiro e participou como professor da importante escola de Bauhaus. No desenvolvimento da arte abstrata, o artista plástico russo teve forte influência da música, tomada como abstrata por natureza, para representar o mundo exterior de maneira imediata a partir dos sentimentos da alma. Nesse sentido, é que Kandínski se utiliza de termos musicais como “Composição” e “Improvisação” para designar suas telas, assim como o uso de formas geométricas para remeter à orquestração e movimentos. Ademais, o pintor possui produção poética: há uma reunião de poemas, publicada em 1913 com o título *Klänge* (*Sons*, com tradução da obra para o português pela Galileu Edições em 2023), os quais fazem referência a cores, linhas e ao som. A propósito dos poemas, ressalta-se, inclusive, a afirmação de Hans Arp (*apud* Campos A; Pignatari; Campos H, 1975, p. 52-53) sobre o traço concreto no livro de Kandínski, no sentido de que, ao contrário de Goethe, o pintor e poeta russo não ensina ou apresenta sobre temas ao leitor, mas coloca-o diante da própria realidade do poema. Característica típica do movimento Concretista, o qual visa não a apresentação, mas a presentificação do objeto das obras, de modo que o conteúdo se torna a própria realidade. Posição semelhante à do Círculo que toma a linguagem como a realidade imediata do sujeito e do mundo (Bakhtin, 2011, p. 270; Volóchinov, 2017, p. 93).

A respeito da escolha de Kandínski, cabe-nos ainda uma ponderação. Ainda que Kandínski tenha vivido parte de sua vida fora da Alemanha e concebido o quadro *Composição VIII* durante seus primeiros anos de Escola Bauhaus, em Weimar, é válido retomar e ressaltar que até o fim de 1921, o pintor esteve na União Soviética, dirigindo o Instituto de Cultura Artística, além dos apontamentos que realizamos no capítulo de contexto acerca das relações entre cultura alemã e a russa-soviética. Com isso, podemos afirmar que toda a efervescência cultural e artística desse período soviético certamente influenciou de dentro a obra do pintor moscovita, como, por exemplo, a presença de novas influências e a mudança na linguagem pictórica de expressionismo emocional para uma estrutura composicional mais clara, bem como o conteúdo temático. Essa é, inclusive, a posição de Dobrowski (1995) sobre a questão. De acordo com a autora,

A partir do seu contato com os artistas de vanguarda, Kandínski foi exposto às novas tendências na arte: o Suprematismo geométrico não-objetivo, de Kasimir Maliévitch, e o Construtivismo de Vladimir Tátlin, Aleksandr Ródtchenko e El Lissítski. Essas influências da arte russa não-objetiva e

geométrica se manifestariam mais tarde na obra de Kandínski dos anos de Bauhaus⁹⁶. (p. 22).

Acrescenta-se o fato de que, desde seu período em território russo-soviético, o pintor moscovita já havia iniciado a inserção de formas geométricas combinadas com formas mais livres dos primeiros anos, práticas que continuou a explorar posteriormente durante seu período na Alemanha. Sob essa perspectiva, de modo algum a escolha de Kandínski e de *Composição VIII* são um *contradictio adiecto* em nosso trabalho.

Por fim, Chostakóvich trata-se de outro nome eminente na arte de vanguarda soviética. Segundo Bueno (2010), o compositor se destaca por obras produzidas para Ballet, ópera (gêneros que se constituem materialmente de forma tridimensional), música de cena e trilhas sonoras de filmes, chegando a trabalhar, assim como Maiakóvski, no teatro com Meyerhold (como constatamos na foto do ensaio para a peça *O percevejo*, presente no primeiro capítulo), importante nome da dramaturgia, conforme mencionamos anteriormente. Em suas composições, Chostakóvich apresentava também sua forte relação com a literatura, por exemplo, com o humor das obras de Gógol (que aparece na ópera *O Nariz* e no ballet *A Idade do Ouro*), o Réquiem da poetisa Akhmátova (que influencia a *Oitava Sinfonia*) ou os textos de Dostoiévski (base para a composição de *Canções do Capitão Lebiádkin*). Soma-se a esses traços estilísticos, a forte relação com Sollertínski, conhecido membro do Círculo, que estudava o sinfonismo shakeasperizante, o tragicômico, e apresentou Mahler ao compositor russo, materiais que influenciaram as obras de Chostakóvich. Além disso, segundo aponta Roseberry (1989, p. 161), há possibilidade de o musicista ter tido contato com Bakhtin ou, pelo menos, o que é certo ter sido apresentado à obra do filósofo russo.

Acrescentamos ainda mais dois importantes critérios. Qualitativo e temporal, que nos permitiram delimitar as obras a partir dos autores escolhidos: 3) cada enunciado artístico dos respectivos autores deve ser constituído externamente por um único material, isto é, um verbal, um visual e um sonoro; 4) as obras produzidas devem estar situadas nos anos de 1920. Assim, conduzindo-nos ao *corpus* estabelecido.

Os critérios acima estão diretamente vinculados aos objetivos de nosso trabalho. Tanto a delimitação do *corpus* quanto os critérios de pesquisa permitem que possamos analisar a manifestação tridimensional da linguagem e como ela ocorre em cada produção estética, isto

⁹⁶ No original, em inglês: “Through his contact with the avant-garde artists, Kandinsky was exposed to the newest tendencies in art: the non-objective geometric Suprematism of Kasimir Malevich, and the Constructivism of Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodchenko, and El Lissitzky. These in fluences of Russian non-objective, geometric art would later surface in Kandinsky's work of the Bauhaus years.”

é, como a tridimensionalidade da linguagem se organiza, articula-se e interrelacionam-se em seu potencial valorativo a partir da materialidade sógnica para a produção de sentido no ato enunciativo, que é expresso em dada construção arquitetônica, genérica, bem como compreender de que modo tal processo dialoga com a noção de linguagem proposta pelo Coletivo pensante B.M.V. O procedimento analítico da questão, por sua vez, tornará possível compreender também como as produções artístico-filosóficas estão inseridas em seu contexto de produção, circulação e recepção da Rússia soviética dos anos de 1920, centrada em uma agenda de pesquisa particular a este período que era compartilhada de maneira geral pelos intelectuais. Consideramos que tais obras tanto as estéticas quanto a filosófica do Círculo pensante B.M.V. revelam uma concepção em voga na União Soviética daquele período, a qual perpassa as produções da época. Trata-se da ideia de *Slovo* (palavra viva), abordada no primeiro capítulo e que remete à ideia de linguagem enquanto criação/revelação/encarnação do ser e do mundo. Desse modo, as produções estéticas e éticas, principalmente dos anos 1920, voltam-se a este conceito como aspiração máxima para a construção e consolidação do grande projeto que era a nova sociedade e homem soviéticos. Ao fim do percurso analítico, por fim, esperamos apresentar alguns princípios teórico-metodológicos a partir dos estudos bakhtinianos para a abordagem em diferentes semioses.

A propósito do desenvolvimento do percurso a fim de alcançar o proposto acima em nosso trabalho, devemos considerar tanto o movimento externo quanto interno da pesquisa.

Do ponto de vista externo, nosso trabalho situa-se no que podemos denominar de um terceiro momento da recepção brasileira em relação ao pensamento bakhtiniano (Paula; Luciano, 2020e), no qual consiste em um período de revisão teórica, com (re)traduções das obras feitas diretamente do russo, introdução de textos do Círculo que não haviam publicações, aprofundamento do contexto de produção e circulação das ideias bakhtinianas e expansão da abordagem teórico-metodológica para diferentes materialidades já estudadas pelos intelectuais russos, mas que eram desconhecidas de boa parte dos leitores brasileiros. Logo, nossa investigação está diretamente ligada a tal contexto, seja pelo tema, pela forma de realização da pesquisa ou mesmo pelo estilo na abordagem. Ademais, em um contexto mais específico, a tese está vinculada a uma rede de pesquisas feitas no interior do Grupo de Estudos Discursivos (GED), desenvolvida sob a coordenação da professora Luciane de Paula, em contato com pesquisadores nacionais e internacionais, alunos de Ensino Médio, Graduação, Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) e pós-doutorado. Essa condição implica que as considerações realizadas em nosso trabalho fazem parte uma reflexão maior feita coletivamente a partir de diferentes entradas e com objetos diversificados. Em outras palavras,

há pesquisas de cunho mais teórico-metodológico, há também pesquisas de caráter analítico que visam repensar a filosofia bakhtiniana por meio das análises de filmes, séries, livro, canções, pintura, quadrinhos, entre outras criações ideológicas. Como fio condutor que liga todos os trabalhos, além do aporte teórico, está a proposta de refletir sobre a concepção de linguagem verbivocovisual na filosofia do Coletivo pensante B.M.V., o que traz uma unidade e identidade ao trabalho do grupo. Por fim, cabe ainda ressaltar a íntima relação de nosso atual trabalho com nossas produções anteriores, realizadas tanto a nível de Graduação (Iniciação Científica) quanto de Pós-Graduação (Mestrado), na forma de artigos, capítulos em livros, palestras, apresentação de trabalho e dissertação. Assim, em nosso horizonte de trabalho, estamos em constante diálogo (implícito e explicitamente) com tais pesquisas e estudos, sejam feitos no âmbito do grupo de pesquisa, seja no contexto mais amplo feitos por outros grupos de estudiosos nas diversas universidades do país.

No se refere à abordagem metodológica no interno da tese, a relação dialético-dialógica se manifesta em muitas formas, embora haja uma divisão temas e capítulos com intuito de tornar a exposição mais didática. Podemos encontrá-la na macroestrutura do texto, isto é, na divisão dos capítulos, uma vez que cada capítulo e subitens estão relacionados entre si, os temas e discussões reaparecem em diferentes momentos do texto, com outras ênfases bem como os autores mencionados, com os quais também dialogamos. A abordagem do nosso *corpus* igualmente se faz de maneira dialética-dialógica, pois aqui compreendemos o poema de Maiakóvski, o quadro de Kandínski e a peça de Chostakóvich em interação contínua entre si, a fim de compreender como a questão da manifestação da verbivocovisualidade aparece em cada enunciado, o modo que cada semiose é articulada nas diferentes materialidades enunciativas para a produção de sentido. Isso significa observar como o visual e o sonoro estão entrelaçados na materialidade externa do poema verbal, ou como o verbal e sonoro se manifestam no quadro visual de Kandínski ou ainda examinar o entrelaçamento verbivocovisual na peça de Chostakóvich. Tal interação é expandida a propósito das demais obras dentro das respectivas estéticas de cada autor, bem como em diálogo com os conceitos teóricos aqui utilizados e com o contexto russo-soviético.

A compreensão dos obras estéticos em contextos também nos conduz a colocá-los e analisá-los em contato com as demais produções intelectuais dos anos 1920 em particular e do período revolucionário em uma visão mais ampla, a fim de compreender de que modo Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich incorporam o período revolucionário em suas obras, o que eles retomam da produção soviética daquele período histórico, o que inovam e contribuem para a agenda intelectual, ou seja, as convergências e as divergências estéticas-

filosóficas, sobretudo a partir do campo filosófico, artístico (poético, artes plásticas e musical) e científico, os quais são vistos em relação, conforme pudemos antecipar no primeiro capítulo.

No domínio teórico, além das categorias conceituais entendida no contato com *corpus*, as noções bakhtinianas do mesmo modo são (re)pensadas em constante relação entre si. Em outros termos, consideramos, primeiramente, a produção do Círculo em relação entre os membros (respeitando a particularidade de cada, é claro), enquanto uma unidade de pensamento filosófico, por conseguinte a compreensão dos conceitos delimitados por esses intelectuais russos é tomada de forma articulada tanto entre as categorias selecionadas para fundamentar nosso estudo – gêneros do discurso, enunciado e sujeito -, as quais nos permitem identificar uma compreensão tridimensional da linguagem na filosofia bakhtiniana, quanto em relação às demais formulações conceituais realizadas pelo Coletivo pensante B.M.V., por exemplo, os conceitos de entonação, tom/tonalidade, imagem de autor, voz social, ideologia, cronotopo, exotopia, alteridade, arquitetônica, etc., posto que não é possível compreendê-las isoladamente do todo do pensamento do Círculo. Acrescenta-se, como propõe a filosofia bakhtiniana e como temos feito nos capítulos até aqui expostos, o fato do nosso entendimento do pensamento bakhtiniano na fronteira com outros pensadores da cultura, com os quais o Círculo entra em embate, polemiza, concorda ou discorda (parcial ou integralmente), incorpora e reelabora muitas vezes as ideias, como foi o caso de Humboldt, Saussure, Vossler, Vinogradov, Iakubínski, Chiept, Platão, Hegel, Marx, Lênin, Stálin, Potebniá, Formalismo russo, entre tantos outros (a lista é inconclusa, como não poderia deixar de ser).

A unidade e delimitação teórico-metodológica para a compreensão da complexa rede relações dialógicas estão centradas na materialidade do nosso *corpus* e da nossa fundamentação teoria – Maiakóvski, Kandínski, Chostakóvich e a filosofia bakhtiniana da linguagem, a partir das quais estabelecemos relações com outros enunciados. Soma-se a isso, o fato de nos voltarmos para conexões presentes dentro de cada campo de atuação desses autores – a poética, artes plásticas, música e filosofia/linguística – dentro do período delimitado em nosso trabalho (os anos de 1920), o que converge com nossos objetivos e critérios estabelecidos para o desenvolvimento da pesquisa.

Desse ponto de vista, elucidadas as questões colocadas acima, dedicar-nos-emos a seguir a refletir sobre os conceitos de gêneros do discurso, enunciado, sujeito e verbivocovisualidade, os quais criam um terreno sólido para a compreensão de linguagem no cerne da filosofia bakhtiniana, bem como para as análises a serem realizadas no capítulo seguinte.

3.3. *Expressivo: o lugar do sujeito no pensamento do Círculo*

Comumente, nos estudos bakhtinianos da última década no Brasil, ao abordar o problema do sujeito na filosofia do Círculo pensante B.M.V., recorre-se à célebre obra *Para filosofia do ato responsável* (2017 [1919-1921]), de Bakhtin, em que o autor expõe uma definição a partir da intersubjetividade⁹⁷. Em linhas gerais, Bakhtin concebe o acontecimento da arquitetônica do mundo real em três momentos fundamentais da relação recíproca entre eu e outro: eu-para-mim; outro-para-mim; e eu-para-outro, pela qual “todos os valores da cultura se dispõem ao redor destes pontos arquitetônicos fundamentais do mundo real do ato” (idem, p. 114), sejam eles científicos, políticos, jurídicos, filosóficos, religiosos, estéticos, éticos etc. É na contraposição efetiva entre o eu e o outro, situados em posições únicas e diferentes no mundo, a partir do ato ou ação – atuação – em um evento único e singular que se constrói princípio arquitetônico da existência concreta. Nesse sentido, podemos compreender a presença de dois eixos fundamentais de valor da vida que são radical e necessariamente distintos entre si, ao mesmo tempo em que estão indissolivelmente associados e se realizam no ato concreto da existência. São somente nessas condições, diz ainda o filósofo, que todos os momentos concretos da vida e do ser se distribuem, se arranjam e se realizam. Aqui, portanto, para o autor, destacam a fundamental importância tanto da contraposição (relação) entre os sujeitos, quanto do ato como centro dessa relação concreta para a construção efetiva do mundo/existência.

O deslocamento do acontecimento do mundo concreto para a contraposição de sujeitos no ato coloca a participação do ser como lugar central da existência, que é ao mesmo tempo intersubjetiva/social e individual, singular. A singularidade do sujeito aparece, então, na sua forma de realizar(-se) (n)o ato do evento na existência a partir da sua posição única e singular nele em contraposição a um outro. Em outras palavras, o sujeito está implicado por completo na relação com o outro, uma vez que sua existência se dá exteriormente na relação com outros indivíduos, na fronteira com outras consciências, ao passo que é, simultaneamente, individual, pois se singulariza justamente nessa relação por ocupar um determinado lugar no mundo, que nenhum outro pode ocupar.

⁹⁷ Isso ocorre, pois, a obra do jovem Bakhtin se tornou acessível ao público brasileiro em 2010, quando ocorreu a tradução da obra a partir da versão italiana, traduzida por Augusto Ponzio. Até, então, *Marxismo e filosofia da linguagem* (a partir da tradução francesa) e *Estética da criação verbal* eram as publicações mais recorrentes para a discussão do tema, juntamente com *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

Em consequência, a contraposição eu-outro que marca a arquitetônica do mundo nos revela duas instâncias diferentes no mundo concreto, uma social e outra individual, pois ambas se situam em relação dentro do mundo da vida. Isso significa que, como podemos perceber em *Para Filosofia do Ato Responsável*, o indivíduo, para assumir sua unidade enquanto ser, precisa refletir em si a sistemática unidade da cultura, ou seja, da vida social. É precisamente no ato único do acontecimento composto do eu e do outro em plena contraposição no mundo e dos elementos da cultura que a unidade da cultura se realiza e se integra a ele. Na unicidade do ato, a cultura, a vida e a existência se realizam ao mesmo tempo que reflete e atualiza os elementos existentes da cultura. Em outros termos, essa compreensão que aparecerá, posteriormente (como veremos), reformulada nas obras do Círculo a partir do ponto de vista do signo, particularmente o verbal, em que os significados no sistema da linguagem, enquanto tais são apenas possibilidades, e só adquirem efetivamente significação no enunciado, no ato. É evidente que não é toda a cultura, todos os significados que se concretizam no ato enunciativo do Ser-evento, mas o valor concreto (presente na cultura) desse ato, que precisamente permite e expande o conjunto da cultura. Sob tal perspectiva, “vão sendo integrados, seja a cultura no seu conjunto, seja cada pensamento singular, cada produto individual do ato vivo no contexto unitário e singular do pensamento como evento real” (Bakhtin, 2017 [1919-1921], p. 90).

Novamente, reiteramos a centralidade da participação dos indivíduos, em seus enunciados singulares em contraposição com outro, como possibilidade efetiva da cultura e da arquitetônica do mundo concreto. É somente no mundo concreto e único que o ato se realiza e realiza o mundo: “é um mundo visível, audível, tangível, pensável, inteiramente permeado pelos tons emotivo-volitivos da validade de valores assumidos como tais” (idem, p. 117). É na participação no mundo que o sujeito efetiva sua existência e a do mundo, fora desse processo não existem, são abstratos, bem como é diante da participação ativa do ser no mundo que emerge a sua responsabilidade.

O reconhecimento da participação intersubjetiva do ser no mundo da vida implica na responsabilidade diante da sua singularidade em relação ao mundo, ao outro. O sujeito participa da e na existência de modo singular e irrepetível ao ocupar uma posição igualmente única no acontecimento do mundo concreto, a qual nenhum outro indivíduo pode ocupar, nem agir a partir dela. Nas palavras de Bakhtin, isso significa que “neste preciso ponto singular no qual agora me encontro, nenhuma outra pessoa jamais esteve no tempo singular e no espaço singular de um existir único. [...] Tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca” (2017 [1919-1921], p. 96). E essa singularidade, continua o

filósofo russo, do existir no mundo “é irrevogavelmente obrigatória [*nuditel’no obiazate’na*]” (idem, p. 96). Diante disso, é que reside o não-álibi do sujeito no mundo. Não é possível transferir, deslocar as obrigações, os atos e suas consequências, a omissão, um não-agir (que já se torna um agir concreto) do eu para o outro. Cada indivíduo único ocupa uma posição no tempo e espaço que é tão singular quanto insubstituível. A ação do outro pode se realizar, replicar uma mesma ação do eu de maneira mecânica apenas (por exemplo, um sinal, um mesmo lexema, fazer um mesmo desenho) em um mesmo instante, todavia, por mais semelhante que seja a ação do eu e do outro e próxima em um tempo-espaço, nunca será o mesmo ato, pois o sentido histórico de cada ato, único e irrepetível, será outro completamente diferente entre os dois. Uma mesma palavra pronunciada, um mesmo gesto feito, uma mesma nota musical tocada com o mesmo instrumento, a réplica de um quadro, a cópia de uma assinatura etc. todos esses atos se tornam distintos, singulares no acontecimento da vida. A radicalidade do pensamento apresentado na obra de Bakhtin corresponde até mesmo para uma mesma ação feita pelo próprio indivíduo, isto é, ainda ela seja repetida logo em seguida, uma vez que cada ato concreto no mundo constitui um novo evento no mundo.

O postulado do não-álibi no mundo da vida, ainda em consonância com Bakhtin (2017 [1919-1921]), não se refere à obrigatoriedade do sujeito, ou seja, ele não se torna obrigado a nada. Em outras palavras, o sujeito possui arbitrariedade para decidir sobre sua própria participação, até mesmo se retirar da sua singularidade e tomar o mundo como igual, ser indiferente. Essa é a sua posição no mundo concreto, que se realiza no seu ato singular perante o mundo. O sujeito pratica sua singularidade com que lhe é dado, pois ele não se colocou na existência, mas se encontrou nela. Nós em nenhum momento escolhemos e decidimos entrar no mundo da vida, mas somos colocados pelo outro, seja por meio do nascimento biológico (a decisão de, normalmente, dois indivíduos de conceber um ser), seja pelo nascimento histórico-cultural, ao ser inserido na realidade por meio de atos. Desse ponto de visto, o próprio indivíduo é dado a si mesmo, contudo a sua participação no mundo é ativa, por meio de enunci-atos. De forma semelhante, a sua singularidade também foi dada ao nascer e obrigatoriamente ocupa um lugar insubstituível na existência. Todavia, apesar de tais condições, os sujeitos só podem efetivar sua existência no acontecimento da vida no próprio exercício do ato (ou não-ato).

Em decorrência dessa posição do indivíduo na existência que a efetivação no acontecimento concreto é, simultaneamente e sempre, ser e dever. O ser é insubstituível, o que implica no fato de que a sua singularidade deve ser atualizada em cada ato que compõe a sua existência e o mundo concreto. Cada ato (não)-praticado no mundo único por dado

sujeito, por menor que seja, carrega seu dever diante da existência. É impossível para o sujeito não ser participante do mundo concreto único (no sentido de ser neutro, não existir e de não estar implicado diante da sua vida), não importa aqui a forma e as condições: mesmo que seja um ato interior (um pensamento, uma sensação, um sentimento, uma compreensão) ou simplesmente um não-agir. Tudo isso faz com que o sujeito participe da vida a partir do seu lugar singular. Nesse sentido, a participação no existir exige a integralidade do ser e que tudo nele “cada movimento, cada gesto, cada experiência vivida, cada pensamento, cada sentimento – deve ser um ato responsável” (idem, p. 101), o qual está direcionado para um outro (exterior ou interior) de maneira responsiva, por meio da compreensão da existência de antecedentes que correspondem ao eu e do reconhecimento da existência de outros, para os quais o eu se dirige, responde e provoca respostas. Tais são justamente os momentos que constroem o princípio arquitetônico do mundo concreto, graças à contraposição entre eu e outro, ocupantes de lugar distintos e singulares na existência e participantes ativos no acontecimento do mundo concreto da vida.

De acordo com o que apresentamos, podemos constatar que essa definição de sujeito formulada por Bakhtin (2017 [1919-1921]) em *Para filosofia do ato responsável* é em essencial uma definição de caráter mais filosófico, voltada para uma compreensão ontológica do ser, mas que, como já afirmamos é feita sob um viés axiológico. Embora as características correspondem em grande parte com o que aparecerá nas obras posteriores do Círculo – a responsabilidade, a singularidade, o caráter dialógico e responsivo, a base material em que se realizam eu e o outro, o individual e a cultura/social na forma de síntese -, podemos encontrar também uma delimitação conceitual de sujeito, centrada na relação consciência (que Bakhtin já se refere em certos momentos de seu texto) e linguagem⁹⁸, em outras obras, que formam o período dito “maduro” da produção filosófica do Coletivo pensante B.M.V., especialmente (o que não significa de maneira exclusiva) em *Freudismo* (Bakhtin/Volóchinov, 2004, [1927]), *Método formal nos estudos literários* (Medviédev, 2012 [1928]), *Marxismo e filosofia da linguagem* (Volóchinov, 2017 [1929]), *Problemas Obra de Dostoiévski* (Bakhtin 2022 [1929]), sem que necessariamente invalide a definição dada no texto do jovem Bakhtin.

⁹⁸ Segundo Grillo (2017, p. 55), este tema da consciência, em particular a partir da psicanálise, por Volóchinov, é pouco explorado na recepção brasileira. A autora cita a presença de apenas três trabalhos que se voltam para essa questão, a saber: “Um trabalho pioneiro é o prefácio à tradução de *Freudismo: um esboço crítico* escrito por seu tradutor, Paulo Bezerra, e intitulado *Freud à luz de uma filosofia da linguagem* (2001). [...]. O texto de Moura-Vieira (2009) resgata, além do livro de 1927 *O freudismo: esboço crítico*, o artigo pelo lado do social de 1925, e estabelece a seguinte distinção fundamental entre eles [...]. No artigo de Lima e Perini (2009, p.81), o objetivo ‘é apresentar os conceitos descritos por Bakhtin em que o pensamento de Freud foi reduzido e ainda tentar demonstrar os pontos de contato entre Freud e a teoria da linguagem bakhtiniana e em que residem as diferenças’”.

Ao discutir sobre a linguagem e suas formas (os gêneros), o Círculo parece formular em seus textos, concomitantemente (quase na forma de um subtexto), uma concepção de sujeito a partir do problema da consciência, que será fundamental na delimitação e definição do próprio conceito compartilhado de linguagem para o grupo. Para isso, os autores entram em embate, sob ângulos diferentes (ora da língua cotidiana, ora da obra artística), com duas tendências gerais do pensamento filosófico, denominadas de objetivismo abstrato e subjetivismo individualista, as quais começaram a se desenvolver sob o signo da palavra e são definidas em oposição uma à outra. É desse foco de tais tendências na palavra que podemos perceber e compreender uma mudança de ênfase na filosofia do Círculo pensante B.M.V. em relação aos textos publicados nos primeiros anos da década de 1920, ainda que a questão linguagem já estivesse presente, afinal devemos recordar também que nesse período ocorreu uma mudança de paradigma na filosofia ocidental com a virada linguística (ou giro linguístico) no campo, o que revolucionou as abordagens no campo, não apenas da filosofia, bem como da linguística e das humanidades em geral (Marchezan, 2020).

Em vista do que afirmamos (do problema do sujeito estar relacionado ao da linguagem), antes de nos determos na questão da consciência, devemos retomar – já vimos isso em outras oportunidades (Paula; Luciano, 2020b; Luciano, 2021) – de que modo as duas perspectivas do pensamento filosófico tomam, cada uma a sua maneira, a noção de linguagem, mais especificamente a verbal, em seus aspectos mais gerais e fundamentais. Tanto no artigo “As mais novas correntes do pensamento linguístico no Ocidente” quanto no livro *Marxismo e filosofia da linguagem*⁹⁹, Volóchinov (2019 [1928]; 2017 [1929]) discute a questão. De acordo com autor, naquele momento histórico do começo do século XX, havia uma disputa em torno da “palavra” e de seu lugar sistemático entre as duas principais correntes citadas acima.

De um lado, desenvolvido principalmente em terreno alemão sob a influência de Kant, o subjetivismo individualista tem Wilhelm von Humboldt como seu fundador, que influenciou todos os trabalhos posteriores nessa tendência. Além dele, outros nomes expressivos aparecem como representantes importantes, é o caso de Wundt, Vossler, Leo Spitzer, Benedetto Croce na Itália e Potebniá e seu círculo de Khárkov na Rússia.

⁹⁹ Muitas ideias sobre a questão aparecem no ensaio e no livro de maneira semelhante. Desse modo, em casos de citação, daremos preferências pelas passagens contidas na obra de 1929 publicada por Volóchinov pelo fato de se tratar de reflexões mais amadurecidas e acabadas, bem como dentro de um contexto maior de discussão sobre a linguagem. Quando e/ou se for necessário apresentar algum excerto do artigo de 1928, indicaremos no texto a sua necessidade e/ou traremos o fragmento de ambos os textos para nosso estudo.

Para essa tendência, a palavra é um fenômeno individual e psíquico, de maneira que as leis da linguagem são leis psicológicas, uma vez que a consciência é a fonte do signo. O sujeito individual torna-se o centro organizador e criativo de toda a expressão enunciativa. Desse modo, o que importa é o fluxo de produção individual da linguagem, pois, assim como a consciência, tudo está em constante formação e criação ininterrupta. Volóchinov (2019 [1928]; 2017 [1929]), sintetiza as características dessa corrente em quatro postulados: 1) a língua é entendida enquanto uma atividade, um processo constante de criação efetuada por meio de atos enunciativos individuais; 2) As leis da criação da linguagem estão condicionadas, em última instância, às leis psicológicas e individuais; 3) Essa criação de linguagem é uma criação consciente do sujeito como ocorre na arte; 4) A linguagem como um produto acabado, como um sistema estável, é apenas uma sedimentação imóvel, um fóssil do processo enunciativo utilizado e construído abstratamente com uma finalidade pedagógica.

De outro lado, o objetivismo abstrato desenvolveu-se em solo francês sob a égide do racionalismo fruto do cartesianismo, sem ter um marco inicial bem definido. Entre os seus representantes estão Leibniz e a Escola de Genebra de Saussure e seus alunos (que consiste na manifestação máxima dessa vertente), em especial Charles Bally, enquanto na Rússia teve expressão com as ideias dos linguistas já mencionados Vinogradov, Badouin de Courtenay e a escola de Fortunátov.

Segundo dissemos, as duas correntes são definidas em contraposição, por conseguinte, as propostas do objetivismo abstrato são diametralmente opostas às do subjetivismo individualista. Com isso, o que importa para a segunda tendência é precisamente o sistema estável das categorias da linguagem, em especial o linguístico (elementos lexicais, fonéticos, gramaticais) que é o objeto das discussões de ambas as perspectivas. Os atos enunciativos individuais não obedecem às leis da consciência, mas às leis do sistema estável com seu conjunto de elementos idênticos (as categorias) e normas, as quais dão a unicidade à língua(gem). Aqui, a língua pré-existe ao sujeito, opõe-se a ele. Ela já está pronta e é dada ao indivíduo de forma passiva pela coletividade. Há uma predileção pelo caráter racional, imóvel e abstrato, típico dessa tradição filosófica que o objetivismo abstrato pertence. Dessa maneira, o eixo unificador para os autores dessa tendência é o sistema normativo da linguagem com seus elementos idênticos entre si. A linguagem vale por si mesma, é autônoma e se separa da consciência/sujeito e, por conseguinte, da historicidade.

Assim como fez com a primeira tendência filosófica, Volóchinov (2019 [1928]; 2017 [1929]) condensa as ideias do objetivismo abstrato em quatro fundamentos essenciais, a saber: 1) a língua(gem) é considerada um sistema estável e imutável de formas normativas e

idênticas que se opõe à consciência; 2) as leis do ato enunciativo são as leis internas do próprio sistema fechado – no caso, linguístico – e são objetivas para qualquer indivíduo; 3) as leis do sistema de linguagem são próprias do signo e não estão relacionadas a fatores externos, isto é, ideológicos, o que impede que qualquer fato tenha fundamentação a partir da dimensão sócio-histórica do sujeito (a vida não explica a linguagem); e 4) os atos enunciativos individuais são somente variações das formas normativas idênticas do sistema.

Sempre em consonância com Volóchinov (2019 [1928]; 2017 [1929]), podemos compreender a diferença entre as duas abordagens – do subjetivismo individualista e do objetivismo abstrato – a partir do sistema normativo, idêntico e imutável da linguagem. Para a primeira tendência, o sistema se refere somente uma estratificação da língua(gem), que está em constante formação por meio de atos enunciativos individuais, criativos e irrepetíveis. Por sua vez, a segunda tendência considera precisamente esse sistema como a essência da língua(gem) e a expressão individual só pode ser um produto impreciso e variado desse sistema normativo, idêntico e imutável. Nesse sentido, aí reside os equívocos fundamentais de cada tendência. Ao tomar a língua como sistema, o objetivismo abstrato “nega o ato discursivo – o enunciado como individual. Nisso [...] está o seu *proton pseudo*”, enquanto, da parte do subjetivismo individualista, por mais que considere o ato enunciativo como único e essencial, toma-o “como individual e por isso tenta explicá-lo a partir das condições da vida psicoindividual do indivíduo falante. Nisso está o seu *proton pseudo*” (Volóchinov, 2017 [1929], p. 200, grifos do autor). O ato enunciativo tem sua natureza social.

De modo geral, essas são as concepções e os fundamentos em torno do signo de cada tendência expostos pelo linguista integrante do Coletivo pensante B.M.V. em “As novas correntes do pensamento linguístico no Ocidente” e em *Marxismo e filosofia da linguagem*¹⁰⁰. De acordo com Volóchinov (2017 [1929]), as concepções de língua(gem) apresentadas em cada uma das tendências filosófica-linguísticas estão diretamente vinculadas a determinada noção de sujeito/consciência. Para o autor, em cada uma delas, o sujeito ocupa um lugar diferente em relação ao mundo: a consciência “se torna ora tudo, ora nada” (p. 96). No subjetivismo individualista, filiado à tradição transcendente do ser, a consciência se torna tudo ao ser colocada acima da existência e defini-la. Há a primazia do interior em relação ao exterior. Em outras palavras, o sujeito é senhor do universo, ele passa a ser o centro

¹⁰⁰ Ressaltamos uma vez mais: limitamo-nos a destacar apenas os fundamentos e os pontos gerais que caracterizam a concepção de língua(gem) de cada tendência de acordo com o que Volóchinov nos apresenta e os quais serão importantes para a nossa discussão nesse momento de nosso trabalho. Nos dois textos mencionados, o autor aprofunda alguns aspectos, problematiza-os e submete cada tendência a uma crítica, a fim de elaborar uma outra abordagem para a questão da linguagem.

organizador e criativo de tudo. A consciência é a fonte da linguagem e do mundo. Para o objetivismo abstrato, ligado às premissas do positivismo, a consciência torna-se nada, pois o sujeito é visto como uma série de reações psicofisiológicas. Por isso, aqui, há o predomínio do sistema da linguagem, que é autônomo e se impõe para o sujeito passivo, pois a consciência tem apenas a função de apreender a realidade tal como ela é. Desse modo, então, resulta que

As leis objetivas sociais da criação ideológica, compreendidas erroneamente como leis da consciência individual, foram obrigadas forçosamente a perder seu lugar real na existência, ora passando às alturas supraexistenciais do transcendentalismo, ora às profundezas pré-sociais do sujeito biológico e psicofísico. (idem, p. 96).

A posição idealista tende a “*retirar do mundo material todo o sentido, toda a significação, para colocá-la no espírito, que se encontra fora do tempo e do espaço*” (Volóchinov, 2017 [1929], p. 119, grifos do autor) ao colocar a consciência isolada acima de toda existência. Ainda que não dê tanta ênfase na questão, assim como o faz Volóchinov e Bakhtin, ao tratar da obra artística, Medviédev (2012 [1928]) também entra em embate com tais tendências idealista e positivista e acrescenta que, no caso do subjetivismo individualista, as abordagens nessa corrente subestimam a realidade imediata dos fenômenos e deslocam para a categoria do espírito, da alma, da cultura em geral ou mesmo de significados abstratos, a fim de preservar a pureza ou o ideal dos objetos. Tal é o fundamento dessa perspectiva que, ainda segundo Medviédev, “o ‘sentido’ e a ‘consciência’ são dois termos fundamentais de todas as teorias e filosofias da cultura burguesa” e a filosofia idealista “ainda coloca, entre a consciência individual e o sentido, a ‘consciência transcendental’ ou a ‘consciência em geral’ (*Bewusstsein überhaupt*)”, com a finalidade de “zelar para que a união e a pureza dos sentidos abstratos não se dispersem nem se turvem na constituição viva da realidade material” (p. 49). Essa atitude filosófica, no entanto, impede que as abordagens idealistas lidem com os problemas do estudo concreto da variabilidade, diversidade e especificidade da encarnação material de cada fenômeno.

Ademais, nos “Apontamentos 1970-1971”, Bakhtin (2011, p. 373) questiona a posição idealista do sujeito colocado acima de toda existência, pois “quem conscientiza coincide com o conscientizável? Noutros termos, ficaria o homem apenas consigo, ou seja, a sós? Será que aí não muda radicalmente todo o acontecimento da existência do homem?”. Nesse sentido, recai na antiga problemática, atribuída a existência divina, se aquele que cria o mundo, quem criou o Criador? Desse ponto de vista, ao colocar a consciência em alturas supraexistenciais, o transcendentalismo substitui Deus enquanto criador do universo pelo sujeito transcendental.

Por conseguinte, Bakhtin (2011 [1979], p. 341) em sua “Reformulação do livro sobre Dostoiévski” aponta para uma “impossibilidade da existência de uma consciência”. O filósofo continua

Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). [...] Não se trata do que ocorre dentro, mas na fronteira entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. Todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. [...] O próprio ser do homem (tanto interno quanto externo) é convívio mais profundo. [...] Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro. [...] Eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim (no reflexo recíproco, na percepção recíproca). (idem, p. 341-342)

Ao contrário, o positivismo, em suas várias ramificações, substitui o caráter superior do sujeito pelo seu aspecto inferior, isto é, reduz a consciência aos processos individuais e psicofisiológicos – o que esquema do processo de comunicação entre os falantes de Saussure (2006 [1916]) é exemplar uma vez que pensa somente nos atos mecânicos de expressão e compreensão – ao tentar se voltar para os problemas do estudo concreto dos fenômenos, isto é, procura os fundamentos da existência nas profundezas do organismo biopsicofisiológico do indivíduo. De volta a Medviédev (2012 [1928]), o crítico literário argumenta que a segunda tendência se concentra na busca por leis mecânicas e naturais como uma forma de universalismo dos fenômenos variados e diversificados, de modo que, ao conceber a consciência, toma-a enquanto um conjunto de processos psíquicos e fisiológicos, um organismo biológico, pertencente ao mundo da natureza. Sob esse viés, as abordagens positivistas procuram demonstrar a adaptação do organismo humano à natureza e às suas leis. Como podemos perceber, o sujeito não tem uma posição ativa diante do mundo natural, mas apenas reage a ele para se adaptar (por isso, aqui a língua é um sistema autônomo e o sujeito a recebe passivamente). Além disso, o meio da cultura humana, isto é, o elemento social é reduzido ao caráter biologizante, uma vez que é determinado por essa dimensão. O social é uma espécie de reflexo das condições da natureza, em que “cada momento da criação ideológica é biologicamente determinado com rigor” (Bakhtin/Volóchinov, 2004 [1927], p. 57). Com isso, a existência é dada previamente à consciência, a esta basta apenas descobrir o

mundo por meio de suas leis e processos universais, não há atribuição de sentido – como o formalismo o faz com a obra de arte, ao dissecá-la e revelar seus procedimentos.

Em sua obra, *Freudismo* (2004 [1927]), Volóchinov antecipa as críticas acima ao destacar que, nas abordagens positivistas, o centro da gravidade da existência é deslocado para o organismo biológico em contraposição à história, repetindo o movimento no decorrer de diferentes épocas. Trata-se de uma onipotência e sabedoria da natureza, em especial, da natureza humana que se sobressai em relação à historicidade do ser, a fim de destacar o não-social, o não-histórico no sujeito como medida e critério para toda a existência, inclusive, social do indivíduo. Nesse sentido, o positivismo diverge radicalmente das abordagens transcendentais, uma vez que, para Volóchinov, até mesmo a primeira tendência havia qualquer elemento histórico, ainda que mínimo, o qual foi erradicado por completo na segunda corrente, quando as concepções biológicas de diversos processos orgânicos passaram a dominar a visão de mundo nas abordagens mais distintas possíveis dentro das humanidades.

Neste livro, em especial, Volóchinov entra embate com uma concepção particular, a seu ver, da corrente positivista: a psicanálise freudiana, expressão máxima naquele momento do início do século XX e o polo extremo do biologismo da época¹⁰¹. A premissa positivista na psicanálise aparece no momento mais importante e fundamental no qual é definida a estrutura basilar, isto é, o cerne da teoria freudiana. Ainda de acordo com Volóchinov, esse momento crucial se dá entre os anos de 1897 e 1914, que o linguista compreende como a segunda fase (de três) do desenvolvimento da psicanálise. Nela, são formulados os principais conceitos (os princípios do prazer e da realidade, recalque, censura, teoria das pulsões e o conteúdo do inconsciente) que marcam os traços mais característicos da abordagem psicanalítica, bem como as obras mais essenciais de Freud – *A interpretação do sonho* (1900), *Psicopatologia do cotidiano* (1901), *O chiste* (1905), *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), *Ensaio sobre a teoria da Neurose* (1906). É precisamente nesse período clássico que a “concepção toda é de caráter acentuadamente positivista” (idem, p. 26). É possível constatar essa natureza positivista no conceito de inconsciente, que se tornou uma noção nodal e indispensável para psicanálise freudiana justamente nessa etapa. O inconsciente se caracterizou como um processo dinâmico derivado do recalque, isto é, ele é composto de complexos de experiências emocionais de determinado caráter, em especial sexual, uma vez que são construídos sobre a

¹⁰¹ Não desenvolveremos a crítica e o embate travado por Volóchinov com Freud e seus seguidores, uma vez que extrapola os limites dos nossos objetivos estabelecidos nesse trabalho. Indicamos o centro da divergência entre os dois autores a fim de demonstrar como Círculo delimita sua concepção de linguagem e sujeito na relação com as duas tendências do pensamento filosófico de sua época.

base da relação do desejo pela figura materna. Desse modo, pode-se dizer que o acervo central do inconsciente é composto pelas pulsões infantis. Nele entra tudo aquilo que “o organismo poderia fazer se estivesse à mercê do puro princípio do prazer, se não fosse tolhido pelo princípio da realidade e pela cultura” (*ibidem*, p. 41). É a partir disso que o inconsciente se tornou uma fonte geradora das forças e energias psíquicas para todos os campos da criação cultural, sobretudo na esfera artística.

Tal compreensão da espinha dorsal do pensamento freudiano é que leva Volóchinov a elaborar sua crítica de que, na psicanálise, toda a cultura (criação artística, científica, política, religiosa etc.) produzida pelo sujeito, a começar por ele mesmo, é uma ressonância das pulsões sexuais, isto é, “*a consciência do homem não é determinada pelo seu ser histórico, mas pelo ser biológico, cujo aspecto fundamental é a sexualidade*” (Bakhtin/Volóchinov, 2004 [1927], p. 6, grifos do autor). Esse fundamento freudiano ganha forma em conjunto de trabalhos contemporâneos que dão coro a tal abordagem biologizante, como são os casos de Henri Bergson, George Simmel, Heinrich Gomperz, William James (e os pragmatistas), Max Scheler, Hans Driesch e Oswald Spengler.

Contudo, como o próprio Volóchinov (2017 [1929], p. 121, grifos do autor) ressalta mais tarde em seu livro de 1929:

Qualquer movimento ou processo do organismo: a respiração, a circulação sanguínea, o movimento corporal, a articulação, o discurso interior, a expressão facial, a reação aos estímulos exteriores, por exemplo, os estímulos de luz etc. Em resumo, *tudo o que acontece dentro do organismo pode tornar-se material de vivência*, pois tudo pode adquirir uma significação sígnica, isto é, tornar-se expressivo.

Sem essa ligação material a consciência torna-se inativa, vazia, um conjunto de processos biopsicofisiológicos sem sentido. A linguagem é a alma do sujeito. Ela é a força que mantém acessa toda a vida interior do sujeito e não pode ser explicada somente por uma abordagem biologizante psicofísica.

Nesse sentido, como podemos ver, a consciência/sujeito não pode ser compreendida em sua totalidade pelas abordagens subjetivistas individualistas calcadas na dimensão transcendental, uma vez que a retira da historicidade e coloca em alturas supra-humanas, tampouco pode ser apreendida pela tendência do objetivismo abstrato fundamentado em premissas do positivismo, posto que desloca o ser para raízes pré-humanas, vazias de significação. Com isso, de volta à obra *Para filosofia do ato responsável*, Bakhtin (2017 [1919-1921], p. 92), cada uma das correntes acima leva a uma unidade do sujeito: na

abordagem imanente do positivismo, a unidade consiste em “uma espécie de substrato estável, igual a si mesma e constante unidade passiva <?> inteiramente dada, ou uma lei, um princípio, uma força, que permanecem idênticos a si mesmo”, enquanto isso, nas tendências subjetivistas, o indivíduo torna-se uma “espécie de princípio matemático unitário da série da consciência, porque esta deve antes de tudo ser constituída pela identidade, concebida como igual a si mesma”. É, então, preciso encontrar a real unidade da consciência/sujeito, isto é, o seu verdadeiro lugar na existência.

A “solução positiva” – como diria Medviédev (2012 [1928], p. 47) – para esta crise entre as duas abordagens se dá pela realização de uma síntese dialética, conforme propõe o Coletivo pensante B.M.V., a partir do material sîgnico (de uma filosofia da linguagem), que se torna “o território comum tanto do psiquismo quanto da ideologia” (Volóchinov, 2017 [1929], p. 127) fundamentada no materialismo histórico. É precisamente esse aspecto que tanto o subjetivismo individualista quanto objetivismo abstrato ignoram: o fato da consciência/sujeito se realizar e se efetivar apenas encarnado em algum material sîgnico. Nele, reside o verdadeiro lugar da consciência. Em outros termos, a “consciência apenas pode alojar-se em uma imagem, palavra, gesto significante etc.” (idem, p. 98). Assim, diante do problema colocado pelos pensadores russos do Círculo pensante B.M.V. em relação à abordagem das duas tendências filosóficas predominantes no período com quais entram em embate, o grupo de intelectuais russos apresenta a colocação da consciência (recordemos, do sujeito) em seu real posto na relação com a realidade, de modo que a consciência nem seja excluída do processo, nem assuma uma posição criadora da existência. Esse entendimento, por conseguinte, leva a compreensão de que

A consciência é uma ficção fora da objetivação, fora da encarnação em um material determinado (o material do gesto, da palavra interior, do grito). Trata-se de uma construção ideológica ruim, criada por meio de uma abstração dos fatos concretos da expressão social. Todavia, a consciência como uma expressão material organizada (no material ideológico da palavra, do signo, do desenho, das tintas, do som musical etc.) é um fato objetivo e uma enorme força social. Entretanto, essa consciência não se encontra acima da existência nem pode determiná-la de modo constitutivo, pois a consciência é uma parte da existência, uma das suas forças e, portanto, possui a capacidade de agir, de desempenhar um papel no palco da existência. [...] quando ela passa todos os estágios da objetivação social e entra no campo da força da ciência, da arte, da moral, do direito, ela se torna uma força verdadeira, capaz até de exercer uma influência inversa nas bases econômicas da vida social. É claro, a força da consciência está na sua encarnação em determinadas organizações sociais e na sua fixação em expressões ideológicas estáveis (ciência, arte e assim por diante, porém ela já era um pequeno acontecimento social, e não um ato individual e interior, na

forma primária vaga de um pensamento e uma vivência instantâneos (Volóchinov, 2017 [1929], p. 211-212, grifos do autor e destaques nossos)

Essa concepção de sujeito fundado na e pela linguagem aparece já em Volóchinov dois anos antes de sua obra de 1929. Em *Freudismo*, o autor destaca o fato de ser na palavra em seu sentido sociológico o “*meio objetivo* em que nos é dado o conteúdo do psiquismo” (Bakhtin/Volóchinov, 2004 [1927], p. 84, grifos do autor), isto é, é no material signo que se manifesta o próprio sujeito. Medviédev (2012 [1928]) um ano depois de *Freudismo* retoma a discussão. Tal como Volóchinov, o autor de *Método Formal nos estudos literários* afirma que, de fato, “a consciência individual só pode tornar-se uma consciência quando é realizada nessas formas presentes no meio ideológico: na língua, no gesto convencional, na imagem artística, no mito e assim por diante” (p. 56). Mais adiante, em sua obra, Medviédev reitera a condição sónica da consciência e, desse modo, afirma a implicação disso resulta que a “consciência individual é um fator que deve ser calculado e estudado apenas na medida em que ela se manifesta em determinados aspectos do trabalho, da ação, da palavra, do gesto, e assim por diante”, isto é, consciência só pode ser apreendida a partir do momento em que ela “aparece expressa materialmente de forma objetiva” (idem, p. 211). Dada a relação entre linguagem e consciência, é podemos retomar a ideia de que o Coletivo pensante B.M.V. ao se debruçar sobre a linguagem busca, assim, refletir sobre o sujeito, tal como proposto pelas novas tendências filosóficas após a virada linguística, em que o ser é estudado sobre o prisma do signo (ou da palavra, entendida amplamente), conforme vemos nas passagens das obras do Círculo, bem como nas correntes filosóficas com as quais os intelectuais russos entram em embate, caso do subjetivismo e objetivismo. Ademais, conforme veremos no próximo item, Medviédev ressalta que a consciência/sujeito não toca a existência diretamente, pois essa relação é mediada pelos signos, de modo que o ser somente pode tomar consciência da existência, de si e do outro, em interação e por meio da linguagem.

Em Bakhtin (2022 [1929]; 2015a [1963]), diferentemente, a relação linguagem e consciência não aparece a partir de uma discussão teórica-filosófica, mas por meio da compreensão do projeto artístico, isto é, da poética de Dostoiévski. Como nos mostra Bakhtin, a grande particularidade presente nas obras do escritor russo é a sua capacidade de ver tudo sobre o prisma da coexistência e da interação. É precisamente essa “a sua maior força, mas também sua maior fraqueza” (Bakhtin, 2022 [1929], p. 96). A característica das obras do escritor russo do Século de Ouro se dá, pois, seu protagonista é o sujeito, com toda as suas contradições, ambivalência, ambiguidade e incompletude. Por isso, em tudo é possível

perceber relações dialógicas. Nesse sentido, é que “para Dostoiévski, a ideia foi ou uma pedra de toque para o experimento do homem no homem, ou **a forma de descobri-lo**, ou, por fim, e isso é o principal, aquele *medium*, **o meio no qual a consciência humana se revela em sua essência mais profunda**” (idem, p. 98, grifo do autor e destaques nossos). Em outras palavras, o tema principal da poética dostoiévskiana, segundo Bakhtin, é a consciência em uma (tensa) relação com outra consciência por meio de ideias (linguagem).

Desse ponto de vista, não interesse a Dostoiévski as abordagens idealistas e imanentes do ser, com suas “Ideias em si”, “existência ideal” ou mesmo “verdade em si”. Aqui, o ser é sempre visto como sujeito-ideia, assim como a ideia é pertencente a alguém, ou melhor, está encarnada historicamente em um sujeito e essa relação não pode ser desvinculada, ao menos no mundo do escritor russo, sob pena de cair em uma compreensão monológica do ser em isolamento. Assim, Dostoiévski não buscou representar a vida a partir de uma ideia na consciência solitária, tampouco apenas uma ideia, ao contrário, o autor retratou “a interação de consciências no *medium* das ideias” (p. 99, grifo do autor).

Todavia, como já dissemos, a fundação do sujeito se dá por meio da síntese dialética no material sógnico. Isso significa que o sujeito não é apenas determinado, efetivado e realizado pela linguagem e pelo mundo exterior (social), mas, ao ser objetivado na linguagem, igualmente determina, efetiva e realiza o mundo exterior e a próprio linguagem de maneira inversa com sua força constitutiva. Em outros termos, para o Círculo, a consciência é ao mesmo tempo uma parte da realidade (isto é, determinada) quanto uma força social capaz de influenciar inversamente a existência e os signos. A linguagem e a sociedade constituem o ser ao passo que este também constitui a linguagem e a sociedade. É precisamente *nessa relação* que se dá a constituição efetiva da vida em sua totalidade. Volóchinov (2017 [1929]) trata dessa questão a partir da relação signo interiores e signos exteriores. De acordo com o autor, o signo exterior (ideológico) existe por meio da sua realização interior (consciência), da mesma maneira a consciência somente vive por meio do conteúdo ideológico, que é exterior, ou seja, a “vivência psíquica é o interior que se torna exterior; o signo ideológico é o exterior que se torna interior” (p. 138). Nesse sentido, um signo interior precisa sair de seu contexto psíquico e deixar de ser uma vivência subjetiva para se tornar um signo exterior ideológico. Por sua vez, este apenas se mantém vivo ao entrar no mar de signos interiores, isto é, no mundo subjetivo. É nesse processo vivo e ininterrupto que se dá a constituição da consciência, da linguagem e da realidade concreta, conforme expõe o próprio Volóchinov (idem, p. 140):

Essa síntese dialética viva entre o psíquico e o ideológico, entre interior e o exterior, se realiza sempre reiteradamente na palavra, em cada enunciado, por mais insignificante que seja. Em cada ato discursivo, a vivência subjetiva é eliminada no fato objetivo da palavra-enunciado dita; já a palavra dita, por sua vez, é subjetivada no ato de compreensão responsiva, para gerar mais cedo ou mais tarde uma réplica responsiva.

A indissolúvel relação entre linguagem e consciência é ainda retomada por Volóchinov (2019a [1930]) no ensaio “O que é linguagem”. Nele, o linguista e musicista exemplifica a importância dos signos na constituição do sujeito ao comparar com as camadas de uma cebola. Nas palavras do autor:

Fechamos os olhos e começamos a refletir sobre a questão [o que é nossa consciência?]. A primeira coisa que percebemos é um *fluxo de palavras*, às vezes unidas em determinadas frases, porém quase sempre correndo em uma alternância ininterrupta de fragmentos de pensamento, de expressões habituais, de impressões conjuntas gerais de objetos ou fenômenos da vida. E essa ciranda verbal multicolor se movimento o tempo todo, ora se afastando, ora se aproximando do seu tema principal: daquela questão sobre a qual tentamos refletir. Contudo, agora tentemos abstrair de quaisquer palavras.

[...]

É possível que surjam algumas representações visuais ou sonoras, fragmentos de imagens da natureza, outrora vistos, ou pedaços de melodias já ouvidas. Abstraiamo-nos também disso. É bem provável que sintamos os batimentos do coração, ou o fluxo do sangue nos ouvidos, ou que surjam representações ligadas ao funcionamento dos nossos músculos, as assim chamadas representações “motoras” (de movimento). Entretanto, se conseguíssemos, por meio de um esforço excepcional da vontade, nos apartar também dessas representações motoras (de movimento), o que restaria da nossa consciência?

Nada.

Uma completa não existência [...]. (p. 253-254, grifos do autor)

Em outros termos, o sujeito não pode existir sem a linguagem. Sem estar encarnada em algum material *sígnico*, a consciência não existe, é um completo vazio, um conjunto de reações biopsicofisiológicas que não possui nenhum significado. Aqui, o indivíduo volta a pertencer ao mundo em seu estado natural puro, pré-humano/pré-linguagem, semelhante a qualquer outro animal. Ou seja, não há indivíduo nem mesmo realidade concreta e efetiva. A vida como entendemos enquanto percepção da realidade, de nós mesmo e dos outros dentro de uma cultura só pode tomar forma por meio da linguagem.

Em função disso, podemos concluir que para “entrar na história é pouco nascer fisicamente: assim nasce o animal, mas ele não entra na história. É necessário algo como um segundo nascimento, um nascimento *social*” (Bakhtin/Volóchinov, 2004 [1927], p. 11, grifos do autor) que se dá na e pela linguagem. Com isso, o ser não nasce *somente* como um

organismo biológico, para além disso ele já nasce situado sociohistoricamente como rico ou pobre, brasileiro, estadunidenses, francês, russo ou japonês, no século XIX, XX ou XXI, isto é, com uma determinada “*localização social e histórica*” (idem, p. 11, grifos do autor) encarnada no material sógnico. Somente nessas condições o sujeito e toda existência que o abarca se tornam reais e efetivos.

A partir da discussão realizado a respeito do sujeito, ao observarmos as formulações propostas pelos autores do Círculo, além da unidade no pensamento bakhtiniano, dois aspectos se destacam para nós. O primeiro consiste no fato evidente de que por detrás de uma concepção de linguagem, há uma definição de sujeito em especial a partir da relação consciência e signo. Há, podemos dizer, a pergunta capital da filosofia: “o que é o ser?”, a qual é respondida pelo Coletivo pensante B.M.V. com a elaboração e proposição teórica no campo da filosofia da linguagem, de modo que leva a compreensão de que “todo texto tem um sujeito” (Bakhtin, 2011 [1974], p. 308), isto é, por detrás da linguagem está o sujeito em interação, o que constata também Medviédev (2012 [1928], p. 219), do ponto de vista da arte, ao acrescentar que não “são obras que interagem, e sim as pessoas, porém elas interagem por meio das obras”, ou seja, pelo material sógnico organizado ou, ainda, se preferirmos, pelos gêneros, como veremos adiante.

A segunda questão se refere à tendência para um tênue deslocamento presente na filosofia do Círculo pensante B.M.V. Ao comparar os primeiros de textos do desse grupo de pensadores com as formulações feitas entre os anos de 1927 e 1930, como mostra Bostad *et alii* (2004), parecer haver um deslocamento feito por Bakhtin, ao incorporar à sua visão de intersubjetividade a perspectiva da linguagem adotada por Volóchinov e por Medviédev, que podemos observar nas obras produzidas pelo Círculo no período em Leningrado entre 1927 e 1929. Ao passo que estes dois últimos incorporam a perspectiva filosófica de Bakhtin, ao expandir a noção de interação sógnica para uma dimensão mais ontológica, que é vista sempre na relação com a axiologia. Apesar do destaque dos pesquisadores ao movimento feito por Bakhtin, parece-nos ainda, ser uma tendência do Coletivo pensante B.M.V. de modo geral, uma vez que, ainda que a questão da linguagem pudesse aparecer já nas obras, a partir do período mencionado, podemos notar uma ênfase à questão dos signos, o que, como dissemos mais cedo, converge também com a virada linguística que estava em voga naquele momento histórico. Dada a disponibilidade de textos do Círculo em português, essa percepção pode ser vista tanto em Bakhtin, como apontado, quanto em Volóchinov, por exemplo, quando nos deparamos com uma abordagem mais sociológica e marxista em *Freudismo*, na qual a questão

da “palavra” aparece com maior força apenas na parte final do livro e brevemente, muito diferente da abordagem em *Marxismo e filosofia da linguagem*.

As categoriais da relação eu-outro (eu-para-mim, eu-para-o-outro e o outro-para-mim) passam a ser vistas pelo viés da linguagem, local no qual essas relações se desenvolvem, notamos isso a partir das noções de auto-observação, vivências, de discurso interior e discurso dialógico, orientação social, segundo veremos também no próximo tópico. Por exemplo, a relação do eu-para-mim pode ser vista em Volóchinov (2017 [1929]) ao discutir o papel da auto-observação. De acordo com o linguista e musicista do Círculo, o fenômeno da auto-observação consiste em nada mais do que a compreensão de si mesmo, do próprio signo interior pelo eu, ou seja, da tomada de consciência do eu sobre si mesmo. Em outras palavras, trata-se da relação eu-para-mim expressa por Bakhtin (2017 [1919-1921]) em *Para filosofia do ato responsável*. A auto-observação visa a assimilação do signo interior com a máxima de clareza e discernimento possível que dado signo permite, ao limite de se tornar uma expressão habitual, objetiva e ideológica, capaz até mesmo de ser exteriorizada pelo sujeito. Nesse processo, não se torna possível ver nem sentir a si mesmo se não pela compreensão de si. Para isso, se faz necessário o auxílio de outros signos, isto é, do outro, uma vez que um signo se constitui na relação com os outros signos. Desse ponto de vista, toda compreensão de si adquire uma direção social e ideológica. Ao tomar consciência de si mesmo, de sua vida interior, o eu tenta olhar para si pelos olhos do outro, de um representante de sua classe e grupo social (Bakhtin/Volóchinov, 2004 [1927]) por meio do material sócio. Assim, em toda auto-observação, deve ser entendida enquanto “um conjunto de fatos da experiência exterior que comenta e elucida o signo” e “essa situação é sempre *social*” (Volóchinov, 2017 [1929], p. 134, grifos do autor).

Ainda em consonância com o autor de *Marxismo e filosofia da linguagem*, essa consciência de si se torna possível apenas por meio de uma “vivência de nós”, uma vez que quanto mais bem estruturada determinada sociedade e coletividade, bem como quanto mais situado e pertencente a ela estiver o indivíduo, maior será consciência de si de maneira diversificada e complexa. Não é arbitrário, por exemplo, que muitas vezes só conseguimos compreender com clareza nossas sensações interiores na medida em que possuímos um amplo repertório de gêneros e de experiências (que estão diretamente ligadas aos gêneros), ou seja, só conseguimos nomear alguma sensação, dar forma a ela, a partir do nosso arsenal, principalmente linguístico, mas não apenas. Ao contrário, quanto mais o indivíduo se centrar em si mesmo e estiver isolado de uma estrutura social e limitado “a vivência do eu”, ele perde toda consciência de si e se aproxima de sua condição animal, de seu estado físico-natural.

Em Bakhtin, o tema também reaparece com ênfase, sobretudo em seu estudo sobre Dostoiévski, além de encontrarmos convergência com o que expusemos anteriormente sobre o escritor russo do século XIX.

A primeira delas está no fato de Bakhtin (2015) reconhecer a dimensão filosófica da obra de Dostoiévski, posto que ao se ter contato com os textos parece se tratar mais de “discursos filosóficos” de diferentes pensadores do que propriamente de um conjunto de obras de um artista. Isso está diretamente ligado à segunda característica da obra dostoiévskiana, pois, como mostramos, o objeto literário de Dostoiévski é o homem. Nas palavras do próprio Bakhtin (2015, p. 35), “Seu herói é o homem, e o romancista, em suma, não representava a ideia no homem, mas, segundo suas próprias palavras, ‘o homem no homem’” e justamente por isso as ideias e os discursos proferidos na obra não podem nem devem ser isolados dos personagens que enunciam.

Através da consciência, isto é, do ser enquanto sujeito de linguagem se materializa o acontecimento da vida ela mesmo, torna-se Ser-evento, e essa consciência não existe de maneira autossuficiente, ela é apresentada em conflito com outras forças contrárias e contraditórias, de modo que coexista e esteja sempre em tensa relação com outra consciência. Essa forma de representação se dá porquanto se trata, como afirmamos, da expressão da própria vida ou de formas de vidas e só podem sua expressão autêntica é o diálogo inconcluso.

Tais constatações a respeito da concepção de sujeito serão fundamentais para o nosso entendimento acerca da linguagem (gêneros) e enunciado, noções discutidas em seguida, pois essa fundação do ser pelo e no material sótico nos revela também a linguagem enquanto um entrelaçamento semiótico a formar um tecido constitutivo da existência, de modo que não nos parece adequado ser compreendida de forma cartesiana e fragmentada, sobretudo na perspectiva filosófica apresentada pelo Coletivo pensante B.M.V. Ademais, a presença do sujeito em interação por detrás da linguagem nos permite elucidar o conceito de enunciado e sua relação com os gêneros/signos, o que, por conseguinte, possibilita-nos compreender a articulação e manifestação verbivocovisual da linguagem na construção de sentido em nosso *corpus* de análise.

3.4. *Andante*: as noções de enunciado e gêneros do discurso

Ao abordar o fenômeno da manifestação da linguagem, o Coletivo pensante B.M.V. realiza um deslocamento para a questão do enunciado, como uma possibilidade de refletir

sobre a linguagem em sua totalidade – isto é, nos diferentes tipos de materialidade semiótica – e concretude sociohistórica. Desse modo é comum encontrarmos uma qualidade semelhante em termos empregados pelos intelectuais russos ao se referirem, por exemplo, à palavra, ao texto, ao material sógnico, ao produto da criação ideológica, signo (ideológico), ato etc., uma vez que todos são vistos a partir do (ou junto ao) problema do enunciado (Paula; Luciano, 2020b). A mudança na abordagem do material semiótico é possível porque, como afirma Volóchinov (2017 [1929], p. 93), “o campo ideológico coincide com o campo dos signos. Eles podem ser igualados. Onde há signo há também ideologia”.

No entanto, embora haja essa coincidência, filosoficamente há uma diferença entre a ideia de linguagem e enunciado, pouco explorada nos estudos bakhtinianos. Bakhtin (2016 [1950-1952]) faz uma distinção entre as duas concepções em suas anotações para o que viria a ser o livro *Gêneros do Discurso*. Segundo o filósofo russo, “o enunciado se insere no campo da ideologia, mas as formas típicas dos enunciados, isto é, os gêneros, pertencem à linguagem”, apesar disso não se pode contrapô-los, concebê-los um sem o outro, pois todo enunciado, em suas diferentes formas, é linguagem *in actu*, o que retoma e em certa medida explicita melhor a ideia anterior que aparece em *Marxismo e filosofia da linguagem* ao destacar que existem dois campos, o dos signos (linguagem) e da ideologia (do enunciado), evidenciando como Bakhtin permaneceu fiel à concepção do Círculo pensante¹⁰². Essa diferença entre linguagem e enunciado pode ser vista até mesmo na constituição do discurso, compreendida por Volóchinov (2019 [1926], p. 120) no ensaio “A palavra na vida e a palavra na poesia”, em que autor afirmar a totalidade enunciativa é composta por duas partes: “1) a parte verbal realizada (ou atualizada) e 2) a subentendida”, que consiste na situação da relações sociais, denominada no texto de “contexto extraverbal”, constituída pelo horizonte

¹⁰² Essa percepção é fundamental para o nosso trabalho, bem como para uma melhor compreensão dos textos do Círculo de modo geral e de Bakhtin em particular. Ainda que parte dos leitores do Coletivo pensante B.M.V. procurem fazer uma separação das obras escritas durante os anos 1920 e pós o período de reunião dos membros ao apoiar-se em supostas mudanças no foco da obra de Bakhtin e até mesmo de perspectiva (por exemplo, mais ou menos fenomenológica comparando as duas versões do estudo sobre Dostoiévski), como temos visto até o momento, em diversas discussões Bakhtin retoma ou faz menção a problemas discutidos já no período do Círculo. Ademais, conforme o próprio autor afirmou em carta para Kójinov ele manteve-se “fiel a seus princípios fundamentais” do que denominou de uma de “concepção de linguagem e produção discursiva *compartilhada*” (1992 [1961], p.145, grifo do autor *apud* Medviédev, Medviédeva, Shepherd, 2016, p. 103). Tal afirmação converge com o apontamento de Brandist (2012b [2005], p. 148-149) de que o “relativo desligamento [de Bakhtin] das instituições acadêmicas soviéticas significou que ele era mais capaz de permanecer dentro do programa de pesquisa dos anos 1920 do que teria sido, caso estivesse tão bem integrado quanto gostaria” e de Ponzio (2008) de que objeto – a linguagem e o ser – permaneceu o mesmo ao longo da obra de Bakhtin. Desse modo, é prudente considerarmos a posição de alguns autores acerca do fato de que em Bakhtin não há necessária uma evolução de pensamento, mas o desenvolvimento e revelação gradual de um núcleo (Grillo; Guedes-Pinto; Campos, 2020) que podemos encontrar na agenda de pesquisas soviéticas da década dos anos 1920 de maneira geral e no desenvolvimento de uma já mencionada filosofia da linguagem geral com particular referência ao material literário proposta pelo Círculo desde, ao menos, as primeiras reuniões em Vitebsk.

espacial comum dos sujeitos da interação (onde e quando – espaço-tempo, ou ainda cronotopo, conforme Bakhtin usará mais tarde na *Teoria do romance* e em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, por exemplo), o conhecimento e a compreensão da situação comum (o objeto, ou tema) e, por último, a reação em comum em relação à realidade natural social (a relação avaliativa dos sujeitos com o objeto)¹⁰³. Tal definição é uma vez mais retomada posteriormente no texto “A construção do enunciado” (Volóchinov 2019b [1930]).

Para tratarmos da questão, torna-se particularmente interessante observá-la nas obras que se voltam, em maior ou menor grau, a respeito dos gêneros e do enunciado, por exemplo, *Método formal nos estudos literários*, de Medviédev (2012 [1928]); “A palavra na vida e a palavra na poesia”, *Marxismo e filosofia da linguagem*, “O que é linguagem?”, “A construção da enunciado”, de Volóchinov (2019 [1926]; 2017 [1929]; 2019a [1930]; 2019b [1930]); e *Os gêneros do discurso* (2016 [1950-1953]), de Bakhtin.

À medida que caminhamos pelas obras do Círculo tendo em vista essa distinção, observamos que nos é possível compreender a noção de enunciado como o fenômeno de sujeitos socialmente organizados, ou seja, relações sociais (ou a comunicação social/interação discursiva da realidade natural social¹⁰⁴, como Volóchinov chamará), o que marca seu caráter ideológico. É claro que esse entendimento é tênue: tanto por linguagem e enunciado serem tratados em relação (o que nos faz novamente ressaltar que não pretendemos classificar/colocar em “caixinhas” tais concepções, apenas procuramos compreender melhor as categorias a fim de torná-las mais produtivas e coerente em nossos trabalhos) quanto por muitas vezes o termo “enunciado” ser utilizado ao mesmo tempo para se referir ao signo e ao enunciado propriamente dito, ao menos nas obras em português¹⁰⁵. Ainda assim, um exame mais de perto nos permite encontrar alguns (possíveis) percursos interpretativos.

Logo nas primeiras páginas de seu livro, para evidenciar os problemas imediatos das Ciências Humanas – denominada na obra de “ciência das ideologias” -, Medviédev (2012 [1928], p. 50) é objetivo ao estabelecer que “todos os objetos ideológicos pertencem às relações sociais e não à utilização, à contemplação, à vivência e ao deleite hedonista

¹⁰³ Como já vimos, todos esses elementos constituem nossas categorias de análise.

¹⁰⁴ O autor ainda utiliza o termo “mundo físico-natural” em *Marxismo e filosofia da linguagem*, que também poderia ser entendido como equivalente. A diferença entre os termos que este é usado referente aos objetos do mundo e a “realidade natural social” dá ênfase aos sujeitos socialmente organizados, às relações sociais, mas ambos se refere ao real (no sentido lacaniano), isto é, a esse “mundo pré-existente”/dado antes da linguagem, ao qual não temos acesso consciente e direto sem o uso do material sógnico, e que Medviédev denominará de “realidade bruta” (2012 [1928], p. 60) .

¹⁰⁵ Aqui, se aprofundar na questão, com o cotejo de obras traduzidas para outras línguas, por exemplo, foge dos limites do nosso trabalho, a seguir procuraremos apenas indicar alguns caminhos para essa possível compreensão.

individuais”, uma vez que são constituídos no “no material ideológico disponível e objetivo, na palavra, no som, no gesto, na combinação das massas, das linhas, das cores, dos corpos vivos, e assim por diante”, de modo que não podem ser adequadamente abordados pelo viés fisiológico, biológico ou idealista. Nesse trecho, estabelece-se a relação mais primária entre linguagem e enunciado, como é explicitada por Bakhtin (2016 [1950-1953], p. 16-17), ao definir o enunciado como lugar de materialização da linguagem, nas palavras do autor “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam)”, afirmação que reiterada por Bakhtin, ao enfatizar que é “só nele, no enunciado, a língua nacional se materializa na forma individual [...]” (idem, p. 18). Tal afirmação ainda se refere tanto a linguagem utilizada nas relações do dia a dia quanto relações mais complexas, como na arte, conforme exemplifica Volóchinov (2019 [1926], p. 115, grifos do autor) ao mostrar que a arte é “uma forma específica da inter-relação entre o criador e os contempladores fixada na obra artística”, somente em função dessa interação ela pode ser considerada uma obra, um acontecimento da realidade. Em outras palavras, é no enunciado enquanto relações sociais que observamos o único lugar de concretização da linguagem/signo (ou produto ideológico).

Em seu ensaio “O que é linguagem”, Volóchinov (2019a [1930]) retoma a ideia acima. De acordo com o autor, foi no período mágico da cultura, nos primórdios da humanidade, que ocorreu o nascimento da linguagem. A geração da língua/linguagem se deu “no processo de luta obstinada do homem com a natureza” (idem, p. 242), uma luta coletiva, e seu desenvolvimento perpassa pelo mesmo caminho da cultura material e técnico-econômica. O linguista membro do Círculo pensante B.M.V. ainda acrescenta que o surgimento da linguagem se deu em condições especiais da vida laboral do homem primitivo, sob o fundamento de ações mágicas, as quais consistiam “em uma condição necessária para o êxito da sua atividade produtivo”, de modo que sempre acompanharam todos os processos do trabalho coletivo. As ações mágicas, nesse sentido, antes de qualquer atividade religiosa ou espiritual, foram um ato econômico de dominação sobre a natureza, dando início a um mundo histórico-social do sujeito (mundo dos signos, como denominará Volóchinov em *Marxismo e filosofia da linguagem*). Assim, continua o autor, “os elementos primários da fala humana sonora [...] foram os elementos do processo de trabalho, que estavam ligados às necessidades econômicas e eram resultado da organização produtiva da sociedade” (ibidem, p. 243)¹⁰⁶. Foi

¹⁰⁶ O autor destaca que, evidentemente, ainda não se tratava de uma linguagem tal como a conhecemos hoje, nem signos propriamente ditos, apenas indicações sonoras junto ao processo de trabalho coletivo. Contudo, o que nos interessa aqui é precisamente o fato da base dos signos, o surgimento da linguagem se dar nas relações, que justamente leva à afirmação do Círculo pensante de que o signo só pode nascer entre dois sujeitos socialmente organizados, caracterizando a ideia de enunciado.

dessa organização social primitiva que vieram os estágios de compreensão do mundo exterior e das relações do ser com ele, bem como a influência mútua, da qual determinou a ideologia. Em outras palavras, a linguagem surge por meio das relações de trabalho entre homens dentro de uma organização social, que passaram, posteriormente, a relações sociais, posição reiterada por Volóchinov (2019b [1930]) no artigo seguinte “Construção do enunciado”. O surgimento e todo o desenvolvimento da linguagem está assim ligada à organização social do trabalho, ao passo que a linguagem se tornou uma condição necessária para a organização do trabalho e social dos indivíduos.

É precisamente aí que, primeiro, reside o caráter ideológico do enunciado, pois ele consiste em relações sociais entre sujeitos socialmente organizado em busca do domínio da realidade físico-natural, e, em segundo lugar, está a coincidência dos campos da linguagem com o campo da ideologia, dito por Volóchinov anteriormente.

Neste ponto, voltamos ao item voltado à metodologia, conforme mostramos a partir de Paula *et alii* (2011), enquanto para Marx o objeto é a ideologia calcada nas relações sociais, ou seja, as relações entre os sujeitos sociais, uma vez que as necessidades dos sujeitos só podem realizadas “no interior da sociedade, que desde sempre os homens, na medida em que existem, têm necessidade uns dos outros e só puderam desenvolver suas necessidades e capacidades estabelecendo relações entre si (Marx, 2007 [1845-1846], p. 79). Para o Círculo, o objeto continua a ser as relações, mas mediadas pela linguagem, uma vez que “*o caráter sócio é um traço comum a todos os fenômenos ideológicos*” (Volóchinov, 2017 [1929], p. 94, grifos do autor) – afirmação que é reiterada anos mais tarde por Bakhtin (2016 [1950-1953], p. 11) em *Os gêneros do discursos* ao dizer “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” - e somente assim podemos apreendê-las, tal como o mundo em sua realidade objetiva. De acordo com Volóchinov (2019a [1930], p. 249), em texto já citado, foi em função da linguagem que as relações foram possíveis:

Contudo, a atividade coletiva só foi possível mediante uma concordância mínima de ações e uma ideia mínima sobre um objetivo comum. Para isso, foi necessário que as pessoas pudessem compreender umas às outras. Essa tarefa já fora cumprida pela linguagem dos gestos e da expressão fácil, o meio mais antigo da comunicação. Contudo essa comunicação não somente contribui para a organização social do trabalho, mas também possibilitou a organização do pensamento social, da consciência social. [...]. Para a realização do fato da comunicação discursiva foi necessária que aquele sentido atribuído ao movimento das mãos de uma pessoa fosse compreensível para outra pessoa, que esse outro pudesse estabelecer (graças à experiência anterior) uma relação necessária entre esse movimento e aquele objeto ou acontecimento no lugar da qual ele foi usado. Em outras

palavras, o homem deve compreender esse movimento como dotado de significação, ou seja, compreendê-lo como um signo que expressa algo.

Aqui signo é o *médium* das relações entre os sujeitos e a existência. O Coletivo pensante B.M.V. não nega o avanço de Marx acerca da ideologia, ao contrário, os intelectuais russos incorporam a ideia das relações sociais e aprofundam o pensamento marxiano, pois, como vimos a partir do próprio Volóchinov, em todas essas relações sociais a linguagem está presente como meio e só por meio dela se pode alcançar as profundezas e nuances da ideologia. Com isso, as relações sociais aparecem na filosofia bakhtiniana como enunciado, que será expresso, enformado e efetivado pela linguagem, ao mesmo tempo que concretiza a linguagem. Encontramos essa compreensão uma vez mais nas palavras do linguista e musicista russo (idem, p. 98) ao expressar que “a realidade do signo é inteiramente determinada por essa comunicação. Pois a existência de um signo não é nada mais que a materialização dessa comunicação”.

Como vimos a partir de Bakhtin (2011 [1974]), isso ocorre porque objeto da ciência das ideologias é um ser expressivo sempre orientado para o outro, isto é, em relação social, dialógica. Por detrás da linguagem estão sempre ao menos dois sujeitos em interação. É o que mostra, por exemplo, a percepção artística e uma análise sociológica, as quais “revelam as relações entre *pessoas*, que são somente refletidas e fixadas no material da palavra”, de acordo com Volóchinov (2019 [1926], p. 134, grifo do autor). Ao realizar a crítica à abordagem formalista na Rússia, que aparta a obra artística do meio social, Medviédev (2012 [1928], p. 220) coloca e reitera justamente essa presença do sujeito atrás da linguagem, que no caso é apagada pelos formalistas:

Os formalistas separam a obra da interação entre as pessoas da qual ela é um aspecto. Com isso, eles destroem também todas as ligações essenciais. Eles relacionam a obra a um ser humano que se encontra fora da história, que não se altera e que exige apenas uma substituição periódica do automatizado pelo perceptível. O receptor não sente atrás de uma obra outras pessoas, inimigos e amigos; [...].

A questão do enunciado volta a aparecer na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, publicada no ano seguinte à obra de Medviédev. Nela, Volóchinov (2017 [1929], p. 95 e 97, grifo do autor) retoma o princípio básico entre linguagem e enunciado exposto no *Método formal* e argumenta que o “signo surge apenas no processo de interação *entre* consciências individuais”, isto é, na interação e, mais adiante, acrescenta que não basta ser apenas dois indivíduos isolados, porquanto se faz “necessário que esses dois indivíduos sejam *socialmente*

organizados, ou seja, componham uma coletividade – apenas nesse caso um meio sógnico pode formar-se entre eles”, pois, como o autor completa em outro texto dos anos 1930 “um homem, vivendo *isolado*, não só não criaria a linguagem, mas sequer uma cultura” (Volóchinov, 2019a [1930], p. 245, grifos do autor). Em outras palavras, isso significa dizer que a linguagem enquanto material semiótico só nasce e se desenvolve por meio das relações sociais, por meio da interação entre indivíduos que sejam socialmente organizados (dois indivíduos isolados, sem nunca terem tido contato com um organismo social, ainda não seriam capaz de dar corpo à linguagem). Fora de uma dada relação social, não há linguagem, é por meio da interação entre sujeitos socialmente organizados que um produto ideológico adquire existência uma existência efetiva para além de um objeto físico-natural. A existência concreta do sujeito, do mundo e da vida só pode ocorrer por meio da linguagem materializada nas relações sociais. Por isso ela é ao mesmo tempo sógnica e ideológica. Eis os primeiros apontamentos da caracterização de enunciado, que tem como sua principal função ser o lugar de realização dos signos.

A visão do enunciado como relações sociais pode ser ainda mais reforçada ao ser colocado o problema de como a base da existência real (as condições materiais da existência no viés marxista) determinam a linguagem e como esta reflete e refrata essa existência em contínua formação. A base socioeconômica não influenciam direta e mecanicamente a linguagem (os gêneros), atuam nas relações sociais, isto é, na organização social hierárquica dos sujeitos (no enunciado) e, por conseguinte, determinam a constituição da linguagem/gênero. A esse respeito, Medviédev (2012 [1928]) é explícito ao afirmar que a presença de uma relação orgânica entre esses elementos. Para ele, “entre o sentido e o ato (enunciado), entre o ato e a situação concreta histórico-social, é estabelecida uma ligação histórica, orgânica e atual” (p. 184).

A partir desse fundamento, então, que Volóchinov (2017 [1929]) define justamente o enunciado como a solução para questão, pois as interações entre os sujeitos são o elo entre a base socioeconômica e a linguagem, elas estão estrita e organicamente ligadas às condições materiais da vida, determinando as formas do enunciado, isto é, os gêneros (a linguagem), que, por sua vez, revelam determinado aspecto de realidade natural social, em um processo dinâmico dialético-dialógico.

Disso decorre à necessidade de contextualizar os atos enunciativos dos sujeitos, de se observar as situações mais imediatas e históricas de dada expressão, uma vez que os gêneros se apoiam nas relações sociais (ou comunicação social) e essas na configuração socioeconômica. Quem e como se expressa, para quem se dirige, sobre determinado conteúdo,

quando e onde (espaço-tempo) se realiza o ato são elementos que revelam “a enorme importância do *aspecto hierárquico* nos processos de interação discursiva e a influência poderosa da organização hierárquica (idem, p. 109, grifos do autor), uma vez que as formas semióticas se adequam (e adequam) às estruturais da organização social na qual estão inseridos os participantes do diálogo. Essa interdependência entre linguagem e enunciado entendido como relações sociais são explicitadas por Volóchinov (ibidem, p. 109, grifos do autor), conforme podemos constatar a seguir:

Como sabemos, todo signo surge entre indivíduos socialmente organizados nos processos de sua interação. Portanto, *as formas do signo são condicionadas, antes de tudo, tanto pela organização social desses indivíduos quanto pelas condições mais próximas da sua interação*. A mudança dessas formas acarreta uma mudança do signo.

No excerto acima de *Marxismo e filosofia da linguagem*, notamos o autor destacar o nascimento da linguagem no enunciado, bem como apresenta este sendo caracterizado por “indivíduos socialmente organizados nos processos de sua interação”, afirmação que corresponde à ideia expressa por Volóchinov de surgimento ou materialização do material semiótico entre indivíduos socialmente organizados em processo de interação, isto é, enunciado.

Não deixa de ser significativo o fato de o capítulo dedicado ao enunciado ser denominado “interação discursiva”, o que reforça a ideia de enunciado enquanto relação social, ou relação dialógica, entre sujeitos socialmente organizados. De acordo com nota 52 das tradutoras: a expressão russa *rietchevóie vzaimodiéistvie* foi traduzida por “interação discursiva”, uma vez que se trata do uso concreto da língua em uma situação social mais próxima e um meio social mais amplo, resultado no enunciado.

Esse entendimento é ainda reiterado mais de uma vez pelo autor, quando, por exemplo, Volóchinov afirma que “***A realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato, mas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social da interação discursiva*** [o enunciado] *que ocorre por meio de um ou de vários enunciados*” (p. 218-219, grifos do autor e destaque nosso), o que nos leva a concluir que, nesse sentido, “a interação discursiva é a realidade fundamental da língua” (p. 219).

É somente sob esse viés que se torna possível abordagem o problema entre a linguagem e a materialidade histórica da existência, bem como o processo de efetivação da linguagem, da existência e dos sujeitos de modo relação dialética-dialógica. Ainda em

consonância com o linguista e musicista do Círculo, o reconhecimento desse processo implica na impossibilidade, portanto, de isolamento do material sgnico do enunciado, ou seja, do processo de interação social, tampouco do desligamento do enunciado de suas bases socioeconômicas. E por essa razão é que a “filosofia marxista da linguagem deve se fundamentar no enunciado concebido como um fenômeno real da linguagem¹⁰⁷ e como uma estrutura socio-ideológica” (idem, p. 223).

Em vista do que expusemos acerca do enunciado é que podemos voltar a nossa ideia inicial, ao compreendê-lo enquanto uma experiência da existência de indivíduos socialmente organizados (em interação social, daí o campo ideológico), digamos em sua realidade natural social, ou seja, trata-se daquele elemento “extraverbal” – que Volóchinov se refere – constituinte da totalidade enunciativa e que virá a ser o conteúdo (Volóchinov, 2019 [1926]; 2019b [1930]). É a ela que será atribuída significação, isto é, a qual é ao mesmo tempo enformada pela linguagem, daí as formas do enunciado (os gêneros) pertencerem ao campo da linguagem, e que também dá vida ao universo dos signos. Sem essa parte “extraverbivocovisual” constitutiva, a linguagem torna-se apenas um conjunto de sons, imagens, pigmentação, formas vazias e sem sentido. É por isso também que nos permite compreender melhor o fato da palavra em russo *viskázivanie* usado pelo Coletivo pensante B.M.V. designar simultaneamente enunciação e enunciado, respectivamente processo e produto, justamente por se tratar dessa dinâmica contínua da experiência real de sujeitos interação em dada sociedade, atividade que produz/expressa uma estrutura ao passo que também está em constante (um)formação pela linguagem.

Desse modo, entendemos de maneira mais lúcida a definição de Volóchinov (2017 [1929], p. 200, grifos do autor) de que o “*enunciado é de natureza social*, pois se refere ao conjunto de relações entre sujeitos socialmente organizados, que é a característica próprio do ser, o que podemos chamar de “essência” (conforme a tradição idealista). Ele não pode ser abordado de modo isolado e individual como ocorre nas tendências do objetivismo abstrato e do subjetivismo individualista, uma vez que nele implica a organização social dos indivíduos, ou seja, relações sociais.

Essa compreensão das categorias conceituais de enunciado e linguagem na filosofia bakhtiniana poderá ser tanto melhor ao tratarmos das ideias de tema e significação. Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Volóchinov (2017 [1929]) dedica-se à questão do tema e

¹⁰⁷ É pertinente notar como Volóchinov retoma a afirmação anterior, mas agora equivalendo o termo “interação discursiva” ao “enunciado”, o que demonstra a incorporação da ideia de relação social (ou ideologia) proposta por Marx.

significação com maior foco no capítulo 4 da segunda parte da obra, porém, logo no início do livro, o autor já nos esclarece a discussão em um dos raros momentos de breve definição de conceito nas obras do Círculo pensante B.M.V. de modo geral. Para o linguista, “convencionamos chamar esta realidade [natural social], que se torna objeto do signo, de tema do signo” (p. 111).

O tema “expressa a situação histórica concreta que gerou o enunciado” (2017 [1929], p. 228), o que faz dele único, individual e irrepetível como o enunciado, pois as “inter-relações entre os falantes mudam sempre mesmo que em grau quase imperceptível” (Medviédev, 2012 [1928], p. 154) e logo pertence à ordem da historicidade. Trata-se do fundamento sobre o qual motiva o caráter da expressão e o que traz a sua concretude. Segundo Volóchinov (2017 [1929]), o tema é constituído pelo recorte de dada realidade, isto é, refere-se à realidade, mas não abarca se não um aspecto dela, um fragmento da imensa e vasta experiência real dos sujeitos pertencente ao horizonte social ligado à sua base socioeconômica. Ele “é tão concreto quanto o momento histórico ao qual ele pertence. *O enunciado só possui um tema ao ser considerado um fenômeno histórico em toda a sua plenitude concreta.* É isso que constitui o tema do enunciado” (p. 128, grifos do autor). Dada essa constituição, o tema se torna um elemento indivisível na expressão.

Para a apreensão do tema, isto é, do fenômeno histórico a integrar o discurso, se faz uso da linguagem. Tal realidade será enformada pela linguagem, a partir de dado gênero (uma forma específica de utilizar a linguagem, de enformar a realidade natural social), que lhe atribuirá uma significação ideológica, que confere existência material ao fenômeno histórico. É por meio da forma que os sujeitos estabelecem uma posição valorativa em relação ao tema e aos sujeitos com os quais estão em interação. Aqui, como explica Volóchinov (2019 [1926], p. 137, grifos do autor), “a própria estrutura da língua reflete o acontecimento da inter-relação entre os falantes”, isto é, própria forma que a linguagem se organiza para dar forma ao enunciado, à interação entre os sujeitos socialmente organizados reflete esse encontro entre duas consciências. Como uma excelente forma ilustrativa dessa afirmação, Volóchinov (2019b [1930], p. 297-298, grifos do autor) traz um exemplo de análise da obra de Gógol, *Almas Mortas*, mais especificamente a interação entre o personagem Tchítchikov e do general Bietríchev. Vejamos um fragmento da análise:

O sentido direto da sua primeira frase é o seguinte: “Vossa Excelência! Considerado meu dever apresentar-me ao senhor, por sentir respeito...” etc.
O que Tchítchikov faz com essa frase? Ele omite o pronome pessoal, coloca o verbo no passado e encurta a frase, trocando o caso vocativo de tratamento

do general pelo dativo [que torna o tom mais servil, de acordo com nota das tradutoras]: “Julguei ser meu dever apresentar-me a Vossa Excelência”.

O resultado é a criação de uma nuance semântica curiosa, que destaca a insignificância de Tchitchikov e a importância excepcional do seu interlocutor. A frase passa a ser preenchida por uma outra significação, que pode ser interpretada, de modo aproximado, como: *alguém considerou* seu dever apresentar-se... etc.

Por que “alguém”? Apenas pelo fato de que Tchitchikov, como tal, ainda é desconhecido do general e, além do mais, isso nem é necessário: “Será que vale a pena saber o nome e o patronímico de um homem que não se destacou por atos de bravura?”, diz um pouco adiante o próprio Tchitchikov.

Entretanto, por que “julguei” e não julgo”? Novamente, apenas pelo fato de que o primeiro despertar da consciência sobre *esse* dever exige refletir e imaginar esse dever como já cumprido. Eis que finalmente o acontecimento feliz e alegre ocorreu não no pensamento, mas na realidade: ele – alguém desconhecido do general – está diante de uma pessoa importante, esperando com respeito os resultados da sua ousada empreitada.

Conforme podemos ver nessa passagem do ensaio “A construção do enunciado”, forma do enunciado retratada, revela e expressa o próprio fenômeno da interação na realidade natural social, principalmente pelo seu aspecto formal. Sob esse viés, é que Medviédev (2012 [1928], p. 196) conclui, em sua reflexão a partir do material verbal, que “dominamos o tema com a ajuda da língua”, ainda que não pertença a ela e nem possamos considerá-lo uma parte dela. Vemos novamente o diálogo com o pensamento de Marx nessa concepção. Se para o pensador alemão o homem domina a natureza e a si por meio das relações de trabalho, que é um tipo de relação social, para o Círculo, esse domínio vem pela linguagem (podemos pensar em um trabalho semiótico do homem).

Portanto, eis que se evidencia o papel dos gêneros na relação com o enunciado. São as formas da linguagem que vão moldar a realidade sócio-histórica, que dão sentido à existência, por meio das unidades semióticas (morfofossintáticos, fonéticos, ritmo, melodia, harmonia, tonalidade, textura, ponto, linha, superfície, luz e sombra, cor e volume etc.). Nesse sentido, ao contrário do tema, a significação pode ser fragmentada em diversos significados, abstrato, convencional, sem existência concreta (o que Saussure denominou de sistema da linguagem), mas que a depender dos elementos semióticos a que estão associadas ao se juntar ao tema adquire sentido/significação viva (inclusive, adquirindo novos tons e ênfases). Desse ponto de vista, nas palavras de Volóchinov (2017 [1929], p. 228, grifos do autor) podemos entender “a significação como aqueles aspectos do enunciado que são *repetíveis e idênticos a si mesmos* em todas as ocorrências”. Neste aspecto, constatamos as primeiras qualidades dos gêneros discursivos, explicitadas por Bakhtin (2016 [1950-1953]) no seu texto dos anos 1950, *Os gêneros do discurso*, quando afirma que todo gênero traz algo de dado, repetível (o

significado, as formas da linguagem) e também de singular e irrepitível (tema). É certo que, ao dar forma ao tema, a significação torna-se tão irrepitível quanto o elemento histórico.

Contudo, conforme expõe Medviédev (2012 [1928], p. 197), o fenômeno histórico (o tema) não se realiza nas unidades da linguagem – como os exemplos dados –, mas na totalidade do enunciado (gênero), isto é, “por meio da novela, do romance, da peça lírica, do conto maravilhoso”, ou ainda da sinfonia, sonata, na pintura de cavalete, no retrato, no musical, na conversa de bar, *post*, entre tantos outros tipos de gêneros, a partir de seus elementos fundamentais – entonação, escolha dos recursos e a disposição deles –, sobre os quais falaremos mais adiante. Não é arbitrário que Bakhtin (2016 [1950-1953]) se refere aos gêneros como “formas do enunciado”, pois é justamente essa relação entre linguagem e enunciado: ao se materializar nas relações sociais, a linguagem dá forma a elas. Tais formas vão obedecer às leis internas e às necessidades de cada campo da criação ideológica, bem como sua função na vida social.

Como podemos observar, embora tenha suas particularidades e podem ser compreendidos separadamente por meio de uma abstração teórica, do ponto de vista objetivo, tema e significação estão unidos de maneira indissolúvel, assim como a linguagem e enunciado, pois, sem a significação, sem os signos para enformar o fenômeno histórico, o tema transforma-se em uma simples atitude mecânica, uma sucessão de acontecimentos desordenados, uma pura causalidade ao longo da história humana. Do mesmo modo, sem o tema, a significação não passa de um significado uma virtualidade, uma série de possibilidades dentre várias para ser utilizada. Em outras palavras, há apenas uma potencialidade (Volóchinov, 2017 [1929]). Logo, uma está ligada à outra para se realizarem efetivamente na existência viva, o que “por conseguinte, o tema é inseparável tanto do todo da situação do enunciado quanto dos elementos linguísticos” (Medviédev, 2012 [1928], p. 196-197). Tanto Medviédev quanto Volóchinov sintetizam essa relação entre tema e significação, a qual expressa a relação intrínseca entre enunciado e linguagem:

A unidade temática da obra e seu lugar real na vida unem-se, de forma orgânica, na unidade dos gêneros. [...]. A compreensão da realidade realiza-se com a ajuda da palavra efetiva, palavra-enunciado. As formas determinadas da realidade da palavra estão ligadas a certas formas da realidade que a palavra ajuda a compreender. Na poesia, essa ligação é orgânica e multilateral, por isso, nele é possível um acabamento efetivo do enunciado. O gênero é a ligação orgânica entre o tema e o que está além dos seus limites. (Medviédev, 2012 [1928], p. 197)

O tema é um complexo sistema dinâmico de signos que tenta se adequar ao momento concreto da formação. O tema é uma reação da consciência em constituição para a formação da existência. A significação é um artefato técnico de realização do tema. Evidentemente, é impossível traçar um limite absoluto e mecânico entre o tema e a significação. Não há tema sem significação, como não há significação sem tema. (Volóchinov, 2017 [1929], p. 229, grifos do autor).

Muito pertinente destacar que, ao tratar da relação entre tema e significação, Volóchinov retoma o mesmo paralelismo feito no início do livro para pensar o campo dos signos (a linguagem) e o campo da ideologia (relações sociais/enunciado). Podemos, então, compreender o tema pertencente ao campo do enunciado enquanto a significação ao da linguagem.

No esteio da nossa discussão, podemos compreender, então, que “o gênero é uma forma típica do todo da obra, do todo do enunciado” (Medviédev, 2012 [1928], p. 193), com uma totalidade particular e um acabamento, isto é, se refere a um modo particular da linguagem de dar forma ao fenômeno da realidade natural social, de tal maneira que os elementos formais que compõem a totalidade enunciativa só podem ser compreendidas na relação com gênero. Essa forma típica, acrescenta Volóchinov (2019b [1930]), se constitui nas relações sociais em dada situação e é organizada, construída e finalizada, a seu modo, por cada campo de atividade humana. Somente ao tomar forma em determinado gênero, o enunciado passar a adquirir existência real, sai de sua condição física-natural e entra na realidade sógnica ideológica. Nesse sentido, conforme acrescenta Bakhtin (2016 [1950-1953], p. 52, grifos do autor), podemos compreender os gêneros como formas enunciativas que “correspondem a situações típicas da comunicação discursiva, a tema típicos, por conseguinte, a alguns contatos típicos dos *significados* das palavras com a realidade em circunstâncias típicas” ligadas a certos campos da esfera cultural.

As peculiaridades das leis e necessidades de cada esfera de atividade às quais estão submetidos os gêneros determinam a especificidade de se usar a linguagem, ou seja, as formas. Isso significa que cada gênero possui um estilo, seja genérico ou individual/autorial. Embora possa estar vinculado a certas unidades temáticas, o estilo está inseparavelmente interligado às formas do enunciado. A partir do estudo da forma artística, Volóchinov (2019 [1926]) aponta que todos os elementos do estilo de determinado gênero são empregados por meio da posição avaliativa do autor com o conteúdo e sua relação com o outro para quem se dirige, pois como veremos adiante, a avaliação social determina toda a construção enunciativa, desde a escolha do tema. É nesse processo que se dá principalmente o tom do

estilo de dada expressão. Estas “são as forças vivas que determinam a forma e o estilo” (idem, p. 135). De acordo com Bakhtin (2016 [1950-1953], p. 21), “onde há estilo há gênero”. Ainda em consonância com o pensador russo, nele, se manifestam tanto as características de cada campo (a função em dado campo, as condições, a situação imediata etc.) quanto a subjetividade do sujeito expressivo (a singularidade de cada indivíduo se expressar dentro dos limites do gênero, que permite identificar o autor de determinado produto da criação ideológica). Comumente, o traço estilístico é o que permite os demais participante da interação social identificarem o gênero (além do autor) a se situar em relação ao contexto da enunciação, a atmosfera, os seus limites e direção (evidentemente, tudo isso dependerá do grau de domínio dos sujeitos acerca do gênero, seja para expressá-lo ou compreendê-lo). É por meio dele também que, a depender da alteração do estilo de um gênero para outro, pode, inclusive, causar não apenas sua renovação, mas a destruição do gênero, isto é, criar uma forma distinta do gênero anterior. Em vista da sua importância, é que, juntamente com a forma e o conteúdo temático, o estilo forma a tríade da totalidade do enunciado.

No entanto, como já mencionamos, a forma dada pela linguagem apreende apenas um aspecto específico diante da vasta realidade bruta, pois cada gênero alcança apenas uma parte dela, de modo reflete e a refrata em uma outra realidade própria e específica. De acordo com Medviédev (2012 [1928]), as formas do enunciado dominam apenas determinados aspectos da realidade natural social, captam e enformam o fenômeno sob um ponto de vista único e próprio, pois se aprofundam e penetram até dado grau dessa realidade a partir de certos princípios de seleção que permitem uma forma de ver e compreender essa realidade. Nas palavras do autor

[...] cada gênero possui seus próprios meios de visão e de compreensão da realidade, que são acessíveis somente a ele. Assim, como a arte gráfica é capaz de dominar aspectos da forma espacial que a pintura é incapaz de alcançar e vice-versa, igualmente, nas artes verbais, os gêneros líricos, para dar um exemplo, possuem meios de atribuir forma conceitual à realidade e à vida que são inacessíveis ou menos acessíveis à novela ou ao drama. [...]. Cada um dos gêneros efetivamente essenciais é um complexo sistema de meios e métodos de domínio consciente e de acabamento da realidade. (idem, p. 198).

É nesse processo que a consciência (o sujeito) toma conhecimento do mundo e de si. Trata-se de uma ação inseparável que acontece de forma simultânea. Em outras palavras, o sujeito não escuta, enxerga ou sente para depois retratar a experiência, nem desenvolve ou apreende o gênero para depois tocar a existência. Novamente: linguagem e enunciado, juntos,

dialético-dialogicamente. Do ponto de vista do conhecimento, ocorre ao mesmo tempo o processo de formação do gênero e percepção da realidade, “a visão e a representação geralmente fundem-se” (ibidem, p. 199). O ser apreende diferentes aspectos da realidade conforme entra em contato com os diversos gêneros existentes. Cada novo gênero implica uma nova compreensão de determinada parte da vida, de modo que a compreensão de uma época passa pelo domínio dos diferentes gêneros disponíveis – no cotidiano e nas grandes esferas – que a representam/constroem (daí mais uma vez a importância do estudo do gênero romanesco pelo Círculo pensante B.M.V.). É por esse viés que Medviédev (2012 [1928]) e Bakhtin (2016 [1950-1953]) argumentam que nos expressamos somente por meio dos gêneros desde as mais livres e descontraídas interações sociais, que à primeira vista parecem soltas e sem relativa estabilidade, até os complexos campos da cultura, utilizamos e moldamos nossa expressão em algum gênero específico. Assim, a lógica do gênero é a lógica da própria realidade efetiva do indivíduo: este último toma consciência do mundo, de si e do outro a partir do conteúdo que o gênero, isto é, a linguagem consegue dar forma, o que leva as diferentes visões de mundo, por exemplo, entre o artista e o cientista, ou mesmo do político, do economista, do ambientalista, do religioso, de pessoas em situação de rua, do porteiro, do estudante etc¹⁰⁸.

Desse modo, a realidade do gênero e a realidade que o gênero pode alcançar estão organicamente ligadas. Porém, vimos que a realidade do gênero é a realidade social de sua realização no processo da comunicação social. Dessa forma, o gênero é um conjunto de meios de orientação coletiva na realidade, dirigido para seu acabamento. Essa orientação é capaz de compreender novos aspectos da realidade. A compreensão da realidade desenvolve-se e origina-se no processo da comunicação social ideológica. (Medviédev, 2012 [1928], p. 200).

Nisso vemos, por exemplo, o desajuste de sujeitos em diferentes contextos da vida. Por mais que eles possam dominar certa língua ou a linguagem, muitas vezes não conseguem se expressar, ficam inertes, diante de dada situação em alguns campos da comunicação, por não terem domínio prático (podem até conhecer teoricamente) das formas do gênero nessas esferas (Bakhtin, 2016 [1950-1953]). Sob tal viés, por conseguinte, quanto mais diversificado e maior o número de gêneros dominado pelo indivíduo, tanto melhor, bem como mais clara e ampla, será sua compreensão da existência e capacidade de expressão.

¹⁰⁸ Tal proposição do Círculo converge com a formulação de Wittgenstein (1994 [1921], *Tractatus*, 5.6) ao afirmar que “os limites da linguagem são os limites do meu mundo”.

O Círculo – em especial Volóchinov (2019 [1926], 2017 [1929]), Medviédov (2012 [1928]) e Bakhtin (2016 [1950-1953]) – distingue ainda alguns gêneros com um tipo de elaboração especial. Trata-se do que Bakhtin (2016 [1950-1953]) denominada de gêneros primários – ou gêneros do cotidiano, conforme Volóchinov (2017 [1929]) e gêneros secundários. Na obra em questão de Bakhtin (2016 [1950-1953], p. 15) – falamos do já citado *os gêneros do discurso* -, há uma definição cristalizada entre os estudiosos do pensamento do grupo de intelectuais russos para se tratar do problema dos gêneros, em que distingue as duas categorias acima de gêneros. Assim é formulada pelo autor:

Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvimento e organizado (predominantemente o escrito) – ficcional, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, ao integrarem os complexos, nestes se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico literário e não da vida cotidiana. Em seu conjunto, o romance é um enunciado, assim como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas difere deles por ser um enunciado secundário (complexo).

Ainda que sem uma definição acabada como a exposta, como temos visto, esse tema aparece já nas produções dos anos 1920 do Coletivo pensante B.M.V., nomeadamente, podemos encontrar uma discussão dos gêneros primários em Volóchinov (2019 [1926]; 2017 [1929]) e dos gêneros secundários – em especial no campo artístico – em Medviédov (2012 [1928]), bem como a discussão entre as duas categorias em ambos os autores, por meio da relação arte e vida, apenas para exemplificar.

A partir do texto “O que é linguagem?”, podemos compreender os gêneros do cotidiano como aquelas formas enunciativas de caráter heterogêneo, volátil e mutável, que acompanham todo tipo de manifestação das vivências e expressões exteriores vinculadas ao fluxo ordinário da vida e à influência inversa das criações ideológicas mais complexas (Volóchinov, 2019a [1930]). Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Volóchinov (2017 [1929]) aponta ainda que esses gêneros constituem o ambiente social (bem como são

constituídos por ele), pelo qual é limitado e tem os seus aspectos interiores bem definido por esse meio social, ‘o gênero cotidiano se insere em uma determinada via da comunicação social, sendo um reflexo ideológico do seu tipo, estrutura, objetivo e composição social’ (p. 222), ou seja, tem a ver com a base econômica e social, se sujeitando às suas leis. Conforme veremos, diferentemente dos gêneros secundários, os primários mantém um contato muito estreito com a vida, é completada por ela, sem que possam ser apartados dela, sob pena de perderem o sentido, completa Volóchinov (2019 [1926]) em seus escritos. Nos gêneros primários, é precisamente esse contato direto e vivo com a situação, com o meio ideológico e com os outros enunciados é que vão dar seu acabamento. Cada simples e pequena situação, por mais breve que seja a interação entre os sujeitos, possui um repertório de gêneros, organizados a partir do contexto, de quem se expressa e do interlocutor. Isso é o que leva Bakhtin (2016 [1950-1953]) explicar a existência de uma diversidade desses gêneros cotidianos justamente por serem determinados por tantos elementos variados, como situação, a posição social e os tipos de relações pessoais de reciprocidade entre os indivíduos da interação, que podem variar em graus de familiaridade.

No mar de gêneros primários, emergem os secundários. Todos os grandes sistemas da cultural (político, econômico, científico, moral, filosófico, artístico, entre outros) em que se localizam os diferentes gêneros complexos se apoiam, se formam, possuem sua gênese na vida cotidiano. Nela, se acumulam as contradições da realidade social até seu ponto limite, quando emergem as criações ideológicas. Eles nascem do cotidiano, cristalizam-se e voltam para a constituir a vida e influenciá-la. Como mostra Volóchinov em *Freudismo*, toda expressão sónica cotidiana é um pequeno ensaio de uma criação ideológica. Isso significa que a “motivação do meu ato é, em pequena escala, uma criação jurídica e mora; uma exclamação de alegria ou tristeza é uma obra lírica primitiva; as considerações espontâneas sobre as causas e efeitos dos fenômenos são embriões de conhecimento científico e filosófico etc.” (Bakhtin/Volóchinov, 2004 [1927], p. 88) Nesse processo de interação e formação dos gêneros secundários, eles potencializam determinados elementos presentes na sociedade, muitas vezes pouco percebidos ou ignorados no cotidiano, pela forma, estilo ou conteúdo, seja ao ampliá-los, diminuí-los, invertê-los, recortá-los, exagerá-los, menosprezá-los etc.

Ao contrário dos gêneros primários, os secundários não se ligam à situação mais imediata da vida, no sentido de que remetem aos fenômenos da realidade natural social como o exemplo de “Puxa!” dado por Volóchinov (2019 [1926]), embora estejam entrelaçados com o contexto ideológico. É precisamente aqui a importância do vínculo com os gêneros primeiros, pois, segundo Volóchinov (2017 [1929], p. 213), “esses produtos ideológicos

formados preservam constantemente a mais viva ligação orgânica com a ideologia do cotidiano, nutrem-se da sua seiva e fora dela estão mortos”, é por meio dos gêneros primários que “insere a obra em uma dada situação social”. Para isso, cada gênero secundário se utiliza de diferentes maneiras de introduzir em sua construção enunciativa os gêneros primários (os quais são transformados durante a absorção, e ao mesmo tempo se ligam com outros no elo da cadeia enunciativa como fonte de vida da linguagem. Ademais, é dessa relação, por exemplo, que se estabelece uma estrutura relativamente estável da linguagem comum a dada grupo de sujeitos (nação, povo, tribo etc.), posto que ao mesmo tempo que há uma força unificadora (centrípeta) dos gêneros secundários que cristaliza certas formas de linguagem, da qual nasce a ideia de “sistema”, há oposição da força descentralizadora (centrífuga) dos gêneros primários que renova e recria a linguagem a todo momento a cada nova expressão dos indivíduos, impedindo que a linguagem se petrifique (Volóchinov, 2019a [1930]).

O Coletivo pensante B.M.V. exemplifica essa relação entre gêneros primários e secundários, principalmente, pela relação arte e vida. De acordo com Medviédev (2012 [1928]), a obra é ao mesmo tempo influenciada pela vida social cotidiana, pelas diferentes esferas de atividade humana com as quais entra em contato, bem como como um artefato artístico autônomo possui uma influência inversa, ocupa uma posição na existência e determina os campos a sua volta e o desenvolvimento da sociedade. Em outras palavras, “a literatura está em interação real e viva com outros campos da ideologia, e, em menor grau possível, com os enunciados prático-cotidianos” (idem, p. 163) é assim que ela, acrescenta Volóchinov (2019 [1926], p. 117), “participa do fluxo único da vida social, reflete em si a base econômica comum, interagem e troca forças com outras formas de comunicação”. Tal condição determinará a dupla refração dos gêneros artístico, tanto do meio artístico quanto da base socioeconômica que atua sob os diferentes enunciados.

De volta à obra de Medviédev (2012 [1928]), o autor exemplifica a questão com a literatura em particular: dada obra literária pertence a um meio específico, a saber, o da literatura, que consiste no conjunto de produções, influentes socialmente, no campo em uma determinada época e de um dado grupo social. Nesse, tal obra obtém um determinado lugar particular e único, do qual influencia e responde as diferentes obras que compõem, ao mesmo tempo em que é determinada por elas. Além disso, de uma perspectiva mais ampla, o meio literário está situado inseparavelmente em meio ideológico mais geral de determinada época e sociedade, em que se encontram e atuam outras esferas (político, econômico, científico, jurídico, etc.) com as quais a literatura possui contato. Aqui a obra literária também possui seu lugar próprio, bem como exerce uma influência e é afetada por esse meio. Ainda em

consonância com o autor, é por essa interação que cada fenômeno literário – e todo fenômeno ideológico – “é determinado tanto de fora quanto de dentro. De dentro, pela própria literatura. De fora, pelos outros campos da vida social. (idem, p. 74), tanto em seu conteúdo quanto em sua forma. Ademais, podemos observar essa relação dialética e dialógica também nos demais campos de atividade humana, como, por exemplo, o científico. Processo que procuramos evidenciar em nosso capítulo de contextualização ao trazer a situação mais geral da União Soviética, os campos específicos das artes, filosofia e ciência e o local em que se encontra o nosso corpus nesse meio.

Ora, diante dessa relação viva, é dentro dela que se deve compreender dada produto ideológico, dado gênero (seja primário ou secundário). É desse modo que devemos compreender as obras estudadas em nosso trabalho: dentro do seu meio específico, no nosso caso o artístico, e dentro da vida ideológica.

Assim, Medviédev (2012 [1928], p. 195) sintetiza a relação da arte com a vida, que pode ser estendida a outras criações ideológicas:

Desse modo, uma obra entra na vida e está em contato com os diferentes aspectos da realidade circundante mediante o processo de sua realização efetiva, como executada, ouvida, lida em determinado tempo, lugar e circunstâncias. Ela ocupa um certo lugar, que é concedido pela vida, enquanto corpo sonoro real. Esse corpo está disposto entre as pessoas que estão organizadas de determinada forma. Essa orientação imediata da palavra como fato, mais exatamente como feito histórico na realidade circundante, determina toda a variedade de gêneros dramáticos, líricos e épicos. (p. 195)

Nesse sentido, a criação artística não pode ser considerada apenas um reflexo direto do contexto sócio-histórico em seu conteúdo nem mesmo um objeto independente da organização, sem qualquer vínculo com ela. É preciso considerar a obra artística, bem como os gêneros secundários de modo geral, em uma contínua relação dialética e dialógica com o contexto cotidiano da vida, seja no pequeno ou grande tempo da cultura.

Ao observar a relação entre gêneros primários e secundários, em especial entre vida e arte, podemos compreender melhor, além das questões já apontados em nosso capítulo de contexto, a importância da arte para a cultura russo-soviética entre o século XIX e XX. Trata-se de uma condição da própria natureza da arte e dos demais produtos dos sistemas ideológicos complexos da cultura, a qual é apropriada e utilizada com particular direcionamento pelos intelectuais russo-soviéticas naquele período histórico. Nessa linha de reflexão, por conseguinte, devemos ter constantemente tal relação em nosso horizonte de

estudo, uma vez que as obras de Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich pertencem à esfera artística, o que nos permite também melhor evidenciar as questões que nos interessam.

Como mostram Medviédev (2012 [1928]) e Volóchinov (2019 [1926]; 2017 [1929]), não bastam apenas o tema e a significação, isto é, o enunciado e os gêneros em um estilo para a composição do discurso, faz-se necessária uma avaliação social sobre o tema, uma ênfase social sobre o objeto ao qual se refere. Para Volóchinov (2019 [1926]), a avaliação faz com que a linguagem e o fenômeno real entrem em contato e se fundam em uma unidade indivisível. E Medviédev (2012 [1928]) completa dizendo que é a avaliação social que garante, então, a unidade entre o enunciado e suas formas, isto é, entre a linguagem e as relações sociais, que transforma as potencialidades sýgnicas e os fenômenos em realidade efetiva. Conforme o intelectual russo mostra a partir da materialidade verbal, a avaliação social “faz a mediação entre a língua, como sistema abstrato de possibilidades, e sua realidade concreta. A avaliação social determina o fenômeno histórico vivo, o enunciado, tanto do ponto de vista das formas linguísticas selecionadas quanto do ponto de vista do sentido escolhido (Medviédev, 2012 [1928], p. 189).

A esse respeito, Volóchinov (2017 [1929], p. 233) ressalta que “sem uma ênfase valorativa não há palavra”, pois, o fenômeno histórico, isto é, o tema, acrescenta Medviédev (2012 [1928], p. 70), “entra na existência distanciada da arte com todos os seus coeficientes avaliativos; não como corpo natural nu e sem sentido, mas como significação” e é precisamente por isso não é possível separar tema e significação, posto que estão ligados pela ênfase social. Cada elemento da linguagem é selecionado de acordo com as exigências da avaliação social em dado contexto de interação, apenas os elementos que servem adequadamente a expressão da ênfase social podem compor a totalidade enunciativa, o que faz com que a seleção seja feita orientada para vida, por meio outras produtos ideológicos, e não da linguagem em si. Isso significa que não escolhemos apenas elementos da linguagem (uma palavra ou outra, uma prosódia, uma cor, um ritmo, uma roupa, um gesto etc.) mas também os valores contidos neles. É por meio da avaliação que tomamos consciência a existência do objeto junto com o seu valor.

Na arte, todos os elementos (as formas e o tema) que constroem dada obra estão unidos pela avaliação social, ao mesmo tempo em que esta coloca a obra no contexto da vida situada sociohistoricamente. Nas criações artísticas, o autor trabalha com diferentes avaliações sociais, de modo que elas organizam a forma artística e a obra se torna um reduto de avaliações sociais. Embora isolados da sua situação imediata, esses elementos se voltam

para a realidade histórica sob outro ponto de vista, sob outra função na vida ideológica dos indivíduos.

Esse movimento é visto, por exemplo, nas obras de Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich. Em cada delas, o tema, que nasce das condições imediatas da vida, com dada significação, aparece a partir de outra ótica. Isto é, percebemos os acontecimentos revolucionários de 1917 reelaborados na composição de Chostakóvich, bem como observamos a execução musical no quadro de Kandínski sob outro ângulo ou ainda concebemos a poesia (e o poeta) de outra perspectiva no poema de Maiakóvski e não apenas como um acontecimento político, uma combinação e produção de sons ou um artefato artístico propriamente dito, respectivamente.

Segundo Medviédev (2012 [1928], p. 184), podemos compreender a avaliação social como

justamente essa atualidade histórica que reúne a presença singular de um enunciado com a abrangência e a plenitude do seu sentido, que individualiza e concretiza o sentido e compreende a presença sonora da palavra aqui e agora.

Pois é essa avaliação social que atualiza o enunciado tanto no sentido da sua presença fatural quanto no do seu significado semântico. Ela determina a escolha do objeto, da palavra, da forma e a sua combinação individual nos limites do enunciado.

Ela determina, ainda, a escolha do conteúdo e da forma, bem como a ligação entre eles.

A avaliação nesse sentido é a alma da expressão enunciativa do sujeito, é ela que torna vivo o objeto, coloca a totalidade enunciativa no fluxo da vida, seja de gênero primário ou secundário. É o centro da gravidade entorno do qual gira e se organiza toda a produção (e produto) enunciativo e as relações sociais. Isso implica que é pela forma que esse aspecto ideológico encontra sua melhor expressão e penetra na totalidade enunciativa. Ela transporta os sujeitos para além dos limites do enunciado, isto é, das suas relações para uma outra realidade, a dos signos. De acordo Medviédev (2012 [1928]), Volóchinov (2019 [1926]; 2017 [1929]) e Bakhtin (2016 [1950-1953]), a expressão mais pura da avaliação se realiza na entonação expressiva do sujeito dada ao enunciado e sua forma.

Para Medviédev (2012 [1928]), Volóchinov (2019 [1926]; 2017 [1929]) e Bakhtin (2013 [1942-1945]; 2016 [1950-1953]), a entonação expressiva é um traço constitutivo da totalidade enunciativa: dá o colorido às formas da linguagem refletindo a singularidade da situação sócio-histórica do acontecimento, organiza os aspectos formais, determinam o gênero ao dar forma à realidade natural social e, ao mesmo tempo, ela coloca os sujeitos em relação

dialógica bem como une o conteúdo e à forma. Daí que o aspecto expressivo é determinando tanto pela subjetividade quanto pelo fenômeno concreto do contexto de interação social. Ademais, a entonação leva a linguagem para forma dos seus limites, isto é, une o material sígnico com o contexto histórico, de modo que a entonação está na fronteira entre esses dois campos: da linguagem e do ideológico, do dito e do não dito.

A entonação é social por natureza. De acordo com Volóchinov (2019 [1926]; 2019b [1930]), a entonação está condicionada à situação enunciativa e ao auditório para sua realização, e a sua clareza e potência dependem do grau de compartilhamento com esse meio em que se encontra. Em um ambiente de consentimento e favorável a sua expressão, no qual todos ou ao menos a maioria compartilha daquilo que se é entoado/avaliado, ela pode se desenvolver plenamente e de forma consolidada, o tom sobre aquilo que é expresso pelo sujeito pode ser rapidamente identificado. Ao contrário, na falta de um apoio, de um coro para a sua realização livre, a entonação perde toda a potência e riqueza, para ocorrer com diferentes contornos, comumente mais sutil e em direção contrária em relação à situação.

Ainda de acordo com o linguista e musicista russo, um dos principais traços da entonação, que determina a construção do enunciado, é o seu caráter vivificante. Para Volóchinov (idem, p. 125, grifos do autor), a entonação possui uma “*tendência à personificação*” quando realizada em seu grau mais elevado, que faz com que toda a realidade circundante à relação, em especial o objeto, seja encarnada. Trata-se, segundo o autor, de uma metáfora entonacional. Essa é muito mais forte nos gêneros do cotidiano – mas não exclusiva – devido aos estilos, por vezes, mais livres, flexíveis e criativos que podemos encontrar neles, o que também nos remete aos primórdios da humanidade, em sua fase mitológica, em que havia a presença da ideia de uma alma criadora dos mitos. Nas palavras do autor, “a entonação soa como se o mundo que circunda o falante ainda estivesse repleto de forças animadas: ela ameaça, revolta-se ou ama e acaricia os objetos e os fenômenos inanimados [...]” (ibidem, p. 126). Essa compreensão é perfeitamente ilustrada na ideia bíblica da criação do mundo na tradição cristão, quando, para criar o mundo, usou-se a expressão “Deus disse” e, então, o que era pronunciado pela divindade era feito/criado, conforme podemos constatar no capítulo do Gênesis.

A entonação em sua expressão guarda um vestígio da metáfora gestual do período inicial da cultural quando as linguagens envolvia o corpo todo de forma sincrética (Volóchinov, 2019 [1926]; 2019a [1930]). Não é à toa que muitas vezes, ao falarmos, parece ser necessário o acompanhamento de um gesto, de uma expressão fácil ou um movimento

corporal¹⁰⁹. É precisamente aí a presença do caráter vivo da entonação, é a forma de expressão sua posição social ativa em relação aos valores da cultura, ao meio social, bem como sua atmosfera emocional.

Embora algumas entonações possam estar mais próximas de determinadas formas enunciativas, qualquer entonação é capaz de dominar livre e adequadamente os signos semióticos a depender do contexto. Uma mesma palavra, por exemplo, com entonações diferentes, adquire significações diferentes: um xingamento pode tornar-se um elogio e vice-versa. Tanto no ensaio “A palavra na vida e a palavra na poesia” quanto em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Volóchinov (2019 [1926]; 2017 [1929]) exemplifica de maneira muito clara a questão. No primeiro texto, ao analisar a expressão “Puxa!”, o autor aponta a possibilidade conter nela diversas possibilidades (reprovação, alegria, satisfação, ironia etc.) e que só é possível determinar a avaliação ao saber da situação em que ela foi expressa, algo que é típico dos gêneros primários, dada sua forte ligação com a realidade natural social¹¹⁰. Já em seu livro de 1929, Volóchinov extrai um trecho da obra de Dostoiévski em que uma conversa entre bêbados a qual se desenvolve por meio de um único lexema (um palavrão) e diferentes entonações, o que torna totalmente compreensível. Assim expõe o linguista membro do coletivo pensante russo:

A conversa aqui é realizada por meio de entonações que expressam as avaliações dos falantes. Essas avaliações, bem como as entonações correspondentes, ficam inteiramente determinadas na situação social mais próxima da conversa, e é por isso que elas não precisam de nenhuma referência concreta. Na fala cotidiana, a entonação costuma ter uma significação totalmente independente da sua composição semântica. O material entonacional tem vazão com frequência em construções linguísticas completamente impróprias para essa entonação. [...]. Manifestamos o nosso sentimento entoando expressiva e profundamente uma palavra eventual que às vezes é uma interjeição vazia ou um advérbio. (p. 235)

Como podemos compreender, as palavras estão impregnadas de avaliações, muitas vezes contraditórias, dada a flexibilidade da linguagem, conforme já discutimos, e a capacidade das entonações as dominarem. Medviédev (2012 [1928]) mesmo, dentro dessa discussão, demonstra essa versatilidade do signo ideológico. O integrante do Círculo apresenta a hipótese de dois grupos totalmente diferentes, condicionados por bases

¹⁰⁹ Em *Questões de estilística no ensino de línguas*, Bakhtin (2013 [1942-1945]) ao refletir sobre o papel da entonação na leitura em voz alta de poemas de Púchkin e Gógol aponta justamente para essa necessidade, de modo que determinadas entonações parecem invocar a presença do gesto.

¹¹⁰ No ensaio “A construção do enunciado”, Volóchinov (2019 [1930]) dá um exemplo muito semelhante ao do artigo de 1926 para pensar a relação constitutiva entre linguagem e enunciado, desta vez com a expressão “É!”.

socioeconômicas diversas um do outro, mas com ambos as comunidades dispuserem do mesmo arsenal de linguagem. Nessas condições, conclui o autor, “se as diferenças de nossos dois grupos sociais estiverem condicionadas pelas premissas socioeconômicas fundamentais de sua existência, as mesmas palavras terão entonações profundamente diferentes” (p. 187), com combinações e hierarquias distintas. De fato, em um contexto de polarização política nos últimos anos, ainda que não seja o mesmo exemplo dado por Medviédev, podemos observar esse fenômeno ocorrer de maneira muito semelhante, por exemplo, com lexemas “bolsomion”, “petralhas”, entre outros¹¹¹.

Contudo, devemos elucidar que a entonação não consiste e nem se prende apenas ao elemento verbal, isto é, àquilo que costumamos entender como prosódia. A entonação está, como vimos, ligada ao todo do enunciado, ela bombeia energia do mundo exterior para linguagem, dá a esta um movimento histórico, torna o signo vivo e o coloca na corrente da vida social. Ela é o centro organizador da totalidade enunciativa e, com isso, refere-se a qualquer materialidade sígnica – visual, sonora ou verbal –, uma vez que cada uma de semiose necessita passar por esse processo de construção efetiva da existência. Desse ponto de vista, por exemplo, além do poema de Maiakóvski, a peça de Chostakóvich organiza-se a partir de dada entonação do autor-criador, isto é, da sua percepção e avaliação acerca da Revolução Russa, do mesmo modo, em seu quadro, Kandínski compõe constrói sua composição a partir da sua posição valorativa, enquanto ser social, a respeito da ideia de orquestração. Nesse sentido, a entonação implica em uma orientação social, direcionada tanto para o objeto quanto para o outro(s) participante(s) da interação.

A avaliação social marca ainda outra particularidade, um traço constitutivo do enunciado, que determinará sua forma: a orientação social. Por se formar nas relações sociais, todo ato enunciativo está direcionado de um sujeito para o outro sujeito e para a própria realidade que os circunda. Essa condição marca a presença do outro no discurso.

Toda expressão sígnica possui uma orientação social, isto é, pressupõe além de um ser que expressa, há também um direcionamento ou endereçamento para uma mensagem e para uma pessoa real e concreta na existência, uma vez que sua natureza é social, ou seja, está condicionada à interação (Volóchinov, 2019 [1926]; 2017 [1929]; 2019a [1930]; 2019b [1930]; Medviédev, 2012 [1928]; Bakhtin 2016 [1950-1953]). Segundo Volóchinov (2017 [1929]) Bakhtin (2016 [1950-1953]), os signos são sempre orientados para um “quem”, buscam um interlocutor e encontram um outro sujeito-enunciado, que pode ser um

¹¹¹ O estudo de Oliveira (2024) aborda essa questão de maneira elucidativa.

participante direto do diálogo, um auditório mais amplo, um povo, uma classe social ou mesmo um suposto interlocutor, entre outros tipos. Independentemente, de como se configura o outro, o que dependerá da esfera de atividade em que ocorre a interação, sempre há a presença de ao menos outro sujeito ou um grupo, o qual determinará a construção do enunciado (do gênero), de acordo com a posição dos sujeitos (se pertencem ao mesmo grupo social, o nível de proximidade). É precisamente essa “*dependência do enunciado em relação ao peso sócio-hierárquico do auditório*” que consiste na orientação social (Volóchinov, 2019b [1930], p. 280, grifos do autor), presente em toda expressão sógnica do ser, seja ela verbal, visual, sonora ou ainda sincrética. Sem essa presença, não interação, não há possibilidade de uma expressão sógnica, pois, cabe recordamos, a realidade social sógnica só existe entre ao menos dois sujeitos socialmente organizados. De modo que,

Ao falar, sempre levo em conta o campo aperceptivo da percepção do meu discurso pelo destinatário: até que ponto ele está a par da situação, dispõe de conhecimentos especiais de um dado campo cultural da comunicação; levo em conta as suas concepções e convicções, os seus preconceitos (do meu ponto de vista), as suas simpatias e antipatias – tudo isso irá determinar a sua ativa compreensão responsiva do meu enunciado a ele. (idem, p. 63-64).

Por isso, ao analisarmos o enunciado, é sempre importante localizarmos os sujeitos em interação, ou seja, a posição social (classe, gênero e raça), a profissão, o grupo ideológico a que se filiam, a relação hierárquica, bem como a proximidade entre eles na condição e no contexto em que estão em contato. Todos esses elementos são, além dos citados na passagem acima, uma das forças vivas que determina profundamente o gênero e sua construção.

Novamente, como é a tônica no grupo de intelectuais russo em particular e na União Soviética da virada do século XIX e XX de modo geral, o Círculo pensante B.M.V. recorre à arte para elucidar a questão. Em seu texto, por sua vez, Medviédov (2012 [1928]) aponta para uma dupla orientação da totalidade enunciativa na realidade social que determina o tipo do gênero e sua construção, interna e externamente, de modo orgânico e indissolúvel. Segundo ele, uma totalidade artística se volta, de um lado, para outros sujeitos (receptores, nos termos do autor) e para determinadas condições de realização e percepção, assim como qualquer gênero, enquanto, de outro lado, está orientada para vida, para o cotidiano ideológico por meio do conteúdo temático. Essa dupla orientação coloca a obra artística em lugar na existência concreta da vida, ela torna a fazer parte do acontecimento social nas mais diferentes instâncias dos campos de atividade humana, o que, por conseguinte, a faz pressupor um outro, comumente na forma de auditório, que reage a ela, estabelece uma relação dialógica a partir

de uma compreensão ativa e responsiva. Aqui, “o auditório de um poeta, o público leitor de um romance, o auditório de uma sala de concerto” caracterizam-se, segundo Medviédév (2012 [1928], p. 53) como um “tipo especial de organização coletiva, sociologicamente peculiar e extraordinariamente essencial. Fora dessas formas peculiares de comunicação social não há poema, nem ode, nem romance, nem sinfonia”.

Volóchinov (2019 [1926]) especifica ainda que tal direcionamento, graças à entonação que anima a realidade, não se dá apenas para o sujeito(s) participante(s) da interação, mas também para o próprio objeto (tema) ao qual se refere, isto é, à situação real a que se reage. Há um duplo direcionamento. Em outras palavras, não importa apenas para quem se expressão, mas o que se expressa. Essa relação, que é valorativa como vimos, do sujeito com o conteúdo igualmente determina a construção do enunciado e a significação (Bakhtin, 2016 [1950-1953]).

Com isso, Volóchinov (2016 [1926]) nos chama atenção para os aspectos desses dessa relação dos sujeitos entre si e com o objeto do discurso. Nesse sentido, se faz importante tomar em consideração tanto a relação, sempre valorativa, do sujeito expressivo com o retratado, o grau de proximidade/domínio entre eles, bem como a relação com o outro e dele com o tema, de modo nesse processo se estabeleça uma tríade. Novamente, ao retomarmos o texto “A construção do enunciado”, vemos que autor elucida a importância desse aspecto ao apresentar algumas passagens da obra *Almas Mortas*, de Gógol. Nos excertos, notamos uma mudança de orientação social e, por conseguinte, de entonação, construção formal enunciativa e da significação, ao ocorrer uma alteração no interlocutor dos personagens, passando para sujeitos de posições superiores (Volóchinov, 2019b [1930]).

A dimensão da alteridade do todo enunciativo, o seu direcionamento para o outro, não se dá apenas pela influência na construção do enunciado do eu, mas, principalmente pela compreensão ativa do outro. Na realidade, a influência do outro sobre a estrutura da totalidade do enunciado se dá justamente porque a expressão de caráter sgnica direciona-se para a compreensão ativa. Quem se expressa deseja sempre se compreendido pelo outro. Sob essa perspectiva, como ressalta Volóchinov (2019b [1930]), é recorrente constatar em toda e qualquer expressão sgnica dois momentos: a manifestação (exteriorização) do sujeito e a compreensão ativa (interiorização) de um outro sujeito. É fundamentalmente dessa relação que nasce a totalidade do enunciado, a significação (e por isso não é possível o entendimento da significação pertencente às unidades da linguagem, por exemplo, à palavra ou à frase, mas ao todo do enunciado, posto que ela se dá na relação entre sujeitos a partir da expressão e compreensão ativa por meio do material semiótico).

Como vimos, todo enunciado toma em consideração o outro indivíduo participante da interação (a sua compreensão e resposta), mesmo que este seja pressuposto. De acordo com Volóchinov (2017 [1929]) toda compreensão é ativa e somente ela participar no domínio de determinado fenômeno da realidade, isto é, do tema, uma vez que os processos em formação só podem ser dominados com auxílio de outro processo também em formação. Além disso, toda compreensão ativa é também responsiva, ou seja, possui em si o germe de resposta à expressão sónica, ainda que não seja imediata ou no mesmo formato.

A compreensão ativa, seja de um pequeno gênero do cotidiano ao grandes produções da cultura, coloca o outro em condições de assumir uma posição avaliativa diante de dada expressão, dar-lhe sentido, concordar ou discordar integral ou parcialmente, e de responder por meio de diferentes maneiras (cumprindo uma ordem, acenando, atendendo a um pedido, produzindo uma grande obra, realizando uma réplica direta no diálogo – pergunta e resposta – ou simplesmente ficando em silêncio). Em outros termos, a compreensão ativa pode ser considerado, então, o papel ativo da consciência, pois ela dá sentido ao ato daquele que se expressa e, com isso, ajuda a organizar e construir seu próprio ato responsivo. Ela estabelece a participação dos sujeitos na interação de maneira viva.

Nesse sentido, a compreensão ativa é fundamental para a manutenção e continuação do diálogo, pois, sem ela, não podemos marcar uma posição diante daquele que se expressa nem respondê-lo, ou seja, não há concretização da interação. Quantas vezes, um diálogo não se esvaece, principalmente quando aprendemos um novo idioma mas também em nossa língua materna, ao não compreendermos o todo da expressão, seja por não entender algum elemento do discurso, pela falta de referência sobre aquilo que é expresso (ao tema), de modo que não conseguimos nos posicionar diante dele. Por vezes ainda, tentamos esboçar um sorriso, uma postura corporal, uma expressão facial que corresponda ao menos à entonação de quem se expressa, na esperança que suscite uma nova réplica e a interação possa continuar a se desenvolver. De forma semelhante ao diálogo oral, assim acontece com toda e qualquer expressão pela linguagem, até de grandes obras, porquanto uma obra incompreensível ou que não gere alguma resposta desaparece da realidade até que seja ressuscitada por um ato enunciativo de alguém (processo muito comum no campo da pintura e da música, em que muitas obras e artistas caem no esquecimento ou são ignorados por seus contemporâneos até serem recuperados em uma outra época e grupo social, como são os casos de van Gogh e J. S. Bach, que só teve suas *suites* reconhecidas no século XX ao ser retomada por Pablo Casals, ou ainda de Nietzsche no campo da filosofia). Nas palavras de Bakhtin (2016 [1950-1953]):

De fato, o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. [...]. É claro que nem sempre ocorre imediatamente a seguinte resposta em voz alta ao enunciado logo depois de pronunciado: a compreensão ativamente responsiva do ouvido (por exemplo, de uma ordem militar) pode realizar-se imediatamente na ação (o cumprimento da ordem ou comando entendidos e aceitos para execução), pode permanecer quando em quando como compreensão responsiva silenciosa (alguns gêneros discursivos foram concebidos apenas para tal compreensão, por exemplo, os gêneros líricos) [...]. (p. 24-25).

É precisamente nesse processo de interação, de responsividade que os gêneros vivem. Estes são um elo na cadeia enunciativa e estão vinculados a outras expressões sgnicas precedentes e procedentes, com as quais respondem e a outras as quais os respondem. Somente assim os sujeitos-enunciados podem ocupar uma posição na realidade histórica: por meio da compreensão e do contraponto ao outro, o que os leva serem povoados de ecos e ressonâncias de entonações de outros sujeitos-enunciados (por conseguinte, também povoam outros atos enunciativos). Desse modo, todo e qualquer enunciado é pleno de vozes de outro(s) em diferentes graus de relevância e perceptibilidade dessas avaliações alheias, as quais são assimiladas, reelaboradas e reacentuadas (Bakhtin, 2016 [1950-1953]).

Essa orientação social de compreensão ativa responsiva nos é evidente em alguns gêneros, por exemplo, um show, uma conversa de corredor, um rito religioso, entre outros. Todavia, conforme o Coletivo pensante B.M.V. afirma, todo e qualquer gênero é possui uma orientação social. Até mesmo nas expressões sgnicas aparentemente monológicas – uma palestra, uma vivência ou um discurso interior – possuem em sua essência uma constituição dialógica, isto é, orientada para o outro.

A questão da totalidade enunciativa monológica é elucidada de maneira bem objetiva e pontual por Bakhtin (2016 [1950-1953]) em *Os gêneros do discurso* a partir dos gêneros secundários, sem que deixe margem para pontos nebulosos. Assim diz o autor:

Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi

dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa: ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, na tonalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição. [...] Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento. (p. 58-59)

Apesar do aparente distanciamento de outros sujeitos-gêneros, com os quais interagem (respondendo ou sendo respondido), os atos enunciativos estão socialmente orientados para outro por meio da forma e de seu conteúdo, por exemplo, ao retomar a estrutura de dado gênero (por exemplo, uma obra científica, um romance, uma sinfonia etc.) ou mesmo por meio de um tema (amor revolucionário, a função social da poesia na sociedade contemporânea, a organização social de povos tribais, etc.) a partir do qual retomas outras ideias, concordamos, discordamos, ironizamos, refutamos. Ademais, devemos recordar que o sujeito só pode ter uma reação ideológica sógnica a um objeto que pertença ao horizonte social de um grupo social organizado e que esteja ligado às premissas socioeconômicas essenciais dessa comunidade (Volóchinov, 2017 [1929]). No texto “A construção do enunciado”, Volóchinov (2019b [1930]) também explica a questão, ao exemplificar o gênero palestra/conferência, em que mesmo que não haja, num primeiro momento, uma interação direta, seja composto por um longo e único discurso de um orador, ainda assim este se apoia no público/auditório que o acompanha, uma vez que leva em consideração a compreensão e a resposta deste último. Isso ocorre porque o auditório de uma conferência não está indiferente ao orador, mas em plena relação dialógica com ele, pois se trata de um público vivo e de múltiplas faces, em que “cada movimento de um ou de outro ouvinte – sua pose, sua expressão facial, o leve tossir, a mudança de posição -, tudo isso, para um verdadeiro orador profissional, serve de resposta clara e expressiva, e acompanha a sua fala de modo constante” (p. 273), tanto que, frequentemente, o conferencista ajusta, reelabora e reorganiza sua exposição a depender da reação do auditório.

No caso das vivências e do discurso exterior, ainda que não tenhamos um interlocutor exterior e concreto como nos exemplos acima, mesmo assim se refere a um acontecimento dialógico. Conforme explica Volóchinov (2017 [1929]; 2019a [1930]; 2019b [1930]; Bakhtin/Volóchinov, 2004 [1927]) em seus textos, para se tornar um desejo efetivo do ser humano, a vivência (nossos afetos e sentimentos) deve ser necessariamente criada no mesmo material dos demais fenômenos, isto é, no signo, que é por excelência social. Não é possível que os sentimentos e fatos se tornem plenos e possam ser vividos sem que ganham um

formato enunciativo, seja no cotidiano ou na modalidade artística, por exemplo. Ademais, nesses casos em que há a ausência do outro, ele é substituído por uma representação sónica do sujeito médio do grupo social ao qual pertence e partir dela o sujeito expressivo se orienta para a construção do seu ato enunciativo.

Tanto em *Marxismo e filosofia da linguagem* quanto em “O que é linguagem?”, Volóchinov (2017 [1929]; 2019a [1930]) utiliza o exemplo da sensação de fome, que será expressa em função da situação e de e para quem se orienta. Segundo o linguista e musicista russo, são as mais diversas formas que podemos manifestar a fome a depender do contexto geral da expressão: se for um sujeito rico, em um restaurante, em casa, refeitório para os subordinados, um indivíduo faminto em praça pública, entre os casos. Isso significa dizer que também a expressão da fome é determinada pelos participantes da interação, pela situação, além do grau da fome (objeto). Em cada uma das experiências, ela poderá soar como um pedido, uma súplica, uma indignação, um lamento, uma ordem, uma solicitação polida, uma reivindicação, acompanhada de um estilo mais ou menos simples ou galante etc. Nas palavras do autor, “o aspecto decisivo da questão sempre é: *quem* tem fome, *com quem*, *em qual meio*, em outras palavras, toda expressão possui uma *orientação social*” (Volóchinov, 2019a [1930], p. 257, grifos do autor)¹¹².

Dessa forma, notamos a orientação social da expressão das vivências. Contudo, o Círculo, em particular Volóchinov, aprofunda ainda mais a questão e aponta que até mesmo a vivência pura (na forma de discurso interior), sem a exteriorização dela por um indivíduo, possui uma natureza social. A simples percepção, isto é, a tomada de consciência das sensações, dos sentimentos, dos estados afetivos e de si mesmo se faz preciso a existência de uma forma material sónica, logo, ideológica (do discurso interior) na relação com o outro. Acrescenta-se a isso o fato de que todas as nossas vivências têm origem, ou melhor, são motivadas por fenômenos sociais. As nossas sensações psicofisiológicas nada mais são do que uma reação ao mundo exterior, à situação na qual nos encontramos ou iremos encontraremos. De acordo com Volóchinov (2019a [1930], p. 259), as vivências se encontram no limiar entre o organismo e o mundo exterior, em uma fronteira onde “ocorre uma sociologização de todas as manifestações e reações orgânicas”.

O resultado dessa sociologização da vida interior do indivíduo é que tão logo, acrescento o autor no seu ensaio seguinte, o sujeito começa uma reflexão sobre determinada questão, o discurso interior se estrutura em uma forma de diálogo, com perguntas e respostas,

¹¹² Novamente notamos aqui a presença das categorias de análises do ato enunciativo e a necessidade dele de estar sempre situado.

de embates, ou seja, toma forma dialógica. Esse fato é muito evidente se pensarmos, por exemplo, em momento de crise ou dúvida sobre como agir diante de dilema ético no cotidiano ou na solidão da elaboração de uma obra (artística, científica, filosófica). Nesses casos, dirá Volóchinov (2019b [1930], p. 275), é “como se a nossa consciência se dividisse em duas vozes independentes e contraditórias entre”, que, inclusive, muitas vezes sequer conseguimos dominar o que é expresso por uma delas (a obra *O homem do subsolo*, de Dostoiévski, é um exemplo interessante dessa relação do eu-para-mim).

Disso podemos concluir que, de um lado, o “‘eu’ pode se realizar na palavra apenas apoiando-se no ‘nós’ (Volóchinov, 2019 [1926], p. 121) e que, por outro, todo e qualquer “signo é social por natureza e o signo interior não é menos social que o exterior (Volóchinov, 2017 [1929], p. 129). Trata-se, como vemos, de uma relação dialético-dialógica entre interior e exterior, entre o individual e o social, no que Volóchinov (2017 [1929]) denominou de síntese dialética pelo material sígnico:

Qualquer conteúdo ideológico, sem exceção, independentemente do tipo de material sígnico em que ele estiver encarnado, pode ser compreendido e, por conseguinte, assimilado psiquicamente, isto é, pode ser reproduzido no material sígnico interior. Por outro lado, qualquer fenômeno ideológico passa, no processo de sua criação, pelo psiquismo, por ele ser uma instância necessária. Reiteramos: qualquer signo ideológico exterior, independentemente do seu gênero, banha-se por todos os lados nos signos interiores, ou seja, na consciência. Esse signo exterior tem sua origem no mar dos signos interiores e nele continuar a viver, pois sua vida se desenvolve no processo de renovação da sua compreensão, vivência e assimilação, ou seja, em sua inserção contínua no contexto interior. (p. 127-128).

É isso que nos leva a compreender que toda e qualquer expressão sígnica é, em essência, dialógica (Volóchinov, 2019 [1926]; 2017 [1929]; 2019a [1930]; 2019b [1930]; Medviédév 2012, [1928]; Bakhtin, 2022 [1929]; 2016 [1950-1953]).

Como vimos no item anterior, esse entendimento a respeito do discurso interior e da construção do enunciado são fundamentais para a ideia de verbivocovisualidade, uma vez que os signos interiores não estão separados em caixinhas – novamente recordemos eles operam em relação -, de modo que a própria constituição da consciência, isto é, do sujeito se dá simultaneamente por signos verbivocovisuais. E é exatamente essa consciência que expressa o signo exterior e a experiência do real. Logo, ainda que a expressão sígnica seja por um único material, esta, já em sua concepção na consciência, se apoia e articula com as diferentes materialidades, tridimensionalmente - quando lemos a palavra cachorro, não visualizamos o

lexema, mas imaginamos determinado, criamos sua imagem mental por meio de signos visuais, ouvimos seu latido, situamo-lo em dada situação sócio-histórica (caso a leitura não nos ofereça elementos para isso, compomos o cenário a partir de nossas experiências), ou seja, materializamos a existência em sua totalidade; sem dúvida cada indivíduo localizado em sua posição terá um processo diferente dessa materialização, daí o reflexo e refração ideológicos, mas independente disso passará por ele.

Ademais, nesse sentido também foi importante a distinção entre enunciado (relação) e gênero (linguagem), pois percebemos que a linguagem enforma o fenômeno real, a experiência em sua totalidade, ou seja, o que é transferido para a realidade efetiva dos signos é a própria existência em sua totalidade tridimensional, é dela que a material semiótico necessita dar conta, mesmo exteriorizado em uma única semiose: o som, a imagem, o cheiro etc – pois é a eles que o sujeito reage – precisam caber no signo, daí que encontramos os “pistas” e os vestígios dessa tridimensionalidade verbivocovisual.

Diante da discussão exposta, podemos realizar algumas considerações.

Compreendida tal delimitação sobre enunciado e a sua relação com a linguagem, podemos voltar com maior lucidez às primeiras colocações do Círculo a respeito dessa relação entre signo e realidade, tanto no campo dos sistemas complexos da cultura quanto na vida. Nas palavras de Medviédev (2012 [1928], p. 48) sobre os gêneros complexos:

Todos os produtos da criação ideológica – obras de arte, trabalhos científicos, símbolos e cerimônias religiosas etc. – são objetos materiais e partes da realidade que circundam o homem. É verdade que se trata de objetos materiais do tipo especial, aos quais são inerentes significado, sentido e valor interno. Mas todos esses significados e valores são somente dados em objetos e ações materiais. Eles não podem ser realizados fora de algum material elaborado.

Princípio que é retomado por Volóchinov (2017 [1929], p. 91, grifos do autor) em sua obra publicada no ano seguinte, então do ponto de vista da linguagem em uso cotidiano:

Qualquer produto ideológico é não apenas uma parte da realidade natural social – seja ele corpo físico, um instrumento de produção ou um produto de consumo – mas também, ao contrário desses fenômenos, reflete e refrata outra realidade que se encontra fora dos seus limites. Tudo o que é ideológico possui uma *significação*: ele representa e substitui algo encontrado fora dele, ou já, ele é um *signo*. *Onde não há signo também não há ideologia.*

Como vimos, é precisamente pelo enunciado ser uma parte integrante da realidade natural, um elo entre a base existência e a linguagem, que as formas da linguagem (os gêneros) contém uma parte dessa realidade, reconhecida no tema das diversas criações ideológicas do ser humano, e a qual será materializada a partir de certo viés, nunca diretamente, uma vez que é enformada e (re)modelada pela linguagem, sendo “capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico” (Volóchinov, 2017 [1929], p. 93), criando um outro mundo. Trata-se, segundo Volóchinov (idem, p. 93) de “um mundo particular: *o mundo dos signos*”, com sua própria realidade, na qual habitamos e respiramos, um mundo em que a existência é efetivada. Desde que esteja ligado às condições da base socioeconômica, qualquer elemento da realidade natural (qualquer objeto físico-natural) pode entrar no horizonte social de dado grupo social e se tornar um signo, orientado de acordo com cada campo de atividade humana. Todavia, é preciso seja encarnado em algum material semiótico, pois todo e “qualquer fenômeno ideológico só é dado em algum material: *no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo* e assim por diante” (ibidem, p. 94, grifos nossos).

Disso decorre que a cultura humana, toda a existência efetiva do ser humano só pode ser percebida, tomada pela consciência por meio da linguagem: as concepções de mundo, as crenças, estados de espírito, o clima, as ferramentas do cotidiano, enfim tudo o que toca existência humana se dá no terreno do signo. Isso é precisamente o que afirma Medviédev (2012 [2018], p. 48-49) também nos elucida todos esses aspectos passam a ser “realidade ideológica somente quando realizados nas palavras, nas ações, na roupa, nas maneiras, nas organizações das pessoas e dos objetos, em uma palavra, em algum material em forma de um signo determinado”.

Acrescentamos também o fato de que, sob essa perspectiva do enunciado enquanto relações entre sujeitos socialmente organizados, igualmente tornam-se também mais elucidativas as características do enunciado. Ao considerarmos que a natureza do enunciado é social (dado que consiste na interação entre sujeitos socialmente organizados), implica compreender o fato dele sempre possuir uma orientação para outro.

A segunda consiste na constatação que o Círculo pensante B.M.V. não nega a existência de um sistema de linguagem, que Volóchinov denominará de “reserva social de signos disponíveis” (2017 [1929], p. 206) ou ainda “como sistema [que] tem uma imensa reserva de recursos puramente linguísticos, como se refere Bakhtin (2016 [1950-1953], p. 69) ao pensar o verbal em particular, da qual os sujeitos tomam por empréstimo. Os intelectuais russos apenas rejeitam o isolamento desse sistema da vida concreta, uma vez que esse

“sistema semiológico” está em constante formação no fluxo enunciativo, é ao mesmo tempo um produto e um processo.

Não é arbitrário que, por exemplo, décadas depois Bakhtin (2011 [1974]) também retomará a ideia de sistema em “O problema do texto”, no qual afirma que “por trás de cada texto *está o sistema da linguagem*” e que “a esse sistema corresponde no texto tudo o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser repetido e reproduzido, tudo que o pode ser dado fora de tal texto (o dado)” (p. 309-310, grifos nossos). Notemos como Bakhtin, apesar de tantos anos depois (um intervalo de 45 anos!), reitera e elucidar mais ainda as passagens de Volóchinov ao destacar a presença de um sistema sgnico, bem como que ele consiste no elemento repetível de determinada expressão. Cabe ainda destacar que a ideia de “sistema” não se restringe de maneira isolada à língua, relembremos no item anterior ao apontarmos a partir de Volóchinov (2017 [1929]) e de Ponzio, Calefato e Petrilli (2007 [1994]) de que o linguístico está sempre operando com outros signos não verbais), pois a significação se trata de um fato semiótico. É precisamente isso que vai permitir que dado sistema de signos possa ser traduzidos para os outros sistemas, posto que pertencem a um universo semiótico comum, que Saussure denominou de Semiologia e Bakhtin de uma “linguagem das linguagens” (ou ainda de uma “reserva social de signos disponíveis para Volóchinov):

Todo sistema de signos (isto é, qualquer língua), por mais que sua convenção se apoie em uma dada coletividade estreita, em princípio sempre pode ser decodificado, isto é, traduzido para outros sistemas de signos (outras linguagens); conseqüentemente, existe uma lógica geral dos sistemas de signos, *uma potencial linguagem das linguagens única* (que evidentemente, nunca pode vir a ser uma linguagem única concreta, uma das linguagens). (Bakhtin, p. 311, grifos nossos)

É sob esse ângulo que podemos compreender uma possível noção de linguagem presente no interior da filosofia bakhtiniana, a qual denominamos de tridimensionalidade verbivocovisual (Paula 2014; 2017; Luciano, 2021). Por isso a importância de se compreender a distinção de enunciado e linguagem no pensamento do Círculo, pois somente assim chegaremos a essa definição, pois se entendemos as categorias como sinônimos, recaímos em seu aspecto concreto, na ideia de produto social e esquecendo do processo – no qual se manifestará a presença de um “sistema”, bem como a tridimensionalidade – e, como temos visto, para o Coletivo pensante B.M.V., é sempre *a relação*, nunca um polo ou outro. Conforme discorreremos acerca do enunciado e, posteriormente, de sujeito, tanto mais nítida será nossa percepção.

Naturalmente, segundo verificamos na própria passagem acima, essa potencial linguagem das linguagens não pode ser concretizada. Cada materialidade semiótica permite o reflexo e a refração da realidade natural social de uma forma particular, apreende um determinado aspecto da existência (Medviédev, 2012). Elas não são equivalentes, nem podem ser. Mais uma vez recuperamos uma citação de Volóchinov (2017 [1929], p. 101), “uma palavra não pode transmitir adequadamente uma obra musical ou a imagem da pintura”, todavia, isso não significa que as diferentes semioses não participem da produção de sentido. É então que destacamos um segundo aspecto dos trechos de Bakhtin (2011 [1974]) e Volóchinov (2017 [1929]): o uso do termo potencialidade usadas pelos autores ao se referir à linguagem (no caso do segundo, mais especificamente a significação, o que não deixa de uma maneira de se referir à linguagem, posto que atribuir sentido é sua principal caracterização).

Como sabemos a partir da discussão sobre tema e significação, a linguagem enformada dado fenômeno históricos, isto é, determinado aspecto da realidade natural social dos sujeitos, a depender dos repertórios de gêneros que o sujeito domina, a esfera de atividade humana, a materialidade semiótica disponível, o tema a ser retratado, horizonte social, a avaliação dos participantes do diálogo, a construção do enunciado será de uma forma específica. Importante recordamos ainda que o sujeito se direciona à linguagem para expressar-se, mas à realidade circundante. Desse modo, então, é que utilizar os signos. Em outros termos, o sujeito ao expressar o tema, isto é, realidade natural social, o faz com todos seus elementos que a compõem simultaneamente (som, imagens, verbos, cheiros, etc) de modo que à sua maneira estilística (seja autoral ou do gênero) tenta adequar esse tema de acordo com o recurso disponível quanto à materialidade e ao gênero discursivo utilizado para expressão, levando em consideração o contexto imediato e histórico, o próprio tema e auditório (ou, se preferirmos, seu[s] interlocutor[es]) – o signo “tenta se adequar ao momento concreto da formação” (Volóchinov, 2019 [1929], p. 229).

Aqui, as obras artísticas que compõe nosso *corpus* podem ajudar a elucidar melhor essa questão. A título de ilustração, sem nos adentrarmos em questões analíticas mais detalhadas, do ponto de vista do enunciativo, ao compor o quadro *Composição VIII*, Kandínski não se limita a uma linguagem, se não o momento concreto de estar diante de uma sinfonia, de contemplar uma apresentação de orquestra. Este, digamos, é o seu tema, o qual procurar retratar a partir da materialidade visual (linhas, pontos, ângulos, disposição dos elementos, cores, tonalidades, pinceladas, formas geométricas etc.). Daí, percebemos a sua construção enunciativa. De maneira semelhante, em sua Sonata para Piano, o tema retratado por Chostakóvich corresponde aos acontecimentos da Revolução de Outubro de 1917,

reproduzidos por meio de elementos musicais (tom, escala, notas musicais, arpejos, ritmo, dinâmicas musicais, andamento, melodia etc.) nos limites do gênero sonata, o que nos faz entender, por exemplo, a presença de dissonância agressiva. O mesmo poderíamos dizer a respeito do poema de Maiakóvski.

Nesse processo de apreensão do real, os sujeitos vão para além dos limites materiais do signo (Bakhtin, 2011 [1920]). Sobretudo por meio da forma, os sujeitos constroem o projeto de arquitetônico enunciativo pela e na materialidade, de modo que, apoiada na lei geral de sua constituição semiótica (isto é, aquilo que Bakhtin chamou de “lógica geral”), articula com as demais dimensões, organizam-se e se integram em seu potencial valorativo, de acordo com o projeto de dizer arquitetônico enunciativo, expresso por meio de dado gênero. Tal articulação podemos encontrar no Wall (2015) denominou de “pistas” semióticas no enunciado, por meio das quais, se realiza também a compreensão ativa, que são tão materiais quanto os signos exteriores. Segundo já mostramos em trabalhos anteriores, em *Questões de estilística no ensino de língua*, o próprio Bakhtin (2013 [1942-1945]) demonstra a presença dessa interrelação ao afirmar *ver* os acontecimentos à nossa frente em alguns poemas de Púchkin, constituídos externada pelo material verbal “exclusivamente”. Em nosso *corpus*, analogamente, ao ouvirmos a sonata de Chostakóvich, *vemos* os acontecimentos revolucionários, ou conseguimos *ouvir* a música presente no quadro de Kandínski, bem como *participamos* da conversa entre o poeta e o fiscal de rendas no poema de Maiakóvski – tudo por meio das diferentes “pistas”, usamos também vestígios semióticos: a dissonância agressiva, as formas geométricas, a construção sintática, a disposição dos signos etc. É elementar que a significação para cada um que entram contato dialógico com esses textos será possivelmente diferente, posto que cada indivíduo ocupa uma posição particular na existência concreta e, logo, relação dialógica com as obras única e irrepetível. Contudo, a possibilidade de ver, ouvir e participar do evento existirá sempre.

Dito isso, é que podemos reiterar que os gêneros não apreendem o fenômeno sócio-histórico apenas por uma única dimensão, elas abarcam em sua totalidade, uma “significação única e determinada, isto é, um sentido único pertence a qualquer enunciado *como uma totalidade* (Volóchinov 2017 [1929], p. 228), ou seja, como gênero (linguagem). Em outros termos, dado material sígnico não transforma a realidade em uma materialidade, mas adapta-se ao fenômeno histórico, como vimos no excerto acima, incorpora-o, enforma-o e expressa-o em sua totalidade. Os sujeitos não expressam uma palavra, uma imagem, uma nota musical apenas. A própria vida em sua realidade concreta é expressa na e pela linguagem. Quando nos referimos dizem, retratamos o céu, o mar não é a palavra em si que expressamos somente,

tampouco sua imagem, mas o próprio céu e o próprio mar se tornam uma realidade. É precisamente nesse processo que se dá a manifestação da tridimensionalidade verbivocovisual, uma vez que as diferentes materialidades se apoiam uma nas outras, de acordo com o projeto arquitetônico.

Reiteramos uma vez mais que é evidente que, do ponto de vista bakhtiniano, é insustentável compreender ou mesmo abordar o enunciado isoladamente – este ponto nem está colocado aqui tampouco nos interessa –, cairíamos em uma abstração. Todavia, não podemos negligenciar o fato de existir uma notável diferenciação feita pelos intelectuais russos, de modo que ela nos ajuda a compreender ao menos em dois aspectos: a concepção de linguagem e a sua manifestação na forma de gêneros, o que por conseguinte elucidar também a tridimensionalidade verbivocovisual, da qual falaremos a seguir.

3.5. *Moderato*: a verbivocovisualidade da e na linguagem

Outro importante termo é a verbivocovisualidade, que recobre toda a extensão do nosso estudo. Em função disso, cabe apresentá-la e realizar algumas elucidações a seu respeito¹¹³. Nos últimos trabalhos dedicados à verbivocovisualidade na filosofia bakhtiniana da linguagem que temos levado a público (Paula, 2014; 2017; Luciano, 2021; Paula; Luciano, 2020a; 2020b; 2020c; 2020d; 2020e; 2021a; 2021b; 2022a; 2022b; 2022c; 2024), e mesmo aqui em nossa investigação atual, utilizamos de uma variação de terminologias para nos referirmos a ela, a saber: constituição concepção, abordagem, dimensão e metodologia. Pois bem, debruçemo-nos sobre cada um por breve um momento.

O primeiro aspecto que devemos elucidar é a ideia tridimensionalidade verbivocovisual como uma categorial real da própria linguagem, isto é, trata-se de sua própria *constituição*. Essa natureza da linguagem aparece historicamente, é claro sem que seja assim nomeada, em diferentes campos da atividade humana, com particular primazia na filosofia, na ciência e mais ainda na arte, dadas as condições dessas esferas que contribuem para tal manifestação. Dada a peculiaridade dos campos e por estes formarem a fronteira na qual desenvolvemos nosso trabalho, limitar-nos-emos a mostrar a constituição tridimensional da linguagem com exemplos advindos deles. Ademais, faz-se necessário ressaltar que esse

¹¹³ Não pretendemos desenvolver o fundamento das relações entre a verbivocovisualidade e seu uso para caracterizar uma concepção de linguagem na filosofia bakhtiniana, já o fizemos ao longo dos trabalhos citados, em especial no nosso trabalho de maior fôlego (Luciano, 2021). Nosso intuito, neste momento, é retomar somente alguns aspectos já apresentados na medida em que nos auxiliem a elucidar as nomenclaturas utilizadas.

primeiro aspecto não pode ser dissociado do segundo termo – a concepção -, que trataremos a seguir, uma vez que só podemos observar a manifestação constitutiva por meio de trabalhos que partem de uma certa concepção da linguagem.

No campo da filosofia podemos encontrar uma interrelação entre diferentes materiais sígnicos nos pensamentos de John Locke, Jean-Jacques Rousseau e Nietzsche. Por exemplo, o primeiro pensador define, ao estabelecer três ciências necessárias para se chegar ao entendimento humano, sendo uma delas a *Semiotiké* (ou também doutrina dos sinais), que consiste nas formas de alcançar o conhecimento tanto da natureza quanto da moral (as outras duas ciências), tomando a palavra como o elemento mais usual (Locke, 1999 [1689]). Rousseau (1983 [1781]), por sua vez, articula a relação música e palavra para refletir sobre a origem das línguas. Para o filósofo francês, o homem nasceu cantado, a fim de expressar a sua necessidade de comunicar seus sentimentos, pensamentos e vivências com o outro. Enquanto das necessidades fisiológicas e cotidianas, surgiram os gestos; as primeiras vozes deram expressão às paixões (formulação que se aproxima em certa medida com o pensamento do Círculo presente no texto de Volóchinov, como vimos no item anterior, a respeito do surgimento da linguagem). Ademais, acrescenta o pensador francês, as formas da língua são constituída ao mesmo tempo por imagens, sentimentos e figuras, bem como correspondem a seu primeiro objeto e apresentam, aos sentidos humanos e à compreensão do sujeito, as impressões quase inevitáveis da paixão na experiência da existência dos indivíduos, as quais estes procuram comunicar com o outro. Já no século XIX, Nietzsche (1992 [1872]) é quem estabelece uma relação mais forte entre os elementos verbais, visuais e sonoros da linguagem. De acordo com o filósofo alemão, em seu estudo sobre a tragédia grega, a música dá luz à poesia e lança uma profusão de imagens do mundo: essa é “a única relação possível entre a poesia e a música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música” (idem, p. 49). Ao tratar da música, Nietzsche também se refere a um conjunto de imagens presente nas composições, em especial em Beethoven, que obriga ao ouvinte a contemplar um discurso imagético.

Ao adentrar no terreno da literatura, continuamos a observar essa interrelação entre as linguagens, cada vez mais forte, desde a Antiguidade Clássica. Basta citarmos o filósofo grego Aristóteles (2008 [335 a.C. e 323 a.C.]) ao considerar a música como elemento constitutivo da tragédia em sua *Arte Poética*, ou ainda a relação entre imagem e poesia proposta por Horácio (2005 [19 a.C.]) a partir do seu conceito de *Ut pictura poesis*. Acrescentamos também a relação entre poesia e música presente na lírica, em que o poema era acompanhada por um instrumento, normalmente, a lira (daí então o nome), ou mesmo a

elegia que, além do caráter estético, tinha a função social de acompanhar os ritos fúnebres; há também o movimento do trovadorismo, na era medieval entre os séculos XII e XIV, período em que poemas também eram acompanhados por instrumentos musicais, mas diferentemente da Grécia antiga aqui se usava o alaúde ou a cistre, e tinha uma forte função social. Os exemplos são os mais vastos possíveis.

Na linguística, no século XX, por ser uma ciência relativamente nova e a sua delimitação no Ocidente, essa evidência é mais restrita, mas, ainda assim, podemos encontrar por exemplo a relação entre palavra e imagem em Saussure (2006 [1916]), pois, para o linguista, no processo de comunicação ocorre a realização da imagem interior no discurso, ligada ao caráter psíquico de imagens acústicas do signo. Ou ainda a relação entre som e palavra no estudo de Potebniá, já mencionado em nosso trabalho.

Como vemos, são diversos e recorrentes os exemplos ao longo da história da relação de se pensar as diferentes materialidades da linguagem, o que nos permite pensar que tal possibilidade é possível graças a uma unidade, uma raiz em comum entre elas, caracterizando então uma natureza um da linguagem. E é especialmente na virada do século XIX e XX que as diferentes relações feitas entre o verbal, visual e sonoro historicamente culminam em uma formulação de uma *concepção* de linguagem tridimensional (eis, então, nossa segunda distinção a respeito da tridimensional verbivocovisual), delimitada e acabada a partir de um projeto artístico, linguístico ou filosófico, de modo a reconhecer em sua máxima plenitude essa constituição da linguagem – não é arbitrário que tenhamos notado essa característica já em Nietzsche, que pertence a esse período.

Destacamos algumas produções importantes que constituem esse período (esse “espírito do tempo” [*zeitgeist*]) de exploração das interrelações semióticas da linguagem. Na linguística, retomamos o estudo de Saussure (2006 [1916]). Em suas anotações que formam o *Curso de linguística geral*, organizadas e publicadas por seus alunos, o linguista franco-suíço é muito direto e preciso ao estabelecer a relação entre o material verbal com os signos não-verbais. De acordo com ele, para definir o campo linguístico, isto é, do material verbal é preciso entender que “o problema linguístico é, antes de tudo, semiológico”. Logo, o reconhecimento do lugar de pertencimento da língua no campo da linguagem implica no fato de que, para estudá-la e compreender sua natureza, torna-se necessário considerar o que ela tem em comum com outros sistemas de linguagem, de maneira que esse procedimento não apenas elucidará o problema linguístico, mas, ao considerar os gestos, os costumes, os ritos como signos, também “sentir-se-á a necessidade de agrupá-los na Semiologia e de explicá-los pelas leis da ciência” (p. 25). Desse modo, a conclusão de Saussure é que “Linguística não é

senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Língua e esta se achará dessarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos” (p. 24). Trata-se do que discutimos outrora neste trabalho dos signos operarem sempre em relação uns com os outros e é graças a esta condição que permitiu a constante relação entre visual, verbal, sonoro no decorrer da história, como apontamos acima.

Em “O que é linguagem?”, o próprio Volóchinov (2019 [1930]) aponta para a natureza unificada das semioses que pode ser vista na própria origem da arte, a qual se deu em condições especiais da vida laboral do ser humano primitivo nos primórdios da cultura. De acordo com o autor, desde o surgimento da arte até durante muito tempo a arte “foi uma *combinação inseparável* de três elementos: *dança, canto e música* (tocada com instrumentos muitos simples)” (p. 242, grifos nossos). Essa combinação, assim como a linguagem verbal segundo vimos, tinha como fundamento as ações mágicas, usadas para os indivíduos dominarem a natureza e a existência. Por esse viés, os constantes entrelaçamentos entre o verbal, o visual e o sonoro que temos vistos e que culminará na expressão máxima da tridimensionalidade verbivocovisual, como veremos adiante, não são nada mais do que os vestígios dessa prática e da origem da linguagem e arte.

Além de Saussure, podemos citar ainda Roland Barthes com o desenvolvimento de sua semiologia. No campo artístico, destacamos a escola literária do Romantismo, que aproximou os campos da literatura, das artes plásticas e da música, o que abriu caminhos para a exploração entre as diferentes semioses, a relação entre som e palavra, palavra e imagem, música e imagem ou música e palavra, compositores e pintores se inspiraram em temas literários, poetas e escritores buscaram construir imagens em seus textos, os quadros incorporaram uma função narrativa em sua composição, a música evocou imagens, entre outras fusões artísticas. Os exemplos são os mais diversos possíveis: na pintura, temos Eugène Delacroix, que se inspirou nas obras de Shakespeare, Byron e Dante, bem como se inspirou profundamente na linguagem musical para a composição de seus quadros; Goethe, que também era pintor, incorporou elementos visuais em suas obras; Richard Wagner que concebeu a ópera como uma totalidade artística; Beethoven, um dos maiores expoentes do movimento, como vimos, não só pela criação de imagens em suas composições, mas pela inserção do coro na sinfonia. No esteio da tradição germânica, no século XX, temos também a já mencionada revolucionária escola de Bauhaus, que integrou as diferentes linguagens (arquitetura, pintura, tecelagem, artesanato, música, literatura) no estudo da arte e do design. Na França, além do pintor romântico acima, há também a poética moderna de Baudelaire, com a sua diversidade de ritmos e superabundância de suas imagens; a musicalidade suave do parnasianismo; a

música dissonante dos poemas simbolistas de Rimbaud; a musicalidade própria da língua na poesia estadunidense de T. S. Eliot. E, no Brasil, podemos destacar a poética de Drummond, em especial, a sua série de poema dedicada à pintura de Portinari e às glosas de *Dom Quixote*.

Esse contexto de produções que exploram as potencialidades da linguagem em sua interrelação semiótica no contexto dos séculos XIX e XX culminou precisamente na concepção radical da experiência com, na e pela linguagem, isto é, na tridimensionalidade verbivocovisual, a qual podemos encontrar a formação de uma tradição no campo artístico. Nesse sentido, em “Pontos-Periferias-Poesia Concreta”, Augusto de Campos (1975) realiza uma esclarecedora contribuição dessa tradição artística de autores que, em diálogo com os trabalhos acima citados, apresentam uma concepção verbivocovisual da linguagem, ao menos em seu estágio inicial e sem necessariamente assim denominar, à qual os poetas concretos se filiam. Entre os principais formadores dessa tradição, estão Mallarmé, Pound, E. E. Cummings, Joyce.

Em *Um coup de dés*, Mallarmé articula o material verbal, visual e sonoro com e a partir da tipografia e do espaço em branco da página. Nesse processo, o poeta cria uma dinâmica composicional por meio dos recursos tipográficos, com divisões estruturais das ideias poéticas, e a incorporação da página em branco na caracterização visual (construção imagética do conteúdo temático) e sonora (dicção, prosódia, ritmos, entonação) do poema. Desse modo, é vista uma variedade de elementos que exploram a linguagem poética em sua máxima potência tridimensional: o uso de caixa alta e itálico em consonância com a hierarquia dos motivos poéticos (principal, secundários, adjacentes); o uso da oralidade; alternância e disposição dos versos no alto, meio ou em baixo da página como indicação de altura e entonação, de forma semelhante à partitura musical; o silenciamento, pausas, obliteração de imagens a partir dos espaços em brancos na página (notemos aqui a interessante relação entre visual e verbal, a partir do espaço visual, ou seja, por meio da materialidade espacial-visual da página em branco podemos compreender o elemento sonoro presente no poema, assim como ocorre na disposição dos versos acima no meio ou embaixo da página correspondente à entonação). É precisamente no todo dessa construção poética que se localiza a significação do poema, de maneira que não podemos abdicar de quaisquer elementos que o compõem.

Por sua vez, a busca por uma evidência dos mínimos elementos formais, visuais e fonéticos na relação com a experiência real constitui o ponto central para E. E. Cummings. Para isso, o autor aprofunda e amplia toda a potencialidade da palavra ao dividi-la a sua menor unidade significativa, que, ao contrário, dos postulados científicos, não é o morfema,

mas o fonema. O poeta explora e extrai todo sentido do interior da palavra e da sílaba ao levar o ideograma e o jogo contrapontístico a essa camada linguística. Isso permite abrir novas possibilidades de sentidos para o poema, bem como a articula entre som, imagem e valor semântica dentro poema, contribuindo para uma nova forma de composição, usada pelos concretistas.

Já Joyce, assim como Pound, também se utiliza das justaposições, mas aqui a nível das unidades lexicais e associações sonoras, para a criação de pequenas paisagens ideogrâmicas, formando ao mesmo tempo micro e macrocosmo da obra. Esse processo estabelece uma forma de apresentação/constituição do mundo expresso por meio do conflito semântico, fonético e gráfico em cada palavra (signo-presença). Por conseguinte, cada palavra construída verbivocovisualmente, pelo conflito de seus elementos, apresenta os acontecimentos narrados, justapondo-os uns ao outros, gerando uma narrativa que delimitada o todo coerente da obra.

A Pound, cabe dar contribuição por meio de sua escrita ideogrâmica. Na obra *The Cantos*, o poeta inglês busca uma linguagem direta e econômica de comunicação, para isso, adequa a lógica do ideograma à língua ocidental por meio da justaposição dos cantos, os quais são ligados por temas comuns entre eles a partir da analogia. Além disso, Pound se fundamenta na ideia musical da fuga, ao adotar método contrapontístico típico desse gênero. Com isso, o poeta constrói sua poética por meio de um tema, uma resposta e contratema, permitindo exatamente a justaposição analógica. Por conseguinte, cria-se um diálogo, no sentido bakhtiniano, em que cada bloco de ideias, cada canto marca uma contínua relação de contraposição de um ao outro, o que marca a posição das respectivas ideias ao mesmo tempo em que se dá o todo poético.

A respeito da lógica do ideograma, ela torna-se um elemento central na criação dos poemas concretistas. De acordo com Pignatari (1975), no texto “Poesia Concreta: Organização”, a construção da realidade efetiva pela linguagem, isto é, o enformar do fenômeno real por meio da atribuição de sentido a ele ocorre, no ideograma, a partir da relação entre do olho, do ouvido e do significado (conceito) na qual “o olhouvido ouvê” (p. 41). Isso significa que na cultura ideogrâmica o sujeito “ou-VÊ-lê os desenhos modificados de olho-sobre-pernas-correndo, que formam o ideograma do ato de ver” (idem, p. 88).

Para Mendoza (2014), a explicação para essa lógica oriental de perceber o mundo a partir de sua presentificação material no ideograma pode ser encontrada no fato de que a escrita ideogrâmica não se limita ao aspecto referencial da palavra, mas escreve “paisagens mentais”. Em outras palavras, a tomada de consciência do mundo exterior, da experiência intersubjetiva no mundo é realizada não somente pela representação, mas pela apresentação

da vivência real. Os caracteres chineses têm “ossos, carne e espírito” (p. 90), isto é, a linguagem é o sujeito (ou o sujeito é a linguagem). Com isso

Mais o que simples suportes de sons, os ideogramas se impõem com todo o peso de sua presença física. Signos-presença e não signos utensílio, eles chamam a atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam. Em virtude de sua escrita, os chineses têm a impressão de apreender o universo através dos traços essenciais cujas combinações revelariam as leis dinâmicas da transformação. (Cheng *apud* Campos, 1994, p. 19)

É a partir dessa tradição, portanto, que os poetas concretistas partem também para pensar, a seu modo, a sua concepção poética e de linguagem tridimensional. Em linhas gerais, ela representa uma revolução na poesia e na compreensão do signo:

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Idéia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbi-voco-visual” joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradições como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poética-gestaltiana, poética-musical, poética-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA. (Campos A, 1975, p. 25)

Os poetas concretistas ainda citam outros autores os quais contribuíram indiretamente para a tradição acima, a exemplo de Apollinaire que, em seus *Calligrammes*, recorre ao recurso espacial-ideogrâmico na composição dos poemas, ou mesmo em território brasileiro, como Oswald de Andrade, com seus poemas-minuto, e João Cabral de Melo Neto, com sua linguagem direta e econômica, sendo os primeiros a sentirem e colocarem o problema da estrutura poética (CAMPOS A; CAMPOS H; PIGNATARI, 1975). É na síntese desse conjunto de revoluções poéticas que os poetas concretos, a partir de Augusto de Campos (1975, p. 34), toma o poema concreto caracterizado enquanto “uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema”, a resultar, conforme acrescenta Haroldo de Campos (1975, p. 99, grifos do autor), em “uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica (todos os elementos sonoros, visuais e semânticos – verbivocovisuais – em jogo) de poema concreto”.

Nesse grande contexto de experimentação e exploração das potencialidades sógnicas em torno da linguagem, como vimos no capítulo de contexto, a cultura russo-soviética, recordemos a passagem de Schnaiderman (2010), encontrava-se no seu momento mais privilegiado em relação à interpenetração das artes, que era muito profícua. Inclusive, a partir da afirmação de Figes (2002, p. 324) de que os textos de James Joyce – assim como os de Baudelaire, Wagner, Nietzsche e outro – “exerceram enorme influência sobre Eisenstein e toda a vanguarda soviética”, torna para nós ainda mais evidente o apontamento de Schnaiderman (2010), o que reforça e consolida, de fato, a presença de um momento de entrelaçamento entre as materialidades verbais, visuais e sonoras. Afirmação que se confirma nas variadas produções entre os intelectuais do início do século XX: Futurismo; Simbolismo; Construtivismo; o teatro de Meyerhold, Taírov e Vakhtangov; os projetos de Tátlin, e Ródtchenko; os trabalhos de Maliévitch e UNOVIS; as pesquisas nos Institutos de Cultura Artística em Moscou, Petrogrado e Vitebsk, bem como no Instituto Palavra Viva, entre tantos outros exemplos já apresentados por nós; além, é claro, dos autores que compõem nosso *corpus* de estudos Kandínski, Maiakóvski e Chostakóvich. Contudo, essa concepção de uma tridimensionalidade da linguagem aparece de um modo muito particular na União Soviética, em especial nos anos 1920, ligada a um projeto de nação, de pesquisa e de criação de um ser e uma sociedade por meio da linguagem, o que a difere radicalmente das experiências estéticas no Ocidente que expusemos há pouco.

Como podemos ver, de fato, a virada do século XIX e XX representou um apogeu da experimentação e relação entre as diferentes materialidades sógnicas, que levou a diferentes concepções acerca da linguagem (tridimensional). Assim, situado nesse período de efervescência, está o Coletivo pensante B.M.V., que abordará de um jeito particular a questão, segundo temos apresentado em nosso trabalho e ao longo das nossas pesquisas (portanto, neste momento, traremos somente as características mais gerais). Eis, então, que chegamos à questão da *abordagem*.

A abordagem verbivocovisual consiste, então, na singularidade e no modo particular em que cada intelectual ou grupo de pensadores explora a propriedade tridimensional da linguagem diante das diferentes possibilidades de conceber e perceber esse fenômeno. Ao decorrer da nossa exposição, neste item em particular e no trabalho de maneira geral, pudemos observar alguns diferentes procedimentos, seja do ponto de vista artístico, filosófico ou linguístico.

No caso do Círculo pensante B.M.V. em específico, podemos compreender que o grupo de intelectuais russo se difere de outras abordagens por abordar a tridimensionalidade

da linguagem situada na filosofia da linguagem, com base no materialismo histórico-dialético. A partir desse lugar, os pensadores russos integrantes do Círculo se colocam em um campo de fronteira, isto é, da alteridade, que é própria da linguagem, ao se realizar nas relações entre indivíduos no mundo concreto da vida. Nesse sentido, o coletivo pensante bakhtiniano assume um ponto de vista dialógico (ou dialético-dialógico), isto é, da relação, por meio da qual desenvolve todo a sua abordagem do problema do signo, que, como sabemos, é também um problema do ser. Desse modo, torna-se possível o tratamento da linguagem na totalidade da sua complexidade, pluralidade, heterogeneidade, contradição e, ao mesmo tempo, em que alcance a raiz do seu fundamento ontológico-axiológico.

Por meio da síntese dialética entre perspectivas transcendentais e imanentes (interior e exterior, individual e social, psíquico e ideológico) no material sógnico, o Círculo pensante B.M.V. se centra na manifestação material, concreta e histórica da linguagem, do ser humano e da existência. A linguagem em ato é, por esse viés, compreendida como *médium* das relações entre os indivíduos e o mundo exterior, de modo a constituir a realidade efetiva desses agentes (Volóchinov, 2017 [1929]). Esta é a arquitetura do mundo real (Bakhtin, 2010 [1919-1921]). Assim, encontramos em *Marxismo e filosofia da linguagem*:

A importância da orientação da palavra para o interlocutor é extremamente grande. Em sua essência, *a palavra é um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aquele de quem ela procede quanto por aquele *para quem* se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente *o produto das inter-relações do falante com o ouvinte*. Toda palavra serve de expressão ao “um” em relação ao “outro”. Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outro no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor. (Volóchinov, 2017 [1929], p. 205, grifos do autor).

Em outras palavras, o homem, e com ele toda a existência que o circunda, se coloca por inteiro no material sógnico, adentra no “mundo dos signos” para existir. A linguagem passar a constituir a realidade (ao passo que se materializa nela, é claro). Ela não é mais encarada como um instrumento de representação da vida/existência ou mesmo do pensamento, ao contrário, se torna a própria vida/existência do ser humano e do mundo a sua volta. Encarnação material. Ao dar forma à vida, dá também corpo a ela. Para isso é que se faz necessário a organização e a articulação entre os signos verbais, visuais e sonora em seu potencial valorativo, uma vez que os sujeitos não reagem a uma imagem, a uma palavra em si, mas à vida, à realidade, enfim à existência presente na linguagem. Conforme já disse certa vez (Luciano, 2021), a linguagem se manifesta de maneira tridimensional porque se realiza e

efetiva (n)o sujeito organizado socialmente e (n)o mundo, ao passo que o homem e o mundo somente encontra sua totalidade concreta abarcada na linguagem. Consequentemente, podemos compreender que a linguagem é verbivocovisual porque o sujeito (a consciência) se constitui assim tridimensionalmente enquanto a consciência se constitui verbivocovisualmente, pois a linguagem se caracteriza e se comporta dessa maneira ao enformar o homem na sua unidade.

O processo ocorre em toda e qualquer expressão s gnica do indivíduo, mesmo que esta se exteriorize de forma aparente por uma única materialidade. O material exterior pode até, de fato, ser constituído por um signo verbal, visual ou sonoro, mas a sua constru o arquitetônica na produ o de significa o, que se d  *na rela o dialético-dialógica* entre ao menos dois sujeitos, com a participa o da consciência ativa (dos signos interiores) segundo vimos a partir de Volóchinov (2017 [1929]), d -se de maneira verbivocovisual.   precisamente nesse jogo entre interior e exterior que se manifesta a *dimensão* tridimensional da linguagem, em especial no papel ativo da consciência (tanto na concep o da constru o da expressão quanto na sua compreensão pelo outro), que, como sabemos,   tão material quanto a expressão enunciativa¹¹⁴. Esse processo cognitivo aparece, inclusive, marcado no material s gnico exteriorizado. Ao expressar, o sujeito procura realizar a expressão de modo a utilizar todas as formas que lhe for possível por meio do material s gnico usado para a supera o do próprio material e consequente expressão da existência (do conteúdo temático) apreendida pelo outro no ato enunciativo. Ademais, ao conceber seu projeto de dizer, a consciência não se utiliza apenas de uma linguagem, ou melhor, não lida apenas com as formas de linguagem como se fossem caixinhas prontas para serem selecionadas, mas orienta-se para o enunciado, isto  , para dada realidade concreta. Tanto a consciência daquele que se expressa quanto daquele que compreende não lida, na prática viva, com um sistema abstrato de formas da linguagem normativa, mas diretamente com os contextos possíveis em que elas se adequam, de modo

¹¹⁴ Desse ponto de vista, a ideia de dimensão verbivocovisual expressa aqui por nós se diferencia radicalmente da proposta de Brait (2009, p. 143), que diz “A dimensão verbo-visual da linguagem participa ativamente da vida em sociedade e, consequentemente, da constitui o dos sujeitos e das identidades. Em determinados textos ou conjuntos de textos, artísticos ou não, a articula o entre os elementos verbais e visuais forma um todo indissolúvel, cuja unidade exige do analista o reconhecimento dessa particularidade. São textos em que a verbo-visualidade se apresenta como constitutiva, impossibilitando o tratamento excludente do verbal ou do visual e, em especial, das formas de jun o assumidas por essas dimensões para produzir sentido”. Conforme podemos observar a autora não diferencia dimensão da materialidade s gnica exteriorizada, na realidade, trata-se de um aspecto material do ato enunciativo e não ocorre em todo e qualquer ato enunciativo, enquanto, para nós, refere-se a um processo ativo da consciência de toda e qualquer constru o enunciativa, isto  , na constru o de sentido e que pode ou não vir a ser expressão sincreticamente, por duas ou uma única materialidade. Independente da exterioriza o do material, o ato enunciativo   constituído por essa tridimensionalidade pelas razões expostas no decorrer do texto. Em trabalhos anteriores (Luciano, 2021; Paula; Luciano, 2024), já realizamos distin o completa de nossa proposta para a de Brait, a qual pode ser conferida e melhor apreciada.

que os sujeitos não expressam ou compreendem uma determinada forma da linguagem, mas uma verdade ou mentira, isto é, uma realidade, esta é o centro organizador da expressão (Volóchinov, 2019 [1928]; 2017 [1929]; Bakhtin, 2016 [1950-1953]).

Desse ponto de vista, o indivíduo pensa, prepara e constrói seu ato comunicativo na consciência ativamente – por meio dela vivencia sua experiência no mundo. Para isso, ao reagir a dada situação real do mundo, imagina a cena (visual), a possível resposta do ouvinte (o que houver: a entonação, os gestos, o tom, as palavras, as cores, as linhas, o formato, o volume, os sons etc.), a imagem desse outro; cria-se o cenário mais completo e expressivo possível na imaginação, de modo que o sujeito esforça-se por transferir toda essa expressividade para o ato discursivo, deixado “as pistas” que citamos segundo Wall (2015) e as quais auxiliarão no processo de compreensão ativa pelo outro – seja no traço mais forte do pincel, na cor, no gesto, na expressão facial, na entonação, na cadência de uma música ou na descrição em uma obra literária entre outras possibilidades -, condicionado às delimitações impostas pelo gênero e pela orientação social do ato (esfera de produção, circulação e recepção em que está situado, o conteúdo temático, os participantes da interação, o material a ser utilizado, o momento, a avaliação social). Assim o faz, pois reiteremos outra vez mais: ao expressar, ele não representa a vida, mas expressa a própria vida em toda sua amplitude existencial. De maneira semelhante, o outro explora essas pistas verbivocovisuais para dar acabamento à forma do enunciado em seu processo de compreensão ativa (vivência interior), o qual perpassa pela consciência, e que determinará seu ato responsivo condicionado às mesmas exigências enunciativas (situacionalidade, para quem, como, o que se expressa, material etc.). Cabe ressaltar que, embora apoiado no material signico expresso, o outro igualmente reage não à expressão propriamente dita, isto é, a linguagem em si, às suas formas, mas à vida, à realidade expressa nelas, por meio delas. Ademais, nesse processo de compreensão ativa, o sujeito-outro utiliza de outros signos interiores (visuais, verbais e sonoros). Por exemplo, quando alguém nos informa que há uma pessoa a nos procurar e ela parece estar irritada, logo imaginamos visualmente a expressão facial, a postura do corpo, os gestos, o tom de voz, a entonação e até mesmo as palavras utilizadas por essa pessoa irritada conosco, principalmente se temos conhecimento do que se trata – quanto mais inteirados da situação, melhor conseguimos elaborar essa antecipação. É claro que a correspondência entre o projeto de dizer do eu e a compreensão ativa pode – e frequentemente acontece de – não ocorrer, dada as posições axiológicas distintas no mundo.

Em nosso trabalho anterior (Luciano, 2021), já demonstramos como esse processo enunciativo aparece materialmente marcado no signo exterior, tanto com exemplos de Wall

(2015), por Bakhtin (2013 [1940]) quanto apresentados por nós. No capítulo seguinte, voltaremos a análise e demonstração desse processo. Por ora, neste momento, limitaremos a retomar um dos exemplos de Bakhtin (idem) e um outro de Volóchinov (2019b [1930]).

O exemplo retomado de Bakhtin (2013 [1940]) se refere a análise do verso “Acordei: cinco estações tinham ficado para trás”, de Gógol, já citado aqui. A análise de Bakhtin é particularmente interessante, pois podemos compreender, pelas próprias palavras do autor como o processo enunciativo acima acontece, em especial, a manifestação do elemento visual na frase. De acordo com o filósofo, na construção poética do verso de Gógol, o efeito enunciativo é ainda mais forte (comparando os versos de Púchkin também analisado por Bakhtin no mesmo ensaio), posto que o dramatismo dinâmico dos versos se acentua e exigem uma grande força na ênfase acústico-sonora no momento da expressão. Na interpretação de Bakhtin (2013 1940], p. 37-38, grifos nossos),

A pausa entre as orações simples (marcada por um travessão) transmite a expectativa diante da surpresa, o que tem de ser expresso na leitura dramática por meio da entonação, da mímica e do gesto [...]. Na apresentação desse período, a mímica e o gesto estão pedindo para serem usados – não dá para segurá-los! À nossa frente vemos esse viajante que esfrega os olhos sonolentos e, com agradável surpresa, descobre que, enquanto dormiu, já passaram cinco estações.

Notemos que não apenas o visual é destacado, embora seja o elemento mais enfatizado por Bakhtin, mas também a indicação da prosódia, do som (nesse caso, da ausência, por meio da pausa indicada, ao contrário do que diz a tradução, por dois pontos). Nesse fragmento, então, podemos ver que toda a construção de uma dada expressão é marcada pela remissão às demais dimensões da linguagem, quando não aparecem explícitas é evidente, que podem e são aproveitados pelos outros participantes da interação, como o faz o próprio Bakhtin. Um ponto importante: provavelmente é o que autor, no caso Gógol, estava buscando de fato expressar? Aqui, isso de fato não nos interessa da perspectiva filosófica do Círculo. Interessa-nos o que está expresso e marcado no material sógnico e que nos permite uma atribuição de sentido por meio de nossa compreensão ativa, bem como uma resposta à expressão enunciativa.

Já na análise de Volóchinov (2019b [1930], p. 295-296), por sua vez, sobressai-se como podemos perceber o elemento sonoro em determinada expressão enunciativa, neste caso o texto verbal (escrito). Ao analisar o papel da entonação a partir de um longo fragmento da obra de Gógol, mas dessa vez de *Almas mortas*, a certa altura o integrante do coletivo pensante bakhtiniano aponta para como se dá a percepção da entonação, uma vez que não há

qualquer indicação, tampouco não podemos ouvir, diretamente, a fala do personagem. Diante de tal situação, resta ao leitor é seguir as pistas, os vestígios enunciativos que nos auxiliam na compreensão, como o faz o próprio Volóchinov:

É verdade que podemos apenas adivinhar a entonação de Tchitchikov. Ela não nos é apresentada no chamado “discurso autoral”, que emoldura os discursos dos personagens. Contudo, ao considerar a expressão por meio dos gestos da orientação social dos enunciados de Tchitchikov, a orientação apontada pelo “discurso autoral” (“inclinando respeitosamente a cabeça para o lado” e “sentado não no meio da poltrona, mas na diagonal, e segurando com a mão o braço da poltrona...”), não podemos duvidar que a entonação de Tchitchikov corresponde bem à transformação da “águia em perdiz”.

De maneira semelhante à análise de Bakhtin (2013 [1940]), Volóchinov nos indica as marcas enunciativos pela construção da obra: organização, disposição e escolha das palavras, o percurso narrativo, a descrição da cena que cria uma imagem do personagem para o leitor, a construção rítmica da frase, entre outras marcações.

Assim, ainda que tenha muitas convergências com diferentes abordagens e perspectivas em torno da linguagem (psicologismo, positivismo, neokantismo, futurismo, simbolismo russo e francês, Baudelaire, Joyce, Goethe, Poesia Concreta etc.), simultaneamente, o Coletivo pensante B.M.V. se diferencia delas ao combinar, articular e realizar, de modo único, uma síntese dialética de muitas das questões expostas por seus interlocutores, pautando-se no materialismo histórico-dialético, que vemos não apenas pelas formulações teóricas do Círculo, mas também pelos exemplos analíticos ao longo das obras.

Sublinhamos uma diferença importante entre a filosofia bakhtiniana da linguagem e a Poesia Concreta. Em ambas as abordagens, notamos a aproximação em relação à linguagem, como, por exemplo, a compreensão da sua dimensão histórica e pertencente ao terreno da comunicação (a linguagem como estrutura da realidade histórica); a não oposição entre a forma da linguagem e sua forma discursiva; a relação entre linguagem e vida social; o aspecto inseparável entre espaço e tempo; o elemento formal como condição para perceber diferentes aspectos da realidade; a relativa autonomia da linguagem, entre outras convergências.

Todavia, em relação a este último ponto, há uma ligeira diferença: para a Poesia Concreta, o signo (poético) é ao mesmo tempo a coisa e sua representação, pois, no e pelo poema concreto, a experiência humana passa a ser o próprio conteúdo emergido das relações funcionais dentro da estrutura poética, de tal modo que o poema é visto como uma realidade em si, sem, contudo, pretender “destruir e superar o mundo objetivo natural, mas afirmar-se, autarquicamente, ao seu lado, como objeto-idéia, como coisa-poética, regido por suas leis

específicas” (Campos H, 1975, p. 105). Por sua vez, para o Círculo, como vimos, a linguagem é o meio constitutivo das relações entre sujeitos e entre o mundo exterior. Com isso, a realidade da linguagem está em constante contato com a realidade natural, dialética-dialogicamente. É claro que, em última instância, ao se tornar lugar material da efetivação da existência, a linguagem passa a ser a própria existência, isto é, não nos sobra nada fora dos signos, nem nós mesmos. De todo modo, essa sutil diferença de postura em relação à autonomia da linguagem diante da existência marca também o grau de afastamento e interação entre a realidade da linguagem e o real. Nesse sentido, a realidade físico-natural para o Círculo pensante B.M.V. é um elemento mais determinante na construção do “mundo dos signos”, pois o papel mediador dos signos (sejam eles verbais ou não-verbais) implica que a significação está, por assim dizer, condicionada à interação, isto é, que seja resultado gerado dela (Bostad *et alii*, 2004). Podemos considerar esse fato devido às influências, por um lado, de Marx, que pensa as condições materiais da existência, e, por outro, de Chpiet, que, em suas formulações, concebe como um dos componentes da linguagem o elemento ontológico, isto é, o objeto enquanto parte do mundo real autônomo e base constitutiva do mundo humano (além desse, há outros dois componentes: o morfológico, que são as formas linguísticas, e o lógico, referente a atividade intelectual que une os dois componentes anteriores ao atribuir sentido). Trata-se, assim, de signo-coisa (Poesia Concreta) e signo-construção (Círculo).

Dada a exposição do que temos desenvolvimento até o momento, concordamos com a afirmação de Bostad *et alii* (2004, p. 8, tradução nossa) de que a abordagem dialógica do Coletivo pensante B.M.V. “pode contribuir substancialmente para nossa compreensão da significação, seja na língua, literatura, arte visual, filosofia, história intelectual, política, tecnologias de comunicação ou novas mídias” uma vez que “essa contribuição está vinculada a uma ontologia relacional do dialogismo”¹¹⁵.

É o que pretendemos constatar no próximo capítulo, com a análise das obras de Kandínski, Maiakóvski e Chostakóvich.

¹¹⁵ No original, em inglês: “A dialogic approach, we believe, can substantially contribute to our understanding of meaning, be it in language, literature, visual art, philosophy, intellectual history, politics, communication technologies or new media. This contribution has to do with the relational ontology of dialogism.”

4. TERCEIRO MOVIMENTO: a tridimensionalidade verbivocovisual da vida na e pela linguagem

No esteio das discussões realizadas nos capítulos anteriores acerca da contextualização do desenvolvimento da vida intelectual nos anos 1920, bem como da fundamentação teórico-metodológica da filosofia bakhtiniana da linguagem e da verbivocovisualidade, esta última parte de nosso trabalho, voltar-nos-emos à análise da manifestação da tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem na construção de sentido, a partir das obras de Maiakóvski, Kandinski e Chostakóvich, constituídas por uma única material externo, a saber, verbal, visual e sonoro, respectivamente. Assim, nosso percurso analítico se dará, nesta etapa, da materialidade mais explicitamente “concreta”, por assim dizer, até a mais abstrata, ou seja, do signo verbal até o sonoro, com intuito de que a exposição e a percepção dos procedimentos estilísticos, que marcam a tridimensionalidade verbivocovisual, sejam mais evidentes.

4.1. *Vivace*: olhouvido ouvê¹¹⁶ a linguagem

Ainda que o Círculo pensante B.M.V. tenha demonstrado com exaltação a manifestação da tridimensionalidade como potencial valorativo na materialidade verbal, tanto na poesia com as análises Bakhtin (2013 [1940]) quanto na prosa com a exemplificação de Volóchinov (2019b [1930]), cabe determo-nos por alguns instantes na questão para compreender como essa tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem se manifesta na todo da construção poética de Maiakóvski¹¹⁷, levando o exemplo do verso dado por Bakhtin, que mostrou de forma metonímica a relação verbivocovisual, para a totalidade do poema.

Em “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas”, escrito em 1926, aparecem algumas convergências com as preocupações dos anos 1920, as quais marcam as produções intelectuais da época. Por exemplo, de acordo com Schnaiderman (2017), notamos a preocupação de Maiakóvski com o lugar do poeta (e da poesia) na sociedade, em particular na sociedade soviética proletária, seja do ponto de vista social, com a contribuição da arte na vida, seja estético, com o fazer artístico, o que leva a uma aproximação da relação arte e vida.

¹¹⁶ (CAMPOS A; CAMPOS H; PIGNATARI, 1975, p. 41).

¹¹⁷ Ademais, como afirmamos no início deste estudo, nosso trabalho encontra-se em uma rede de pesquisas, de modo que se constitui apenas uma parte da formulação da noção de verbivocovisualidade. Nesse sentido, a manifestação da tridimensionalidade verbivocovisual na materialidade verbal pode ser também vista de maneira exemplar no estudo feito por Moura (2024), em que a pesquisadora evidencia as marcas verbivocovisuais da linguagem constituem a construção de sentido no romance *Harry Potter*.

Como veremos adiante, no poema analisado, constrói-se a imagem do intelectual, neste caso o poeta, como um operário/trabalhador – ou engenheiro no sentido de construtor, como vimos apontar Figes (2017 [2002]) – da cultura, ou do espírito humano, noção presente no horizonte dos intelectuais dos anos de 1920. Além disso, podemos notar o estilo antiburguês, a absorção de técnicas de outras artes adaptadas ao poema, o coloquialismo, a atualidade poética, o uso de imagens, entre outras características ligadas ao fazer poético do poeta russo.

Desde os primeiros versos de Maiakóvski – “Cidadão fiscal de rendas! / Desculpe a liberdade / Obrigado... / Não se incomode... / Estou à vontade. / A matéria / que me traz / é algo extraordinária: / o lugar do / poeta / na sociedade proletária.”¹¹⁸ (Maiakóvski, 2017 [1926], p. 188, destaque nossos) – somos inseridos na conversa entre o poeta e o fiscal de rendas por meio de começo *in medias res* do poema e os verbos conjugados no presente do indicativo. Isso faz com que o acontecimento não seja relatado ou contado, mas é apresentado a nós. Há uma presentificação do ato. No momento da leitura, acompanhamos a conversa em tempo real. Além disso, reforça o caráter o atual do tema, ao responder às demandas de sua época, preocupação tanto dos futuristas de modo geral e quanto de Maiakóvski em particular.

Nos versos acima, acrescenta-se ainda a manifestação tridimensional da linguagem na construção temática do acontecimento poético. O poeta russo rompe com a linearidade e fragmenta a sintaxe para repensar a disposição dos versos em formato inovador de “escada” a partir do espaço e do contraste em preto e branco da página. Conforme explicam Ustimenko & Marques (2021), baseadas no trabalho de Edward Brown, essa

disposição gráfica ‘em escada’ representa uma divisão da linha textual rítmica de maneira que cada segmento da frase aparece como uma linha separada, que começa, normalmente, a partir da extremidade da linha anterior. Esta composição das linhas é consequência do facto de os poemas se destinarem a ser declamados, representando uma interrupção na linha uma pausa sintática e emocional (p. 141)

Além da reprodução em voz alta, como afirmaram as autoras e é reiterado por Mei (2015), esse procedimento funcional da forma adotado a partir de 1923 (Schneiderman, 2001; 1971), busca marcar as prosódias entoacionais da fala cotidiana, com seus ritmos, pausas¹¹⁹,

¹¹⁸ Por uma questão de diagramação e extensão, reproduziremos o poema em sua integralidade, respeitando o projeto arquitetônico do autor, nos anexos. Assim, os trechos no decorrer do texto serão expostos de modo corrente apenas.

¹¹⁹ Em seu esboço sobre a poética de Maiakóvski, Bakhtin (2009 [1940]) chega a apontar para o desenvolvimento de uma teoria das pausas a partir do poeta da revolução, mas que por razões desconhecidas não foi realizada. Segundo as anotações de Bakhtin, as pausas são indicadas principalmente por meio do travessão com diferentes

dinâmicas e velocidade diversificados que correspondem à vida moderna, seja ao destacar palavras e/ou expressões, ao isolá-las, ao quebrar a sequência sintática etc. Trata-se de um recurso formal de expressão do caráter coloquial incorporado pelo poeta em seus poemas, aspecto nuclear da poética de Maiakóvski. No caso de “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas” em particular, esse recurso formal reforça e dá o tom conversacional do poema. Com isso, já aqui devemos nos atentar para as “pistas” verbivocovisuais do texto verbal, uma vez que, pelo aspecto visual, se dá o elemento sonoro do poema, isto é, por meio de disposição dos versos manifesta-se um determinado ritmo e entoação-prosódica indicados pelo autor. Nesse sentido, a disposição visual dos versos tem por objetivo facilitar a reprodução oral ao sinalizar os recursos sonoros (pausa, dinâmica, velocidade, ritmo), além de fazer do poema um objeto gráfico (Schneiderman, 1971; Mei, 2015). Sob esse viés, o poema pode ser comparado a uma partitura musical, com indicação de como o verso deve ser executado/lido – lembremos que os poemas eram acompanhados de performances em cafês, bares, praças públicas (Ustimenko; Marques, 2021).

A estrutura ao mesmo tempo que passa a explorar a potencialidade visual do poema também devolve à fala sua primazia na construção poética, com forte apelo à entonação, à voz, ao som, seu caráter rítmico pré-estabelecido. O ritmo da fala, a velocidade, a dinâmica, o acento, pausa antes marcados foneticamente, agora são enfatizados também visualmente, o que força ainda mais o leitor a uma leitura precisa dos versos (Mei, 2015), a fim de captar o sentido. Assim, segundo podemos notar, em Maiakóvski, os recursos visuais, pela disposição gráfica e as suas implicações no recurso sonoro contribuem, juntos, para a construção semântica do poema, isto é, da produção de sentido – revelando o potencial da combinação tridimensional da linguagem na elaboração de sentido. A esse respeito, o próprio poeta reflete sobre a questão:

Com semelhante divisão em semi-linhas, não haverá nenhuma confusão, quer de ritmo, quer de sentido. A divisão das linhas é ditada às vezes também pela necessidade de estabelecer o ritmo sem possibilidade de erro, pois a nossa construção do verso, condensada e econômica, obriga freqüentemente a eliminar palavras e sílabas intermediárias, e se depois dessas sílabas não se fizer uma pausa, com freqüência maior que aquela que se faz entre os versos, o ritmo ficará rompido. (Maiakóvski, 1971 [1926], p. 199)

funções expressivas nos poemas do poeta russo, as quais podem ser a “pausa da surpresa, que decepciona e engana, a pausa focal, a pausa da esperança frustrada etc.” (idem, p. 199-200, grifos do autor).

A percepção visual do poema por Maiakóvski pode ser relacionada à influência recíproca de poesia e artes plásticas, uma vez que as duas artes se inspiraram uma à outra em especial no futurismo a ponto de o movimento ser conhecido como cubofuturismo, conforme vimos em nosso capítulo de contexto. O fazer poético desafiador dos futuristas estava repleto de recursos gráficos visuais aplicados por meio da influência pictórica. Essa influência é fortemente presente em Maiakóvski, não apenas das técnicas cubistas como também impressionista e construtivistas, tendências que estão interligadas em certa medida. No poema, as práticas pictóricas de decomposição do objeto em diferentes partes, a deformação e a instauração de diversos pontos de vista podem ser vistas incorporadas a partir da fragmentação da sintaxe ou mesmo morfológica, com separação da palavra em sílabas (como no poema “De rua em rua”), na captura parcial de imagens (uso de metonímia ou do grotesco) ou ainda na presença de diferentes ritmos (Schnaiderman, 1971, 2001; Mei, 2015, Borges, 2021). De acordo com Schnaiderman, 1971, p. 56), é “essa aliança da disposição gráfica e de processos que visam a transmissão oral [que] torna Maiakóvski um dos precursores de correntes modernas de poesia que incorporam ao texto elementos visuais”.

Uma segunda característica já mencionada é a busca pela incorporação da linguagem coloquial no poema, que aparece no título, na forma (ritmo, léxico, disposição visual etc.) e no tema de “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas”, e que, como dissemos, é fundamental para Maiakóvski. De acordo com Bakhtin (2009 [1940], p. 194), em sentido inverso ao simbolismo, tendência que poetizou a prosa, Maiakóvski realizou uma “prosaização da poesia (do ponto de vista da lexicologia poética elementar seu verso é abundante em ‘prosaísmos’”, da qual surge “daí a nova especificidade do discurso poético (as peculiaridades rítmicas, a divisão por linhas, a rima e a estrofes novas etc.)”. Esse deslocamento estrutura toda a poesia de Maiakóvski, é o núcleo pelo qual orbita todos os elementos formais, estilísticos e temáticos, o que nos torna essencial para a compreensão do poema. Observação que também é realizada por Mei (2015, p. 151) a respeito do material poético de Maiakóvski:

A velocidade do verso, a oralidade da linguagem, a recuperação de jargões, gírias, palavrões e a criação de neologismos, a aproximação dos opostos, a exploração do dissonante, a linguagem das ruas, o cotidiano das manchetes, a escolha das imagens guiada pela expressividade e, não raro, a paródia e a estilização com o intuito de caricaturar: tudo era poesia em potencial. Não havia tema ou palavra inadequada à poesia, tudo se transformava em material poético. A poesia permeava inclusive os slogans publicitários que desenvolvia para a loja estatal de departamentos Masselprom e as janelas

Rosta, enormes cartazes informativos que confeccionava durante os anos pós-revolucionários.

Trata-se da revolução poética do poeta diante das normas restritas e sufocantes de versificação tradicional. É por meio da inserção da aproximação da linguagem poética e da linguagem falada que Maiakóvski renova e enriquece o poema, bem como o libera das amarras formais estagnantes da poesia (Schnaiderman, 1971). Logo, não é arbitrária a ida do poeta às fontes da cultura popular, do folclore, a reprodução de sons e ruídos do cotidiano. E que é explicitado pelo próprio autor “A maior parte dos meus trabalhos está construída segundo uma entonação coloquial” (Maiakóvski, 1971 [1926], p. 198).

De volta à conversa com o fiscal, nos versos à frente, Maiakóvski então compara a rima, um elemento próprio à poesia, à linguagem tributária, a fim de demonstrar o ofício do poeta como um trabalho proletariado. De acordo com o poeta russo (Maiakóvski, 2017, p. 189, destaque nossos), “Em linguagem de **fisco** / a **rima** / é uma letra a termo **fixo** / para desconto / ao fim da **lin**ha / sem mais prazos.”. Nessa comparação, podemos encontrar alguns procedimentos peculiares de Maiakóvski, como, o uso de palavras, a princípio, “não-poéticas”, por exemplo, “fisco”, “desconto”, “prazos”, normalmente pertencentes a esferas burocráticas da economia e não à poesia, o que causa um efeito dissonante. Torna-se interessante que constatar também que o caráter burocrático dessa linguagem não se dá apenas nas escolhas do léxico: foneticamente há esse reflexo ligada à lógica tributária, especialmente nos encontros consonantais das determinadas palavras que sublinhamos (“letra”, “prazo”, palavras constituídas por fonemas da classe das oclusivas surdas e constrictiva vibrante) e que são reformadas por outras sonoridades mais ruidosas presentes em “fisco”, “fixo”, “termo”, “desconto”, em que temos a presença de fricativas surdas, oclusivas surdas e constrictiva vibrantes. Como afirmamos antes, Maiakóvski é um antiburocrático e está inserido em um período de industrialização/urbanização na União Soviética, desse modo a reprodução fonética e lexical da linguagem burocrática do fiscal revela o caráter áspero que se incorpora na linguagem naquele momento em função das máquinas, bem como laboriosidade para se conseguir chegar ao fim do verso. Aqui, Maiakóvski inicia caracterização do ser poeta e da poesia na sociedade proletária como um trabalho pesado que exige esforço e repetição do poeta.

A condição do árduo e moroso ofício poético é apresentada ao fiscal de rendas e a nós nos versos seguintes “E sai-se à **ca**ça / da minúcia / de flexão ou sufixo / na **ca**ixa **esca**ssa / das conjugações / e casos. / Tenta-se pôr / essa palavra / numa **lin**ha / mas ela não cabe, /

força-se / e ela se esfari**inha**. / Cidadão fiscal de rendas, / eu lhe **juro**, / as palavras custam / ao poeta / um **duro juro**.” (idem, p. 190, destaques nossos), em que se sobressaem o recurso da descrição da busca do poeta pelas palavras adequadas, que reiterada foneticamente por meio da assonância (caça, caixa, escassa), o que cria um movimento ondular, no qual por mais que avancemos nos versos, parece voltarmos alguns passos atrás pela repetição sonora do “a”, tal qual o trabalho do poeta que deve caçar, procurar e testar as palavras na composição do poema. Nesse sentido, evidencia-se a articulação verbivocovisual da linguagem, uma vez que, com os recursos de descrição (verbal) e assonância (sonora), cria-se a imagem (visual) do fazer poético do poeta, o qual escreve e reescreve, altera a composição do verso, abandona o poema, volta, semelhante ao trabalhado braçal de um operário ou um artesão, formando, assim, a construção de sentido do ser poeta e da poesia na sociedade soviética dos anos 1920.

A manifestação tridimensional da linguagem torna-se ainda mais nítida nos versos à frente em que demonstra a força do seu ofício na sociedade: Para nós, / a **rima** / é um **barril**. / Barril de **dinamite**. / O verso, um estop**im**. / A **linha** se incendeia / e quando chega ao **fim** / **explode** / e a cidade em **estrofe** / voa em **mil**.” (ibidem, p. 190, destaques nossos). Estes versos constituem um momento central para a compreensão do lugar do poeta e da poesia na sociedade, bem como um exemplo de toda a potencialidade expressiva da tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem, ao articular as três dimensões a partir de alguns dos recursos que caracterizam o traço estilístico da poesia maiakovskiana.

Do ponto de vista visual, observamos uso da metáfora a partir de uma imagem violenta (própria de Maiakóvski) que transforma a rima, o verso em elementos de destruição (a rima é um barril de dinamite enquanto o verso é o fio inflamável que conduz o fogo à carga explosiva). A disposição dos versos, por sua vez, simula o percurso percorrido pelo chamas até o seu fim, que é o encontro com a dinamite. Inclusive, o poeta chega a isolar o verbo “explode” como um divisor entre o momento antes da explosão, marcado o processo de combustão, e o posterior a explosão, o produto resultado da explosão: uma cidade-estrofe em pedaços. Aqui, aparece outro recurso típico da estilística maiakovskiana: a hipérbole, ao transformar o a rima em barril de dinamite e o verso em estopim, bem como colocar a cidade-estrofe em *mil* pedaços. As imagens visuais construídas pelo poeta russo transmitem a leitor/ouvinte a ideia de movimento e dinamismo (Ustimenko; Marques, 2021). Em consonância com a construção visual da força da poesia, os recursos sonoros reproduzem a cena poema explosivo, por exemplo, a rima “estopim” e “fim” formada por uma oclusiva surda nasalizada e por uma fricativa surda nasalizada, seguida da rima “explode” e “estrofe” composta por uma oclusiva sonora e uma fricativa surda sugerem o movimento de reação

(encontro do pavio com a pólvora), a faísca silenciosa (pela quebra de linha de linha depois de “fim” e pela inversão sintática “quando [...] explode”, o verso pede até mesmo uma pausa em função disso) e a explosão (com oclusiva *sonora* “ode”, a única sonora no grupo de rimas) e estilhaço (fricativa surda “ofe”, com sonoridade ruidosa e alastrado que cria o efeito espalhamento) que coloca a cidade-estrofe pelos ares, ou “voando em mil”, o que reforçado pela rima com “barril”.

Essa construção formal retoma o tema da função da arte como (des)construção da vida, um tópico que estava sempre presente na produção intelectual desde o final do século XIX e que assumiu um papel central nos anos de 1920, conforme vimos no capítulo de contextualização. Nesse sentido, por meio da construção verbivocovisual de uma cena de violenta, Maiakóvski expressa a capacidade do poema, enquanto um objeto artístico, de destruição de uma cidade/sociedade, assim como ocorria naquele momento histórico na União Soviética, com a destruição dos valores antigos e do regime czarista, mas que também é capaz de construir, ao colocar “em luta / milhões de corações / por milhares de anos.” (Maiakóvski, 2017, p. 192). Em outras palavras, a partir manipulação do material verbal em toda sua expressividade a partir das rimas, do ritmo, da metáfora, da hipérbole, da disposição dos versos, podemos imaginar, criar e, então, ver e ouvir em nosso processo cognitivo de compreensão ativa a força explosiva do poema capaz de explodir uma cidade-estrofe inteira.

Ainda em relação ao aspecto sonoro, além de reforçar efeito semântico do verso com aliteração, assonância, dissonâncias, encontros consonantais, a rima contribui também expressivamente para a constituição do ritmo, outro aspecto de extrema importância para Maiakóvski. Nesse sentido, conforme podemos perceber nos versos, as rimas são formadas de maneiras diversas pelo poeta russo e a diversidade de cores atestam isso: ora rima pode ser encontrada no fim ou no início das linhas, entre o fim de uma linha e o início da outra, no meio da palavra ou do verso, ou ainda com palavras inteiras. Por conseguinte, essa configuração impacta no padrão rítmico do poema, ou na ausência do padrão. Em Maiakóvski, essa ausência em nada é arbitrária, uma vez que o poeta moderadamente recorre à rima e à métrica tradicional russa (quando o faz, ainda é de maneira combinada e sob o crivo da linguagem coloquial) e prefere elaborar seu próprio ritmo, ao apoiar-se não sobre acentos métricos convencionais, mas sobre a acentuação das palavras, isto é, sobre os acentos da fala cotidiana, a fim de conceber uma composição polirrítmica, que aproxima ainda mais o poema da linguagem falada (Schnaiderman, 2001; Mei, 2015; Borges, 2021). Ademais, a composição polirrítmica do poema é uma forma de expressar a pluridiscursividade ou pluringuilismo/heteroglossia da própria língua, com suas diversas entonações, tons, vozes

sociais que ecoam no ato enunciativo, como afirma Círculo pensante B.M.V. (Medviédev, 2012 [1928]; Volóchinov, 2019 [1926]; 2017 [1929]; Bakhtin, 2022 [1929]; 2015b [1934-1935]), pois como afirma Maiakóvski no poema “a classe / fala / pelas nossas palavras” (Maiakóvski, 2017, p. 195), de modo que naquele período soviético havia uma enorme pluralidade de falares, os quais se misturavam entre si.

Acrescenta-se, ainda, segundo mostramos anteriormente, o fato de o elemento sonoro ser parte essencial para a estética futurista, Segundo Pomorska (p. 102), “o ponto principal da estética futurista foi a teoria da palavra em seu aspecto sonoro, como o único material da poesia” assim como a imagem estava para o Simbolismo. Em Maiakóvski, o som adquire ainda maior importância, pois, conforme apontam Khardjiev e Trenine (1982, p. 249 *apud* Mei, 2015, p. 149) “os elementos sonoros não constituem para Maiakóvski um fim em si mesmo, mas serviam para reforçar e enriquecer o sentido do verso.”. Em outras palavras, o som não é apenas um estímulo físico agradável e harmônico na construção poética, ao contrário, ele é concebido pelo poeta russo precisamente para a criação de sentido. Como ressalta Medviédev (2012 [1928], p. 159), essa atitude de Maiakóvski podemos compreendê-la como típico da poesia, posto que se trata da “combinação de toda a plenitude do som com toda a plenitude do sentido”, de modo a compor a unidade construtiva do todo artístico, no caso do poeta russo o novo lugar do poeta e da poesia na sociedade proletária.

Sob esse ponto de vista, qualquer som já socialmente organizado torna-se um material primordial para o poema, até mesmo o ruído (das máquinas, das fábricas, da natureza etc.), aqui esse corpo sonoro não consiste apenas em um organismo físico sem significado, mas expressa o sentido social de uma determinada sociedade situada historicamente (Medviédev, 2012 [1928]), e cabe ao poeta a capacidade arranjá-lo de forma construtiva no poema. O que explica as rimas inusitadas, as dissonâncias, a aspereza, a polirritmia que temos comentado, isto é, são formas do poeta não apenas representar, mas constituir a sociedade, a realidade histórica enquanto um acontecimento social, pois, como dissemos no capítulo anterior, a linguagem, seja cotidiana ou artística, dão forma as relações/experiências sociais e é precisamente estas que são expressas no material *sígnica* em formas do enunciado. É por isso a necessidade da máxima expressividade da linguagem e Maiakóvski torna-se, aqui, um exemplo típico, ao combinar toda potencialidade sonora, visual e semântica para mostrar a função social do poeta, que é de contribuir para a construção da realidade social tal qual um operário faz ao produzir bens materiais para consumo social.

Esse aspecto fica mais nítido quando o poeta relaciona seu ofício ao da máquina. Segundo Maiakóvski (2017, p. 195, destaques nossos), “Nós somos / proletários / e motores

da pena. / A máquina / da alma / com os anos se trava / e dizem: / - Ao arquivo! / Acabou-se. / Um de menos!”. Novamente aqui Maiakóvski utiliza da articulação da verbivocovisualidade ao evocar, por meio da metáfora, a imagem do operário e das fábricas para equiparar o ofício poético. No plano sonoro, ocorre a ênfase ao caráter duro e pesado do chão de fábrica, bem como ao significado do semântico-verbal do que é dito, isto é, que os desgastes do homem e da máquina pelo esforço repetitivo do trabalho. Isso pode ser percebido pelo recorrente no verso de oclusivas surdas (t, p, qu, com, ca), de constrictiva vibrante (-r) e de encontro consonantais (pr, tr), como sublinhamos nos versos acima, impedindo a fluidez e sugerindo as pequenas emperradas e ruídos do maquinário, do operário, bem como do poeta em seu ato de escrita (pausas) em função de desgaste do trabalho até “*travar*” de fato, a máquina, a coluna ou o ato criativo (por exemplo, os bloqueios criativos de poetas que impedem o término do poema), de modo que esta peça é descartada/substituída por outra no processo produtivo (assim são os poetas também ao caírem muitas vezes no esquecimento depois que seus versos caem na banalidade¹²⁰). Ademais, as oclusivas que aparecem nas tônicas das palavras (proletários; motores; pena; máquina, aqui há um deslocamento no acento; da; com; trava) oferecem certa regularidade rítmica (ideia de repetição) e tom moroso aos versos semelhante às batidas do martelo (um dos símbolos do comunismo soviética junto com a foice) e ao trabalho repetitivo sincronizado, típico das fábricas daquele período (basta recordarmos do filme *Tempos modernos*, protagonizado por Charles Chaplin).

Assim, para Maiakóvski, o poeta se iguala ao operário, seu instrumento de trabalho é a “palavra-bruta”, a rima, que, com toda a sua versatilidade, ao mesmo tempo “é carícia / slogans / açoite / baioneta” (Maiakóvski, 2017, p. 199). É nesse sentido, então, que o poeta russo reclama ao fiscal tão somente “um palmo de terra / ao lado / dos mais pobres / camponeses e obreiros” (idem, p. 199). A evocação das imagens do pobre, camponês e obreiro ao reivindicar um lugar social é extremamente significativa por parte do poeta, pois, primeiro, Maiakóvski assume e situa o lugar do poeta (e da poesia) em uma dimensão sócio-histórica, encarnada materialmente. Em seguida, esse lugar pertencente ao poeta não está acima do povo, à frente, com grandes proprietários de terra e os donos do capital, ao contrário, ao se colocar ao lado dessas figuras sociais, o poeta se torna parte da grande massa, do povo, da camada operária da sociedade.

¹²⁰ Muitos são os casos na União Soviética de autores (e intelectuais em geral) que tiveram interrupção da publicação de suas obras por longos anos, deixaram de aparecer em compêndios e caíram no ostracismo. Entre os casos, não estavam apenas os de inimigos do Estado, mas alguns que chegaram a apoiar a revolução (Schneiderman, 1971; 1997; 2001, 2017).

Não é, portanto, arbitrário que Maiakóvski ficou conhecido antes de tudo como poeta que “rebaixou” a linguagem poética, ao introduzir uma profunda infusão de coloquialismos, expressões citadinas, como destaca Pomorska (1972), além de outros elementos vistos acima – violência, hipérbole, polirritmia, grotesco, gírias, palavras do cotidiano, ruídos, dissonâncias, entre outros. Ao rebaixar a linguagem poética, Maiakóvski rebaixa o próprio poeta – uma vez que a linguagem está vinculada à expressão do sujeito como ressaltamos neste trabalho -, ou seja, coloca o poeta e a poesia no meio da massa, como integrante dela, fala com e como ela, não de forma grandiloquente ao lado do proletário, do camponês, do pobre, dos marginalizados, como as prostitutas e os sífilíticos no poema “E no entanto”, de 192, pois isso significa fazer parte do conjunto daqueles que constroem a sociedade, a realidade social (no caso do poeta, pelas palavras). Desse modo, no esteio de Schnaiderman (2001; 2017), a concepção de escritor/poeta passa a ser, para Maiakóvski, a do criador que se torna o senhor do verbo, um pesquisador incansável da produção poética, isto é, um “trabalhador da palavra”, o poeta operário e cientista em busca da precisão das palavras e do produto perfeito para consumo social, mas que encontra no seu ofício poético-literário uma forma de produção complexa e de extrema dificuldade – conforme pudemos acompanhar em “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas”. Com isso, o poeta sai às ruas, às praças, às tavernas, junto do povo, com o povo.

Essa figura contrasta com a imagem canônica de poeta. É radicalmente diferente do que faz, por exemplo, Victor Hugo (2018 [1840]), que constrói a imagem do poeta como aquele com a tocha na mão guiando o povo¹²¹. Este é, inclusive, um exímio contraponto para compreender o caminho seguido por Maiakóvski. Em sua poética, o poeta russo busca afastar radicalmente dos valores burgueses, que representa o passado, o estático, a vida cotidiana sufocante, e se aproximar da nova era, do futuro, que é triunfante. Enquanto a imagem do poeta de Victor Hugo representa o esplendor do Ocidente e do sistema capitalista em ascensão, com sua lógica individual, elevada – “Le poëte est l’archer divin” (Hugo, 2018 [1840], p. 538); a figura maiakovskiana de poeta torna-se a antítese, representa lado “oriental da Europa” e o socialismo, pertence à ordem do coletivo (pertencente à massa) e histórico, encarnado na figura do proletário, representante máximo de um novo futuro, um novo mundo. É assim que, no poema “150.000.000”, escreve o poeta sobre: “Ser proletário não significa

¹²¹ Trata-se do poema “La fonction du poëte”, publicado originalmente em *Les rayons et les ombres*, no qual Victor Hugo apresenta a imagem acima nos versos: “Le poëte en des jours impies / Vient préparer des jours meilleurs. / [...] / En tout temps, pareil aux prophètes / Dans sa main, où tout peut tenir, / Doit, qu’on l’insulte ou qu’on le loue, / Comme une torche qu’il secoue, / Faire flamboyer l’avenir” (p. 540). Não há até o momento tradução deste poema para o português.

andar sujo, ser aquele que faz girar as fábricas. Ser proletário é amar o futuro, que fará explodir a sujeira dos porões – acreditem”. No final, a concepção de Maiakóvski encarna precisamente a divisão que se encontrava o mundo após a Revolução de 1917, em que de um lado estava o sistema capitalista (Estados Unidos e Europa), nascido no século XIX, e, do outro, o socialista (com os países que formavam o bloco socialista liderado pela União Soviética), surgido no século XX¹²².

De acordo com Bakhtin ([1940], p. 197-198), é com essa finalidade que Maiakóvski se volta para o homem contemporâneo e para a atualidade cotidiana, a fim de transformá-los, respectivamente no autêntico herói e na história autêntica daquele tempo. Qualquer ínfimo e banal acontecimento do homem comum e da atualidade pode e deve ser heroicizado de maneira triunfante. Todavia, esse triunfo não se trata nem da vida cotidiana estável e imutável, com sua força estagnadora, rígida e estreita, que sufoca a vida (Jakobson, 2006 [1931]) tampouco a grandeza monumental distante da sua dimensão histórica. Ao contrário, na poética de Maiakóvski, encontramos uma glorificação assimilada com o caráter ordinário e caótico do espaço público, com o corpo histórico da massa. Nas palavras de Bakhtin (2009 [1940], p. 197) é nesse processo que o poeta russo pode, desde início, “revelar a dimensão colossal da palavra ‘proletariado’. [...]. Mas nesse mundo do imenso o poeta é familiar a massa que enche esse mundo. Nesse mundo histórico triunfante ele se sente em casa”. A grandeza está no homem contemporâneo, nas massas, no caráter histórico da vida cotidiana. É por isso que sua poesia dialoga com as formas cultura popular, com a linguagem falada, bem como apresenta o desconhecido e inusitado, o corpo grotesco, a hipérbole, imagens cósmicas (eternidade, ressurreição, sol, estrelas) vistas sem cerimônia, uma orquestração de dissonâncias (Schnaiderman, 2001; 2017; Bakhtin, 2009 [1940]).

Em última instância, essa atitude poética Maiakóvski alterou a relação entre o homem e mundo que passou da oposição do mundo em face do sujeito, para este com o mundo. É com mundo e por meio de sua relação com ele que o ser se move e vive, isso “definiu a escolha do tom (ambivalente) e da linguagem” da poética de Maiakóvski (idem, p. 193).

Nesse sentido, o poema “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas” pode ser considerado como “um verdadeiro tratado de poética moderna” (Schnaiderman, 1971, p. 55). A exemplo dessa reformulação poética e resgate do elemento histórico do cotidiano e do

¹²² Sob essa perspectiva, podemos concordar com a posição de Thomson (1970), o qual afirma que há uma distinção moral no tempo em Maiakóvski realizado pelo poeta russo, em que o tempo passado é invariavelmente mau e o tempo futuro é quase sempre bom, o que essa contraposição de sistema econômica pode ser forte fator para tal caracterização.

autêntico herói, os versos do poema que se referem à multa de 25 rublos pela ausência de declaração trata-se de um fato histórico, pois, segundo mostram tanto Borges (2021) quanto Schnaiderman (2017), na União Soviética, o escritor era reconhecido de fato um trabalho oficial, de modo que era pago por caderno impresso, contudo, a indignação do poeta consistia na inclusão do poeta na categoria de “comerciantes e profissionais liberais”, os quais estavam sujeitos à multa de 25 rublos. O poeta chegou a protocolar um requerimento, conforme reproduzimos abaixo:

Se eu não apresentei uma declaração, isto não se deve de modo algum a uma recusa de comunicar os meus ganhos, mas unicamente ao fato de que, na complexa produção poética, é quase impossível determinar exatamente os fastos de produção, ou mesmo estabelecer um método para o seu cálculo. Para este trabalho apenas iniciado, são necessárias verdadeiras pesquisas científicas.

Em vista do exposto acima, em vez de apresentar uma declaração frequentei assiduamente o escritório do fiscal de rendas e forneci indicações sobre os meus rendimentos e a percentagem das minhas despesas, em relação ao total de ganhos. (Maiakóvski *apud* Schnaiderman, 2017, p. 42)

Ao compararmos com o poema, são muitos os tópicos em comum, por exemplo, a inexatidão dos custos do “material” para a produção poética, os ganhos, a conversa com o fiscal de rendas, enfim questões que fizeram levar Maiakóvski a refletir sobre o lugar do poeta e da poesia na sociedade proletária. Ademais, essa relação arte e vida, por um lado, reforça a importância do estético para pensar a ética, segundo vimos anteriormente a partir Brandist (2002), Volóchinov (2019 [1926]) e Bakhtin (2016 [1950-1953]). Por outro lado, também mostra a relação entre os gêneros primários do cotidiano e os gêneros secundários pertencentes aos campos complexos da cultura (Volóchinov 2019 [1926]; 2017 [1929]; Medviédev, 2012 [1928]; Bakhtin 2016 [1950-1953]). Acrescenta-se ainda a força social do poeta, que, segundo Medviédev (2012 [1928], p. 81), “para poder realizar uma tarefa social que lhe é dada, deve traduzi-la na linguagem da própria poesia, formulá-la enquanto problema puramente poético, a ser resolvido com a força da própria poesia.

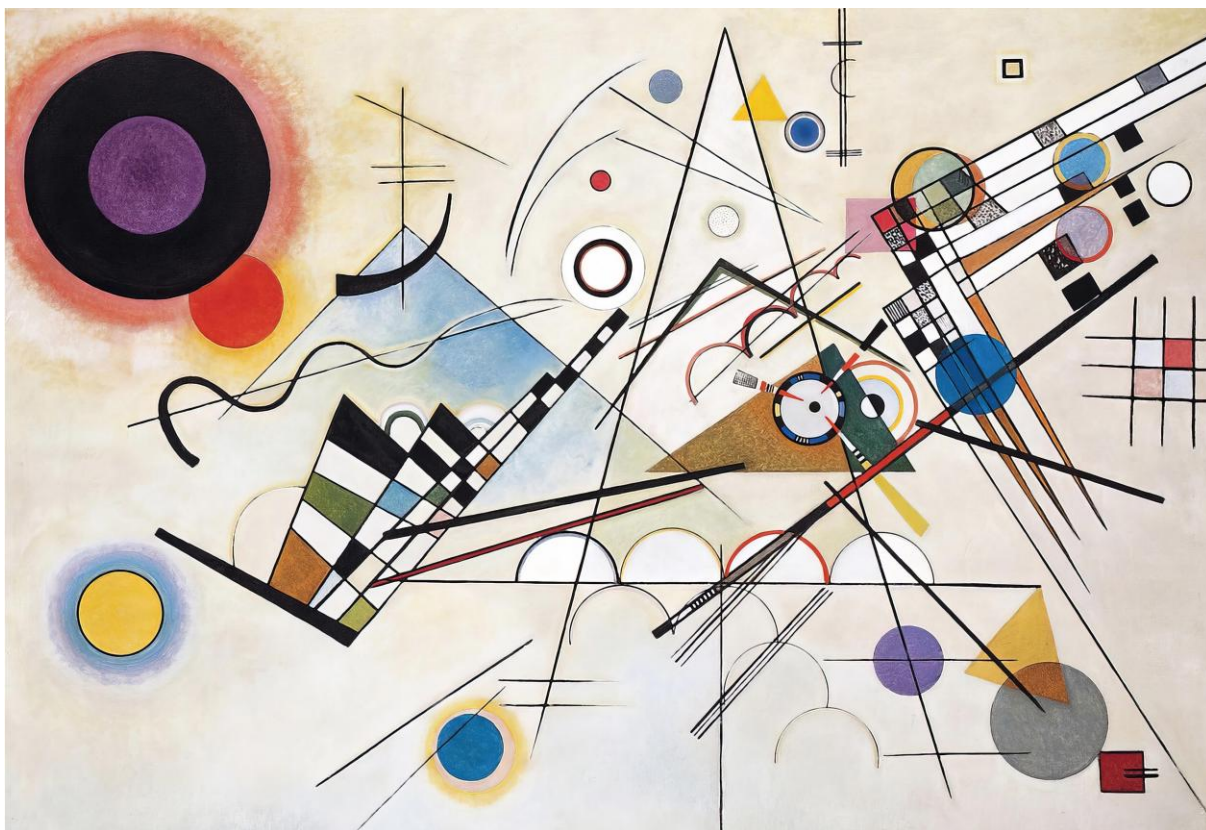
Em suma, em relação à manifestação da tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem, a partir da exposição acima, parece-nos suficientemente perceptível a articulação das três dimensões no material verbal para a construção de sentido, a fim de expressar dada realidade social. De fato, a tradição poética no campo literário já nos auxilia na identificação de elementos visuais e sonoros no poema verbal (metáfora, comparação, hipérbole, disposição dos versos, justaposições, e rimas, aliteraões, assonâncias, repetições, encontros consonantais, ritmos no caso sonoro) há certo tempo, como pudemos observar no capítulo

anterior (com Aristóteles, trovadorismo, romantismo, poetas modernos), bem como nas próprias análises feitas por Bakhtin (2013 [1940] e Volóchinov (2019b [1930])). Com intuito de tornar ainda mais consistente a nossa posição, citamos também os trabalhos de Octavio Paz (1996 [1964]), crítico literário que exemplifica plausivelmente a expressividade tridimensional da linguagem no poema.

Para o autor mexicano, a partir do exemplo da cadeira, na construção poética o objeto (ou o tema, como chamaria o Círculo) torna-se uma presença instantânea e integral, uma vez que o poeta não o descreve, mas coloca-o diante de nós, de modo que, no momento da percepção cognitiva interior (compreensão ativa), o poema, enquanto ato de linguagem, força o ouvinte a suscitar em si o objeto, que se manifesta com todas as suas qualidades e expressividade. Nesse processo, “o verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa, mas apresenta” (Paz, 1996 [1964], p. 46), ou seja, (re)cria a experiência viva do real por meio da “frase *que é ritmo, que é imagem*” (idem, p. 50, grifos nossos). Paz ainda define imagem como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema” e que foram classificadas e nomeadas de “comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc.” (Paz, 1996 [1964], p. 37-38). Isto precisamente revela toda a expressividade e potencialidade da tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem a que nos referimos em nossos trabalhos, em particular no material verbal.

No que compete à materialidade visual, recorreremos à produção artística de Kandínski para elucidar a questão, mais especificamente o quadro *Composição VIII* (1923), que reproduzimos em seguida:

Figura 5 *Composição VIII* (1923) – Kandínski



Fonte: ArtsDot

À primeira vista, o quadro aparenta não remeter a nenhum tema explicitamente, isto é, aparenta tratar de um puro exercício formal vazio de conteúdo ideológico, uma vez que parece não fazer referência/responder ao mundo ao partir de uma autoreferenciação abstrata. No entanto, o que ocorre no quadro acima – e na estética de Kandínski de modo geral – não é uma ausência de conteúdo, mas a dissolução do objeto em formas e cores, as quais são, para o pintor, o veículo fundamental do conteúdo em suas pinturas (Dabrowski, 1995). Algo semelhante ao que acontece com a música arabesco, conforme explica Bakhtin (2011).

Para adentrarmos à obra, precisamos ter em nosso horizonte, as peculiaridades da estética de Kandínski, discutidas no início do nosso trabalho – a sua influência simbolista e das ideias teosóficas, as quais se ligam à concepção de *Slovo* da época a partir do fio teológico; a relação interna da alma com o mundo externo, com primazia da vida interior (Princípio da Necessidade Interior); a dimensão sinfônica do quadro; bem como a ideia de totalidade da arte.

Ademais, assim como Maiakóvski cria uma mitologia dentro de sua poética (Jakobson, 2006 [1931]), Kandinsky de forma similar estabelece um vocabulário pictórico em sua produção a partir da combinação de formas e cores. Para entender, então, as pinturas

realizadas pelo pintor russo é preciso recorrer à sua gramática particular. Tanto o processo quanto o resultado semântico dessa combinação pode observar em dois dos seus principais escritos teóricos: *Do espiritual na arte* (1996 [1911]) e *Ponto, linha e plano* (1970 [1926]). No primeiro texto, há uma primazia da cor sobre a forma, nele também se constrói mais claramente uma concepção artística, enquanto em *Ponto linha e plano* nos permite perceber como as ideias, princípios e noções artísticas foram aplicadas em seus quadros, isto é, a construção da obra, agora com a forma em foco como elemento mais expressivo da obra (Dabrowski, 1995).

Para Kandínski, cada elemento – linhas, formas geométricas, ponto, plano, cor – que vemos no quadro é um ser vivo. Isso significa dizer que os elementos em geral, neste caso cor e forma em particular, possuem vida, com qualidades específicas e próprias. No capítulo “a linguagem da forma e da cor” da obra *Do espiritual na arte*, assim Kandínski (1996 [1911], p. 75) exemplifica a questão:

Um triângulo completamente cheio de amarelo, um círculo cheio de azul, um quadrado cheio de verde, um segundo triângulo também cheio de verde, depois, de novo, um círculo amarelo, um quadrado azul, e assim por diante, são todos seres diferentes, exercendo cada um deles uma ação diferente.

E as qualidades e ações de cada forma e de cada cor podem ser mais ou menos destacadas a partir da combinação entre elas. Em outras palavras, elas podem ter suas ações e características amplificadas ou reduzidas a depender da relação entre forma e cor, como por exemplo, cores agudas ressoam com mais potencial em formas pontiagudas, enquanto cores profundas são intensificadas em círculos, conforme podemos observar no quadro o amarelo no triângulo (primeiro caso) e o azul no círculo (segundo caso), localizados na região central superior. Tal entendimento dos elementos pictóricos nos permite perceber os primeiros caminhos para a construção de sentido, uma vez que podemos equiparar cada combinação de forma-cor não apenas a sonoridades, que por si só nos indicam dada significação, mas também a certas vozes sociais.

Tanto em *Do espiritual na arte* quanto em *Ponto, linha e plano*, Kandínski define as qualidades de cada elemento em contraponto com outro elemento. De acordo com o pintor, esse método baseia-se em dois princípios, dos paralelos e o dos contrastes, os quais consiste em lei geral que organiza o reino da natureza (do universo) e da arte. Desse ponto de vista, então, podemos compreender seja as cores, seja as formas.

No que se refere às cores, no livro *Do espiritual na arte* (1996 [1911]), o pintor moscovita começa por dividi-las em quatro grandes propriedades imediatas a ela: *quente e fria; clara e escuro*. O primeiro par produz um movimento horizontal enquanto o segundo no eixo vertical. Como representantes máximas dessas qualidades correspondem, no primeiro caso, uma tendência ao amarelo (calor) e ao azul (frio); e no segundo caso, o branco (clara) e o preto (escuro). Dessa maneira, podemos estabelecer quatro combinações: uma cor pode ser *quente e clara* ou *quente e escuro*; ou ainda *fria e clara* ou mesmo *fria e escura*. Em outras palavras quanto mais quente for uma cor, maior sua proximidade para o amarelo, mas se for mais fria, maior sua tendência para o azul. De modo semelhante, quanto mais próxima do branco, mais clara a cor será, ou, então, quanto maior a presença do preto, mais escura ela será. Notemos aqui, assim como temos o princípio da oposição (calor e fria; clara e escura), temos também o princípio dos paralelos (calor e clara; fria e escura). Em função disso, é que podemos equiparar, segundo o autor, a cor amarela ao trompete agudo, ou o amarelo-limão a trompete estridente, enquanto o azul-claro aproxima-se à flauta, o azul-escuro ao violoncelo e, escurecendo-o mais ainda, remete à sonoridade macia de um contrabaixo até em sua aparência mais escura ao grave e solene sons mais graves do órgão.

Podemos ver o efeito dessas combinações, por exemplo, no movimento horizontal, em que a cor quente tende a aproximar-se do espectador, a ser por assim dizer mais afetiva, irradiante, a se espalhar e propagar, enquanto o frio se distancia e se torna menos afetivo, contrai-se e compenetra-se. O amarelo é terrestre, finito, agita; o azul é pureza, celestial e infinito, calma. Um é exterior e o outro interior. Trata-se dos movimentos de excêntrico ou concêntrico, respectivamente, o qual aumenta ou diminui conforme a presença do branco (clara) ou do preto (escuro), por exemplo, o azul quanto mais próximo do preto, isto é, quanto mais escurecido, maior a sensação de tristeza sem fim¹²³. No movimento vertical, o branco reflete como silêncio absoluto da vida, uma ausência de som (significativa e sem som) que interrompe momentaneamente o som e abre para possibilidades vivas, é juvenil e alegre, o que corresponderia, musicalmente, a pausa entre uma nota e outra. Em oposição, o preto indica silêncio definitivo, de acabado, é o silêncio da morte, do luto, da aflição profunda, é precisamente aquele silêncio que procede depois do último compasso e da última nota. De acordo com Kandínski, no branco, quase todas as cores confundem suas sonoridades, ao passo que no preto todas são consumidas pelo silêncio, podemos assim dizer, em termos

¹²³ Daí a ideia do Blues, gênero cancionero criado nos Estados Unidos, em que consiste num canto de lamento melancólico. Entre os grandes representantes desse gênero está B. B. King.

bakhtinianos, que o branco se aproxima da dimensão dialógico (tendencialmente polifônica) e o preto associa-se ao monológico.

É precisamente a partir dessa relação fundamental que se desenvolve todo o colorido no pensamento de Kandínski, bem como ele estabelece a sua relação sonora-instrumental na música. Nesse sentido, de um lado, o verde aparece como a cor intermediária entre o amarelo e azul, nem quente nem frio, “não se faz acompanhar nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Nada pede, não lança qualquer apelo” (Kandinsky, 1996 [1911], p. 93) e, por isso mesmo, tende a ter um aspecto de mais imobilidade, de repouso, passividade acompanhada de realização e autossatisfação, é também quase doentio e sobrenatural. Maior sua tendência para o claro, mais indiferente soa e, se mais inclinado para o escuro, indica repouso. Por isso, o pintor tende a associar aos sons amplos e calmos da gravidade média de um violino. Algo que ocorre também com o cinza, na relação vertical, uma vez que se situa exatamente entre claro/branco e preto/escuro, o que aproxima moralmente do verde e torna-se imóvel e sem ressonância, isto é, uma imobilidade sem qualquer esperança.

O oposto do verde é o vermelho, que é o movimento em si mesmo, “transbordante de vida ardente e agitada” (idem, p. 97), sem limites. O vermelho possui intensidade e uma atraente potência. Se mais claro e quente, como vermelho-saturno, ressoa força, impetuosidade, energia, decisão, alegria, triunfo. Por sua vez, se mais frio e escuro, como a laca vermelha, ele se torna mais profundo e liga-se à veemência da paixão. Devido às diferentes tonalidades, essas gradações do vermelho podem representar desde o som forte da trombeta, como é o caso do vermelho claro e quente (Vermelho-saturno) até a sonoridade média e grave do violoncelo no que se refere ao frio e escuro (tipicamente presente na madeira de algumas árvores).

Ao lado das cores amarela e vermelha, o pintor russo coloca o laranja. Este recebe tanto as qualidades da primeira, como a irradiação e expansão, quanto da segunda cor, neste caso a força e a seriedade, de modo que é associado por Kandínski ressonância do sino do ângelus ou à força de uma poderosa voz de contralto, ou ainda uma viola entoando um largo.

No espectro oposto, entre o vermelho e o azul, temos a violeta, com seu aspecto de desalento e de tristeza, bem como mais distante do espectador em comparação com a cor laranja. Com isso, sua tonalidade pode ser bem representada nas vibrações surdas do come inglês e, ao aprofundar-se, nos sons graves do fagote.

Em relação às formas, Kandínski (1970 [1926]) aborda-as com maior ênfase e atenção acerca das propriedades dela em *Ponto, linha e plano*, em consonância com os mesmos princípios dos paralelos e dos contrastes. Segundo o pintor moscovita, a oposição mais

elementar se dá entre o ponto e a linha, em que esta é produto daquela. Enquanto o ponto é caracterizado pelo seu carácter imóvel, estático e finito, a linha é dinâmica, produz movimento e tem a tendência ao infinito. Ou seja, o que constitui a linha é a tensão, que consiste na força viva do movimento.

Neste trabalho, as diferentes definições dadas por Kandínski a respeito das linhas são as que mais nos interessa, a fim de compreendermos a *Composição VIII* (1923), uma vez que, junto com a cor, a linha é a base da construção da obra.

Para ele, a tensão do movimento cria o primeiro tipo de linha mais básico, que é a linha reta. Esta pode ser horizontal, vertical ou diagonal. A primeira corresponde à ideia de repouso ou morte e ao carácter frio; a segunda associa-se à altura e ao calor. Por sua vez, a terceira consiste na união das duas primeiras, quando tem a mesma inclinação, é o equilíbrio entre as partes frio e quente. Nesse sentido, a reta horizontal compara-se ao preto, a linha vertical ao branco, enquanto a diagonal associa-se às cores vermelha, ou ainda verde e cinza. Esta última, em função de sua angulação, quando não está em equilíbrio pode tender para o amarelo e para o azul.

Quando combinadas duas linhas, isto é, quando duas forças tensivas agem sobre a linha, esta adquirem outras qualidades particulares decorrentes da formação de ângulos. Por exemplo, obtemos ângulos agudos 45 graus que podem ser mais tensos, quentes e ativos; ângulos retos 90 graus, os quais são mais lógicos, são mais frio, dominadores; e os ângulos obtusos 135 graus, com aspecto inábil, fraco, passivo.

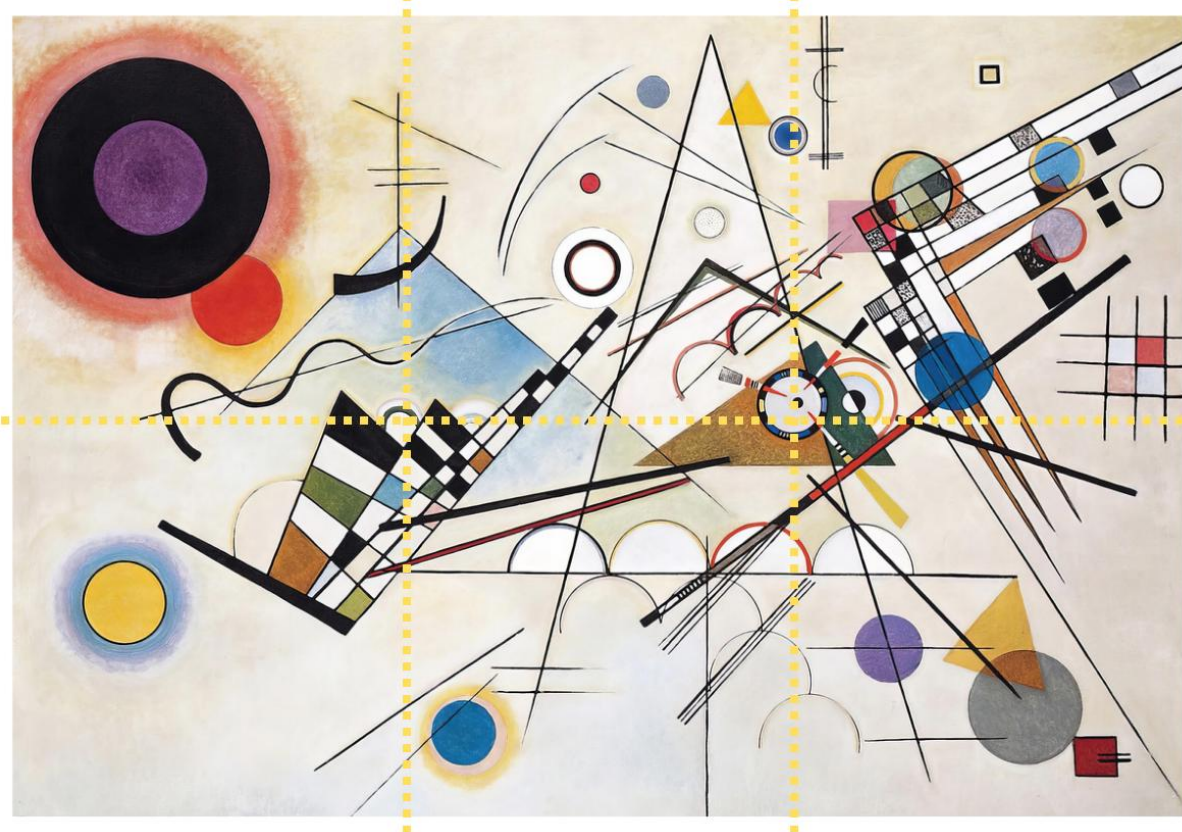
A linha quebrada, esta que acabamos de nos referir, constitui o intermédio entre a reta e sua oposta, que, segundo Kandínski (1970 [1926]), é a linha curva. A linha curva é sofre uma força tensiva no seu arco, que dá o seu formato curvilíneo. A sua diferença em relação ao ângulo está no fato de que esta última tem um carácter mais jovial e irrefletido (mais moderno) e a curva é mais madura e lúcida (tradicional). Desse ponto de vista, é possível estabelecer também uma conexão com as formas geométricas, de modo que a linha reta está para o triângulo, assim como a linha curva está para o círculo.

Embora relacionadas às cores, o pintor não associa as linhas diretamente a instrumentos musicais, mas ao modo de expressão do som. Por exemplo, a espessura da linha – seja ela reta, curva ou quebrada – indica o volume do som, que musicalmente corresponderia a dinâmica (*fortissimo* ou *pianissimo*, por exemplo) e à altura (agudo, grave, médio); quanto mais curva uma linha, maior a sua duração; e a repetição de linhas pode indicar o ritmo.

É fundamental destacar que tais valores ligados às cores e às formas não são absolutos para o autor, especialmente a cor. Por duas razões: a primeira é que tais valores podem ser alterados a depender da combinação forma-cor organizada e disposta na obra, ou seja, quando passa a se apresentar como um elemento de um ser; e em segundo lugar porque a percepção pode ser diferente entre alguns povos, Kandínski (1996 [1911]) chega a mencionar, por exemplo, o violeta muitas vezes utilizado para o luto entre os chineses ou ainda o branco como o luto para os japoneses.

Por conseguinte, no esteio das colocações de Kandínski, isto é, de seu vocabulário pictórico, podemos compreender a *Composição VIII*. Com a finalidade de ser situar melhor a percepção do quadro e de nossos apontamentos, retomaremos a pintura, mas agora dividida em seis partes iguais, as quais denominaremos (da esquerda para direita) quadrante 1 (Q1), quadrante 2 (Q2), quadrante 3 (Q3), quadrante 4 (Q4), quadrante 5 (Q5) e quadrante 6 (Q6), em que os de número ímpar se localizam na parte superior do quadro e os de número par na região inferior, de modo a ficar assim a disposição:

Figura 6 Divisão da obra *Composição VIII*



Fonte: elaboração do autor

Aos poucos, conforme desvendamos os elementos do quadro, podemos começar a ouvir a sinfonia presente na *Composição VIII*. Nesse processo, por conseguinte, manifesta-se junto a verbivocovisualidade¹²⁴. O primeiro aspecto que devemos compreender da obra é que uma “*composição é apenas uma organização precisa e lógicas das forças vivas* contidas nos elementos sob a forma de tensões” (Kandinsky, 1970 [1926], p. 92). Sob esse viés, podemos comparar a obra a uma orquestração composta pelo pintor, na qual podemos ouvir diferentes formas de expressão, ou, se traduzirmos para a linguagem bakhtiniana, podemos ouvir expressões distintas por diferentes sujeitos sociais (Volóchinov, 2017 [1929], Bakhtin 2015b [1934-1935]).

De fato, no caso da obra aqui analisada, ela é construída em constante jogo de oposição, ou seja, em uma tensão de forças. Essa oposição pode ser vista tanto de uma perspectiva mais ampla, isto é, entre as partes do quadro, quanto em um viés mais interior da obra, como na constituição de cada ser que compõe o quadro, em outras palavras, na relação forma e cor. Observemos, de início, os quadrantes 1 e 2: entre os dois, há uma nítida contraposição de elementos. Por exemplo, ao fundo da pintura nós temos tons mais claros de esverdeado na parte superior enquanto tons mais claros de cinza na região inferior (como mostram os quadrantes 1 e 2), conforme avançamos da esquerda para a direita a leitura da pintura, tais tons vão escurecendo, chegando quase a se misturar. São, por assim dizer, a base do quadro. De volta os dois primeiros quadrantes, temos, do ponto de vista visual, menos elementos, tais partes são compostas, na parte de cima, por um grande círculo preto, que possui dentro de si outro círculo violeta, e um círculo vermelho quente e claro. Ao redor do grande círculo preto, há tons de vermelho, mas mais escuro, criando uma forma circular também. De modo semelhante, entorno do círculo vermelho quente e claro, há tom de amarelo inclinado para escuro. Aqui os ouvimos os primeiros sons graves do fagote que ecoam em um profundo silêncio sepulcral (combinação da cor violeta e preta), de modo que no formato de círculo reforça a sensação de passividade diante de uma sensação de abatimento, acompanhada ao longe, em terceiro plano de um grave médio da tuba, o que dá um caráter de regularidade ao sentimento. Nem mesmo o aspecto enérgico do vermelho claro e quente pode agir diante da grandeza do abatimento, o que podemos acompanhar pela forma de círculo que traz passividade ao vermelho quanto pela diferença de tamanhos entre os das formas. É como se a sensação de abatimento absorvesse toda a energia que tenta se aproximar.

¹²⁴ O trabalho de Wall (2015), já mencionado por nós aqui e em textos anteriores, faz uma relação semelhante entre os signos ao analisar o quadro *Bisbilhoteira*, de Maes, e escutar o que a personagem da pintura diz.

Na parte debaixo, temos um amarelo quente e claro em um círculo, que é contornado por uma azul em tons mais claros. Essa combinação, ainda que em proporção menor, com maior sensação de luminosidade em função dos tons claros ao fundo, apresentam uma atmosfera diversa da anterior, ao criar um efeito irradiante (amarelo) e ao mesmo tempo calmo (azul-claro), isto é, uma expressão de serenidade. É como se ouvimos, em contraponto, ressoar a flauta e o trompete, mais contida, em função da forma circular e do tamanho.

Conforme direcionamos para a direita, notamos que há uma maior sobreposição entre os elementos-seres no quadro, de modo que, ainda que se possa percebê-los, a distinção já não se faz tão evidente como nos dois primeiros quadrantes, os quais são invadidos por algumas das formas que se deslocam do meio do quadro para as laterais. Haja vista, no quadrante 3, as linhas retas combinadas que saem em diagonal do quadrante em direção ao quadrante 2, às quais no caminho vão se adicionando outras, formando pequenos quadriláteros com diferentes cores (branco, preto, verde escuro, marrom claro, verde claro, azul claro) tal como o colorido das teclas dos pianos que evocam sensações simultâneos no ouvinte. Além disso, temos linha retas horizontais e semi-diagonal que se cruzam com uma reta vertical (no limite entre o quadrante 1 e 3) onde também observamos uma linha quebrada que cria uma forma triangular em tons de azul-claro. No Q3, há ainda uma grande linha quebrada que sai da parte superior do quadro em direção à parte inferior (Q4 e Q6), cruzando com linhas retas diagonais, semicírculos, os quais, por sua vez, estão sobre uma grande linha reta horizontal (Q4 e Q6). Acrescenta-se ainda o entrecruzamento de retas livres sem um centro comum, que, segundo Kandínski (1970 [1926]), trazem uma vivacidade para a composição. Encontramos também no meio da obra a presença círculo branco com um círculo preto dentro (Q3) ou ainda do círculo azul mais escurecido envolto de uma auréola amarela (Q4). Tal cenário se torna cada vez mais complexo na sobreposição de formas ao continuarmos para seu terzo final, como podemos observar no quadrante 5, em que temos não apenas a sobreposição de linhas, mas também de formas geométricas e de cores.

De acordo com Dabrowski (1995), ao explorar as diversas possibilidades entre forma e cor, com diferentes formas geométricas em tamanho e cores distintos como círculo, semicírculos, ângulos agudos, abertos e fechados, quadriláteros, as linhas horizontais, verticais, retas e onduladas, Kandínski projetar uma estrutura organizada de forma precisa e meticulosa em uma relação dinâmica a partir da qual as combinações de forma e cor desempenham um papel expressivo. Essas combinações, mostradas acima, aliadas ao fundo claro que vai se escurecendo e à justaposição das figuras em contraposição resultam em um espaço indefinido sem que exista um protagonismo de um único elemento, com ações que

acontecem simultaneamente em diferentes espaços e planos (camadas). Isso cria um efeito geral de ambivalência na obra (podemos destacar essa ambivalência, por exemplo, na distribuição de círculos pelo quadro, que traz passividade em oposição à dinâmica e movimento das linhas), impedindo a avaliação e resposta emocional do espectador em uma única direção. Em outros termos, há a coexistência de seres (elementos) retratada na tela, que reflete a diversidade de sonoridades (dimensão sonora) e de sensações (dimensão verbal).

Em outras palavras, o que temos diante de nós é precisamente a orquestração realizada pelo pintor das forças vivas em tensão, isto é, o jogo de contrastes e paralelos, que representa a própria organização dos sons em uma sinfonia, ou seja, a atividade pulsante do encontro entre notas longas com notas curtas e rápidas, alternância e coexistência de dinâmicas forte, *pianissimo*, crescendo, sons graves, agudos e médios. Contudo, para além disso, cada cor-forma, isto é, cada ser ligado a um instrumento/sonoridade consiste em sujeitos, com suas semelhanças e peculiaridades, em interação entre si e, à medida em que se relacionam entre si de maneira dialética-dialógica, se alteram mutuamente, de maneira que esses sujeitos e essas relações se tornam mais complexos ficam cada vez difícil de dissociar um elemento do outro, como pudemos constatar a partir da leitura da esquerda para a direita. Em termos bakhtinianos, isso significa que os limites entre palavra-minha e a palavra-outra se tornam cada vez mais tênues a cada nova interação social entre eu e o outro.

Desse lugar, então, em *Composição VIII*, o pintor apresenta uma profunda e complexa reflexão ética por meio da estética. A forma pura, isto é, a arte capta o conteúdo vivo, a saber, a vida (Kandinsky, 1970 [1926]). Assim, presenciamos na pintura a constituição da realidade social em movimento dialético (e dialógico), percebida de um ponto de vista emocional do autor (e que suscita uma resposta igualmente emocional do espectador), por meio da multiplicidade de vozes sociais que se expressam no quadro em tons emotivo-volitivos (estados vibrantes de alma). A propósito, tal cena converge com os anos vivenciados pelo pintor pouco tempo antes da criação da obra na Rússia em processo de transformação soviética, período marcado pelo embate, pelos contrastes conflituosos, pela diversidade de perspectivas e pela contradição, como vimos no capítulo 2. Trata-se de uma reação emocional aos eventos revolucionários vividos pelo autor e que marcaram as três últimas composições. Ademais, essa posição autoral de Kandinski revela ao mesmo tempo sua concepção em relação ao processo de formação da realidade social, enquanto um traço constituinte universal dos próprios sujeitos e da sociedade, pois, recordemo-nos que, para o pintor, a arte deve retratar aquilo que é comum a todos os povos em todos os tempos (carácter objetivo da obra artística, segundo ele). É essa a condição fundamental dos meios pictóricos, desprovidos de

referências específicas a objetos da realidade visível, tornarem-se os principais veículos de expressão e criam um conteúdo universal (Dabrowski, 1995).

Se para Bentinho, já Casmurro, “o mundo é uma ópera, e uma grande ópera” (Assis, 1997 [1889], p. 28), para Kandínski, o mundo é uma sinfonia e uma grande e complexa sinfonia, em estilo Mahleriano, como em a Sinfonia dos mil (1895), em que segue a máxima machadiana “enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal” (Assis, 1997 [1891], p. 48), dessa vez proferida por Quincas Borba. Nesse sentido, o mundo exterior e interior se constituem em constante relação de tensão, com diferentes vozes coexistindo e interagindo, em consonância e dissonância, em especial com tendência para esta última na visão do pintor. Trata-se da desarmonia que constitui a harmonia. Assim definida pelo próprio Kandínski ao estabelecer a lei da arte, originada da e na vida, “nossa harmonia repousa, sobretudo na lei dos contrastes, a qual foi, em todas as épocas, a lei mais importante em arte” (1996 [1911], p. 104) e que nas composições adquire um traço constitutivo das obras: “a harmonia geral de uma *composição* pode, portanto, consistir em várias combinações cujo antagonismo é levado a extremos (1970 [1926], p. 95, grifos do autor). No grande quadro-sinfonia da vida, os sujeitos vivem em uma tensa relação.

Essa visão, por conseguinte, aproxima Kandínski das obras de Dostoiévski, bem como do pensamento do Coletivo pensante B.M.V nas obras que publicaria nos anos seguintes. Todavia, aqui não se trata de um mundo polifônico dostoiévskiano, uma vez que, como podemos observar no quadro, os diferentes estados de alma (ou vozes sociais) não são independentes nem plenivalentes, tampouco possuem a imiscibilidade e equipolência do mundo de Dostoiévski, ao contrário, encontramos sobreposição de um elemento sobre o outro. A obra do pintor russo está mais próxima das noções bakhtinianas a respeito vida enquanto um palco em que se digladiam as vozes sociais (Volóchinov, 2017 [1929]) ou o mundo constituído como uma tensa relação dialógica (Bakhtin, 2022 [1929]; 2015a [1963]), tal qual os elementos (seres) que compõe a pintura justapostos, coexistentes e em constante relação de contraposição. Com isso, ainda que a obra tenha sido composta nos seus primeiros anos de Bauhaus, não apenas do ponto de vista formal, mas principalmente do conteúdo temático, constatamos uma grande ressonância dos longos sete anos vividos por Kandínski na Rússia soviética, entre 1914 e 1921, precisamente o período de maior ebulição e instabilidade, posto que foram os anos de transição entre o velho regime czarista e a república socialista soviética.

A contraposição de vozes tem aparecido, nesse sentido, como tema comum entre as obras analisadas por nós (em Maiakóvski, além do contraponto ao fiscal, há também oposição

aos valores do passado). Na obra de Chostákovich, *Sonata para piano op. 12* (1926)¹²⁵, também conhecida por “Outubro”, a temática também se manifesta. Na obra musical, o autor nos coloca na atmosfera revolucionária do início do século XX e, assim como Maiakóvski e Kandínski, com toda expressividade da tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem.

Nesta composição de Chostakóvich, a dissonância é questão central da obra, o fio condutor que organiza toda a estrutura da obra, de modo que, desde o início até o fim, é o elemento dissonante a predominar. Por conseguinte, essa condição traz diferentes implicações para a peça musical como, por exemplo, a dificuldade em identificar um centro tonal (quase que com uma inclinação para atonalidade), a partir do qual desenvolve a música; inversões de acordes, permutação e combinação temáticas como base para a construção da sonata, maior colorido sonoro; e, diferente das composições musicais, digamos “padrão”, a dissonância não é usado para a função de um momento de tensão, que depois será resolvido. Ao contrário, aqui, a dissonância perde seu impacto e passar a ser a natureza da própria obra, isto é, a realidade da própria composição, das primeiras notas até o último instante. Tudo isso cria um efeito de desconforto, de instabilidade, estranhamento e inquietação no ouvinte, acostumado a uma estrutura com tonalidade clara e com um movimento de tensão (dissonância) e resolução.

A estrutura geral da primeira sonata composta por Chostakóvich é constituída em cinco episódios, em que os dois primeiros dedicados à exposição, o terceiro e o quarto ao desenvolvimento e o último à recapitulação (Kan, 2007; Hong, 2015). Na primeira seção da exposição encontramos o primeiro tema musical da peça e suas variações; na segunda seção da exposição, temos a apresentação do segundo e terceiro temas musicais; no desenvolvimento, cada uma da seção é constituída por subseções contrastantes, uma lenta e o rápida, as quais conduzem até o clímax da recapitulação.

A partir dessa percepção mais geral e em diálogo com o contexto de produção da obra, constatamos as primeiras evidências de uma cena de intenso embate e contraposição, a qual caracterizava os primeiros anos da década de 1920. A dissonância marca tanto as divergências entre as ideias quanto a instabilidade causada por essas diferentes visões de mundo coexistentes nos anos revolucionários (por exemplo, dos bolcheviques, dos mencheviques, dos soviets, dos cadetes, dos liberais, dos *kulaks*, dos camponeses, dos brancos), as quais entram em conflito, fragmentam a sociedade e dificultam, por exemplo, a instauração de um direcionamento político-econômico e sociocultural para o país. Ademais o gênero sonata escolhido pelo compositor russo adequasse perfeitamente à representação da realidade russo-

¹²⁵ Disponível em: <https://youtu.be/owxEQpm6MxE?si=tvqFqgT6lhP1n5Z2> acesso em 12 de abril de 2025.

soviética. Embora possa ser encontrada em quatro movimento, a sonata tem sua estrutura clássica em três movimento: exposição, desenvolvimento e recapitulação (ou reexposição), em que os dois movimentos contrastam entre si, sendo um rápido e outro lento. Do ponto de vista estrutural, podemos notar um eco de Dostoiévski nesta obra de Dostoiévski, pois assim como o autor russo do Século de Ouro, em tudo o compositor ouve duas vozes, pois, como vimos acima, Chostakóvich duplica a exposição e o desenvolvimento, de modo que cada parte tenha duas seções. Nesse sentido, o compositor russo também complexifica a sonata, transforma toda ideia em ambivalente, plena de vozes, povoa-a com diferentes visões de mundo, que se afetam e alteram-se mutuamente em algumas passagens. Em outras palavras sob o viés do Círculo pensante B.M.V., há uma bivocalidade na obra (2022 [1929]).

Em música, há o termo “tema” que se refere a uma melodia principal formada por conjunto de notas que aparece no início de uma composição e depois é repetida, ora de forma integral, ora com variações (segue a lógica do tema, mas pode ser acompanhada com outras notas, diferentes andamentos e/ou dinâmicas, contra-melodia, uma oitava acima/abaixo etc.). Em sua sonata para piano, Chostakóvich apresenta-nos, como dissemos anteriormente, três temas, um na primeira exposição e os demais na segunda exposição, os quais são compostos por três motivos (exceto o último, constituído por dois motivos). De acordo com o que vemos seguir:

Figura 7 Tema 1 compassos 1-5

Д. ШОСТАКОВИЧ.
D. SCHOSTAKOWITSCH. Op.12.

Allegro. $\text{♩} = 104$

motivo A

Piano. *ff legato*

con Ra.

motivo B

motivo C

Fonte: autoria própria

Figura 8 - Tema 2 compassos 87-98

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system is labeled 'motivo A2' in green and 'motivo B2' in pink. The second system is labeled 'motivo C2' in blue. The third system is labeled 'M. 7874 Г.' in black. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'non legato'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

motivo A2

motivo B2

non legato

motivo C2

M. 7874 Г.

Fonte: autoria própria

Figura 9 Tema 3 compassos 112-124

The musical score for Tema 3, measures 112-124, is presented in three systems. The first system, labeled 'motivo A3' in green, includes the instruction 'sempre staccato'. The second system is labeled 'motivo B3' in blue. The third system is labeled 'M. 7874 r.' and 'motivo B3' in blue. The score features various musical notations including notes, rests, and fingerings.

Fonte: autoria própria

O primeiro e segundo temas musicais estão relacionados, uma vez que a construção de um e de outro não diferem radicalmente. Por exemplo, o motivo C2 continua o final do motivo C do primeiro tema (com as notas Dó), os motivos B e B2 orbitam pelas mesmas notas (sol, fá, si, mi, lá). Em certa medida, é como se o tema 1 fosse retomado, mas sofrido uma reacentuação e um deslocamento a ponto de transformar-se em um tema 2, bem como visto sob outro andamento, pois enquanto o tema 1 é tocado em *allegro* (mais movimento), o segundo é *meno mosso* (mais lento, melhor, menos movimento). De acordo com Kan (2007), nos motivos B e C no segundo tema sofrem saltos lineares, que, ao serem combinados com o motivo a, caracterizam o segundo tema nas categorias do grotesco e do cínico.

Nesse sentido, temos o tema 1 ecoando no tema 2, é a presença da palavra-outra na palavra-minha, mas não pacificamente, pois foi rebaixada, satirizada. A esse respeito do tratamento temático, Kan (2007) também afirma ser a técnica da transformação temática, influência de Liszt, uma das principais características incorporada pelo compositor russo para a construção desta sonata. Esse recurso consiste justamente na retomada de determinado tema em diferentes formas, isto é, com variações e de forma contínua ao longo da obra, o que permite surgir, inclusive, em papéis contrastantes, ou seja, até mesmo como um outro tema

(contra-tema), como vimos acima. Por sua vez, o tema 3 mantém o tom satírico do tema 2, mas menos obscuro, pois é atenuado com a indicação de ligaduras na execução do trecho, ainda que em *staccato* (resquício do tom satírico do tema 2); enquanto o tema 2 possui indicação de que as notas devem ser tocadas com acento (sinal “>” em cada nota). Na obra de Chostakóvich, a técnica converge com proposta do compositor russo de representação do período revolução, em que constatamos uma grande arena de embate ideológico sobre os rumos da Rússia na visão dos diferentes grupos sociais daquele período.

Isso corresponde à própria noção de ato enunciativo proposto pelo Círculo, pois nas palavras dos pensadores, em particular na de Bakhtin (2015a [1963], p. 297)

muito amiúde a expressão do nosso enunciado é determinada não só - e vez por outro não tanto - pelo conteúdo semântico-objetual desse enunciado mas também pelos enunciados do outro sobre o mesmo tema, aos quais respondemos, com os quais polemizamos; através deles se determina também o destaque dado a determinados elementos, as repetições e a escolha de expressões mais duras (ou, ao contrário, mais brandas); determina-se também o tom.

A partir, portanto, da contraposição de vozes, consolidamos a nossa própria, tal como ocorre também na sonata para piano em que analisamos. Assim como na vida, na obra musical, a expressão alheia do tema, com sua posição valorativa (indicada, entre outros elementos, pelo andamento, no caso *Allegro* na primeira voz), é assimilada, reelaborada e reacentuada pela segunda voz (por exemplo, em *meno mosso*). Ao limite dessa contraposição, Chostakóvich chega a desenvolver até mesmo uma escrita musical de tendência polifônica, de modo que, em determinadas passagens ao longo da música, o compositor russo acrescenta uma terceira voz e expandir a sonata, o que faz com que cada um dos conjuntos de linhas (pauta/vozes) possui uma identidade sonora particular, como podemos ver abaixo um exemplo dessa tendência:

Figura 10 Compassos 31-33



Fonte: autoria própria

É interessante observarmos nesse trecho como de fato aparecem três vozes bem distintas umas das outras: a primeira é tocada uma oitava acima, isto é, é como se alguém “subisse o tom” na discussão, enquanto outros as outras duas vozes discutindo em uma mesmo nível, essa terceira voz aparece eleva a discussão para outro patamar, seja de intensidade, argumento, com notas mais rápidas e mais sem intervalos entre uma e outra nota, o que reforçado com as ligaduras (as linhas curvadas que conecta um nota em outra) ao indicar que devem ser tocadas ligadas. Trata-se de uma tentativa de tomada da palavra. Tanto o motivo a quanto o motivo b do tema 1 aparecem modificados nessa passagem, com a adição de mais notas na primeira voz e a justaposição do motivo b modificado abaixo. Se a primeira tenta elevar a voz e expressar muito *fortissimo* (*ff* – indicado logo abaixo da pauta), a segunda voz (a pauta do meio) expressa com ainda mais intensidade, uma vez que abaixo está indicado o *molto fortissimo* (*fff* – muito fortíssimo), no entanto, com notas mais longas e separadas. Por sua vez, a última voz, em uma oitava abaixo, mais grave portanto, expressa-se entre pausas, com sustentação dos motivos (o símbolo *Led.* abaixo da pauta indica ao intérprete que pise no pedal do piano para sustentar o som). Os elementos composicionais – as notas longas e curtas, *Led.*, as pausas, as alturas de cada nota (agudo e grave), as dinâmicas, as ligaduras – constroem uma perfeita cena verbivocovisual: é como se pudéssemos ver três sujeitos interagindo e apresentando diferentes ideias entre si, enquanto um fala intensidade, de forma apressada, as notas curtas e em grande quantidade sugerem também movimentos e gestos rápidos, incisivos que acompanham o dizer, ao mesmo tempo, em que a segunda voz tenta falar e, para isso, aumenta a intensidade da fala, mas com gestos mais contidos e precisos, enquanto a última realiza breves comentários, entre uma fala e outra da primeira e segunda voz, de modo que quase não é possível de ser alguma expressividade gestual.

O jogo entre as vozes com material temática da sonata é desenvolvido por toda composição – por exemplo, a abertura para três vozes no compasso 210; no compasso 125 ao misturar o motivo B2 com o A3; a escrita em caráter de fuga no compasso 233, etc.

O contraste não aparece apenas no tratamento temático. No andamento percebemos a alternância de posições que direcionam os rumos da sonata. É o que ocorre no desenvolvimento, em que cada um dos dois episódios é composto por uma seção lenta e outra rápida que se alternam, com mudanças drásticas de andamento, normalmente entre *Allegro* (mais rápido) e *Adagio* (mais lento), o que reflete a instabilidade e a natureza da realidade retratada. Os temas voltam aparecer com variação nesta seção, como o ocorre com os motivos A e A2 na subseção lenta do terceiro episódio (o primeiro do desenvolvimento), conforme vemos no compasso 132-133, contudo em um contexto mais tenso indicado pela dinâmica *tenebroso* como presságio de um grande período tempestuoso.

Nos compassos seguintes, é precisamente o cenário encontrado.

Figura 11 compassos 149-160

10

motivo B modificado

notas A2

loco

sempre cresa.

p

Fonte: autoria própria

Nessa passagem, já sob o andamento *Allegro*, que dá mais movimento e agitação à execução, indica a parte mais rápida do episódio. Nela, temos o desenvolvimento progressivo

da tensão, do emocional e da efervescência da obra que podemos constatar pela ausência de ligaduras e do legato, que oferecem mais fluidez, pela indicação de acento e do *crescendo* – sinalizado pelo “<” que circulamos de amarelo e pelo *sempre crescendo*. Outro ponto importante, o qual aparece por toda a obra, é a ausência/presença de acidentes (sustenido e bemol. Embora ao lado das claves não haja a indicação de acidentes, o que marca a tonalidade de Dó maior, o compositor russo utiliza de sustenido (#) e bemol (b) no decorrer de sonata (circulamos em laranja alguns exemplos). A presença desses acidentes faz com que as notas sejam tocadas meio tom acima, no caso de sustenido, ou meio tom abaixo, se bemol, em relação à nota natural. Esse uso recorrente na tonalidade de Dó maior, em que todas as notas são naturais, cria uma dissonância melódica, bem como tira a centralidade tonal, é o que faz com que haja dificuldade na percepção da tonalidade usada na composição. Na construção de sentido, isso contribui para o ambiente polifônico, para a sensação de multiplicidade, sem um centro de referência no qual todos os elementos orbitam.

Do ponto de vista temático, Chostakóvich retoma o motivo B de maneira modificada, mas que podemos percebê-lo por meio dos contornos das notas. Nessa modificação, o compositor russo mistura-o com outros motivos como com o B2 e motivo A2, notemos que as notas são referentes a este último, porém com uma ordem diferente – enquanto o motivo A2 original é fá-mi-ré, aqui aparece mi-ré#-fá. Além disso, há ainda adição notas complementares que tornam os temas dissonantes harmonicamente. Em outras palavras, no embate, entre as ideias apresentadas na Exposição, elas aparecem agora, no desenvolvimento, alteradas umas pelas outras e incorporarem certas nuances de forma recíproca. É a diminuição da fronteira entre as palavras-outras e palavras-próprias que se misturam e se afetam, sem que possa haver uma distinção nítida entre elas, sobretudo em um contexto de ebulição como é o da sonata, em função do constante estado de instabilidade e dissonância, tal qual os anos revolucionários que culminaram na Revolução de 1917.

Essa agitação crescente com os materiais temáticos se intercambiando continua até o compasso 174 quando ocorre o ápice da energia acumulado – ou se preferirmos a Revolução – e se transforma em um momento caótico, com uma inversão do motivo A2, a justaposição do primeiro e segundo tema e suas sobreposições, uso de *glissando*, acentos, *marcato*, *fortíssimo*, muitas notas curtas e rápidas, o que sugere uma dinâmica turbulenta e arrebatadora. Nesse sentido, concordamos com a posição de Kan (2007) ao indicar essa passagem como uma das mais centrais e decisivas na *Sonata para piano op. 12*.

O resultado desse acontecimento é o advento de um cenário mais tranquilo e misterioso após um enorme período de agitação, a qual podemos acompanhar no segundo

episódio do desenvolvimento em sua subseção Lento a partir do compasso 210. As vozes em escrita polifônica compõem este momento da obra e transmitem uma sonoridade de incerteza, bem como evoca uma dimensão reflexiva, em particular, a primeira voz que carrega o motivo a aos poucos encontra um percurso entre a atmosfera nebulosa, o que se traduz na dissolução das vozes no final desta subseção. Essa atmosfera continua na subseção rápida em *Allegro* no compasso 246 em diante, o que dá a sensação de esperança de algo por vir a partir de semicolcheias e um ritmo acelerado, executado em legato, com alternância de *crescendo* e *diminuendo*. Trata-se do momento de reconstrução e da edificação de um novo futuro.

Finalmente, na recapitulação a partir do compasso 274, após o período estrondoso de ebulição, nesse momento de reflexão em meio ao mistério que se segue desde o episódio passado, os ideias-temas são retomados, como é o caso do primeiro e do segundo temas, aquele primeiro em fá e em uma oitava acima, e este em dó, sempre em contraposição, em uma atmosfera *meno mosso*. No decorrer deste último episódio, Chostákovich também continuar a utilizar as técnicas de permutação e combinação dos materiais temáticos, ora sobrepondo-os, ora alternando-os, a fim de sugerir uma contínua troca de ideias, bem como para criar uma tensão e uma sonoridade volumosa, mas sem alcançar o caos anterior no desenvolvimento. Em sua análise, Kan (2007) também acrescenta o uso de trítono pelo compositor russo, que consiste na tensão máxima entre duas notas, o que aumenta a dissonância a ponto de tornar imperceptível resolução de sol para Dó (tonalidade da sonata). Há ainda nos últimos compassos o uso regular de acento marcando a progresso, a mudança para um andamento moderato. A sonata termina de forma abrupta após a repetição de notas e com um *crescendo* de piano para forte. Essa construção musical aponta para a contínua tensão, ainda que em um grau diferente, mesmo com uma resolução do ponto de vista tonal, ou seja, o ato foi concretiza, contudo foi realizado em meio à tensão que não dissipa, com o emprego de intensa energia mesmo com um clima moderação.

A partir dos elementos contrastantes – piano e fortíssimo, alternância drásticas de movimentos rápidos e lentos, inversões temáticas entre uma voz e outra, de altura, mudança de caráter do material temático, passagens de tendência polifônica, uso de trítono, entre outros recursos -, Chostakóvich cria uma imensa atmosfera dissonante cheia de conflitos e embates, que conduz toda a obra, o que, por conseguinte, provoca uma sensação de inquietação, desconforto ao mesmo tempo em que há momento de esperança, consonância. É precisamente desse modo que o compositor a nos insere nos acontecimentos revolucionários que culminaram na Revolução Russa e na criação da cultura soviética.

A *Sonata para piano op. 12* apresenta, portanto, o processo revolucionário que resultou na União Soviética, bem como a posição valorativa diante desse acontecimento. Diferentemente de outros artistas, que ora retratam uma realidade exultante, ora degradante do fenômeno histórico, o compositor russo expõe uma realidade complexa, com diferentes camadas e visões de mundo (podemos ver isso pela manipulação vozes na música, a tendência polifônica). Para o autor, Revolução de 1917 consiste em um complexo embate ideológico, multifacetado, constituído por diferentes grupos e ideias, bem como composto por momento de vivacidade (*Allegro, fortissimo*), enérgico ao mesmo tempo de incerteza, pouca expressividade (*Adagio, piano*). Por meio dos temas musicais que aparecem reconfigurados, recombinaados, invertidos e em diferentes vozes ao longo das passagens, é como se ouvisse diferentes perspectivas sobre o material temático. Nesse sentido, é como se a ideia de revolução fosse discutida por diferentes grupos, conforme vimos no primeiro capítulo, em que observávamos a forma que grupos sociais - tais como bolcheviques, mencheviques, soviets, os brancos, os liberais, cadetes, *kulaks* e camponeses - viam a crise político-econômica e a necessidade de uma revolução social. É a disputa da palavra em praça pública, transformada em arena ideológica. Daí a dissonância ser o grande elemento da sonata, de maneira a se manifestar de diferentes formas (temática, estilística e formalmente).

Não é arbitrário que Chostakóvich escolhe o gênero sonata e a ideia de transformação temática para captar artisticamente a realidade revolucionária. Na primeira, ele encontra a flexibilidade necessária do gênero, uma vez que não é um gênero fixo, nascido em oposição à cantata (que era cantado) e pode ser adaptado a muitos outros gêneros, como, por exemplo, a sinfonia. Por sua vez, a técnica de transformação temática permitiu ao compositor russo evidenciar o caráter volátil ao manipular e apresentar o material temática sob diversas facetas (completo, modificado, re combinado etc.). Assim, tanto do ponto de vista formal quanto temática, Chostakóvich pode revelar o complexo e contraditório processo de revolução russa, isto é, que ocasionou na mudança e reconstrução da realidade social sob uma outra lógica naquele período dos anos 1920.

A partir de toda expressividade dos recursos estilísticos acima mencionados, podemos acompanhar o desenvolvimento dos acontecimentos revolucionários daquele período. Ao ouvir a música, somos “transportados” para o interior dos acontecimentos revolucionários na Rússia, podemos ver os embates entre os grupos presente em cada linha musical, é como se fossem sujeitos discutindo entre si. O uso de semicolcheias, colcheias, mínimas e semínimas aliado com os acentos, as dinâmicas (como piano, forte, fortíssimo) e os temas “falados” em oitavas diferentes, além de nos indicar a cadência da frase, evocam também os gestos que

acompanham a expressão dos sujeitos, tal como indica Bakhtin (2013 [1940]). Ademais, a escrita polifônica reforçam o cenário efervescente das discussões, o tom sombrio e incerto expressos, entre outros procedimentos, pelos andamentos. É como se pudéssemos estar presentes na praça pública, nas ruas e demais espaços públicos nos quais se reivindicavam a mudança, a revolução social. Recursos que nos auxiliam na construção de sentido do todo da obra musical.

É evidente, vale mais uma vez ressaltar, que a percepção da manifestação da tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem na construção de sentido do ato enunciativo – seja na obra de Chostakóvich, de Kandínski, Maiakóvski ou quaisquer outra expressão símica - soará ligeiramente diferente para cada interação, o que corresponde ao processo de reflexo e refração do qual nos falam o Círculo pensante B.M.V. (Medviédev, 2012 [1929]; Volóchinov, 2017 [1929]; Bakhtin 2017 [1919-1921]; 2022 [1929]), uma vez que cada sujeito ocupa uma posição singular no mundo ligada a diferentes classes/gêneros/raças, contextos históricos (relação cronotópica), bem como cada relação dialógico é única e irrepetível¹²⁶. Com isso, a verbivocovisualidade pode se manifestar em maior ou menor grau para o indivíduo a depender desses fatores e pode remeter a valores distintos. Por exemplo, a imagem de poeta-operário pode soar axiologicamente diferente para cada leitor do poema de Maiakóvski de acordo com sua posição social no mundo, contudo é inequívoca a presença das três dimensões na construção de sentido do ato enunciativo. Assim como Lohengerin de Wagner reportou a um contexto histórico e pessoal da vida de Kandínski durante sua infância em Moscou ao ouvir a performance da obra do músico alemão. Essa experiência corresponde também ao que Paz (1996 [1964]) da capacidade da linguagem, em especial a artística, de suscitar o objeto da expressão símica no interior de outros indivíduos, às vezes numa outra configuração, como vemos com Kandínski.

¹²⁶ Tal fato se constata também em nossas análises anteriores (Paula; Luciano, 2020b; 2021b; 2022c; 2024; Luciano, 2021), como no caso da percepção do levantar voo do cisne, na peça de Saint-Saëns, o grito desesperado de Medusa ou de Holofernes, nos quadros de Caravaggio, entre outros exemplos.

5. EPÍLOGO: considerações finais

Em vista da nossa exposição acima, orientada por nossos objetivos neste trabalho, parece-nos termos reunidos elementos suficientes que atestam a existência de uma tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem, a qual pode ser compreendida no e pelo pensamento filosófico do Coletivo pensante B.M.V. a partir de uma metodologia específica.

A partir do fundamento teórico-metodológico proposto pelo Círculo - o procedimento de contextualização, revisão das formas sógnicas e a análise das novas formas de interação em constante relação umas às outras -, pudemos constatar, num primeiro momento, as relações intersemióticas inerentes à própria linguagem aparecem historicamente ao longo das diversas formas de se abordar a o signo (nas artes, na filosofia, na ciência linguísticas) sob diferentes perspectivas. Ou seja, tratam-se de manifestações parciais da verbivocovisualidade da e na linguagem, as quais atingiram seu ápice entre o século XIX e XX, com o advento das revoluções socioculturais e tecnológicas que impactaram o modo de percepção, relação e utilização do material semiótico e permitiram o estudo e o experimento de novas formas desse recurso por parte dos intelectuais tanto no Ocidente (com Delacroix, Goethe, Schoenberg, Debussy, Baudelaire, Bauhaus, Mallarmé, Pound, Joyce, Wagner, grupo Noigandres, entre outros) e na Rússia (com Scriábin, Potebniá, Simbolismo, Futurismo, Construtivistas etc.).

Como vimos, tais realizações acima tiveram uma particular abordagem na Rússia/União Soviética, uma vez que elas consistiram em uma agenda de pesquisa, com seu apogeu de “interpenetração das artes” (Schnaiderman, 2010; 1971) nos anos de 1920, incentivada pelo Estado e, nesse momento, diversos institutos de pesquisa e ensino tiveram forte participação, com suas diretrizes científicas-educacionais pautadas nessa premissa, a exemplo do citado Instituto Palavra Viva, de modo que podemos considerar a presença de princípio metodológico interrelacional (“dialógico”) comum a todos os trabalhos produzidos nesse período, mas que eram desenvolvidos evidentemente sob distintas perspectivas. Esse princípio metodológico estava ligado a um processo efervescente de deslocamento de centros de valores, visão de mundo, de renovação como parte de uma (re)construção nacional, da cultura e do próprio ser, que visava a criação de novas formas de vida e de sujeitos, isto é, da sociedade e do ser soviéticos, o que explica, em certa medida, a atitude radical dos intelectuais russos-soviéticos diante da linguagem e a necessidade de repensá-la em sua unidade tridimensional, posto que é dessa maneira que o signo constituem/fundam os sujeitos.

Os capítulos teórico-metodológico e de análise, ressaltaram e tornaram mais robustas, à sua maneira cada um, as primeiras compreensões acerca da verbivocovisualidade, vistas no

capítulo de contextualização. De um lado, teórica e metodologicamente, a partir das categorias formuladas pelo Coletivo pensante B.M.V. no campo filosófico (sujeito, enunciado, linguagem), observamos uma concepção de linguagem construída nos fundamentos da perspectiva do materialismo histórico-dialético e que está voltada à ideia de tridimensionalidade, a revelar certa consonância com a agenda soviética ao integrar tal contexto. Ao refletirmos sobre os conceitos supracitados, evidenciou, para nós, como, da óptica bakhtianina, há quase uma simbiose entre linguagem e sujeito, isto é, os signos enformam e efetiva o sujeito e a existência, ao passo que os sujeitos interação materializam a linguagem – como comentamos, é aqui a diferença na abordagem do Círculo e de Marx, em que o primeiro, ao conceber as relações sociais como fundamento da realidade concreta como prevê Marx, assim o faz mas inclui a linguagem enquanto o lugar em que acontecem tais interações. Nesse sentido, são dois elementos (o signo e os sujeitos) da construção realidade histórica. Nesse acontecimento, que, embora seja social (parte-se da interação, da experiência entre sujeitos socialmente organizados como traz o conceito de enunciado), o sujeito também participa de modo individual com a atuação ativa da consciência, ou seja, por meio do processo psíquico-cognitivo, que é tão material quanto a expressão exterior, pois ocorre pelos signos interiores, já que a consciência somente pode ser constituída por material sógnico. Ademais, a abordagem dialética-dialógica desse grupo de pensadores aparece como mais uma convergência com as pesquisas da época, bem como nos orienta para o entendimento da noção de tridimensionalidade da linguagem e de seu estudo.

Por sua vez, de outro lado, analiticamente, ratificamos a premissa inicial da nossa tese, manifestada desde o primeiro capítulo de contextualização, ao examinarmos a manifestação da tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem na construção de sentido valorativo, mesmo em atos enunciativos constituídos supostamente por uma única materialidade sógnica *externa*, como são os casos do poema (verbal) “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas”, de Maiakóvski; a pintura *Composição VIII*, de Kandínski; e *Sonata para piano op. 12*, de Chostakóvich. Destacamos ainda que a percepção da verbivocovisualidade na construção enunciativa se dá especialmente (embora não exclusivamente) por meio dos recursos estilístico-formais. Acrescenta-se a isso, são esses recursos que servem como “pistas” pelas quais o outro no momento da compreensão ativa (momento de acabamento do ato enunciativo e da significação) (re)constitui, torna vivo, o objeto/tema, ou, em outras palavras, constrói a realidade social. Juntamente com nossa análise, contamos também com referências a outros trabalhos, como o de Wall (2015), Paz (1996 [1964]) e de nossas análises anteriores (Paula; Luciano, 2020b; 2021b; 2022c; 2024; Luciano, 2021), o que demonstra que

a manifestação verbivocovisual da linguagem também está presente em outras obras de diferentes contextos, enquanto uma propriedade inerente à linguagem, e não apenas restrita às produções soviéticas do início da primeira metade do século XX – conforme já pudemos notar por meio do nosso olhar histórico da abordagem da linguagem. Por fim, nossa tese torna-se ainda mais consolidada quando vista na relação com a rede de pesquisas desenvolvidas pelo Grupo de Estudos Discursivos (GED), a qual até o momento construiu um conjunto de material teórico-analítico substancial acerca do tema.

Acrescentamos ainda a possibilidade, com o nosso exame analítico das obras selecionadas, de podemos extrair alguns princípios metodológicos verbivocovisuais partindo dos pressupostos bakhtinianos. Desse modo, para uma análise verbivocovisual na perspectiva do Círculo, faz-se necessário situar o Coletivo pensante B.M.V. no campo da filosofia da linguagem. Esse procedimento permite recuperar justamente os fundamentos que caracterizam um pensamento dinâmico, heterogêneo e inclassificável, que nos colocam na fronteira das relações da experiência humana plasmada na e pela linguagem; por conseguinte, em consonância com concepção dialógica do Círculo, requer uma abordagem interrelacional entre os signos verbais e não-verbais, bem como a adoção de procedimentos comparativos entre as artes no estudo das categorias conceituais da linguagem, uma vez que a comparação das artes torna-se frequentemente o melhor meio pelo qual se chega a uma compreensão dos métodos e dos recursos de cada semiose/arte, tal qual preconiza Kandínski (1996 [1911]) e o Círculo (Bakhtin 2011 [1979]); ademais, o olhar do filósofo-analista deve estar voltado à construção de sentido do ato enunciativo em sua totalidade e não de modo fragmentado, com o isolamento do campo isolado, e sempre na relação entre eu-outro que se manifesta a partir de processos ideológicos e cognitivos, ou seja, social e individual, exterior e interior, de expressão e compreensão. Nesse sentido, os elementos de um campo e de determinada materialidade devem ser vistos em constante relação com outros elementos, do mesmo e de outros campos/semioses. Em outras palavras, isso significa que, ao manter o olhar voltado para a construção de sentido, se tratar de compreender o processo de dar forma à experiência de ser e estar no mundo, de atribuir sentido a ela e efetivar a sua concretização e percepção (tomar consciência dela). Por conseguinte, isso nos leva à compreensão do ato enunciativo enquanto ato de criação do mundo, isto é, a constituição da realidade sócio-histórica objetiva e, com isso, compreender de que modo o autor, em especial, no caso de atos enunciativos constituídos de uma única materialidade ou duas, utiliza os recursos estilístico-formais na reconstituição da experiência do ser.

Para isso, atualmente, existem uma diversidade de dispositivos tecnológicos que nos auxiliam no processo analítico de identificação e extração dos elementos estilístico-formais¹²⁷. A título de ilustração, destacamos os programas Adobe (Acrobat DC, Audition, Color, Character Animator, Illustrator, PageMaker, Première e Photoshop), Canva, OBS Studio, PRAAT e CorelDraw. Essas ferramentas permitem a produção, extração e edição de diferentes elementos materiais como cor, imagem, texto e som, tonalidade, harmonia, gradiente, tipografia, prosódia, ritmo, timbre, foco, iluminação, com intuito de identificar os componentes construtivos do ato enunciativo, de maneira a auxiliar na percepção da manifestação das dimensões verbivocovisuais da linguagem.

Com isso, por meio do auxílio das novas tecnologias, atualizamos a filosofia bakhtiniana da linguagem, isto é, a contribuição do pensamento filosófico do Círculo pensante B.M.V. para o século XXI, pertinência que se dá de duas maneiras: a primeira, sob o ponto de vista teórico, com a releitura de suas concepções fundamentais como a de sujeito, enunciado, diálogo e, especialmente, de linguagem, entendida de maneira verbivocovisual, a qual já assim se desenvolve no interior desse coletivo pensante bakhtiniano, não nomeadamente, mas no ato, em sua práxis; e, em segundo lugar, partindo dos fundamentos bakhtinianos, de maneira metodológica, ao partir da utilização de ferramentas técnicas como programas computacionais (*softwares*) que nos auxiliam e nos permitem extrair as materialidades da arquitetônica enunciativa a ser analisada em sua singularidade e ao mesmo tempo no elo cadeia, conforme preconiza o Círculo. Desse modo, retomamos, aqui, o movimento (ressignificado, claro, pois estamos situados em tempo e espaço distintos, com a nossa peculiaridade) do Círculo ao trazer a abordagem filosófica do objeto estético, com uma especificidade técnica, que, à época, partia dos elementos científicos desenvolvidos no campo da filosofia, da linguística e das artes, enquanto para nós consiste nas ferramentas computacionais (*softwares*) que auxiliam em nossas análises

Em síntese, dado do desenvolvimento de nossas reflexões e os elementos teórico-metodológicos e analíticos elencados, podemos destacar o aprofundamento de algumas questões. A saber, em relação ao campo dos estudos bakhtinianos, ressalta-se a compreensão da linguagem como constitutiva do ser e do mundo, assim vista pelo Coletivo pensante B.M.V. a partir da articulação e interrelação das linguagens, de maneira tridimensional

¹²⁷ Em função dos nossos objetivos, aplicar o uso desses programas ultrapassa os limites do nosso escopo. A abordagem de cada um dos dispositivos, de modo a examinar seus funcionamentos, funcionalidades e finalidades consiste em um trabalho à parte e em uma segunda etapa do nosso desenvolvimento metodológico. Acrescenta-se ainda alguns desses suportes são utilizados nos demais trabalhos do nosso grupo de maneira elucidativa e podem ser conferidos no site oficial.

(verbivocovisual); a distinção entre o conceito de linguagem e enunciado no pensamento filosófico do Círculo pensante B.M.V.; a compreensão da noção de sujeito e ato enunciativo entendidas na constante relação, no jogo entre interior e exterior (social e individual, ideologia e consciência), ao mesmo tempo; a situacionalidade do contexto de produção desse grupo de pensadores, de Maiakóvski, de Kandínski e de Chostakóvich; a reflexão e a busca pelos fundamentos do e no Círculo e a partir dele como premissa nodal para os estudos que partem da filosofia dialógica; e a atualização do pensamento bakhtiniano para o século XXI, em um contexto de multilinguagens a partir de meios tecnológicos e computacionais, contribuindo para um exercício constante da palavra viva. Por fim, no que se refere à pesquisa face aos demais campos do atuação, salientamos as possíveis contribuições para um procedimento analítico que visa a unidade arquitetônica, ou seja, a construção de sentido em sua totalidade, sem um exame hierárquico dos elementos que compõem a arquitetura, de modo a se diferenciar de propostas teórico-metodológicas que buscam analisar o ato enunciativo a partir de um olhar mais estrutural, em outras palavras, a partir de níveis, que pensam, muitas vezes, a soma das partes na construção do todo significativo, como a configuração do verbal, depois do visual e/ou visual e as interseções desses níveis na construção de sentido, ou ainda como etapas de processos, a pensar um nível discursivo e/ou linguístico-textual. Ademais, tal proposição apresentada nos leva, conforme já dissemos, a um lugar de fronteiras no campo de atuação, o que nos implica a repensar nossa abordagem e o nosso modo do fazer-científico e filosófico, o qual nos coloca em outra lógica, que é coletiva, interrelacional e simultânea. Isso nos exige e apresenta uma construção do conhecimento que seja geral e global, isto é, comunitária, para além de grupo, mas entre grupos, círculos e entre áreas do conhecimento, o que implica justamente na posição de fronteira e se distingue de uma proposta baseada na lógica cartesiana, individual e ocidental.

Com isso, esperamos ter demonstrado pertinência do tema da verbivocovisualidade pela sua atualidade, de modo a contribuir a nível institucional com conjunto de estudos realizados pelo GED, sob orientação de Paula, bem como para os estudos bakhtinianos no Brasil, ao expandir, por um lado, as possibilidades de fundamentação teórica para análises de enunciados, as quais têm como ponto de partida uma concepção de linguagem verbivocovisual, avançando, assim, nas discussões do campo da filosofia da linguagem; e, de outro lado, ao acrescentar novas reflexões nos estudos das obras de Maiakóvski, Kandínski e Chostakóvich em território nacional.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª edição. Tradução, coordenação e revisão Alfredo Bosi (1 edição) e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1971].
- ACADEMIA DE CIÊNCIAS DA URSS. **História da Filosofia**. Direção A. V. Shcheglov. São Paulo: Nova Cultura, 2021.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929)**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008 [335 a. C. – 323 a. C.].
- ASSIS, Machado de. **Dom casmurro**. São Paulo: Klick editora, 1997 [1889]. (Coleção Estadão - Ler é Aprender).
- ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. São Paulo: Klick editora, 1997 [1891]. (Coleção Estadão – Ler é Aprender).
- BAKHTIN, Mikhail. “Apontamentos de 1970-1971”. *In: Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1970-1971], pp. 367-392.
- BAKHTIN, Mikhail. “Autor e a personagem na atividade estética”. *In: Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1920], pp. 3-192.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1979].
- BAKHTIN, Mikhail (Volóchinov). **Freudismo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004 [1927].
- BAKHTIN, Mikhail. “Metodologia das ciências humanas”. *In: Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1974], pp. 393-410.
- BAKHTIN, Mikhail. “O problema do texto na linguística, na filologia e nas ciências humanas”. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1959-1961], pp. 307-335.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016 [1950-1953].
- BAKHTIN, Mikhail. **Para filosofia do ato responsável**. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3ª edição. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010 [1919-1921].
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da obra de Dostoiévski**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2022 [1929].
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a [1963].

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estilística no ensino de línguas**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Americo. São Paulo: Editora 34, 2013 [1940].

BAKHTIN, Mikhail. “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1979], pp. 337-357.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I: A Estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015b [1934-1935].

BAKHTIN, Mikhail & DUVAKIN, Viktor. **Mikhail Bakhtin em diálogo: Conversas de 1973 com Viktor Duvákin**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

BERDIÁVEV, Nikolai. Sobre a liberdade e a dignidade de expressão. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1917], pp. 258-263.

BIELÍNSKI, Vissarion. Pensamento e observações sobre a literatura russa. In: GOMIDE, B. B. (Org.). **Antologia do pensamento crítico russo**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017 [1846]. p. 113-146.

BIÉLY, Andrei. Revolução e cultura. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1917], pp. 54-62.

BLOK, Aleksandr. A *intelligentsia* e a revolução. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1918], pp. 18-28.

BOGDÁNOV, Aleksandr. Carta de Bogdágov a Lunatchárski. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017, pp. 128-132.

BORGES, António José. Poesia e compromisso em Vladimir Maiakovski. **Revista de Letras**, Vila Real/PT, série II, n. 11, dez. 2012, p. 177-191.

BOSTAD, Finn; BRANDIST, Craig; EVENSEN, Lars Sigfred; FABER, Hege Charlotte. Introduction: Thinking Culture Dialogically. In: _____ (eds.). **Bakhtinian perspectives on language and culture: meaning in language, art, and new media**. New York: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 1-19.

BROWN, Stephen C. Ic1/ic5 Interaction in the Music of Shostakovich. **Music Analysis**, n. 2-3, v. 28, p. 185–220, 2009. doi:10.1111/j.1468-2249.2011.00278.x

BUBNOVA, Tatiana. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. Trad. Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, [S. l.], n. 6, p. 268–280, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/7286>. Acesso em: 14 fev. 2025.

BUBNOVA, Tatiana; SOUZA, Nathan Bastos de. **Tradução, recepção e exegese nas obras de Bakhtin e do Círculo**: dialogando com Tatiana Bubnova. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

BRAIT, Beth. A Palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, [S.l.], n. 1, jun. 2009. ISSN 2176-4573. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/3004/1935> >. Acesso em: 19 jul. 2020.

BRAIT, Beth. “Análise e teoria do discurso”. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

BRAIT, B. Perspectiva dialógica: um percurso brasileiro. In: BAGNO, Marcos; VIEIRA, Francisco Eduardo (orgs.). **História das línguas, história da linguística**: homenagem a Carlos Alberto Faraco. São Paulo: Parábola, 2020. p. 41-60.

BRAIT, B.; PISTORI, M. H. C. A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o círculo. **ALFA**: Revista de Linguística, São Paulo, v. 56, n. 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/5531>. Acesso em: 20 fev. 2025.

BUKHÁRIN, Nikolai. Intervenção na reunião sobre a política do partido para a literatura. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro**: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924). Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1924], pp. 158-161.

BÚNIN, Ivan. Dias Malditos (trechos). In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro**: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924). Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1918], pp. 66-80.

BRANDIST, Craig. As origens da sociolinguística soviética. In: BRANDIST, Craig. **Repensando o Círculo de Bakhtin**: novas perspectivas na história cultural. São Paulo: Contexto, 2012a [2003], pp. 113-134.

BRANDIST, Craig. A virada histórica de Bakhtin e seus antecedentes soviéticos. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. Eng. 17-38 / Port. 18, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/24626>. Acesso em: 29 abr. 2024.

BRANDIST, Craig. Primeiros projetos soviéticos de pesquisa e o desenvolvimento das ideias bakhtinianas: uma visão a partir dos arquivos. In BRANDIST, Craig. **Repensando o Círculo de Bakhtin: novas perspectivas na história cultural**. São Paulo: Contexto, 2012b [2005], pp. 135-153.

BRANDIST, Craig. Linguística sociológica em Leningrado: o Instituto de Estudos Comparados das Literaturas e Línguas do Ocidente e do Oriente (ILJaZV) 1921-1933. In: BRANDIST, Craig. **Repensando o Círculo de Bakhtin**: novas perspectivas na história cultural. São Paulo: Contexto, 2012c [2008], pp. 155-181.

BRANDIST, Craig. **The Bakhtin Circle**: Philosophy, Culture and Politics. London: Pluto Press, 2002.

BRANDIST, C. «Palavra viva», Isegoria e a política da deliberação na Rússia revolucionária. **Revista Conexão Letras**, [S. l.], v. 11, n. 16, 2016. DOI: 10.22456/2594-8962.70348. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/70348>. Acesso em: 12 abr. 2024.

BRITO, Camila Faustino de. A intraduzibilidade da palavra viva. In: MITTMANN, Solange; CAMPOS, Luciene Jung de (Orgs.). **Fios do discurso: entre cerzaduras e descosturas** [recurso eletrônico]. 1. ed. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 2018, pp. 36-45.

BROOKS, Jeffrey; ZHUK, Sergei. The distinctiveness of Soviet Culture. In: DIXON, Simon (ed.). **The Oxford handbook of modern Russian history**. United Kingdom: Oxford University Press, 2015.

BUENO, Marco Aurélio Scarpinella. **Círculos de Influência: a música na União Soviética da Revolução Bolchevique às gerações pós-Shostakóvich**. São Paulo: Algor Editora, 2010.

CAMPOS, Augusto de. Maiakovski, 50 anos depois. in: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakóvski: poemas**. 2ª edição revisada e ampliada. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. (org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CAVALIERE, Arlete. Vanguardas Russas: a arte revolucionária. **RUS (São Paulo)**, São Paulo, Brasil, v. 8, n. 10, p. 19–35, 2017a. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2017.141312. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/141312>. Acesso em: 18 maio. 2024.

CAVALIERE, Arlete. Teatro russo e revolução: experimentalismo e vanguarda. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (orgs.). **1917: o ano que abalou o mundo**. São Paulo: Boitempo / Editora SESC-SP, 2017b.

CLARK, Katerina.; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2008 (1984).

COPLESTON, Frederick Charles. **Philosophy in Russia: from Herzen to Lenin and Berdyaev**. Indiana: University of Notre Dame Press, 1986.

COTÉ, Jean-François. Bakhtin's Dialogism Reconsidered through Hegel's 'Monologism': the Dialectical Foundation of Aesthetics and Ideology in Contemporary Human Sciences. In: BRANDIST, Craig; TIHANOV, Galin (eds.). **Materializing Bakhtin: the Bakhtin circle and social theory**. London: Macmillan Press, 2000, pp. 20-42.

DABROWSKI, Magdalena. **Kandinsky: Compositions**. New York: Museum of Modern Art, 1995.

DA CONCEIÇÃO, Fabiana Zogbi Lontra. Da Palavra Viva À Palavra De Ordem: Uma Leitura Da Agitação E Propaganda A Partir Do Contexto Russo-Soviético. **PERcursos Linguísticos**, [S. l.], v. 10, n. 25, p. 354–366, 2020. DOI: 10.47456/pl.v10i25.30302. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/30302>. Acesso em: 12 abr. 2024.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 2011 (1980).

Diaz-Diocaretz, Myriam (ed). **The Bakhtin circle today: critical studies**. Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi, 1989.

DOMINGUES, Taciane. O Círculo de Bakhtin e o Idealismo Alemão: relações entre pensamento e língua. **Estudos Linguísticos** (São Paulo. 1978), [S. l.], v. 46, n. 2, p. 641–654, 2017. DOI: 10.21165/el.v46i2.1642. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1642>. Acesso em: 1 maio. 2024.

DUNÁEVA, Kristina. Instituto de Pesquisa: uma Forma de Arte, que nos é contemporânea. **Caderno de Literatura e Cultura Russa**, v. 1, p. 277-284, 2004.

DUNÁEVA, Cristina Antonioevna. Textos de teoria, crítica e história da arte da Rússia/URSS no brasil: observações sobre sua circulação e recepção, In: Congresso Internacional ABRALIC, 16, 2019, Brasília. **Anais Eletrônicos**, Brasília: Abralic, 2019. p. 2277-2288 2019. ISSN: 2317-157X. Disponível em: <https://abralic.org.br/files/trabalhos-completos/1567996892.pdf> acesso em 14 de outubro de 2024.

EMERSON, Caryl. **Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin**. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003 [1997].

FAIRCLOUGH, Pauline. **Clásicos para las masas: moldeando la identidad musical soviética bajo los regímenes de Lenin y Stalin**. Trad. Juan Lucas. España: Ediciones Akal, 2021 [2015].

FAIRCLOUGH, Pauline. The Russian Revolution and Music. **Twentieth-Century Music**, volume 16, n. 1, p. 157-164, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478572219000148>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/twentieth-century-music/article/abs/russian-revolution-and-music/72626E7F0D97DEAECCF269A748DE875C>. Acesso em 22 maio 2024.

FARACO, Carlos Alberto. Bakhtin e filosofia. Bakhtiniana. **Revista de Estudos do Discurso**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. Port. 45–56 / Eng. 45, 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/31815>. Acesso em: 30 abr. 2021.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FESHCHENKO, Vladimir. Dematerializing Verbal and Visual Matter: Wassily Kandinsky's Bitextuality. In: POSMAN, Sarah; REVERSEAU, Anne; AYERS, David; BRU, Sascha; HJARTARSON, Benedikt (eds.). **The aesthetics of matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange**. Berlim/Boston: De Gruyter, 2013, p. 94-103.

FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017 [2002].

FIGUEIREDO, Clara. O construtivismo russo: história, estética e política. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (orgs). **1917: o ano que abalou o mundo**. São Paulo: Boitempo / Editora SESC-SP, 2017, pp. 91-101.

FITZPATRICK, Sheila. **A Revolução Russa**. Trad. José Geraldo Couto. 4ª ed. Rio de Janeiro: Todavia, 2017.

FRANCISCO JUNIOR, Mario Ramos. Velimír Khlébnikov: para além da poesia. **RUS (São Paulo)**, São Paulo, Brasil, v. 7, n. 8, p. 130–163, 2016. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2016.121991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/121991..> Acesso em: 22 maio. 2024.

GERALDI, João Wanderley. Sobre a questão do sujeito. In: PAULA, Luciane. de; STAFUZZA, Grenissa (orgs). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p. 279-292 (Série Bakhtin: inclassificável, v. 1).

GOMIDE, Bruno Barreto. Apresentação. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017, pp. 9-13.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. A linguística em manuais brasileiro e soviético. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 64, 2020. DOI: 10.1590/1981-5794-e11752. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/11752>. Acesso em: 10 abr. 2024.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. Marxismo, psicanálise e método sociológico: o diálogo de Volóchinov, marxistas soviéticos e europeus com Freud. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, [S. l.], v. 12, n. 3, p. Port. 54–75 / Eng. 60, 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/32107>. Acesso em: 13 mar. 2025.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. Prefácio obra em contexto: tradução, história e autoria. In: MEDVIÉDEV, Pavel. **Método formal nos estudos literários**. São Paulo: Contexto, 2012.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. Bakhtin, Vinogradov e a estilística. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estilística no ensino de língua**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo; GUEDES-PINTO, Ana Lúcia; CAMPOS, Maria Inês Batista. O autor e o ser humano por trás de “Problemas da criação de Dostoiévski” (1929). **Linha D’Água**, São Paulo, v. 33, n. 3, p. 1–24, 2020. DOI: 10.11606/issn.2236-4242.v33i3p1-24. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/178177..> Acesso em: 14 mar. 2025.

GUÍPPIUS, Zinaída. Os cadernos negros 1917-1919 (trechos). In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1999], pp. 166-177.

- HERZEN, Aleksandr. Literatura e pensamento social depois do 14 de dezembro de 1825. In: GOMIDE, B. B. (Org.). **Antologia do pensamento crítico russo**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017 [1850]. p. 161-186.
- HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1994].
- HOLQUIST, Michael. **Dialogism: Bakhtin and his world**. USA: Taylor & Francis e-Library, 2002.
- HORÁCIO. **Arte Poética**. Trad. Bruna Jaime. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005 [19 a.C.].
- IVANOVA, Irina. O diálogo na lingüística soviética dos anos 1920-1930. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, [S.l.], n. 6, p. 239-267, nov. 2011 [2002]. ISSN 2176-4573. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/6089> >. Acesso em: 23 maio 2020.
- IVANOVA, Irina. La notion de « langue » dans la linguistique russe (deuxième moitié du XIXe-début du XXe siècle). **Études de lettres** [En ligne], n. 4, p. 81-100, déc. 2009. DOI: <https://doi.org/10.4000/edl.313>. Disponible en: < <http://journals.openedition.org/edl/313> >. Consulté le 19 septembre 2024.
- IVANOVA, Irina. Le rôle de l'Institut Živogo Slova (Petrograd) dans la culture russe du début du XXème siècle. **Cahiers du Centre de Linguistique et des Sciences du Langage**, [S. l.], n. 24, p. 149–166, 2022 [2008]. DOI: 10.26034/la.cdclsl.2008.1410. Disponível em: <https://www.cahiers-clsl.ch/article/view/1410>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- HONG, Tae Young. **Dual-interval spaces: interrelations between interval classes 1 and 5, local pitch centers and form in Dmitri Shostakovich's *Piano Sonata no. 1, op. 12***. 2015. 71p. Dissertation (Master of music) - The University of Southern Mississippi, Mississippi, 2015.
- HUGO, Victor. La fonction du poète. In: **Les feuilles d'automne; Les chants du crépuscule; Les voix intérieures; Les Rayons et les ombres**. Chicago: Forgotten Books, 2018 [1840].
- JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. Trad. e posfácio Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosacnaify, 2006 [1931].
- KAC, Eduardo. Negotiating Meaning: the Dialogic Imagination in Electronic Art. In: BOSTAD, Finn; BRANDIST, Craig; EVENSEN, Lars Sigfred; FABER, Hege Charlotte (eds.). **Bakhtinian perspectives on language and culture: meaning in language, art, and new media**. New York: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 199-216.
- KACHURIN, Pamela Jill. **Making modernism Soviet: the Russian avant-garde in the early Soviet era (1918-1928)**. United States: Northwestern University Press, 2013.
- KAN, Ling-Yu. **The significance of Dmitri Shostakovich's *Piano sonata op.12***. 2007. 43p. Thesis (Doctor in Musical Arts) – University of North Texas, Texas, 2017

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte:** e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1911].

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano:** contribuição à análise dos elementos da pintura. Lisboa: Edições 70, 1970 [1926].

KANDINSKY, Wassily. Sons: poemas. Trad. Jardel Dias Cavalcanti. Londrina: Galileu Edições, 2023 [1913].

KELLY, Catriona. The new Soviet men and women. *In*: DIXON, Simon (ed.). **The Oxford handbook of modern Russian history**. United Kingdom: Oxford University Press, 2015.

KÉRJENTSEV, Platón. A arte nas ruas. *In*: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro:** os intelectuais e a revolução russa (1917-1924). Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1923], pp. 182-189.

KHOLOPOV, Yuriy. Form in Shostakovich's instrumental works. *In*: FANNING, David (ed.). **Shostakovich studies**. United Kingdom: Cambridge University Press, 1995.

KOBIALKA, Michael. Theatre of Celebration/Disruption: Time and Space/Timespace in Kandinsky's Theatre Experiments. **Theatre Annual**, vol. 44, pp. 71-96, 1989.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Coleção Primeiros Passos)

KONDER, Leandro. **Os Marxistas e a Arte:** breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

KNORPP, Elina. Évolution et manifestation de la nouvelle esthétique de l'image et de la poétique de la parole dans l'avant-garde russe, exprimée dans les livres d'artistes futuristes. **Trans - Revue de Littérature générale et comparée [En ligne]**, Paris, France, volume 12, 2011. DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.484>. Consulté le 22 mai 2023. disponible en: <http://journals.openedition.org/trans/484>.

KOVTUN, Evgueny. **L'avant-garde russe**. trad. Alexandra Gaillard. France: Parkstone International, 2014.

LACHMANN, Renate. Rhetoric, the Dialogical principle and the fantastic in Bakhtin's thought. *In*: BOSTAD, Finn; BRANDIST, Craig; EVENSEN, Lars Sigfred; FABER, Hege Charlotte (eds.). **Bakhtinian perspectives on language and culture:** meaning in language, art, and new media. New York: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 46-64.

LAMPE, Angela (ed.). **Chagall, Lissitzky, Malévitch:** l'avant-garde russe à Vitebsk (1918-1922). Paris: Édition du Centre Pompidou: 2018.

LE FOLL, Claire. **L'école artistique de Vitebsk (1897-1923)**. France: L'Harmattan, 2002.

LÊNIN, Vladimir Ilitch. On the Question of Dialectics. **Collected Works**. English Edition. Moscow: Progress Publishers, 1972 [1915], v. 38, pp. 355-364.

LÊNIN, Vladimir Ilítch. Projeto de resolução sobre a liberdade de imprensa (novembro de 1917). In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1917], pp. 150-151.

LEWIN, MOSHE. **O século soviético**. Trad. Silvia Costa. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007 [2005].

LOCKE, John. **Ensaio acerca do entendimento humano**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999 [1689].

LUCIANO, José Antonio Rodrigues. **Filosofia da linguagem bakhtiniana: concepções verbivocovisuais**. 2021a. 278f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), Araraquara, SP 2021. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/204473>>

LUNATCHÁRSKI, Anatóli. O poder soviético e os monumentos do passado. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1919], pp. 274-279.

LYNN, Mally. **Revolutionary acts: amateur theater and the Soviet state (1917–1938)**. London and Ithaca: Cornell University Press, 2016.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. “Como fazer versos?”. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. São Paulo: Perspectiva, 1971 [1926].

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakóvski: poemas**. 2ª edição revisada e ampliada. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. Resumo da palavra. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. São Paulo: Perspectiva, 1971 [1926].

MANZONI, S. Sollertinsky, entre o património e a (re)descoberta: Gênese e desenvolvimento do pensamento tripartido e destotalizante. **Letras de Hoje**, [S. l.], v. 56, n. 3, p. 433–452, 2021. DOI: 10.15448/1984-7726.2021.3.41839. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/41839>. Acesso em: 31 maio. 2024.

MARCIALIS, Nicoletta. Bachtin e la sua cerchia. **Il linguaggio, il corpo la festa: per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin**. Milan: Franco Angeli Editore, 1983.

MARCHEZAN, Renata Maria Facuri. Coelho. Sobre o pensamento bakhtiniano: uma recepção de recepções. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, ano 8, n. 1, p. 82-94, jun, 2013.

MARCHEZAN, Renata Maria Facuri Coelho. Bakhtin e a virada linguística na filosofia. In: BRAIT, B.; PISTORI, M.H.C.; FRANCELINO, P. F. (Org.). **Linguagem e conhecimento (Bakhtin, Volóchinov, Medviédev)**. Campinas, São Paulo: Pontes, 2019. p. 261-291.

MARX, Karl. **Ideologia Alemã**. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007 [1845-1846].

MARX, Karl. Crítica da dialética e da filosofia hegelianas em geral. In: **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. 2ª reimpressão. São Paulo: Boitempo, 2008 [1844].

McBURNAY, Gerard. Shostakovich and the theatre. In: FAIRCLOUGH, Pauline; FANNING, David (eds.). **The Cambridge companion to Shostakovich**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2008.

MEDVIÉDEV, Pável. **O Método Formal nos estudos literários**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012 [1928].

MEDVIÉDEV, Iúri Pávlovitch; MEDVIÉDEVA, Dária Aleksándrovna; SHEPHERD, David. A polifonia do Círculo. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, [S.l.], v. 11, n. 1, p. 99-144, nov. 2015. ISSN 2176-4573. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/24397> >. Acesso em: 20 maio 2020.

MEI, Letícia Pedreira. **Sobre Isto: a síntese poética de Maiakóvski**. 2015. 236p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015.

MENDES, Adilson. Impacto e permanência do cinema soviético revolucionário. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (orgs). **1917: o ano que abalou o mundo**. São Paulo: Boitempo / Editora SESC-SP, 2017, pp. 121-135.

MENDOZA, Inty Scoss. O ideograma como forma de expressão. **Notandum**, vol. 17, n. 35/36, p. 85-96, mai-dez. 2014. ISSN 1516-5477. Disponível em: < <http://www.hottopos.com/notand35/85-96Inty.pdf> >. Acesso em 17 de dezembro 2020.

MONTEIRO, Marcio Lauria. Revolução Russa e revisionismo historiográfico: o retorno neoliberal da “tese da continuidade”. **Revista História & Luta de Classes**, [S. l.], n. 19, p. 23-29, 2015. Disponível em: <https://dev.historiaclutadeclasses.com.br/upload/arquivo/2018/03/09a3259182439c1781c6f95741472faa834808e3>. Acesso em: 15 jul. 2024.

MOURA, Giovana Cristina de. **Brigada Inquisitorial e Armada de Dumbledore: repressão e resistência em diálogo**. 2024. 1390p. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), Araraquara, 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1872].

OLIVEIRA, Natasha Ribeiro de. **Arte, mídia e política: uma análise dialógica de "bolsominions" e "petralhas"**. 2024. 314p. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), Araraquara, SP, 2024.

PASCAL, Pierre. **Les grands courants de la pensée russe**. Lausanne, Suisse: L'âge d'Homme, 2010.

PATTESON, T. Andrey Smirnov 2013 Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th-Century Russia. **Current Musicology**, [S. l.], n. 101, 2017. DOI: 10.7916/cm.v0i101.5359. Disponível em: <https://journals.library.columbia.edu/index.php/currentmusicology/article/view/5359>. Acesso em: 10 oct. 2024.

PAULA, Luciane de. Círculo de Bakhtin uma análise dialógica do discurso. **Revista de Estudos da Linguagem – RELIN**, Belo Horizonte (MG), v. 21, n. 1 (2013), p. 239-258. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/5099>. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2237-2083.21.1.239-258>.

PAULA, Luciane de. **Análise Dialógica de Discursos verbo-voco-visuais**. Projeto de Pesquisa trienal na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2014.

PAULA, Luciane de. **Verbivocovisualidade**: uma abordagem bakhtiniana tridimensional da linguagem. Projeto de Pesquisa. UNESP, 2017.

PAULA, Luciane de; FIGUEIREDO, Marina Haber de; PAULA, Sandra Leila de. O marxismo no/do Círculo de Bakhtin. In: STAFUZZA, G. B. (Org). **Slovo**. Curitiba: Appris, 2011.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. **Estudos Linguísticos** (São Paulo. 1978), v. 49, p. 706-722, 2020a.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. **Revista Linha D'Água**, v. 33, p. 105-134, 2020b.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. Dialogismo verbivocovisual: uma proposta bakhtiniana. **Polifonia: Estudos Da Linguagem**, v. 27, p. 15-46, 2020c.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. Filosofia da Linguagem Bakhtiniana: concepção verbivocovisual. **Revista Diálogos (REVDIA)**, v. 8, p. 132-151, 2020d.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. Recepções do pensamento bakhtiniano no ocidente: a verbivocovisualidade no brasil. In: BUTTURI JUNIOR, Atilio; BRAGA, Sandro; SOARES, Thiago Barbosa. (Org.). **No campo discursivo: Teoria e Análise**. 1ed. Campinas: Pontes Editores, 2020e, v. 1, p. 133-166.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. As noções bakhtinianas de linguagem e enunciado. **Letras de Hoje**, v. 56, p. 453-464, 2021a.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. The Verbivocovisual Architectonic of the Stage La Conversione Di Un Cavallo. **Global Journal of Human-Social Science Research (online)**, v. 21, p. 1-13, 2021b.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. A música em Dostoiévski: voz e polifonia sob o viés bakhtiniano. **Cerrados**, v. 31, p. 134-146, 2022a.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. O sujeito, a consciência individual e a consciência coletiva: noção de consciência em Marxismo e Filosofia da Linguagem. In: JESUS, Sérgio Nunes de; FERRAREZI JUNIOR, Celso. (Org.). **Pilares da Teoria Dialógica do Discurso**: a obra de Valentin Volóchinov (da década de 1920 aos dias atuais). 1ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022b, v. 1, p. 245-266.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A prática verbivocovisual de ensino-aprendizagem - uma encenação dialógica gravada. In: MATSUNAGA, P.; IELPO, R.; PASCOLATI, S. (Orgs.). **Teatro e Ensino**: Dramaturgias e Direitos Humanos - Coleção Caderno Temático Teatro E Ensino, V. 3. Campinas (SP): Pontes, 2022c, p. 42-85.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. A filosofia bakhtiniana de linguagem e a pertinência da verbivocovisualidade. In: PEREIRA, Rodrigo Acosta; PINTO, Maria Alexandra A. Guedes; AGUILERA, Maria Cristina Arancibia (Orgs.). **Estudos no campo discursivo na contemporaneidade**. São Carlos: Pedro & João, 2024, p. 71-126.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996 (1964).

PETERSON, Dale E. Mayakovsky and Whitman: The Icon and the Mosaic. **Slavic Review**, Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies Stable, vol. 28, No 3, set. 1969, pp. 416-425.

PETROVSKY, Helen. Art as an Instrument of Philosophy. In: BYKOVA, Marina. F; FORSTER, Michael. N.; STEINER, Lina (eds). **The Palgrave Handbook of Russian Thought**. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021, pp. 755-774.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

PONZIO, Augusto. From moral philosophy to philosophy of literature: Bakhtin from 1919 to 1929. **Dialogue, Carnival, Chronotope**, Russia, n. 3, p. 97-116, 1996. Acesso em: 27 novembro 2023.

PONZIO, Augusto. **No Círculo com Mikhail Bakhtin**. 2ª edição. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

PONZIO, Augusto; CALEFATO, Patrizia; PETRILLI, Susan. **Fundamentos de filosofia da linguagem**. Trad. Ephraim Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2007 [1994].

POMORSKA, Krystina. **Formalismo e Futurismo**: a teoria formalista russa e seu ambiente poético. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PORTO BOENAVIDES, Débora Luciene. Publicação e recepção das obras do Círculo de Bakhtin no Brasil: a consolidação da análise dialógica do discurso. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, [S. l.], v. 17, n. 4, p. Port. 104–131 / Eng. 109, 2022. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/56378>. Acesso em: 25 jun. 2024.

POUSADA, Pedro Rodrigues. O INKHOUK: Apontamentos sobre “a luta pela estrutura sobre o estilo”. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 6, n. 12, p. 41–67, 2014. DOI: 10.5965/2175234606122014041. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/5489>. Acesso em: 21 maio. 2024.

PÚNIN, Nikolai; TRÓTSKI, Liev; LÊNIN, Vladímir. **Tátlin**: Monumento à III Internacional. Trad. Priscila Marques, Francisco de Araújo, Raquel de Azevedo e Paula Vaz de Almeida. São Paulo: Editora Kinoruss, 2024.

RILEY, John. Screen dramas: Shostakovich's cinema career. In: FAIRCLOUGH, Pauline; FANNING, David (eds.). **The Cambridge companion to Shostakovich**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2008.

RIPELLINO, Angelo Maria. **Maiakóvski e o teatro de Vanguarda**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ROMASHKO, Sergej A. Vers l'analyse du dialogue en Russie. **Histoire Épistémologie Langage**, v. 22, p. 83-98, 2000.

ROSEBERRY, Eric. **Ideology, Style, Content, and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos, and Strings Quartets of Shostakovich**. New York and London: Garland, 1989.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Trad. Lourival Gomes Machado. 3ª ed. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983 [1781]. (Coleção Os Pensadores)

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006 [1916].

SÁNCHEZ, José Antonio (ed.). **La escena moderna**: manifestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias. España: Ediciones Akal, 1999.

SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio à 1ª edição. In: CAMPOS, Augusto de; Campos Haroldo de. SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Poesia russa moderna**. 6ª edição revisada e ampliada. Tradução Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Maiakóvski: unidade e evolução”. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakóvski**: poemas. 2ª edição revisada e ampliada. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

SCHNAIDERMAN, Boris. Semiótica na U.R.S.S.: uma busca de “elos perdidos” (à guisa de introdução). In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). **Semiótica russa**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 9-27.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Os escombros e o mito**: a cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Boris. **Music and musical life in Soviet Russian**. USA: Indiana University Press, 1983.

SHATSKIKH, Aleksandra Semenovna. **Vitebsk: the life of art**. Transl. Katherine Foshko Tsan. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

SMIRNOV, Andrey. **Sound in Z: experiments in sound e electronic music in Early 20th century Russia**. London: Sound e Music/Koenig Books, 2013.

SOBOLEVA, Maja. Russian Marxism and Its Philosophy: From Theory to Ideology. In: BYKOVA, Marina. F; FORSTER, Michael. N.; STEINER, Lina (eds). **The Palgrave Handbook of Russian Thought**. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021, pp. 269-291.

SOBRAL, Adail. **A Filosofia Primeira de Bakhtin: Roteiro de Leitura Comentado**. São Paulo: Mercado de Letras, 2019.

SOBRAL, Adail. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São-Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 123-150.

SOLLERTINSKIJ; Ivan Ivanovič. **Musica e letteratura al tempo dell'Unione Sovietica**. A cura di Samuel Manzoni. Italia: I Quaderni di M/R, LIM Editrice, 2016.

STAFUZZA, Grenissa. Bonvino. O Círculo de Bakhtin (Volóchinov e Medviédev) no Brasil: episteme, autoria e tradução em perspectiva dialógica. **Revista Heterotópica**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 66–82, 2019. DOI: 10.14393/HTP-v1n1-2019-48519. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/48519>. Acesso em: 24 jul. 2024.

STEINER, Lina. The Russian Novel as a Medium of Moral reflection in the long Nineteenth Century. In: BYKOVA, Marina. F; FORSTER, Michael. N.; STEINER, Lina (eds). **The Palgrave Handbook of Russian Thought**. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021, pp. 447-489.

TÉFFI. Memórias. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1932], pp. 194-206.

THOMSON, R. D. B. Mayakovsky and His Time Imagery. **The Slavonic and East European Review**, vol. 48, No. 111, pp. 181-200, apr. 1970. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4206198>.

TODOROV, Tzvetan; Mikhaïl Bakhtine. **Le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine**. Paris: Seuil, 1981.

TSVETÁIEVA, Marina. Do Diário (trechos). In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1925], pp. 136-145.

USTIMENKO, Helena Guimarães; MARQUES, Yana. Baryshnikova. Futurismo russo e Cubo-Futurismo: O legado de Vladimir Mayakovsky. **Diacrítica**, [S. l.], v. 35, n. 2, p. 130–145, 2021. DOI: 10.21814/diacritica.5139. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/5139>. Acesso em: 30 mar. 2025.

VILJANEN, Elina. The formation of Soviet cultural theory of music (1917–1948). **Studies in East European Thought**, USA, vol. 72, p. 135-159, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11212-020-09357-3>. Available on: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11212-020-09357-3#citeas>. Access 22 may 2024.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **Os paradoxos da Revolução Russa: ascensão e queda do socialismo soviético (1917-1991)**. Rio de Janeiro: Editora Alta Books, 2017.

VIGÓDSKI, David. A Revolução e a cultura. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1918], pp. 102-106.

VIGÓTSKI, Liev. Outubro na poesia. In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.). **Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa (1917-1924)**. Trad. Cecília Rosa *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017 [1922], pp. 110-114.

VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. O subtexto religioso em Problemas da criação de Dostoiévski: da união de toda a humanidade à polifonia. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. Port. 248–265 / Eng. 262, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/48712>. Acesso em: 26 jul. 2023.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Volkóva Américo. São Paulo: Editora 34, 2017 [1929].

VOLÓCHINOV, Valentin. “A palavra na vida e a palavra na poesia”. In: **Palavra na vida e palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Volkóva Américo. São Paulo: Editora 34, 2019 [1926].

VOLÓCHINOV, Valentin. “As mais novas correntes do pensamento linguístico no Ocidente”. In: **Palavra na vida e palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Volkóva Américo. São Paulo: Editora 34, 2019 [1928].

VOLÓCHINOV, Valentin. “O que é linguagem?”. In: **Palavra na vida e palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Volkóva Américo. São Paulo: Editora 34, 2019a [1930].

VOLÓCHINOV, Valentin. “A construção do enunciado”. In: **Palavra na vida e palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Volkóva Américo. São Paulo: Editora 34, 2019b [1930].

VOLÓCHINOV, Valentin. **Palavra na vida e palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Volkóva Américo. São Paulo: Editora 34, 2019 [1921-1930].

WALL, Anthony. A bisbilhotice na pintura. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, [S.l.], v. 11, n. 1, p. Eng. 200-233 / Port. 228-263, nov. 2015. ISSN 2176-4573. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/24398> >. Acesso em: 20 maio 2020.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. 2ª edição. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 1994 [1921].

ZENKOVSKY, Basile. **Histoire de la philosophie russe**. Paris: Librairie Gallimard, 1953. Tome 1.

ANEXOS

A) Poema “Conversas sobre poesia com o fiscal de rendas”

**CONVERSA SOBRE POESIA
COM O FISCAL DE RENDAS**

Cidadão fiscal de rendas!
 Desculpe a liberdade,
 Obrigado...
 Não se incomode...
 Estou à vontade.
 A matéria
 que me traz
 é algo extraordinária:
 o lugar do
 poeta
 na sociedade proletária.
 Ao lado
 dos donos
 de terras e de vendas
 estou também
 citado
 por débitos fiscais.
 Você me exige
 500 rublos
 por 6 meses e mais
 25 por falta
 de declaração de rendas.
 O meu trabalho
 a todo
 outro trabalho
 é igual.

Veja só
 quantas perdas de vulto,
 que despesas
 requerem
 meus produtos
 e quantos gastos
 com material.
 Você conhece
 por certo
 o fenômeno "rima":
 suponha
 que uma linha
 finde na palavra "pai"
 e que ao fim da
 outra linha,
 menos uma,
 se imprima
 por exemplo
 a palavra
 lampaiapapai".
 Em linguagem de fisco
 a rima
 é uma letra a termo fixo
 para desconto
 ao fim da linha
 sem mais prazos.

E sai-se à caça
 da minúcia
 de flexão ou sufixo
 na caixa escassa
 das conjugações
 e casos.
 Tenta-se pôr
 essa palavra
 numa linha
 mas ela não cabe,
 força-se
 e ela se esfarinha.
 Cidadão fiscal de rendas,
 eu lhe juro,
 as palavras custam
 ao poeta
 um duro juro.
 Para nós,
 a rima
 é um barril.
 Barril de dinamite.
 O verso, um estopim.
 A linha se incendeia
 e quando chega ao fim
 explode
 e a cidade em estrofe
 voa em mil.

Onde encontrar
 e a que tarifa
 uma rima que mire
 e mate de uma vez? Dela
 talvez
 ainda sobrevivam
 cinco exemplares
 nos confins
 da Venezuela.
 E tenho que enfrentar
 polos e saaras,
 e me lanço
 entre dívidas
 e vales dividido.
 Cidadão,
 condescenda,
 as passagens são caras!
 A poesia
 – toda –
 é uma viagem ao desconhecido.
 A poesia
 é como a lavra
 do rádio,
 um ano para cada grama.
 Para extrair
 uma palavra,
 milhões de toneladas de palavra-prima.

Porém
 que flama
 de uma tal palavra emana
perto
 das brasas
 da palavra-bruta.
Essas palavras
 põem em luta
milhões de corações
 por milhares de anos.
Por certo
 há poetas de diversas classes.
Quantos vates
 têm dedos ágeis!
Vertem versos
 da boca
 como mágicos,
tanto deles
 como dos clássicos.
E que dizer
 dos líricos castrados?!
Furtam
 linhas alheias
 e se fartam –

tipo
de peculato
dos mais alaistrados
neste país, entre outros peculatos.
Esses
versos e odes
que os simplórios
aplaudem hoje
com soluços e confetes
passarão
à história
como os gastos acessórios
da obra
que fizemos,
dois ou três poetas.
Come,
como se diz,
quilos de sal,
maços
e maços
de cigarros consome
para extrair
a palavra essencial
das profundezas
artesianas do homem.

E de repente
o imposto
já não é tão caro.
Tire
a roda de um zero
do total!
Um rublo e noventa
custam os cigarros,
Um e sessenta,
o quilo de sal.
No questionário
há um monte de quesitos:
"O Sr. fez viagens?
Sim ou não?"
Mas como,
se eu fiz voos infinitos
em dezenas de pégasos
nestes 15 anos?!
E agora
– ponha-se no meu lugar –
nesta coluna
há algo
sobre criados
e fortuna.
Mas como,
se eu sou dirigente

e servidor
também
de toda gente?

A classe
fala
pelas nossas palavras.

Nós somos
proletários
e motores da pena.

A máquina
da alma
com os anos se trava,

e dizem:
– Ao arquivo!
Acabou-se.
Um de menos!

Menos amor,
cada vez menos ações,
e o tempo
na corrida
minhas têmporas esmaga.

E vem
a mais terrível
das amortizações,
a de almas e corações
– última paga.

E quando
este sol
cevado como um porco
se erguer
sobre um porvir
sem mutilados nem mendigos
já
estarei
podre e morto,
de borco,
junto
de uma dezena
de colegas.
Façam
o meu balanço
a posteriori!
Mas eu afirmo
(e sei
que meu verso não mente):
no meio
dos atuais
traficantes e finórios
eu estarei
– sozinho! –
devedor insolvente.

de copiar
palavras a esmo,
eis aqui, camaradas,
minha pena,
podem
escrever
vocếs mesmos!

B) Sonata para piano op. 12 – Chostakóvich

2

Соната.

Sonate.

Д. ШОСТАКОВИЧ.
D: SCHOSTAKOWITSCH. Op.12.

Allegro. $\text{♩} = 104$

Piano. *ff legato*
con Ra.

dim. *p* *cresc.* *f*

M. 7874 P.

sopra

p

cresc.

f

senza da. *con da.*

p cresc.

4

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system begins with a treble and bass staff, featuring complex chords and arpeggios. The second system continues with similar textures, including a 'rit.' marking. The third system introduces a tempo change to 'A tempo.' and a 'f marcato' dynamic. The fourth and fifth systems continue the piece with intricate fingerings and a 'cresc.' marking. The notation is dense with many beamed notes and complex chord structures.

ff

rit.

A tempo.

f marcato

cresc.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on grand staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

- System 1:** Features complex chords and arpeggios. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *ff* (fortissimo). There are also markings for *8* (octave) and *12* (twelfth).
- System 2:** Continues the complex texture. Dynamic markings include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).
- System 3:** Features a *fff* (fortississimo) marking and a *f* (forte) marking. There are also markings for *8* (octave) and *12* (twelfth).
- System 4:** Continues the complex texture. Dynamic markings include *fff* (fortississimo) and *f* (forte). There are also markings for *8* (octave) and *12* (twelfth).
- System 5:** Features a *cresc.* (crescendo) marking and a *marcatissimo* marking. There are also markings for *8* (octave) and *12* (twelfth).
- System 6:** Features a *fff* (fortississimo) marking. There are also markings for *8* (octave) and *12* (twelfth).

The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5). There are also markings for *8* (octave) and *12* (twelfth).

6

This musical score is for the 'The Swan' movement from the Suite for Piano, Op. 70, by Camille Saint-Saëns. It is a 3/4 time piece in D major. The score is written for piano (piano) and celesta. The piano part is in the right hand, and the celesta part is in the left hand. The score is divided into four systems, each with a repeat sign at the beginning. The first system is marked with a '3' above the piano part. The second system is marked with a '3' above the piano part. The third system is marked with a '3' above the piano part. The fourth system is marked with a '3' above the piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a melody with many grace notes and ornaments. The celesta part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

м. 7374 г.

7

Meno mosso. ♩ = 126

ff

non legato

M. 7374 r.

8

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes the instruction *poco legato* and a forte *f* dynamic. The second system is marked *marcatissimo*. The third system features *dim.* (diminuendo) and *pp leggiero* (pianissimo, light). The fourth system is marked *sempre staccato* (always staccato) and *semplice* (simple). The fifth system continues the staccato texture. The sixth system concludes with a fortissimo *ff* dynamic. The notation includes various note values, rests, and fingerings, with some passages marked with slurs and glissando lines.

M. 7374 r.

Adagio. $\text{♩} = 72$

rit. *morendo* *ppp legato* *tenebroso*

con 8va.

ppp

senza 8va. *con 8va.*

ppp cresc. *ff ppp staccato*

Allegro. ♩ = 100

10

The musical score consists of six systems of staves. The first system has a treble staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass staff. The second system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The third system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The fourth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The fifth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The sixth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The piece is identified by the number 'M. 7374 P.' at the bottom.

sempre cresc.

loco

M. 7374 P.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on grand staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The piece is characterized by intricate fingerings, often indicated by numbers 1-5 above or below notes. Performance markings include *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *glissando*, and *legato*. The first system includes a measure number '11' at the end. The second system has a measure number '8' at the beginning. The third system has measure numbers '8' and '5' at the beginning and end of the first staff, respectively. The fourth system has measure numbers '8' and '5' at the beginning and end of the first staff, respectively. The fifth system has measure numbers '8' and '5' at the beginning and end of the first staff, respectively. The sixth system has measure numbers '8' and '5' at the beginning and end of the first staff, respectively. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

12

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves with various fingerings and an 8-measure repeat sign.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves with various fingerings and an 8-measure repeat sign.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves with "cresc." marking, "Poco meno mosso. s. 144", and "ff" marking.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves with various fingerings and a repeat sign.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves with various fingerings and a repeat sign.

M. 7374 r.

This page of musical notation is for a piano piece, likely from a 20th-century repertoire given the complexity and dynamics. It features a grand staff with multiple systems. The first system shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The second system includes a *tremolo* marking and a tempo change to *Adagio* (marked with a half note equal to 176 beats). The notation is dense with various musical symbols, including accidentals, slurs, and dynamic markings like *ppp* (pianissimo) and *tenebrosa* (dark). The page is numbered 8 in the top left corner.

*1 Здесь нужно снимать не один раз, чтобы получилось большое *diminuendo* и остался к следующему такту небольшой гу. гу.1.

М. 7874 г.

14

Lento. $\text{♩} = 92$

pp

pp

dolce
ma marcato

*) В бредней строке ноты с хвостиками вверх — играть правой рукой, с хвостиками вниз — левой.

М. 7374 Г.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The key signature is one flat (B-flat). The first system shows a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The second system continues the melodic development. The third system features a more active bass line. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The notation is written in a clear, professional style, typical of a printed musical score.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings.

- System 1:** Features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first staff contains a series of notes with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 5) and a dynamic marking of *pp*. The second staff contains a series of notes with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 5) and a dynamic marking of *pp*.
- System 2:** Features a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first staff contains a series of notes with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 5) and a dynamic marking of *pp*. The second staff contains a series of notes with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 5) and a dynamic marking of *pp*.
- System 3:** Features a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first staff contains a series of notes with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 5) and a dynamic marking of *pp*. The second staff contains a series of notes with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 5) and a dynamic marking of *pp*.
- System 4:** Features a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first staff contains a series of notes with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 5) and a dynamic marking of *pp*. The second staff contains a series of notes with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 5) and a dynamic marking of *pp*.
- System 5:** Features a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first staff contains a series of notes with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 5) and a dynamic marking of *pp*. The second staff contains a series of notes with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 5) and a dynamic marking of *pp*.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system shows a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a bass line with octaves. The second system features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line, marked with a forte (*f*) dynamic. The third system continues the melodic development in the right hand. The fourth system shows a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line, marked with a piano (*pp*) dynamic. The fifth system shows a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line, marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.



20

8

8

Meno mosso. $\text{♩} = 138$

ff

8

8

8

8

8

M. 7374 r.

Moderato. $\text{♩} = 116$

Allegro. $\text{♩} = 104$