

Reflexões sobre a arte: arte e emoção

Boris Eikhenbaum

Tradução e apresentação de Raquel Siphone¹
Universidade de São Paulo

O texto a seguir é de autoria de Boris Eikhenbaum (1886-1959), um estudioso da literatura conhecido por sua filiação ao movimento formalista russo. Nascido no seio de uma família provinciana, Eikhenbaum teve a primeira fase de sua educação no ginásio clássico da cidade de Voronej e, posteriormente, mudou-se para São Petersburgo a fim de dar continuidade aos seus estudos de nível superior. Foi na Universidade Estatal de São Petersburgo que Eikhenbaum conheceu seus colegas que constituiriam a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (OPOIAZ). Embora tenha sido um dos últimos a ser integrado ao grupo, Boris Eikhenbaum logo ocupou um lugar de destaque nas discussões do método formal e, inclusive, se tornou, junto de Roman Jakobson (1896-1982), Viktor Chklóvski (1893-1984) e Iúri Tiniánov (1894-1943), um dos principais nomes da escola formalista russa.

Atualmente, tem-se visto um constante e crescente movimento de retomada dessa corrente do pensamento teórico literário, que começou, sobretudo, com o resgate da figura e dos trabalhos de Viktor Chklóvski – tido por muitos como o “líder” do movimento formalista – e que agora tem voltado também sua atenção para Boris Eikhenbaum e Iúri Tiniánov.

Seguindo nesse mesmo movimento de expandir o acesso aos trabalhos dos teóricos da OPOIAZ, traduzimos aqui o artigo *Reflexões sobre a arte: arte e emoção* (*Rasmychlénia ob iskusstve: Iskusstvo i emotsia*), publicado em 1924 pelo periódico *Jisn Iskusstva* (Vida da Arte), em que Eikhenbaum apresenta, com mais detalhes, os significados por trás do uso das terminologias *anímica* (*duchevnyi*) e *espiritual* (*dukhovnyi*) – termos importantes para a obra do crítico. Como o próprio título indica, a compreensão de Eikhenbaum acerca dessa divisão está, sobretudo, ligada à ideia de emoção, conforme se verá.

O teórico propõe abordar o tema não do ponto de vista da psicologia das emoções, mas sim, a partir da perspectiva da teoria da arte. Para Eikhenbaum, a emoção

¹ Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. E-mail: raquel.siphone@usp.br

mais específica produzida pela a arte, e em particular pela obra literária, é a emoção *espiritual*, *artística* ou *formal*; termos de um mesmo conceito que consistem não na experiência predeterminada das emoções (emoção *anímica* ou *individual*), mas no fato de que o espectador deve compreender as emoções expressas na obra de arte através da razão.

Ainda segundo Eikhenbaum, a produção dessas emoções *espirituais* ocorre através da manipulação do material artístico, seja ele da música, do teatro, da literatura etc. Nesse sentido, Carol Any (1985) é assertiva ao afirmar que a “teoria de Eikhenbaum é uma tentativa de definir como os traços artísticos, de um determinado gênero ou obra, estimulam a emoção *espiritual* no leitor”.

No meio artístico teatral existe o termo “perejivanie”² (переживание)[, que possui, entre uma série de significados, o de “vivência”]. Discute-se se o ator deve ou não “experimentar” o seu papel [antes de representá-lo]. Essa discussão, como a maioria delas, não leva a lado nenhum e apenas obscurece o problema. Em essência, a questão não é se o ator deve, ou não, vivenciar algo em cena [que já tenha experimentado anteriormente], mas sim, o tipo de sensação que ele deve provocar no espectador. A questão sobre o que sente o autor ao representar um papel é, ao final das contas, uma questão de seu estilo ou método de atuação: trata-se, por assim dizer, de seu “fazer” profissional ou, se se preferir, de seu segredo profissional. Uma questão muito mais importante e profunda diz respeito ao que o espectador vai vivenciar, já que ele vai ao teatro para experimentar algo, sem possuir metodologia alguma. Ele traz consigo apenas a sua pronta disponibilidade e o desejo de submeter-se a alguma influência, que não pode ser condicionada de antemão. Por outro lado, o ator, por certo, imagina à sua frente um único espectador e se concentra nele, sem considerar suas idiossincrasias pessoais, mas sim, transformando todo o público em um único espectador, que deverá ser hipnotizado por sua atuação.

Assim, o problema da “vivência” passa do campo da psicologia pura para o campo da teoria da arte. Aqui, a constatação de que há diversas “emoções” envolvidas (psicologia da percepção) não soluciona a questão, mas a coloca de lado.

² O termo russo “perejivanie” (переживание) é polissêmico. Entre seus diversos significados encontramos: “vivência”, “experimentação”, “experiência”, “sensação”, “sentimento”, “ensimesmamento”, entre outros.

É sabido que para provocar uma reação cômica, o declamador (recitador) ou narrador deve preservar uma seriedade absoluta. A reação cômica é intensificada se o próprio narrador não ceder à emoção do riso e isso é bem sabido por todos, por experiência própria. Nesse caso, ocorre que, a fim de justamente produzir um forte efeito emocional (se não houver o riso, houve falha na comicidade), o *performer* deve se manter neutro, por assim dizer. É digno de nota o fato de que justamente a reação cômica, e somente ela, se manifeste de uma forma tão enfática e emocional: na forma do riso.

A melhor confirmação para o ator cômico ou para a peça cômica é o riso amigável do público (como se fosse o espectador único). Por outro lado, se, durante a apresentação de uma tragédia, o público rompesse em lágrimas, isso não tornaria evidente o grande talento do ator, mas sim, e acima de qualquer outra coisa, seria um rompante coletivo de nervos. E poderíamos dizer com segurança que, diante de tal comportamento do público, os atores achariam graça ou se sentiriam incomodados.

Trata-se aqui do fato de que o riso é, de um modo geral, uma emoção predominantemente intelectual. Essa emoção não está ligada ao conteúdo da vida *anímica* e, por isso, não é íntima, mas sim, consciente. O riso solitário é estranho mesmo para a mais risonha das pessoas; em contraposição, é mais natural que choremos sozinhos ou junto das pessoas mais próximas. O leitor que lê apenas para si um conto cômico, ri com mais vontade caso haja alguém além dele no cômodo; como se convidasse o outro -- embora este não tenha noção do conto lido -- a tomar parte do riso. É possível afirmar que a emoção do riso, em seu aspecto “formal”, não está relacionada à vida *anímica* e aos seus matizes individuais, mas sim, indica apenas a reação a uma impressão exterior, específica da percepção estética.

Na história do teatro e da literatura houve épocas em que a comédia prevaleceu sobre os demais gêneros; assim também é em na nossa época. Isso atesta a exigência especial do público de reavivar as percepções estéticas, livres da ligação com as emoções *anímicas* e daí a necessidade de uma arte motivada, e não colorida por tendências predeterminadas. Não faz mal que essa arte seja tida mais como primitiva do que como “elevada”; na realidade, ela é o verdadeiro núcleo da arte. Qualquer arte “elevada”, como que predeterminada a despertar emoções (isto é, emoções de indignação, tristeza, horror, enternecimento, alegria etc.), já é uma espécie de engodo, de compromisso: uma passagem para a vida ou para um ritual religioso.

No que diz respeito às outras artes, é importante levar em consideração a especificidade das emoções que elas provocam. A reação autêntica (isto é, aquela que corresponde à natureza das coisas) diante de uma obra musical deve ser uma emoção conforme a especificidade dos aspectos musicais, incompatível com as emoções *anímicas* ou predeterminadas. Todo o resto (os diversos estados de espírito) é uma estranha mistura, interessante para os psicólogos, mas que não possui nenhum vínculo com a arte. Para as pessoas desprovidas de musicalidade a música lhes é desagradável, seja porque nada experimentam ao ouvi-la (“tédio”), seja porque, sob a influência dos sons, começam a se entregar às emoções *anímicas* sem aquela sedução que pareceria apropriada a outros defensores da “emocionalidade” da arte. Nisso há algum exagero: esse tipo de emoções, na forma natural delas, já desperta suficientemente a vida *anímica* de cada um.

Digo tudo isso a fim de mostrar a indeterminação da palavra “emoção”, no sentido em que ela é costumeiramente empregada. Se por emoções compreendemos apenas as experiências de alegria, sofrimento, ira, medo etc., então a arte, em sua essência (não do ponto de vista da psicologia da percepção, mas do ponto de vista da teoria da arte), implica em uma emoção que vem de fora. Se dermos à palavra “emoção” um sentido mais abrangente, então é preciso distinguir entre algumas categorias de emoção, já que as emoções *anímicas* (predeterminadas) distinguem-se das *espirituais* (formais). As primeiras estão associadas ao conteúdo individual da vida *anímica* e são geradas por ela; trata-se do processo *anímico* interior que nunca é interrompido e que caracteriza por si só o temperamento individual. Chamo as emoções da segunda ordem [as *espirituais*] de “formais”, no sentido que elas não estão diretamente ligadas ao conteúdo íntimo da vida *anímica* individual, mas se relacionam com ela, como a forma se relaciona com o material. As percepções estéticas são caracterizadas pelo fato de que o campo das emoções *anímicas* permanece neutralizado, enquanto o campo de outras emoções é estimulado. Nas artes que fazem uso da palavra (ou seus equivalentes: linguagem corporal e gestualidades), as emoções *anímicas* são neutralizadas justamente pelas “convenções” inerentes a essas artes. O teatro deve possuir uma ribalta ou algo que a substitua, pois, a eliminação do palco sempre implica o risco que o espectador comece a oscilar entre emoções de outra ordem. Na cinematografia as emoções *anímicas* são neutralizadas não apenas pelo fato de o filme vir acompanhado de ilustrações musicais. A música, nesse caso, desempenha uma função neutralizante,

como se libertasse o espectador das emoções *anímicas* e envolvesse os acontecimentos que ocorrem na tela em uma atmosfera estética especial.

A neutralização das emoções *anímicas* pode ser dificultada por conta da expectativa da excitação que as acompanha, mas apenas para dar uma força ainda maior à sua tradução para o campo das emoções *formais*, estéticas. É preciso reconhecer a existência desse tipo de emoções como elas sendo especiais, irredutíveis à emoção de tipo usual. A emoção rítmica, a emoção discursiva, plástica, tonal, sonora, as emoções espaciais, de movimento etc. são as emoções *formais* graças as quais vive a arte e é para satisfazê-las que ela existe. As emoções desse tipo, por sua natureza, não são individuais, não são condicionadas segundo o estado de espírito do indivíduo, mas sim, são sociais e, nesse sentido, objetivas. Por isso é que uma das características da arte que faz uso de materiais complexos, como a palavra ou seu equivalente, gravita ao redor do cômico. Falaremos em outra oportunidade mais detalhadamente sobre isso.

Размышления об искусстве: Искусство и эмоция³

Борис Эйхенбаум

В актерском обиходе имеется термин “переживание”. Спорят – должен ли актёр “переживать” свою роль или не должен. Спор этот, как большинство споров, не приводит ни к чему и только затемняет проблему. Вопрос, в сущности, не в том, должен ли актёр на сцене переживать что-нибудь или не должен, а в том, какого рода переживание должен он возбуждать у зрителя. Вопрос о переживании актёра есть, в конце концов, вопрос о стиле или методе его игры и решается именно этим – это, так сказать, его профессиональное дело или, если угодно, его профессиональная тайна. Гораздо важнее и острее вопрос о переживании зрителя, потому что зритель приходит в театр с тем, чтобы что-то пережить, и никаким особым методом не обладает. Он приходит только с готовностью и с желанием подвергнуться некоему воздействию, которое определить заранее он не может. При этом актёр, конечно, воображает пред собой некоего единого зрителя и рассчитывает на него, а не на индивидуальные

³ Publicado originalmente em: Жизнь искусства, nº11, 11/03/1924.

различия – превратить весь зрительный зал в единого зрителя, им гипнотизируемого.

Так проблема “переживания” из области чистой психологии переходит в область теории искусства. Здесь констатирование различных “эмоций” (психология восприятия) не разрешает вопроса, а уводит от него в сторону.

Известно, что для того, чтобы вызвать комическую реакцию, чтец или рассказчик должен сохранять совершенную серьезность. Комическая реакция усиливается, если рассказчик сам не отдается эмоции смеха, – это хорошо известно каждому по опыту. Оказывается, что в этом случае, рассчитанном именно на сильный эмоциональный эффект (если смеха нет, то комическое проваливается), исполнитель должен быть как бы нейтрален. Замечательно ещё, что именно комическая реакция, и только она, выражается в такой подчеркнуто-эмоциональной форме – в форме смеха. Лучшая аттестация для комического актёра или для комической пьесы – дружный хохот зала (единый зритель). Между тем, если бы во время исполнения трагедии весь театр зарыдал, то это вовсе не свидетельствовало бы о высоком даровании актёра, а скорее всего – о массовом расстройстве нервов. И можно с уверенностью сказать, что при таком поведении зала актёрам стало бы неприятно или смешно.

Дело здесь, повидимому, в том, что смех есть вообще, эмоция по преимуществу интеллектуальная. Она не связана с индивидуальным содержанием душевной жизни и потому не интимна, а сознательна. Смех в одиночку странен самому смеющемуся, тогда как проливать слёзы естественнее всего наедине или с самыми близкими людьми. Читающий про себя смешной рассказ смеется сильнее, если в комнате есть кто-нибудь кроме него – точно приглашая этого другого, хотя бы и не имеющего представления о рассказе, принять участие в смехе. Можно утверждать, что эмоция смеха, как “формальная”, не связанная с душевной жизнью и её индивидуальными оттенками, а свидетельствующая лишь о реакции на впечатление извне, специфична для эстетического восприятия.

В история театра и литературы есть эпохи, когда комическое царит над всеми другими жанрами – такова наша эпоха. Это свидетельствует об особой потребности масс в освежении эстетических восприятий, освобожденных от связи с душевными эмоциями, – о потребности в немотивированном, не окрашенном целевыми тенденциями искусства. Пусть это искусство выглядит более примитивным, чем так-называемое “высокое” – на самом деле оно-то и есть

настоящее нутро искусства. Всякое “высокое” искусство, как бы рассчитанное на возбуждение целевых эмоций (т.е. эмоций негодования, печали, ужаса, умиления, радости и т.д.), есть уже своего рода обман, компромисс – переход к жизни или к религиозному обряду.

Что касается других искусств, то здесь важно принять во внимание специфичность возбуждаемых ими эмоций. Настоящей (т.е. отвечающей природе вещи) реакцией на музыкальное произведение должны быть эмоции специфически-музыкальные, несоизмеримые с душевными или целевыми эмоциями – все остальное (всевозможные “настроения”) есть посторонняя примесь, интересная для психолога, но не имеющая никакого отношения к искусству. Людям, лишенным музыкальности, музыка неприятна или потому, что они ничего не переживают (“скучно”), или потому, что они, под воздействием звуков, начинают отдаваться душевным эмоциям вовсе не так соблазнительно, как это кажется иным защитникам “эмоциональности” искусства. В этом есть что-то извращенное – такого рода эмоции в их натуральном виде достаточно возбуждает сама душевная жизнь каждого.

Всё это я говорю для того, чтобы показать неопределенность слова “эмоция” в том виде, как оно обычно употребляется. Если под эмоциями разуметь только переживания радости, печали, гнева, страха и т.д., то искусство в существе своём (не с точки зрения психологии восприятия, а с точки зрения теории искусства) вне эмоционально. Если же придавать слову “эмоция” более широкий смысл, то надо различать какие-то категории эмоций – хотя бы душевные (целевые) эмоции отличать от духовных (формальных). Первые связаны с индивидуальным содержанием душевной жизни и им порождаются – это интимный душевный процесс, который никогда не прекращается и характеризует собою индивидуальный темперамент. Эмоции второго порядка я называю “формальными” в том смысле, что они непосредственно не связаны с интимным содержанием индивидуальной душевной жизни, а относятся к ней, как форма к материалу. Эстетическое восприятие характеризуется тем, что область душевных эмоций неутрачивается, а возбуждается область иных эмоций. В искусствах, пользующихся словом (или его эквивалентами – мимикой и жестом), душевные эмоции нейтрализуются именно теми “условностями”, которые свойственны этим искусствам. Театр должен иметь рампу или что-нибудь её заменяющее – уничтожение рампы всегда грозит тем, что зритель начнёт колыхаться между

эмоциями разного порядка. В кинематографе душевные эмоции нейтрализуются не только тем, что движение фильма сопровождается музыкальной иллюстрацией. Музыка в данном случае берёт на себя нейтрализующую роль, как бы освобождая вас от душевных эмоций и обволакивая развертывающиеся на экране события особой эстетической атмосферой.

Нейтрализация душевных эмоций может быть осложнена расчетом на попутное их возбуждение, но только с тем, чтобы придать ещё большую силу их переводу в область эмоций формальных, эстетических. Надо признать существование этого рода эмоций как особых, несводимых на эмоция обычного типа. Римическая эмоция, эмоция речевая, пластическая, цветовая, звуковая, эмоции пространства, движения и т.д. – вот те формальные эмоции, которыми живёт искусство и для удовлетворения которых оно существует. Этого рода эмоции, по природе своей, не индивидуальны, не обусловлены душевным состоянием личности – они социальны и в этом смысле объективны. Вот почему для искусств, пользующихся сложным материалом слова или его эквивалентами, так характерно тяготение к комическому. Но об этом подробно – в другой раз.

REFERÊNCIA

ANY, Carol. Теория искусства и эмоции в формалистической работе Бориса Эйхенбаума. *Revue des études slaves*, tome 57, fascicule 1, 1985, pp.137-144. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1985_num_57_1_5475?q=any%20carol&fbclid=IwAR3NUFXU2v-jnMtGwwnJ3xGDpswriVOxmZ5B6_XEUFXsfHRIHj6HH7J_Kco