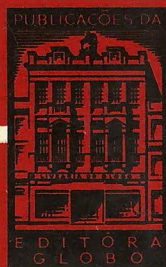


eikhenbaum
chklovski
jakobson
tomachevski
jirmunski
propp
brik
tynianov
vinogradov

TEORIA
DA
LITERATURA

formalistas
russos



EDITORA GLOBO

SUMARIO

Prefácio — Boris Schnaiderman	IX
A Teoria Literária dos formalistas russos no Brasil — Dionísio de Oliveira Toledo	XXIII

PRIMEIRA PARTE

A PROBLEMÁTICA DO FORMALISMO

I

A Teoria do “Método Formal” — B. Eikhenbaum	3
A Arte como Procedimento — V. Chklovski	39
Sobre a questão do “Método Formal” — V. Jirmunski	57
A Escola poética formalista e o marxismo — L. Trotsky	71

II

As Tarefas da Estilística — V. V. Vinogradov	89
Os Problemas dos Estudos Literários e Lingüísticos — J. Tynianov e R. Jakobson	95
A Noção de Construção — J. Tynianov	99
Da Evolução Literária — J. Tynianov	105
Do Realismo Artístico — R. Jakobson	119

Copyright © 1970 by Editora Globo S.A.

1ª edição — maio de 1971
2ª edição — junho de 1973
3ª edição — março de 1976

Capa de
JOÃO AZEVEDO BRAGA

Direitos exclusivos desta tradução,
em língua portuguesa, da Editora Globo S.A.
Porto Alegre — Rio Grande do Sul — Brasil

SEGUNDA PARTE

O POEMA

Ritmo e Sintaxe — O. Brik	131
Sobre o Verso — B. Tomachevski	141

TERCEIRA PARTE

A NARRAÇÃO

Sobre a Teoria da Prosa — B. Eikhenbaum	157
Temática — B. Tomachevski	169
A Construção da Novela e do Romance — V. Chklovski	205
Como é feito <i>O Capote</i> de Gogol — B. Eikhenbaum	227
As Transformações dos contos fantásticos — V. Propp	245

APÊNDICE

Idéias para uma Teoria Literária — Dionísio de Oliveira Toledo	271
--	-----

PREFÁCIO

(1914 a 1930)

Estranho destino, o do assim chamado formalismo russo!

No inverno de 1914-1915, alguns estudantes da Universidade de Moscou fundaram, sob os auspícios da Academia de Ciências, o Círculo Lingüístico de Moscou, que tinha por objetivo promover estudos de poética e de lingüística, conforme programa submetido pelos organizadores ao secretário da Academia, o famoso lingüista A. A. Chákhmatov.

Eram muito jovens os membros do grupo, mas, desde o início, já se patenteia a segurança com que abordam determinados problemas da arte e da literatura. O fato de colocarem a poética ao lado da lingüística indica uma faixa de preocupações que seria dominante no movimento então apenas esboçado, particularmente o estudo da *função poética*, (a expressão seria usada mais tarde) como fato importante da linguagem, até então geralmente descurado pela lingüística tradicional.

Depois de uma primeira publicação do grupo, a brochura *A ressurreição da palavra*, de Vítor Chklovski (1914), deveu-se a Óssip Brik a iniciativa da coletânea *Poética* (Petrogrado, 1916). Seguiu-se a fundação, em 1917, da OPOIAZ (*Óbchchestvo por izutchéniu poetícheskovo iaziká* — Associação para o Estudo da Linguagem Poética), que haveria de cooperar intimamente com o Círculo Lingüístico de Moscou.

Desde o início a nova corrente se caracteriza por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. A filosofia, a sociologia, a psicologia, etc., não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. Ela poderia conter esta ou aquela filosofia, refletir esta ou aquela opinião política, mas, do ponto de vista do estudo literário, o que importava era o *príom*, ou processo, isto é, o princípio da organização da obra como produto estético, jamais um fator externo.

Roman Jakobson escreveu um trecho famoso, que se tornaria quase um manifesto do movimento:

“A poesia é linguagem em sua função estética.

“Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma

obra literária. E no entanto, até hoje, os historiadores da literatura, o mais das vezes, assemelhavam-se à polícia que, desejando prender determinada pessoa, tivesse apanhado, por via das dúvidas, tudo e todos que estivessem num apartamento, e também os que passassem casualmente na rua naquele instante. Tudo servia para os historiadores da literatura: os costumes, a psicologia, a política, a filosofia. Em lugar de um estudo da literatura, criava-se um conglomerado de disciplinas mal-acabadas. Parecia-se esquecer que estes elementos pertencem às ciências correspondentes: História da Filosofia, História da Cultura, Psicologia, etc., e que estas últimas podiam, naturalmente, utilizar também os monumentos literários como documentos defeituosos e de segunda ordem. Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o 'processo' como seu único 'herói'¹".

Deste modo, o movimento voltava-se não só contra os excessos de crítica sociológica e política, da submissão da estética à ética, que havia caracterizado a crítica russa durante anos e anos, mas sobretudo e particularmente, contra a metafísica e religiosidade dos simbolistas russos, para quem o texto literário aparecia com muita freqüência apenas como uma das maneiras de buscar o "inefável", o "inconsútil", o extraterreno. O trabalho crítico dos assim chamados formalistas voltava-se para o contingente, o imediato, o palpável, o analisável.

Como lembra ainda Roman Jakobson, o Círculo Lingüístico de Moscou contava, entre seus membros poetas como Maiakovski, Pasternak, Mandelstam e Assiév². Isto não se devia a mero acaso: os próprios objetivos dos formalistas eram os mesmos da poesia mais avançada da época — a de Khliébnikov e Maiakovski, a do jovem Pasternak (tão diferente do poeta agressivamente tradicional da velhice!), a do Mandelstam dos anos da Revolução (tão afastado do neoclássico de toque ligeiramente simbolista dos anos anteriores!), a poesia violenta e imediatista das ruas e dos comícios, à qual não conseguiram permanecer indiferentes sequer os maiores poetas do próprio simbolismo russo: Andriéi Biéli e Aleksandr Blok, este muito atacado por isto mesmo pelos companheiros de movimento.

No período tumultuoso em que ruíam os valores consagrados,

1 Roman Jakobson, *Noviéichaia rúskaia poésia — nabrossok piérvi* (A novíssima poesia russa — esboço primeiro), Tipografia A Política, Praga, 1921 (obra escrita em 1919), pág. 11.

2 Roman Jakobson, «Vers une science de l'art poétique», in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* (antologia do formalismo russo), Editions du Seuil, Paris, 1965, pág. 12.

quando a velha estética não podia mais satisfazer os jovens, a aliança entre crítica formalista e poesia arrojada e revolucionária parecia expressar o que mais se adequava ao espírito da época. Os romancistas de luvas de pelica, os poetas de salão e de porta de confeitaria, os estetas refinados e transcendentais, haviam tomado em grande parte o destino do exílio. A Rússia procurava estruturar-se em novas formas, sob novos princípios, e o arrojo e novadismo tanto dos poetas como dos estudiosos da literatura condiziam com o espírito dos novos tempos.

Sem dúvida, os formalistas encontravam suas raízes também na tradição russa. A par da tendência para a crítica ideológica e política, do utilitarismo desenfreado, que encontrou sua expressão máxima no ensaio tolstoiano *O que é a arte?*, afirmara-se na Rússia, mais de uma vez, a necessidade de se atribuir o devido valor aos elementos formais da arte literária. A. S. Pushkin escrevia já em 1825: "Nossos críticos ainda não chegaram a acordo, para uma clara distinção entre os gêneros clássico e romântico. Devemos a noção confusa sobre este assunto aos jornalistas franceses, que geralmente atribuem ao romantismo tudo o que lhes parece trazer o selo do devanear e do ideologismo germânico ou baseado em tradições e preconceitos do povo simples: a mais imprecisa das definições. Uma poesia pode apresentar todas essas características e, ao mesmo tempo, pertencer ao gênero clássico.

"Se em lugar da forma da poesia nos basearmos unicamente no espírito com que foi escrita, nunca haveremos de nos desemaranhar das definições. Um hino de J. B. Rousseau, pelo espírito, naturalmente se distingue de uma ode de Píndaro, uma sátira de Juvenal de uma sátira de Horácio, 'Jerusalém Libertada' da 'Eneida', e, no entanto, todos eles pertencem ao gênero clássico.

"Devem ser incluídas neste gênero as poesias cujas formas eram conhecidas por gregos e romanos, ou cujos modelos eles nos deixaram; por conseguinte, incluem-se aí: a epopéia, o poema didático, a tragédia, a comédia, a ode, a sátira, a epístola, o poema heróico, a écloga, a elegia, o epigrama e a fábula.

"Que gêneros de poesias devem então classificar-se como poesia romântica?

"Aqueles que não eram conhecidos dos antigos e aqueles em que as velhas formas se modificaram ou foram substituídas por outras³".

3 A. S. Pushkin, «O poésii classitcheskoi i romanticheskoi» (Sobre a poesia clássica e a romântica), in *Obras completas*, edição da Academia de Ciências da U.R.S.S., V. VII, págs. 32-33.

Trata-se de um rascunho inacabado, encontrado entre os papéis do poeta. Mas por ele já se percebe a importância fundamental que assumia para os russos, na década de 1820, o problema das novas formas poéticas, introduzidas pelo romantismo. Roman Jakobson cita uma série de outros escritos da época, que refletem o mesmo estado de espírito de Pushkin: o importante para os russos, que estavam forjando uma nova linguagem literária, era a possibilidade de novas formas de expressão, e não a exaltação do eu, o medievalismo e quejandos elementos conteudísticos, considerados frequentemente como a característica essencial do romantismo⁴.

Na década de 1910, diversos simbolistas escreveram trabalhos em que se dava uma definição adequada de aspectos importantes da elaboração formal em poesia⁵. No entanto, seu alcance ficava quase sempre limitado à técnica, a elaboração formal não era compreendida geralmente como algo inseparável do "conteúdo", da idéia filosófica, do transcendentalismo e religiosidade dos simbolistas russos.

Surgindo numa época de grandes discussões, na época em que o suprematismo de Maliévitch, o construtivismo, a poesia cósmica de Khliébnikov e Maiakovski subvertiam todas as noções do consagrado, na época da transformação do palco cênico por Meyerhold e da sucessão de imagens até então conhecida no cinema, realizada por Eisenstein, o assim chamado formalismo russo procurou na literatura viva e não apenas nos monumentos do passado aquilo que podia caracterizar a linguagem da obra literária. Ele estudou o específico, o inerente à literatura. Mas, ao mesmo tempo, as novas correntes artísticas afirmavam a necessidade de fundir a arte na vida cotidiana. "Abaixo a arte, viva a vida!" — foi o título de uma conferência de Maiakovski⁶. Havia nisso um paradoxo, mas um paradoxo de que se tinha consciência e que se aceitava como um dos aspectos dialéticos do fenômeno literário.

Referindo-se anos mais tarde aos fundamentos teóricos do formalismo russo, Jakobson diria: "O formalismo evoluía para o método dialético, permanecendo ao mesmo tempo fortemente mar-

4 Roman Jakobson, *Noviéchaia rúskaia poésia — nabrossok plévi*, págs. 12-13.

5 Andriél Biéli escreveu neste sentido diversas obras por volta de 1910. É particularmente importante o seu livro *Poésia slova* (A poesia da palavra), de 1916 (Photo-offset edition Russian Language Specialties, Chicago, 1965).

6 Súmula in Vladimir Maiakovski, *Obras completas*, edição da Academia de Ciências da U.R.S.S., V. XIII, pág. 157.

cado pela herança mecanicista⁷". Sem dúvida, é preciso distinguir estes aspectos nos trabalhos do formalismo russo, o que não lhes diminui a importância histórica, nem a oportunidade hoje em dia.

Aliás, trabalhos do Círculo lingüístico de Praga conseguiram, por vezes, dar expressão mais adequada a certas idéias do formalismo russo. O paradoxo ora apontado foi assim definido nas famosas "Teses de 1929" de Praga: "É preciso elaborar *princípios de descrição sincrônica da língua poética*, evitando o erro, frequentemente cometido, que consiste em identificar a língua da poesia e a da comunicação. A linguagem poética tem, do ponto de vista sincrônico, a forma da palavra, isto é, de um ato criador individual, que toma seu valor, por uma parte, do fundo da tradição poética atual (língua poética) e, por outra parte, do fundo da língua comunicativa contemporânea. As relações recíprocas da linguagem poética com estes dois sistemas lingüísticos são extremamente complexas e variadas, e é preciso examiná-las tanto do ponto de vista da diacronia como da sincronia. Uma propriedade específica da linguagem poética é acentuar um elemento de conflito e de deformação, sendo o caráter, a tendência e a escala desta deformação muito diversos. Assim, por exemplo, uma aproximação da palavra poética com a língua de comunicação é condicionada pela oposição à tradição poética existente: as próprias relações recíprocas da palavra poética e da língua de comunicação ora são, em determinado período, muito nítidas, ora, em outras épocas, não são, pode-se dizer, sentidas⁸".

De início, os formalistas adotaram formulações agressivas contra a velha estética e, por vezes, chegaram a afirmar a independência da literatura em relação às demais formas da vida social. Era um recurso polêmico, que tinha a sua razão de ser tática, levado mais de uma vez ao exagero, e que lhes tem sido frequentemente lançado ao rosto, como se fosse um princípio básico de sua teorização. A este propósito, Jakobson lembra: "No entanto, e B. Eikhbaum não se cansou de repeti-lo, todo movimento literário ou científico deve ser julgado antes de mais nada à base da obra produzida e não da retórica de seus manifestos. Ora, infelizmente, ao

7 Roman Jakobson, intervenção numa das sessões do Círculo Lingüístico de Praga, publicada em *Slovo a Slovesnost*, 1935, traduzida para o francês por Oldrich Kulik e incluída na publicação *Change*, N.º 3, Paris, 1969, pág. 59.

8 As «Teses de 1929» foram elaboradas pelo Círculo Lingüístico de Praga, redigidas em francês e apresentadas, em outubro de 1929, no 1.º Congresso de Filólogos Eslavos. Estão reeditadas no número de *Change* citado na nota precedente, págs. 19-49. V. 35-36.

se discutir o balanço da escola 'formalista', tem-se a tendência de confundir os slogans pretensiosos e ingênuos de seus arautos com a análise e a metodologia inovadoras de seus pesquisadores científicos⁹''.

E, quando se estuda em pormenor a contribuição dos formalistas russos, percebe-se desde o início uma tendência marcada a levar em conta a relação dialética entre sincronia e diacronia, a ver a língua como um fenômeno social e, como tal, relacionada com as demais "séries sociais", e sobretudo uma acentuada importância atribuída ao estudo histórico tanto da linguagem como da sua expressão literária.

Os formalistas se recusavam a seguir servilmente os pressupostos da historiografia literária tradicional. Em sua *Novíssima poesia russa — esboço primeiro*, Roman Jakobson propõe uma visão nova da periodologia das escolas poéticas. Segundo ele, a linguagem poética se desgasta de tempos em tempos, e então se torna preciso absorver do linguajar cotidiano outras formas e construções. Por conseguinte, o que Khliébnikov e Maiakovski estavam realizando na época da publicação do livro, não era mais do que seguir a norma autêntica de toda verdadeira poesia¹⁰.

Os formalistas russos não se limitaram a traçar as normas gerais da evolução da linguagem poética. Uma série de estudos por eles realizados, baseados na metodologia que elaboraram, permitiu precisar melhor, historicamente, uma série de fatos literários. Por exemplo, na história da literatura, estava consagrada a noção de que o grande acontecimento literário na Rússia, a partir da década de 1820, fora a oposição entre clássicos e românticos. Estudando minuciosamente os escritos da época, e analisando particularmente os fatos ligados à linguagem literária, J. Tynianov mostrou, numa série de trabalhos, que esta oposição clássicos-românticos, noção importada, foi muito menos importante, do ponto de vista da formação da nova linguagem literária, que a luta entre "arcaizantes" e "inovadores", isto é, entre os que se apegavam a um tipo de linguagem genuinamente russo e os que procuravam uma linguagem literária imbuída de formas importadas do Ocidente. Os "inovadores" com muita freqüência inovavam no sentido de uma linguagem de salão, uma linguagem mais de classe e de grupo social, enquanto os "arcaizantes" tanto incluíam reacionários da linguagem, que exaltavam o eslavo eclesiástico e as velhas formas, como

9 Roman Jakobson, «Vers une science de l'art poétique», pág. 10.

10 Roman Jakobson, *Noviéchaia rúskaia poésia — nabrossok piérvj.*

indivíduos de visão, apegados às tradições populares, e que em política assumiram posições francamente revolucionárias¹¹.

Podem-se citar outros resultados fecundos desta subversão completa dos critérios da historiografia literária tradicional.

O ensaio "Dostoiewski e Gogol: contribuição à teoria da paródia", ainda de Tynianov, inicia-se assim: "Quando se fala de 'tradição literária' ou 'herança', imagina-se geralmente certa linha reta, que ligue o representante mais jovem de determinado ramo literário com o mais velho. No entanto, o caso é muito mais complexo. Não existe prolongamento de uma linha reta, ocorre antes partida, repulsão com origem em determinado ponto — luta. E em relação a representantes de outro ramo, de outra tradição, tal luta não existe: eles são simplesmente deixados de lado, negados ou venerados, os oponentes lutam com eles pelo simples fato de sua própria existência". Assim, a literatura russa do século XIX teria deixado Pushkin de lado, ao mesmo tempo que o venerava. Tynianov cita outros fatos da história da literatura russa, em favor da sua tese sobre a complexidade dos fatos literários e, depois, como estudo mais concreto e original, apresenta uma documentação sobre a importância da paródia como processo criativo, com base na relação Gogol-Dostoiewski. Este evidentemente parte de Gogol e procura até sublinhar isto. Mas, se há um processo de desenvolvimento a partir de Gogol, ocorre também repulsão, hostilidade franca. E esta se manifesta num processo peculiar: Dostoiewski elabora o Fomá Opískin de *A Aldeia de Stiepántchikovo e seus habitantes* com traços do próprio Gogol e, sobretudo, com o que este escreveu em seu tão atacado livro *Trechos de correspondência com amigos*¹².

Boris Eikhenbaum dedicou anos de sua vida a um estudo minucioso da obra de Tolstoi. Já em seu livro de ensaios *Através da literatura* (1924), o que aparece é uma substituição da visão tradicional e convencional da figura de Tolstoi por outra, que se depreende

11 J. Tynianov refere-se a este assunto em vários trabalhos de seu livro de ensaios *Arkhaísti i novátori* (Arcaizantes e inovadores), Lenigrado, 1929. Recentemente, saiu uma coletânea de seus trabalhos dedicados à relação de Pushkin com os escritores de seu tempo: *Pushkin i ievó sovriemiêniki* (Pushkin e seus contemporâneos), Editora Naúka (A Ciência), Moscou, 1969.

12 O ensaio de J. Tynianov *Dostoiewski i Gogol: k teórii parodii* (Dostoiewski e Gogol: contribuição à teoria da paródia) foi publicado pela OPOIAZ em 1921, sendo incluído depois em *Arkhaísti i novátori*. Existe reimpressão norte-americana do texto russo, em *O Dostoievskom* (Sobre Dostoiewski — Brown University Slavic Reprint IV), Brown University Press, Providence, Rhode Island, 1966 (págs. 151-196).

de alguns documentos surpreendentes, como as reminiscências origináissimas de Máximo Górkí¹³, e que nos dão um Tolstoi sensual, já velho e falando de mulheres com verdadeira concupiscência, e isto bem após a famosa "crise" que determinaria a formulação mais doutrinária de seu sistema ético-religioso-filosófico, tão acentuadamente ascético; ou os escritos de Constantin Leôntiev, que já em 1890 via nas famosas "crises" tolstoianas, na realidade, crises de formas de expressão. Eikhenbaum propõe em dois artigos uma revisão de toda a abordagem da obra tolstoiana, que deveria ser vista não como uma sucessão de crises metafísicas, mas como uma evolução ligada essencialmente a crises na maneira expressiva¹⁴.

Todos estes trabalhos da escola formalista chamavam a atenção para aspectos importantes do processo literário e para a necessidade de rever os conceitos tradicionais da historiografia. Não faltaram vozes que chamaram a atenção dos formalistas para os exageros em que por sua vez poderiam incorrer, devido à absolutização de conceitos como *prim*, que tenderiam a transformar-se em novo cânone e, depois de prestar um serviço inestimável de limpeza do campo literário, poderiam dificultar novas e despreconceituadas pesquisas. Neste sentido, adquire particular importância a preocupação de Vítor Jirmunski de precisar os limites de aplicação do método formal, conforme se pode constatar pelo ensaio incluído na presente coletânea. Trata-se da crítica de alguém que estava tão ligado ao movimento que, nos anos de perseguição, seria acoidado de "formalista", mas que procurava analisá-lo com simpatia e participação, não isenta de restrições, algumas oportunas, outras passíveis de discussão.

Sem dúvida, esta atitude, tão diferente da "caça ao formalismo" que se manifestaria alguns anos depois, era algo que ajudava a chegar a uma compreensão mais ampla e abrangente dos fenômenos literários e lingüísticos. Numa sessão do Círculo Lingüístico de Copenhague, em 1936, Roman Jakobson se referiria assim ao problema, de um ponto de vista global: "Dominar no plano lingüístico a construção da obra em poesia, eis a tarefa que a *escola formalista russa* se atribuiu de modo conseqüente, há vinte anos. Mas, na origem, a obra

13 M. Górkí, *Liev Tolstoi, Obras reunidas*, Goslitizdat (Editora Estatal de Obras Literárias), V. XIV, 1951, págs. 253-300.

14 Boris Eikhenbaum, «O Lvié Tolstom» (Sobre Leão Tolstoi), in *Skvoz litieratúru* (Através da literatura), Ed. Academia, 1924, reproduzida pela Editora Mouton, Haia, 1962, págs. 62-66; «O krízissakh Tolstova» (Sobre as crises de Tolstoi), ob. cit., págs. 67-72. A tese proposta por Eikhenbaum foi desenvolvida no Ocidente por Nina Gourfinkel, no livro *Tolstoi sans tolstoïsme*, Éditions du Seuil, Paris, 1949.

poética era considerada como soma dos processos da arte. Definição que precisava de uma retificação essencial: não se trata de soma mecânica, mas de um *sistema de processos*: estes se relacionam entre si segundo leis e formam uma hierarquia característica. A *transformação* poética consiste nos deslocamentos desta hierarquia: o que *muda* é a hierarquia dos processos no quadro de um gênero poético dado, a hierarquia dos gêneros, a hierarquia das diferentes artes e a relação da arte com os domínios vizinhos da cultura, e em particular a relação da arte verbal com outros tipos de enunciado. Com o próprio desenvolvimento dessas tarefas, a *poética arrastou toda a ciência da linguagem*, por meio de muitos impulsos fecundos. Ela colocou a questão fundamental da relação nomotética entre a parte e o todo, e estabeleceu a ponte entre as problemáticas sincrônica e histórica. É isto na medida em que ela fornece a prova de que o deslocamento não pertence simplesmente à diacronia, mas também à sincronia: o deslocamento é vivido de maneira imediata, ele é valor essencial de arte¹⁵.

Trata-se, é claro, de uma análise *a posteriori*, mas ela ajuda a discernir elementos que estavam em desenvolvimento nos últimos anos do formalismo russo. Basta ler com atenção as famosas teses de Jakobson e Tynianov¹⁶, bem como certos trabalhos deste, para se ter a confirmação do que se afirmou aqui.

Parece-nos que se deve enfatizar justamente a compreensão melhor que se passa a ter da história literária, quando se levam em conta os fatos apontados pelos formalistas, que haveriam de exercer influência marcante numa série de concepções elaboradas depois pelo Círculo Lingüístico de Praga, e que deixaram traço fundo nos estudos lingüísticos e literários de nosso tempo. Comparem-se as já citadas teses de Jakobson e Tynianov com as "Teses de 1929" de Praga, e se verá facilmente que há continuidade, elaboração de idéias propostas nas primeiras e formuladas mais detalhadamente nas segundas, enfim, uma fecundidade de elaboração teórica que nos fornece novas armas de análise.

É esta metodologia não pode ser desprezada nem esquecida. Na bibliografia sobre o formalismo russo não são raras as referências à crise que o movimento estava vivendo quando sobreveio

15 Roman Jakobson, intervenção numa sessão do Círculo Lingüístico de Copenhague, em 12 de setembro de 1936, reproduzida em *Change*, n.º cit., pág. 96.

16 J. Tynianov e Roman Jakobson, *Problêmi izutchénia litieratúri i laziká* (Problemas do estudo da literatura e da língua), *Nóvi Lef*, 1928, n.º 12, págs. 36-37.

a sua extinção violenta. Esta crise existiu de fato, uma crise de evolução, de busca de formulações mais exatas e consistentes, mas nada disso diminui, historicamente, a gravidade de sua extinção violenta, que representou um retrocesso tremendo nos estudos literários russos. Basta ler o artigo de Górkí sobre o assunto¹⁷, para se perceber a que ponto os estereótipos formados sobre o que teria sido o "método formal" passavam a atuar como verdades indiscutíveis.

Após a condenação pública e categórica do "formalismo" em 1930, e sua virtual interdição, os membros do movimento que não tinham saído do país, dedicaram-se quase todos a estudos literários em âmbito mais estreito, e que não implicassem em teorização. Alguns empenharam-se em renegar com estrépito as convicções da véspera, como foi particularmente o caso de Vítor Chklovski. Outros tiveram atitude mais coerente, e não faltou até quem acabasse no paredão de fuzilamento, como foi o caso do grande lingüista I. Polivanov, discípulo predileto de Baudouin de Courtenay e amigo de Maiakovski, morto em janeiro de 1938¹⁸.

Mas a relação íntima que existira entre o movimento russo e o Círculo Lingüístico de Praga, de cujos primeiros trabalhos participaram os russos Roman Jakobson, N. S. Trubietzkói e P. G. Bogatiriév, refletiu-se no prosseguimento de uma série de trabalhos esboçados pela OPOIAZ e pelo Círculo Lingüístico de Moscou. Revelou-se igualmente fecunda a relação que existira entre os formalistas russos e estudiosos poloneses de lingüística e literatura.

Todavia, durante muitos anos, os trabalhos do formalismo russo se transformaram em raridade bibliográfica. Na Rússia, o movimento não era sequer citado em enciclopédias e compêndios de literatura, a não ser aqui e ali como bode expiatório de uma crítica estreitamente sociológica. Os clichês então surgidos continuam atuando às vezes até hoje, no sentido de uma condenação vaga do movimento, sem que se tenha uma noção exata do que ele significou. Basta ver, neste sentido, a imprecisão com que alguns críticos lukaesianos se referem ao "formalismo", como se o termo designasse algo vergonhoso ou assustador.

Mesmo na época da completa proibição do movimento na Rússia, alguns estudiosos ocidentais tiveram conhecimento de seus traba-

17 M. Górkí, *O formalisme* (Sobre o formalismo), *Obras reunidas*, Goslitizdat (Editora Estatal de Obras Literárias), V. XXVII, págs. 521-528.

18 Léon Robel, «Polivanov et le concept de surdité phonologique», *Change*, n.º cit., pág. 118.

lhos. Trata-se, porém, de casos isolados, sem grande repercussão internacional: Ettore Lo Gatto incluiu em seu livro de 1947, *A estética e a poética na Rússia*¹⁹, uma apreciação adequada dos resultados do movimento, acompanhada de alguns de seus textos, traduzidos para o italiano; W. H. Bruford ressaltou o papel do formalismo russo, na evolução do pensamento crítico moderno, numa aula inaugural de Alemão na Universidade de Cambridge, em 1952²⁰, etc.

Um papel decisivo, no sentido de trazer as idéias e trabalhos do movimento à circulação internacional, foi dado por Victor Erlich com seu livro *Formalismo Russo*, cuja primeira edição é de 1955²¹. Desde então, publicaram-se sobre o assunto inúmeros estudos e foram aparecendo publicações de textos formalistas, tanto no original como em traduções.

Visto que Paris continua sendo um dos grandes centros divulgadores de idéias e movimentos, tiveram grande importância para o conhecimento do formalismo russo os trabalhos ali publicados, particularmente a atividade desenvolvida por Tzvetan Todorov, no sentido da divulgação das obras do movimento e de sua análise crítica²².

Se Roman Jakobson tem procurado desenvolver no Ocidente uma concepção iniciada pelo formalismo russo, mas que nos permita uma visão mais abrangente do fenômeno literário, outras abordagens do movimento são características pelo facciosismo neste ou naquele sentido: freqüentemente, os críticos o atacam porque ele apresentou idéias diferentes de determinado tipo de estruturalismo atual ou porque não chegou às mesmas conclusões. Constitui, por exemplo, documento de estranha incompreensão o ensaio que Claude Lévi-Strauss escreveu sobre um dos trabalhos pioneiros do movimento: *Morfologia do Conto Popular* de V. I. Propp, onde, a par do reconhecimento do papel pioneiro do livro, bem como de uma elaboração valiosa no que se refere às teorias do próprio Lévi-

19 Ettore Lo Gatto, *L'estetica e la poetica in Russia*, G. C. Sansoni Editore, Firenze, 1947.

20 W. H. Bruford, *Literary interpretation in Germany*, Cambridge University Press, 1952.

21 Victor Erlich, *Russian Formalism*, Mouton, Haia, 1955.

22 Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits*, Éditions du Seuil, Paris, 1965; «A herança metodológica do formalismo», in *Estruturas narrativas*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1969, págs. 27-52. Original: «L'héritage méthodologique du formalisme» in *L'homme*, janeiro-março de 1965; «Formalistes et futuristes» in *Tel Quel*, n.º 35, outono de 1968.

Strauss, se repetem velhas e surradas acusações ao formalismo, baseadas numa bibliografia insuficiente e numa tradução inglesa, cujos defeitos foram apontados pelo autor em seu artigo de resposta²³. No Brasil, Haroldo de Campos chamou a atenção para a importância dos trabalhos de Propp e para a polêmica deste com Lévi-Strauss, estudando também o fato de que ao mesmo tempo em que Propp se dedicava à morfologia do conto popular russo, Mário de Andrade organizava os contos populares brasileiros segundo princípios semelhantes, para a criação de seu *Macunaíma*, fato a que já haviam aludido Laís Correa de Araujo e Affonso Ávila, na base de um trabalho de Roland Barthes sobre Propp²⁴.

Outros trabalhos do formalismo russo estão igualmente exercendo estímulo em nossos dias, no sentido de uma revisão metodológica fecunda nos estudos literários. É o caso do livro de Mikhail Bakhtin sobre Dostoiewski, aparecido recentemente em tradução italiana²⁵.

Tende igualmente a passar a perplexidade resultante dos primeiros contatos, por vezes sumários, com os trabalhos do movimento, e que resultavam ora numa aceitação categórica e acrítica, ora em restrições que se baseavam em aspectos parciais do movimento ou

23 Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, Einaudi, Turim, 1966. O trabalho de Lévi-Strauss constitui estudo sobre a tradução inglesa do livro de Propp *Morfologija skázki* (Morfologia do conto popular), Leningrado, 1928, editada em 1958 pela Mouton com o nome de *Morphology of the Folktale*, e saiu duas vezes em francês, com pequenas diferenças, segundo informa o organizador da edição italiana, Gian Luigi Bravo: «L'analyse morphologique des contes russes», in *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* (III, 1960), e *La Structure et la Forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, in *Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée*, n.º 99, 1960.

24 Haroldo de Campos, «Morfologia do Macunaíma», *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26-11-1967; Laís Correa de Araujo, nota no *Estado de Minas*, 19-5-1963; Affonso Ávila, «Macunaíma: Tradição e Atualidade», *Supl. Lit. de O Est. de S. P.*, 7-9-1963.

25 Mikhail Bakhtin, *Problêmi poétiki Dostoiévskovo*; tradução italiana: *Dostoiévskij — poetica e stilistica*, Einaudi, Turim, 1968. O livro constitui versão refundida de *Problêmi tvórtchestva Dostoiévskovo* (Problemas da obra de Dostoiewski), 1929.

em ataques que lhe foram dirigidos na época de seu aparecimento. Não parece justa a acusação de Ignazio Ambrogio a Victor Erlich no sentido de que este se teria entusiasmado demais pelo seu objeto de estudo, o que teria resultado em deformação²⁶. Não! O livro de Erlich é um repositório valioso de informações, apresentadas analítica e criticamente, e o resto depende das opiniões deste ou daquele estudioso que trate de seu trabalho. Outras abordagens, porém, são mais fragmentárias e freqüentemente discutíveis.

Uma boa visão das relações entre o Círculo Lingüístico de Praga e o formalismo russo e da importância de ambos para os estudos literários modernos é dada pelo N.º 3 da publicação francesa *Change*, da qual já se tratou aqui. Uma abordagem feliz das relações do formalismo russo com o movimento artístico e particularmente com a poesia russa da época aparece no livro de Krystyna Pomorska, *A teoria formalista russa e sua ambiência poética*²⁷.

Os modernos trabalhos de Teoria da Informação desenvolveram alguns conceitos que já apareciam no formalismo russo. Particularmente, a noção do “efeito de estranheza”, formulada de maneira aguda por Vítor Chklovski, passou a desempenhar papel decisivo. Umberto Eco chega a afirmar que era espantoso que o artigo de Vítor Chklovski, “A arte como processo”, “antecipasse todas as possíveis aplicações estéticas de uma teoria da informação que ainda existia²⁸”.

Embora a Teoria da Informação tenha tido nos últimos anos considerável desenvolvimento na União Soviética, durante muito tempo o formalismo russo continuava sob a condenação declarada. Era, porém, uma situação que não podia perdurar: os trabalhos novos que iam aparecendo tornavam por demais aparente a importância do que se fizera no país, nesse campo, na década de 1920.

26 Ignazio Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Editori Riuniti, Roma, 1968, pág. 199.

27 Krystyna Pomorska, *Russian formalist theory and its poetic ambience*, Mouton, Haia, 1968.

28 Umberto Eco, *Obra aberta* (tradução brasileira), Editora Perspectiva, São Paulo, 1968, pág. 123.

O sinal verde para a abordagem do tema foi dado pela Academia de Ciências da U.R.S.S., que iniciou, em 1962, a publicação periódica de importantes estudos sobre semiótica e lingüística, com o nome de *Pesquisas Tipológico-Estruturais*. Desde então, muitos trabalhos abordam temas do formalismo russo, desenvolvem proposições por este apresentadas, analisam seus estudos à luz das concepções atuais. Em 1964, a Universidade de Tartu, Estônia, iniciou também uma importante série de estudos semióticos. Os próprios textos do formalismo vêm sendo reeditados na U.R.S.S., ainda que de maneira lenta e gradual.

Enfim, depois de anos de proscrição e incompreensões, os estudos, análises e discussões atuais estão permitindo, no Oriente e no Ocidente, integrar o formalismo russo, com o rico acervo de seus trabalhos, na consciência crítica literária mundial.

São Paulo, abril de 1970.

Boris Schnaiderman

A TEORIA LITERÁRIA DOS FORMALISTAS RUSSOS NO BRASIL

Dionísio de Oliveira Toledo

I

René Wellek e Austin Warren foram os verdadeiros motivadores da edição brasileira da *Teoria Literária* extraída de textos de vários críticos russos que se agruparam num movimento, hoje famoso mundialmente, conhecido como o formalismo russo. Desde que a obra desses dois eminentes tratadistas, tcheco um e norte-americano o outro, foi divulgada no Brasil, através de edições espanholas ou portuguesas¹, resolveram-se uma série de questões de natureza técnico-literária que até então só eram abordadas com rigor pelos gramáticos, isto é, pela não-literatura. Lembremos apenas, a esse propósito, o caso do poema, objeto, na época, da análise dos tratadistas de métrica. A grande crítica literária brasileira (José Veríssimo ou Otto Maria Carpeaux, por exemplo) não se preocupava, como o deveria fazer, pelo aspecto formal da obra de arte literária, salvo na medida em que ela era considerada a partir dos seus "conteúdos", o que não significava obviamente um

¹ Na Espanha traduziu-se de R. Wellek e A. Warren a *Teoria Literária* e de René Wellek, a *História da Crítica Moderna*, ambas editadas pela Gredos, dirigida por Damaso Alonso. Em português, a Europa-América traduziu a primeira e a Herder, a segunda.

desacerto: era uma omissão por falta de elementos. Por isso, tratava-se, já se vê, de uma crítica eminentemente subjetivista. Assim, para o estudioso do poema só sobravam os manuais de versificação, sempre repetidos, até por escritores clássicos². Contudo, quando se tornou conhecida a proposição de Wellek e Warren no sentido de se abandonar as teorias métricas elaboradas sobre critérios de divisão silábica, de notação musical ou de avaliação mediante aparelhos acústicos em favor de uma visão do verso em sua organicidade, abriu-se um novo campo para a crítica na literatura. Desse momento em diante, respeitar-se-ia, porque existiam bases científicas, a modificação do verso conforme a individualidade dos autores, as variações das escolas literárias ou a constatação de diferenças entre os vários sistemas lingüísticos nos quais aparece a versificação³. Mas — como deixam bem claro nossos autores — tal proposição, entre outras, nada mais era do que o atendimento da reivindicação expressa pelos formalistas russos sobre o assunto. Compreende-se que assim fosse: René Wellek, que se educara intelectualmente no Círculo Lingüístico de Praga, endossara as mesmas idéias diretrizes que governam este grupo tcheco, todas elas surgidas do formalismo russo.

Posteriormente, as relações que se estabeleceram entre o estruturalismo francês (Lévy-Strauss, Michel Foucault, Roland Barthes, Louis Althusser, etc.) e a inteligência brasileira selaram o interesse que já havia pelo formalismo russo, eis que o primeiro utilizava largamente o segundo para formular as teorias que perseguia⁴. Conheceu-se, nessa época, a seleção de ensaios e a tradução

2 Antônio Feliciano de Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1851; Olavo Bilac e Guimarães Passos, *Tratado de Versificação*, Liv. Francisco Alves, 1944. Entre muitos, escolhemos apenas estes dois exemplos.

3 Recordemos, como exemplo, que o verso antigo era quantitativo, enquanto o moderno, qualitativo.

4 Como os estruturalistas, por vezes, abusam da utilização dos formalistas russos, convém ter presente o protesto de um dos últimos, V. Propp, sobre o caráter científico da investigação literária: «se no começo deste escrito pusemos em relevo a afinidade entre as leis estudadas pelas ciências exatas e as estudadas pelas disciplinas humanistas, desejamos

dos mesmos para o francês, reunidos numa edição da Seuil sob o título geral de *Théorie de la Littérature*, com textos dos formalistas russos, por Tzvetan Todorov. Era necessário, a esta altura, torná-los conhecidos também no Brasil. Reunimos, então, um grupo de alunos na Faculdade de Filosofia da U. F. R. G. S. (Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Levin Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt) e, com o auxílio no início da Prof.^a Reasylyvia Kroeff de Souza e após da Prof.^a Rebeca Peixoto da Silva, principiamos a preparação de uma edição brasileira, também de teoria literária dos formalistas russos.

O nosso trabalho tornou-se aos poucos, e cada vez mais, distinto do realizado por Tzvetan Todorov. Não só a disposição da matéria é diferente como ainda acrescentamos artigos de outros autores, traduzidos diretamente do russo ou do espanhol, esclarecedores da posição dos formalistas russos. Ao dispormos da matéria, partimos de uma concepção geral da teoria literária para depois nos especificarmos nos seus aspectos particulares. Procuramos também, para situar o investigador, contrapor os formalistas aos marxistas, já que as duas posições são inconciliáveis e continuam sendo debatidas. Finalmente, como apêndice, apresentamos um panorama geral de uma teoria literária a fim de que o leitor dispusesse de uma orientação sistemática dessa disciplina, o que não ocorre nas edições francesa e italiana. Todavia, como esse panorama pretende apenas guiar o leitor, sem procurar nenhuma conotação com os formalistas russos, julgamos interessante transcrever as observações de Ettore Lo Gatto sobre esse movimento. Ei-las: na Rússia “a guerra e a Revolução⁵ diminuíram a atividade da crítica, sem que por isso ela parasse; nos anos da guerra apareceram notáveis manifestações críticas”... “como, por exemplo, o estudo de V. Iva-

encerrar recordando sua fundamental, específica diferença», uma vez que, por exemplo, as obras-primas de Dante e de Shakespeare «não podem ser compreendidas só com métodos exatos». Citado por Romano Luperini, em *Estruturalismo y Crítica Marxista*, Centro Editor de América Latina, Ba. As., 1968.

5 O autor refere-se, aqui, à guerra de 1914 e à revolução marxista na Rússia.

nov sobre 'O Mito Fundamental da Novela *Os Demônios*', outro estudo de Klebnikov sobre o Futurismo e os de Chukovsky e Chklovski sobre os problemas da criação poética a partir do ponto de vista da forma. Pode-se dizer que estas primeiras tentativas continuam, depois da vitória da Revolução, naquela que se afirmou como a primeira escola original crítica junto ao triunfante positivismo oficial: a escola formalista ou do 'formalismo'. Suas primeiras raízes devem ser buscadas, entretanto, antes, no trabalho dos professores Aleksandr Vesselovsky e Alexánder Potebnia, o primeiro criador, na Rússia, da escola poética histórica e a segunda da escola de poética lingüístico-psicológica. A Academia de Ciências começara, em 1913, a recompilação das obras completas de Vesselovsky, com seus dois volumes *A Poética* e a *Poética dos Temas*; no mesmo ano publicou-se, de Potebnia (após vinte anos da segunda edição e meio século da original) sua obra fundamental, *Língua e Pensamento*, que a nova escola usaria como pedra angular em sua concepção das relações entre lingüística e poética. Reunidos em um grupo, *Opoiaz*, (*Obshchestvo izucheniia teorri poeticheskogo iazyka* = Sociedade para o Estudo da Língua Poética), cuja vida durou de 1914 a 1923, os primeiros 'formalistas' — Vítor Chklovski, L. Jacobinsky, E. Polinanov, O. Brik, B. Eikhenbaum, V. Jirmunski e J. Tynianov como críticos e escritores e R. Jakobson como filólogo — tiveram o grande mérito (prescindindo do valor, a miúdo altíssimo, de seus trabalhos particulares) de revolucionar a crítica e a história literária que, na tradição russa, moveram-se em torno a problemas morais ou sociais (e, às vezes, metafísicos, mas de conteúdo) ou bem obedecendo a atitudes subjetivas ou impressionistas, mais de conteúdo do que de forma. Os problemas da forma haviam interessado também aos simbolistas e depois deles, como sabemos, aos futuristas dos tipos de Klebnikov e Maiakovski; mas nestes casos tratava-se de um interesse vinculado ao progresso da criação, natural no artista criador, não no crítico. Os 'formalistas' tentaram a elaboração de uma teoria e a relativa sistematização das obras literárias a contar da perspectiva do procedimento artístico (em russo *prion* na acepção adotada pelos formalistas) independentemente dos temas ou dos motivos psicológicos ou sociais; tratava-se, pois, de eliminar

totalmente o contraste entre conteúdo e forma, a favor de uma concepção para a qual todos os elementos da obra, a idéia como o ritmo, são fatores artísticos, só operando enquanto tais. Frente à crítica realista isto representou toda uma inversão, e é lamentável que o triunfo da crítica marxista, que tachou de racionário ao formalismo, tivesse detido a revisão da história literária russa que os formalistas haviam iniciado magistralmente.

Três grupos de trabalhos nos apresentam, hoje, os resultados que os formalistas e outros eruditos que seguiam seus caminhos conseguiram na década em que desenvolveram suas atividades com relativa liberdade. Num primeiro momento, naturalmente, em parte ainda vinculados ao movimento simbolista ou a ele referidos: de Jirmunski, *A Rima, sua História e Teoria, A Estrutura dos Poemas Líricos, Os Problemas da Poética, Os Problemas de uma Teoria da Literatura*; de Chklovski, *A Teoria da Prosa, O Desenvolvimento do Tema* e um estudo sobre *Tristram Shandy* de Sterne e a *Teoria do Romance*; de Tynianov, *Os Problemas da Linguagem Poética*; de Eikhenbaum, a *Melodia no Verso Lírico Russo*; de Tomachevski, *Sobre o Verso* e sobre a *Poética da Teoria da Literatura*; de Engelgardt, sobre o *Método Formal na História da Literatura* e de Bulujatyi, *Os Problemas da Análise Dramática*. Em segundo lugar, devemos citar as obras de aplicação da teoria a vários aspectos da história literária, como os trabalhos de Jirmunski sobre a *Poesia de Briusnov* e a *Herança de Pushkin*, e sobre *Byron e Pushkin*; os de Eikhenbaum que tratam de *O Jovem Tolstoi, Lermontov, Gogol, Kusmin e Blok*; os de Grossman sobre Dostoiewski e, em particular, o *Patetismo de Dostoiewski*⁶; de Grigorieva, sobre a *Estrutura Cênica dos Dramas de Tchekov*; de Chklovski, a respeito de *Pushkine e Sterne*; de Tynianov, sobre *Gogol e Dostoiewski* e de Slonimsky, a *Técnica do Cômico em Gogol*. Por último, devemos citar as primeiras tentativas de reconstrução de períodos inteiros através de ensaios de cada autor em particular: a *Prosa Russa* por Eikhenbaum

⁶ De Leonid Grossman, apareceu no Brasil, *Dostoiewski Artista*, apresentado e traduzido por Boris Schnaiderman, Ed. Civilização Brasileira, Rio, 1967.

e Tynianov; a *Poesia Russa do Século XVII* por Gukovsky; a *Poesia Russa do Século XIX* por Eikhenbaum e Tynianov, etc.

Neste último grupo têm especial importância os estudos e ensaios sobre o século XVIII, dispersos nos volumes publicados pelos formalistas e também em seu órgão, a revista *Poetika*, que começou a ser publicada em 1919 e que após um período de interrupção foi recolhida pelo 'Instituto Estatal de História das Artes' (1926-29), com a colaboração de alguns dos primeiros formalistas, como Tomachevsky, Tynianov, Jirmunski, Gukovsky, etc., enquanto outros críticos não vinculados ao movimento ou contrários a ele, mas especializados nos problemas formais, reuniam seus estudos nos tomos 'Ars Poetica' da 'Academia Estatal das Ciências Artísticas', publicados sob a responsabilidade de M.A. Pretrovsky. No ano de 1929 surgiu a crise definitiva dos estudos 'formalistas'...

II

Quatro partes constituem a presente obra: I, *A Problemática do Formalismo*, incluindo os artigos: "A Teoria do Método Formal", "A Arte como Procedimento", "Sobre a Questão do Método Formal" e "A Escola Poética Formalista e o Marxismo", "As Tarefas da Estilística", "Os Problemas dos Estudos Literários e Lingüísticos", "A Noção de Construção", "Da Evolução Literária" e "Do Realismo Artístico"; II, *O Poema*, parte constituída por "Ritmo e Sintaxe" e "Sobre o Verso"; III, *A Narração*, formada por "Sobre a Teoria da Prosa", "Temática", "A Construção da Novela e do Romance", "Como é feito o *Capote* de Gogol", "As Transformações dos Contos Fantásticos"; IV, *Apêndice*: "Panorama de uma Teoria Literária".

7 Ettore Lo Gatto, *Historia de la Literatura Rusa*, Luis de Caralt, Editor, Barcelona, 1952.

Bibliografia acessível em português para o estudo dos formalistas russos:

René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*. Europa-América.

René Wellek, *História da Crítica Moderna*. Herder.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Livraria Almeida, Coimbra, 1969.

Roman Jakobson, *Lingüística e Comunicação*, Cultrix, 1969.

Leonid Grossman, *Dostoiewski Artista*, Civilização Brasileira, 1967.

Leon Trotsky, *Literatura e Revolução*, Zahar Editores, 1969.

Tzvetan Todorov, *As Estruturas Narrativas*, Editora Perspectiva, 1969.

PRIMEIRA PARTE

A PROBLEMATICA DO FORMALISMO

I

B. EIKHENBAUM

A TEORIA DO "MÉTODO FORMAL"

O pior na minha opinião
é aquele que representa a
ciência como obra pronta.

A. P. DE CANDOLLE

O chamado "método formal" não resulta da constituição de um sistema "metodológico" particular, mas dos esforços para a criação de uma ciência autônoma e concreta. Em geral, a noção de "método" tomou proporções ilimitadas, significando coisas em demasia. Para os "formalistas"¹ o essencial não é o problema do método nos estudos literários, mas o da literatura enquanto objeto de estudo.

Realmente, não falamos, nem discutimos sobre nenhuma me-

¹ Neste artigo, chamamos «formalistas» ao grupo de teóricos que formaram uma «Sociedade para o Estudo da Língua Poética (OPOIAZ)» e que publicam seus trabalhos desde 1916.

metodologia. Falamos e podemos falar unicamente de alguns princípios teóricos que nos foram sugeridos pelo estudo de uma matéria concreta e de suas particularidades específicas, e não por este ou aquele sistema completo, metodológico ou estético. Os trabalhos dos formalistas, concernentes à teoria e à história literária, exprimem estes princípios com clareza suficiente; entretanto, ao longo destes dez últimos anos, acumularam-se tantos novos problemas e velhos mal-entendidos a respeito de tais princípios, que não seria inútil tentar resumi-los, não como um sistema dogmático, mas como um balanço histórico. Importa mostrar como surgiu o trabalho dos formalistas, como e para onde ele evoluiu.

O elemento evolutivo é muito importante para a história do método formal. Nossos adversários e muitos de nossos discípulos não se deram conta disso. Estamos rodeados de ecléticos e de epígonos que transformam o método formal num sistema imóvel de "formalismo", o qual deve servir-lhes para a elaboração de termos, esquemas e classificações. Pode-se facilmente criticar este sistema, mas ele não é característico do método formal. Nós não tínhamos e nem temos ainda alguma doutrina ou algum sistema completos. Em nosso trabalho científico, apreciamos a teoria unicamente como uma hipótese de trabalho, com a ajuda da qual indicamos e compreendemos os fatos: descobrimos um caráter sistemático, graças ao qual esses fatos tornam-se matéria de um estudo. É por isso que não nos ocupamos de definições, pelas quais os epígonos são tão ávidos, e não construímos teorias gerais, que os ecléticos acham tão agradáveis. Estabelecemos princípios concretos e, na medida em que eles podem ser aplicados a uma matéria, valemo-nos destes princípios. Se a matéria requer uma maior complexidade ou uma modificação de nossos princípios, nós o fazemos imediatamente. Neste sentido, somos suficientemente livres a propósito de nossas teorias; e toda a ciência deve ser assim, na medida em que há uma diferença entre teoria e convicção. Não existe uma ciência completa, a ciência vive enquanto supera os erros, e não enquanto estabelece verdades.

A finalidade deste artigo não é polêmica. O período inicial de discussões científicas e polêmicas jornalísticas terminou. Somente os novos trabalhos científicos podem responder a este gênero de polêmicas, entre as quais *Imprensa e Revolução* (1924, n.º 5) me pareceu digna. Minha tarefa principal é mostrar como, evoluindo e atendo-se ao domínio de seu estudo, o método formal superou completamente os limites do que chamamos geralmente metodologia e como ele se transformou numa ciência autônoma tendo por objetivo a literatura considerada como série específica de fatos. Diversos

métodos podem pertencer ao quadro desta ciência, na medida em que a atenção se concentra sobre o caráter intrínseco da matéria estudada. Tal foi realmente o desejo dos formalistas desde o início e o sentido de seu combate contra as velhas tradições. O nome de "método formal", solidamente ligado a este movimento, deve ser compreendido como um chamado convencional, como um termo histórico, e não devemos tomá-lo como uma definição justa. O que nos caracteriza não é o formalismo enquanto teoria estética, nem uma metodologia representando um sistema científico definido, mas o desejo de criar uma ciência literária autônoma a partir das qualidades intrínsecas do material literário. Nosso único objetivo é a consciência teórica dos fatos que se destacam na arte literária enquanto tal.

I

Freqüentemente, e segundo diferentes pontos de vista, tem-se condenado nos representantes do método formal o caráter obscuro ou a insuficiência de seus princípios, a indiferença a respeito dos problemas gerais da estética, da psicologia, da sociologia, etc. Estas condenações, apesar de suas diferenças qualitativas, são igualmente fundadas no sentido de que elas se dão conta corretamente da pretendida distância que separa os formalistas tanto da estética quanto de toda teoria geral realizada ou que pretende sê-lo. Esta separação, sobretudo da estética, é um fenômeno que caracteriza mais ou menos todos os estudos contemporâneos sobre a arte. Após ter deixado de lado inúmeros problemas gerais como o problema do belo, do sentido da arte, etc., estes estudos se concentraram sobre os problemas concretos propostos pela análise da obra de arte (*Kunstwissenschaft*). O problema da compreensão da forma artística e de sua evolução foi posto novamente em questão fora das premissas impostas pela estética geral. Foi seguido de inúmeros problemas concretos dependentes da história e da teoria da arte. *Slogans* reveladores apareceram, no gênero deste, de Woelflin, *História da Arte sem Nome* (*Kunstgeschichte ohne Namen*), até as tentativas sintomáticas de análise concreta dos estilos e procedimentos, como o *Ensaio de Estudo Comparativo dos Quadros*, de K. Foll. Na Alemanha a teo-

ria e a história das artes figurativas foram as disciplinas mais ricas em experiência e tradições e tomaram um lugar central no estudo das artes, influenciando a seguir tanto a teoria geral da arte quanto as disciplinas particulares, notadamente os estudos literários².

Pela força de razões históricas locais, a ciência literária tomou na Rússia um lugar análogo.

O método formal chamou a atenção sobre si e tornou-se um problema atual, não certamente devido às suas particularidades metodológicas mas em razão de sua atitude em relação à interpretação e ao estudo da arte. Nos trabalhos dos formalistas, surgiram claramente certos princípios que contradiziam as tradições e axiomas, à primeira vista estáveis, da ciência literária e da estética em geral. Graças a esta precisão de princípios, a distância que separava os problemas particulares da ciência literária e os problemas gerais da estética reduziram-se consideravelmente. As noções e os princípios elaborados pelos formalistas e tomados para fundamento de seus estudos visavam, guardando sempre o seu caráter concreto, à teoria geral da arte. A renascença da poética que, nesta época, se achava completamente fora de uso, se fez sob a forma de invasão de todo o domínio dos estudos sobre arte que não se limitava a considerar certos problemas particulares. Situação resultante de uma série de acontecimentos históricos, entre os quais os mais importantes são a crise da estética filosófica e a reviravolta brusca que se observa na arte, reviravolta que, na Rússia, escolheu a poesia como terreno de eleição. A estética se viu despida, enquanto que a arte voluntariamente tomou uma forma despojada e não observava senão as convenções mais primitivas. O método formal e o futurismo se acham, portanto, historicamente ligados entre si.

Mas o valor histórico do formalismo representa um tema à parte; aqui, procuro dar uma imagem da evolução dos princípios e dos problemas do método formal, uma imagem de sua situação atual.

Quando da aparição dos formalistas, a ciência acadêmica que ignorava inteiramente os problemas teóricos e que utilizava frou-

² R. Unger destaca a influência decisiva que tiveram os trabalhos de Woelflin sobre os representantes da corrente estética nos estudos atuais da história literária na Alemanha, O. Walzel e F. Strich; cf. seu artigo *Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft* (*Die Literatur*, 1923, Nov. H. 2). Cf. no livro de O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Berlim, 1923).

xamente axiomas envelhecidos tomados de empréstimo da estética, da psicologia e da história, perdera a tal ponto a sensação de seu objeto de estudo que sua própria existência tornara-se ilusória. Não tínhamos necessidade de lutar contra ela: não valia a pena empurrar uma porta aberta, achamos a via livre e não uma fortaleza. A herança teórica de Potebnia e de Vesselovski, conservada por seu discípulo, era como um capital imobilizado, como um tesouro que se privava de seu valor por não ser tocado. A autoridade e influência não pertenciam mais à ciência acadêmica, mas a uma ciência jornalística, se nos é possível dizê-lo, elas pertenciam aos trabalhos dos críticos e dos teóricos do simbolismo. De fato, entre 1907 e 1912, a influência dos livros e dos artigos de V. Ivanov, Brussov, A. Bieli, Merejkovski, Tchukovski, etc., era infinitamente superior àquela dos estudos eruditos e das teses universitárias. Esta ciência jornalística, apesar de todo o seu caráter subjetivo e tendencioso, estava fundada sobre certos princípios e fórmulas teóricas que apoiavam as novas correntes artísticas em voga nesta época. Seus livros, tais como *Simbolismo*, de Andrei Bieli (1910), tinham naturalmente mais sentido para a jovem geração que as monografias de história literária privadas de concepções próprias e de qualquer temperamento científico.

Por isso, no momento em que sobreveio o encontro histórico de duas gerações, encontro extremamente tenso e importante, ele tomou lugar, não no domínio da ciência acadêmica, mas entre a corrente desta ciência jornalística composta pela teoria simbolista e pelos métodos da crítica impressionista. Entramos em conflito com os simbolistas por arrancar-lhes das mãos a poética, liberá-la de suas teorias de subjetivismo estético e filosófico e conduzi-la rumo aos estudos científicos dos fatos. A revolução que jogou os futuristas (Klebnikov, Krutchenik, Maiakovski) contra o sistema poético do simbolismo sustentou os formalistas porque dava um caráter mais atual a seu combate.

Libertar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas cada vez mais preponderantes entre os simbolistas era a ordem do dia que reuniu o primeiro grupo de formalistas. A cisão entre os teóricos do simbolismo (1910-1911), a aparição dos acmeístas, ambas prepararam o terreno para uma revolução decisiva. Era necessário afastar todos os compromissos. A história nos exigia uma verdadeira paixão revolucionária, teses categóricas, ironia impiedosa, recusa audaciosa de todo um espírito de conciliação. O que importava em nossa luta era opor os princípios estéticos subjetivos que inspiravam os simbolistas em suas obras teóricas, à exigência

de uma atitude científica e objetiva em relação aos fatos. Daqui vinha a nova atitude do positivismo científico que caracteriza os formalistas: uma recusa às premissas filosóficas, às interpretações psicológicas e estéticas, etc. O próprio estado das coisas nos pedia que nos separássemos da estética filosófica e das teorias ideológicas da arte. Era necessário ocuparmo-nos dos fatos e, rejeitando sistemas e problemas gerais, partimos de um ponto arbitrário, deste ponto onde entramos em contato com o fato artístico. A arte queria ser examinada de perto, a ciência se exigia concreta.

II

O princípio de especificação e concretização da ciência era o princípio organizador do método formal. Concentramos todos os esforços para pôr termo à situação precedente, onde a literatura fora considerada, segundo a expressão de A. Vesselovski, *res nullius*. Foi neste ponto que se tornou impossível conciliar a posição dos formalistas com os outros métodos e de fazê-la admitir pelos ecléticos. Opondo-se a estes métodos, os formalistas negavam e ainda negam, não os métodos, mas a confusão irresponsável de diferentes ciências e de diferentes problemas científicos. Estabelecíamos e estabelecemos ainda como afirmação fundamental que o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários, distinguindo-os de qualquer outra matéria, e isto independentemente do fato de que, por seus traços secundários, esta matéria pode dar pretexto e direito de utilizá-la em outras ciências como objeto auxiliar. R. Jakobson (*A Moderna Poesia Russa*, ensaio I, Praga, 1921, p. 11) deu a esta idéia sua fórmula definitiva: "O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a 'literaturidade' (*literaturnost*), ou seja, o que faz de uma obra dada uma obra literária. Entretanto, até agora, podíamos comparar os historiadores da literatura a esta polícia que, propondo-se a prender qualquer um, apanhava ao acaso todo aquele que ela achasse no quarto, e mesmo os que passassem na rua ao lado. Da mesma forma os historiadores da literatura se serviam de tudo: da vida pessoal, da psicologia, da política e da filosofia. Compunha-se um aglomerado de disciplinas gastas em vez de uma ciência literária, como se se

houvesse esquecido que cada um destes objetos pertencem respectivamente a uma ciência: a história da filosofia, a história da cultura, a psicologia, etc., e estas últimas podem naturalmente utilizar-se dos fatos literários como documentos incompletos, de segunda ordem".

Para realizar e consolidar este princípio de especificação sem recorrer a uma estética especulativa, foi necessário confrontar a série literária com outra série de fatos, escolhendo entre a quantidade de séries existentes aquela que, colocando-se ao lado da série literária, teria entretanto uma função diferente. O confronto da língua poética com a língua quotidiana ilustrou este procedimento metodológico. Foi desenvolvida nas primeiras pesquisas da Opoiaz (os artigos de L. Jacobinski) e serviu de ponto de partida para o trabalho dos formalistas sobre os problemas fundamentais da poética. Enquanto que habitualmente os estudiosos tradicionais orientavam seus trabalhos em direção à história da cultura ou da vida social, os formalistas se orientaram para a lingüística, que se apresentava como uma ciência paralela à poética na sua matéria de estudo, mas que a abordava apoiando-se em outros princípios e propondo-se a outros objetivos. Por outro lado, os lingüistas estão também interessados no método formal, na medida em que os fatos da língua poética podem, enquanto fatos da língua, ser considerados como pertencentes ao domínio puramente lingüístico. Disto resultou uma relação análoga àquela que existe por exemplo entre a física e a química, quanto à utilização e delimitação mútua da matéria. Os problemas propostos há pouco por Potebnia e aceitos pacificamente por seus discípulos reapareceram sob esta nova luz e tomaram assim um novo sentido.

Jacobinski realizou a confrontação da língua poética com a língua quotidiana de forma geral em seu primeiro artigo, "Sobre os Sons da Língua Poética" (*Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética*, fasc. 1, Petrogrado, 1916); formulou a diferença da seguinte forma: "Os fenômenos lingüísticos devem ser classificados do ponto de vista do objetivo visado em cada caso particular pelo sujeito falante. Se os utiliza com objetivo puramente prático da comunicação, ele faz uso do sistema da língua quotidiana (do pensamento verbal), na qual as formas lingüísticas (os sons, os elementos morfológicos, etc.) não têm valor autônomo e não são mais que um meio de comunicação. Mas, podemos imaginar (e eles existem realmente) outros sistemas lingüísticos, nos quais o objetivo prático recue a um segundo plano (ainda que não desapareça inteiramente) e as formas lingüísticas obtenham então um valor autônomo".

Foi importante constatar esta diferença, não somente para a criação de uma poética mas também para compreender a tendência que tinham os futuristas para criar uma língua "transracional*" enquanto revelação total do valor autônomo das palavras, fenômeno observado em parte na língua das crianças, na glossolalia dos sectários, etc. As tentativas futuristas de poesia transracional tiveram uma importância essencial porque figuraram numa demonstração contra as teorias simbolistas, que ousavam ir além da noção de sonoridade que acompanha um sentido, e que desta forma desvalorizava o desenvolvimento dos sons na língua poética. Concordou-se nesta importância particular a respeito dos sons no verso: foi neste ponto que os formalistas, ligados aos futuristas, lutaram contra os teóricos do simbolismo. É natural que os formalistas tenham tido sua primeira batalha sobre este terreno: era necessário reconsiderar antes todo o problema dos sons, a fim de opor um sistema de observações precisas às tendências filosóficas e estéticas dos simbolistas e tirar em seguida as conclusões científicas derivadas daí. Assim, chegou-se aos primeiros resultados, consagrados inteiramente ao problema dos sons na poesia e da língua transracional.

Paralelamente a Jacobinski, V. Chklovski, em seu artigo "Sobre a Poesia e a Língua Transracional", mostrou, graças a inúmeros exemplos, que "as pessoas fazem por vezes uso de palavras sem referir-se ao seu sentido". As construções transracionais se revelavam como um fato lingüístico difundido e como um fenômeno que caracteriza a poesia. "O poeta não ousa dizer uma palavra transracional, a transsignificação se esconde habitualmente sob a aparência de uma significação enganosa, fictícia, obrigando os poetas a admitir que eles não compreendem o sentido de seus versos". O artigo de Chklovski acentuou, entre outros, o aspecto articulatório destacando-se do aspecto puramente fônico que possibilita interpretar a correspondência entre o som e o objeto descrito ou a emoção apresentada de maneira impressionista: "O aspecto articulatório da língua é sem dúvida importante para a fruição de uma palavra transracional, de uma palavra que não significa nada. Talvez do prazer proporcionado pela poesia, a maior parte esteja contida no aspecto articulatório, no movimento harmonioso dos órgãos da fala". O problema desta relação com a língua transracio-

* O termo designa uma poesia onde se supõe nos sons um sentido, sem que eles formem palavras. (N. do Trad. para a edição francesa.)

nal ganha assim importância de verdadeiro problema científico, cujo estudo facilitaria a compreensão de muitos fatos da língua poética. Chklovski formulou assim o problema geral: "Se, para falar da significação de uma palavra, exigimos que ela sirva necessariamente para designar noções, as construções transracionais permanecem exteriores à língua. Mas então elas não são as únicas que lhe permanecem externas: os fatos citados nos incitam a refletir sobre a seguinte questão: as palavras têm sempre um significado na língua poética (e não somente na língua transracional), ou não se nota nesta opinião um ponto de vista do espírito resultante de nossa falta de atenção?"

Todas estas observações e todos estes princípios nos levaram a concluir que a língua poética não é unicamente uma língua de imagens e que os sons do verso não são somente os elementos de uma harmonia exterior, que não só acompanha o sentido, mas que eles próprios têm uma significação autônoma. Desta forma, organizávamos o reexame da teoria geral de Potebnia construída sobre a afirmação de que a poesia é um pensamento por imagens. Esta concepção de poesia admitida pelos teóricos do simbolismo nos obrigava a tratar os sons do verso como expressão de uma outra coisa que se achava por trás deles, e a interpretá-los seja como uma onomatopéia, seja como uma aliteração. Os trabalhos de A. Bieli foram particularmente característicos desta tendência. Entre dois versos de Pushkin, ele achou uma perfeita "pintura através dos sons" da imagem do champanha que passava da garrafa à taça, enquanto que na repetição do grupo r, d, t, em Blok, ele via "a tragédia do desencantamento"³.

Estas tentativas de explicar as aliterações, tentativas que se achavam nos limites da imitação, deviam provocar a nossa resistência intransigente e nos incitavam a demonstrar, segundo uma análise concreta, que os sons existem no verso, fora de toda ligação com a imagem e que têm uma função verbal autônoma.

Os ensaios de Jacobinski serviam de base lingüística para a afirmação do valor autônomo dos sons no verso. O artigo de O. Brik "As repetições dos sons" (*Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética*, fasc. 2, Petrogrado, 1917) mostrava os próprios tex-

³ Cf. os artigos de A. Bieli nos estudos «Os Cíntas» (1917), «Ramos» (1917) e meu artigo «Sobre os Sons dos Versos», de 1920, retomados na compilação dos artigos «Através da Literatura» (1924).

tos (trechos de Pushkin e de Lermontov) e os dispunha segundo diferentes classes. Depois de ter expressado suas dúvidas a respeito da justiça da opinião corrente, ou seja, que a linguagem poética é uma língua de imagens, Brik conclui o seguinte: "Qualquer que seja a maneira pela qual se consideram as relações entre a imagem e o som, devemos concluir que os sons e as consonâncias não são um puro suplemento eufônico, mas o resultado de um desejo poético autônomo. A sonoridade da língua poética não se relaciona com os procedimentos exteriores da harmonia, mas representa um produto complexo da interação de leis gerais da harmonia. A rima, a aliteração, etc. não são mais que uma manifestação aparente, um caso particular das leis eufônicas, fundamentais". Opondo-se aos trabalhos de A. Bieli, o artigo não dá nenhuma interpretação ao sentido desta ou daquela aliteração; supõe somente que o fenômeno da repetição dos sons é análogo ao processo de tautologia no folclore, ou seja, neste caso, a própria repetição tem uma função estética: "Evidentemente, acontecem aqui manifestações diferentes de um princípio poético comum, o princípio da simples combinação onde, como material de combinação, podem servir seja os sons das palavras, seja o seu sentido, seja um e outro". Tal extensão do procedimento a respeito de matérias diferentes caracteriza bem o período inicial do trabalho dos formalistas. Após o artigo de Brik, o problema dos sons no verso perdeu sua atualidade particular e entrou no sistema geral dos problemas da poética.

III

O trabalho dos formalistas começou pelo estudo do problema dos sons no verso, que, nesta época, era o mais entusiasmador e importante. Certamente, por trás deste problema particular da poética, elaboravam-se teses mais gerais que, mais tarde, deviam se destacar. A distinção entre os sistemas da língua poética e da língua prosaica desde o início do trabalho dos formalistas devia influenciar a discussão de muitos problemas fundamentais. A concepção da poesia como um pensamento por imagens, e a fórmula conseqüente, poesia = imagem, não correspondia evidentemente aos fatos observados e contradizia os princípios gerais esboçados. Deste

ponto de vista, o ritmo, os sons, a sintaxe não tinham mais que uma importância secundária, não sendo específicas da poesia, e não fazendo parte de seu sistema. Os simbolistas que haviam aceito a teoria geral de Potebnia, visto que ela justificava a função dominante das imagens-símbolos, não podiam superar a famosa teoria da harmonia de forma e conteúdo, ainda que esta teoria contradis-se ostensivamente seu próprio desejo de tentar as experiências formais e assim diminuir estas experiências, conferindo-lhes um caráter de jogo. Distanciando-se de Potebnia, os formalistas se livraram da correlação tradicional de forma-fundo e da noção de forma como um invólucro, como um recipiente no qual se deposita o líquido (o conteúdo). Os fatos artísticos testemunhavam que a *differentia specifica* da arte não se exprimia através dos elementos que constituem a obra, mas através da utilização particular que se faz deles. Assim sendo, a noção de forma obtinha um outro significado e não necessitava de nenhuma noção complementar, nenhuma correlação.

Em 1914, na época das manifestações públicas dos futuristas e antes da constituição da Opoiaz, V. Chklovski publicou uma brochura intitulada *A Ressurreição da Palavra*, na qual, referindo-se em parte a Potebnia e Vesselovski (o problema da imagem ainda não tinha tal importância), propôs como traço distintivo da percepção estética o princípio da sensação da forma. "Nós não experimentamos o habitual, não o vemos, não o reconhecemos. Não vemos as paredes de nossos quartos, é difícil para nós ver os erros tipográficos de uma prova, principalmente quando está escrita numa língua bem conhecida, porque não podemos nos obrigar a ver, a ler, a não reconhecer a palavra habitual. Se queremos dar a definição da percepção poética e mesmo artística, é isto que se impõe inevitavelmente: a percepção artística é aquela através da qual nós experimentamos a forma (talvez não somente a forma, mas ao menos a forma)." É evidente que a percepção da qual se fala não é a simples noção psicológica (a percepção própria a esta ou aquela pessoa), mas um elemento da arte, e este último não existe fora da percepção. A noção de forma adquiriu um novo sentido, não é mais um invólucro mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo, fora de toda correlação. Aqui ocorre a separação entre a doutrina formalista e os princípios simbolistas, segundo os quais "através da forma" deveria transparecer algo "do conteúdo". Da mesma maneira, superava-se o esteticismo, admiração de certos elementos da forma, conscientemente isolados do "fundo".

Mas tudo isto não era suficiente para um trabalho concreto. Ao mesmo tempo que se estabelecia a diferença entre a língua poética e a língua quotidiana e se descobria que o caráter específico da arte consiste na utilização particular do material, era necessário tornar concreto o princípio da sensação da forma, a fim de que fosse permitido analisar a forma compreendida como o seu próprio fundo. Era preciso mostrar que a sensação da forma surgia como resultado de certos procedimentos artísticos destinados a nos fazer experimentá-la. O ensaio de V. Chklovski "A Arte como Procedimento" (*Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética*, fasc. 2, 1917) que representava uma espécie de manifesto do método formal, abriu o caminho para a análise concreta da forma. Aqui, vê-se claramente a separação entre os formalistas e Potebnia, e neste mesmo trabalho, entre seus princípios e aqueles dos simbolistas. O artigo inicia pelas objeções aos princípios fundamentais de Potebnia a respeito das imagens e a respeito da relação da imagem e aquilo que ela explica. Chklovski aponta entre outras que as imagens são quase que invariáveis: "Quanto mais se compreende uma época mais nos persuadimos de que as imagens que consideramos como a criação de tal poeta, são tomadas de empréstimo de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais do que a acumulação e a revelação de novos procedimentos para dispor e utilizar o material verbal, e isto consiste mais na disposição das imagens que na sua criação. As imagens são dadas, e na poesia lembramos muito mais das imagens do que nos utilizamos delas para pensar. O pensamento por imagens não é, em todo o caso, a ligação que une todas as disciplinas da arte ou mesmo da arte literária, a troca de imagens não constitui a essência do desenvolvimento poético". Mais adiante, Chklovski indica a diferença entre a imagem poética e a imagem prosaica. A imagem poética é definida como um dos meios da língua poética, como um procedimento que, na sua função, é o correspondente dos outros procedimentos da língua poética, tais como o paralelismo simples e negativo, a comparação, a repetição, a simetria, a hipérbole, etc. A noção de imagem foi excluída do sistema geral dos procedimentos poéticos e perdeu a sua função dominante na teoria. Ao mesmo tempo, rejeitávamos o princípio de economia artística que estava solidamente estabelecido na teoria da arte. Em contrapartida, enunciávamos o procedimento de singularização e o procedimento da forma difícil que aumenta a dificuldade e a duração da percepção: o procedimento da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é compreendida como um meio de destruir o

automatismo perceptivo, a imagem não procura nos facilitar a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto, busca a criação de sua visão e não de seu reconhecimento. Daqui deriva a ligação habitual da imagem com a singularização.

A oposição às idéias de Potebnia foi definitivamente formulada por Chklovski em seu estudo "Potebnia" (*Poética. Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética*, Petrogrado, 1919). Este repete ainda uma vez que a imagem, o símbolo, não constitui o que distingue a língua poética da língua prosaica (quotidiana): "A língua poética difere da língua prosaica pelo caráter perceptível de sua construção. Podemos perceber seja o aspecto acústico, seja o aspecto articulatório, seja o aspecto semântico. As vezes, não é a construção, mas a combinação de palavras, a sua disposição que é perceptível. A imagem poética é um dos meios que servem para criar uma construção perceptível que podemos experimentar na sua própria substância; mas ela não é nada de mais... A criação de uma poética científica exige que se admita desde o início que existe uma língua poética e uma língua prosaica cujas leis são diferentes, idéia provada por inúmeros fatos. Devemos começar pela análise destas diferenças".

Devemos ver nestes ensaios um balanço do período inicial do trabalho dos formalistas. A principal conquista deste período consiste no estabelecimento de um certo número de princípios teóricos que servirão de hipótese de trabalho ao longo do estudo ulterior dos fatos concretos; ao mesmo tempo, graças a eles, os formalistas puderam superar o obstáculo que as teorias correntes opunham baseadas nas concepções de Potebnia. A partir dos estudos citados, é possível dar-mos conta de que os principais esforços dos formalistas não se conduziam para o estudo da chamada forma, nem para a construção de um método particular, mas de que eles visavam estabelecer a tese segundo a qual devemos estudar os traços específicos da arte literária. Para isto, é preciso partirmos da diferença funcional entre a língua poética e a língua quotidiana. Quanto à palavra "forma", importava aos formalistas modificar o sentido deste termo confuso a fim de não mais ser molestado pela associação corrente que se costumava fazer com a palavra "fundo" cuja noção era ainda mais confusa e menos científica. Importava destruir a correlação tradicional e enriquecer a noção de forma com um novo sentido. A noção de procedimento tornou-se ainda mais importante ao longo da evolução ulterior porque provinha direta-

mente do fato de que se havia estabelecido uma diferença entre a língua poética e a língua quotidiana.

IV

O estágio preliminar do trabalho teórico estava ultrapassado. Esboçáramos os princípios teóricos gerais com a ajuda dos quais era possível orientarmo-nos entre inúmeros fatos. Para o futuro era necessário examinar a matéria mais de perto e tornar os problemas mais concretos. As questões a respeito da poética teórica que haviam apenas aflorado nos primeiros trabalhos ocupavam agora o centro de nosso interesse. Era preciso passar da questão dos sons do verso, que tinha apenas uma importância ilustrativa, para a concepção geral da diferença entre a língua poética e a língua quotidiana, para uma teoria geral do verso; da questão do procedimento em geral para os estudos dos procedimentos de composição, para o problema do enredo, etc. Ao lado desses problemas propostos pelas teorias herdadas de Potebnia se situava o problema da relação entre as opiniões de A. Vesselovski e sua teoria do enredo.

É natural que durante este tempo as obras literárias não representassem para os formalistas mais que uma matéria própria para verificar e confirmar as teses teóricas. Deixávamos ainda de lado as questões relativas à tradição, à evolução, etc. Era importante que nós nos agarrássemos à matéria mais vasta possível, que estabelecêssemos as leis e que realizássemos um exame prévio dos fatos. Assim, não era necessário aos formalistas recorrer a premissas abstratas, e por outro lado, podiam assumir a matéria sem se perder em detalhes.

Os trabalhos de V. Chklovski sobre a teoria do enredo e do romance tiveram importância particular durante este período. Chklovski demonstra a existência de procedimentos próprios para a composição e sua ligação com os procedimentos estilísticos gerais baseando-se sobre exemplos muito diferentes: contos, novelas orientais, *Dom Quixote* de Cervantes, Tolstoi, *Tristram Shandy* de Sterne. Sem entrar em detalhes que serão tratados ao longo de trabalhos concretos, e não num estudo geral sobre o método formal.

deter-me-ei sobre estes pontos que têm importância teórica superior ao quadro dos problemas relativos à trama e que deixaram traços na evolução ulterior do método formal.

O primeiro destes artigos: "A Ligação entre os Procedimentos de Composição e os Procedimentos Estilísticos Gerais" (*Poética*, 1919), contém vários destes pontos. Antes de tudo, afirmando a existência de procedimentos próprios para a composição da trama, existência ilustrada por uma série de exemplos, trocávamos a imagem tradicional da trama que deixava assim de ser a combinação de vários motivos e era transferida da classe dos elementos temáticos à classe dos elementos de elaboração. Assim, a noção de trama adquirira um novo sentido, sem todavia coincidir com a noção de fábula e as duas regras de composição entraram logicamente na esfera do estudo formal enquanto qualidades intrínsecas das obras literárias. A noção de forma se enriquecia de novos traços e se libertava pouco a pouco de seu caráter abstrato, perdia então a sua importância polémica. É claro que para nós a noção de forma se confundia aos poucos com a noção de literatura, com a noção de fato literário. A seguir, o estabelecimento de uma analogia entre os procedimentos de composição da trama e os procedimentos estilísticos foi de grande importância teórica. A construção em plataformas que caracteriza a epopéia acreditava-se ser da mesma série que as repetições de sons, a tautologia, o paralelismo tautológico, as repetições, etc., esta série que se destacava de um princípio geral da arte literária sempre construído a partir de um desmembramento, a partir de um afrouxamento.

Assim, confrontamos os três golpes dados por Rolando sobre a pedra (*A Canção de Rolando*) e as outras repetições ternárias semelhantes, habituais nas tramas de contos, com os fenômenos análogos como o emprego de sinônimos em Gogol, as construções lingüísticas tais como *kudi-mudy*, *pl'uski-ml'uski*, etc. "Todos estes casos de construções moderadas, em plataformas, não são habitualmente reunidos, e tenta-se encontrar em cada um uma explicação isolada." Vê-se claramente aqui o desejo de afirmar a unidade do procedimento em diferentes matérias. Neste ponto, se produziu o inevitável conflito com as teorias de Vesselovski que, em casos semelhantes, recorreu a uma hipótese histórica e genérica e que explicava as repetições épicas pelo mecanismo da interpretação inicial (o canto sem forma definida). Mesmo que ela seja verdadeira quanto à gênese, uma explicação deste gênero não explica o fenômeno enquanto fato literário. Chklovski não rejeita o vínculo geral da literatura com a vida real do qual se servia Vesselovski e os outros

representantes da escola etnográfica para explicar as particularidades dos motivos e dos enredos dos contos, mas ele não a utiliza mais para explicar estas particularidades do fato literário. A gênese explica a origem e nada mais, enquanto que o que importa para a poética é a compreensão da função literária. O ponto de vista genético não dava destaque à existência do procedimento que é uma utilização específica do material: não se destacava a escolha feita sobre a matéria tomada emprestada da vida, da transformação sofrida por esta matéria, de sua função construtiva; enfim, não se dava atenção ao fato de que um meio ambiente desaparece, enquanto que a função literária engendrada por ele permanece não somente como uma sobrevivência, mas como um procedimento literário que guarda sua significação fora de toda a relação com este meio ambiente. Podemos assinalar que Vesselovski se contradizia quando considerava as aventuras do romance grego como um puro procedimento estilístico.

O etnografismo de Vesselovski se chocou com a resistência natural dos formalistas que consideravam este etnografismo um não reconhecimento do caráter específico do procedimento literário, como uma substituição do ponto de vista genético pelo ponto de vista teórico e evolutivo. Suas visões do sincretismo, nascido das condições da existência e como fenômeno que não vai além da poesia primitiva, foram criticadas mais tarde pelo estudo de B. Kazanski: "A Idéia da Poética Histórica" (*Poética*, periódico da seção literária do Instituto de Estado da História da Arte, Leningrado, Academia, 1926); Kazanski demonstra que a natureza de cada arte compreende tendências sincréticas que aparecem com uma clareza particular em certos períodos; partindo daí ele rejeita os princípios etnográficos. É natural que os formalistas não pudessem aceitar as concepções de Vesselovski naquilo que dizia respeito aos problemas gerais da evolução literária. Libertáramo-nos dos princípios fundamentais da poética teórica a partir de um conflito com as idéias de Potebnia; graças ao conflito com os pontos de vista de Vesselovski e de seus discípulos deviam ser formuladas as concepções dos formalistas a respeito da evolução literária, e, conseqüentemente, a respeito da lei da história literária.

O atrativo inicial desta mudança estava contido neste mesmo artigo de Chklovski. Discutindo a fórmula de Vesselovski tirada do mesmo princípio etnográfico, "a nova forma aparecia para exprimir um novo conteúdo", Chklovski propõe um novo ponto de vista: "A obra de arte é percebida em relação com as outras obras de arte e com ajuda de associações que se fazem com elas... Não

somente o pastiche, mas toda a obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a velha forma que já perdeu o seu caráter estético". Para fundamentar bem esta tese, Chklovski se refere à observação de B. Christiansen sobre a existência de sensações diferenciais ou de uma sensação das diferenças; através disto, prova-se o dinamismo que caracteriza toda a arte e que se exprime por violações constantes dos cânones criados. Ao fim deste artigo, Chklovski cita F. Brunetière, segundo o qual, "de todas as influências que se exercem na história da literatura, a principal é aquela das obras sobre as obras", e "não é preciso multiplicar inutilmente as causas nem, sob o pretexto de que a literatura é a expressão da sociedade, confundir a história da literatura com a dos costumes. Elas são caracteristicamente duas".

Assim, este artigo designava a passagem da poética teórica para a história literária. A imagem inicial da forma foi enriquecida por traços novos da dinâmica evolutiva, da variabilidade permanente. A passagem para a história literária foi o resultado da evolução da noção de forma, e não apenas um alargamento dos temas de estudo. Demonstramos que a obra literária não é percebida como um fato isolado. Sentimos a sua forma em relação com outras obras e não somente a partir dela. Assim, os formalistas saíram definitivamente do quadro deste formalismo concebido como uma elaboração de esquemas e classificações (imagem habitual das críticas que estão pouco a par do que é o método formal), e que é aplicado com tal zelo por certos espíritos escolásticos regozijando-se ante todo o dogma. Este formalismo escolástico não está ligado ao trabalho da Opoiaz nem historicamente, nem na sua essência, e nós não somos responsáveis por ele; pelo contrário, somos seus mais opostos e mais intransigentes adversários.

V

Deter-me-ei mais tarde nos trabalhos dos formalistas a respeito da história da literatura. Agora concluirei a exposição dos

princípios e problemas teóricos que se encontram nos estudos da Opoiáz durante este primeiro período. No estudo de Chklovski do qual já falei, há uma outra noção que teve grande importância no estudo posterior do romance: a noção de motivação. A descoberta de diferentes procedimentos utilizados ao longo da construção do enredo (a construção em plataformas, o paralelismo, o "enquadramento", a enumeração, etc.) nos levou a conceber a diferença entre os elementos da construção de uma obra e os elementos que formam o seu material: a fábula, a escolha dos motivos, os personagens, as idéias, etc. Esta diferença foi bem assinalada nos trabalhos deste período, porque a tarefa principal era estabelecer a unidade deste ou daquele procedimento construtivo sobre matérias diferentes. A antiga ciência se ocupou exclusivamente do material dando-lhe o nome de fundo e relacionando todo o resto com a forma exterior que não interessava a ninguém ou apenas aos amadores. Daqui vinha o esteticismo ingênuo e tocante de nossos velhos críticos e historiadores da literatura que encontravam uma negligência da forma nos versos de Tiutchev e uma forma, não satisfatória, pura e simplesmente, em Nekrassov e Dostoiewski. Perdoava-se nestes escritores a má forma, em virtude da profundidade de suas idéias ou experiências. É natural que, na época de combate e polêmica contra este gênero de tradição, os formalistas concentrem todos os seus esforços para mostrar a importância dos procedimentos construtivos, e que separem tudo o que resta como não sendo mais que uma motivação. Quando se fala do método formal e de sua evolução, é preciso dar atenção ao fato de que muitos dos princípios postulados pelos formalistas na época de discussão intensa com seus adversários tinham importância não somente como princípios científicos, mas também como *slogans* que, numa finalidade de propaganda e de oposição, se acentuavam até o paradoxo. Não dar atenção a este fato e tratar os trabalhos da Opoiáz de 1916 a 1921 como trabalhos acadêmicos, é ignorar a história.

A noção de motivação ofereceu aos formalistas a possibilidade de se aproximar mais das obras literárias, em particular do romance e da novela, e de observar os detalhes de construção. Este é o tema dos dois estudos seguintes de Chklovski, *O Desenvolvimento do Enredo e Tristram Shandy de Sterne e a Teoria do Romance* (Edições da Opoiáz, 1921). Nestes dois estudos Chklovski observa a relação entre o procedimento e a motivação, consi-

dera *Dom Quixote* de Cervantes e *Tristram Shandy* de Sterne como matéria própria para estudar a construção da novela e do romance fora dos problemas da história literária. *Dom Quixote* é considerado como um elo intermediário entre a reunião de novelas (do tipo do *Decameron*) e o romance de um único herói construído pela ajuda do procedimento picaresco*, motivado por uma viagem. Este romance foi tomado como exemplo porque o procedimento e a motivação não estão suficientemente entrelaçados para formar um romance inteiramente motivado, onde as partes estejam bem unidas. O material está seguidamente ligado sem estar unido, os procedimentos de composição e as diferentes maneiras de construção aparecem claramente; no desenvolvimento ulterior do romance, "o material disseminado penetra cada vez mais profundamente no corpo do romance". Analisando "como *Dom Quixote* é feito", Chklovski mostra entre outras coisas o caráter instável do herói e conclui que "este tipo de herói é o resultado da construção romanesca". Assim, sublinhava-se o primado da trama, da construção sobre o material.

Evidentemente, uma arte que não é inteiramente motivada, ou que destrói conscientemente a motivação e põe a construção a nu, traz consigo a matéria mais conveniente para esclarecer este tipo de problema teórico. A própria existência da obra cuja construção é conscientemente posta a nu deve testemunhar em favor destes problemas, confirmando a sua existência e a importância de seu estudo. Podemos até mesmo dizer que estas obras não foram compreendidas a não ser à luz destes problemas e princípios teóricos. Este foi notadamente o caso de *Tristram Shandy* de Sterne. Graças ao estudo de Chklovski, este romance não só ilustrou os problemas teóricos, mas também adquiriu um novo sentido e chamou a atenção sobre si. O romance de Sterne pôde ser sentido como uma obra contemporânea, graças ao interesse geral em torno de sua construção: ele chamou também a atenção daqueles que não viam nele senão uma lengalenga maçante ou anedotas e daqueles que o consideravam do ponto de vista do sentimentalismo, do qual Sterne era tão responsável quanto Gogol do realismo.

* O sentido que a palavra procura dar é de acontecimentos que se sucedem como se fossem enfiados, e ao final do romance teríamos, metaforicamente, um colar de pérolas. (N. do Trad.)

Observando o desnudamento consciente dos procedimentos construtivos, Chklovski afirma que em Sterne a própria construção do romance é acentuada: a consciência da forma obtida graças à sua deformação constitui o próprio conteúdo do romance. Ao fim de seu estudo, Chklovski formula assim a diferença entre a trama e a fábula: "Confunde-se geralmente a noção de trama com a descrição de acontecimentos, com o que convencionalmente eu proponho chamar fábula. Na verdade, a fábula não é mais que um material que serve à construção da trama. Assim, a trama, de *Eugênio Oneguín* não é o romance do herói com Tatiana, mas a elaboração desta fábula dentro de uma trama, realizado com a ajuda de digressões intercaladas... As formas artísticas se explicam por sua necessidade estética, e não por uma motivação exterior tomada emprestada da vida prática. Quando o artista torna lenta a ação do romance, não ao introduzir os rivais, mas deslocando os capítulos, ele nos mostra assim as leis estéticas sobre as quais repousam dois procedimentos de composição".

Meu artigo "Como é Feito *O Capote* de Gogol" (*Poética*, — 1919) se relacionava também com o problema da construção da novela. Em relação ao problema da trama, reuni o problema do discurso direto, no qual a construção se funda sobre o tom da narração. Tentei mostrar neste artigo que o texto de Gogol "se compõe de imagens verbais vivas e de emoções verbais", que as palavras e as preposições são escolhidas e combinadas por Gogol seguindo o princípio do discurso direto expressivo, no qual a articulação, a mímica, os gestos fônicos, etc., têm uma função particular. Analisei a composição de *O Capote* deste ponto de vista, demonstrando a alternância do discurso direto cômico ligado às anedotas, aos trocadilhos, etc., com uma declamação sentimental ou melodramática, alternância que confere a essa novela seu caráter grotesco. Nessa ordem de idéias, a conclusão de *O Capote* é tratada como uma apoteose do grotesco de mesmo gênero da cena muda de *O Revisor*. Achamos que as reflexões tradicionais sobre o romantismo e o realismo de Gogol eram inúteis e não traziam nada para a compreensão da obra.

Assim, o problema do estudo da prosa saíra do ponto morto. Definimos a diferença que existe entre a noção da trama como construção e a noção de fábula como material; descobrimos os procedimentos específicos da composição da trama; após o que abria-se larga perspectiva para o trabalho de história e teoria do romance; ao mesmo tempo, propunha-se o problema do discurso direto como um princípio construtivo da novela sem trama. Estes

estudos influenciaram um grande número de pesquisas que apareceram nestes últimos anos escritas por pessoas que não estão diretamente ligadas à Opoiáz.

VI

Nosso trabalho não se dirigia somente no sentido do alargamento e aprofundamento dos problemas, mas também no sentido da diferenciação, à medida que o grupo da Opoiáz se enriquecia com novos membros, que, até então, trabalhavam isoladamente ou que começavam o seu trabalho. A principal diferenciação visava à linha de demarcação entre a prosa e o verso. Opondo-se aos simbolistas que, durante esta época, tentavam abolir, na teoria e na prática, a fronteira entre a prosa e o verso e se aplicavam na busca de um metro na prosa (A. Bieli), os formalistas insistiam no fato de que existe uma nítida delimitação dos gêneros na arte literária.

Mostramos no capítulo precedente que o trabalho sobre o estudo da prosa se fazia num ritmo intenso. Neste campo, os formalistas eram os pioneiros, se não contarmos alguns estudos ocidentais onde certas observações sobre o material coincidiam com as nossas (por exemplo V. Dibelius, *Englische Romankunst* 1910), mas que estavam longe de todos os nossos problemas e princípios teóricos. Em nosso trabalho sobre prosa, estávamos quase que totalmente livres da tradição. O mesmo não acontecia com os versos. A grande quantidade de obras de teóricos ocidentais e russos, as experiências teóricas e práticas dos simbolistas, as discussões em torno das noções de ritmo e de metro que de 1910 a 1917, engendraram toda uma literatura especializada, enfim a aparição das novas formas poéticas dos futuristas, tudo isto tornava complexo o estudo do verso e a própria discussão de seus problemas, em vez de facilitá-los. Em lugar de voltar aos problemas fundamentais, muitos investigadores ocupavam-se de questões concretas da métrica ou tentavam classificar as opiniões e os sistemas acumulados. Todavia, não existia uma teoria do verso no sentido total do termo: nem o problema do ritmo poético, nem o problema da ligação entre o ritmo e a sintaxe, nem o problema dos sons no verso (os formalistas haviam apenas indicado algumas premissas

lingüísticas), nem o problema do léxico e da semântica poética tinham encontrado base teórica. Em outras palavras, o problema do verso continuava obscuro. Era necessário abandonar os problemas concretos da métrica e nos inclinarmos sobre a questão do verso a partir de um ponto de vista mais geral. Era necessário propor o problema do ritmo, de tal forma que não se esgotasse na métrica, mas que integrasse os aspectos mais essenciais da língua poética.

Aqui, como no capítulo precedente, deter-me-ei no problema do verso na medida em que sua discussão nos conduziu a novas concepções teóricas sobre a arte literária ou sobre a natureza da língua poética. Os fundamentos foram propostos pelo trabalho de O. Brik, "Ritmo e Sintaxe", lido em 1920 durante uma reunião da Opoiaz, que não somente não foi publicado como parece que nunca foi escrito. Este estudo demonstra que no verso existem construções sintáticas indissolivelmente ligadas ao ritmo. Assim, a própria noção de ritmo perdia seu caráter abstrato e ligava-se com a substância lingüística do verso, com a frase. A métrica recuava a um segundo plano, guardando um valor de convenção poética mínima, de alfabeto. Esse passo era tão importante para o estudo do verso quanto o estabelecimento da ligação entre o enredo e a construção para o estudo da prosa. A revelação das figuras rítmicas e sintáticas derrubou definitivamente a noção de ritmo como suplemento exterior que fica na superfície do discurso. A teoria do verso pôs-se a estudar o ritmo como fundamento construtivo do verso que determina todos os seus elementos, acústicos e não-acústicos. A perspectiva para uma teoria do verso estava largamente aberta, e esta teoria se situava a um nível bastante mais elevado, enquanto que a métrica devia tomar o lugar de uma propedêutica elementar. Os simbolistas e os teóricos da escola de A. Bieli não chegaram a se elevar até este nível, apesar de todos seus esforços, pois para eles as questões da métrica continuavam com destaque central.

Entretanto, o trabalho de Brik tinha somente assinalado a possibilidade de uma nova aproximação: o estudo mesmo, e o seu primeiro artigo ("A Repetição dos Sons") se limitou a uma exposição de exemplos e à sua distribuição em grupos. A partir deste estudo, podíamos nos orientar seja ao lado dos novos problemas, seja ao lado de uma simples classificação ou sistematização do material que ficava exterior ao método formal. O livro de V. Jirmunski, *A Composição dos Poemas Líricos* (Opoiaz, 1921) se relaciona diretamente com este tipo de estudo. Jirmunski, que não parti-

cipava dos princípios teóricos da Opoiaz, interessou-se pelo método formal como um dos temas científicos possíveis, como uma maneira de dispor o material em grupos e rubricas. Esta concepção do método formal não pode certamente resultar em nada diverso: apoiando-se sobre um critério exterior, distribui-se o material em grupos. Todos os trabalhos teóricos de Jirmunski tiveram consequentemente um caráter pedagógico, de classificação. Trabalhos deste gênero não tiveram importância fundamental na evolução geral do método formal e indicam unicamente a tendência (historicamente inevitável) que procura atribuir um caráter acadêmico ao método formal. Por isso, não é surpreendente que Jirmunski se tenha separado inteiramente da Opoiaz e que tenha várias vezes declarado seu desacordo com os princípios formalistas (sobretudo no prefácio à tradução do livro de O. Walzel, *O Problema da Forma da Poesia*, 1923).

Meu livro, *A Melodia do Verso* (Opoiaz, 1922), estava em parte ligado ao trabalho de Brik a respeito das figuras rítmicas e sintáticas, mas estava também preparado para o estudo do verso sob o aspecto acústico e, neste sentido, estava ligado a inúmeros trabalhos ocidentais (Sievers, Saran, etc.). Meu ponto de partida era que os estilos são geralmente divididos à base do léxico: "Assim, nós nos distanciamos do verso para nos preocuparmos com a língua poética em geral... Era necessário achar qualquer coisa que fosse ligada à frase no verso e que, ao mesmo tempo, não nos distanciasse do próprio verso, qualquer coisa que se situasse no limite entre a fonética e a semântica. Esta qualquer coisa é a sintaxe". Os fenômenos rítmicos e sintáticos não são considerados por si mesmos, mas por sua relação com a significação construtiva da entonação poética e discursiva. Importava-me sobretudo definir a noção de dominante, que organiza este ou aquele estilo poético considerando a noção de melodia como um sistema de entonações e separando-a assim da noção de harmonia geral do verso. Apoiando-me nestas premissas, propus distinguir três estilos fundamentais na poesia lírica: declamatório (oratória), melodioso e falado. Todo o livro é consagrado ao estudo das características entoáveis do estilo melodioso, tomando por exemplo a poesia lírica de Jukovski, Tiutchev, Lermontov e Fet. Evitando esquemas preestabelecidos, terminava o livro por esta afirmação: "Considero importante no trabalho científico não o estabelecimento de esquemas, mas a possibilidade de ver os fatos. Para isto, necessitamos da teoria, porque é somente à sua luz que os fatos se tornam perceptíveis, ou seja, tornam-se verdadeiros fatos. Mas as

teorias morrem ou mudam, enquanto que os fatos descobertos ou confirmados graças a ela permanecem”.

A tradição dos estudos concretos sobre a métrica estava ainda viva entre os teóricos ligados ao simbolismo (A. Bieli, V. Brussov, S. Bobrov, V. Tchudovski, etc.), mas se embrenhava aos poucos no caminho dos cálculos estatísticos exatos e perdia assim a sua importância como princípio. Os estudos métricos de B. Tomachevski coroados por seu manual, *A Versificação Russa* (1942), funcionaram neste sentido. Assim, a métrica recuava a um segundo plano, não era mais que uma disciplina auxiliar propondo apenas uma série reduzida de problemas; a teoria do verso em geral ocupava o primeiro plano. O desenvolvimento precedente do método formal revelara uma tendência que consistia em alargar e enriquecer nossa imagem do ritmo poético ligando-o à construção da língua poética, tendência que estava evidenciada no artigo de B. Tomachevski, “O Jambo de Cinco Medidas de Pushkin” (1919, publicado na compilação *Estudos sobre a Poética de Pushkin*, Berlim, 1923). Ahamos aí uma tentativa para passar do domínio do metro para o da língua. Daí a afirmação dirigida contra A. Bieli e sua escola: “O objetivo do ritmo não é observar os peões fictícios, mas distribuir a energia expiratória no quadro de um impulso único, o verso”. Esta tendência foi expressa com clareza decisiva no artigo do mesmo autor, “O Problema do Ritmo Poético” (*O Pensamento Literário*, fasc. 2, 1922). Neste artigo, a antiga oposição do metro e do ritmo foi superada, porque se estendeu a noção de ritmo poético a uma série de elementos lingüísticos que participam da construção do verso: ao lado do ritmo proveniente do acento das palavras, aparecem o ritmo que vem da entonação proposicional e o ritmo harmônico (aliterações, etc.). Assim, a própria noção do verso torna-se a noção de um discurso específico, onde todos os elementos contribuem para o caráter poético. Seria um equívoco dizer que este discurso não faz mais do que se adaptar a uma forma métrica resistindo-lhe e criando separações rítmicas (ponto de vista ainda defendido por V. Jirmunski em seu novo livro *Introdução à Métrica*, 1925). “O discurso poético é um discurso organizado quanto a seu efeito fônico. Mas, já que o efeito fônico é um fenômeno complexo, só um de seus elementos sofre a canonização. Assim, na métrica clássica, o elemento canonizado é representado pelos acentos que ela submeteu a uma sucessão e regulou com leis... Mas é suficiente que a autoridade das formas tradicionais seja abalada para que apareça com insistência este pensamento: a essência do verso não se

combina com seus traços primeiros, o verso vive também pelos traços secundários de seu efeito fônico; ao lado do metro, existe o ritmo que é também apreensível; pode-se escrever versos em que só se observam estes traços secundários, o discurso permanece poético sem que se mantenha o metro.” Afirma-se a importância da noção de impulsão rítmica que já figurava nos trabalhos de Brik e que caracteriza o traçado rítmico geral: “Os procedimentos rítmicos participam em diferentes graus na criação da impressão estética. Este ou aquele procedimento pode dominar em diferentes obras literárias, este ou aquele meio pode estar encarregado da função de dominante. A orientação em direção a um certo procedimento rítmico determina o caráter concreto da obra, e podemos classificar os versos deste ponto de vista em versos acentuais (por exemplo, a descrição da batalha em *Poltava*), em versos entoáveis e melódicos (os versos de Jukovski) e em versos harmônicos que caracterizam os últimos anos do simbolismo russo”. A forma poética assim compreendida não se opõe a um fundo que lhe será exterior e difícil de integrar, mas é tratada como o verdadeiro fundo do discurso poético. Aqui, como precedentemente, a noção de forma adquire um novo sentido de integridade.

VII

O livro de R. Jakobson *Do Verso Tcheco (Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética*, fasc. 5, 1923) destacou novos problemas a respeito da teoria geral do ritmo e da língua poética. Jakobson opõe a teoria de uma “deformação organizada” da língua pela forma poética à teoria da conformidade absoluta do verso ao espírito da língua, à teoria da forma que não resiste ao material. Introduziu na teoria da diferença entre a fonética da língua quotidiana e a da língua poética uma correlação característica: a dissimilação das líquidas que, segundo L. Jacobinski, estando ausente da língua poética, opõe esta última à língua quotidiana⁵, aparecia como

5 Neste momento, L. Jacobinski, também ele, indicava o caráter muito sumário da noção de «língua quotidiana» e a necessidade de diversificá-la segundo as suas funções (familiar, científica, oratória, etc.); cf. seu artigo «Sobre o Discurso Dialógico», na publicação *A Língua Russa*, 1923.

possível nos dois casos. Na língua quotidiana, ela é imposta pelas circunstâncias enquanto que na língua poética é intencional. São estes, portanto, dois fenômenos essencialmente diferentes. Ao mesmo tempo, indica-se a diferença de princípios entre a língua poética e a língua emocional (Jakobson fala dela já na sua primeira obra, *A Poesia Moderna Russa*): "A poesia pode utilizar os métodos da língua emocional, mas sempre com traços que lhe são próprios. Esta semelhança entre os dois sistemas lingüísticos, assim como a utilização feita pela língua poética dos meios próprios à língua emocional, provoca seguidamente a identificação da língua poética com a língua emocional. Esta identificação é errônea, visto que não chama atenção para a diferença funcional fundamental entre os dois sistemas lingüísticos". A esse propósito, Jakobson rejeita as tentativas de Grammont e dos outros teóricos do verso que preconizam o recurso à teoria onomatopaica ou ao estabelecimento de uma ligação emocional entre os sons e as imagens ou idéias para explicar as construções fônicas: "A construção fônica não é sempre a construção de uma imagem sonora, e a imagem sonora não se utiliza sempre dos métodos da língua emocional". Assim, Jakobson sai constantemente do quadro de seu tema concreto e especial (a prosódia do verso tcheco) e esclarece os problemas teóricos da língua poética e do verso. Um artigo inteiro sobre Maiakovski, que completa o estudo precedente de Jakobson sobre Klebnikov, também pertence a esse livro.

Em meu estudo sobre Anna Akhmatova (1923), também tentei reexaminar os problemas teóricos fundamentais ligados à teoria do verso; o problema do ritmo relacionado com a sintaxe e a entoação, o problema dos sons do verso relacionado com a articulação, e enfim o problema do léxico e da semântica poética. Referindo-me ao livro que J. Tynianov tinha então em preparação, indicava que, estando presente no verso, a palavra é como que extraída do discurso vulgar, rodeada de uma nova atmosfera semântica, e não é percebida em relação com a língua em geral, mas precisamente com a língua poética. Ao mesmo tempo, indicava que a particularidade principal da semântica poética reside na formação de significações marginais que violam as costumeiras associações verbais.

Nesse momento, a ligação inicial do método formal com a lingüística estava consideravelmente enfraquecida. A diferenciação dos problemas era já tão grande que não tínhamos mais necessidade de um apoio particular da parte da lingüística, sobre-

tudo na lingüística de matiz psicológico. Ao contrário, certos trabalhos dos lingüistas no campo do estilo poético encontravam objeções de princípio da nossa parte. O livro de J. Tynianov *O Problema da Língua Poética* (Academia, 1924), editado agora, acentuou as divergências que existiam entre a lingüística psicológica e o estudo da língua e do estilo poético. Este livro descobriu a união íntima entre a significação das palavras e a construção do verso, enriquecendo assim novamente a noção do ritmo poético e pondo o método formal no caminho dos estudos das particularidades semânticas da língua poética, e não somente daquelas que acentuavam a acústica ou a sintaxe. Tynianov diz na sua introdução: "Nestes últimos tempos o estudo do verso alcançou grande sucesso, que se estenderá sem dúvida, e entretanto nós nos lembramos ainda de seus inícios sistemáticos. Mas o problema da língua e do estilo poético continua fora destes estudos. As pesquisas neste campo isolaram-se do estudo do verso; temos a impressão de que a língua e o estilo poético não estão ligados ao verso, de que não dependem dele. A noção de língua poética, lançada há pouco tempo, atravessa agora uma crise sem dúvida provocada pelo sentido muito impreciso desta noção, fundada com base na lingüística psicológica, e pelo emprego muito largo que lhe é dado".

Entre os problemas gerais da poética que este livro põe em questão e esclarece, o do "material" é o que tem maior importância. O uso admitido impunha para esta noção um emprego que a opunha à noção de "forma"; assim, as duas noções perdiam em importância, e sua oposição tornava-se uma substituição terminológica da antiga oposição "forma-fundo". Na verdade, como já disse, os formalistas haviam atribuído à noção de "forma" o sentido de integridade e a haviam confundido assim com a imagem da obra artística na sua unidade, de modo que não acontecia nenhuma oposição, salvo com as outras formas privadas de um caráter estético. Tynianov indica que o material da arte literária é heterogêneo e comporta significações diferentes, que "um elemento pode ser promovido às expensas de outros, que conseqüentemente são deformados e por vezes mesmo degenerados, até se tornarem materiais neutros". Daí a conclusão: "A noção de 'material' não ultrapassa os limites da forma, material é também formal; e é um erro confundi-lo com os elementos exteriores da construção". E mais, a noção de forma se enriqueceu pelos traços de dinamismo: "A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica tendo seu próprio de-

envolvimento; seus elementos não estão ligados por um sinal de igualdade ou de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e integração. A forma da obra literária deve ser sentida como uma forma dinâmica”.

Quanto ao ritmo, é aqui apresentado como o fator construtivo e fundamental do verso, presente em todos os seus elementos. Os traços objetivos do ritmo poético, são, segundo Tynianov, a unidade e a continuidade da sucessão rítmica, relacionadas diretamente uma com a outra. Insistamos novamente sobre a diferença fundamental entre a prosa e o verso: “Aproximar os versos da prosa supõe que se estabeleça a unidade e a continuidade num objeto não-habitual, por isso não se apaga a essência do verso; ao contrário, ela se acha acentuada... Qualquer elemento da prosa, uma vez introduzido na sucessão do verso, se mostra claramente posto em relevo por sua função e dá assim nascimento a dois fenômenos diferentes: esta construção assinalada e a deformação do objeto não-habitual”. A seguir, propõe-se o problema da semântica: “Nos versos não devemos acaso lançar mão de uma semântica deformada que, por essa razão, só podemos estudar depois de ter isolado o seu princípio construtivo?”. Toda a segunda parte do livro responde a esta questão demonstrando que entre os fatores do ritmo e a semântica existe uma ligação constante. O fato de que as imagens verbais estejam incluídas nas unidades rítmicas, é decisivo para os primeiros: “O vínculo que une os constituintes parece ser mais forte e mais estreito que aquele que os liga na língua comum; uma relação posicional, inexistente na prosa, surge entre as palavras”.

Assim, achava-se melhor fundamentada a separação entre a teoria de Potebnia e as concepções dos formalistas; ao mesmo tempo, novas perspectivas se abriram para a teoria do verso. Graças à obra de Tynianov, o método formal se revelou apto a se apoderar dos novos problemas e a servir a uma evolução ulterior. Tornou-se evidente mesmo para as pessoas estranhas à Opoiaz, que a essência de nosso trabalho consistia no estudo das particularidades intrínsecas da arte literária, e não no estabelecimento de um “método formal” imutável; deram-se conta de que se tratava de um objeto de estudo e não de um método. Tynianov formula ainda uma vez esta idéia: “O objeto de um estudo que se pretende estudo da arte deve ser constituído pelos traços característicos que distinguem a arte dos outros campos da atividade intelectual, os quais são para este estudo mais do que um material ou um instru-

mento. Cada obra de arte representa uma interação complexa de inúmeros fatos; conseqüentemente, o objetivo do estudo é definir o caráter específico desta interação”

VIII

Já indiquei o momento em que surgiu, ao lado dos problemas teóricos, o problema do movimento e da mudança das formas, ou seja, a questão da evolução literária. Esta questão apareceu enquanto se examinavam novamente as concepções de Vesselovski a respeito dos motivos e dos procedimentos dos contos; a resposta (“a nova forma não aparecia para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a antiga forma”) era uma conseqüência da nova noção de forma. A forma compreendida como o verdadeiro fundo, modificando-se sem cessar, relacionada com as obras do passado, exigia naturalmente que a abordássemos sem a ajuda de classificações abstratas estabelecidas de uma vez por todas, mas levando em conta seu sentido concreto e a sua importância histórica. Uma dupla perspectiva apareceu: a perspectiva do estudo teórico deste ou daquele problema (por exemplo, *O Desenvolvimento do Enredo*, de Chklovski, meu livro *A Melodia do Verso*), ilustrado com materiais diversos, e a do estudo histórico, estudo da evolução literária enquanto tal. Sua combinação, que era uma conseqüência natural do desenvolvimento do método formal, nos propôs inúmeros, novos e complexos problemas, dos quais a maior parte não está ainda resolvida nem mesmo suficientemente bem definida.

O desejo inicial dos formalistas de revelar este ou aquele procedimento construtivo e estabelecer sua unidade sobre uma vasta matéria deu lugar ao desejo de diferenciar esta imagem geral, de compreender a função concreta do procedimento de cada caso particular. Esta noção de significação funcional avançou pouco a pouco até o primeiro plano e recobriu a noção inicial de procedimento. Esta diferenciação de nossas próprias noções e princípios gerais caracteriza toda a evolução do método formal. Não temos princípios dogmáticos tais que arriscariam entrar e proibir o

acesso aos fatos. Não podemos garantir nossos esquemas se tentamos aplicá-los a fatos que não conhecemos: os fatos podem exigir que os princípios sejam modificados, corrigidos ou tornados mais complexos. Trabalhar sobre uma matéria concreta nos obrigou a falar da função, e por isso tornar complexa a noção de procedimento. A teoria reclamava o direito de tornar-se história.

Aqui, novamente nos deparamos com a tradição da ciência acadêmica e com as tendências da crítica. Durante nossos anos de estudo, a história acadêmica da literatura se limitava de preferência ao estudo biográfico e psicológico dos escritores isolados (que eram tão-só e certamente "os grandes"). Mesmo as antigas tentativas, cujo objetivo era escrever a história inteira da literatura russa e que testemunhava a intenção de sistematizar um grande material histórico, já haviam desaparecido. Entretanto, as tradições destes monumentos (do gênero *História da Literatura Russa* de A. N. Pypin) guardavam uma autoridade científica de tal força, que a geração seguinte não ousava mais encarar o estudo de temas tão vastos. Entretanto, eram noções gerais e incompreensíveis a respeito do que fosse, tais como realismo ou romantismo (e considerava-se que o realismo era superior ao romantismo), que tinham a função principal nestes monumentos; compreendia-se a evolução como uma perfeição contínua, como um progresso (do romantismo ao realismo), interpretava-se a sucessão dos movimentos como a ostentação passiva de uma herança que se transmitia de pai a filho, enquanto a literatura como tal não existia: era substituída por um material tomado emprestado da história dos movimentos sociais, da biografia dos escritores, etc.

Este historicismo primitivo que nos distanciava da literatura preparou a recusa natural dos teóricos do simbolismo e dos críticos literários de todo o historicismo. Multiplicavam-se os estudos impressionistas e os "Retratos", e empreendeu-se em grande escala a modernização dos antigos escritores transformando-os nos *Companheiros Eternos*. Subentendia-se (e às vezes proclamava-se em voz alta) que a história da literatura era inútil.

Deveríamos destruir as tradições acadêmicas e nos desembaraçar das tendências da ciência jornalística. Para os primeiros, seria necessário opor à idéia de evolução literária a da literatura em si, fora das noções de progresso e de sucessão natural dos movimentos literários, fora das noções de realismo e romantismo, fora de toda a matéria exterior à literatura que consideramos co-

mo série específica de fenômenos. Para os segundos, deveríamos opor os fatos históricos concretos, a instabilidade e a variabilidade da forma, a necessidade de levar em consideração as funções concretas deste ou daquele procedimento, isto é, de contar com a diferença entre a obra literária tomada como um certo fato histórico e sua livre interpretação do ponto de vista das exigências contemporâneas, dos gostos e dos interesses literários. Deste modo, a atitude principal de nosso trabalho em história literária devia ser a atitude de destruição e negação; efetivamente, tal era a atitude primordial de nossas manifestações teóricas, e não foi senão mais tarde que adquiriram o caráter tranqüilo de estudo dos problemas particulares.

Foi por isso que nossas primeiras declarações em relação à história literária tomaram a forma de teses quase involuntárias, definidas a propósito de uma matéria concreta. Uma questão particular tomou inopinadamente dimensões de um problema geral, a teoria se unia à história. Os livros de J. Tynianov *Dostoiewski e Gogol* (Opoiaz, 1921) e de V. Chklovski *Rosanov* (Opoiaz, 1921) são significativos se os tomarmos deste ponto de vista.

O objetivo de Tynianov era provar que *Vila Stepantchikovo* de Dostoiewski representa um pastiche, que por trás do primeiro plano se dissimula um segundo plano alimentado pela personalidade de Gogol e sua *Correspondência com os amigos*. Mas Tynianov acrescenta a esta questão particular toda uma teoria do pastiche como procedimento estilístico (a estilização paródica) e como manifestação da substituição dialética que se opera entre as escolas literárias, substituição de uma grande importância para a história literária. Surgiu a questão da sucessão e das tradições e, a este propósito, destacamos os problemas fundamentais da evolução literária: "Quando se fala da tradição ou da sucessão literária, imagina-se geralmente uma linha reta que encadeia novas folhas de um certo ramo literário a seus mais velhos. Entretanto, as coisas são muito mais complexas. Não é a linha direta que se prolonga, mas assiste-se antes a uma partida que se organiza a partir de um certo ponto que se refuta... Toda sucessão literária é antes de tudo um combate, é a destruição do todo já existente e a nova construção que se efetua a partir dos antigos elementos". A imagem da evolução literária tornara-se complexa com a revelação de seus conflitos, de suas revoluções periódicas e perdia o seu antigo sentido de progresso passivo. Sobre o fundo, as relações literárias de Dostoiewski e Gogol tomaram a forma de um conflito complexo.

O livro de Chklovski sobre Rosanov desenvolve quase em digressão do tema principal uma teoria inteira da evolução literária. Este livro refletia as discussões ativas que se tinham então na Opoiáz sobre esta questão. Chklovski indicava que a literatura progredia seguindo uma linha entrecortada: "Cada época literária não contém apenas uma, mas várias escolas literárias. Elas existem simultaneamente na literatura, e uma entre elas domina e se acha canonizada. As outras não existem como canonizadas, às escondidas: assim, no tempo de Pushkin, a tradição de Derjavine nos versos de Kuhelberker e Griboedov, a pura tradição do romance de aventuras em Bulgarine, a tradição do verso da comédia russa, e muitos outros ainda". No momento em que é canonizada a tradição mais velha, já as camadas inferiores segredam as formas novas; é a linha mais jovem que "toma o lugar da mais velha, e o autor de comédias Delopiatkine renasce em Nekrassov (o estudo O. Brik), o herdeiro direto do século XIX; Tolstoi cria o novo romance (B. Eikhenbaum), Blok canoniza os temas e os ritmos do romance cigano, e Tchecov dá ao *Despertar* o direito da morada na literatura russa. Dostoiewski eleva ao título de norma literária os procedimentos do romance de aventuras. Cada nova escola literária representa uma revolução, um fenômeno que se assemelha à aparição de uma nova classe social. Mas, certamente, isto é apenas uma analogia. O ramo vencido não é nadificado, não cessa de existir. Deixa somente o cimo, é relegado a uma via de espera, mas pode ressurgir novamente como um pretendente eterno ao trono. As coisas se complicam na realidade porque a nova hegemonia não é simplesmente o restabelecimento da antiga forma, mas outras novas escolas e os traços herdados de seu predecessor vêm a enriquecê-la, porém não têm senão uma função auxiliar". Nesta ocasião, fala-se também do caráter dinâmico dos gêneros e vê-se nos livros de Rosanov o nascimento de um novo gênero, de um novo tipo de romance, no qual as partes não serão ligadas por nenhuma motivação: "Seu aspecto temático se revela como a consagração de novos temas, seu aspecto compositivo aparece como a desnudação do procedimento". A par desta teoria geral, introduz-se a noção de "autocriação dialética de novas formas", que contém nela mesma tanto uma analogia com o desenvolvimento de outras séries culturais quanto a afirmação da autonomia da evolução literária. A forma simplificada desta teoria conheceu uma rápida extensão e tomou, como acontece sempre, o aspecto de um esquema simples e estático, muito cômodo para a crítica. Na verdade, trata-se apenas de um esboço geral da evolu-

ção protegida por inúmeras reservas complexas. Os formalistas transformam este esboço geral num estudo sistemático dos problemas e fatos da história literária, tornando assim as premissas teóricas iniciais mais concretas e mais complexas.

IX

É natural que em nossas concepções da evolução literária como sucessão dialética de formas não recorramos a esta matéria que ocupava um lugar central nos estudos tradicionais da história literária. Estudávamos a história literária na medida em que ela tem um caráter específico e nos limites no interior dos quais ela é autônoma e não depende diretamente das outras séries culturais. Em outras palavras, limitamos o número dos fatores considerados para não nos perdermos na quantidade de ligações e correspondências vagas, incapazes de explicar a evolução literária por si mesma. Em nossos estudos, não introduzimos os problemas da biografia ou da psicologia da criação propondo que estes problemas que permanecem muito importantes e muito complexos devem tomar lugar em outras ciências. Importa-nos descobrir na evolução os traços das leis históricas; por isso, deixamos de lado tudo o que, deste ponto de vista, aparecia como ocasional e não se relacionava com a história. Interessam-nos o processo mesmo da evolução, o dinamismo das formas literárias, na medida em que se pode observá-los a respeito dos fatos do passado. Para nós, o problema central da história literária é o problema da evolução fora da personalidade, o estudo da literatura enquanto fenômeno social original. Neste sentido, demos uma importância extraordinária à questão da formação dos gêneros e de sua substituição; conseqüentemente, a literatura de segunda ordem, a literatura de massa, tem então também valor, pois ela participa deste processo. O que importa aqui é distinguir a literatura de massa que prepara a formação dos novos gêneros, daquela que aparece na degeneração do processo e que representa uma matéria possível para o estudo da inércia histórica...

Por outro lado, não nos interessamos pelo passado enquanto tal, enquanto fato histórico individual, não nos ocupamos com a

simples restauração desta ou daquela época que nos agradou por quaisquer razões. A história nos oferece o que a atualidade não pode fazê-lo: o ponto conclusivo do material. É por isso que a abordamos com uma certa bagagem de princípios e problemas teóricos que nos foram sugeridos em parte pelos fatos da literatura contemporânea. Por isso, os formalistas se caracterizam por uma estreita ligação com a literatura contemporânea e por uma aproximação da crítica à ciência (ao inverso dos simbolistas que aproximam a ciência da crítica, e dos antigos historiadores da literatura que, para a maioria, se separavam da atualidade). Assim, a história literária difere da teoria menos pelo seu objeto do que por um método particular de estudo literário, pelo ponto de vista que ela adota. Isto explica o caráter de nossos trabalhos de história literária que tendem sempre às conclusões tanto teóricas quanto históricas, à problematização das novas questões teóricas e ao re-exame dos antigos.

De 1922 a 1924, inúmeros trabalhos deste tipo apareceram e muitos outros permanecem ainda inéditos, em razão do estado atual do mercado literário, e são conhecidos apenas através de conferências. Citarei os principais trabalhos: J. Tynianov, "As Formas Poéticas de Nekrassov", "Dostoiewski e Gogol", "O Problema de Tiutchev", "Tiutchev e Heine", "Os Arcaizantes e Pushkin", "Pushkin e Tiutchev", "A Ode Enquanto Gênero Declamatório"; B. Tomachevski, "Gavriliade" (os capítulos sobre a composição e o gênero), "Pushkin, Leitor dos Poetas Franceses", *Pushkin* (problemas atuais dos estudos literários), "Pushkin e Boileau", "Pushkin e La Fontaine"; meus livros: *Tolstoi Jovem, Lermontov*, e os artigos: "Os Problemas da Poética de Pushkin", "O Caminho de Pushkin rumo à Prosa", "Nekrassov". É preciso acrescentar aqui os trabalhos de história literária que não estão diretamente ligados à Opoiáz, mas que seguem a mesma linha de estudo da evolução da literatura enquanto série específica: V. Vinogradov, "Tema e Composição da Novela de Gogol *O Nariz*", "Tema e Arquitetônico do Romance de Dostoiewski *As Pobres Gentes*, na Sua Relação com a Escola Natural", "Gogol e Jules Janin", *Gogol e a Escola Natural, Estudos sobre o Estilo de Gogol*; V. Jirmunski, *Byron e Pushkin*; S. Balukhaty, *A Dramaturgia de Tchecov*; A. Tseiline, "As Novelas sobre o Pobre Funcionário de Dostoiewski"; K. Chinkevitch, "Nekrassov e Pushkin". Ainda, os participantes dos seminários científicos que dirigimos (na Universidade e no Instituto de História da Arte) publicaram muitos estudos na compilação *A Pro-*

sa Russa (Academia, 1926); sobre Dal, Marlinski, Senhovski, Viazemski, Weltman, Karamzine, sobre o gênero narração de viagens, etc.

Não é oportuno falar aqui detalhadamente destes estudos. Direi somente que todos estes trabalhos se preocupam com os escritores de segunda ordem ou os epígonos, com o estudo minucioso da tradição, das mudanças de gênero e de estilos, etc. Sob esta relação, muitos nomes e fatos esquecidos reaparecem, recusam-se as estimacões correntes, modifica-se a imagem tradicional, e sobretudo, revela-se aos poucos o próprio processo da evolução. O estudo desta matéria está nos seus inícios. Inúmeras novas tarefas nos esperam: a diferenciação ulterior das noções da teoria e história literária, os estudos de novos textos, a descoberta de novas questões, etc.

Resta-me resumir o balanço geral. A evolução do método formal que tentei apresentar tomou a forma de um desenvolvimento consecutivo dos princípios teóricos e, se se pode dizer, sem levar em conta a função individual de cada um de nós. Com efeito, a Opoiáz realizou o próprio modelo do trabalho coletivo. As suas razões são evidentes: desde o início, compreendemos o nosso trabalho como um trabalho histórico, e não como um trabalho pessoal. É nisto que consiste nosso contato essencial com a época. A ciência evolui e evoluímos com ela. Indicarei brevemente os momentos principais da evolução do método formal durante estes dez últimos anos:

1 — Partindo da oposição inicial e sumária da língua poética e a língua quotidiana, chegamos à diferenciação, seguindo as suas diferentes funções, da noção de língua quotidiana (L. Jakobinski) e à delimitação dos métodos da língua poética e da língua emocional (R. Jakobson). Relacionando com esta evolução, interessamo-nos no estudo do discurso oratório que nos parece o mais próximo da literatura na linguagem quotidiana, mas que, contudo, tem funções diferentes, e começamos a falar da necessidade de uma retórica que renasceria ao lado da poética [os artigos sobre a língua de Lenine em *Lef*, n.º 1 (V), 1924, de Chklovski, Eikhenbaum, Tynianov, Jakobinski, Kazanski e Tomachevski].

2 — Partindo da noção geral de forma na sua nova acepção, chegamos à noção de procedimento, e então à noção de função.

3 — Partindo do ritmo poético oposto ao metro e da noção de ritmo como fator construtivo do verso na sua unidade, chegamos à concepção do verso como uma forma particular do discurso

tendo suas próprias qualidades lingüísticas (sintáticas, léxicas e semânticas).

4 — Partindo da noção de tema como construção, chegamos à noção de material como motivação e assim concebemos o material como um elemento que participa da construção, tudo dependendo da dominante construtiva.

5 — Partindo do estabelecimento da identidade do procedimento a respeito dos materiais diferentes e da diferenciação do procedimento segundo as suas funções, chegamos à questão da evolução das formas, ou seja, aos problemas do estudo da história literária.

Encontramo-nos, portanto, perante uma série de novos problemas.

O último artigo de J. Tynianov "O Fato Literário" [*Lef*, n.º 2 (VI), 1925] o testemunha claramente. Aqui, propõe-se o problema das relações entre a vida prática e a literatura, problema que é seguidamente resolvido com toda a negligência do diletantismo. Mostramos que tanto os exemplos quanto os fatos, destacando-se da vida prática, entram na literatura e que, inversamente, a literatura pode tornar-se um elemento da vida prática: "Na época da dissolução de um gênero, ele que era central torna-se periférico e um novo fenômeno vindo da literatura de segunda ordem ou da vida prática, toma o seu lugar".

Não foi em vão que intitulei o meu artigo "A Teoria do Método Formal", não traçando evidentemente mais do que um esboço de sua evolução. Não temos uma teoria que poderíamos expor sob a forma de um sistema imutável e completo. Entre nós, a teoria e a história formam uma unidade, e atêm-se ao espírito ou à letra desta opinião. Fomos muito bem educados pela história para crer que se possa evitar esta união. No momento em que fomos obrigados a admitir que temos uma teoria que explica tudo, que dá respostas para todos os casos do passado e do futuro, e que, por esta razão, não há necessidade de uma evolução e nem é capaz disto, seremos ao mesmo tempo obrigados a admitir que o método formal morreu e perdeu o seu espírito de pesquisa. Por enquanto, ainda não chegamos lá.

(1925)

V. CHKLOVSKI

A ARTE COMO PROCEDIMENTO

"A arte é pensar por imagens". Esta frase pode ser tanto de um bacharel, como de um sábio filólogo que a propõe como ponto inicial de uma teoria literária qualquer. Esta idéia está enraizada na consciência de muita gente; entre o número de seus criadores, é preciso necessariamente apontar Potebnia: "Não existe arte e particularmente poesia sem imagem", diz ele (*Notas sobre a Teoria da Literatura*, p. 83). "A poesia assim como a prosa é antes de tudo, e sobretudo, uma certa maneira de pensar e conhecer", diz ele adiante (*ibid.*, p. 97).

A poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens; esta maneira traz uma certa economia de energias mentais, uma "sensação de leveza relativa", e o sentimento estético não passa de um reflexo desta economia. Foi assim que o acadêmico Ovsianiko-Kulikovski, que certamente leu os livros de seu mestre com atenção, compreendeu e resumiu (permanecendo-lhe indiscutivelmente fiel) suas idéias. Potebnia e seus inúmeros discípulos vêem na poesia uma maneira particular do

pensamento, um pensamento ajudado por imagens; para eles, as imagens têm apenas a função de agrupar os objetos e as funções heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido. Ou melhor, seguindo as palavras de Potebnia: "A relação da imagem com aquilo que ela explica pode ser definida como se segue: a) a imagem é um predicado constante para sujeitos variáveis, um meio constante de atração para percepções mutáveis; b) a imagem é muito mais simples e muito mais clara do que aquilo que ela explica" (p. 314), isto é, "visto que a imagem tem por objetivo ajudar-nos a compreender sua significação e visto que sem esta qualidade a imagem priva-se de sentido, ela então deve ser para nós mais familiar do que aquilo que ela explica" (p. 291).

Seria interessante aplicar esta lei à comparação que Tiutchev faz da aurora com os demônios surdos-mudos ou àquela que Gogol faz do céu com os paramentos de Deus.

"Sem imagens, não há arte." "A arte é pensar por imagens." Em nome destas definições, chega-se a monstruosas deformações, tenta-se compreender a música, a arquitetura, a poesia lírica como um pensamento por imagens. Depois de um quarto de século de esforços, o acadêmico Ovsianiko-Kulikovski se viu enfim obrigado a isolar a poesia lírica, a arquitetura e a música, e a ver aí uma forma singular de arte, arte sem imagens, e a defini-las como artes líricas que se dirigem imediatamente às emoções. Pareceu assim que existe um domínio imenso da arte que não é uma maneira de pensar; uma das artes que figura neste domínio, a poesia lírica (no sentido restrito da palavra), apresenta contudo uma semelhança completa com a arte por imagens: maneja com as palavras da mesma maneira e passamos da arte por imagens para a arte desprovida de imagens sem que nos apercebamos disso: a percepção que temos destas duas artes é a mesma.

Mas a definição: "A arte é pensar por imagens", definição que, depois de notórias equações das quais omitirei os elos intermediários resultou: "A arte é antes de tudo criadora de símbolos", esta definição resistiu e sobreviveu à derrocada da teoria sobre a qual estava fundada. Ela vive mais intensamente na corrente simbolista e sobretudo entre os seus teóricos.

Portanto, muita gente pensa ainda que o pensamento por imagens, "os caminhos e as sombras", "os sulcos e orlas" representam o traço principal da poesia. É por isso que estas pessoas deveriam contar que a história desta arte por imagens, segundo suas palavras, consiste na história da mudança de imagem. Mas,

constatamos que as imagens são quase que imóveis; de século em século, de país em país, de poeta em poeta, elas se transmitem sem serem mudadas. As imagens não são de algum lugar, são de Deus. Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação. As imagens são dadas, e em poesia nós nos lembramos muito mais das imagens do que nos utilizamos delas para pensar.

Em todo o caso, o pensamento por imagens não é o vínculo que une todas as disciplinas da arte, mesmo da arte literária; a mudança das imagens não constitui a essência do desenvolvimento poético.

Sabemos que se reconhecem freqüentemente como fatos poéticos, criados para fins de contemplação estética, as expressões que foram criadas sem que se tenha esperado semelhante percepção. Essa foi, por exemplo, a opinião de Annenski quando ele atribuiu à língua eslava um caráter particularmente poético; foi também a de Andrei Bieli quando admirava entre os poetas russos do século XVIII o procedimento que consistia em pôr os adjetivos após os substantivos. Bieli reconhece um valor artístico neste procedimento ou, mais exatamente, considerando-o como fato artístico, atribui-lhe um caráter intencional, enquanto que na realidade era apenas uma particularidade geral da língua, devido à influência eslava da Igreja. Assim, o objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética.

A conclusão de Potebnia, que se poderia reduzir a uma equação, "a poesia = a imagem", serviu de fundamento a toda teoria que afirma que a imagem = o símbolo, = a faculdade de a imagem tornar-se um predicado constante para sujeitos diferentes. Esta conclusão seduziu os simbolistas, Andrei Bieli, Merejkovski (com os seus *Companheiros Eternos*) pela afinidade com as suas idéias, e se acha na base da teoria simbolista. Uma das razões que

conduziram Potebnia a esta conclusão foi o fato de ele não distinguir a língua da poesia da língua da prosa. Graças a isso ele não percebeu que existem dois tipos de imagens: a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos e a imagem poética, meio de reforçar a impressão. Explico-me: vou pela rua e vejo o homem de chapéu que caminha na minha frente deixar cair um pacote. Chamo-o: "Ei, você, chapéu, você perdeu um pacote". É um exemplo de imagem ou tropo puramente prosaico. Um outro exemplo. Muitos soldados estão em fila. O sargento da seção vendo que um deles está mal, lhe diz: "Ei, velho molengão, como você se comporta?". Esta imagem é um tropo poético.

(No primeiro caso, a palavra chapéu era uma metonímia; no segundo, uma metáfora. Mas não é esta distinção que me parece importante.) A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima. Como meio, na sua função, é igual aos outros procedimentos da língua poética, é igual ao paralelismo simples e negativo, é igual à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, é igual a tudo o que se chama uma figura, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem também ser os objetos), mas a imagem poética tem apenas uma semelhança exterior com a imagem-fábula, a imagem-pensamento, da qual um exemplo é dado pela mocinha que chama a bola de "pequena melancia" (Ovsianiko-Kulikovski, *A Língua e a Arte*). A imagem poética é um dos meios da língua poética. A imagem prosaica é um meio de abstração. A melancia em lugar do globo redondo ou a melancia em lugar da cabeça, não é uma abstração da qualidade do objeto e não se distingue em nada da cabeça = bola, melancia = bola. É um pensamento, mas não tem nada que ver com a poesia.

A lei da economia das energias criativas pertence também ao grupo das leis universalmente admitidas. Spencer escrevia: "Na base de todas as regras que determinam a escolha e o emprego das palavras, encontramos a mesma exigência principal: economia de atenção... Conduzir o espírito à noção desejada pelo caminho mais fácil é freqüentemente o fim único e sempre o objetivo principal..." (*Filosofia do Estilo*). "Se a alma possuísse forças inesgotáveis, seria indiferente dispensar pouco ou muito desta fonte; somente o tempo necessário para perder teria importância. Mas como as forças são limitadas, a alma tenta realizar o processo de

percepção o mais racionalmente possível ou, o que resulta no mesmo, com o resultado máximo." (R. Avenarius.) Petrajitski rejeita, baseando-se na lei geral da economia de energias mentais, a teoria de James sobre a base física do afeto. O princípio de economia das energias criadoras que, no exame do ritmo, é particularmente sedutor, é também reconhecido por A. Vesselovski que prolonga o pensamento de Spencer: "O mérito do estilo consiste em alojar um pensamento máximo num mínimo de palavras". Andrei Bieli que, em suas melhores páginas, deu tantos exemplos de ritmos complexos que poder-se-ia chamá-lo reprimido e que mostrou a propósito dos versos de Baratynski o caráter obscuro dos epítetos poéticos, acha também necessário discutir a lei da economia em seu livro que representa a tentativa heróica de uma teoria da arte fundada sobre fatos não verificados tomados de empréstimo de livros que caíram em desuso, sobre um grande conhecimento dos procedimentos poéticos e sobre o manual de física em uso nos liceus de Kraievitch.

A idéia da economia de energia como lei e objetivo da criação é talvez verdadeira no caso particular da linguagem, ou seja, na língua quotidiana; estas mesmas idéias foram estendidas à língua poética, devido ao não reconhecimento da diferença que opõe as leis da língua quotidiana às da língua poética. Uma das primeiras indicações efetivas sobre a não-coincidência das duas línguas nos vem da revelação de que a língua poética japonesa possui sons que não existem no japonês falado. O artigo de L. P. Jacobinski a propósito da ausência da lei de dissimilação das líquidas na língua poética e da tolerância na língua poética de uma acumulação de sons semelhantes, difíceis de pronunciar, representa uma das primeiras indicações que resiste a uma crítica científica¹: trata da oposição (ao menos neste caso) das leis da língua poética com as leis da língua quotidiana².

Por isso devemos tratar as leis da despesa e economia na língua poética dentro de seu próprio campo, e não por analogia com a língua prosaica.

Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e

1 Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética, fasc. 1, p. 48.

2 Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética, fasc. 2, p. 13-21.

automático; os que podem recordar a sensação que tiveram quando seguraram pela primeira vez a caneta na mão ou quando falaram pela primeira vez uma língua estrangeira e que podem comparar esta sensação com a que sentem fazendo a mesma coisa pela milésima vez, concordarão conosco. As leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade se explicam pelo processo de automatização. É um processo onde a expressão ideal é a álgebra, ou onde os objetos são substituídos pelos símbolos. No discurso quotidiano rápido, as palavras não são pronunciadas; são apenas os primeiros sons do nome que aparecem na consciência. Pogodine (*A Língua como Criação*, p. 42) cita o exemplo de um menino que pensava a frase — “As montanhas da Suíça são belas” — como uma sucessão de letras: A, m, d, S, s, b.

Esta qualidade do pensamento sugeriu não somente o caminho da álgebra, mas também a escolha dos símbolos, isto é, das letras, e em particular das iniciais. Neste método algébrico de pensar, os objetos são considerados no seu número e volume, eles não são vistos, eles são reconhecidos após os primeiros traços. O objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície. Sob a influência de tal percepção, o objeto enfraquece, primeiro como percepção, depois na sua reprodução; é por esta percepção da palavra prosaica que se explica a sua audição incompleta (Cf. o artigo de L. P. Jacobinski) e daí a reticência do locutor (de onde todo o lapso). No processo de algebrização, de automatismo do objeto, obtemos a máxima economia de forças perceptivas: os objetos são, ou dados por um só de seus traços, por exemplo o número, ou reproduzidos como se seguissemos uma fórmula, sem que eles apareçam à consciência.

“Eu secava no quarto e, fazendo uma volta, aproximei-me do divã e não podia me lembrar se o havia secado ou não. Como estes movimentos são habituais e inconscientes, não me lembrava e sentia que já era impossível fazê-lo. Então, se sequei e me esqueci, isto é, se agi inconscientemente, era exatamente como se não o tivesse feito. Se alguém conscientemente me tivesse visto, poder-se-ia reconstituir o gesto. Mas se ninguém o viu ou se o viu inconscientemente, se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido.” (Nota do Diário de Leon Tolstoi de 28 de fevereiro, 1897.)

Assim a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra.

“Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido.”

É eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.

A vida da obra poética (a obra de arte) se estende da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao abstrato, de Dom Quixote pobre gentil-homem e letrado, trazendo inconscientemente a humilhação à corte do duque, a Dom Quixote de Turgueniev, imagem vasta mas vazia, de Carlos Magno à palavra *Korol**. À medida que as obras e as artes morrem, elas abarcam os domínios cada vez mais vastos: a fábula é mais simbólica que o poema, o provérbio é mais simbólico que a fábula. Por isso a teoria de Potebnia era menos contraditória na análise da fábula, que tinha estudado exaustivamente. A teoria não convinha para as obras artísticas reais; foi por isso que o livro de Potebnia não podia estar terminado. Como sabemos, as *Notas sobre a Teoria da Literatura* foram editadas em 1905, treze anos após a morte do autor.

Neste livro, a única coisa que Potebnia elaborou de ponta a ponta foi a parte referente à fábula³.

Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos⁴. Por isso, nada podemos dizer sobre ele. Em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabeleceu por diferentes meios; neste artigo, quero indicar um destes meios do qual quase que constantemente se servia L. Tolstoi, este escritor que, apenas para Merejkovski, parece apresentar os objetos tal como os vê, e os vê tal como são, não os deforma.

* A palavra korol em russo vem do nome de Carlos Magno (Karolus...) (N. do Trad. para a edição francesa.)

³ Curso sobre a Teoria da Literatura. Fábula. Provérbio. Ditado Kharkov, 1914.

⁴ V. Chklovski, *A Ressurreição da Palavra*, 1914.

O procedimento de singularização em L. Tolstoi consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disto, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos. Tomemos um exemplo. No artigo "Que vergonha", L. N. Tolstoi singulariza assim a noção de chicote: "Pôr a nu as pessoas que violaram a lei, fazê-las tombar e bater nelas com varas no traseiro"; algumas linhas depois: "chicotear as nádegas despidas". Esta passagem está acompanhada de uma nota: "E por que particularmente este meio tolo e selvagem de fazer mal em lugar de um outro: por exemplo, picar os ombros ou outro lugar qualquer do corpo com agulhas, apertar as mãos ou os pés em tornos, ou ainda qualquer outra coisa deste tipo?". Que me perdoem este exemplo pesado, mas é característico dos meios empregados por Tolstoi para alcançar a consciência. O chicote habitual é singularizado por sua descrição e pela proposição de mudar a forma sem mudar a essência. Tolstoi se serve constantemente do método de singularização: por exemplo, em *Kholstomer*, a narração é conduzida por um cavalo e os objetos são singularizados pela percepção emprestada ao animal, e não pela nossa. Eis como ele percebe o direito de propriedade*: "Compreendi muito bem o que dizia a respeito dos açoites e do cristianismo. Mas ficou completamente obscura para mim a palavra *seu*, pela qual pude deduzir que estabeleciam um vínculo a ligar-me ao chefe das cavalariças. Então, não pude compreender de modo algum em que consistiria tal vínculo. Só muito depois, quando me separaram dos demais cavalos, é que expliquei a mim mesmo o que aquilo representava. Naquela época, eu não era capaz de entender a significação do fato de ser *eu* propriedade de um homem. As palavras '*meu* cavalo', referindo-se a mim, um cavalo vivo, pareciam-me tão estranhas como as palavras '*minha terra*', '*meu ar*', '*minha água*'.

"No entanto, elas exerceram sobre mim enorme influência. Sem cessar pensava nelas e só depois de longo contato com os seres humanos pude explicar-me a significação que, afinal, lhes é atribuída. Querem dizer o seguinte: os homens não dirigem a vida

* L. Tolstoi, *Kholstomer*, de Lembranças e Narrativas, em *Obra Completa*, vol. III. Tradução da novela por Milton Amado. Editora José Aguillar, Ltda. Rio de Janeiro, 1962. (N. do Trad.)

com fatos, mas com palavras. Não os preocupa tanto a possibilidade de fazer ou deixar de fazer alguma coisa, como a de falar de objetos diferentes mediante palavras convencionais. Essas palavras, que consideram muito importantes, são, sobretudo, *meu* ou *minha*, *teu* ou *tua*. Aplicam-nas a todas as espécies de coisas e de seres, inclusive à terra, aos seus semelhantes e aos cavalos.

"Além disto, convencionaram que uma pessoa só pode dizer *meu* a respeito de uma coisa determinada. E aquele que puder aplicar a palavra '*meu*' a um número maior de coisas, segundo a convenção feita, considera-se a pessoa mais feliz. Não sei por que as coisas são desse modo; mas sei que são assim. Durante muito tempo procurei compreender isso, supondo que daí viria algum proveito direto; mas verifiquei que isso não era exato.

"Muitas pessoas das que me chamavam *seu cavalo* nem mesmo me montavam; mas outras o faziam. Não eram elas as que me davam de comer, mas outros estranhos. Também não eram as pessoas que me faziam bem, mas os cocheiros, os veterinários e, em geral, pessoas desconhecidas. Posteriormente, quando ampliei o círculo de minhas observações, convenci-me de que o conceito de *meu* — e não só com relação a nós, cavalos — não tem qualquer outro fundamento além de um baixo instinto animal, que os homens chamam sentimento ou direito de propriedade. O homem diz '*minha casa*' mas nunca vive nela; preocupa-se só em construí-la e mantê-la. O comerciante diz '*minha loja*', ou '*meus tecidos*', por exemplo, mas não faz suas roupas com os melhores tecidos que vende na loja. Há pessoas que chamam *sua* uma extensão de terra e nunca a viram nem passaram por ela. Há outras que dizem serem suas certas pessoas que nunca viram nesta vida e a única relação que têm com elas consiste em causar-lhes dano. Há homens que chamam de suas certas mulheres, e estas convivem com outros homens. As pessoas não procuram, em sua vida, fazer o que consideram o bem, e sim a maneira de poder dizer do maior número possível de coisas: é *meu*. Agora estou persuadido de que nisso reside a diferença essencial entre nós e os homens. Portanto, sem falar de outras prerrogativas nossas, só por este fato podemos dizer, com segurança, que, entre os seres vivos, nos encontramos em nível mais alto que o dos homens. A atividade dos homens, pelo menos a dos homens com os quais tenho tratado, se traduz em palavras, ao passo que a nossa se manifesta em fatos".

Ao fim da novela, o cavalo já está morto, mas o modo da narração, o procedimento não é modificado:

“O corpo de Serpukovski, que havia andado, comido e bebido pelo mundo morto em vida, foi sepultado muito depois. Sua pele, sua carne e seus ossos não serviram para nada. Da mesma forma pela qual, há vinte anos, seu corpo morto em vida havia sido um enorme estorvo para os outros, seu enterro foi uma complicação a mais. Desde muito tempo ninguém precisava dele; fazia muito que constituía uma carga para todos. No entanto, outros mortos em vida semelhantes a ele acharam conveniente, ao enterrá-lo, vestir seu corpo obeso, que não demorou a decompor-se, com um bom uniforme, calçá-lo com boas botas depositá-lo num caixão novo, com borlas nos quatro cantos. Também acharam oportuno colocar o esquife numa caixa de chumbo e trasladar seus restos a Moscou, onde desenterrariam outros restos humanos para dar sepultura a este corpo putrefato, coberto de vermes, com uniforme novo e botas lustrosas”. Assim, vemos que, ao final da novela, o procedimento é aplicado fora de sua motivação ocasional.

Tolstoi descreveu todas as batalhas em *Guerra e Paz* através deste procedimento. Todas são apresentadas como antes de tudo singulares. Sendo as descrições muito longas, não as citarei: para isto, seria preciso copiar uma parte considerável deste romance de quatro volumes. Ele descrevia da mesma maneira os salões e o teatro.

“No meio do palco havia cenários representando árvores, colocadas dos lados e, ao fundo, outro painel. Moças de corpetes vermelhos e saias brancas estavam sentadas no centro. Uma delas, muito gorda, com um vestido de seda branca, afastada das outras, estava sobre um pequeno banco atrás do qual estava colocado um papelão verde. Cantavam em coro. Quando terminaram, a moça de branco avançou para a caixa do ponto. Um homem, vestindo um calção de seda que moldava suas gordas coxas, com uma pluma no chapéu e um punhal na cintura, aproximou-se dela e começou a cantar e a gesticular.

“O homem de calções de seda primeiro cantou só, depois chegou a vez da moça cantar. Em seguida os dois se calaram, a orquestra repetiu a ária e o homem segurou a mão da moça, esperando o compasso para entoarem o dueto. Cantaram juntos e toda a sala aplaudiu, aclamando-os, enquanto o homem e a mulher no palco representando um par apaixonado, se inclinavam sorrindo, de braços abertos. (...)

“No segundo ato o cenário representava monumentos. Havia um buraco na tela representando a lua. Foram ligados os refleto-

res e as trombetas e contrabaixos começaram a tocar em surdina e, pela esquerda e a direita, surgiram muitas pessoas com capas negras. Essas pessoas começaram a gesticular, trazendo na mão algo parecido com um punhal. Depois surgiram outras correndo e levaram a moça, que antes estava de branco e que agora usava um vestido azul-claro. Não a levaram logo; ficaram um bom tempo cantando com ela, por fim arrastaram-na e nos bastidores deram três pancadas sobre algo metálico, e todos se ajoelharam entoando uma prece. Várias vezes, tudo foi interrompido por gritos entusiasmados dos espectadores.”

A mesma técnica para o terceiro ato: “Repentinamente, desencadeou-se uma tempestade: a orquestra entoou uma gama cromática e acordes de sétima menor, e todos começaram a correr. Arrastaram um dos atores para os bastidores e o pano caiu”.

No quarto ato: “Surgiu um diabo que cantou, gesticulou, até que um alçapão abriu-se a seus pés, tragando-o⁵”.

Da mesma maneira Tolstoi descreve a cidade e o tribunal em *Ressurreição*. Assim ele descreve o casamento em *A Sonata a Kreutzer*: “Por que as pessoas devem dormir juntas se suas almas estão em afinidade?”. Mas Tolstoi aplica o procedimento de singularização não somente para dar a visão de um objeto que ele quer apresentar negativamente: “Pedro abandonou seus novos camaradas e, por entre as fogueiras do acampamento, dirigiu-se para o outro lado da estrada, onde lhe haviam informado encontrarem-se os prisioneiros de guerra. Tinha vontade de conversar com eles. No caminho uma sentinela francesa obrigou-o a parar e voltar.

“Pedro obedeceu, mas não voltou para onde estavam seus camaradas; dirigiu-se para uma carroça desatrelada, onde não havia ninguém. Sentou-se no chão frio, de joelhos erguidos e cabeça baixa e ficou refletindo por muito tempo. Passou-se mais de uma hora sem que ninguém viesse molestá-lo. De repente ele deu uma gargalhada alegre e tão forte que as pessoas se voltaram para escutar esse riso estranho e solitário.

— Ah, ah, ah! — ria Pedro. E dizia em voz alta, dirigindo-se a si próprio: — O soldado não me deixou passar. Agarraram-me e me trancaram. Agora sou prisioneiro. Quem, eu? Eu? Minha alma imortal? Ah, ah, ah!... — e de tanto rir, lágrimas corriam-lhe pelo rosto. (...)

5 L. N. Tolstoi, *Guerra e Paz*. Tradução de Lucinda Martins, Editora Lux Ltda. Rio de Janeiro, 1960, vol. I.

“Pedro examinou o céu, a profundeza onde cintilavam as estrelas. ‘Tudo aquilo é meu, tudo aquilo está em mim, tudo aquilo sou eu! E foi tudo isso que eles agarraram e trancaram numa barraca fechada por tábuas!’. Sorriu e foi deitar-se ao lado dos camaradas”. (*Guerra e Paz*, vol. II.)

Todos os que conhecem bem Tolstoi podem achar nele centenas de exemplos deste tipo. Esta maneira de ver os objetos fora de seu contexto o conduziu, nas suas últimas obras, a aplicar o método de singularização na descrição de dogmas e ritos, método segundo o qual ele substituiu as palavras da linguagem corrente pelas palavras habituais de uso religioso; resultou daí qualquer coisa de estranho, de monstruoso, que foi sinceramente considerado por muita gente como uma blasfêmia e os feriu penosamente. Entretanto, foi sempre o mesmo procedimento através do qual Tolstoi percebia e relatava o que o envolvia. As percepções de Tolstoi sacudiram a sua fé ao tocar os objetos que por longo tempo ele quisera tocar.

O procedimento de singularização não pertence somente a Tolstoi. Se me apóio no material que lhe tomo emprestado, não é senão por considerações puramente práticas, porque este material é conhecido de todos.

Agora, após ter esclarecido o caráter deste procedimento, tentemos determinar aproximadamente os limites de sua aplicação. Pessoalmente, penso que quase sempre que há imagem, há singularização.

Em outras palavras, a diferença entre o nosso ponto de vista e o de Potebnia pode ser formulado assim: a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento.

É a arte erótica que nos permite uma observação melhor das funções da imagem.

O objeto erótico é apresentado freqüentemente como uma coisa jamais vista. Por exemplo, em Gogol, na *Noite de Natal*:

“Dizendo isto, acercou-se dela, tossiu e, roçando com os dedos a sua mão gorducha, disse com um acento que traía sua astúcia e vaidade:

— Que é isto, magnífica Solokha? — e ao dizê-lo, deu um salto para trás.

— Como o que é isto?... A mão, Ossip Nikiporovitch — contestou Solokha.

— Hum... a mão... Hé, hé, hé! — disse ele com o coração contente por aquele começo; e passeando pelo quarto:

— E isto, o que é, queridíssima Solokha? — prosseguiu — com o mesmo tom, aproximando-se dela, roçando-lhe levemente o colo e dando, como antes, um salto para trás.

— Como?! Você não vê, Ossip Nikiporovitch?! — contestou Solokha — O colo e sobre ele, um colar.

— Hum... sobre o colo um colar... Hé, hé, hé! — e o sacristão passou de novo pelo quarto, esfregando as mãos. — E isto, o que é, incomparável Solokha? — não se sabe mais o que os grandes dedos do sacristão haviam tocado desta vez...*”.

Em Hamsun, *Fome*:

“Dois milagres brancos saíam de sua blusa”.

Por vezes, a representação dos objetos eróticos se faz de uma maneira velada, onde o objetivo não é evidentemente aproximá-los da compreensão.

Relaciona-se a este tipo de representação aquela dos órgãos sexuais como um cadeado e uma chave (por exemplo, nas “Adivinhações do povo Russo”, D. Savodnikov, n.ºs 102-107), como os instrumentos de tecer (*ibid.*, 588-591), como um arco e as flechas, como um anel e um prego, conforme aparece na bilina** sobre Staver (Rybnikov, n.º 30).

O marido não reconhece a mulher mascarada de bravo. Ela lhe propõe uma adivinhação:

“Você se lembra, Staver, aquilo o lembra

Como, quando éramos crianças, íamos pela rua

* N. Gogol, *Noite de Natal*, de *As Vigílias em Dikanka*, em *Obra Completa*. Tradução de Irene Tchenowa, Aguilar S.A., Madrid, 1951. A tradução para o português está calcada nesta versão espanhola. (N. do Trad.)

** Epopéia ou rapsódia popular russa. (N. do Trad.)

E jogávamos o jogo do prego
 Você tinha um anel de prata
 E eu tinha um anel dourado?
 E eu conseguia de vez em quando
 Mas você conseguia sempre.
 E Staver, filho de Godine, diz
 Mas eu não joguei com você o jogo do prego.
 Então Vassilissa Mikulithna diz: Então
 Você se lembra, Staver, aquilo o lembra
 Foi com você que aprendi a escrever:
 Eu tinha um tinteiro de prata
 E você tinha uma caneta dourada?
 Eu molhava a caneta de vez em quando
 Mas você a molhava sempre?"

Em outra variante da composição, a solução nos é dada:

"Então a terrível enviada Vassiliuchka
 Levantou as suas roupas até o seu umbigo
 E eis que o jovem Staver, filho de Godine,
 Reconheceu o anel dourado..."

(Rybnikov, 171)

Mas a singularização não é somente um procedimento de adivinhações eróticas ou de eufemismo; ela é a base e o único sentido de todas as adivinhações. Cada adivinhação é uma descrição, uma definição do objeto por palavras que não lhe são habitualmente atribuídas (exemplo: "Duas extremidades, dois anéis, e no meio um prego"), ou uma singularização fônica obtida com a ajuda de uma repetição deformante: *Ton da tonok?* — *Pol da potolok*⁶ (D. Savodnikov, n.º 51) ou *Slon da Kon drik?* — *Zaslon i konnik*⁷ (Ibid., n.º 177).

* Jogo do prego: jogo popular russo que consiste em visar com um prego o centro de um anel posto na terra. (N. do Trad. para a edição francesa.)

⁶ pol da potolok (r.): soalho e teto.

⁷ zaslon i konnik (r.): asilo e cavaleiro.

Há imagens que usam a singularização sem ser adivinhações: por exemplo todos os "maços de biscoitos", "os aviões", "as bonecas", "os pequenos amigos", etc., que escutam na boca dos cantores.

As imagens dos cantores têm todas um ponto em comum com a imagem popular que apresenta os mesmos atos como o fato de "pisar a erva e quebrar o alburno".

O procedimento de singularização é evidente na imagem conhecida da atitude erótica, na qual o urso e outros animais (ou o diabo, uma outra motivação de falta de reconhecimento) não reconhecem o homem (*O Mestre Corajoso*, Contos da Grande Rússia, notas da Sociedade Imperial Geográfica Russa, vol. 42, n.º 52; *Antologia da Rússia Branca de Romanov*, n.º 84, *O Soldado Justo*, p. 344).

A falta de reconhecimento no conto n.º 70 da antologia de D. S. Zelenine, *Grandes Contos Russos da Administração de Perm* é um caso característico.

"Um mujique lavrava seu campo com uma égua pega. Um urso se aproxima dele e lhe pergunta: 'Ei amigo, quem deu à sua égua esta cor pega?' — 'Dei-a eu mesmo'. — 'Mas como?' — 'Vem, vou dá-la também a você'. O urso aceita. O mujique lhe amarra as patas, prende a relha do arado, faz esquentá-lo no fogo e começa a aplicá-la nos flancos do urso: com a relha queimando, chamusquia-lhe o pêlo até a carne e lhe dá assim a cor pega. Depois, desamarra-o, o urso parte, distancia-se um pouco, deita-se sob uma árvore e não se mexe. — Eis que uma pega chega perto do mujique a fim de ciscar a carne para si. O mujique a pega e lhe quebra uma pata. A pega voa e pára na árvore perto da qual dorme o urso. — Depois da pega, uma grande mosca chega perto do mujique, pousa sobre a égua e começa a picá-la. O mujique a pega, enfia-lhe uma vareta no traseiro e a deixa partir. A mosca voa e pousa na mesma árvore onde já estavam a pega e o urso. Os três ficam lá. Eis que chega a mulher do mujique, trazendo o seu almoço. O mujique come ao ar livre com sua mulher e a derruba na terra. Vendo-o, o urso se dirige à pega e à mosca: 'Bom Deus, o mujique quer ainda uma vez dar a cor pega a alguém'. A pega diz: 'Não, ele quer quebrar-lhe as patas'. A grande mosca: 'Não, ele quer enfiar-lhe uma vareta no traseiro'."

A identidade do procedimento deste trecho com o procedimento de *Kholstomer* parece-me evidente para todos.

A singularização do próprio ato é muito freqüente na literatura; por exemplo no *Decameron*: "A rapa da vasilha", "a caça ao Rouxinol", "o trabalho alegre do operário", não sendo esta última

imagem desenvolvida como enredo. É também freqüente o uso da singularização na representação dos órgãos sexuais.

Toda uma série de enredos é construída baseada em tal falta de reconhecimento, por exemplo Afanassiev, *Contos Íntimos*: "A Dama Tímida": todo o conto funda-se sobre o fato de que não se chama o objeto por seu próprio nome, sobre o jogo do mal reconhecimento. A mesma coisa em Ontchucov, "A Nódoa Feminina" (conto n.º 525); o mesmo nos *Contos Íntimos*: "O Urso e o Coelho". O urso e o coelho cuidam da "ferida".

A construção de tipo "pilão e tigela" ou então "o diabo e o Inferno" (*Decameron*) pertencem ao mesmo procedimento de singularização.

Trato, no meu artigo, sobre a construção do enredo, da singularização no paralelismo psicológico.

Repito contudo aqui que o importante no paralelismo é a sensação de não-coincidência de uma semelhança. O objetivo do paralelismo, como em geral o objetivo da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção; há portanto uma mudança semântica específica.

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente; na prática, é freqüentemente uma língua estrangeira: o sumeriano para os assírios, o latim na Europa medieval, os arabismos entre os persas, o velho búlgaro como base do russo literário; ou uma língua elevada como a língua das canções populares próximas da língua literária. É a explicação para a existência de arcaísmos tão largamente difundidos na língua poética, para as dificuldades do "dolce stil nuovo" (século XII), para a língua de Arnaud Daniel com o seu estilo obscuro e suas formas difíceis, para as formas que supõem um esforço na pronúncia (Diez, *Leben und Werk der Troubadoure*, p. 213). L. Jacobinski demonstrou no seu artigo a lei do obscurecimento no que concerne à fonética da língua poética a partir do caso particular de

uma repetição de sons idênticos. Assim, a língua da poesia é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos. Em certos casos particulares, a língua da poesia se aproxima da língua da prosa, mas nem contradizer a lei da dificuldade.

"Sua irmã chamava-se Tatiana
Pela primeira vez eis que
Por seu nome, passo a santificar
As páginas deste terno romance"

creveria Pushkin. Para os contemporâneos de Pushkin, a língua poética tradicional era o estilo elevado de Derjavine, enquanto que o estilo de Pushkin, com seu caráter trivial (para esta época), era difícil e surpreendente. Recordemo-nos o pavor de seus contemporâneos perante as expressões grosseiras que ele empregava. Pushkin utilizava a linguagem popular como um procedimento destinado a chamar a atenção, assim como seus contemporâneos, em seus discursos geralmente em francês, utilizavam palavras russas (cf. os exemplos de Tolstoi, *Guerra e Paz*).

Um fenômeno ainda mais característico ocorre em nossos dias. A língua literária russa, que é de origem estrangeira para a Rússia, penetrou de tal forma na massa popular que trouxe a seu nível muitos elementos dos dialetos; em oposição, a literatura começa a manifestar uma preferência pelos dialetos (Remizov, Kliuev, Esenin e outros, desiguais em seus talentos e próximos da sua língua voluntariamente provinciana) e pelos barbarismos (o que tornou possível o aparecimento da escola de Severianine). Máximo Gorki passa também em nossos dias da língua literária ao dialeto literário à maneira de Leskov. Assim, a linguagem popular e a língua literária trocaram seus lugares (V. Ivanov e muitos outros). Enfim, somos testemunhas da aparição da forte tendência que procura criar uma língua especificamente poética; no alto desta escola pôs-se, como se sabe, Velemir Khlebnikov. Assim, chegamos a definir a poesia como um discurso *difícil, tortuoso*. O discurso poético é um *discurso elaborado*. A prosa permanece um discurso ordinário, econômico, fácil, correto (*Dea Prosae* é a deusa do parto fácil, correto, de uma boa posição da criança). Aprofundarei mais no meu artigo sobre a construção do enredo este fenômeno de obscurecimento, de amortecimento, enquanto lei geral da arte.

As pessoas que pretendem que a noção de economia das energias está constantemente presente na língua poética e que ela é mesmo a sua determinante, parecem à primeira vista, ter uma posição particularmente justificada no que diz respeito ao ritmo. A interpretação da função do ritmo dada por Spencer parece ser in-

contestável: "Os golpes recebidos irregularmente obrigam nossos músculos a manter uma tensão inútil, às vezes mesmo prejudicial, porque não prevemos a repetição do golpe; enquanto que, quando os golpes são regulares, economizamos nossas energias". Esta nota, à primeira vista convincente, peca pelo vício habitual da confusão das leis da língua poética com as da língua prosaica. Spencer não vê nenhuma diferença entre elas na sua *Filosofia de Estilo*, e entretanto talvez existam duas espécies de ritmo. O ritmo prosaico, o ritmo de uma canção acompanhando o trabalho, da *dubinuchka**, por um lado substitui a norma: "Vamos juntos"; por outro, facilita o trabalho, tornando-o automático. De fato, é mais fácil caminhar ao som de música que sem ela, mas é ainda mais fácil caminhar ao ritmo de uma conversa animada quando a ação de caminhar escapa de nossa consciência. Assim, o ritmo prosaico é importante como fator *automatizante*. Mas este não é o caso do ritmo poético. Na arte, há uma "ordem"; entretanto, não há uma só coluna do templo grego que a siga exatamente, e o ritmo estético consiste num ritmo prosaico violado; houve tentativas para sistematizar estas violações. Elas representam a tarefa atual da teoria do ritmo. Podemos pensar que esta sistematização não terá sucesso. Com efeito, não se trata de um ritmo complexo, mas de uma violação do ritmo, de uma violação tal, que não podemos prever; se esta violação tornar-se regra, perderá a força que tinha como procedimento de obstáculo. Mas não entrarei em detalhes sobre os problemas do ritmo; um outro livro lhe será consagrado.

1917

* Canção russa cantada durante um trabalho físico difícil. (N. do Trad. para a edição francesa.)

V. JIRMUNSKI

SOBRE A QUESTÃO DO "MÉTODO FORMAL"

Sob a denominação geral e imprecisa de "método formal" geralmente são reunidos os trabalhos mais diversos, dedicados às questões da língua poética e do estilo no amplo sentido da palavra, a poética histórica e teórica, isto é, pesquisas métricas, "orquestração"* e melódica, de história dos gêneros literários e estilos, etc. Dessa enumeração, que não pretende ser completa e sistemática, vê-se que seria por princípio mais correto falar, não sobre um novo *método*, mas sim, sobre novas *tarefas* de pesquisa, sobre um novo círculo de *problemas* científicos.

A ampliação do horizonte científico tendendo às questões formais, delineou-se nitidamente nos últimos dez anos. O interesse pa-

* Pela palavra «orquestração» traduziu-se a palavra russa *instruméntovka* no livro *Teoria da Literatura* de René Wellek e Austin Warren. Nessa palavra significa o conjunto dos meios sonoros de que se utiliza o poeta para conseguir um determinado efeito acústico, como a alteração da assonância. (N. do Trad.)

ra com um círculo de questões especiais, ligadas ao problema do estilo poético no amplo sentido da palavra, isto é, por um lado ao estudo da poesia como arte, por outro, ao estudo da língua como material de criação literária, realmente reúne nos nossos dias a imensa maioria de jovens cientistas, que trabalham independentemente no âmbito da ciência da literatura, quaisquer que sejam as suas divergências em questões gerais filosóficas, históricas, estéticas, lingüísticas, em outras palavras, por mais diferentes que sejam os *métodos* usados por eles para a resolução do problema científico que está na ordem do dia. Na Alemanha, especialmente os trabalhos de Oscar Waltzel, Dibelius, Seifert, Saran, Spitzer e outros¹ testemunham uma mudança semelhante dos interesses científicos.

A produtividade desses esforços será provavelmente avaliada pelo futuro historiógrafo da ciência literária: ela se presentifica, como me parece, independentemente da "boa vontade para com o método" nos resultados concretos da pesquisa de uma série de questões que na ciência russa ainda não foram estudadas e na ciência são pouco conhecidas. Graças à atenção excepcional que se dedica à poesia como arte, esses resultados avolumam-se a cada ano, comprovando com isso a produtividade da nova abordagem dos fenômenos literários. Devido a este fato, é muito menos importante para o desenvolvimento da ciência a atração superficial do público leitor pela novidade alardeante, bem como a desilusão também superficial, que termina numa "perseguição aos formalistas". Realmente, o que podem as pesquisas de métrica, melódica, estilística, composição, etc., dar ao intelectual leigo no assunto? Infelizmente, devido à ausência de uma editora científica especializada, esses trabalhos saíram em edições com vistas ao grande público, despertando justa perplexidade no leitor, e as freqüentes participações de alguns formalistas em polêmicas e encontros, onde tratam de questões artísticas, parecem intencionalmente convidar o leigo a se tornar juiz de questões científicas especiais. Não seria, porém, mais acertado concluir, não que o chamado "método formal" é cientificamente inútil e que a proposição de problemas estético-formais é improdutiva, mas, de preferência, que já é hora da ciência despedir-se do grande público, sem esperar um "estrandoso sucesso" junto ao "intelectual leigo" e sem recear sua desaprovação ou incompreensão? Pois

¹ Ver V. Jirmunski, *Novíssimas correntes do pensamento literário na Alemanha* (coleção *Poética*, n.º II, 1927).

o valor de uma pesquisa científica não se mede nem pela sua acessibilidade e propriedade de ser interessante para o leitor médio (seria possível tornar acessível e interessante a teoria da relatividade de Einstein?), nem mesmo pela utilidade prática para a sociedade (a velha questão: "que é mais útil, Shakespeare ou um par de botas?") mas sim pela parte de verdade objetiva e conhecimento autêntico que esta ou aquela teoria científica, sistema ou disciplina contém. Nesta negação do valor intrínseco da verdade científica, bem como do sistema de conhecimento abstrato, vejo uma das manifestações do "rousseauismo" nato do leitor russo, expresso genialmente ao seu tempo por Lev Nicolaievitch Tolstoi. Na Alemanha ninguém se poria a discutir sobre o valor científico ou utilidade social do trabalho de Goethe sobre a métrica; entre nós, a pesquisa exemplar sobre métrica feita por Pushkin, único especialista nesse assunto, durante anos não encontrou editor, e o artigo de um jovem filólogo que primeiro restabeleceu as origens desconhecidas da novela de Gogol *O Nariz* em revistas esquecidas da década de 30, despertou em torno de si inteira literatura polêmica, onde se negava calorosamente a própria validade do levantamento de problemas dessa natureza.

Ao falar sobre o valor do conhecimento científico, naturalmente, não o considero *inútil* no sentido prático. Em particular a poética, como qualquer ciência sobre arte, pode desempenhar um papel prático considerável na educação artística e, conseqüentemente, presta auxílio ao crítico literário, ao pedagogo e até, se quiserem, ao "leitor leigo intelectual", educando-lhe a atenção para o lado artístico da obra literária, aguçando e aprofundando a perceptibilidade artística. Mas antes que a crítica ou a pedagogia possam tornar estes ou aqueles resultados científicos especiais acessíveis a todos e úteis na vida artística, deve passar um tempo bastante longo, durante o qual o único estímulo para o trabalho científico seja não tanto a utilidade imediata ou o interesse dos resultados, quanto o desejo de verdade. É perfeitamente compreensível que essa afirmação refira-se também, na mesma medida, ao "método formal" e ao "princípio da relatividade".

Muito mais importante do que estas discussões um tanto improdutivas é outra questão que em tempo se levanta: questão dos limites de aplicação do "método formal", das relações mútuas entre os problemas estético-formais e outros possíveis problemas da ciência da literatura. Atualmente, no calor do entusiasmo pelo novo e produtivo trabalho, para alguns partidários da nova tendência, o método formal torna-se a teoria científica salvadora, não apenas

um método, mas uma ideologia que prefiro chamar não de formal, mas de formalista. Por várias vezes, tive oportunidade de expressar minha opinião a respeito dessa questão, ao tratar dos trabalhos de R. Jakobson e Vítor Chklovski (*Natchala* Nº 1), B. M. Eikhenbaum e outros. Atualmente, considero oportuno submeter estas questões a uma discussão mais ampla. Concentrarei as divergências surgidas aqui em torno dos quatro problemas seguintes:

- 1 — a arte como procedimento;
- 2 — poética histórica e história da literatura;
- 3 — temática e composição;
- 4 — a arte da palavra e a literatura.

1 — A fórmula “arte como procedimento” foi lançada na seleção *Poética* (1919). Ela pode conter, parece-me, duplo sentido. Por um lado, significa *método* de estudo da arte; ao estudar uma obra literária como um procedimento artístico, do ponto de vista da poética histórica ou teórica, devemos encarar cada elemento dessa obra como um fato dirigido esteticamente que exerce determinada influência artística, isto é, como um procedimento estético. A poética examina a obra literária como um sistema estético condicionado pela unidade da tarefa artística, isto é, como um sistema de procedimentos. Desse ponto de vista, tanto a estrutura métrica, quanto o estilo da linguagem, a composição do enredo e a própria escolha deste ou daquele tema são para nós, no processo do estudo da obra de arte, procedimentos, isto é, fatos esteticamente significativos determinados pela sua teleologia artística. Essa interpretação da noção de procedimento tentei expor no artigo “Tarefas da Poética”. Nessa interpretação, ao lado da fórmula “arte como procedimento” podem existir outras fórmulas igualmente legítimas, por exemplo, arte como produto da atividade espiritual, arte como fato social e como fator social, arte como fato moral, religioso, instrutivo, e assim por diante. A tarefa da metodologia é delimitar os campos legais dessas possíveis abordagens da obra literária, mostrar as tarefas da pesquisa e os caminhos de realização, garantir o pesquisador contra a invasão inconsciente do campo alheio.

Outro significado adquire essa fórmula quando, pelo realismo metodológico, próprio de muitos pesquisadores, o *método* de pesquisa escolhido livremente identifica-se como o próprio objeto, a tarefa proposta condicionalmente, com a substância única e definitiva da questão estudada. A ideologia formalista encontra expressão na seguinte afirmação: tudo na arte é somente procedimento artístico, não há nada além de um conjunto de procedimento. De

maneira ingênua, esta teoria atribui ao próprio poeta exclusivamente tarefas artísticas: porém, a existência de tarefas não-estéticas no processo da criação (em particular — tarefas morais), é facilmente comprovada pelas declarações dos próprios poetas e testemunhos de contemporâneos. Mas mesmo independentemente dessa interpretação subjetivo-psicológica tão difundida, a opinião de que na arte não há nada além de arte, como uma herança da época ruidosa do estetismo, necessita de um sério reexame.

De fato, a arte pura (“arte como procedimento”), sendo produto de uma diferenciação bastante tardia dos valores culturais, isola-se em resultado de um longo processo de evolução da cultura. Como se sabe, nos primeiros passos desse processo domina um sincretismo dos valores culturais; essa arte sincrética serve ao mesmo tempo a várias tarefas, tanto as puramente estéticas, como as instrutivas religiosas e as morais práticas. A canção guerreira que inspira os soldados ao partirem para a batalha, o hino religioso e a canção ritual, o poema mitológico em versos que narram a teogonia ou a cosmogonia primitivas e os cantos sobre os feitos dos heróis mortos, ligados às crônicas poéticas dos antepassados heroificados são exemplos conhecidos desse sincretismo da arte. Nele inclui-se o provérbio, organizado ao mesmo tempo como obra de arte e como expressão da sabedoria popular, os aforismos poéticos do filósofo Heráclito, a parábola evangélica, os exorcismos e invocações populares e as fórmulas versificadas das antigas leis germânicas.

Não se deve pensar que as formas sincréticas da criação cultural encontram-se somente nas culturas primitivas: fragmentos poéticos da filosofia de Novalius, o *Zaratustra* de Nietzsche, muitas obras de Andrei Bielei podem servir de exemplo do moderno sincretismo filosófico-poético. Num sentido um pouco diferente, aqui se enquadram a ampla esfera da chamada poesia tendenciosa, na qual a tarefa artística une-se à tarefa da pregação moral-social, da influência emocional e volitiva, que às vezes se subordina a fins exteriores à arte, às vezes coexistindo com eles. Em essência, tendência no sentido mais amplo, isto é, uma determinada inclinação moral ou orientação, presente num ou noutro grau talvez na maioria das obras literárias, e nesse sentido o moderno expressionismo alemão retorna à antiga e forte tradição poética, fortalecendo essa tendência, como ocorre com toda reação². Por acaso não

² Ver O. Waltzel, *Impressionismo e Expressionismo na Alemanha Contemporânea*, edição Academia, 1922.

são tendenciosos *Os Bandoleiros* de Schiller ou *Desespero da Mente* de Griboedov, nos quais os monólogos do herói são organizados como declamações poéticas, baseados no efeito moral das acusações lançadas aos espectadores ou das exortações à sua vontade? Ou as canções políticas de Beranger, cuja alta qualidade artística tem como finalidade a imediata influência emocional e volitiva, o riso destruidor, a desaprovação emocionada, sublinhada pelo refrão retórico e gritante? Ou, finalmente, os poemas líricos de Byron, na sua busca de expressividade emocional elementar, contagiando o ouvinte com o sentimento lírico do poeta e com suas apreciações emotivas? Aqui a poesia faz fronteira com a retórica, isto é, com aquela linguagem que tem como finalidade a influência emocional e volitiva do ouvinte. Mas as fronteiras entre a poética e a retórica nunca foram inteiramente nítidas: tanto uma como a outra freqüentemente registraram os mesmos "procedimentos" para exercer influência, e, talvez na análise de muitas obras poéticas (por exemplo, de Nekrassov, de Herweg, até mesmo de Byron e do jovem Schiller) dever-se-ia levar em conta a existência de tal tarefa retórico-declamativa, com sua teologia particular, sem se limitar à análise estético-formal. Mas até nos degraus mais altos da "arte pura" inteiramente diferenciada, liberta de fins exteriores a ela e apartada das formas mais evidentes do sincretismo filosófico-poético e poético-moral, a criação artística "implícita" pode encerrar em si o elemento instrutivo, moral, religioso³. Assim, para a impressão artística pura de *A Filha do Capitão* de Pushkin é essencial, naturalmente, aquela atmosfera especial que circunda essa obra. A tragédia de Racine, independentemente do seu caráter predominantemente formal, no desenvolvimento e resolução do conflito trágico é orientada por determinados hábitos morais do poeta e dos leitores. Todos esses exemplos colocam a questão sobre as fronteiras da poética histórica e sobre a especificação de suas tarefas nos limites de uma ciência da literatura mais ampla.

— 2 — Não sendo o "procedimento" o único fato existente na obra poética, também não é o único fator de desenvolvimento literário. Assim, Joseph Bédier, na sua clássica pesquisa sobre o epos heróico francês *Légendes épiques*, tem toda razão em submeter a estudo a influência da cultura monástica, os objetivos da política da igreja e dos mosteiros e, particularmente, o meio religioso.

³ Sobre isso ver A. A. Smirnov, «Caminhos e tarefas da ciência da Literatura», em *Pensamento Literário*, 1923, n.º 2.

Igualmente legítimo, ao se estudar o poeta Nekrassov, é partir das idéias de Bielinski e de seu círculo, sob cuja influência surgem novos temas poéticos; historicamente tal explicação é mais correta do que a teoria proposta recentemente, segundo a qual os temas políticos aparecem em Nekrassov como "justificação" para a necessidade de romper com a poesia da época de Pushkin, que esgotara a si mesma e não tinha atuação⁴. Em outras palavras, a poética histórica não cobre todo o campo da história da literatura, onde, ao lado de tendências artísticas, existem e atuam outros fatores culturais. Junto a isso, cai a fórmula proposta por R. Jakobson (*Novíssima poesia russa*, p. 11): "Se a ciência da literatura quiser tornar-se ciência, ela será obrigada a reconhecer o 'procedimento' como seu único herói". É certo que é muito atraente, no sentido metodológico, a idéia de tirar a história da literatura de um ecletismo de métodos não regido por princípio algum através de uma separação da série estética e da determinação de suas leis internas. A história da comédia clássica na França ou do poema lírico na época de Byron, a pesquisa do estilo melódico da lírica romântica russa ou da técnica de composição do romance epistolar, prendem-nos sobretudo pela sua clareza e unidade interna da tarefa proposta, que faltam nas pesquisas escolares de tipo antigo. Não se deve, entretanto, esquecer que a separação, no processo de desenvolvimento histórico, da série estética, é um meio convencional, embora *metodologicamente* legítimo, e que os impulsos de desenvolvimento dentro de uma área isolada freqüentemente vêm de fora.

Existe, é verdade, a noção, claramente formulada na seleção *Poética* e nos trabalhos seguintes dos seus participantes, de que "uma nova forma aparece não para expressar um novo conteúdo, mas para substituir a forma velha, que já perdeu sua arte". (P. 120.) Propõe-se um esquema do processo do desenvolvimento literário (que mostra uma sedutora semelhança com a teoria de Darwin), segundo o qual o aparecimento de novas formas poéticas explica-se por um processo mecânico de renovação e adaptação, executado na própria arte, independentemente de outros acontecimentos da vida histórica: os antigos procedimentos na arte desgastam-se e deixam de ser atuantes, o usual já não atrai a atenção, torna-se automático; os novos procedimentos são usados como um desvio do cânone, como por contraste, a fim de tirar a consciência

⁴ B. M. Eikhenbaum. «Nekrassov» (*Através da Literatura*, 1924).

do automatismo habitual. Não me deterei no fato de que este princípio serve somente para as épocas críticas do desenvolvimento artístico, com mudanças freqüentes e profundas, mas não para as épocas orgânicas de lento amadurecimento da tradição conservadora. É muito mais importante a circunstância de que o princípio do contraste determina a nova corrente apenas pelas características negativas, não definindo absolutamente o conteúdo positivo e a direção do processo histórico: quando um determinado estilo literário desgasta-se, contrastando com ele podem surgir como novidade as mais diversas tendências. Sobre isso Jonas Kon fala magistralmente na sua *Estética*: "Podemos aqui deixar de lado as tentativas de explicar as mudanças de estilo pela tendência geral para a novidade, pelo cansaço do velho porque tais momentos sempre explicam apenas o fato da mudança de estilo em si, mas nunca a direção em que ela se processa" (ver a tradução russa de N. V. Samsonov, 1921, p. 128). Entretanto, na realidade, notamos na mudança de estilo, não diferentes novos procedimentos, "experiências" esparsas de desvio do cânone, mas sim uma tendência artística dominante, indicadora do aparecimento de um novo estilo, como uma unidade fechada, ou sistema de procedimento mutuamente condicionados, sendo que procedimentos iguais aparecem simultaneamente em diferentes poetas, independentemente um do outro. Um movimento pode abarcar ao mesmo tempo vários países, por exemplo a época do romantismo ou do simbolismo, tendo um impulso criador idêntico. Tanto a evolução do estilo como a do conjunto dos meios ou procedimentos artístico-expressivos estão intimamente ligadas à mudança da tarefa artístico-psicológica, dos hábitos estéticos e dos gostos, mas também de toda a atitude da época. Neste sentido, os importantes passos na arte (por exemplo, o Renascimento, o Barroco, o Classicismo e o Romantismo), dominam simultaneamente todas as artes e definem-se por um movimento geral da cultura espiritual. Ao se examinar o desenvolvimento independente da série estética, até mesmo nas artes mais isoladas no sentido formal e técnico, (por exemplo, a evolução do ornamento da Renascença para o Barroco), notamos apenas uma seqüência de fatos, uma mudança sucessiva de fenômenos, na qual a cada uma das formas artísticas sucedem no tempo outras que não se parecem com aquelas: a causa dessa mudança, condicionadora do processo de desenvolvimento, permanece além dos limites da série.

Essa é a razão por que o princípio de desvio dos chavões existentes. "procedimento do desvio" e "procedimento da forma

"difícil" (Poética, 105), não me parecem absolutamente um fator de movimento e organização no desenvolvimento da arte, mas apenas um traço secundário que reflete a evolução ocorrida na consciência dos leitores atrasados quanto às suas exigências artísticas. O *Goetz* de Goethe parecia difícil, incompreensível e estranho, não aos admiradores de Shakespeare do círculo dos "gênios impetuosos", mas ao leitor educado na tragédia francesa e na prática dramática de Gotsched ou Lessing; para o próprio Goethe, ele não era uma forma "refreada" e "difícil", determinada pelo contraste com algo aceito por todos, mas sim a expressão mais simples e absolutamente adequada de seu gosto e sua atitude artística; como sabemos, Goethe pensava não na criação de novas convenções e "dificuldades" para o leitor, mas somente na destruição das convenções existentes do teatro francês em prol de uma nova forma poética mais expressiva e individual, isto é, adequada ao seu sentimento artístico. As metáforas de Alexandre Blok ou a rítmica de Maiakovski realmente produzem a impressão de uma linguagem poética "refreada", "falsa", mas apenas para o leitor educado, digamos, em A. Tolstoi, Polonski ou Balmont, que não se dedicou ainda à nova arte e não se acostumou a ela, ou, ao contrário, para os representantes da geração mais jovem que sentem essa arte como convencionalismo que perdeu sua expressividade e inteligibilidade. Desse modo, a sensação de "distância" e "dificuldade" precede a vivência artística e indica uma *incapacidade de construir* um objetivo estético não familiar. No momento da experiência, essa sensação desaparece e é substituída por um sentimento de simplicidade e familiaridade.

— 3 — É conhecida a fórmula estética de Kant: "belo é aquilo que agrada independentemente dos sentidos" (*Schön ist, was ohne Begriff gefällt*). Essas palavras expressam a doutrina formalista da arte. Como exemplos da beleza pura ou "livre", Kant dá: a bonita plumagem dos pássaros (uma vez que nos abstraímos de seu significado), as cores e formas das flores, o colorido brilhante da concha, o movimento das linhas de um ornamento, a música instrumental. A beleza do rosto humano para Kant não é "livre", e sim "dependente", porque o rosto humano não é belo como a concha ou o ornamento, por uma simples combinação de cores e linhas como tais, mas em ligação com o significado que possuem essas formas; exatamente da mesma maneira o juízo sobre a beleza de uma catedral está ligado à idéia da destinação dessa obra de arquitetura.

A contraposição desses dois tipos de belo pode ser tomada como base da distinção entre dois tipos de arte. A distinção de que falo coincide com a divisão habitual: a pintura, a arquitetura, a escultura e o ornamento são artes simultâneas, construídas no espaço, subordinadas ao princípio compositivo da simetria; a música, a poesia são artes sucessivas, que se desenvolvem no tempo, subordinadas ao ritmo; acrescento, para completar, a dança e o teatro, artes que reúnem os princípios da composição espacial e temporal, a simetria e o ritmo. Em todos os três grupos são possíveis, de um lado, as artes puras, formais, sem objeto, como o ornamento, a música, a dança. Nessas artes o próprio material de que elas se constroem é inteiramente convencional, abstrato, estético, adaptado especial e exclusivamente para fins artísticos, desprovidos de sentido, de significado concreto e finalidade prática. O efeito artístico da arte pura resulta do jogo de belas formas, linhas e cores, sons e movimentos que nos produzem satisfação por sua composição artística, executando no espaço ou no tempo formas puras de simetria e ritmo. Por outro lado, nas artes concretas ou temáticas, como a pintura, a escultura, a poesia, o teatro, providos de significação, o material artístico não é especialmente estético; ele possui significado concreto e é ligado à vida prática. Nessas artes, as leis da composição artística não podem dominar inteiramente; em todo caso elas não são o único princípio organizador da obra. Assim, a composição de um retrato não pode ser determinada inteiramente por planos de composição formais: ela está ligada à forma natural do rosto humano, com o sentido concreto da tarefa artística: o artista não pode, — para satisfazer ao princípio formal da composição, representar no rosto humano dois narizes, ou duas cabeças num tronco — melhor dito, ele pode fazer isso somente se sair fora dos limites da pintura para o campo do ornamento, do tratamento decorativo e abstrato da tarefa. Por outro lado, no campo da pintura são possíveis tarefas novas, especialmente temáticas, inacessíveis às artes abstratas: por exemplo, no retrato, a noção puramente artística de expressividade do rosto, gestos e pose, o ambiente verossímil ou abstrato-estilizado, etc. Dessa maneira, se a arte temática, de um lado, não conhece formas puras de simetria e ritmo, de composição subordinada exclusivamente a leis artísticas, de outro a introdução do elemento temático está ligada a novas tarefas artísticas, inacessíveis à arte abstrata.

... Na poesia, como arte concreta, temática, não há puramente ritmo musical e melodia. Os tons escorregadios das vogais com intervalos indefinidos e os ruídos desarmônicos das consoantes são

um material pouco adequado para uma composição musical rigorosamente formal, e a duração indeterminada das sílabas e a intensidade irregular dos acentos impedem a realização impecável do princípio rítmico. O material lingüístico não se submete à lei compositiva formal (cf. a chamada "quebra" do metro em todas as línguas), porque a palavra não foi criada especialmente para finalidades artísticas, como o material inteiramente organizado por princípio artístico dos tons musicais, do qual se utiliza a música: antes de tudo a palavra serve à finalidade prática de comunicação humana. Mas os sons providos de significação da fala humana, bem como as linhas de um retrato, executam uma tarefa temática definida; em consequência disso a composição de uma obra poética é determinada grandemente pela unidade de sentido, de substância, de objeto. Até no campo do ritmo observamos essa composição significante: o ritmo imperfeito no aspecto acústico do verso, é, no mesmo tempo, uma unidade de sentido, o que se vê claramente na composição sintática da poesia, na ligação dos versos ou das estrofes, como unidade de sentido, nos paralelismos rítmico-sintáticos, e assim por diante⁵.

Assim, para as artes temáticas, como a pintura, a escultura, a poesia, a comparação com as artes abstratas (música, ornamento) não é possível nos limites em que não entram as particularidades específicas de ambos os grupos, motivados pela presença ou ausência do elemento temático. O estudo da poesia do ponto de vista da arte exige atenção para o seu lado temático, para a própria escolha do tema, na mesma medida que para a sua *estruturação*, elaboração compositiva e combinação com outros temas. Neste sentido, tema para o poeta é toda palavra isolada provida de sentido concreto: aqui a temática coincide com a semântica poética; portanto, cada motivo que o poeta utiliza na composição do sentido do todo artístico deve ser examinado como tema. É característico que a noção, tão importante para a literatura, dos gêneros poéticos como a de unidades compositivas particulares, esteja relacionada na poesia (como na pintura) com definições temáticas: a epopéia heróica e o poema lírico, a ode e a elegia, a tragédia e a comédia distinguem-se umas das outras não apenas pela sua estrutura, mas também por um círculo de temas próprio de cada uma. Ao contrário, na

⁵ Cf. *Composição das poesias líricas*, 1921.

música, que é arte abstrata, é possível uma definição rigorosamente formal, composicional, de cada gênero: sinfonia, sonata, forma, etc.

A principal deficiência da maioria dos atuais trabalhos sobre questões de poética é a preferência consciente ou inconsciente pelas questões de composição frente às de temática. Isso é justo se é uma preferência individual por um determinado grupo de problemas, mas deixa de ter razão de ser quando tenta argumentar seu direito à teoria estética. Nessa tendência peculiar indubitavelmente transparece a influência de algumas das mais novas correntes artísticas: no campo da pintura, da poesia, do teatro, o princípio da "arte abstrata" mais de uma vez foi proposto nos últimos anos sob a influência da estética do futurismo. Nessa questão deve-se traçar uma fronteira particularmente nítida entre *tarefas formais* da ciência da literatura e *princípios formalistas* de seu estudo e interpretação. Não se deve pensar que as questões de métrica, "orquestração", sintaxe e *composição* de enredo, esgotem o campo da poética: a tarefa do estudo do ponto de vista estético da obra literária só estará concluída quando no âmbito do estudo entrarem também os temas poéticos, o chamado "conteúdo", encarado como um fato atuante artisticamente.

Neste sentido, nos últimos tempos foi dado na poética um importante passo à frente, uma vez que na sua área de investigação foram incorporadas questões de composição de enredo (na Alemanha — nos trabalhos de B. Seifert e V. Dibelius, entre nós por V. B. Chklovski e B. M. Eikhenbaum). Porém, precisamente aqui encontrou expressão a atitude formalista característica, que põe em primeiro plano as questões de composição em detrimento das de temática. "A obra literária é forma pura", escreve Chklovski (*Rosnov*, p. 4), "ela não é uma coisa, um material, mas uma *relação* entre materiais". "Por isso, é indiferente a amplitude da obra, o significado aritmético do seu numerador e seu denominador, o importante é sua *relação*. Obras humorísticas, trágicas, mundiais, de câmara, a *contraposição do mundo ao mundo* ou *de um gato a uma pedra* são iguais entre si." Essa negação da importância artística do tema poético e dos motivos que participam da estrutura ("da importância aritmética" dos elementos da "relação") conduz o autor à idéia de que no enredo tem importância não o lado temático, ("fábula"), mas somente sua estrutura compositiva ("enredo" propriamente dito). Daqui decorre o igualamento do enredo de *Eugênio Oneguim* com o romance de Rinaldo e Angélica no *Rolando Apaixonado* de Boiardo: a diferença toda está em que em Pushkin "os motivos da não simultaneidade da atração dos amantes

um pelo outro são atribuídos a razões psicológicas complexas", e em Boiardo "o mesmo procedimento é motivado por feitiços" (*Desenvolvimento do enredo*, 4). Poderíamos acrescentar aqui a conhecida fábula do grou e a garça, onde há o mesmo esquema do enredo na forma "desnudada": "A ama B, B não ama A; mas quando B se apaixona por A, A já não ama B". Parece-me, porém, que para a impressão artística de *Eugênio Oneguim* essa semelhança com a fábula é muito secundária e que é bem mais importante a profunda *diferença qualitativa* que se cria graças à diferença de temas ("significado aritmético do numerador e do denominador"): de um lado, Oneguim e Tatiana, do outro, o grou e a garça. A tais identificações apressadas inevitavelmente conduz o estudo formalista da obra de arte, que despreza conscientemente o *conteúdo temático* do esquema do enredo.

4 - Tendo posto, de um lado, as obras puramente líricas, de outro, o moderno romance, psicológico ou de enredo, podemos facilmente verificar que nos limites da própria literatura a relação mútua entre a composição e a temática pode ser muito variada. Quanto mais nitidamente for frisado o elemento da composição, quanto mais ele domina toda a obra de arte literária, incluindo-se o material lingüístico, sua forma sonora externa, tanto mais insignificante é o papel do elemento temático e tanto mais formal a obra, inteiramente construída segundo princípio artístico; assim é, com freqüência, na lírica pura. Ao contrário, à medida que enfraquece a tarefa compositiva e ela deixa de dominar profundamente a estrutura do material lingüístico, limitando-se a uma composição significativa (relacionada com o enredo), ampla e poética, a obra adquire uma carga de sentido e distancia-se da noção de arte pura; exemplo disso são os romances de Tolstoi. Não é por acaso que os pesquisadores do moderno romance (por exemplo, o Prof. Waltsel), concentram sua atenção nos princípios e fins dos capítulos: eles são formas rudimentares de moldura artística de grandes massas de palavras cujo princípio de construção não é exclusivamente artístico, são como que um vestígio da estrutura formal de clareza e unidade compositivas numa obra até certo ponto liberta da palavra. A presença da composição métrica (verso), isto é, o ordenamento do material lingüístico de acordo com a forma sonora externa, serve apenas como um critério exterior de uma elaboração artística mais ou menos profunda de todo o material lingüístico. Ao mesmo tempo que uma poesia lírica é realmente uma obra de arte de palavras na escolha e união das palavras, tanto do

lado semântico como do sonoro, obra inteiramente dedicada a uma finalidade estética, um romance de Tolstoi, de composição livre, utiliza a palavra não como um elemento influenciador com significação artística, mas como meio neutro ou sistema de sinais, subordinado, como na linguagem prática, à função comunicativa, e que nos introduzem no movimento dos elementos temáticos abstraídos da palavra. Tal obra literária não pode ser chamada de obra de arte de palavras* ou, pelo menos, não no mesmo sentido que a poesia lírica. Naturalmente, existe a prosa puramente estética, em que os arabescos estilístico-compositivos, os procedimentos da "lenda" literária, suplantam os elementos do enredo, independente da palavra (em graus diferentes em Gogol, Leskov, Remizov, Andrei Bie-li, "Irmãos Serapiões"). Porém, precisamente tendo como fundo estes exemplos, destacam-se de maneira particularmente nítida os modelos do romance moderno (Stendhal, Tolstoi), nos quais a palavra, do ponto de vista artístico, é um elemento neutro.

O exame desses problemas, na minha opinião, não seria inútil ao se estudar os chamados "problemas formais".

1923.

* Em russo, ao lado da palavra literaturni (literário), existe a palavra slovesni, derivada da palavra slovo (palavra), e que também significa literário. O autor faz distinção entre os dois tipos de obras, o que em português é difícil de expressar, pois teríamos de traduzir por «literário» os dois termos. (N. do Trad.)

LEON TROTSKY

A ESCOLA POÉTICA FORMALISTA E O MARXISMO

Deixando de lado a fraca ressonância dos sistemas ideológicos pró-revolucionários, a única teoria que, na Rússia, se opôs ao marxismo foi a teoria formalista da arte. O paradoxal consiste no fato de que o formalismo russo está estreitamente ligado ao futurismo e, enquanto este último capitulou politicamente ante o comunismo, o formalismo se opõe ao marxismo com toda a sua força teórica.

Vitor Chklovski é o teórico do futurismo e, ao mesmo tempo, o chefe da escola formalista. Segundo esta teoria, a arte é sempre o resultado de formas auto-suficientes e isso foi reconhecido pela primeira vez pelo futurismo. Desta maneira, o futurismo é a primeira arte consciente da história, e a escola formalista é a primeira escola científica da arte. Em virtude dos esforços de Chklovski — o que é um mérito nada insignificante — a teoria da arte e, em certo sentido, a própria arte, se elevou finalmente das condições da alquimia às da química. O arauto da escola formalista, o primeiro

químico da arte, dá golpes muito pouco amistosos nos futuristas "conciliadores", que buscam uma ponte para a revolução e procuram encontrá-la na concepção materialista da história. Uma ponte semelhante não é necessária: o futurismo é capaz de bastar-se a si próprio.

Há duas razões pelas quais é preciso deter-se frente à escola formalista; uma se refere à escola em si mesma: apesar da superficialidade e do caráter reacionário da teoria formalista da arte, uma parte do trabalho de investigação dos formalistas é útil. A outra corresponde ao futurismo: por infundadas que sejam as pretensões dos futuristas no sentido de reconhecerem-se como representantes exclusivos da arte atual, não podemos excluí-los do processo que prepara a arte do futuro.

O que é a escola formalista?

Tal como está representada na atualidade por Chklovski, Jir-munski, Jakobson e outros, é extremamente arrogante e imatura. Declarada a forma, essência da poesia, esta escola reduz suas tarefas a uma análise sintática (essencialmente descritiva e semi-estatística do poema), à contagem das vogais e consoantes que se repetem, das sílabas e dos epítetos. Esta análise que os formalistas consideram a essência do poema, ou Poética, é indubitavelmente necessária e útil, porém devemos entendê-la como parcial, fragmentária, subsidiária e preparatória. Pode chegar a ser um elemento essencial da técnica poética e das regras do ofício. Assim como é útil para um escritor ou poeta fazer, para seu próprio consumo, listas de sinônimos e aumentar seu número para estender o acervo de suas palavras, é realmente útil, e indispensável para um poeta valorizar uma palavra não só pelo seu significado íntimo, mas também por sua acústica, porque uma palavra se comunica primeiramente através de seu som. Os métodos do formalismo, mantidos dentro de limites legítimos, podem ajudar a esclarecer as peculiaridades artísticas e psicológicas da forma: sua economia, seu movimento, seus contrastes, seu hiperbolismo, etc. Isto pode, por sua vez, abrir um caminho — um entre muitos — para uma compreensão artística do mundo e facilitar o descobrimento das relações de um artista individual ou de uma escola inteira com o ambiente social que o rodeia. Na medida em que tratamos de uma escola contemporânea e viva, é necessário, neste período de transição, testá-la por meio da análise social para esclarecer as raízes de classe, de forma que não só os leitores, mas também a escola, possa orientar-se, isto é, conhecer-se, purificar-se e controlar-se.

Porém, os formalistas não se contentam em atribuir a seus métodos um significado puramente instrumental no plano da técnica e da utilidade, análogo ao significado que a estatística tem para as ciências sociais e o microscópio para a biologia. Não, eles vão mais adiante. Segundo eles, a literatura se esgota inteiramente na palavra e a arte figurativa na cor. Um poema é uma combinação de sons, a pintura é uma combinação de manchas coloridas, e as leis da arte são leis das combinações verbais e das combinações das manchas coloridas. O fundo social e psicológico, que para nós dá um significado à tarefa microscópica e estatística sobre a matéria, é para os formalistas simples alquimia.

"A arte sempre foi independente da vida, e sua cor nunca refletiu a cor da bandeira que flutua sobre a fortaleza da cidade" (Chklovski). "O ajustamento à expressão, à massa verbal, é o único momento essencial da poesia" (Roman Jakobson: *A Nova Poesia Russa*). "Com uma nova forma se adquire um novo conteúdo; assim, a forma determina o conteúdo" (Krutchenik). "Fazer poesia significa dar forma a uma palavra que vale por si mesma" (Jakobson), ou, como disse Klebnikov, "a palavra que é qualquer coisa em si mesma", etc.

Certo, os futuristas italianos encontraram na palavra uma maneira de expressar sua época, a locomotiva, o rádio, a eletricidade, a hélice, etc. Em outras palavras, encontraram uma nova forma para um novo conteúdo da vida. Porém, desta derivou-se "uma reforma no campo da reportagem, e não uma reforma na linguagem poética" (Jakobson). Ocorre algo totalmente distinto no futurismo russo: este desenvolve até o fundo "o ajustamento à massa verbal". Para o futurismo russo, a forma determina o conteúdo.

É verdade, Jakobson se viu obrigado a admitir que "uma série de novos métodos poéticos encontra sua aplicação (?) no urbanismo" (na cultura da cidade). Porém, sua conclusão é esta: "Daí os poemas urbanos de Maiakovski e Klebnikov". Em outras palavras, "não foi a cultura urbana que comoveu a vista e o ouvido do poeta e o reeducou, inspirou-lhe uma nova forma, com novas imagens, novos epítetos, novo ritmo, mas, ao contrário, houve uma nova forma produzida arbitrariamente que obrigou ao poeta a buscar a matéria adequada e assim o empurrou na direção da cidade". O desenvolvimento da "massa verbal" avançou arbitrariamente desde a *Odisséia* até a *Nuvem de Calças*: a tocha, o candelabro, a lâmpada elétrica nada têm a ver com isso! Basta formular este ponto de vista para que ele se manifeste ante nossos olhos com toda a sua insuficiência pueril. Porém, Jakobson insiste: responde que Maiakovski

tem versos como este: "Abandonai as cidades, povo cego!" E o teórico da escola formalista, depois de profunda reflexão, conclui: "Esta é necessariamente uma contradição lógica? Porém, quem se interessa pelo pensamento de um poeta, expresso em suas obras? Incriminar um poeta por suas idéias e pelos seus sentimentos é absurdo, tão absurdo como o comportamento do público da Idade Média que batia no ator que representava o papel do Judas". E assim por diante. Parece evidente que tudo isso foi escrito por um ginasiano bastante capaz, que tem a visível "e de *per si* significativa" intenção de "castigar com a pena o nosso professor de literatura, um respeitável pedante". Nisso de castigar com a pena nossos atrevidos inovadores são mestres, porém não sabem usar a pena teórica e gramaticalmente. Isto não é difícil de provar.

Sem dúvida, o futurismo sofreu as influências da cidade, dos bondes, da eletricidade, do telégrafo, do automóvel, da hélice, dos locais noturnos (especialmente dos locais noturnos), muito antes de haver encontrado sua nova forma. O urbanismo (a cultura das cidades) está profundamente enraizado no subconsciente do futurismo, e os epítetos, a etimologia, a sintaxe e o ritmo do futurismo são unicamente uma tentativa de dar forma artística ao novo espírito da cidade, que foi conscientizado. Quando Maiakovski exclama: "Abandonai as cidades, povo cego", é o grito de um homem urbanizado até a medula, que se demonstra clara e extremamente um cidadão, especialmente quando abandona a cidade e se transforma em hóspede de uma casa de campo no verão. Não se trata, com efeito, de "incriminar" (falta algo a esta palavra) um poeta pelas idéias e os pensamentos que expressa. Indubitavelmente, é o modo como ele se expressa que o faz poeta. Porém, depois de tudo, um poeta usa a linguagem da escola que adotou ou que ele mesmo criou para resolver as tarefas que existem fora de si. E isto é válido mesmo que ele se dedique ao lirismo, ao amor ou à morte individual. Ainda que as imagens individuais da forma poética se integrem num quadro individual, estas se acoplam à imitação e à rotina do sentimento em si mesmo, ao método de expressão. Uma nova forma artística considerada amplamente nasce para responder a novas necessidades.

Para dar um exemplo, tomado da poesia lírica intimista, podemos dizer que entre a fisiologia do sexo e um poema de amor existe um complexo sistema de mecanismos psíquicos de transmissão onde se reúnem elementos individuais, raciais e sociais. As bases raciais, isto é, a base sexual do homem, mudam lentamente. As formas sociais do amor mudam mais rapidamente. Estas se referem à super-

estrutura psicológica do amor, produzem novas imagens e novas entonações, novas exigências espirituais, a necessidade de um novo vocabulário e, portanto, supõem novas exigências em matéria poética. O poeta só pode encontrar o material para a sua arte em seu meio social e transmite os novos impulsos da vida através de sua própria consciência artística. A linguagem, modificada e tornada complexa pelas condições da vida urbana, dá ao poeta matéria verbal e sugere ou facilita novas combinações de palavras para a formulação poética de novos pensamentos ou de novos sentimentos que tratam de abrir caminho através da escura cobertura do subconsciente. Se não houvesse mudanças na psicologia, produzidas pelas mudanças no ambiente social, não existiria movimento na arte: de uma geração a outra, as tendências estéticas ficariam satisfeitas com a poesia da Bíblia ou com a dos antigos gregos.

Porém, quanto a isso, o filósofo do formalismo responde que é uma simples questão de novas formas "no campo da *reportagem* e não no campo da linguagem poética". Será talvez a poesia *reportagem*, porém num estilo peculiar, num estilo grandioso.

As discussões sobre arte pura e arte dirigida ocorrem entre liberais e populistas. Não nos afetam. A dialética materialista situa-se num plano superior: ponto de vista de um processo histórico objetivo, a arte é sempre socialmente subsidiária e historicamente utilitária. Encontra o ritmo das palavras necessário para os estados de ânimo obscuros e vagos, une mais estreitamente pensamento e sentimento, coloca-os em contraste, enriquece a experiência individual e a experiência da comunidade, apura o sentimento, torna-o mais sutil, mais adequado, amplia antecipadamente o volume do pensamento e nos transmite o método pessoal da experiência acumulada, educa o indivíduo, o grupo social, a classe e a nação. E faz tudo isso independentemente do fato de aparecer num caso determinado sob a bandeira da arte "pura" ou da arte declaradamente dirigida. Na Rússia, em nosso desenvolvimento social, a "arte de tendência" foi a bandeira da *intelligentzia* que buscava contato com o povo. A *intelligentzia*, esmagada pelo tzarismo e privada de um ambiente cultural, buscava apoio nos estratos inferiores da sociedade e se esforçava por provar ao "povo" que ela nada mais pensava a não ser nele, vivia somente para ele e o amava "terrivelmente". Assim como os populistas que se ligavam ao povo estavam prontos a privar-se do terno limpo, do pente e da escova de dentes, a *intelligentzia* estava disposta a sacrificar em sua arte a "sutileza" da forma para poder assegurar a expressão mais direta e mais espontânea dos sofrimentos e desespero dos oprimidos. Por outro lado,

a arte pura foi a bandeira da burguesia nascente, que não podia declarar abertamente o seu caráter burguês e, ao mesmo tempo, buscava pôr a *intelligentzia* a seu serviço.

O ponto de vista marxista está muito distante destas tendências que eram historicamente necessárias e que tornaram-se historicamente "superadas". O marxismo, permanecendo no plano da investigação científica, procura, com a mesma segurança, as raízes sociais da arte "pura" e da arte dirigida. O marxismo não "incrimina" a um poeta pelos pensamentos e sentimentos que expressa, mas considera questões de significado muito mais profundo, isto é: A que ordem de sentimentos corresponde em todas as suas peculiaridades uma determinada obra de arte? Quais são os pressupostos sociais destes pensamentos e destes sentimentos? Que lugar ocupam no desenvolvimento histórico de uma sociedade de classe? E, além disso, que herança literária contribuiu na elaboração da nova forma?

Sob a influência de que impulsos os novos complexos de pensamentos e sentimentos abrem caminho através da barreira que os separa da esfera da consciência poética? A investigação pode chegar a ser mais complexa, mais detalhada ou mais individualizada, porém sua idéia fundamental será a do papel subsidiário que a arte desempenha no processo social.

Cada classe possui sua política artística individual, isto é, um sistema para apresentar as próprias exigências no plano da arte que muda com o tempo: por exemplo, as cortes de Mecenas e dos grandes senhores, a relação automática entre a procura e a oferta, completada pelos complexos procedimentos de influências sobre os indivíduos, etc. A dependência social e pessoal da arte não estava escondida, mas foi abertamente proclamada enquanto a arte conservou um caráter cortesão. O caráter mais amplo, mais popular, mais anônimo da burguesia nascente conduz, em geral, à teoria da arte "pura", se bem que haja numerosas derivações dessa teoria. Como dissemos acima, a literatura dirigida pela *intelligentzia* populista também possuía grande interesse de classe; a *intelligentzia* não podia esforçar-se, nem conquistar por si mesma o direito de ocupar um papel de destaque na história sem o apoio do povo. Porém, na luta revolucionária, o egoísmo de classe do *intelligentzia* se transforma e, na ala esquerda da própria *intelligentzia*, toma a forma do mais alto espírito de sacrifício. Esta é a razão pela qual a *intelligentzia* não só não escondeu o caráter de tendência da arte, mas também o proclamou, sacrificando assim a própria arte, como já havia sacrificado muitas outras coisas.

A concepção marxista da dependência e utilidade social objetiva da arte, traduzida para a linguagem política, não significa desejo de dominar através de decretos e de ordens. Não é certo que consideremos novo e revolucionário apenas aquela arte que fala do operário, e é um contra-senso afirmar que pretendemos que os poetas descrevam sempre as chaminés de uma fábrica ou a rebelião contra o capitalismo. Sem dúvida, a arte nova não faz outra coisa senão dirigir o foco de sua atenção para a luta do proletariado. Mas, o arado da arte nova não se limita a sulcos bem determinados; a lírica individual, mesmo a de suspiro mais estreito, tem o direito de existir na nova arte. Por outro lado, o homem novo não pode ser formado sem uma nova poesia lírica, mas, para criá-la, o poeta deve sentir o mundo de uma maneira nova. Se somente Cristo ou Sabaote surgem dos abraços da poesia (como no caso da Chkapskaia e outros), isso só comprova a inadequação desses poetas líricos ao tempo, motivo pelo qual se tornam inadequados, social e esteticamente, ao homem novo. Mesmo onde essa terminologia não é tanto fruto de experiência, mas de palavras, demonstra inércia psicológica e se opõe à consciência do homem novo. Ninguém prescreve os argumentos aos poetas nem pretende prescrevê-los! Escrevei tudo o que vos vier à cabeça! Porém aceitai que a nova classe que, com razão, se considera chamada a construir um mundo novo, vos diga em algum momento: Não acreditem que são novos poetas por traduzir a filosofia da vida do século xvii à linguagem dos olímpicos. A forma na arte, até um certo ponto e em grande medida, é independente, porém o artista que cria esta forma e o espectador que a goza não são simples máquinas, feitas para criar a forma e o outro para apreciá-la. São seres vivos, com uma psicologia cristalizada que representa uma certa unidade, ainda que não seja sempre um todo harmônico. Esta psicologia é o resultado de condicionamentos sociais. A criação e a percepção das formas artísticas é uma das funções da psicologia; e, mesmo que os formalistas se esforcem por parecer muito inteligentes, toda a sua concepção está baseada simplesmente no fato de ignorar a unidade psicológica do homem social que cria e consome aquilo que foi criado.

O proletariado deve encontrar na arte a expressão desse novo estado de espírito que começa a surgir dentro de si e a que a arte deve ajudar a dar forma. Essa não é uma ordem do Estado mas uma exigência histórica. Sua força reside no caráter objetivo da necessidade histórica: não podemos iludi-la nem escapar à sua força.

A escola formalista parece esforçar-se para ser objetiva; está

desgostosa, e não sem razão, com a arbitrariedade da crítica literária que só trabalha de acordo com gostos e caprichos. Busca critérios precisos de classificação e de valoração, mas, devido à sua visão e seus métodos limitados, cai constantemente em superstições como a grafologia ou a frenologia. Estas duas "escolas" têm como tarefa estabelecer as provas objetivas para determinar o caráter de um homem, v. g., o número de curvas e linhas retas de sua escrita bem como as protuberâncias de seu crânio. Podemos presumir que as linhas de escrita e as protuberâncias do crânio têm alguma relação com o caráter, mas essa relação não é direta e o caráter de um homem não se esgota aí. Um aparente objetivismo baseado em características acidentais, secundárias e insuficientes conduz inevitavelmente ao pior subjetivismo. No caso da escola formalista, conduz à superstição da palavra. Depois de haver contado os adjetivos e já tendo pesado os versos e medido os ritmos, um formalista permanece em silêncio com a expressão de um homem que não sabe que caminho tomar ou lança uma generalização inesperada que contém cinco por cento de formalismo e noventa e cinco por cento de intuição da espécie mais privada de crítica.

Em verdade os formalistas não desenvolvem a idéia da arte até suas conclusões lógicas. Se considerarmos o processo de criação poética somente como uma combinação de sons ou de palavras, e sobre essa base buscarmos uma solução para todos os problemas artísticos, a única fórmula "estética" perfeita será esta: "Armaivos de um dicionário e criareis, por meio de combinações e permutas de palavras, todas as obras poéticas do mundo, as passadas e as futuras". Raciocinando como os formalistas poderemos produzir *Eugênio Oneguín* de duas maneiras: ou subordinando a eleição da palavra a uma idéia artística preconcebida como fez Pushkin, ou resolvendo o problema algebricamente. Do ponto de vista formalista a segunda maneira é mais correta porque não depende do estado de espírito, da inspiração e de outros elementos desse gênero, e tem como vantagem tanto conduzir a *Eugênio Oneguín*, como possibilitar a produção de um número incalculável de outras grandes palavras. Isso ocorre na infinitude do tempo chamada eternidade. Porém, nem a humanidade nem o poeta individual têm a eternidade à sua disposição: a fonte das idéias poéticas seguirá sendo, como antes, a idéia artística preconcebida compreendida no seu significado mais amplo, como pensamento elaborado, como sentimento pessoal ou social claramente expresso e como vago estado de espírito. Em sua tendência para uma concreitude artística, esta idéia subjetiva será estimulada e sacudida pela forma e poderá, por sua vez, ser impul-

sionada para caminhos completamente imprevistos. Isso significa simplesmente que a forma verbal não é um reflexo passivo de uma idéia artística preconcebida, mas um elemento ativo que influencia a própria idéia. Porém uma simples relação recíproca — na qual a forma influencia e às vezes transforma integralmente o conteúdo — aparece em todos os fatores da vida social e mesmo biológica. Não existe nenhuma razão para rejeitar o darwinismo e o marxismo e criar uma escola formalista em biologia ou em sociologia.

Vitor Chklovski, que transita com a maior destreza do formalismo verbal às avaliações mais subjetivas, assume uma atitude intransigente frente à teoria materialista-histórica da arte. Num opúsculo publicado em Berlim com o título de *A marcha do cavalo* formula, em três páginas, (a brevidade é um mérito fundamental e indiscutível de Chklovski), cinco (não quatro nem seis, cinco) argumentos exaustivos contra a concepção materialista da arte. Examinaremos estes documentos porque não queremos privar os leitores de descobrir que nível de conclusão apresenta-nos a última palavra do pensamento científico (com a maior variedade de referências científicas nessas mesmas três páginas microscópicas).

"Se o ambiente e as relações de produção" — escreve Chklovski — "influenciaram na arte, não deveriam então os temas da arte estar ligados aos lugares em que se verificam essas relações? Porém os temas não reconhecem tal fundamento."

Bem, e as borboletas? Segundo Darwin elas "correspondem" a relações determinadas e, no entanto, voam de um lado para outro exatamente como um etéreo literato...

Não é fácil compreender por que o marxismo é suspeito de condenar os temas artísticos a uma condição de servidão. A circunstância de que diversos povos e diversas classes de um povo tenham usado os mesmos temas demonstra simplesmente o quanto a imaginação humana é limitada e como o homem se esforça por economizar energias no campo da criação, inclusive artísticas. Cada classe trata de utilizar da melhor forma possível a herança material e espiritual das outras classes. O argumento de Chklovski pode ser facilmente transportado para o campo da técnica produtiva. Desde os tempos antigos o carro é constituído pelos mesmos elementos, isto é, as rodas e o chassi. Entretanto, o carro do patrício romano era adequado a seu gosto, assim como o coche do Conde Orlov, tão confortável, correspondia ao gosto do favorito de Catarina, a Grande. O carro do camponês russo se adapta às necessidades de sua família, à força de seu pequeno cavalo, e às características dos caminhos do

campo. O automóvel, que é um produto da técnica moderna, possui os mesmos elementos, isto é, quatro rodas e dois eixos. Toda vez que, numa estrada, de noite, o cavalo de um camponês se assusta diante dos faróis de um automóvel, o conflito das duas civilizações se reflete neste episódio.

“Se o ambiente fosse exprimir nas novelas” — assim diz o segundo argumento — “a ciência européia não deveria quebrar a cabeça para saber se *As mil e uma noites* foram escritas no Egito, na Índia ou na Pérsia.”

Dizer que o ambiente do homem, inclusive o do artista, isto é, as condições de sua vida e de sua educação, encontram expressão na arte, não significa dizer que tal expressão tem um caráter geográfico, etnográfico ou estadístico preciso. Nada há de surpreendente na circunstância de ser difícil decidir se certos mitos foram criados no Egito, na Índia ou na Pérsia, porque as condições sociais nesses países têm um passado comum. Porém, o fato de que a ciência européia quebre a cabeça para resolver o problema desses mitos demonstra que eles refletem um ambiente, mesmo que seja de maneira desigual. Ninguém pode ir além de si próprio: mesmo os delírios de um louco nada contêm que o enfermo não haja recebido antes do mundo exterior. Apenas um psiquiatra experimentado e atento, que conheça o passado de seu paciente, será capaz de encontrar nos seus delírios os fragmentos refletidos e deformados de realidade. A criação artística não é um delírio apesar de ser evasão, transformação, deformação da realidade de acordo com as leis particulares da arte. Por fantástica que possa ser, a arte não tem à sua disposição outro material além do que o mundo das três dimensões e o universo mais limitado da sociedade de classes lhe fornece. Mesmo se um artista cria o céu e o inferno, não faz nada mais do que transformar a experiência de sua vida em imagens fantásticas, até e inclusive a dívida de sua pensão.

“Se as características de classe e de casta se refletem na arte” — continua Chklovski — “como se justifica que os relatos dos grandes russos sobre seus nobres sejam idênticos aos relatos feitos sobre seus sacerdotes?”

No fundo, esta é uma simples paráfrase do primeiro argumento. Por que os relatos dos feitos de nobres e clérigos não podem ser os mesmos e por que isso contradiz o marxismo? Os manifestos escritos por marxistas conhecidos falam freqüentemente de nobres e de latifundiários, de clérigos, de generais e de toda espécie de exploradores. O latifundiário se distingue, não há dúvida, do ca-

pitalista, porém há casos em que ambos se reúnem numa só pessoa. Por que então a arte popular não pode, em certos casos, colocar juntos o nobre e o clérigo como representantes das classes que se impõem ao povo e o exploram? Nas caricaturas de Moor e Deni o clérigo se encontra junto ao latifundiário sem nenhum prejuízo para o marxismo.

“Se os traços etnográficos se refletissem na arte” — continua Chklovski — “o folclore popular de diferentes fronteiras não seria permutável e não poderia ser transferido de um povo para outro.”

Como se vê, não há aqui nenhum obstáculo: o marxismo não sustenta que todos os caracteres etnográficos sejam independentes. Ao contrário, subtrai o significado determinante das condições naturais e econômicas na formação do folclore. A semelhança no desenvolvimento dos povos nômades, agrícolas e essencialmente camponeses e a semelhança no caráter de sua recíproca influência não pode produzir senão um folclore semelhante. Do ponto de vista que nos interessa não tem importância se estes elementos homogêneos se encontram em vários povos como consequência de uma experiência de vida que era comum em suas linhas básicas e que se refletia no prisma homogêneo da imaginação camponesa ou se o germen desses relatos foi levado de um lugar a outro através de um vento favorável, deixando raízes onde o terreno se revelava adequado. É muito provável, na verdade, que esses dois modos tenham se combinado.

É finalmente, como argumento distinto, — “O ponto de vista do marxismo é errôneo em quinto lugar” — Chklovski indica o tema do rapto que através da comédia grega chega até Ostrovsky. Em outras palavras, nosso crítico repete de uma maneira particular seu primitivo argumento (como se vê, no que diz respeito à lógica formal, nossos formalistas não estão muito fortes). Sim, os temas artísticos passam de povo para povo, de classe para classe e de autor para autor. Isto apenas significa que a imaginação humana é econômica. Uma nova classe não começa criando toda uma nova cultura desde o princípio, mas se apossa do passado, seleciona-o, corrige-o, reajusta-o e, a partir de tudo isso, constrói. Se não fosse usado este guarda-roupa “de segunda mão” das épocas, o processo histórico não teria progredido. Se o tema do drama de Ostrovsky chegou até ele através dos egípcios e dos gregos, o papel no qual ele escreveu também chegou até ele como um aperfeiçoamento do papiro egípcio através do pergaminho grego. Façamos uma analogia mais estreita: a circunstância de que os métodos críticos dos sofistas gregos, que eram os formalistas de sua época, tenham penetrado na consciência teórica de Chklovski não muda o fato de que o

próprio Chklovski seja um produto bastante pitoresco de um ambiente social determinado e de uma determinada época.

A destruição do marxismo em cinco pontos, feita por Chklovski, lembra em muitos aspectos os artigos contra o darwinismo, publicados na *Revista Ortodoxa* nos velhos bons tempos. “Se a teoria da derivação do homem do macaco fosse certa” — escrevia o culto bispo de Odessa, Nicanor, há trinta ou quarenta anos, — “nossos avós teriam os sinais do rabo ou teriam encontrado estes sinais nos seus próprios avós. Em segundo lugar, os macacos, como todo o mundo sabe, só podem gerar macacos... Em quinto lugar, o darwinismo é um equívoco, porque contradiz o formalismo — perdão, quero dizer, as decisões formais dos concílios da Igreja universal.” A superioridade do monge erudito consistia, em todo caso, em que ele era um “passadista” sincero e tomava a sua argumentação do apóstolo Paulo e não da física, da química e da matemática, como o futurista Chklovski.

É incontestavelmente certo que a necessidade da arte não é um produto das condições econômicas, mas tampouco está determinada pela economia a necessidade de alimentação. Pelo contrário, a necessidade de alimentação e de calor é o que determina a economia. É absolutamente certo que nem sempre alguém pode basear-se nos princípios do marxismo para aceitar ou rejeitar uma obra de arte. Em primeiro lugar, uma obra de arte deve ser julgada pelas suas próprias leis, segundo as leis da arte. Porém, somente o marxismo pode explicar como e porque uma determinada tendência artística foi produzida num determinado período histórico: em outras palavras, de onde deriva a exigência de uma determinada forma artística e não de outra, e por quê.

Seria pueril pensar que cada classe pode criar inteira e completamente sua arte e, em particular, que o proletariado seja capaz de criar uma arte nova por meio de círculos e corporações artísticas estreitas ou por meio de organizações do *Proletkult*. Em geral, a tarefa artística do homem é contínua. Cada nova classe em ascensão se ergue sobre os ombros das classes que a precederam, porém esta continuidade é dialética, isto é, estabelece movimentos internos, rupturas e rejeições. As novas necessidades artísticas e as exigências de novos pontos de vista literários e artísticos são estimulados pela economia através do desenvolvimento de uma nova classe e, em menor grau, das mudanças na sua situação, sob a influência de um aumento da própria riqueza e de seu poder cultural. A criação artística é sempre um retorno complexo às formas antigas, sob a influência de novos estímulos, que nascem fora da arte. Em sentido

lato, a arte é subordinada; não é um elemento distinto que se nutre de si, mas uma função do homem social indissoluvelmente ligada à sua vida e a seu ambiente. E como é característico — à força de reduzir cada preconceito social ao absurdo — Chklovski chegou à conclusão de que a arte é absolutamente independente do ambiente social num período da história russa no qual a arte revelou, com extrema franqueza, sua dependência espiritual e material das classes, subclasses e grupos sociais determinantes.

O materialismo não nega a importância do elemento formal seja na lógica, na jurisprudência ou na arte. Como um sistema jurídico pode e deve ser julgado desde o ponto de vista de sua lógica e de sua coerência interna, da mesma forma a arte pode e deve ser julgada desde o ponto de vista de suas relações formais porque não pode haver arte sem elas. Porém, uma teoria jurídica que tentasse estabelecer a independência da lei das condições sociais seria qualificada de ineficaz, a partir de sua própria base. Sua força motriz reside na economia, nas contradições de classe. A lei dá apenas uma expressão formal, harmônica destes fenômenos, não de suas particularidades singulares, mas de seu caráter geral, isto é, dos elementos que nela se repetem e são permanentes. Agora podemos comprovar, com uma clareza rara na história, como se forma, como se faz uma nova lei. A lei não é feita por dedução lógica, mas por via empírica, por uma adaptação às exigências econômicas da nova classe dirigente. A literatura, cujos métodos e processos têm suas raízes no passado mais remoto, e representam a experiência acumulada da arte das palavras, expressa pensamentos, sentimentos, estados de ânimo, pontos de vista e esperanças de uma nova época e da nova classe. Não se pode passar por cima disto. E não existe, por outro lado, necessidade alguma de passar por cima desta circunstância, a não ser para aqueles que representam os interesses de uma época passada, de uma classe que viveu o seu tempo.

Os métodos de análise formal são necessários, porém insuficientes. Podemos contar as alterações dos provérbios populares, classificar as metáforas, contar as vogais e as consoantes numa canção de núpcias; de um modo ou de outro será enriquecido nosso conhecimento sobre a arte popular, porém se não conhecermos o sistema de rotação das culturas, empregado pelo camponês, e a vida que leva, se não conhecermos o uso da foice e não soubermos o significado do seu calendário religioso, da época em que são realizados os casamentos e dão à luz suas mulheres, compreenderemos somente a casca externa da arte popular, mas não chegaremos nunca à medula... O esquema externo da catedral de Colônia pode ser estabelecido ao

medirmos a base e a altura de seus arcos, ao determinarmos as três dimensões de suas naves, a dimensão e a disposição de suas colunas, etc., porém sem sabermos o que é uma corporação ou o que era a Igreja Católica na Idade Média, a catedral de Colônia jamais poderá ser compreendida. O esforço para tornar a arte independente da vida, para declará-la auto-suficiente, desvitalizada, liquida-a. A própria necessidade de tal operação é um sintoma de decadência intelectual.

A analogia com as objeções teológicas contra o darwinismo pode parecer ao leitor superficial e anedótica, porém, até certo ponto, é assim. Entretanto existe uma relação mais profunda: a teoria formalista mesmo para um marxista pouco instruído, lembra inevitavelmente motivos familiares de uma melodia filosófica muito antiga. Os juristas e os moralistas (lembramos o caso do alemão Stammler e do nosso subjetivista Mikailovsky) tentaram provar que a moral e a lei não podem ser determinadas pela economia, porque a vida econômica é impensável fora das normas jurídicas e éticas. É certo que os formalistas da lei e da moral não chegam a afirmar que a lei e a moral independem totalmente da economia. Reconhecem uma relação mútua complexa de "fatores", e estes "fatores", embora influam uns sobre os outros, conservam a qualidade de ser substâncias independentes, provenientes ninguém sabe de onde. A afirmação, feita por Chklovski, de que o "fator" estético é completamente independente das influências de caráter social é um exemplo de hipérbole específica, cujas raízes também se encontram nas condições sociais: é a megalomania da estética, que coloca a nossa dura realidade de cabeça para baixo. Além desta particularidade, as construções dos formalistas têm o mesmo tipo de insuficiência metodológica que qualquer outro tipo de idealismo. Para um materialista, a religião, a lei, a moral, a arte representam aspectos separados de um único processo de desenvolvimento social. Ainda que se distingam de sua base industrial, tornem-se complexos, reforcem e desenvolvam detalhadamente suas características próprias, a política, a religião, as leis, a moral e a estética permanecem funções do homem social e obedecem às leis da organização social. O idealista, por sua vez, não vê um processo único de desenvolvimento histórico que produza os órgãos necessários e as respectivas funções, mas um cruzamento, uma combinação ou uma interação de certos princípios independentes: as substâncias religiosa, política, jurídica, estética e ética, que encontram em si mesmas sua origem e sua explicação. O idealismo (dialético) de Hegel dispõe estas substâncias (que são as categorias eternas) em algumas séries, reduzindo-as a uma unida-

de genética. Fora do fato de que em Hegel esta unidade é o espírito absoluto que se divide no processo de sua manifestação dialética em diversos "fatores", o sistema de Hegel, em virtude de seu caráter dialético e não de seu idealismo — dá uma idéia da realidade histórica que vale na mesma medida que uma luva enrugada pode identificar a mão de um homem. Porém, os formalistas (o mais genial dentre eles é Kant) não consideram a dinâmica do desenvolvimento, mas um corte transversal dele, no dia e na hora de sua revelação filosófica. O cruzamento das linhas revela a complexidade e multiplicidade do objeto (não do processo, porque não pensam nele). Eles analisam e classificam esta complexidade; dão o nome aos elementos, que de súbito se vêem transformados em essências, em subabsolutos sem pai nem mãe: a religião, a política, a moral, o direito, a arte. Não se trata mais da luva da história ao avesso, e sim da pele arrancada aos dedos e dessecada até a abstração completa: e esta mão da história vem a ser o resultado da "interação" do polegar, do indicador, do médio e de todos os outros "fatores". O "fator" estético é o dedo mínimo, o menor, mas não o menos querido.

Na biologia, o vitalismo é uma variante do mesmo fetiche da apresentação dos vários aspectos do processo universal separadamente, sem ser compreendida a sua íntima relação. Um Criador é tudo o que falta a uma moralidade e a uma estética metassocial ou a uma "força vital" metafísica e absoluta. A multiplicidade dos "fatores" independentes, "fatores" sem princípio nem fim, não passa de um politeísmo mascarado. Como o idealismo kantiano representa historicamente uma tradução do cristianismo na linguagem da filosofia racionalista, da mesma maneira todas as variantes do formalismo idealista conduzem, aberta ou secretamente, a Deus como a causa de todas as coisas. Frente à oligarquia de uma dúzia de subabsolutos da filosofia idealista, um criador pessoal e único é já um elemento de ordem. Aqui reside o nexos mais profundo entre as refutações formalistas do marxismo e as refutações teológicas do darwinismo.

A escola formalista representa um idealismo frustrado, aplicado às questões da arte. Os formalistas revelam uma religiosidade que amadurece rapidamente; são discípulos de São João: creem que "no princípio era o Verbo". Nós, por outro lado, cremos que no princípio era a ação, e a palavra acompanhou-a, como sua sombra fonética.

V. V. VINOGRADOV

AS TAREFAS DA ESTILÍSTICA

Nos capítulos precedentes, apresentamos uma tentativa de análise estilística a partir de um texto literário antigo. É preciso ver agora a incidência deste trabalho no método estilístico. A conclusão geral impõe-se por si só. Conhecer o estilo individual do escritor independentemente de toda tradição, de toda obra contemporânea, e em sua totalidade enquanto sistema lingüístico, conhecer a organização estética, é uma tarefa que deve preceder a toda a pesquisa histórica. Não se pode dar indicações precisas sobre o vínculo que une o artista às tradições literárias do passado sem fazê-las preceder de uma descrição exaustiva das formas estilísticas e de suas funções, sem uma classificação dos elementos de estilo. Certamente a descrição e a classificação são estáticas¹. Porém devem ser dirigi-

¹ Cf. o artigo de Serge Kartsevski, «Estudos sobre o Sistema Verbal do Russo Contemporâneo», *Slavia*, 1922, pp. 2 e 3, a exposição do ponto de vista de Saussure sobre a necessidade de uma classificação «sincrônica» e de uma sistematização do material lingüístico.

das segundo um método imaneente à consciência do criador, à qual nenhuma norma exterior deve ser imposta. Isto significa que em tal estudo devemos considerar o dinamismo de um estilo individual. As obras de um escritor escritas em épocas diferentes não se projetam imediatamente no mesmo plano. Devemos descrevê-las segundo sua ordem cronológica. Do ponto de vista estilístico, cada obra do poeta deve apresentar-se como um "organismo expressivo do sentido final" (B. Croce), como um sistema individual e único de correlações estilísticas. Entretanto, mesmo se tivermos como objetivo principal a análise estilística, não poderemos admitir o isolamento total de uma das obras literárias de um artista de suas outras obras. Todas as obras do poeta, não obstante a unidade interna de sua composição, e conseqüentemente sua autonomia relativa, são manifestações de uma mesma consciência criadora no decorrer de um desenvolvimento orgânico. Por isso, ao considerar as outras obras deste artista, o crítico descobre o conteúdo potencial que os elementos particulares (por exemplo os símbolos) de um texto literário encobrem na consciência lingüística, e por esse fato ele esclarecerá melhor seu sentido.

É natural que, apoiando-nos numa análise tão detalhada dos "objetos estéticos" particulares, criados pelo escritor, possamos a seguir agrupá-los por ciclos. O estilo de um ciclo formado de obras heterogêneas de um escritor é representado como um sistema de procedimentos estilísticos comuns a todas as suas obras. Assim, compreendemos que o método de descrição imanente não negligencia o dinamismo de um estilo individual. Mas este dinamismo deve ser apresentado ou como a substituição de um sistema por outro, ou como uma transformação parcial de um sistema único cujas funções centrais continuem relativamente estáveis. Chamarei a esse método de estudo estilístico de funcional e imanente. Ele não é desconhecido da Lingüística. Baudoin de Courtenay, Chtcherba, Saussure, Sechehaye e recentemente Meillet, etc., elaboraram e impuseram procedimentos semelhantes para estudos dialetológicos. É necessário aplicá-los à estilística; pois a maioria dos ensaios russos sobre este tema (em particular os trabalhos recentes de B. M. Eikhenbaum, V. M. Jirmunski) são insatisfatórios quanto à metodologia, em razão de uma confusão entre dois pontos de vista: o do estudo funcional e imanente e o do estudo histórico (chamá-lo-ei aqui retrospectivo e projetivo).

A aplicação mais completa e aprofundada desse método estilístico pode ser realizada ao se estudar a obra de um poeta contemporâneo. São as considerações semelhantes às da dialetologia con-

temporânea que a isto nos levam. Possuímos de uma maneira imediata as normas gerais de uso e combinação de palavras no caso de um dialeto contemporâneo. Assim, dispomos de uma escala para apreciar a originalidade lingüística de um poeta individual. Essas vantagens do estudo vivo tornam-se particularmente palpáveis quando examinamos a palavra "poético" e as vias de sua transformação. Na língua poética, são as nuances periféricas da significação e do timbre emocional que se salientam, dissimulando o núcleo semântico da palavra; elas não se constituem em um dado habitual da língua quotidiana e, por isso mesmo, não são sentidas como atributos necessários de tal ou qual signo. Por isso, para sentir a doação original do poeta numa língua, o crítico e o autor devem utilizar-se da mesma maneira dos lexemas próprios à língua literária. O lexema (por analogia com o fonema e o morfema) é a unidade semântica da palavra ligada a um certo sinal (vocábulo), sendo a palavra a totalidade das significações e suas nuances de que temos consciência ao menos virtual. Potebnia não tinha razão ao afirmar que todo o emprego de um vocábulo equivale à criação de um novo vocábulo. De fato o vocábulo é um modo de lexema como um som é um modo do fonema. A palavra é um aspecto do lexema realizada numa frase dada e numa situação dada. As significações do lexema, que constituem sua característica semântica para um falar dado e que podem ser sentidas pelos locutores, organizam-se num todo potencial bastante limitado. Até mesmo o tom emocional do lexema é importante. Cada lexema é um sincretismo de valores emocionais contraditórios no estado latente; mas a fala quotidiana transforma em dominantes emocionais certas nuances de tom. Estas nuances são as mesmas que se separam da palavra nas combinações as mais habituais, as mais automáticas, ou as que refletem as ligações associativas mais freqüentes segundo o eixo de contigüidade. Assim, criou-se a ilusão de que o signo dado é recoberto por uma coloração emocional única e homogênea.

O uso poético transforma o lexema acentuando as nuances de significações diferentes das nuances dadas por características pela linguagem quotidiana.

É certamente mais fácil realizar tal estudo da "simbólica" no estilo dos artistas contemporâneos; para restabelecer as informações existentes entre os elementos lingüísticos assim como entre suas funções no estilo de um escritor de outrora, devemos conhecer as normas gerais do emprego de tal ou qual palavra na época correspondente, da mesma forma que a freqüência do emprego dos diferentes esquemas sintáticos. Chega-se a esse resultado por um conhe-

cimento aprofundado dos textos do período escolhido, por longas pesquisas filológicas. Certamente, neste caso, surge inevitavelmente uma esquematização, uma nivelção das finas nuances no sentido dos símbolos, que tomam então um contorno mais grosseiro e mais dividido.

Tudo importando para a solução dos problemas próprios da lingüística, o estudo funcional e imanente dos estilos individuais não é o único objetivo da estilística. Por ela a criação lingüística do escritor é importante, não somente como um microcosmo, com seu sistema de informações entre os elementos lingüísticos e com as leis de suas ligações, mas também como um dos elos no encadeamento geral dos estilos artísticos sucessivos. Essa aproximação expulsa as obras do poeta da consciência individual e as determina num nível geral. Uma confrontação estilística com as obras anteriores de outros artistas do mesmo gênero ou de um gênero diferente, estabelece o lugar de uma obra particular entre as linhas complexas das tradições; determina-se também sua ação sobre o hábito lingüístico dos meios intelectuais dessa época. Estas obras aparecem como monumentos fixos criados por uma consciência lingüística já extinta. O historiador dos estilos poéticos estabelece as ligações destas obras com os estilos da época contemporânea e dos tempos passados, observa as sombras variáveis que elas projetam sobre os períodos seguintes, provocando assim a criação de novas formas lingüísticas. O que importa aqui é determinar o processo de desmembramento desses organismos inteiros (“a troca do milhão em notas de dez copeques”, segundo Gontcharov), é descrever como suas partes recebem seja uma aplicação nas normas de arte, seja uma utilização na vida quotidiana. O historiador do estilo compreende com a ajuda de suas pesquisas como os “objetos estéticos” constituem-se em agrupamentos estilísticos nas diferentes escolas.

Chamo esse método da estilística um método retrospectivo e projetivo. Seu problema fundamental é a confrontação dos fenômenos estilísticos projetados fora e considerados, do ponto de vista de sua semelhança, numa sucessão cronológica, a fim de estabelecer as fórmulas que exprimem uma ordem de alternância e de substituição.

Para poder confrontar os fatos, será necessário introduzir certos princípios morfológicos: os procedimentos estilísticos perdem esta singular justificação funcional que havia na consciência de tal ou qual artista. A confrontação dos fenômenos homogêneos, mas diferentes na medida em que as consciências que os engendram são diferentes, supõe um processo de abstração mais geral. Entretanto, esse princípio de esquematização morfológica que se encon-

tra na base do método retrospectivo e projetivo da estilística histórica deve ser corrigido: devemos de uma parte compreender claramente a perspectiva histórica, e de outra estudar primeiramente a atividade lingüística dos escritores em causa, de uma maneira funcional e imanente. Esse estudo une suas obras como um sistema integral de procedimentos estilísticos com a representação de um campo de significação para cada um dos elementos e com uma indicação não ambígua sobre sua função, quanto à participação deles no todo. Assim desaparece o perigo que consiste em não assinalar as semelhanças principais, quando estamos muito ocupados na comparação das semelhanças secundárias, e em identificar segundo uma similitude externa, fenômenos cujo conteúdo funcional é inteiramente diverso.

J. TYNIA NOV e R. JAKOBSON

OS PROBLEMAS DOS ESTUDOS LITERARIOS E LINGÜISTICOS

1 — Os problemas imediatos da ciência literária e lingüística na Rússia necessitam ser postos numa base teórica estável; exigem que abandonemos definitivamente as montagens mecânicas cada vez mais freqüentes que reúnem os procedimentos da nova metodologia e os do velho método estéril, que introduzem hipocritamente o psicologismo ingênuo e outras velharias sob uma nova terminologia.

Devemos nos separar do ecletismo acadêmico, do “formalismo” escolástico que substitui a análise pela enumeração da terminologia e que nada faz senão erguer um catálogo de fenômenos; é necessário cessar de transformar a ciência literária e lingüística, tomada como uma ciência sistemática, em gêneros episódicos e anedóticos.

2 — A história da literatura (ou da arte) está intimamente ligada às outras séries históricas: cada uma dessas séries comporta um feixe complexo de leis estruturais que lhe são próprias. É im-

possível estabelecermos uma correlação rigorosa entre a série literária e as outras séries sem havermos previamente estudado essas leis.

3 — Não podemos compreender a evolução literária, visto que o problema evolutivo é mascarado pelos problemas não pertencentes ao sistema que intervém episodicamente, problemas que se destacam da gênese literária (as pretensas influências literárias) e extra-literárias. Não podemos introduzir no domínio da investigação científica o material utilizado em literatura, quer seja literário ou extra-literário, a não ser que ele seja considerado do ponto de vista funcional.

4 — Para a lingüística assim como para a história literária, a nítida oposição entre o aspecto sincrônico (estático) e o aspecto diacrônico era uma hipótese de trabalho fecundo, uma vez que mostra o caráter sistemático da língua (ou da literatura) em cada período particular da vida. Hoje as conclusões da concepção sincrônica obrigam-nos a reexaminar os princípios da diacronia. A ciência diacrônica reformulou a seu modo a noção de aglomeração mecânica dos fenômenos, que a ciência sincrônica substituiu pela noção de sistema, de estrutura. A história do sistema é a seu modo um sistema. O sincronismo puro parece ser agora uma ilusão: cada sistema sincrônico contém seu passado e seu futuro que são elementos estruturais inseparáveis do sistema (A — o arcaísmo como fato do estilo; o conjunto lingüístico e literário, que sentimos como um estilo morto, fora de moda; B — as tendências inovadoras na língua e na literatura, sentidas como uma inovação do sistema).

A oposição da sincronia à diacronia opunha a noção de sistema à noção de evolução; ela perde sua importância de princípio, pois reconhecemos que cada sistema é-nos obrigatoriamente apresentado como uma evolução e que, por outro lado, a evolução tem inevitavelmente um caráter sistemático.

5 — A noção de sistema sincrônico literário não coincide com a noção ingênua de época, pois é constituído não somente por obras de arte próximas no tempo, mas também por obras atraídas para o sistema e provenientes de literaturas estrangeiras ou de épocas anteriores. Não é suficiente catalogar os fenômenos coexistentes, dando-lhes direitos iguais; o que importa é sua significação hierárquica para uma época dada.

6 — O estabelecimento de duas noções diferentes — *parole* e

*langue** e a análise de sua relação (a escola de Genebra) foram extremamente fecundas para a lingüística. Aplicar essas duas categorias (a norma existente e os enunciados individuais) à literatura e estudar sua ligação, é um problema que deve ser profundamente examinado. Aqui também não podemos considerar o enunciado individual sem o relacionar ao complexo existente de normas (o investigador que isola suas duas noções deforma inevitavelmente o sistema de valores estéticos e perde a possibilidade de estabelecer suas leis imanentes).

7 — A análise das leis estruturais da língua e da literatura leva-nos infalivelmente ao estabelecimento de tipos estruturais realmente dados, em número limitado (ou, na diacronia, de tipos de evolução das estruturas).

8 — A revelação das leis imanentes à história da literatura (ou da língua) nos permite caracterizar cada substituição efetiva de sistemas literários (ou lingüísticos), mas não nos permite explicar o ritmo da evolução, nem a direção que ela escolhe, visto que está em presença de muitas vias evolutivas teoricamente possíveis. As leis imanentes à evolução literária (ou lingüística) dão-nos somente uma equação indeterminada que admite muitas soluções, em número limitado, é certo, mas que não alcançam pelas mesmas vias um resultado único. Não podemos resolver o problema concreto da escolha de uma direção ou ao menos de uma dominante, sem analisar a correlação da série literária com as outras séries sociais. Essa correlação (o sistema dos sistemas) tem suas leis estruturais próprias, as quais devemos estudar. Considerar a correlação dos sistemas sem dar-nos conta das leis imanentes a cada sistema é um passo funesto do ponto de vista metodológico.

1928

* Em francês no original. (N. do Trad. para a edição francesa.)

J. TYNIA NOV

A NOÇÃO DE CONSTRUÇÃO

O estudo da arte literária está ligado a duas espécies de dificuldades. As primeiras dificuldades prendem-se a seu material, que costumamos designar correntemente pelos nomes de: palavra, vocábulo. As seguintes ligam-se ao princípio de construção desta arte.

No primeiro caso o objeto de nosso estudo acha-se estreitamente ligado à nossa consciência prática e às vezes não adquire sentido a não ser em razão dessa ligação. Esquecemos muito facilmente que existe tal relação, portadora de traços particulares, e procedemos o estudo literário apoiando-nos em outras informações que retiramos da vida prática, cuja introdução aqui é completamente arbitrária¹. Desse modo não se leva em conta o caráter hetero-

¹ Dizendo isto não faço naturalmente nenhuma objeção contra «a união entre a literatura e a vida». Temo somente que a questão não tenha sido bem colocada. Podemos falar da «arte e da vida» quando a arte é também a vida. Devemos exigir para a «arte» um caráter utili-

gêneo, *polissêmico* do material, caráter que depende da função e do destino desse último. Igualmente não se leva em conta que na palavra há elementos não equivalentes que dependem da função concreta dessa mesma; um elemento pode ser promovido às expensas dos outros que, em conseqüência, parecem ser deformados e talvez diminuídos, até tornarem-se acessórios neutros. A grandiosa tentativa de Potebnia de construir uma teoria da literatura partindo da palavra enquanto uno até a obra literária complexa enquanto todo, foi de antemão condenada ao insucesso porque a essência da relação entre o uno e o todo encontra-se na heterogeneidade e na significação variável deste uno*. A noção de "material" não extravasa os limites da forma, o material é igualmente formal; e é um erro confundi-lo com elementos exteriores à construção.

A segunda dificuldade vem do fato de que habitualmente tratamos o princípio de construção ou de formação como um princípio *estático*. Tomemos um exemplo. Abandonamos este tipo de crítica que consistia em pôr em causa e em julgar os personagens do romance como seres vivos. Ninguém pode nos garantir que as biografias dos personagens e as tentativas para restabelecer a realidade histórica imediata a suas biografias desapareceram defini-

tário se não exigimos este caráter à «vida»? É bastante diferente falar da originalidade da arte, de sua conformidade às leis internas, comparando-a à vida prática, à ciência, etc. Quantos mal-entendidos ludibriaram os historiadores da cultura, mal-entendidos nascidos da confusão entre «um fato de arte» e um «fato da vida». Quantos fatos foram estabelecidos como históricos quando não eram mais do que fatos literários tradicionais, sobre os quais a lenda tinha fixado nomes históricos! Lá onde a vida entra na literatura, torna-se literatura propriamente dita e deve ser apreciada como tal. É interessante deter-se na importância do fato artístico em período de revolução literária, quando começam a se desfazer os limites da literatura admitidos por todos, quando o fermento da literatura se exaure e a nova direção não é ainda encontrada. Nesses períodos a vida artística torna-se ela mesma provisoriamente literatura e toma seu lugar. No tempo de Lomonossov, a literatura se restringia aos gêneros nobres; na época de Karamzine decaiu; um quase nada, característico de um hábito literário prático, a correspondência amigável, o gracejo efêmero foram promovidos a fatos literários. Mas a essência do fenômeno reside em que um fato da vida prática foi elevado ao nível de um fato literário, enquanto que na época da supremacia dos grandes gêneros a mesma correspondência íntima era apenas uma arte da vida prática sem ligação direta com a literatura.

* As palavras gregas *ἓν* e *πᾶν* são usadas para indicar o uno e o todo no texto original. (N. do Trad.)

tivamente. Tudo isto repousa no postulado do *herói estático*. Convém aqui lembrar as palavras de Goethe sobre a ficção artística, sobre as paisagens à *double lumière* de Rubens e sobre a dualidade do fato em Shakespeare: "Mas nas regiões superiores da arte, onde um quadro torna-se propriamente um quadro, o artista joga mais livremente e pode até mesmo recorrer à ficção... O artista quer falar ao mundo por meio de um todo... Mas se isso é contra a natureza eu digo ao mesmo tempo que é mais alto que a natureza²". Lady Macbeth disse uma vez: "Eu amamentei várias crianças", e mais tarde disseram-nos que ela nunca teve filhos; seu personagem é justificado, pois, para Shakespeare, "o que importa é a força de cada uma de suas censuras: Devemos em todo o lugar abster-nos de analisar a pincelada do pintor ou a palavra do poeta com tanta minúcia e exatidão... O poeta faz dizer cada vez a seus personagens o que é conveniente, justo ou bom em tal momento sem ter o cuidado e sem se preocupar se tais palavras possam contradizer tais outras". E Goethe explica isto partindo do princípio construtivo do drama shakespeariano: "Aliás Shakespeare pouco imaginou que um dia alguém leria seus dramas imprimidos, que as letras seriam contadas, confrontadas e preparar-se-ia seu inventário; quando ele escrevia, era apenas a cena o que tinha frente a seus olhos; via em seus dramas alguma coisa de móvel e vivo que, da cena, deveria passar rapidamente frente aos olhos e pelos ouvidos, qualquer coisa que não se poderia pensar em captar nem em criticar detalhadamente, pois que se tratava apenas de agir e produzir uma impressão".

Portanto, a unidade estática do personagem (como toda a unidade estática na obra literária) é extremamente instável; essa unidade depende inteiramente do princípio de construção e pode oscilar no decorrer da obra, na maneira que lhe é prescrita por cada caso particular, pela dinâmica geral da obra. É suficiente que haja um *signo* designando a unidade: sua categoria torna legítimos os casos mais marcantes de violação efetiva e obriga-nos a considerá-los como *equivalência dessa unidade*.

Mas essa unidade não é evidentemente a unidade estática do herói, assim como podemos imaginar ingenuamente; o signo de entidade estática é substituído pelo símbolo de integração dinâmica, de integridade. Não há herói estático, apenas heróis dinâmicos. O

2 Apud Conversações de Goethe com Eckermann.

signo do herói, o seu nome são suficientes para que não o especifiquemos em cada situação dada.

A estabilidade e a solidez dos hábitos estáticos da consciência aparecem no caso do personagem. Encontramos o mesmo estado de coisas no problema da "forma" da obra literária. Abandonamos a famosa analogia: forma: conteúdo = copo: vinho. Porém, todas as analogias espaciais que se aplicam à noção de forma somente são importantes na medida em que elas não são verdadeiras. Com efeito, a característica estática estreitamente ligada à noção de espaço desliza constantemente na noção de forma. (Por isso, deveríamos tomar consciência das formas espaciais como formas dinâmicas *sui-generis*). O mesmo vale para a terminologia. Ouso afirmar que a palavra "composição", em nove casos sobre dez, esconde no pesquisador uma idéia tal, que ele a aplicaria a uma forma estática. A noção de "verso" ou "estrofe" é tirada imperceptivelmente para fora da série dinâmica; a repetição não é mais percebida como um fato de intensidade diferente segundo as diferentes freqüências e quantidades; cria-se a noção perigosa de "simetria dos fatos compositivos", perigosa porque não pode ser uma questão de simetria quando se trata de um reforço.

A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenvolvimento; seus elementos não são ligados por um sinal de igualdade e de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração.

A forma da obra literária deve ser sentida como uma forma dinâmica.

Esse dinamismo manifesta-se na noção do princípio de construção. Não há equivalência entre os diferentes componentes da palavra; a forma dinâmica não se manifesta nem por sua reunião nem por sua fusão (cf. a noção corrente de "correspondência") mas por sua interação e, em consequência, pela promoção de um grupo de fatores em detrimento de um outro. O fator promovido deforma os que lhe são subordinados. Podemos então dizer que percebemos sempre a forma através da evolução do vínculo entre o fator subordinante construtivo e os fatores subordinados. Não somos obrigados a introduzir a dimensão *temporal* no conceito de evolução. Podemos considerar a evolução, a dinâmica em si mesmas, independentemente do tempo, como um movimento puro. A arte vive dessa interação, desse conflito. O fato artístico não existe independentemente da sensação de submissão, de deformação de todos os fatores pelo fator construtivo (a *coordenação* dos fatores é uma característica

negativa do princípio de construção — V. Chklovski). Mas, se a sensação de *interação* dos fatores desaparece (e ela supõe a presença necessária de *dois* elementos, o subordinante e o subordinado) o fato artístico apaga-se; a arte torna-se automatismo.

Introduz-se assim uma dimensão histórica na noção de "princípio de construção" e na noção de "material", ainda que a história literária nos prove a estabilidade desses *princípios fundamentais e do material*. O sistema métrico e tônico do verso de Lomonossov foi um fator construtivo; mais tarde no tempo de Kostrov, associa-se a um certo sistema de sintaxe e léxico. Sua função subordinante, deformante, se enfraquece, o verbo torna-se automático e somente a revolução de Derjavine destruirá essa associação e a transformará novamente em interação, em conflito, em forma. O que importa aqui é que se trata de uma nova interação e não da simples introdução de um fator qualquer. O metro, por exemplo, pode desaparecer quando se funde de uma maneira completa e natural com o sistema acentual da frase e com certos elementos léxicos. Se colocamos esse metro em contato com alguns fatores novos, nós o renovamos, despertamos nele novas possibilidades construtivas (é a função histórica do *pastiche* poético). A introdução de esquemas métricos *novos* contribui também para o restabelecimento do princípio construtivo no metro.

As categorias fundamentais da forma poética permanecem imutáveis: o desenvolvimento histórico não embaralha as cartas, não destrói a divergência entre o princípio construtivo e o material, mas, bem ao contrário, ele a ressalta. Evidentemente isto não dissipa os problemas inerentes em cada caso particular, a saber, a relação individual entre o princípio construtivo e o material, o problema de sua forma dinâmica individual.

J. TYNIA NOV

DA EVOLUÇÃO LITERÁRIA

Para Boris Eikhenbaum

1 — Entre todas as disciplinas culturais, a história literária conserva o estatuto de um território colonial. De um lado, é dominada em larga medida (sobretudo no ocidente) por um psicologismo individualista que substitui os problemas relativos à psicologia do autor por problemas literários propriamente ditos; ele substitui o problema da evolução literária pelo da gênese dos fenômenos literários. De outro lado, a aproximação causalista esquematizada isola a série literária do ponto onde se coloca o observador; este ponto pode residir tanto nas séries sociais principais quanto nas séries secundárias. Se estudamos a evolução limitando-nos à série literária previamente isolada, tendemos a todo momento às séries vizinhas, culturais, sociais, existenciais no mais amplo sentido do termo; em consequência, somos condenados a ficar incompletos. A teoria dos valores na ciência literária conduz-nos ao estudo perigoso dos fenômenos principais isolados e reduz a história literária à "história dos gerais". A reação cega à "história dos gerais" engendrou um interesse no estudo da "literatura de mas-

sa", que não tem conseguido uma clara consciência teórica nem de seus métodos, nem de sua significação.

Enfim o vínculo da história literária com a literatura contemporânea viva, vínculo útil e necessário à ciência, não é sempre necessário e aproveitável à literatura existente. Seus representantes vêem na história literária o estabelecimento de tais ou quais leis e normas tradicionais e confundem a "historicidade" do fenômeno literário com "historicismo" próprio a seu estudo. A tendência para estudar os objetos particulares e as leis de sua construção sem levar em conta o aspecto histórico (abolição da história literária) é um resquício do conflito precedente.

2 — A história literária deve responder às exigências de autenticidade se ela quer tornar-se enfim uma ciência. Todos os seus termos, e principalmente o termo "história literária", devem ser examinados novamente. Esse último parece extremamente vago, e oculta não só a história dos fatos propriamente literários mas também a história de toda a atividade lingüística; no mais, é pretensioso porque apresenta a "história literária" como uma disciplina já pronta para entrar na "história cultural", enquanto série cientificamente colecionada. Ora, até o presente não tem esse direito. O ponto de vista adotado determina o tipo de estudo histórico. Distinguem-se dois principais: o estudo da gênese dos fenômenos literários e o estudo da variabilidade literária, ou seja, a *evolução da série*.

O ponto de vista adotado para estudar um fenômeno determina não somente sua significação, mas seu caráter: A gênese toma, no estudo da evolução literária, uma significação e um caráter que, certo, não são os mesmos que aparecem no estudo da gênese mesma.

O estudo da evolução ou da variabilidade literária deve romper com as teorias de estimação ingênua que resultam da confusão dos pontos de vista: tomam-se os critérios próprios de um sistema (admitindo que cada época constitui-se num sistema particular), para julgar os fenômenos em relevo de um outro sistema. Deve-se então suprimir toda a marca subjetiva; o "valor" de tal ou qual fenômeno literário deve ser considerado como "significação e qualidade evolutiva".

Devemos proceder da mesma forma com todos os termos que, no momento, supõem um julgamento de valores, tais como "epígono", "diletantismo", ou "literatura de massa¹". A noção fun-

1 É suficiente analisarmos a «literatura de massa» da década de vinte e a da década de trinta (século XIX) para darmos conta da enorme

damental da velha história literária, a "tradição", não é mais que a abstração ilegítima de um ou muitos elementos literários de um sistema no qual têm um certo emprego e certa função, não é mais que sua redução aos mesmos elementos de um outro sistema no qual eles têm um outro emprego. O resultado é uma série unida apenas ficticiamente, que não tem senão a aparência de "entidade".

A noção fundamental da evolução literária, da *substituição* de sistemas, e o problema das tradições devem ser reconsideradas de outro ponto de vista.

3 — Para analisar esse problema fundamental, devemos convir primeiramente que a obra literária constitui-se num sistema e que a literatura igualmente se constitui em outro. É unicamente na base dessa convenção que podemos construir uma ciência literária que, não se satisfazendo na imagem caótica dos fenômenos e das séries heterogêneas, se propõe a estudá-las. Por essa conduta não abandonamos o problema da função das séries vizinhas na evolução literária; pelo contrário, colocamo-lo verdadeiramente.

Não é sem proveito que concluimos o trabalho analítico sobre os elementos particulares da obra: o assunto e o estilo, o ritmo e a sintaxe na prosa, o ritmo e a semântica na poesia, etc.: assim nos damos conta de que poderíamos, até um certo ponto, como *hipótese de trabalho*, isolar esses elementos no abstrato, mas que todos os elementos encontram-se em *correlação mútua* e interação. O estudo

diferença evolutiva que as separa. Na década de trinta, quando as tradições precedentes automatizam-se e trabalha-se sobre a matéria literária acumulada, o «diletantismo» toma uma grande importância evolutiva. É ao diletantismo, a essa atmosfera de «verso nas margens de um livro» que devemos a aparição de um novo fenômeno: Tiutchev que, por suas tonalidades íntimas, transforma a língua e os gêneros poéticos. A atitude «íntima» rumo à literatura, atitude que, do ponto de vista da teoria dos valores, parece corromper, na verdade transforma o sistema literário. Batizou-se de «grafomania» o «diletantismo» e a «literatura de massa» da década de vinte, década dos mestres, década da criação dos novos gêneros poéticos. Os poetas de primeira ordem da década de trinta (do ponto de vista de sua importância na evolução) lutaram contra as normas preestabelecidas dentro do espírito de «diletante» (Tiutchev, Polejaev) ou de «descendência» (Lermontov), enquanto que mesmo os poetas de segunda ordem na década de vinte levam a marca dos mestres de época. Cf. a «universalidade» e a «grandeza» que ressaltam mesmo dos poetas de massa como Oline. É claro que a significação evolutiva dos fenômenos como o «diletantismo», a «influência», etc., mudam de uma época para outra, e a apreciação desses fenômenos é uma herança da velha história literária.

do ritmo no verso e do ritmo na prosa deveria revelar que um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes.

Chamo *função* construtiva de um elemento da obra literária como sistema sua possibilidade de entrar em correlação com os outros elementos de um mesmo sistema e conseqüentemente com o sistema inteiro.

Num exame atento percebemos que esta função é uma noção complexa. O elemento relaciona-se simultaneamente com a série de elementos parecidos pertencentes a outras obras-sistemas, verdadeiramente pertencentes a outras séries e, de outro lado, com os outros elementos do mesmo sistema (função autônoma e função sinônima).

Assim o léxico de uma obra correlaciona-se simultaneamente, de um lado com o léxico literário e o léxico tomado no seu todo, e de outro, com os outros elementos dessa obra. Seus dois componentes ou melhor, suas duas funções resultantes, não são equivalentes.

A função dos arcaísmos, por exemplo, depende inteiramente do sistema no qual são empregados. No sistema de Lomonosov, introduzem o estilo cuidado, porque nesse sistema a cor léxica apresenta-se de maneira dominante (empregam-se os arcaísmos, por associação léxica com a língua eclesiástica). No sistema de Tiutchev, os arcaísmos têm outra função, designam freqüentemente noções abstratas: *fontan-vodomjot*². É interessante notar-se também o emprego dos arcaísmos em função irônica: *pushekgrom-musikija*³ num poeta que emprega palavras como *musikiskij* com outra função em nada semelhante à primeira. A função autônoma não decide; ela apenas oferece uma possibilidade, é uma condição da função sinônima. Assim, no decorrer dos séculos XVIII e XIX até o tempo de Tiutchev, vimos desenvolver-se uma vasta literatura paródica, onde os arcaísmos suportam a função paródica. Mas naturalmente em todos esses exemplos, a decisão pertence ao sistema semântico e estilístico da obra que permite pôr essa forma lingüística em correlação com o uso "irônico" e não com o estilo "elevado" e que define então sua função.

É incorreto extrair do sistema elementos particulares e aproximá-los diretamente das séries similares pertencentes a outros sistemas, isto é, sem levar em consideração a função construtiva.

2 r.: jato d'água; a segunda forma é um arcaísmo.

3 r.: o trovão e o troar dos canhões; a forma *musikija* é arcaica.

4 — É possível o estudo chamado "imane" da obra enquanto sistema, ignorando suas correlações com o sistema literário? Isolado da obra este estudo parte da mesma abstração que o dos elementos particulares da obra. A crítica literária utiliza-o freqüentemente e com sucesso para as obras contemporâneas, porque as correlações de uma obra contemporânea são um fato previamente estabelecido, que sempre subentendemos. (Toma-se aqui a correlação da obra com outras obras do autor, sua correlação com o gênero, etc.)

Entretanto, mesmo a literatura contemporânea não pode ser estudada isoladamente.

A existência de um fato como *fato literário* depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de sua função.

O que é "fato literário" para uma época, será um fenômeno lingüístico relevante da vida social para uma outra e, inversamente, de acordo com o sistema literário em relação ao qual este fato se situa.

Assim, uma carta para um amigo de Derjavine é um fato da vida social; na época de Karamzine e de Pushkin, a mesma carta amigável é um fato literário. Testemunha disso é o caráter literário das memórias e dos jornais num sistema literário e seu caráter extraliterário em outro.

O estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza de falarmos corretamente de sua construção, de falarmos da própria construção da obra.

Aqui intervém outra circunstância. A função autônoma, isto é, a correlação de um elemento com uma série de elementos semelhantes que pertencem a outras séries, é uma condição necessária à função construtiva desse elemento.

Por essa razão, não é indiferente que tal elemento seja "batido", "desgastado" ou que não seja. O que é o caráter "batido", "desgastado" de um verso, de um metro, de um assunto, etc.? Em outros termos, o que é a "automatização" de tal ou qual elemento?

Tomo um exemplo da lingüística: quando a imagem significativa é desgastada, a palavra que a exprime torna-se uma expressão da relação, uma palavra-instrumento, auxiliar. Em outros termos, sua função muda. Ocorre o mesmo com a automatização, com a "deterioração" de um elemento literário qualquer: ele não desaparece, apenas sua função muda, torna-se auxiliar. Se o metro de um

poema desgasta-se, cede sua função a outros traços do verso presentes nesta obra, encarregando-se então de outras funções.

Assim, o folhetim em verso do jornal é construído num metro desgastado, banal, abandonado há muito tempo pela poesia. Ninguém o havia lido como um "poema", ligando-o à "poesia". O metro desgastado serve aqui de meio para *ligar* o material social da atualidade jornalística à série literária. Sua função é inteiramente diferente daquela que tem numa obra poética. Ela é auxiliar. O pastiche no folhetim em verso reporta-se à mesma série de fatos. Ele não tem vida literária a não ser na medida em que a obra imitada existe. Que significação literária pode ter o milésimo pastiche de *Quando os trigais amarelecidos ondulam* de Lermontov ou do *Profeta* de Pushkin? Contudo, o folhetim em verso serve-se deles freqüentemente. Ocorre aqui o mesmo fenômeno: a função do pastiche tornou-se auxiliar, serve para ligar os fatos extraliterários à série literária.

Se os procedimentos do romance de aventuras desgastam-se, a fábula toma na obra funções diferentes daquelas que teria se esses procedimentos não fossem usados no sistema literário. A fábula pode ser apenas uma motivação do estilo ou um procedimento para expor certo material.

A grosso modo, as descrições da natureza nos romances antigos que seríamos tentados a reduzir, do ponto de vista de um certo sistema literário, a uma função auxiliar, de junção ou de diminuição da ação (e então a quase rejeitá-las), deveriam, do ponto de vista de um outro sistema literário, ser consideradas como elemento principal e dominante pelo qual pode ocorrer que a fábula seja apenas motivação, pretexto para acumular as "descrições estáticas".

5 — O problema mais difícil e o menos estudado, o problema dos gêneros literários, resolve-se da mesma forma. O romance parece-nos ser um gênero homogêneo, que se desenvolve de maneira exclusivamente autônoma através dos séculos. Na realidade, não é um gênero constante, mas variável, e seu material lingüístico, extraliterário, assim como a maneira de introduzi-lo na literatura, variam de um sistema literário para outro. Os próprios traços do gênero evoluem. No sistema das décadas de 20 a 40, os gêneros do "relato", da "novela" definiram-se por traços diferentes dos nossos, como se evidencia por seus próprios nomes⁴. Somos inclinados

⁴ Cf. o uso da palavra «relato» em 1825 em «Moskovsky Telegraf» num artigo sobre Eugênio Oneguín: «Haverá um poeta ou mesmo um prosador que tenha por objetivo de uma obra o relato, isto é, a inter-

a nomear os gêneros segundo os *traços secundários*, a grosso modo segundo as dimensões. As designações relato, novela, romance correspondem para nós a um certo número de folhas imprimidas. Isso não prova o caráter "automatizado" dos gêneros em nosso sistema literário; é necessário primeiramente que definamos os gêneros juntamente com os outros traços específicos ao nosso sistema. As dimensões do objeto, a superfície escrita não são indiferentes. Não estamos no estado de definir o gênero de uma obra isolada do sistema, pois o que chamamos "ode" na década de 20 do século XIX ou mesmo no tempo de Fet, foi chamado «ode» no tempo de Lomonossov, mas devido a outros traços característicos.

Concluamos então: o estudo dos gêneros é impossível fora do sistema no qual e com o qual eles se correlacionam. O romance his-

pretação do poema? Em *Tristram Shandy*, onde evidentemente tudo é incluído no relato, este não é um fim em si mesmo». (Mosk. Tel., 1825, n.º 15, suplemento especial, p. 5.) Aqui a palavra relato aproxima-se visivelmente do nosso termo «narração direta». Essa terminologia não é ocasional e existe há longo tempo. Cf. a definição de gêneros de Drujinine em 1849: «O próprio autor (Zagoskine) chamou «relato», a essa obra (*Os russos no começo do século XVIII*); na lista de matérias, é designada como romance; mas no momento é difícil defini-la com mais precisão, pois a obra ainda não foi acabada... A meu modo, não é um relato, nem um romance. Não é um romance porque a *exposição não procede do autor* ou de um *outro personagem*, mas, pelo contrário, ela é «dramatizada» (ou melhor, «dialogada») de tal maneira que as cenas e as conversações se substituem sem parar; enfim, a narração ocupa a menor parte. Não é um romance, porque esse termo implica numa criação poética, numa *representação artística dos caracteres e das situações*... Chamá-la-ei «romance» porque representa todas as pretensões» (Drujinine, t. 6, p. 41, *Cartas de um assinante de outra cidade*). Aqui é colocado outro problema interessante.

Em épocas diferentes, em literaturas nacionais diferentes, notamos um tipo de «relato» onde as primeiras linhas introduzem um narrador; a seguir, ele não participa do assunto, mas é quem dirige o relato (Mauissant, Turgueniev). É difícil explicar a função desse narrador no assunto. Se supirmos as primeiras linhas que o apresentam, o assunto não sofrerá mudança. (O início padrão habitual dessas narrações é: «N. N. acendeu o seu cigarro e começou o relato».) Creio que há aqui um fenômeno relevante do gênero, e não do assunto. A presença do «narrador» é uma etiqueta destinada a assinalar o gênero «relato» num certo sistema literário.

Esse sinal indica a estabilidade do gênero com o qual o autor põe sua obra em correlação. Por isso, o narrador aqui não é mais do que um rudimento do gênero antigo. Nesse momento, a «narração direta» pode aparecer em Leskov. No início ela foi condicionada pela «orientação» a um gênero antigo, utilizada como meio de «ressurreição», de remodelamento do antigo gênero; somente mais tarde é que ele ultrapassou a função determinada pelo gênero. Esse problema necessita naturalmente de um estudo especial.

tórico de Tolstoi correlaciona-se não com o romance histórico de Zagoskine, mas com a prosa que lhe é contemporânea.

6 — Estritamente falando, não consideramos jamais os fenômenos literários fora de suas correlações. Tomemos como exemplo o problema da prosa e da poesia. Subentendemos que a prosa métrica permanece prosa e que o verso livre, privado de metro, permanece poesia sem nos darmos conta de que, para certos sistemas literários, encontraremos dificuldades consideráveis. Isso acontece porque a prosa e a poesia correlacionam-se. Existe uma função comum da prosa e do verso (cf. a relação no desenvolvimento da prosa e do verso, sua correlação estabelecida por B. Eikhenbaum). Num certo sistema literário, é o elemento formal do metro que sustenta a função do verso.

Porém a prosa sofre modificações, evolui e, ao mesmo tempo, o verso evolui. As modificações de um tipo, correlacionadas com outro, ocasionam, ou antes, são ligadas às modificações desse outro tipo. Surge uma prosa métrica (a de Andrei Bieli). Ao mesmo tempo, a função do verso é transferida para outros traços do verso, na maior parte secundários, derivados, ou seja, para o ritmo que delimita as unidades a uma sintaxe e a um léxico particulares. A função da prosa em relação ao verso subsiste, mas os elementos formais que a designam mudam.

A evolução ulterior das formas pode ou aplicar a função do verso à prosa durante séculos e a modificar em outros traços ou transgredir, diminuir sua importância. Do mesmo modo que a literatura contemporânea não dá nenhuma importância à correlação dos gêneros (segundo os traços secundários), poderá surgir uma época onde será indiferente que se escreva em verso ou em prosa.

7 — A relação evolutiva entre a função e o elemento formal representa um problema totalmente inexplorado. Dei um exemplo do caso em que a evolução da forma ocasiona a evolução da função. Podemos encontrar numerosos exemplos onde uma forma, tendo uma função indeterminada, apodera-se de uma outra função e a determina. Há também exemplos de outro tipo: a função busca sua forma.

Dou um exemplo onde os dois casos combinam-se.

Na década de 20, a corrente literária dos arcaizantes moderniza uma poesia épica onde a função é, por sua vez, cultivada e popular. *A correlação da literatura com a série social ocasiona um prolongamento da obra.* Mas os elementos formais não se encontram aí, a "demanda" da série social não equivale à "demanda" literária e esta fica sem resposta. Buscam-se elementos formais. Em 1824,

Katenine propõe a oitava como elemento formal da epopéia poética. O ardor das discussões sobre a oitava, aparentemente inocente, corresponde ao trágico orfanato de uma função sem forma. A poesia épica dos arcaizantes não lucrou nada. Seis anos mais tarde, a mesma forma é utilizada por Chevirev e Pushkin com outra função: transformar, utilizando o jambo tetrapódico, toda a poesia épica e criar uma nova épica "vulgar" (e não "cultivada"), prosaica (*A pequena casa de Kolomna*).

A relação entre a função e a forma não é arbitrária. Não é por acaso que o léxico de um certo tipo combina-se primeiramente em Katenine com um certo metro, e vinte, trinta anos mais tarde com o mesmo metro, em Nekrassov, que provavelmente não tomou nenhuma idéia de Katenine.

A variabilidade da função de tal ou qual elemento formal, a aparição de tal ou qual função num elemento formal, sua associação com uma função são problemas importantes de evolução literária, problemas que, no instante, não trataremos de resolver nem de estudar.

Direi somente que todo o problema da literatura enquanto série, enquanto sistema, depende de estudos futuros sobre esse assunto.

8 — Temos uma imagem não totalmente correta sobre a maneira como os fenômenos literários se correlacionam: cremos que a obra se introduz num sistema literário sincrônico e obtém uma função. A noção de um sistema sincrônico em perpétua evolução é contraditória. O sistema da série literária é antes de tudo um sistema das funções da série literária, a qual está em constante correlação com as outras séries. A série muda de componentes, mas a diferenciação das atividades humanas permanece. A evolução literária, assim como a evolução das outras séries culturais, não coincide nem em seu ritmo nem em seu caráter (devido à natureza específica do material que maneja) com as séries que lhe são correlativas. A evolução da função construtiva intervém rapidamente, a da função literária produz-se de uma época a outra, a das funções de toda a série literária, relacionada com as outras séries, exige séculos.

9 — Convindo-se que o sistema não é uma cooperação fundada sobre a igualdade de todos os elementos, mas que supõe a vanguarda de um grupo de elementos ("dominante") e a deformação dos outros, a obra entra na literatura e adquire sua função literária graças a essa dominante.

Em conseqüência, devemos relacionar os versos, segundo somente algumas de suas particularidades, à série poética e não à série prosaica. O mesmo ocorre com a correlação dos gêneros. Atualmente é a extensão de uma obra, a exposição de seu assunto que a fazem relacionar-se ao gênero romanesco; antigamente era a presença na obra de uma intriga amorosa o que decidia.

Deparamo-nos aqui com outro fato interessante do ponto de vista da evolução. Correlacionamos uma obra com tal série literária para medir a separação que existe entre ela e a mesma série literária a que pertence. Por exemplo, determinar o gênero dos poemas de Pushkin era um problema extremamente agudo para os críticos da década de vinte; isso porque o gênero de Pushkin era uma combinação mista e nova para a qual não se dispunha de “designação”. Quanto mais a separação de tal ou qual série literária é nítida, mais o sistema do qual nos separamos é colocado em evidência. Assim, o verso livre acentuou o caráter poético dos traços *extra-métricos* e o romance de Sterne acentua o caráter romanesco dos traços *que não concernem* à fábula (Chklovski). Analogia lingüística: “Porque a base sofre variações somos obrigados a lhe outorgar o máximo de expressividade e a extraí-la do entrelaçamento de prefixos, que são invariáveis”. (Vendryes.)

10 — Em que consiste a correlação da literatura com as séries vizinhas?

Quais são essas séries vizinhas?

Temos todos uma resposta pronta: a vida social.

Mas para resolver a questão da correlação das séries literárias com a vida social, devemos colocar outra pergunta: *como e através de que* a vida social se correlaciona com a literatura? A vida social tem muitos componentes com muitas faces, e apenas a função de suas faces é específica para ela. A vida social *correlaciona-se com a literatura antes de tudo por seu aspecto verbal*. O mesmo ocorre com as séries literárias correlacionadas com a vida social. Essa correlação entre a série literária e a social se estabelece através da atividade *lingüística*, a literatura tem uma função *verbal* em relação à vida social.

Temos a palavra “orientação”. Significa mais ou menos: “intenção criadora do autor”. Pode acontecer, entretanto, que as intenções sejam boas, mas suas realizações se evidenciem más. Acrescentemos que a intenção do autor possa ser apenas um fermento. Para manejar um material especificamente literário, o autor submetesse a ele e afasta-se dessa forma de sua intenção. Assim *A desgraça de ter muito espírito* (Griboiedov) deveria ter sido “cultivada”,

“grande” (segundo a terminologia do autor, que difere da nossa), mas temos uma comédia-panfleto política no estilo “arcaizante”. *Eugênio Oneguín* originalmente deveria ser um “poema satírico” no qual o autor “descarregaria sua bília”. Mas, enquanto trabalhava sobre o quarto capítulo, Pushkin já escrevia: “E onde se passou então minha sátira? Nada se delineia em *Eugênio Oneguín*”.

A função construtiva, a correlação dos elementos no interior da obra reduzem “a intenção do autor”, tornando-se apenas mero fermento. A “liberdade de criação” parece ser um *slogan* otimista, mas não corresponde à realidade e cede seu lugar à “necessidade de criação”. A função literária, a correlação da obra com as séries literárias, conclui o processo de submissão.

Apaguemos da palavra “orientação” toda a cor teleológica, toda a destinação e “intenção”. O que obtemos? A orientação da obra (e da série) literária será sua função *verbal*, sua correlação com a vida social.

A ode de Lomonossov tem uma orientação (função verbal) *oratória*. A palavra é escolhida para *ser pronunciada*. As associações sociais mais frágeis sugerem-nos que essas palavras *devam ser enunciadas numa grande sala, num palácio*. No tempo de Karamzine, a ode é um gênero literário “desgastado”. A orientação, cuja significação estreitou-se, desapareceu: ela é utilizada por outras formas relevantes da vida social. As odes de louvor e de todas as outras espécies tornaram-se versos enfáticos, não pertencentes senão à vida social. Não há gênero literário feito que possa substituí-los. E eis que os fenômenos *lingüísticos da vida social* preenchem essa função. A função e a orientação verbal buscam uma forma e a encontram, no caso do romance, o gracejo, na trova, a charada, etc. Aqui, o momento da gênese, *a presença de tal ou qual forma lingüística*, que antigamente só relevavam da vida social, adquiriram sua significação evolutiva. Na época de Karamzine o salão mundano representa a série social vizinha desses fenômenos lingüísticos. Fato da vida social, o salão tornou-se então um fato literário. Assim, atribuímos formas sociais à função literária.

Do mesmo modo, uma semântica familiar, íntima, ou de grupo existe sempre, mas não obtém função literária a não ser durante certos períodos.

Produz-se o mesmo fenômeno quando se legitimam certos *resultados sobrevivendo ocasionalmente* em literatura; os esboços dos versos de Pushkin e os rascunhos de seus planos dão a versão definitiva de sua *prosa*. Esse fenômeno não é possível a não ser que a série inteira evolua, e conseqüentemente sua orientação.

A literatura contemporânea oferece-nos também um exemplo de conflito de duas orientações: a poesia de *Meetings* representada por versos de Maiakovski, (ode) opõe-se à poesia "de câmara", representada pelos romances de Essenine (elegia).

11 — *A expansão inversa da literatura na vida social* incita-nos a levar em conta igualmente a função verbal. A personalidade literária e o personagem de uma obra representam, em certas épocas, a orientação verbal da literatura e, a partir daí, penetram na vida social. A personalidade literária de Byron, que o leitor deduz de seus versos, é associada à dos heróis líricos e assim penetra na vida social. A personalidade de Heine está muito distanciada do verdadeiro Heine. Em certas épocas, a biografia torna-se uma literatura oral apócrifa. É um fenômeno legítimo condicionado pela função de certo sistema literário na vida social (orientação verbal): assim o mito criado em torno dos escritores tais como Pushkin, Tolstoi, Blok, Maiakovski, Essenine pode ser oposto à ausência de personalidade mítica em Leskov, Turgueniev, Maikov, Fet, Gumilev, etc.; esta ausência se prende à falta de orientação verbal de seu sistema literário. A expansão da literatura na vida social necessita naturalmente de condições sociais particulares.

12 — Eis a *primeira função social* da literatura. Podemos estabelecê-la, estudá-la unicamente a partir do estudo das séries vizinhas, do exame das condições imediatas e não a partir das séries causais afastadas, ainda que importantes.

Ainda uma nota: a noção de "orientação" da função verbal relaciona-se à série literária ou ao sistema literário e não à obra particular. Devemos relacionar a obra particular com a série literária antes de falar de sua orientação. A lei dos grandes números não se aplica aos pequenos números. Se para cada livro e para cada autor particular estabelecemos imediatamente as séries causais vizinhas, estudamos não a evolução do sistema literário mas sua modificação, não as mudanças literárias em correlação com suas outras séries, mas a deformação produzida em literatura pelas séries vizinhas. Esse problema pode igualmente ser objeto de estudo, mas de outro ponto de vista.

O estudo direto da psicologia do autor e o estabelecimento de uma relação de causalidade entre seu meio, sua vida, sua classe social e suas obras é uma conduta particularmente incerta. A poesia erótica de Batiuchkov é o fruto de seu trabalho sobre a língua poética (cf. seu discurso "Da influência da poesia ligeira sobre a língua") e Viazemski reeunou-se com razão a procurar a gênese dessa poesia na psicologia do autor. O poeta Polonski que nunca

foi um teórico e que entretanto, poeta, entendia de sua especialidade, escreve sobre Benediktov: "É bastante provável que a natureza austera, as florestas, as pastagens... influenciaram a alma sensível de menino do futuro poeta, mas como? É uma pergunta difícil e ninguém saberá resolvê-la de maneira satisfatória. A natureza, que é a mesma para todos, não tem aqui uma função principal". Notamos com o artista mudanças que não podem explicar-se por sua personalidade: as mudanças em Derjavine, em Nekrassov; durante sua juventude, escreviam paralelamente à poesia "cultivada", uma poesia "vulgar" e satírica mas, em condições particulares, esses dois tipos de poesia confundem-se e proporcionam o nascimento de novos fenômenos. Trata-se aqui de condições objetivas e não individuais e psíquicas: as funções da série literária evoluíram em relação às séries sociais vizinhas.

13 — Por isso devemos reconsiderar um dos problemas complexos da evolução literária, o problema da "influência". Existem profundas influências pessoais, psicológicas ou sociais que não deixam nenhum traço sobre o plano literário (Tchaadsev e Pushkin). Há influências que modificam as obras literárias sem ter significação evolutiva (Mikhailovski e Gleb Uspenski). Mas o caso mais notável é aquele cujos índices exteriores parecem testemunhar uma influência que verdadeiramente jamais existiu. Dei o exemplo de Katenine e de Nekrassov. Esses exemplos podem ser multiplicados. As tribos sul-americanas criaram o mito de Prometeu sem serem influenciadas pela Antiguidade. Esses são fatos de *convergência*, de coincidência. Esses fatos são de importância tal, que superam inteiramente a explicação psicológica da influência. É a questão cronológica: "Quem disse primeiro?" não é essencial. O momento e a direção da "influência" dependem inteiramente da existência de certas condições literárias. No caso das coincidências funcionais, o artista influenciado pode encontrar na obra "imitada" elementos formais que servem para desenvolver e estabilizar a função. Se essa "influência" não existe, uma função análoga pode, entretanto, conduzir-nos aos elementos formais análogos.

14 — Coloquemos a questão do termo principal do qual se serve a história literária: o termo "tradição". Se admitimos que a evolução é uma mudança da relação entre os termos do sistema, quer dizer, uma transformação das funções e elementos formais, a evolução parece ser uma "substituição" de sistemas. Essas substituições têm, segundo as épocas, um ritmo lento ou sofrado, e supõem não uma renovação e uma substituição súbita e total dos elementos formais, mas a criação de uma *nova função destes elementos*

formais. Por isso, a confrontação de tal fenômeno literário com tal outro deve ser feita não somente segundo as formas, mas também segundo as funções. Os fenômenos que parecem totalmente diferentes e que pertencem a sistemas funcionais diferentes podem ser análogos em sua função e vice-versa. O problema tornou-se mais obscuro, porque cada corrente literária busca durante certo tempo pontos de apoio nos sistemas precedentes; é o que se pode chamar de "tradicionalismo".

Assim, em Pushkin, as funções da prosa são talvez mais próximas daquelas de Tolstoi, enquanto que as funções de seus versos diferem dos epígonos da década de 30 e de Maikov.

15 — Em resumo: o estudo da evolução literária não é possível a não ser que a consideremos como uma série, um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas e condicionada por eles. O exame deve ir da função construtiva à função literária, da função literária à função verbal. Deve esclarecer a interação evolutiva das funções e das formas. O estudo evolutivo deve ir da série literária às séries correlativas vizinhas e não às séries mais distantes, mesmo que elas sejam principais. O estudo da evolução literária não rejeita a significação dominante dos principais fatores sociais; pelo contrário, é somente neste quadro que a significação pode ser esclarecida em sua totalidade; o estabelecimento direto de uma influência dos principais fatores sociais substitui o estudo da *modificação* das obras literárias e de sua deformação pelo estudo da *evolução* literária.

1927

R. JAKOBSON

DO REALISMO ARTÍSTICO

Há pouco tempo, a história da arte, em particular a história da literatura, não era uma ciência, mas uma *causerie**. Seguia todas as leis da *causerie*. Passava alegremente de um tema a outro e o fluxo lírico das palavras sobre a elegância das formas tomava o lugar das anedotas provocadas pela vida do artista; os transtornos psicológicos alternavam-se com os problemas relativos ao fundo filosófico da obra e àqueles do meio social em questão. É um trabalho tão fácil e remunerador quanto falar da vida, da época a partir das obras literárias! É mais fácil e mais remunerador copiar um molde de gesso que desenhar um corpo vivo. A *causerie* não conhece uma terminologia preciosa. Pelo contrário, a variedade dos termos, as palavras equívocas que são um pretexto para jogos de palavras, são essas as qualidades que trazem *charme* à conversa. Assim, a história da arte não conhecia uma terminologia

* Em francês no texto original. (N. do Trad. para a edição francesa.)

científica, utilizava as palavras da linguagem corrente sem as fazer passar pelo crivo da crítica, sem limitá-las com precisão, sem levar em consideração sua polissemia. Por exemplo, os historiadores da literatura confundiam impudentemente o idealismo como designação de uma concepção do mundo, com idealismo tomado como desinteresse, insubmissão aos motivos puramente materiais. A confusão trazida pelo termo "forma" revelado brilhantemente nas obras de gramática geral de Anton Marty, é ainda mais desesperante. Mas o termo "realismo" é que foi particularmente infeliz. O emprego desordenado desta palavra de conteúdo extremamente vago suscitou fatais conseqüências.

O que é o realismo para o teórico da arte? É uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade. E já se evidencia a ambigüidade: 1 — trata-se de uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista a obra cujo autor em causa propõe como verossímil (significação A). 2 — Chama-se realista a obra que é percebida por quem a julga como verossímil (significação B).

No primeiro caso, somos obrigados a julgar de uma maneira imanente. No segundo, minha impressão é o critério decisivo. A história da arte confunde desesperadamente estas duas significações do termo "realismo". Atribui-se ao ponto de vista individual um valor objetivo e absolutamente autêntico. Reduz-se sub-repticiamente o problema da minha relação com ela. Substitui-se imperceptivelmente a significação B pela significação A.

Os clássicos, os sentimentalistas, em parte os românticos, mesmo os "realistas do século XIX, numa larga medida os decadentistas, e enfim os futuristas, os impressionistas, etc., afirmaram freqüentemente com insistência que a fidelidade à realidade, o máximo de verossimilhança, numa palavra, o realismo, é um princípio fundamental do seu programa estético. No século XIX, este *slogan* deu seu nome a uma corrente artística. São essencialmente os epígonos desta corrente que criaram a história atual da arte, e sobretudo, da literatura. É por isso que se nos apresenta um caso particular, uma certa corrente artística como a realização perfeita da tendência em questão; para avaliar o grau de realismo das escolas artísticas anteriores e posteriores, elas são comparadas ao realismo do século XIX. Assim, completa-se sub-repticiamente uma nova identificação, introduz-se uma terceira significação à palavra "realismo" (significação C), a saber a soma dos traços

característicos de uma escola artística do século XIX. Em outras palavras, o historiador da literatura considera que as obras mais verossímeis são as obras realistas do século passado.

Analisemos a noção de verossimilhança artística. Se na pintura, na arte figurativa podemos ainda ter a ilusão de uma fidelidade objetiva e absoluta à realidade, a questão da verossimilhança "natural" (segundo a terminologia de Platão), de uma versão verbal, de uma descrição literária é evidentemente desprovida de sentido. Será que podemos propor a questão do grau de verossimilhança deste ou daquele tipo de tropo poético? Será que podemos dizer que tal metáfora ou metonímia é objetivamente mais realista que esta outra? Mesmo em pintura, o realismo é convencional, isto é, figurativo. Os métodos de projeção do espaço em três dimensões numa superfície, a cor, a abstração, a simplificação do objeto reproduzido, a escolha dos traços representados são convencionais. É preciso apreendermos a linguagem pictórica convencional para vermos o quadro, assim como não podemos compreender as palavras sem conhecermos a língua. O caráter convencional, tradicional, da apresentação pictórica determina numa larga medida o próprio ato da percepção visual. À medida que se acumulam as tradições, a imagem pictórica torna-se um ideograma, uma forma que ligamos imediatamente ao objeto seguindo uma associação de contigüidade. O reconhecimento se produz instantaneamente. O ideograma deve ser deformado. O pintor que inova deve ver no objeto o que ainda ontem não víamos, deve impor à percepção uma nova forma. Apresenta-se o objeto por uma abreviação não-habitual. Assim, Kramnskoi, um dos fundadores da escola dita realista na pintura russa, conta nas suas memórias como procurou deformar ao máximo a composição acadêmica e esta "desordem" foi motivada por uma aproximação à realidade. É uma motivação característica para o *Sturm und Drang* das novas escolas artísticas, isto é, uma motivação pela deformação dos ideogramas.

A língua quotidiana conhece vários eufemismos, fórmulas de cortesia, palavras veladas, alusões, aparências convencionais. Quando pedimos ao discurso para ser franco, natural, expressivo, rejeitamos os acessórios que são postos num salão, chamamos os objetos por seu próprio nome e estes chamados têm uma nova ressonância; dizemos neste caso: *c'est le mot**. Desde que façamos

* Em francês no texto original. (N. do Trad. para a edição francesa.)

um uso habitual deste nome para designar o objeto, somos inversamente obrigados a recorrer à metáfora, à alusão, à alegoria, se quisermos obter uma designação expressiva. Os tropos tornam o objeto mais sensível a nós e nos ajudam a vê-lo. Em outras palavras, enquanto buscamos a palavra justa que poderia nos fazer ver o objeto, escolhemos uma palavra que não nos é habitual, ao menos neste contexto, uma palavra violada. Esta palavra inesperada pode ser tanto uma designação figurativa como uma designação própria: é preciso saber qual das duas está em uso. Temos mil exemplos, sobretudo na história do vocabulário obscuro. Chamar o ato por seu próprio nome é mordaz, mas num meio habituado a palavras grosseiras, o tropo, o eufemismo agirá de uma maneira mais intensa e mais convincente. É o caso da palavra dos hussardos russos: "utilizar" (*utilizarovat*). É por isso que os termos estrangeiros são mais insultantes, e nos servimos deles voluntariamente para estes fins. Por isso, um epíteto inverossímil, *holandês* ou *morsa* ligado por um locutor russo grosseiro ao nome de um objeto, não tendo nenhuma relação nem com as morsas nem com a Holanda, intensifica a força do termo. Por isso, o mujique, antes de mencionar o acoplamento com a mãe (nas famosas fórmulas grosseiras), prefere a imagem fantástica do acoplamento com a alma, reforçando-o ainda com um paralelismo negativo (*tvoju dushu ne mat'*).

Tal é também o realismo revolucionário na literatura. As palavras que ontem empregávamos numa narração, hoje não nos dizem mais nada. Caracteriza-se então o objeto por traços que ontem consideraríamos como os menos característicos, os menos dignos de figurar na literatura, os traços que não se notavam. "Gosta de se deter sobre o não-essencial": é o julgamento clássico que faz a crítica conservadora a respeito do inovador contemporâneo. Deixo o amador escolher as citações convenientes entre os críticos contemporâneos de Pushkin, Gogol, Tolstoi, A. Bieli, etc. Os adeptos da nova escola consideram os traços não-essenciais como uma característica mais realista que a usada pela tradição estagnada. Os outros, os mais conservadores, continuam sempre a modelar suas percepções segundo os antigos cânones; por isso, sentem a deformação realizada pela nova escola como uma recusa à verossimilhança, como um desvio do realismo. Continuam a cuidar dos velhos cânones como se estes fossem os únicos realistas. Portanto, visto que falamos acima da significação A do termo realista, isto é, da tendência rumo à verossimilhança artística, vemos que esta definição deixa lugar a uma ambigüidade: A1 — a tendência a deformar os cânones artísticos em curso, interpretada como uma aproximação

à realidade; A2 — a tendência conservadora limitada no interior de uma tradição artística e interpretada como uma fidelidade ao real.

A significação B pressupõe minha avaliação subjetiva do fenômeno artístico em causa como fiel à realidade; portanto, substituindo os resultados obtidos, encontramos: significação B1, isto é, — sou um revolucionário em relação aos hábitos artísticos em curso e percebo sua deformação como uma aproximação à realidade. Significação B2, isto é, — sou um conservador e percebo a deformação dos hábitos artísticos em curso como uma alteração da realidade.

Neste último caso, podem se chamar realistas unicamente os fatos artísticos que, para mim, não contradizem os hábitos artísticos em curso; mas visto que do meu ponto de vista os mais realistas são meus próprios hábitos (a tradição à qual pertença), e visto que estes últimos não são realizados, a não ser em parte, no quadro das outras tradições, mesmo se elas não as contradizem, não acharei nestas outras tradições mais que um realismo partitivo, embrionário, não desenvolvido ou decadente, ao mesmo tempo que declararei como o único realismo autêntico este em cujo espírito fui educado. Inversamente, no caso B1 tenho a mesma atitude tanto no sentido das formas, contradizendo os hábitos artísticos em curso, inaceitáveis para mim, quanto no sentido daqueles que no caso B2 não contradizem os ditos hábitos. Neste caso, posso facilmente atribuir a tendência realista (no sentido A1 da palavra) às formas que não são totalmente projetadas como tais. Assim, interpretamos freqüentemente os primitivos do ponto de vista B1. Notamos a seguir sua oposição aos cânones, quando não levávamos em conta o seu tradicionalismo, sua fidelidade a seu próprio cânone (interpretávamos A2 como A1). Da mesma forma, percebíamos e interpretávamos como poéticos escritos que não se destinavam a lê-lo. Testemunham o julgamento de Gogol, que atribuiu qualidades poéticas ao inventário dos objetos preciosos dos príncipes de Moscou, a nota de Novalis sobre o caráter poético do alfabeto, a declaração do futurista Krutchenik sobre a impressão poética deixada por uma conta de lavanderia, ou aquela do poeta Klebnikov que vê por vezes um sentido artístico na alteração de uma palavra por uma troca de letras.

O conteúdo concreto de A1, A2, B1 e B2 é completamente relativo. Assim, o *expert* contemporâneo descobrirá o realismo em Delacroix, mas não em Delaroche; em El Greco e André Rublev, mas não em Guido Reni; na imagem da mulher cita, mas não naquela de

Laocoonte. Um discípulo da academia do século passado teria um julgamento exatamente contrário. Aquele que sente a verossimilhança em Racine não a encontra em Shakespeare, e inversamente.

Segunda metade do século XIX. Na Rússia, um grupo de pintores luta pelo realismo (primeira fase de C, ou seja, um caso particular de A1). Um dentre eles, Repin, pinta um quadro, "Ivan o Terrível matando seu filho". Os companheiros de luta de Repin aprovam a tela como sendo realista (C, caso particular de B1). Inversamente, o mestre de Repin na Academia se indigna contra o irrealismo do quadro: ele descreve em detalhe todas as deformações de verossimilhança confrontando-as com o cânone acadêmico que, para ele, é o único válido (ou seja, do ponto de vista B2). Mas eis que a tradição acadêmica está morta, o cânone dos "realistas" Ambulantes* se impõe, torna-se um fato social. Surgem novas tendências na pintura, um novo *Sturm und Drang* se destaca; em linguagem de manifesto, busca-se uma nova verdade. Por isso, é natural que para a pintura contemporânea o quadro de Repin seja desnatural, inverossímil (do ponto de vista B1) e só o conservador que honra os "preceitos realistas" se esforça para olhá-lo com os olhos de Repin (segunda fase de C, isto é, um caso particular de B2). Por sua vez, Repin não vê nas obras de Degas e Cézanne mais que brincadeiras e desnaturações (do ponto de vista B2). Estes exemplos evidenciam toda a relatividade da noção de "realismo"; entretanto, os historiadores da arte que, como já dissemos, pertencem na maioria dos casos aos epígonos do "realismo" (a segunda fase de C) tratam arbitrariamente como iguais C e B2, embora de fato C não seja mais do que um caso particular de B. Como sabemos, substitui-se imperceptivelmente a significação B pela significação A e não se compreende a diferença de princípio entre A1 e A2; toma-se consciência da destruição dos ideogramas unicamente como meio de criar novos; naturalmente, o conservador não percebe o valor estético autônomo da deformação. Assim, sob a aparência de A (mais precisamente de A2), os historiadores de arte realmente solicitam C. É por isso que, enquanto o historiador de arte declara por exemplo que "o realismo é próprio da literatura russa", este julgamento equivale ao aforismo "a idade de 20 anos é própria para o homem".

Visto que existe uma tradição que diz que o realismo é C,

* Os Ambulantes, sociedade de pintores da Rússia, nos séculos XIX e XX. (N. do Trad. para a edição francesa.)

os novos artistas realistas (no sentido A1 do termo) são obrigados a se declarar neo-realistas, realistas no sentido superior da palavra, naturalistas, a estabelecer uma distinção entre o realismo aproximativo, ilusório (C) e que é, na sua opinião, autêntico (isto é, o seu). "Sou um realista, mas no sentido superior desta palavra", já declarou Dostoiewski. Por sua vez, os simbolistas, os futuristas italianos e russos, os expressionistas alemães, etc., repetiram quase a mesma frase. Por vezes, estes neo-realistas identificam inteiramente sua plataforma estética com o realismo em geral; por isso, eles se vêem obrigados a excluir do realismo os representantes de C. Assim, a crítica póstuma nos fez duvidar do realismo de Gogol, Dostoiewski, Tolstoi, Turgueniev, Ostrovski.

Além disto, os historiadores de arte (e em particular da literatura) caracterizam este C de uma maneira vaga e aproximativa: é preciso não esquecer que eles são epígonos. Uma análise mais atenta substituiria sem dúvida C por uma série de valores de conteúdo mais preciso, descobriria que certos procedimentos que ligamos gratuitamente a C estão longe de caracterizar todos os representantes da escola dita realista, e que, de forma inversa, podemos igualmente descobrir estes procedimentos fora dela.

Já indicamos que a caracterização que se opera segundo os traços não-essenciais é própria do realismo progressivo. Há um procedimento de caracterização que vários representantes da escola C (na Rússia, a chamada escola de Gogol) cultivaram e que, por esta razão, se identifica incorretamente com C em geral; é a condensação da narrativa com a ajuda de imagens escolhidas sobre o eixo de contigüidade, isto é, entre o termo próprio e a metonímia ou a sinédoque. Esta "condensação" se realiza ou fora da intriga, ou eliminando-a. Tomemos o exemplo simples de dois suicídios descritos na literatura, da pobre Liza e de Anna Karenina. Descrevendo o suicídio de Anna, Tolstoi se detém mais particularmente na bolsa em sua mão. Este traço não-essencial não teria nenhum sentido em Karamzine, embora sua narração se apóie sobre uma série de traços não-essenciais, se o compararmos com o romance de aventuras do século XVIII. Neste romance, se o herói tem um encontro, é sempre com quem ele precisa, ou pelo menos, com quem é necessário à intriga. Enquanto que em Gogol, em Dostoiewski, em Tolstoi, o herói encontrará primeiro obrigatoriamente alguém completamente inútil à efabulação, e sua conversação não trará nada a esta última. Visto que se declara que este procedimento é próprio do realismo, designemo-lo por D, repetindo que encontramos seguidamente D em C.

Propõe-se um problema a um garoto: "O pássaro voou de sua gaiola. Sendo dada a distância entre a gaiola e a floresta, quanto tempo necessitou ele para alcançar a floresta, se percorreu tantos metros por minuto?". O garoto pergunta: "E a gaiola de que cor era?". O garoto é um típico representante dos realistas no sentido D da palavra.

Ou ainda outra anedota do tipo "adivinhação armênia": "O que é verde e está pendurado na sala?". — "Bem, é um arenque." — "Por que na sala?". — "Porque não tinha lugar na cozinha." — "Por que verde?". — "Foi pintado." — "Mas por quê?". — "Para que seja mais difícil para adivinhar." Este desejo de tornar a adivinhação mais difícil, esta tendência a dificultar o reconhecimento, tem por consequência acentuar o novo traço, o epíteto original. Dostoiévski escrevia que, em arte, para mostrar o objeto, é preciso proceder através do exagero, deformar a sua aparência precedente, colori-lo como se dá cor aos preparados para observá-los no microscópio. Colorimos o objeto diferentemente e pensamos: ele tornou-se mais sensível, mais visível, mais real (A1). O cubista multiplicou o objeto sobre o quadro, mostrou-o de diferentes pontos de vista, tornou-o mais palpável. É um procedimento pictórico. Mas há ainda a possibilidade de motivar, de justificar este procedimento no mesmo quadro: por exemplo, o objeto é repetido porque se reflete no espelho. Dá-se exatamente o mesmo na literatura. O arenque é verde porque foi pintado: o epíteto atórdoante é ligado à realidade, o tropo torna-se motivo épico. O autor achará sempre uma resposta à questão: "Por que o pintaram?", mas não há senão uma resposta justa: "Para que seja mais difícil adivinhar". Assim, pode-se aplicar um termo estrangeiro ao objeto, ou então pode-se apresentá-lo como um aspecto particular deste objeto. Em nome do termo próprio, o paralelismo negativo rejeita a metáfora. "Eu não sou uma árvore, sou uma mulher", diz a moça num poema do poeta tcheco Sramek. Pode-se justificar esta construção literária, pode-se transformar este traço da narração direta em todas as partes do enredo. "Alguns diziam: Isto são sinais de arminho; outros objetavam: não, isto não são sinais de arminho, esta é Tchurila Plenkovitch que passou por aí." O paralelismo negativo inverso rejeita o termo para afirmar a metáfora. (No citado poema de Sramek, a jovem diz: "Eu não sou uma mulher, sou uma árvore". Na peça de outro poeta tcheco, Capek: "O que é isto? — Um lenço. Isto não é um lenço. É uma bela mulher apoiada perto da janela. Traz uma vestimenta branca e sonha com o amor...".)

Nos contos eróticos russos, apresenta-se freqüentemente a

imagem de uma cópula nos termos do paralelismo inverso. Acontece o mesmo nas canções de núpcias com a única diferença de que aqui a construção metafórica é pouco justificada, enquanto que nos contos estas metáforas são motivadas: é a maneira de seduzir a jovem usada pelo herói maligno: ou então explicam-se as metáforas designando a cópula como a interpretação dada pelos animais a um ato humano que lhes é incompreensível. Por vezes chama-se realismo a motivação consequente, a justificação das construções poéticas. Assim, o romancista tcheco Capek-Hod, com uma ponta de malícia, chama "capítulo realista" o primeiro capítulo de seu livro *O Esravo Mais Ocidental*, onde ele motiva a fantasia "romântica" ajudado pelo delírio provocado pelo tifo.

Designemos por E este realismo, isto é, a exigência de uma motivação consequente, a justificação dos procedimentos poéticos. Confunde-se freqüentemente E com C, B, etc. Na medida em que os teóricos e os historiadores da arte (e sobretudo da literatura) não distinguem as diferentes noções dissimuladas no termo "realismo", eles o tratam como uma palavra *passe-partout*, sem limitar a sua extensão: podem se servir dela não importa onde.

Podem replicar-nos: importa saber onde. Ninguém classificará de "realistas" os contos fantásticos de Hoffmann. Portanto, a palavra "realismo" tem, apesar disto, uma certa significação, podemos achar um fator comum.

Respondo: ninguém designará a janela ajudado pela palavra *porta*, mas isto não significa que a palavra *porta* só tenha um sentido. Não podemos identificar impunemente as diferentes significações da palavra "realismo" nem que não seja possível confundir a ação de portar com a porta da casa, sem passar por insensato. É verdade que a primeira confusão é mais fácil, visto que as diferentes noções que achamos atrás do termo "ângulo" são claramente delimitadas, enquanto que se pode imaginar fatos dos quais se dirá simultaneamente que são "realistas" no sentido C, B, A1, etc. da palavra. Contudo, não é admissível confundir C, B, A1, etc. Sem dúvida, há virgens cujo nome é Virgínia. Isto não nos permite classificar cada Virgínia de virgem. Esta regra fundamental é evidente para todos; contudo, aqueles que, em arte, tratam do realismo, transgridem incessantemente esta norma.

O. BRIK

RITMO E SINTAXE

Do ritmo

Empregamos freqüentemente a palavra "ritmo" no sentido metafórico, imagético; para poder utilizá-la como termo científico, devemos despojá-la das significações artísticas que lhe foram emprestadas.

Geralmente, chama-se ritmo a toda a alternância regular; e não nos interessa a natureza do que o alterna. O ritmo musical é a alternância dos sons no tempo. O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo. O ritmo coreográfico, a alternância dos movimentos no tempo.

Apoderamo-nos até mesmo de domínios vizinhos: falamos da alternância rítmica dos botões sobre o colete, da alternância rítmica do dia e da noite, do inverno e do verão. Em suma, falamos de ritmo em toda a parte onde podemos encontrar uma repetição periódica dos elementos no tempo ou no espaço.

Esse emprego imagético, artístico, não seria perigoso se se isolasse nos domínios da arte. Mas, seguidamente, tentamos cons-

truir sobre essa imagem poética a teoria científica do ritmo. Tentamos, por exemplo, provar que o ritmo das obras artísticas (verso, música, dança) nada mais é do que uma consequência do ritmo natural: o ritmo das palpitações do coração, o ritmo do movimento das pernas durante a caminhada. Fazemos aqui a transferência evidente de uma metáfora para a terminologia científica.

O ritmo como termo científico significa uma apresentação particular dos processos motores. É uma apresentação convencional que nada tem a ver com a alternância natural nos movimentos astronômicos, biológicos, mecânicos, etc. O ritmo é um movimento apresentado de uma maneira particular.

Devemos distinguir rigorosamente o movimento e o resultado do movimento. Se uma pessoa salta sobre um terreno lamacento de um pântano e nele deixa suas pegadas, a sucessão dessas busca em vão ser regular, não é um ritmo. Os saltos têm freqüentemente um ritmo, mas os traços que eles deixam no solo não são mais que dados que servem para julgá-los. Falando cientificamente, não podemos dizer que a disposição das pegadas constitui um ritmo.

O poema imprimido num livro também não oferece senão traços do movimento. Somente o discurso poético e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como um ritmo.

Essa diferenciação de noção tem importância não somente acadêmica, mas também, e sobretudo, prática. Até agora, todas as tentativas para encontrar as leis do ritmo não tratavam do movimento apresentado sob uma forma rítmica, mas das combinações de traços deixados por esse movimento.

Os estudiosos do ritmo poético perdiam-se no verso, dividindo-o em sílabas, medindo-o e tratando de encontrar as leis do ritmo nessa análise. De fato, todas essas medidas e sílabas existem não por si mesmas, mas como resultado de um certo movimento rítmico. Não podem dar senão indicações sobre esse movimento rítmico do qual resultam.

O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico.

Há em Pushkin um verso: *Ljoqkim zefirom letit* (voa como zéfiro ligeiro). Podemos ler esse verso de duas maneiras diferentes: *Ljóqkim zéfirom letít* ou *Ljóqkim zefirom letít*. Podemos combinar e analisar infinitamente suas sílabas, suas medidas, os sons deste verso, mas não saberemos nunca como lê-lo; mas se lermos todos os versos precedentes, ao chegarmos aí, não deixaremos de ler *Ljóq-*

kim zéfirom letít, porque o impulso desse poema é trocaico e não datílico.

Lemos o verso corretamente, porque conhecemos o impulso rítmico de que resulta. Incluído num contexto datílico, esse verso teria exigido a leitura: *Ljoqkim zefirom letit*.

Antes de termos lido esse verso, não havia acento nem sobre o *e* nem sobre o *i*. Depois da leitura, o acento encontrou-se sobre o *e*, mas poderia ter sido sobre o *i*.

Por isso será em geral mais correto falar não de sílabas fortes ou fracas, mas de sílabas acentuadas ou não-acentuadas. Teoricamente, cada sílaba pode ser acentuada ou não, tudo depende do impulso rítmico. Por isso, distinguir as fortes, as semifortes, as levemente fortes, as fracas, etc., e tentar penetrar assim, na diversidade do movimento rítmico, não poderia ser senão uma empresa estéril. Tudo depende do ritmo do discurso poético que tem como consequência a distribuição em linhas e sílabas.

Os *experts* tentam fixar a intensidade de cada sílaba e devem admitir que diferentes pronúncias do verso levam a resultados diferentes. O permanente mal-entendido tem como única causa a confusão que se fez entre impulso rítmico e verso pronto.

Se colocamos de saída a primazia do movimento rítmico, o fato de que obtemos ao curso de diferentes leituras resultados diferentes não terá nada de espantoso; não nos surpreenderemos ao obter, no decorrer de leituras diferentes de um mesmo poema, uma alternância diferente das unidades rítmicas.

A coreografia torna particularmente clara essa ligação do impulso rítmico com seu resultado concreto, embora aí também se tente explicar o ritmo pela alternância e a combinação de certos movimentos. Mas é uma tentativa sem esperanças.

É evidente que a dança repousa num impulso inicial que se realiza em movimentos cinéticos variados.

Ninguém dirá que o homem pronto para valsar combina certas figuras e repetições periódicas. Claro está que neste caso se realiza uma certa fórmula que é anterior a cada uma de suas encarnações. Por isso, a valsa não tem fim, pode-se parar a todo instante; ela não visa a uma soma definida de elementos coreográficos. O total desses elementos é desconhecido no começo da dança e por tal motivo não se pode falar de sua distribuição regular no espaço e no tempo.

A dança apresentada nessa cena substitui o impulso rítmico por uma combinação de movimentos coreográficos. A diferença entre as danças ditas populares que encontramos na vida e suas en-

cenções reside no fato de que se dança as primeiras seguindo-se um impulso rítmico puro, enquanto que as segundas são construídas a partir da combinação dos movimentos coreográficos. As primeiras têm um começo mas não um fim preestabelecido. As segundas são fixadas do começo ao fim.

A semântica rítmica

Alguns supõem que a leitura correta dos versos consiste em lê-los como prosa, utilizando as entoações habituais da linguagem familiar. Eles pensam que o sistema rítmico sobre o qual repousa o verso é um elemento de segunda ordem, servindo somente para elevar o tom emocional da língua poética, enquanto que o sistema das curvas de intensidade da língua quotidiana é fundamental na estrutura do verso.

Uma atitude semelhante relativa à poesia aparece nos momentos em que concedemos uma importância primordial às exigências rítmicas e arriscamo-nos a ver o verso transformar-se num discurso transracional. Essa atitude, que isola a série rítmica da série semântica, provoca a seguir uma reação que consiste em reforçar as entoações da língua falada.

Por isso, todas as épocas conhecem duas atitudes possíveis com respeito à poesia: alguns acentuam o aspecto rítmico, outros o aspecto semântico. Quando a cultura poética sofre mudanças, esse conflito torna-se particularmente agudo.

Às vezes, um dos elementos o suprime. A evolução do verso segue a linha de oposição ao tipo dominante.

Assim a escola de Pushkin sustentava o combate do princípio semântico à tendência do *non-sens* rítmico, representado por Derjavine. O verso de Nekrassov opõe-se aos últimos versos de Pushkin, onde o sentido é subordinado ao ritmo. O verso dos simbolistas é uma reação ao verso "social" sobrecarregado de semântica, próprio aos epígonos de Nekrassov.

O verso dos futuristas afirmava a razão de ser da poesia transracional com Klebnikov e Krutchenik, e ao mesmo tempo dava importância à semântica nos versos de Maiakovski.

Habitualmente dá-se a primazia à semântica quando na vida social aparece uma nova temática e as velhas formas do verso não chegam a assumir estes novos temas.

É melhor que inicialmente o estudo das relações entre as séries rítmica e semântica aplique-se às épocas em que esse isolamento não tenha sido ainda sentido e onde a cultura poética tenha satisfeito às exigências da pretensa unidade de forma e fundo.

Nesse sentido, é a época de Pushkin e sobretudo sua poesia que representam a época clássica por excelência da história do verso russo.

É curioso que no começo de sua atividade literária, Pushkin tenha sido considerado como um violador das tradições estéticas, como um poeta que degradava o estilo elevado da língua poética, oferecendo-lhe uma matéria semântica vulgar, enquanto que, no fim de sua vida, ele aparece como representante da estética pura de onde desaparecera toda a semântica; só no momento do pleno desabrochar de sua carreira que valorizaram-no como um mestre que sabe combinar em seus versos tanto as exigências da estética da poesia quanto as de construção semântica.

É esse período de desabrochamento literário que convém escolher para a análise da semântica rítmica no verso russo. Isso explica a atração involuntária que todos os pesquisadores que empreendem o estudo do verso russo experimentam por Pushkin.

A união indissolúvel do ritmo e da semântica é o que chamamos geralmente de harmonia clássica de Pushkin.

O verso como unidade rítmica e sintática

A sintaxe é o sistema da combinação de palavras no discurso quotidiano. Na medida em que a língua poética não desobedece às leis principais da sintaxe prosaica, as leis da combinação de palavras são também as leis do ritmo. Essas leis rítmicas tornam complexa a natureza sintática do verso.

As estruturas sintáticas aparentemente similares podem ser inteiramente diferentes do ponto de vista semântico, se surgem num discurso semântico ou prosaico. O verso *Ty yochest znat' chto delal ja na vole* (queres saber o que fazia quando estava em liberdade) será lido diferentemente nas línguas prosaica e poética. No discurso prosaico, toda a força da subida entoacional repousa sobre a palavra *na vole* (em liberdade); no discurso poético será repartida regularmente entre as palavras *znat'* (saber) *delal ja* (eu fazia) e *na vole* (em liberdade).

No exemplo citado, a ordem das palavras na língua prosaica

necessita de uma certa entoação que a estrutura rítmica da língua poética não admite. Por isso, uma leitura prosaica do verso destruiria sua estrutura rítmica.

Lendo os versos, percebemos as formas habituais da sintaxe prosaica e, sem levarmos em conta sua natureza rítmica, tratamos de pronunciá-las como na prosa; a leitura resultante toma um sentido prosaico e perde seu sentido poético.

O verso obedece não somente às leis da sintaxe, mas também às da sintaxe rítmica, isto é, a sintaxe enriquece suas leis de exigências rítmicas.

Na poesia, o verso é o grupo de palavras primordial. No verso, as palavras combinam-se segundo as leis da sintaxe prosaica.

Esse fato de coexistência de duas leis agindo sobre as mesmas palavras é a particularidade distintiva da língua poética. O verso nos apresenta os resultados de uma combinação de palavras ao mesmo tempo rítmica e sintática.

Uma combinação rítmica e sintática de palavras se distingue da que não é senão sintática, na qual as palavras são incluídas numa certa unidade rítmica (o verso); e distingue-se da combinação puramente rítmica na qual as palavras combinam-se com as qualidades tão semânticas quanto fônicas.

Sendo o verso a unidade rítmica e sintática primordial, é por ele que devemos começar o estudo da configuração rítmica e semântica.

O padrão rítmico e sintático

Uma imaginária ingênua assim apresenta a criação poética: o poeta primeiramente escreve seu pensamento em prosa e a seguir modifica suas palavras a fim de obter um metro. Se certas palavras não obedecem à exigência do metro, ele as substitui até que correspondam ao que ele espera delas, ou melhor, as substitui por outras palavras mais convenientes. Por isso, a consciência primitiva percebe cada palavra ou aparência inesperadas como uma liberdade poética, como um desvio das regras da língua falada em nome do verso. Certos amadores do verso toleram essa liberdade do poeta, julgam que ele tem esse direito. Outros condenam severamente essa alteração e duvidam do direito do poeta de falar mal a língua em nome de impulsos poéticos quaisquer. Os críticos gostam de dizer

que a perfeição na arte poética consiste em estreitar as palavras no metro sem alterar a estrutura habitual da língua.

Fundamentando-se nos resultados e observações modernas, algumas pessoas concedem maior atenção à criação poética e fazem dela uma imagem inversa. No poeta, aparece antes a imagem indefinida de um complexo lírico dotado de estrutura fônica e rítmica e só depois essa estrutura transracional articula-se em palavras significantes. Andrei Bieli, Blok, os futuristas falaram e escreveram sobre esse tema.

De acordo com eles, obtém-se enfim uma significação que não coincide obrigatoriamente com a significação habitual da língua falada. Não se trata do direito do poeta de alterar a língua, mas do fato que o poeta consente em dar aos leitores um simulacro de significação; poderia dispensá-los inteiramente, mas, cedendo às exigências semânticas do leitor, envolve suas inspirações rítmicas em palavras que se tornam acessíveis a todos.

A consciência ingênua cede o primeiro lugar à estrutura habitual da língua falada e considera o metro poético como um apêndice decorativo da estrutura habitual do discurso. Bielinski escrevia que, para sabermos se os versos são bons ou maus, é suficiente dar-lhes uma versão prosaica e seu valor aparece imediatamente. Para Bielinski, a forma poética era apenas um invólucro exterior do complexo lingüístico habitual e era natural que se interessasse primeiramente pela significação do complexo e não por seu invólucro.

Os poetas e os investigadores modernos partem da imagem inversa. Para eles, o fundo da língua poética é o que os primitivos chamam de apêndice exterior. Inversamente, se o valor semântico do complexo rítmico não é apenas um apêndice exterior, ele é ao menos uma concessão inevitável da mentalidade não-poética. Se todo o mundo tivesse aprendido a pensar com a ajuda de imagens transracionais, a língua poética não precisaria de nenhum tratamento semântico.

A primeira imagem suprime todo o sentido da língua poética e transforma a criação poética em um exercício inútil, em giros de alcance lingüístico. É assim que Tolstoi caracteriza a poesia: de acordo com ele, os poetas são pessoas que sabem encontrar uma rima para cada palavra e arranjá-las de diferentes maneiras. Saltykov-Chtchedrine diz a respeito disso: "Não compreendo por que se deve caminhar sobre um fio e acocorar-se a cada três passos". Tal atitude com relação à poesia conduz naturalmente à re-

jeição desses giros decorativos e a escrever unicamente de acordo com a língua falada quotidiana.

Os mestres da língua poética transracional separam essa última da língua falada e levam-na ao domínio dos sons convencionais e das imagens rítmicas. Se a estrutura semântica do verso não tem importância, se a significação das palavras nada representa, não é necessário manejar as palavras: os simples sons são suficientes. Se formos mais longe, não teremos mais necessidade de sons e poderemos nos limitar a signos quaisquer, evocando imagens rítmicas correspondentes. O poeta Tchitcherine chegou até aí: declarou recentemente que o maior mal do qual sofria a poesia é a palavra e que o poeta devia escrever não com as palavras mas com a ajuda de certos sinais poéticos convencionais.

A primeira e a segunda imagem pecam pelo mesmo vício: ambas consideram o complexo rítmico e sintático como se fosse composto de dois elementos e que um se submetesse ao outro. De fato, esses dois elementos não existem separadamente, mas aparecem simultaneamente, criam uma estrutura rítmica e semântica específica, tão diferente tanto da língua falada quanto da sucessão transracional dos sons.

O verso é o resultado do conflito entre o *non-sens* e a semântica quotidiana, é uma semântica particular que existe de maneira independente e se desenvolve segundo suas próprias leis. Podemos transformar cada verso num verso transracional se substituirmos palavras significantes por sons que exprimem a estrutura rítmica e fônica dessas palavras. Mas, tendo privado o verso de sua semântica, saímos do quadro da língua poética e as variações ulteriores desse verso serão determinadas não por seus constituintes lingüísticos, mas pela natureza musical dos sons que constituem a sua sonoridade. Em particular, o sistema dos acentos e o sistema das entoações existirão independentemente dos acentos e das entoações da língua falada e imitarão aqueles da frase musical.

Em outras palavras, ao privar o verso de seu valor semântico, nós o isolamos do elemento lingüístico e o transferimos para o elemento musical e, por isso mesmo, o verso deixa de ser um fato lingüístico.

Inversamente, transpondo as palavras podemos privar o verso de seus traços poéticos e de fazer uma frase da língua falada. É suficiente para isso substituir certas palavras por sinônimos, introduzir as entoações próprias à língua falada e normalizar a estrutura sintática. Depois de tal operação o verso deixa de ser uma

estrutura lingüística específica, fundada sobre certos traços da palavra que estão em segundo plano na linguagem quotidiana.

Mais precisamente, esses traços secundários (o som e o ritmo) têm uma significação diferente na língua falada e na poética, e introduzindo as entoações faladas na língua poética, remetemos o verso para o domínio da língua falada. O complexo lingüístico construído segundo certa lei destrói-se e seu material retorna à reserva comum.

Se os mestres da língua transracional separam o verso da língua, os do "verso decorativo" não o isolam da massa verbal comum.

A atitude correta seria considerar o verso como um complexo necessariamente lingüístico, mas que repousa sobre leis particulares que não coincidem com as da língua falada. Por isso, abordar o verso a partir da imagem geral do ritmo sem considerar que se trata não de um material indiferente, mas de elementos da palavra humana; é um caminho tão falível quanto crer que se trata da língua falada ridicularizada por uma decoração exterior.

Deve-se compreender a língua poética no que a une e no que a distingue da língua falada: deve-se compreender sua natureza propriamente lingüística.

B. TOMACHEVSKI

“SOBRE O VERSO”¹

I

A poética coloca o problema da matéria de duas formas diferentes. Por um lado, podemos tratá-lo como o problema do volume da matéria que nos propomos a estudar, isto é, o problema da escolha das obras artísticas sobre as quais repousa o estudo. Esse aspecto do problema não nos interessa agora.

O outro aspecto do problema consiste em precisar os limites dos fenômenos que delineiam o estudo.

Se designamos pela palavra “ritmo” a todo o sistema fônico organizado com objetivos poéticos, sistema acessível à percepção dos ouvintes, claro está que toda a produção da palavra humana será uma matéria para a rítmica na medida em que participa de um efeito estético e organiza-se de maneira particular em verso.

¹ As passagens reunidas sob esse título pertencem originalmente a diferentes artigos.

Para precisar alguns desses traços, examinemos duas noções: o "verso" e o "metro".

Essas noções de "verso" e "metro" estão estreitamente ligadas na história da literatura. No quadro de uma certa escola poética, o metro representa a norma à qual a língua poética obedece. O metro é o traço distintivo dos versos em relação à prosa.

Mas, as normas métricas são instáveis. De Meletí Smotritski a Fredianovski, de Lomonossov a Andrei Bieli, de Blok a Maiakovski, notamos por toda a parte algumas deformações das normas métricas. Abandonamos certos esquemas métricos, canonizamos outros. Entretanto, a poesia é tradicional. Contudo, as tradições literárias reúnem diferentes fenômenos verbais numa só imagem, a da língua poética. Os versos dos gregos e dos antigos romanos, dos japoneses e dos povos romanos repousam sobre princípios métricos diferentes. Todavia, a imagem do verso une-os e os tradutores de poesia, ao substituir a norma métrica própria à língua original pela da língua da tradução, buscam assim reproduzir o verso por um verso. Por conseguinte, existe um problema geral da forma poética além do problema histórico transitório do verso, problema próprio a uma língua, a uma época.

A prática européia contemporânea tem o hábito de imprimir os versos em linhas arbitrarias iguais, e mesmo de realçá-los com maiúsculas; inversamente, publica-se a prosa em linhas ininterruptas. Apesar do isolamento da grafia e da palavra viva, esse fato é significativo, pois, na palavra, certas associações são ligadas à escrita. Essa divisão da língua poética em versos, em períodos de alcance fônico comparável e por fim igual, é evidentemente o traço específico da língua poética. Esses versos ou, para introduzir um novo termo, esses períodos discursivos equipotenciais, dão-nos por sua sucessão a impressão de uma repetição organizada de séries semelhantes em sua sonoridade, a impressão de um caráter "rítmico" ou "poético" do discurso. Percebemos séries isoláveis (versos) e, comparando-as, conscientizamos a essência do fenômeno rítmico.

A função das normas métricas é facilitar a comparação, revelar os traços pelo exame dos quais podemos avaliar o caráter equipotencial dos períodos do discurso; o objetivo dessas normas é isolar a organização convencional que rege o sistema dos fatos fônicos. Esse sistema é indispensável para a ligação entre o poeta e seus ouvintes, ajuda a compreender o desenho rítmico posto pelo autor em seu poema.

Essa norma métrica pode possuir uma nitidez mais ou menos grande, isto é, servir de sinal mais ou menos implícito do fenômeno

"verso". Por outro lado, pode corresponder mais ou menos às possibilidades naturais da língua, por paralisar ou favorecer mais ou menos a expressividade. As leis do equilíbrio estético, a força da tradição e da educação poética do auditório literário determinam a predominância de tal ou qual sistema métrico num momento dado. Os fatores indicados sustentam em parte um ao outro; por outro lado, eles se contradizem e o desenvolvimento do sistema métrico segue sua resultante.

O sistema métrico concreto que domina a composição do verso clássico russo reduz-se à contagem dos acentos canonizados (métricos) esperados. Como todo o método de contagem aparece nitidamente não no decorrer de uma leitura normal dos versos, no decurso da declamação, mas através de uma leitura particular que põe em relevo a lei de distribuição dos acentos, isto é, através da escansão. O metro, o sistema canonizado que nos ajuda a dar conta da capacidade fônica própria às unidades do verso, obriga-nos, devido a suas funções, a pôr o esquema métrico em relevo, a escandir. Entretanto, essa leitura artificial não é um ato arbitrário, pois apenas revela a lei de construção utilizada nestes versos. A escansão é obrigatória. Só o primeiro estado da percepção poética necessita dessa leitura em voz alta. Para o leitor possuidor de um ouvido poético desenvolvido, essa leitura torna-se um ato automático, subconsciente e involuntário, do mesmo modo que a prática de escrever para o letrado. Essa escansão silenciosa torna-se imperceptível graças a seu caráter habitual. Entretanto, ela acompanha inevitavelmente a nossa percepção dos versos, só nos permite reconhecê-los e dá sua cor à percepção da língua poética. Impõe-nos a pronúncia dos diferentes versos de uma certa maneira que chamamos declamação e que se opõe à pronúncia da prosa.

O metro acompanha sempre a leitura e a percepção dos versos, seja como escansão silenciosa, seja como representações motrizes. A pronúncia do metro exige uma escansão em voz alta e um isocronismo forçado na pronúncia das sílabas, uma distribuição periódica dos acentos no interior dos limites da unidade métrica (o verso), uma divisão vocálica profunda do discurso pronunciado em unidades elementares, em períodos fônicos equipotenciais.

O domínio do ritmo não é o da contagem. Liga-se não à escansão artificial mas à pronúncia real. Não podemos pôr em relevo o ritmo porque, ao contrário do metro, não é ativo mas passivo, não engendra o verso, mas é engendrado por ele. Podemos imaginar um metro abstrato, pois está inteiramente presente em nossa consciência e deduz dessa presença o caráter obrigatório de suas normas

convencionais através das quais liga o poeta à percepção do ouvinte ou do leitor. Mas o ritmo é sempre concreto, funda-se unicamente sobre os elementos da pronúncia por nós inteligíveis ou tomados realmente em consideração, elementos que estão tanto num discurso rítmico quanto num discurso não rítmico. Não podemos senão reconhecer e reproduzir um metro, enquanto que o ouvinte pode perceber o ritmo, mesmo se ignora as normas subjacentes do verso, mesmo se não percebe seu metro. Por isso, encontram-se frequentemente pessoas sensíveis ao ritmo e à "música" do verso, mas de todo o modo perdidas no domínio do metro, pessoas que não distinguem o jambo do troqueu e que, em sua leitura, deformam desesperadamente a natureza métrica do verso.

Porém, torna-se evidente que, se o ritmo é composto de elementos realmente audíveis, a classificação dos fenômenos rítmicos deve fundar-se na análise fonética do discurso. Todos os elementos pronunciados podem ser fatores do ritmo. A única condição obrigatória é que a forma poética deve organizar seus elementos em séries regulares repetindo de qualquer maneira o movimento do discurso dividido em verso ou deixando-nos a impressão dessa divisão.

II

Na segunda metade do século XVIII, sob a influência do estudo dos poetas latinos pusemo-nos a considerar a qualidade dos sons no verso como matéria de um novo problema. Os versos de numerosos poetas testemunham essa preocupação que conduziu alguns dentre eles a aberrações tais como o verso lipogramático. Esse problema tomou uma agudeza particular em nossa época: todo o estudo de um poeta propõe uma valoração, muitas vezes incoerente de sua "orquestração", de sua "harmonia", de sua "inércia fônica", etc. Talvez o exame simplista desse problema peque por exagero de sua importância. Mas se o círculo dos poetas contemporâneos dá grande atenção a este problema, é porque ele existe realmente na consciência poética.

Mas, até agora, não possuímos nenhuma classificação integral dos fatos eufônicos na língua poética; a atenção dos investigadores prende-se sobretudo à qualidade dos sons que criam o fato eufônico e não à sua função no verso.

Por isso, não se distingue bem a imagem do vocalismo eufônico das imagens do consonantismo eufônico. Por outro lado, ainda que

menos nitidamente, a noção que outorga os objetivos expressivos à eufonia se diferencia. É sobre os fenômenos da analogia fônica, sobre a repetição de grupos de sons semelhantes que concentramos toda a atenção e perguntamos se esta repetição é devida à onomatopéia ou a outras ligações fônicas associativas².

É sobretudo a análise da natureza acústica dos sons que geralmente retém a atenção e isso ocasiona uma interpretação mais literal da palavra eufonia. Se me é permitido propor uma hipótese a respeito disto, direi que todos os sons da palavra humana possuem em mesmo grau qualidades musicais. Não é a partir das qualidades acústicas, mas a partir das qualidades articulatórias da pronúncia que julgamos se certas sonoridades são harmônicas ou não. A percepção é acompanhada de um discurso interior, e as imagens evocadas em nossa consciência obedecem às realizações articulatórias. O discurso eufônico é um discurso de fácil pronúncia, mas difícil de compreender; o discurso não-harmonioso provocará em nós uma posição incômoda, não habitual, dos órgãos da fala. Desse ponto de vista, não existe eufonia internacional, pois a articulação coloca dificuldades diferentes a falantes de línguas diferentes. A eufonia poética reduz-se à sistematização dos fenômenos articulatórios próprios à pronúncia. Que se torne a pronúncia mais difícil ou mais fácil, que se mantenha a articulação no quadro das mesmas posições (a eufonia monótona) ou que se alternem diferentes articulações, que se agrupem as articulações em séries similares obedecendo a mesma repartição interior: em todo o caso, a construção é de caráter articulatório e não acústico. As regularidades acústicas são uma conseqüência involuntária das regularidades articulatórias na medida em que a passagem dos sons abertos para sons fechados e as articulações que estão por trás das articulações avançadas acompanham-se de uma troca regular do ressonador, de uma alternância mais ou menos regular das harmônicas que dão colorido à fonia da palavra. O que importa aqui não é o tipo do sistema constituído por sons qualitativamente semelhantes, mas as funções da eufonia no verso.

A rima é a forma canonizada, métrica, da eufonia. Hoje, parece, é geralmente admitido que a rima não é um ornamento sonoro do verso, mas um fator organizador do metro. Serve não somente

² Podemos dizer que o estudo contemporâneo da eufonia é «amorfo» na medida em que, sem referir à posição do som no verso, leva em conta apenas sua qualidade.

para criar a impressão de analogia entre os sons que a constituem, mas também para dividir o discurso em versos, os quais têm seu final marcado por ela. Na medida em que a rima é, independentemente das condições fonéticas de sua realização, um fator do metro, e na medida em que, graças às associações fônicas, ajuda o ouvido a perceber a decomposição métrica da língua poética, os fatos eufônicos pertencem inteiramente ao verso, isto é, ao ritmo, pois estes confirmam a impressão de decomposição do verso e de correspondência entre suas partes. Sob o nome de "harmonia do verso", Grammont desenvolveu uma teoria sobre a função rítmica das correspondências fônicas. Dever-se-ia conservar este termo por unir a noção de regularidade eufônica (qualitativa) à das correspondências rítmicas. Entretanto não escapa à ambigüidade provocada por analogias importunas com os fenômenos designados por este nome em música e também ao seu inevitável emprego metafórico; por outro lado, ao fato de que se aplica esporadicamente esse mesmo termo a muitos fenômenos (assim se opõe às vezes, a harmonia à orquestração, a primeira designando o vocalismo, a segunda o consonantismo). Na Rússia, é o estudo de Brik ("As repetições dos sons") que aborda o problema da harmonia.

A harmonia tem dois objetivos: primeiramente, divide o discurso em períodos rítmicos (dissimilação); em segundo lugar cria a impressão de analogia entre os membros assim esboçados (assimilação).

Conseqüentemente, a eufonia deve apoiar-se sobre um sistema fechado de repetições sonoras sucessivas.

Podemos encontrar aqui duas situações diferentes. Ou os sons se alternam no quadro de cada divisão rítmica seguindo a ordem da divisão inicial, e então dispomos de uma alternância de sons no interior da divisão, sendo idênticas as diferentes divisões tomadas em sua entidade (eufonia cíclica); ou cada divisão respeita uma monotonia que lhe é própria (monotonia contraste). Citarei alguns exemplos a fim de tornar concretos esses procedimentos, os quais, uma vez tomados apenas a título de ilustração, podem parecer artificiais.

Tomemos o romance de Pushkin sobre o Cavaleiro, escrito em versos trocaicos a quatro medidas. Podemos dizer *a priori* que esses versos tendem a dividir-se em duas partes que não denominarei hemistíquios por esse termo pressupor uma cesura constante. Isso deve-se à estabilidade dos acentos da segunda e da quarta medida oposta à estabilidade dos acentos da primeira e da terceira medida. Te-

mos a impressão de que a medida forte sucede-se regularmente à medida fraca, isto é, a fórmula descritiva "dois terços do peon" dá uma imagem aproximativa do desenho rítmico (*Molchalivij i prostj*). Podemos contar com o fato de que a eufonia adota também a divisão do verso em duas partes. Efetivamente, encontramos aqui exemplos de vocalismo construído segundo os princípios da eufonia cíclica³.

Zhil na svéte rýcar bédnyj

y — e y — e

On imél odnó vidénje

o — e o — e

I do gróba ni s odnóju

i — o i — o

Po ravninam Palestíny

o — i o — i

Uma construção sintática parecida:

Lumen coelum, sancta rosa

Vsjo vljublónnyj, vsjo pechál'nyj.

Evidentemente, o ritmo eufônico coincide tanto com a sucessão dos acentos léxicos quanto com a decomposição entoável.

Claro está que os fenômenos não são canonizados, isto é, não são os mesmos em versos diferentes e não estão presentes em toda a parte. São apenas potenciais, buscam realizar-se e realizam-se em alguns momentos, sustentam a inércia geral do ritmo.

Tomemos, pelo contrário, os versos de Blok:

To byl osypan zvézdnym cvétom...

Kogdá obmánét svét vechérnij...

³ Cito a primeira redação do romance.

O mesmo efeito de decomposição do verso em duas partes foi obtido aqui através de uma monotonia em contraste.

y — y	e — e
a — a	e — e

Evidentemente, esses dois tipos não esgotam todos os procedimentos da harmonia. Ligados às analogias estróficas, podem diferenciar-se, e a rítmica descritiva deverá classificá-los a todos. Não citarei mais que um exemplo onde se obtém o efeito por uma analogia das vogais acentuadas figurantes nas medidas pares dos versos ímpares e rimados de estrofes:

<i>No bredjót za dálnim póljusom</i>	o — o
<i>Sólnce serdca mojegó</i>	
<i>L dínym skóvannoe pójasom</i>	o — o
<i>Bez nachálja mojegó,</i>	
<i>Tak vozjdi-zh v moróznom ínca</i>	i — i
<i>Nepomérnij svet-zarjá!</i>	
<i>Podnimí nad dálju sínej</i>	i — i
<i>Zhézl pomérkshergo carjá.</i>	

Aqui a composição por estrofe encontra-se reforçada pela monotonia contraste das vogais.

Não multiplicarei os exemplos, pois esses, parece-me, ilustram suficientemente meu pensamento.

Assim colocada a questão, o problema da "harmonia" do verso integra-se na teoria do ritmo.

1922

III

Podemos assim formular o problema da versificação: em primeiro lugar, como se organiza geralmente a frase, isto é, como se

cria o segmento de entoação, o padrão que servirá para dividirmos o discurso em verso? O primeiro dever do pesquisador é observar a entoação do verso.

Sendo dado que uma metodologia nos é necessária para conduzir essa observação, a dificuldade de nosso problema aumenta consideravelmente. Entretanto, apenas a pronúncia real, a entoação real do verso presta-se a uma constatação objetiva, em outras palavras, só a declamação permite-nos uma análise experimental. Mas podemos recitar o mesmo poema de muitas maneiras sem jamais violar sua integridade estética. Explicamos esse fenômeno em parte pelo fato de que a realização das entoações tem uma liberdade maior que a dos acentos léxicos. A frase pode conduzir ao mesmo efeito servindo-se de meios diferentes: a entoação melódica é compensada por uma entoação dinâmica ou rítmica. Obtemos efeitos de pausa por uma cadência enérgica. Existem algumas "substituições", algumas variantes entoáveis. Além disso, todos os elementos lingüísticos não têm importância igual para o procedimento da criação artística. Conseqüentemente, a obra literária não contém sempre indicações exaustivas sobre sua realização vocal e numerosos traços seus dão oportunidade a uma livre interpretação.

O declamador vê-se obrigado a resolver arbitrariamente muitas questões sobre as quais a obra não dá indicações suficientes. Assim devemos "despojar" a declamação real para obter os dados necessários sobre a entoação estética, isto é, aquela que é acessível à percepção estética. A análise sintática oferece-nos várias vias inversas para reconstruir a entoação da obra. Entretanto, as dificuldades em que tropeçamos aqui são tão grandes, senão maiores, quanto aquelas do método experimental. Contudo, podemos reconstruir a entoação estética do verso; isso ocorre tão-somente porque a língua poética repousa sobre ela, e, portanto, porque ela existe realmente. Devemos apoiar-nos aqui não somente sobre a observação direta do ritmo entoável do verso, mas também sobre o estudo das formas métricas, vistas sob o ângulo da construção sintática.

O que é o metro? Se a língua poética é dividida em segmentos entoáveis equivalentes, devemos dispor de uma medida clara e manifesta dessa equivalência. E o metro oferece-nos essa medida objetiva. Assim, ele não tem valor autônomo, mas auxiliar, cuja função é facilitar o reconhecimento da medida (ou da amplitude).

O metro é a medida, pois dá várias indicações sobre a igualdade dos segmentos entoáveis (dos versos), sobre sua co-presença⁴.

⁴ O princípio de «co-presença», que introduzi na definição de metro

O metro é o critério segundo o qual se qualifica o grupo de palavras de admissível ou de inadmissível na forma poética escolhida. Devemos lembrar que, se não se leva em conta a análise proposicional dos versos, muitos fenômenos da estrutura métrica tornam-se incompreensíveis. Assim, a constante acentuação no fim da unidade rítmica tem evidentemente um valor para a frase e não para a sílaba, pois as sílabas acentuadas e inacentuadas são equivalentes ao interior do verso. O número diferente de sílabas no interior do verso ou ao seu final, observados nos versos franceses ou italianos, explica-se apenas se nos dermos conta da cadência proposicional final do verso, cadência que deforma a percepção da sílaba. Em geral, o fenômeno de sonoridade final, no lato sentido dessas palavras, explica-se unicamente pela organização do verso em unidades entoáveis, isto é, em frases.

Tomemos fenômenos próprios ao jambo russo. Como sabemos, os acentos não métricos são possíveis sobretudo no começo do verso:

em **A versificação russa**, provocou muitos mal-entendidos que devemos esclarecer. Eis a essência do princípio proposto: devemos chamar, por exemplo, «jambo a quatro medidas» a todo o grupo de palavras que podemos, considerando-o como verso de um poema homogêneo em seu metro, combinar com outros grupos satisfazendo a mesma exigência. Será talvez mais preciso falarmos de substituição, isto é, chamarmos «jambo a quatro medidas» a toda combinação que possa substituir num poema qualquer verso jâmbico a quatro medidas. Em outras palavras, se chamarmos, por convenção, um verso de **Eugênio Oneguín** «jambo a quatro medidas», todo o grupo de palavras que podemos substituir neste verso, sem violar o princípio de construção da obra, será também um jambo a quatro medidas. É claro que essa substituição equivale à combinação desse verso com outros versos, isto é, com o contexto dos jambos a quatro medidas e nos indica a possibilidade de co-presença dos versos escritos nesse metro. Isso não exclui a possibilidade de ligar os versos que têm metros diferentes numa mesma estrofe, por exemplo em Brussov, o anfibraco a três medidas e o metro dos versos ímpares, o jambo a duas medidas e os versos pares (« **O Kogda by ja nazval zvojeju Hot' ten'tvoju**»), mas dever-se-ia talvez estudar esses versos heteromorfos fora do quadro dos metros normais que comportam um número igual de sílabas, estudá-los como versos que não seguem a estrutura estabelecida por Lomonossov e Pushkin.

O número de traços métricos não é o mesmo em diferentes formas: podemos incluir no **Mtsyri** todo o jambo a quatro medidas de rima masculina e em **Boris Gudonov** unicamente os jambos a cinco medidas e com cesura, mas independentemente do ritmo, admite-se nas fábulas qualquer tipo de jambo, independentemente do número de medidas. Em outras palavras, cada poema pode ter sua característica e sua composição métricas.

Dúx otricánja, dúx somnénja...

Entretanto, esses fenômenos são igualmente possíveis após uma pausa sintática:

Drugój? Nét, níkomú na sréte...

Kák, Grandisón? A, Grandisón...

U névskoj prístani. Dní léta...

Evidentemente, os acentos não métricos são em geral possíveis à entoação de abertura, isto é, no começo da proposição. Se eles aparecem mais freqüentemente no começo do verso ou do hemistíquio, é porque geralmente o começo do verso coincide com o começo da frase, e trata-se de ligar a aparição dos acentos não métricos com as condições sintáticas. Os estudos ulteriores esclarecerão o mecanismo dessa união, mas podemos constatar desde já a sua existência.

IV

Devemos examinar os fenômenos que se produzem no interior do verso de três pontos de vista: primeiramente, do ponto de vista da construção individual de um verso particular (é o que Andrei Bieli chama “ritmo”); em segundo lugar, do ponto de vista da realização nesse fato individual de uma lei métrica tradicional, indiscutível no quadro da forma escolhida; e, em terceiro lugar, do ponto de vista do impulso rítmico concreto que rege a escolha tipológica das formas particulares nas obras de um poeta ou de um estilo poético. O impulso rítmico é diferente do metro primeiramente porque é muito menos rígido que o metro: define não a escolha absoluta das formas particulares (“jambo” — “não jambo”, sendo este estritamente proibido na série daquele), mas a preferência por certas formas frente a outras; em segundo lugar, o impulso rítmico rege não somente os fenômenos situados no campo esclarecido da consciência e assim objetivados na métrica tradicional, mas também todo o complexo de fenômenos que, mesmo sentidos confusamente, têm um valor estético potencial; em terceiro lugar, obedecendo ao impulso rítmico, o poeta respeita menos as regras tradicionais do que procura organizar o discurso seguindo as leis do ritmo da palavra, leis que são muito mais interessantes para o observador que a análise de normas métricas definitivamente estabelecidas e fixas.

O estudo do impulso rítmico reduz-se à observação das variantes características de um verso dentro dos limites das obras unidas pela identidade da forma rítmica por (exemplo "o troqueu de P'ushkin nos seus *Contos da década de trinta*"); ao estabelecimento do grau de sua freqüência; à observação dos desvios do tipo; à observação do sistema segundo o qual se organizam os diferentes aspectos fônicos do fenômeno estudado (os pretensos traços secundários do verso); à definição das funções construtivas desses desvios ("as figuras rítmicas") e à interpretação das observações.

Essa interpretação é tão mais fecunda quanto o impulso rítmico age de modo mais autônomo e mais claro, isto é, quanto a influência do metro é mais fraca porque é precisamente ele que limita as formas livres do verso. Por isso, é importante para a teoria do verso não só observar os versos métricos regulares, mas também, e sobretudo, estudar os metros ditos livres.

O termo "verso livre" por sua característica negativa une numerosas e diversas formas particulares. Os versos livres de Blok são mais distanciados dos versos livres de Maiakovski que dos versos regulares de Fet. O termo "livre" só é útil por sua característica negativa: indica a ausência de uma tradição métrica rígida e não limita, pois, de maneira precisa, o número de variações possíveis. Mas, em nosso caso, essa liberdade é uma noção bastante relativa. Assim, os hexâmetros, dátilo-trocaicos russos que se unem ao verso livre, são rigorosamente limitados pela tradição métrica. Os versos de Maiakovski só são limitados pelo impulso rítmico, e admitem, embora raramente, desvios sensíveis do tipo médio sem dar limites precisos a seus desvios.

Além disso, segundo o caráter do impulso rítmico que rege os versos livres, podemos delinear toda uma série de domínios autônomos do verso livre que não se confundem. Assim, o impulso rítmico do verso livre pode ser uma forma regular, onde as sílabas têm um número definido. Podemos escrever versos livres ajustados ao tom de anfibracos, de jambo, de troqueu e perceber-se-á claramente essa dominante métrica. Por isso, nos estudos já antigos, aproximei os versos de Tiutchev: "*O kak na sklone nashix let*", (Oh, como sobre o declínio de nossa vida) ao jambo a quatro medidas; "As canções dos eslavos ocidentais" ao troqueu a cinco medidas e a maior parte dos versos ditos "dolnik"⁵ às nossas métricas ternárias (principalmente anfibráquicas).

5 dolnik (r.): verso tônico.

Conseqüentemente, existem tipos particulares de versos livres dotados de uma dominante métrica. Ao lado desses versos, conhecemos uma composição "em mosaico" (sobretudo em Klebnikov e N. Tikhonov) onde se admitem livremente ver os que satisfazem a normas métricas diferentes, mas que ligam-se de maneira que sentimos a norma métrica de cada verso. Assim, a redação original de *Silentiium* de Tiutchev contém jambos e anfibracos que comportam um número igual de sílabas. Enfim, existe uma grande classe de versos livres que não admitem nenhuma união com os ritmos habituais dos versos regulares e necessitam de um princípio autônomo de construção.

Infelizmente, não possuímos nenhuma classificação científica do verso livre. É claro que tal classificação deve fundar-se sobre o maior número de traços rítmicos de um verso e não sobre o menor número. Entretanto, a tradução dos velhos manuais de métrica dirigia os investigadores a uma fórmula à qual todas as variações do verso livre obedeceriam. É perfeitamente natural que tal forma pareça ser bastante ampla (e, conseqüentemente, neutra, impessoal, amorfa) para que possamos colocar não somente todos os casos possíveis de verso livre, mas também todos os versos regulares, dos jambos aos anapestos e às vezes até mesmo a prosa. Essa fórmula não servia, porque não dava indicações sobre o ritmo concreto do verso estudado. Sua universalidade era fictícia na medida em que estabelecia as leis gerais do verso ignorando o ritmo poético. Na maior parte dos casos, essas fórmulas eram estéreis em virtude do seu caráter simbólico no qual a grafia encobria-nos o conteúdo fônico do verso.

A análise do verso livre não deve procurar estabelecer uma fórmula geral, mas deve encontrar fórmulas particulares. Ademais, já que o verso livre repousa sobre a violação do tradicional, é inútil buscarmos uma lei rígida que não admita exceção. Devemos buscar apenas a norma média e estudar a amplitude da digressão que situa cada forma em relação a essa média. Não insistiremos novamente na injustiça que possui um "objetivismo" ilusório no estudo dos versos nem na necessidade de estudar o verso em sua dicção e não nos textos. Nenhum estudo ótico ou mesmo cinegráfico poderá dar-nos um domínio constituído de atos puramente psíquicos da percepção rítmica.

B. EIKHENBAUM

“SOBRE A TEORIA DA PROSA”¹

I

Já Otto Ludwig indicava, de acordo com a função da narração, a diferença entre duas formas de relato: “o relato propriamente dito” (*die eigentliche Erzählung*) e “o relato cênico” (*die szenische Erzählung*). No primeiro caso, o autor ou o narrador imaginário dirige-se aos ouvintes; a narração é um dos elementos determinantes da forma da obra, às vezes o elemento principal; no segundo caso, o diálogo dos personagens está em primeiro plano e a parte narrativa reduz-se a um comentário que envolve e explica o diálogo, isto é, restringe-se de fato às indicações cênicas. Esse gênero de relato lembra a forma dramática, não somente pelo destaque dado ao diálogo, mas também pela preferência outorgada à apresentação dos fatos e não à narração: percebemos as ações não

¹ Os textos reunidos sob esse título pertencem originalmente a artigos diferentes.

como contadas (a poesia épica), mas como se elas, encenadas, se produzissem à nossa frente.

Enquanto a teoria da prosa se limita ao problema da composição da obra, essa diferença aparece como insignificante. Porém, alcança uma importância fundamental desde que atinja certos problemas principais que estão ligados naturalmente à teoria da prosa literária. Esta encontra-se no momento em estado embrionário, porque não se estudaram os elementos determinantes da forma de um relato. A teoria das formas e dos gêneros poéticos, fundada sobre o ritmo, possui princípios teóricos estáveis necessários à teoria da prosa. O relato composto não está suficientemente ligado à palavra para servir como ponto de partida para a análise de todos os tipos de prosa literária. Nesse sentido, só o problema da forma da narração, parece-me, o fornece.

A relação entre a narração literária e o relato oral adquire nesse caso uma importância fundamental. A prosa literária sempre utilizou muito as possibilidades da tradição escrita e criou formas impensáveis fora do quadro dessa tradição. A poesia sempre se destina a ser falada; por isso, não vive no manuscrito, no livro, enquanto que a maior parte das formas e gêneros prosaicos são inteiramente isolados da palavra e têm um estilo próprio na linguagem escrita. O relato do autor orienta-se seja para a forma epistolar, seja para memórias ou notas, seja para estudos descritivos, o folhetim, etc. Todas essas formas de discurso participam expressamente da linguagem escrita, dirigem-se ao leitor e não ao ouvinte, constroem-se a partir dos signos escritos e não a partir da voz. De outro lado, no caso em que os diálogos são construídos dentro dos princípios da conversação oral, eles assumem uma coloração sintática e léxica correspondente, introduzem na prosa elementos falados e narrações orais: em geral o narrador não se limita ao relato, recorre também às palavras².

Se em tal diálogo damos destaque a um dos locutores, aproximamo-nos mais do relato oral. Às vezes, a novela desdobra-se jun-

2 Cf. na obra de K. Hirzel (*Der Dialog, Ein literarhistorischer Versuch*, 1895) as indicações sobre a função importante do diálogo como gênero prosaico: destrói as formas fixas da língua literária e introduz elementos da linguagem familiar, falada. Citam-se como exemplo os diálogos de Maquiavel, o célebre diálogo de Castiglione que se insurge contra o dialeto toscano dominante na literatura italiana, diálogos dirigidos contra o latim, etc. (t. I, p. 87 e seguintes).

tamente com a palavra: quando há a introdução de um certo narrador cuja presença é motivada pelo autor ou não explicada.

Assim, obtemos uma imagem global da variedade das formas na prosa literária. Esse ponto de vista ilumina de forma totalmente nova os problemas do romance. A novela italiana dos séculos XIII e XIV desenvolveu-se diretamente a partir do conto e da anedota e não perdeu sua ligação com suas formas primitivas de narração. Sem imitar intencionalmente o discurso oral, adaptou-se à maneira do narrador despretensioso que busca fazer-nos conhecer uma história, usando apenas palavras simples. Essa novela não contém exaustivas descrições da natureza, nem características detalhadas dos personagens ou digressões, sejam líricas ou filosóficas. Não encontramos diálogo, pelo menos sob a forma a que a novela e o romance contemporâneo nos habituaram. No antigo romance de aventuras, a ligação dos episódios, justapostos pela fábula, era feita através de um herói sempre presente. Esse romance desenvolveu-se a partir de uma compilação de novelas, do gênero do *Decameron*, onde se dá importância ao enquadramento do relato e aos procedimentos de motivação (V. Chklovski). Aqui o princípio da narração oral não foi ainda destruído, a ligação com o conto e a anedota não foi definitivamente rompida.

A partir dos meados do século XVIII e sobretudo no século XIX, o romance toma uma outra característica. A cultura livresca desenvolve as formas literárias de estudos, de artigos, de narração de viagem, de lembranças, etc. A forma epistolar permite as descrições detalhadas da vida mental, da paisagem observada, dos personagens, etc. (por exemplo, em Richardson). A forma literária de notas e lembranças dá livre curso às descrições ainda mais detalhadas dos usos, da natureza, dos costumes, etc. No começo do século XIX produz-se uma larga expansão dos estudos de usos e do folhetim, que tomarão mais tarde a forma dos estudos ditos "fisiológicos", estudos privados de todo caráter moralizador e centralizador sobre a descrição da vida citadina com toda a variedade de suas classes, de seus grupos, de suas gírias, etc. O romance do século XIX deriva em Dickens, Balzac, Tolstoi, Dostoiévski, desses estudos descritivos e psicológicos. Os estudos ingleses do tipo de *Life in London* (P. Egan), as descrições francesas de Paris (*Le Diable à Paris, Os franceses pintados por eles mesmos*, etc.), os estudos "fisiológicos" russos: eis os princípios desse romance. Existe, entretanto, um romance que remonta ao velho romance de aventuras e que, ou toma uma forma histórica (W. Scott), ou utiliza-se das formas do discurso oratório, ou então torna-se um tipo

de narração lírica ou poética (V. Hugo). Guardamos aqui o vínculo com a palavra que, todavia, se aproxima da declamação e não da narração; os romances de tipo descritivo e psicológico de caráter puramente livresco perdem até mesmo essa ligação atenuada.

O romance do século XIX caracteriza-se por um largo emprego de descrições, de retratos psicológicos e de diálogos. Às vezes, apresentam-se esses diálogos como uma simples conversação, que nos retrata os personagens através de suas réplicas (Tolstoi), que é simplesmente uma forma disfarçada de narração, não tendo por esse fato um caráter "cênico", mas às vezes, esses diálogos tomam uma forma puramente dramática que, antes de funcionar para caracterizar os personagens por suas réplicas, faz avançar a ação. Assim tornam-se um elemento fundamental de construção. O romance rompe dessa maneira com a forma narrativa e torna-se uma combinação de diálogos cênicos e de indicações detalhadas que comentam o cenário, os gestos, a entonação, etc. As conversações ocupam páginas e capítulos inteiros: o narrador limita-se a observações explicativas do gênero de "ele disse" — "ela respondeu". Sabemos que os leitores buscam neste tipo de romance a ilusão da ação cênica e freqüentemente só lêem essas conversações, omitindo todas as descrições ou considerando-as unicamente indicações técnicas. Certos escritores, conscientes do fato, substituem as descrições por uma forma dramática. Zagoskine escreve: "Quando todo o mundo fala, o relato perde seu lugar. Estas palavras explicativas: 'Alguém diz, outra interrompe, outro objeta, outra retoma', não fazem mais do que embrulhar e desconcertar o leitor; da mesma forma permitam-me recorrer à forma dramática comum. É mais clara e simples". (*Moscou e os Moscovitas*.) Ou ainda: "Reproduzindo uma conversa particular, sobretudo quando uma sociedade inteira dela participa, somos obrigados, contra a nossa vontade, a nomear freqüentemente os interlocutores e ainda a repetir sem cessar: 'Tal disse, tal outro respondeu...'; para evitar essas repetições inúteis, é melhor, salvo em certos relatos, utilizar uma forma dramática".

Assim, o romance europeu do século XIX é uma forma sincrética que não contém senão alguns elementos de narração e que, às vezes, se separa inteiramente deles³.

³ É curioso notar-se que a noção do romance como uma nova forma sincrética era familiar à velha crítica. Citarei como exemplo as palavras de S. Chevirev: «Em nosso parecer, o romance é fruto de uma mistura

O desenvolvimento desse romance chegou a seu apogeu durante a década de 70 do século XIX; desde então, não nos libertamos dessa impressão de definitivo, cremos que não existe forma ou gênero novo na prosa literária. Entretanto, o romance desse tipo desagrega-se à nossa frente e diferencia-se. De um lado, cultivam-se as pequenas formas próximas da simples narração, de outro, encontramos memórias, relatos de viagem, correspondências, estudos de costumes; ao mesmo tempo, os elementos que dependiam da fabulação do romance passam cada vez mais para os roteiros cinematográficos: fato bastante significativo, porque prova a possibilidade de traduzir uma obra verbal desse gênero numa língua "muda". Podemos notar também o fato de que depois de *Ana Karenina*, L. Tolstoi escreveu peças de teatro e "relatos populares". A prosa russa do século XIX mostra-nos um fenômeno ainda mais significativo e notável: é a existência de escritores tais como Dal, Gogol, Leskov, escritores etnógrafos tais como A. Melnikov, Petcherski, P. Jakuchkine, S. Maximov, etc. Esses fenômenos, escondidos pelo desenvolvimento do romance e a inércia que ele provocou, reaparecem agora como uma nova tradição: a prosa contemporânea atualizou o problema da forma e também o problema da narração. Temos testemunhos disso nos contos e novelas de Remizov, de Zamiatine, nas últimas obras de Gorki, nos estudos de Prichvine, nas novelas de Zochtchenko, Ivanov, Lenov, Fedine, Nikitine, Babel, etc.

II

O romance e a novela não são formas homogêneas mas, pelo contrário, formas completamente estranhas uma a outra. Por isso, não se desenvolvem simultaneamente, nem com a mesma intensidade numa mesma literatura. O romance é uma forma sincrética

nova e contemporânea de todos os gêneros poéticos. Admite igualmente os elementos épicos, dramáticos e líricos. O elemento dominante dá o caráter do romance: assim podemos indicar os romances épicos, por exemplo *Wilhelm Meister* de Goethe ou *Dom Quixote* de Cervantes; há romances líricos: citarei *Werther* do mesmo Goethe; podemos chamar os romances de W. Scott de «dramáticos» porque se baseiam no drama, sem que os outros elementos sejam excluídos». (*Moskvitianine*, 1843, t. I, p. 574.)

(pouco importa se ele é desenvolvido diretamente a partir da compilação de novelas, ou se é tornado complexo pela inclusão de descrições de costumes); a novela é uma forma fundamental, elementar (o que não quer dizer primitiva). O romance provém da história, do relato de viagens; a novela provém do conto, da anedota. De fato, trata-se de uma diferença de princípio, determinada pela extensão da obra. Vários escritores e diferentes literaturas cultivam ou o romance ou a novela.

Constrói-se a novela sobre a base de uma contradição, de uma falta de coincidência, de um erro, de um contraste, etc. Mas isso não é suficiente. Tudo na novela, assim como na anedota, tende para a conclusão. Ela deve arremessar-se com impetuosidade, tal como um projétil jogado de um avião, para atingir com todas as suas forças o objetivo visado. Naturalmente, trato aqui apenas da novela de intriga, deixando de lado a novela-descrição que caracteriza a literatura russa assim como a "narração direta". *Short story* é um termo que subentende sempre uma estória e que deve responder a duas condições: dimensões reduzidas e destaque dado à conclusão. Essas condições criam uma forma que, em seus limites e em seus procedimentos, é inteiramente diferente daquela do romance.

Tais são os outros fatores que têm importância primordial no romance, a saber: a técnica utilizada para diminuir a ação, para combinar e unir os elementos heterogêneos; a habilidade para desenvolver e ligar os episódios, para criar centros de interesse diferentes, para conduzir as intrigas paralelas, etc. Essa construção exige que o final do romance seja um momento de enfraquecimento e não de reforço; o ponto culminante da ação principal deve encontrar-se em algum lugar antes do final. O romance caracteriza-se pela presença de um epílogo: uma falsa conclusão, um balanço que abre uma perspectiva ou que conta ao leitor a *Nachgeschichte* dos personagens principais (cf. *Rudine* de Turgueniev, *Guerra e Paz*). Por isso, é natural que um final inesperado seja um fenômeno bastante raro no romance (e se nós o encontrarmos, não é testemunha de outra coisa senão da influência da novela); as grandes dimensões, a diversidade dos episódios impedem tal modo de construção, enquanto que a novela tende precisamente para o imprevisto do final, onde culmina tudo o que o precede. No romance, um certo declive deve suceder ao ponto culminante, enquanto que na novela é mais natural que se pare no ápice que se alcançou. Comparar-se-á o romance a um longo passeio através de lugares diferentes que supõe um retorno tranqüilo; a novela, à escalada de

uma colina, tendo por finalidade oferecer-nos a vista que se descobre dessa altura.

Tolstoi não pôde terminar *Ana Karenina* com a morte dela: viu-se obrigado a escrever uma parte suplementar, ainda que fosse bastante difícil, pois o romance estava centralizado sobre o destino de Ana. A lógica da forma romanesca pedia um prolongamento; de outro modo, o romance teria parecido uma novela diluída compreendendo personagens e episódios inteiramente inúteis. Essa construção teve um destino forçado: mata-se o personagem principal antes que o destino dos outros personagens seja decidido. Não é por um acaso que, habitualmente, os heróis alcançam o final do romance salvos depois de se encontrarem a dois passos da morte (apenas seus companheiros perecem). O paralelismo da construção ajudou Tolstoi: desde o começo, Levine disputa o primeiro lugar com Ana. De outro lado, nas *Narrações de Bielkine*, Pushkin busca precisamente fazer coincidir a conclusão da novela com o ápice da intriga a fim de obter o efeito de um desfecho inesperado (cf. *A Tempestade*, *O Mercador de Ataúdes*).

A novela lembra o problema que consiste em colocar uma equação a uma incógnita; o romance é um problema de regras diversas que se resolve através de um sistema de equações com muitas incógnitas, sendo as construções intermediárias mais importantes que a resposta final. A novela é um enigma; o romance corresponde à charada ou ao jogo de palavras.

Na América, muito mais que em outra parte, cultiva-se a novela curta (*short story*). Até a metade do século XIX, a literatura americana confunde-se com a literatura inglesa na consciência dos escritores e dos leitores, e é absorvida em grande parte por essa última, sendo considerada uma literatura provinciana. Washington Irving escreveu com amargura no prefácio de seus estudos sobre a vida inglesa: "Surpreende-nos o fato de que um homem saído dos desertos da América tivesse se exprimido em inglês de maneira suportável. Fui olhado como um fenômeno estranho em literatura, como uma espécie de semi-selvagem com uma pluma na mão ao invés de levá-la sobre a cabeça, e foi-lhes curioso saber que um ser desse gênero pudesse ter o que dizer sobre a sociedade civilizada⁴".

Entretanto, ele se reconhece a si mesmo como educado no espírito da cultura e da literatura inglesa, e seus estudos unem-se

4 W. Irving, *O Castelo de Bracebridge*.

estritamente à tradição dos estudos de costumes ingleses: "Nascido num país novo, mas familiarizado desde minha infância com a literatura de um país velho, meu espírito foi oportunamente saciado de idéias históricas e poéticas que se ligavam aos lugares, aos costumes e aos usos da Europa, mas que podiam raramente aplicar-se aos de minha pátria... A Inglaterra é, para um americano, uma terra tão clássica quanto a Itália o é para um inglês, e a velha Londres inspira-lhe tantas idéias históricas quanto a Roma antiga". É verdade que em seu primeiro livro de estudos (*The Sketch Book*, 1819), ele tenta utilizar material americano, por exemplo em *Rip Van Winkle* e *Philip of Pokanoket*; essa última começa por uma lamentação: "Os autores que descreveram a descoberta e a colonização da América não nos deixaram descrições suficientemente detalhadas e objetivas sobre os notáveis costumes que floresciam entre os selvagens". Entretanto, esse tipo de estudos permanece tradicional em sua maneira e seu estilo: nada encontramos nele de "americano" no sentido atual dessa palavra.

A década de 30 a 40 do século XIX mostrou claramente a tendência da prosa americana para desenvolver o gênero da novela (*short story*) enquanto que nessa época a literatura inglesa cultivava o romance. Diferentes periódicos (revistas) multiplicam-se e começam a representar importante papel na Inglaterra e na América, mas devemos anotar que os periódicos ingleses têm especial preferência pelos grandes romances de Bulwer, Dickens, Thackeray, enquanto que os periódicos americanos dão lugar central às *short stories*. É, entretanto, uma boa ilustração de que não podemos considerar o desenvolvimento da novela na América como uma simples consequência da aparição dos jornais. Aqui, como em outro lugar, não existe causalidade simples. A extensão dos jornais liga-se à afirmação do gênero *short story*, mas ela não o engendra.

É natural que um interesse particular pela novela apareça nessa época entre a crítica americana; liga-se mais a uma malevolência aparente contrária ao romance. Nesse sentido, os raciocínios de Edgar A. Poe, cujas novelas testemunham a afirmação do gênero, são particularmente interessantes e indicativos. Seu artigo sobre as novelas de Nathaniel Hawthorne é um tipo de tratado sobre as particularidades construtivas da novela. "Um juízo nefasto e mal fundado existiu há muito tempo na literatura", escreveu Poe, "e será tarefa de nosso tempo rejeitá-lo, para sabermos se a simples extensão de uma obra deve pesar na estimação de seus méritos. Duvido que um crítico, por mais medíocre que seja, mantenha a

idéia de que existe alguma coisa que provoque necessariamente a nossa admiração na extensão ou na massa de uma obra, consideradas de uma maneira abstrata. Assim, graças à simples sensação de grandeza física, uma montanha afeta nosso sentido do sublime; mas não podemos admitir que o mesmo suceda com a apreciação de *A Columbiade*". Em seguida, Poe desenvolve sua teoria original sobre o poema que para ele é superior a todos os outros gêneros do ponto de vista estético (trata-se de um poema cujas dimensões não ultrapassam o que se pode ler em uma hora, "... a unidade de efeito ou de impressão é uma questão da maior importância". O poema longo é para ele um paradoxo). "As epopéias eram o fruto de um sentido artístico imperfeito e, por isso, não predominam." A novela aproxima-se o mais possível do tipo ideal que é o poema; tem o mesmo papel que o poema, mas em seu próprio domínio, o da prosa. Poe crê ser possível recuar o limite de extensão até duas horas de leitura em voz alta (em outros termos, até dois folhetos imprimidos); ele considera o romance como um gênero "inconveniente", devido à sua extensão: "Como não podemos lê-lo de uma só vez, priva-se, naturalmente, da imensa força que confere totalidade (conjunto)".

No final, Poe caracteriza o gênero da novela: "Um escritor hábil construiu um conto. Se ele conhece seu trabalho, não modelou seus pensamentos sobre seus incidentes, mas depois de haver concebido com cuidado e reflexão um certo efeito único que se propõe produzir, inventa incidentes — combina acontecimentos — que lhe permitem obter esse efeito preconcebido. Se sua primeira frase não tende a produzir esse efeito, então ele malogrou desde o primeiro passo. Em toda a obra, não deveria haver uma só palavra escrita que não tendesse direta ou indiretamente à realização dessa intenção preestabelecida. E graças a esse método, a esse cuidado e a essa arte, resta um painel no espírito desse que o contempla com um sentido artístico análogo a um sentimento de completa satisfação. A idéia do relato foi apresentada em toda sua pureza, nada veio a ela misturar-se; e é este um objetivo que o romance não pode alcançar". Poe dizia que tinha o hábito de escrever suas novelas começando-as pelo fim, assim como os chineses escrevem seus livros.

Portanto, Poe atribui uma importância particular a um efeito principal para o qual contribuem todos os detalhes, assim como a parte final deve esclarecer o que a precede. O sentimento de importância particular que se deve dar ao acento final encontra-se em toda a novela americana, pois que, para o romance (e sobretudo do tipo de romances de Dickens e Thackeray), a parte final repre-

senta mais um epílogo do que um desfecho. Stevenson escreveu em 1891 a um amigo a propósito de suas novelas: "Como fazer?... Inventar uma nova conclusão? Sim, certamente, mas eu não escrevo assim; essa conclusão é subentendida ao longo da novela; não me utilizo nunca de um efeito se posso guardá-lo para o momento em que me servirá para introduzir os efeitos ulteriores; é nisso que consiste a essência da novela (*a story*), criar um outro final significa trocar o começo. O desfecho de uma longa novela não é nada; é apenas uma conclusão (coda) que não é um elemento essencial de seu ritmo; mas, o conteúdo e o final de uma novela curta (*short story*) são a carne da carne e o sangue do sangue de seu início".

Tal é a imagem geral das particularidades da novela na literatura americana. Todas as suas novelas, a começar pelas de Edgar Poe, são construídas mais ou menos sobre esses princípios. Isto nos leva a cuidar particularmente das surpresas finais e a construir a novela a partir de um enigma ou erro que manterá a função motora na intriga até o fim. No começo, essa novela fundava-se sobre o sério; certos escritores enfraquecem o efeito de surpresa por tendências moralizantes ou sentimentais, mas guardam sempre o princípio de construção. Assim em Bret Harte: a proposição do enigma é geralmente mais interessante que sua solução. Tomemos a novela *A Herdeira*. Baseia-se num enigma ou mesmo em dois: por que o velho legou seu dinheiro precisamente a essa mulher, feia e tola, e por que ela dispõe dele tão parcimoniosamente? Mas a solução nos desaponta: o primeiro enigma permanece sem solução, enquanto que o segundo tem uma solução deficiente, pálida (o velho ordenou que não desse dinheiro a quem ela viesse a amar). As soluções moralizantes e sentimentais de narrações como *O tolo*, *Miggles*, *O homem do fardo pesado* deixam a mesma impressão. Dir-se-ia que Bret Harte teme a intensificação da parte final para não se distanciar desse primitivismo sentimental que caracteriza o tom do narrador.

Na evolução de cada gênero, produzem-se momentos em que o gênero utilizado até então com os objetivos inteiramente sérios ou "elevados" degenera e toma uma forma cômica ou periódica. O mesmo fenômeno dá-se no poema épico, romance de aventuras, romance biográfico, etc. Naturalmente, as condições locais ou históricas criam diferentes variações, mas o próprio processo guarda esta ação enquanto lei evolutiva; a interpretação séria de uma efabulação feita cuidadosa e detalhadamente dá lugar à ironia, à brincadeira, ao pastiche; as ligações que servem para motivar a presença de uma cena tornam-se mais fracas e perceptíveis, puramente convencionais; o próprio autor vem ao primeiro plano e destrói fre-

quentemente a ilusão de autenticidade e seriedade; a construção do tema torna-se um jogo com a fábula transformada em adivinhação ou anedota. Assim se produz a regeneração do gênero: ele encontra novas possibilidades e novas formas.

A primeira etapa da novela americana é efetuada com Irving, Edgar Poe, Hawthorne, Bret Harte, Henry James, etc.; a novela muda de estilo e de construção, mas conserva-se sempre um gênero "elevado", sério. Por isso, a aparição das novelas divertidas de Mark Twain na década de 80 é perfeitamente natural e legítima; elas aproximam a novela da anedota e reforçam a função do narrador humorista. Às vezes, o próprio autor mostra esse parentesco com a anedota, por exemplo em *About Magnanimous Incident Literature*, onde M. Twain diz: "Durante toda minha vida conservei o hábito da minha terna infância de ler uma compilação de anedotas... Queria que essas belas anedotas não parassem em seu final feliz, mas que elas continuassem a bela história dos diferentes benfeitores e de seus protegidos. Essa possibilidade tentava-me de tal modo que no fim das contas decidi realizá-la criando eu mesmo os prolongamentos delas". Assim ele apresenta as continuações (*sequel*) para três anedotas.

O romance passa para o segundo plano e continua sua existência sobretudo sob a forma de policial. Dessa maneira, instaura-se a moda dos pastiches. Em Bret Harte, ao lado de seus próprios romances malogrados, encontra-se uma série de pastiches de romances de outros: são esboços concisos (*Condensed Novels*) que ilustram a maneira de diferentes escritores: Cooper, Miss Braddon, Dumas, Brontë, Hugo, Bulwer, Dickens, etc. Não é por acaso que Edgar Poe ataca assim o romance; o princípio da unidade de construção, sobre o qual ele se apóia, desacredita a forma de grandes dimensões onde se encontram inevitavelmente muitos centros de interesse, linhas paralelas, descrições, etc. Neste sentido, o artigo crítico de Edgar Poe sobre o romance de Dickens, *Barnaby Rudge*, é muito significativo. Entre outros, Poe aproxima de Dickens as contradições e os erros técnicos do romance e encontra sua causa no "absurdo costume atual de escrever romances para os periódicos, pois o autor não sabe ainda todos os detalhes do plano quando começa a publicação de seu romance".

Ao mesmo tempo, aparecem romances que tendem visivelmente sob todos os seus aspectos para a novela; têm uma quantidade limitada de personagens, um mistério como efeito central, etc. É o caso do romance do mesmo Hawthorne, *A Letra Escarlata* (*Scarlet letter*) que os teóricos e os historiadores da literatura americana

citam constantemente como exemplo de construção notável. Esse romance tem apenas três personagens ligados entre si por um segredo que é descoberto no último capítulo (*Revelation*); nenhuma intriga paralela, nenhuma digressão, nem episódio marginal; defrontamo-nos com uma unidade total de tempo, de lugar e de ação. Trata-se aqui de um fenômeno radicalmente diferente dos romances de Balzac ou de Dickens que buscam sua origem menos na novela que nos estudos de costumes ou em estudos ditos fisiológicos.

Assim, a literatura americana caracteriza-se pelo desenvolvimento da novela. Essa novela funda-se sobre os seguintes princípios: unidade de construção, efeito principal no meio da narração e forte acento final. Até a década de 80, essa novela varia, aproximando-se ou distanciando-se da reportagem; mas guarda sempre seu caráter sério: moralizante ou sentimental, psicológico ou fisiológico. A partir dessa época (Mark Twain), a novela americana dá um grande passo no sentido da anedota, sublinhando a função do narrador humorista ou introduzindo elementos do pastiche e da ironia literária. Mesmo a surpresa final é submetida ao jogo da intriga e às expectativas do leitor. Os procedimentos de construção são revelados intencionalmente e têm apenas uma significação formal; a motivação é simplificada, a análise psicológica desaparece. Nessa época, aparecem as novelas de O. Henry onde se manifesta em seu mais alto grau a tendência anedótica.

1925

B. TOMACHEVSKI

TEMÁTICA

A ESCOLHA DO TEMA

No decorrer do processo artístico, as frases particulares combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam uma certa construção na qual se unem através de uma idéia ou tema comum. As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala). Podemos também falar do tema de toda a obra ou do tema de suas partes. Cada obra escrita numa língua provida de sentido possui um tema. A obra transracional é a única a não ter um tema e por isto não passa de um exercício experimental, um exercício de laboratório para certas escolas poéticas.

A obra literária é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único que se desenvolve no decorrer da obra.

Por conseguinte, o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração.

A escolha do tema depende estreitamente da aceitação que encontra junto ao leitor. A palavra "leitor" designa em geral um

círculo bastante mal definido de pessoas, do qual muitas vezes, o próprio escritor não tem um conhecimento preciso.

A figura do leitor está sempre presente na consciência do escritor, embora abstrata, exigindo o esforço deste para ser o leitor de sua obra. Esta imagem do leitor pode ser formulada num endereço clássico, como aquele que encontramos numa das últimas estrofes de *Eugênio Oneguín*:

Seja quem for, meu leitor,
Amigo ou inimigo, eu quero de você
Despedir-me afetuosamente.
Adeus. Seja o que for que procura em mim,
Nestas estrofes indolentes:
A recordação de uma emoção,
Um refrigério após o trabalho,
Quadros vivos, palavras de espírito
Ou erros de gramática,
Cuide Deus para que neste livro,
Para o divertimento, para o sonho,
Para o coração, para a polêmica dos jornalistas
Você encontre nem que seja uma migalha;
E agora, separemo-nos, adeus.

Esta preocupação com um leitor abstrato traduz-se na noção de "interesse".

A obra deve ser interessante. A noção de interesse guia o autor já na escolha do tema. Mas o interesse pode tomar formas bastante variadas. As preocupações de ofício são familiares ao escritor, aos leitores mais próximos, e pertencem aos móveis mais fortes do desenvolvimento literário. A aspiração a uma novidade profissional, a uma obra-prima, foi sempre o traço distintivo das maneiras e escolas literárias mais progressistas. A experiência literária, a tradição à qual se refere o escritor, revelam-se-lhe como uma tarefa legada por seus antecessores, tarefa cuja realização exige toda sua atenção. Por outro lado, o interesse do leitor neutro, estranho aos problemas do ofício, pode tomar formas diversas, partindo da exigência de uma qualidade puramente recreativa (satisfeita pela literatura "de passatempo" de Nat Pinkerton a Tarzan) à combinação de interesses literários com questões de interesse geral.

Neste sentido, o tema atual, isto é, aquele que trata dos problemas culturais do momento, satisfaz o leitor.

Assim, uma imensa literatura jornalística acumulou-se em torno de cada romance de Turgueniev, interessada menos pela obra de arte e mais pelos problemas de cultura geral, e sobretudo, pelos problemas sociais. Esta literatura jornalística era inteiramente legítima enquanto resposta ao tema escolhido pelo romancista.

Os temas da Revolução, da vida revolucionária são atuais, contemporâneos, e penetram em toda a obra de Pilniak, Ehrenburg e de outros prosadores e poetas como Maiakovski, Tikhonov, Asseev.

A forma elementar da atualidade nos é dada pela conjuntura quotidiana. Mas as obras de atualidade (o "bilhete", as estrofes do cancionário) não sobrevivem a este interesse temporário que as suscitaram. A importância destes temas é reduzida porque não são adaptáveis à variedade dos interesses quotidianos do público. Inversamente, quanto mais o tema for importante e de um interesse durável, mais a vitalidade da obra será assegurada. Repelindo assim os limites de atualidade, podemos chegar aos interesses universais (os problemas de amor, da morte) que, no fundo, permanecem os mesmos ao longo de toda a história humana. Entretanto, estes temas universais devem ser nutridos por uma matéria concreta e se esta matéria não está ligada à atualidade, colocar estes problemas é um trabalho destituído de interesse.

Não é necessário compreender a atualidade como uma representação da vida contemporânea. Se, por exemplo, o interesse pela revolução é de atualidade hoje, isto significa que o romance histórico retratando uma época de movimentos revolucionários, ou o romance utópico que descreve a revolução numa situação fantástica, podem ser atuais. Relembremos aqui, por exemplo, a série de peças de teatro da época das revoluções apresentadas nos palcos russos (Ostrovski, Alexis Tolstoi, Tchaev, etc., ao mesmo tempo que obras de Kostomarov), que mostram que os temas históricos referentes a uma época, mesmo que distantes, podem ser atuais e suscitar talvez maior interesse do que poderia fazê-lo a representação da vida contemporânea. Enfim, é preciso saber que os aspectos desta vida são representáveis. Nem tudo que é contemporâneo é atual ou provoca o mesmo interesse.

Assim, as particularidades da época que assiste à criação da obra literária são determinantes no que concerne ao interesse pelo tema. Acrescentemos que a tradição literária e as tarefas propostas por ela têm um papel preponderante entre estas condições históricas.

Não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém.

O elemento emocional contribui muito para cativar a atenção. Não é sem razão que, segundo sua característica emocional, classificam-se em comédias e tragédias as peças destinadas a agir diretamente sobre um grande público. Suscitar uma emoção é o melhor meio para cativar a atenção.

O tom frio do relator que constata as etapas do movimento revolucionário não é suficiente. É preciso simpatizar, indignar-se, rejubilar-se, revoltar-se. Dessa maneira, a obra torna-se atual no preciso sentido do termo, porque age sobre o leitor acordando nele emoções que dirigem sua vontade. A maioria das obras poéticas é construída a partir da simpatia ou antipatia percebida pelo autor, a partir de um julgamento de valor, transferida para o material proposto à nossa atenção. O herói virtuoso (positivo) e o malévolo (negativo) representam uma expressão direta deste elemento valorativo da obra literária. O leitor deve ser orientado na sua simpatia, em suas emoções.

Eis por que o tema da obra literária é habitualmente colorido pela emoção, provoca então um sentimento de indignação ou de simpatia e provocará sempre um julgamento de valor.

Por outro lado, é preciso não esquecer que o elemento emocional encontra-se na obra, que não é introduzido pelo leitor. Não se pode debater o caráter positivo ou negativo de um personagem (por exemplo, Petchorine de Lermontov). É preciso descobrir a relação emocional contida na obra (mesmo que esta não seja a opinião pessoal do autor). Este colorido emocional, que fica evidente nos gêneros literários primitivos (por exemplo, no romance de aventuras, onde a virtude é recompensada e o vício punido), pode ser muito fino e complexo nas obras mais elaboradas e por vezes tão distorcida que não a possamos exprimir por uma simples fórmula. Entretanto, em geral, é o momento de simpatia que guia o interesse e mantém a atenção, obrigando o leitor a participar do desenvolvimento do tema.

FÁBULA E TRAMA

O tema apresenta uma certa unidade. É constituído de pequenos elementos temáticos dispostos numa certa ordem.

A disposição destes elementos temáticos faz-se de acordo com dois tipos principais: obedecendo ao princípio de causalidade e inscrevendo-se numa certa cronologia, ou expondo-se sem consideração temporal numa sucessão que não obedece a nenhuma causalidade interna. No primeiro caso, temos obras "com trama" (novela, romance, poema épico), no segundo as obras sem trama, descritivas (poesia descritiva e didática, lírica, escritos de viagem: *Cartas de um Viajante Russo* de Karazine, *A Fragata Pallas* de Gontcharov, etc.).

É preciso sublinhar que a fábula não só exige um índice temporal, como também um índice de causalidade.

A viagem pode ser relatada como uma sucessão cronológica, mas se nos limitamos a uma narração das impressões do viajante, em lugar de apresentar suas aventuras pessoais, então temos apenas uma narração sem uma trama.

Quanto menos aparece a causa, mais o tempo tem importância. O enfraquecimento da intriga transforma o romance com trama numa crônica, numa descrição no tempo (*Os Anos de Infância de Bagrov Menino*, de Aksakov).

Detenhamo-nos sobre a noção de fábula. Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra.

A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a seqüência das informações que se nos destinam¹.

A noção do tema é uma noção sumária que une a matéria verbal da obra. A obra inteira pode ter seu tema, ao mesmo tempo que cada parte da obra. A decomposição da obra consiste em isolar suas partes caracterizadas por uma unidade temática específica. Assim, a novela de Pushkin, *O Tiro de Pistola*, pode ser decomposta em duas estórias: a dos encontros do narrador com Sílvio e o Conde e a do conflito entre Sílvio e o Conde. Por seu turno, a primeira decompõe-se na estória da vida no regimento e na estória da vida no campo; e na segunda, separemos o primeiro duelo de Sílvio com o Conde, do seu segundo encontro.

¹ Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele.

Através desta decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos enfim às partes indecompostas, até às pequenas partículas do material temático: "A noite caiu", "Raskolnikov matou a velha", "o herói morreu", "uma carta chegou", etc. O tema desta parte indecomposta da obra chama-se um motivo. No fundo, cada proposição possui seu próprio motivo.

Devemos fazer aqui algumas ressalvas no que concerne ao termo "motivo": em poética histórica, em estudo comparativo das tramas variáveis seu emprego difere sensivelmente daquele introduzido aqui, ainda que os dois sejam geralmente definidos da mesma maneira. No estudo comparativo, chama-se motivo a unidade temática que encontramos em diversas obras (por exemplo, o rapto da noiva, os animais que ajudam o herói a cumprir suas tarefas, etc.). Estes motivos são inteiramente transmitidos de um esquema narrativo a outro. Importa pouco para a poética comparativa que os possamos decompor em motivos menores. Importa encontrar sempre no quadro do gênero estudado estes motivos inalterados. Conseqüentemente podemos evitar no estudo comparativo a palavra "indecomponível" e falar de elementos que permanecem indecompostos durante a história literária e conservam sua unidade no decorrer de suas peregrinações de obra para obra. Com efeito, numerosos motivos provêm da poética comparativa e assim permanecem do ponto de vista da poética teórica.

Os motivos combinados entre si constituem o apoio temático da obra. Nesta perspectiva, a fábula aparece como o conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica e de causa e efeito; a trama aparece como o conjunto destes mesmos motivos, mas na sucessão em que surge dentro da obra. No que concerne à fábula, pouco importa que o leitor tome conhecimento de um acontecimento nesta ou naquela parte da obra e que este acontecimento lhe seja comunicado diretamente pelo autor, através do escrito de um personagem ou através de alusões marginais. Inversamente, só a apresentação dos motivos participa da trama. Um fato qualquer não inventado pelo autor pode servir-lhe como fábula. A trama é uma construção inteiramente artística.

Os motivos de uma obra são heterogêneos. Uma simples exposição da fábula revela-nos que certos motivos podem ser omitidos sem, entretanto, destruir-se a sucessão da narração, enquanto que outros não o podem, sem que seja alterada a ligação de causalidade que une os acontecimentos. Os motivos que não podemos excluir são chamados de motivos associados; os que podemos excluir sem que

anulemos a sucessão cronológica e causal dos acontecimentos são os motivos livres.

Só os motivos associados importam para a fábula. Mas no enredo são sobretudo os motivos livres que têm uma função dominante e determinam a construção da obra. Estes motivos marginais (as minúcias, etc.) são introduzidos devido à construção artística da obra e são portadores de diferentes funções às quais voltaremos mais adiante. A introdução destes motivos é determinada numa larga medida pela tradição literária e cada escola se caracteriza por um repertório de motivos livres, enquanto que os motivos associados, geralmente mais vivos, aparecem sob a mesma forma nas obras de diferentes escolas. É certo que as tradições literárias participam consideravelmente do desenvolvimento da fábula (por exemplo, a novela da década de quarenta do século XIX caracteriza-se por uma fábula que narra os males de um pequeno funcionário: *O Capote* de Gogol, *As Pobres Gentes* de Dostoiewski; a da década de vinte, pela fábula bem conhecida do amor infeliz de um europeu por uma estrangeira: *O Prisioneiro do Cáucaso*, *Os Ciganos* de Pushkin). Este fala em sua novela *O Mercador de Ataúdes* da tradição literária dos motivos livres:

"Amanhã, exatamente ao meio-dia, o fabricante e suas filhas saíram pelo portão da casa comprada recentemente e foram até o seu vizinho. Não descreverei o cafetã russo Adriano Prokhorovitch, nem os vestidos à européia de Akulina e Daria, afastando-me então do uso consagrado pelos romancistas de hoje. Entretanto, não creio supérfluo indicar que as duas moças haviam colocado os pequenos chapéus amarelos e sapatos vermelhos, o que faziam apenas em ocasiões solenes".

Aqui a descrição do hábito é dada como um motivo livre tradicional para esta época (1830).

Entre os motivos livres, podemos distinguir uma classe particular de motivos introdutórios que exigem outros motivos suplementares. Assim, a situação que consiste em dar uma tarefa ao herói é característica do gênero "conto". Por exemplo, o rei quer desposar sua própria filha. Para evitar o casamento, a moça encarrega-o de missões impossíveis. Ou então é o herói quem recebe a filha do rei em casamento. Para evitar este casamento odioso, a filha do rei o encarrega de missões à primeira vista irrealizáveis (cf. em Pushkin, *O Conto de Balda*). Para desembaraçar-se de seu criado, o sacerdote pede-lhe que cobre as dívidas do diabo. Este motivo de missões precisa ser sustentado pela narração concreta das próprias missões e introduz a narração concernente ao herói

que é o seu agente. O mesmo se dá no caso de o motivo servir como retardamento da ação. Em *As Mil e Uma Noites*, Sheherazade retarda a execução que a ameaça contando algumas histórias. O motivo da narração é um procedimento que serve para introduzir novos contos. Tais são os motivos de perseguição nos romances de aventuras, etc. Habitualmente, a introdução de motivos livres na novela é apresentada como o apoio do motivo introdutório; este último sendo um motivo associado, é inseparável da fábula.

É preciso classificar por outro lado os motivos segundo a ação objetiva que eles descrevem.

O desenvolvimento da fábula é habitualmente conduzido graças à presença de alguns personagens ou heróis ligados por interesses comuns ou outros motivos (por exemplo, o parentesco). As relações mútuas dos personagens num dado momento constituem uma situação. Por exemplo, o herói ama a heroína, mas a heroína ama seu rival. As ligações são: amor do herói pela heroína e o amor da heroína pelo rival. A situação típica é a que contém ligações contraditórias; os diferentes personagens querem modificar esta situação de várias maneiras. Por exemplo, o herói ama a heroína e é amado, mas os pais impedem o casamento. O herói e a heroína aspiram ao casamento, os pais aspiram à separação dos heróis. A fábula representa a passagem de uma situação à outra. Esta passagem pode ser produzida graças à introdução de novos personagens (a situação se torna complexa), desaparecimento de antigos personagens (a morte do rival) ou à modificação da ligação.

Os motivos modificadores da situação chamam-se motivos dinâmicos e os não-modificadores, estáticos. Tomemos por exemplo a situação anterior ao fim da novela de Pushkin, *A Senhorita Aldeã*: Alexis Berestov ama Akulina. O pai de Alexis obriga-o a desposar Lisa Muromskaia. Não sabendo que Akulina e Lisa são um único personagem, Alexis resiste ao casamento imposto por seu pai. Ele parte para explicar-se com Muromskaia e reconhece Akulina em Lisa. A situação está modificada: as prevenções de Alexis contra este casamento caem. O motivo do reconhecimento de Akulina em Lisa é um motivo dinâmico.

Os motivos livres são habitualmente estáticos, mas nem todos os motivos estáticos são livres. Suponhamos que o herói tivesse necessidade de um revólver para a conclusão de um assassinato necessário à fábula. O motivo do revólver, sua introdução no campo visual do leitor é um motivo estático, mas ao mesmo tempo asso-

ciado, porque não se poderia cometer o assassinato sem ele. Vejamos, por exemplo, *A Filha sem Dote* de Ostrovski.

As descrições da natureza, do lugar, da situação, dos personagens e de seus caracteres são motivos tipicamente estáticos; os fatos e gestos do herói são motivos tipicamente dinâmicos.

Os motivos dinâmicos são centrais ou motores da fábula. Inversamente, acentuam-se por vezes no enredo os motivos estáticos.

Podemos facilmente distribuí-los conforme sua importância para a fábula. Os motivos dinâmicos tomam o primeiro lugar, seguidos dos preparatórios, dos determinantes da situação, etc. A comparação entre uma exposição condensada e uma exposição mais frouxa da narração demonstra-nos a importância tomada por um motivo na fábula.

Podemos caracterizar o desenvolvimento da fábula como a passagem de uma situação para outra², sendo cada uma caracterizada pelo conflito de interesses, pela luta entre os personagens. O desenvolvimento dialético da fábula é análogo ao desenvolvimento do processo social e histórico que apresenta cada novo estado histórico como o resultado de um conflito de classes sociais no estado precedente, e ao mesmo tempo como o campo em que se chocam os interesses de grupos sociais que constituem o regime social presente.

Estes interesses contraditórios e a luta entre os personagens são seguidos pelo reagrupamento destes últimos e pela tática de cada grupo em suas ações contra um outro. O desenvolvimento de ação, o conjunto de motivos que a caracterizam chama-se intriga (própria sobretudo à forma dramática).

O desenvolvimento da intriga (ou, no caso de um reagrupamento complexo de personagens, o desenvolvimento das intrigas paralelas), conduz ao desaparecimento do conflito ou à criação de novos conflitos. Habitualmente, o final da fábula é representado por uma situação em que os conflitos estão suprimidos e os interesses reconciliados. A situação de conflito suscita um movimento dramático, porque uma coexistência prolongada de dois princípios opostos não é possível, e um dos dois deverá superpor-se. Ao contrário, a situação de "reconciliação" não acarreta um novo mo-

² Também na novela psicológica, onde a série de personagens e suas relações são substituídas pela estória interior de um único personagem. Os motivos psicológicos de suas ações, os diferentes lados de sua vida espiritual, seus instintos, suas paixões, etc., têm a função dos personagens habituais. Podemos generalizar neste sentido tudo o que foi dito e tudo o que se dirá.

vimento, não desperta a atenção do leitor; porque tal situação aparece no final e chama-se desfecho. Assim, os antigos romances moralistas iniciam por uma situação na qual a virtude está oprimida e o vício triunfa (conflito de ordem moral), enquanto que, no desfecho, a virtude é recompensada e o vício punido. Por vezes, observamos uma situação equilibrada no início da fábula (tipo "Os Heróis viviam placidamente. Repentinamente aconteceu, etc.'). Para colocar em ação a fábula, introduzimos motivos dinâmicos que destroem o equilíbrio da situação inicial. O conjunto dos motivos, que viola a imobilidade da situação inicial e provoca a ação, chama-se nó. Habitualmente o nó determina todo o desenrolar da fábula e a intriga reduz-se às variações dos motivos principais introduzidos pelo nó. Estas variações chamam-se peripécias (a passagem de uma situação à outra).

Quanto mais os conflitos que caracterizam uma situação são complexos e os interesses dos personagens opostos, mais a situação é tensa. A tensão dramática tanto mais aumenta quanto mais se aproxima o desfecho de uma situação. Esta tensão geralmente é obtida pela preparação deste desfecho. Assim, no romance de aventuras estereotipado, os adversários que querem a morte do herói estão sempre em superioridade. Mas, no último minuto, quando tal morte torna-se iminente, o herói fica subitamente livre e as maquinacões desmoronam-se. A tensão aumenta graças a esta preparação.

A tensão chega a seu ponto culminante antes do desfecho. Este ponto culminante é geralmente designado pela palavra alemã *Spannung*. Nesta construção dialética da fábula mais simples, o *Spannung* aparece como a antítese (sendo o nó a tese, e o desfecho, a síntese).

O material da fábula forma a trama ao passar por diversas etapas. A situação inicial exige uma introdução narrativa. O relato das circunstâncias que determinam o estado inicial dos personagens e suas relações chama-se exposição. Uma narração, porém, não se inicia forçosamente pela exposição³.

No caso mais simples, quando o autor inicialmente nos faz conhecer os personagens participantes da fábula, temos o processo de uma exposição direta. Mas o exórdio toma também, por vezes, uma outra forma que conviria chamar de exórdio *ex-abrupto*: o relato inicia-se pela ação já em desenvolvimento, é apenas com o desen-

³ Do ponto de vista da disposição do material narrativo, o começo da narração chama-se exórdio, e seu fim, final. O exórdio pode não conter nem a exposição, nem o nó. Da mesma maneira, o final pode não coincidir com o desfecho.

rolar que o autor nos dá a conhecer a situação inicial do herói. Nestes casos, temos o processo de uma exposição retardada. Este retardamento da exposição dura por vezes um longo tempo: a introdução dos motivos que constituem a exposição varia sensivelmente. Por vezes, compreendemos a situação graças a alusões marginais. É a soma destas anotações incidentais que nos dá a imagem definitiva. Nestes casos, não temos um processo de exposição no sentido exato da palavra: não existe parte narrativa ininterrupta onde seriam reunidos os motivos da exposição.

Mas, por vezes, após ter descrito um acontecimento que não sabemos situar no esquema geral, o autor explica-o (seja em intervenção direta, seja através da fala de um personagem) por uma exposição, isto é, por um relato sobre o que já foi contado. Esta transposição de exposição representa um caso particular de deformação temporal no desenvolvimento da fábula.

Este retardamento da exposição pode ser prolongado até o fim: em toda a narração, o leitor é mantido na ignorância de certos detalhes necessários à compreensão da ação. Habitualmente, esta ignorância do leitor corresponde no relato ao desconhecimento destas circunstâncias, do qual também participam o grupo inicial de personagens, isto é, o leitor é informado unicamente do que é conhecido por um certo personagem. Esta circunstância ignorada é comunicada no desfecho. O desfecho que inclui elementos da exposição e que representa o esclarecimento em torno de todas as peripécias conhecidas desde o exposto precedente, chama-se desfecho regressivo. Suponhamos que o leitor de *A Senhorita Aldeã*, assim como Alexis Berestov, não conheça a identidade de Akulina e de Lisa Muromskaia. Neste caso, a informação que o desfecho nos daria sobre esta identidade teria possuído uma força regressiva, isto é, nos teria conduzido a uma nova e verdadeira compreensão de todas as situações precedentes. Assim é a construção de *A Tempestade*, novela extraída da coleção *Narrações do Falecido Ivan Petrovitch Bielkine*, de Pushkin.

Este retardamento da exposição é habitualmente introduzido como um conjunto complexo de segredos. São possíveis as seguintes combinações: o leitor sabe, os personagens não sabem; uma parte dos personagens sabe, outra parte não; o leitor e uma parte dos personagens não sabem; ninguém sabe, a verdade é descoberta por acaso; os personagens sabem, o leitor não sabe.

Estes segredos podem dominar a narração inteira ou apenas abarcar certos motivos. Neste caso, o mesmo motivo pode figurar muitas vezes na construção da trama. Tomemos o seguinte proce-

dimento, próprio do romance: o filho de um dos personagens foi raptado tempos antes que se inicie a ação (primeiro motivo). Um novo personagem aparece e compreendemos que ele foi educado numa família que não era a sua e não conheceu seus pais (segundo motivo). Mais tarde, conhecemos, graças a uma confrontação de datas e circunstâncias ou através do motivo "sinal" — amuleto, traços de beleza, etc. —, que a criança criada funde-se com o outro herói. Estabelecemos, desta maneira, a identidade do primeiro e do segundo motivo. Esta repetição do motivo sob uma forma modificada caracteriza o modo de construção da trama em que os elementos da fábula não são introduzidos na ordem cronológica natural. O motivo repetido é geralmente o índice desta relação proposta pela fábula, entre as partes do esquema composicional. Assim, se o amuleto é o sinal de reconhecimento no exemplo citado anteriormente, "o reconhecimento da criança perdida", então o motivo deste amuleto acompanha tanto o relato do desaparecimento da criança quanto a biografia do novo personagem. (Ver *Os Inocentes Culpados* de Ostrovski.)

As inversões temporais da narração são possíveis graças à ligação que os motivos estabelecem entre as partes⁴. Não só a exposição, mas uma parte qualquer da fábula, pode ser conhecida do leitor mesmo depois de este último ter tido conhecimento do que se passou em seguida.

A exposição sucessiva de uma grande parte dos acontecimentos, tendo precedido a estes no decorrer dos quais esta exposição é introduzida, chama-se *Vorgeschichte*. A exposição retardada é uma forma comum da *Vorgeschichte*, assim como a biografia de um novo personagem introduzido numa nova situação. Podemos encontrar numerosos exemplos nos romances de Turgueniev.

Um caso mais raro é o *Nachgeschichte*, o relato do que se passa ulteriormente, e que é inserido na narração antes que os acontecimentos preparatórios desta situação sobrevenham. A *Nachgeschichte* toma por vezes a forma de um sonho fatídico, de uma predição, de suposições mais ou menos justas acerca do futuro.

O narrador é importante no caso do desenvolvimento indireto

⁴ Quando o motivo é repetido mais ou menos frequentemente e sobretudo quando é livre, isto é, exterior à fábula, fala-se de um *leitmotiv*. Assim, alguns personagens que aparecem sob diferentes nomes no decorrer da narração (disfarce), são acompanhados por um motivo constante, a fim de que o leitor possa reconhecê-los.

da fábula, porque a introdução das diferentes partes da trama decorre do caráter da narração.

O narrador pode diferir segundo as obras: a narração pode ser apresentada objetivamente, em nome do autor, como uma simples informação, sem que se nos explique como tomamos conhecimento destes acontecimentos (relato objetivo) ou em nome do narrador, de uma certa pessoa bem definida. Por vezes, este narrador é introduzido como um terceiro, informado por outros personagens (o narrador das novelas de Pushkin *O Tiro de Pistola*, *O Chefe dos Correios*), ou como uma testemunha, ou ainda como um dos participantes da ação (o herói em *A Filha do Capitão* de Pushkin). Por vezes, esta testemunha ou conhecedor pode não ser o narrador e o relato objetivo comunicar-nos-á o que o conhecedor descobriu e ouviu, ainda que ele não participe do que é relatado (Melmothe, o homem errante de Mathurin). Por vezes são utilizados métodos complexos de narração (por exemplo em *Os Irmãos Karamazov*, o narrador é introduzido como uma testemunha; entretanto ele não está presente no romance e a narração é conduzida como relato objetivo).

Assim, existem dois modelos principais de narração: a objetiva e a subjetiva. No sistema da narração objetiva, o autor sabe tudo, até os pensamentos secretos do herói. No relato subjetivo, seguimos a narração através dos olhos do narrador (ou de um terceiro conhecedor), e para cada informação dispomos de uma explicação: como e quando o narrador (o conhecedor) tomou ele próprio conhecimento do fato.

Os sistemas mistos são igualmente possíveis. No relato objetivo, o narrador segue habitualmente a sorte de um personagem particular, e não conhecemos sucessivamente o que tem feito o personagem em causa. Em seguida, abandonamos este personagem, nossa atenção passa a um outro, e novamente conhecemos sucessivamente o que este novo personagem fez ou aprendeu. Assim, o herói é o fio condutor da narração, isto é, também ele é um narrador; o autor, falando em seu nome, tem ao mesmo tempo o cuidado de não comunicar mais coisas do que poderia fazer o herói. Por vezes, o fato de que o herói seja o fio condutor da narração é suficiente para determinar a construção inteira da obra. O material da fábula continuaria o mesmo, mas o herói poderia sofrer algumas modificações se o autor seguisse um outro personagem.

Analisaremos, a título de exemplo, o conto de W. Hauff, *O Califa Cegonha*:

Um belo dia, o califa Kasside e seu vizir compram de um mer-

cador ambulante uma tabaqueira cheia de uma pólvora misteriosa, com uma nota escrita em latim. O sábio Selim lê esta nota onde se diz que quem tomar este pó e pronunciar a palavra *mutabor* será transformado num animal à sua escolha. Mas é preciso não rir após esta transformação, senão a palavra será esquecida e impossível retornar ao estado humano. O califa e seu vizir transformam-se em cegonhas; seu primeiro encontro com outras os faz rir. A palavra é esquecida. As duas cegonhas, o califa e o vizir, são condenados a ficar pássaros para sempre. Voando sobre Bagdad, vêem uma turba nas ruas e ouvem gritos de que o poder foi tomado por um certo Mizra. Este último é o filho do mágico Kachnur, o pior inimigo de Kasside. As cegonhas voam então para o túmulo do profeta para aí encontrar a libertação dos sortilégios. No caminho, pousam numas ruínas a fim de aí passarem a noite. Lá encontram uma coruja que fala a língua dos homens e que lhes narra sua história. Ela era a filha única do Rei das Índias. O mágico Kachnur, que em vão a havia pedido em casamento para seu filho Mizra; após ter-se introduzido no palácio disfarçado em negro, deu à princesa uma bebida mágica que a transformou em coruja, em seguida a transportou para estas ruínas, dizendo-lhe que ela ficaria como coruja até que alguém consentisse em desposá-la. Por outro lado, ela ouvira em sua infância uma predição segundo a qual a felicidade lhe seria trazida pelas cegonhas. Ela propõe ao califa indicar-lhe o meio de libertar-se do sortilégio com a condição de que ele prometa desposá-la. Após algumas hesitações, o califa consente e a coruja dirige-o ao quarto em que se reúnem os mágicos. Lá o califa surpreende a narração de Kachnur, na qual ele reconhece o mercador ambulante: este último narra como conseguiu enganar ao califa. Esta conversação devolve-lhe a palavra esquecida: "mutabor". O califa e o vizir transformam-se em homens e também a coruja; todos voltam a Bagdad onde se vingam de Mizra e Kachnur.

O conto chama-se *O Califa Cegonha*, isto é, o herói é o califa Kasside, porque é o seu destino que o autor segue na narração. A história da princesa coruja é introduzida na narração pela função que ela tem junto ao califa no decurso de seu encontro nas ruínas.

É suficiente mudar ligeiramente a disposição do material para fazer da princesa coruja a heroína: é preciso contar em primeiro lugar sua história e introduzir a do califa por um relato que terá lugar antes da libertação do sortilégio.

A fábula continuará a mesma, mas a trama terá sido modifi-

cada sensivelmente, porque o fio condutor da narração não será o mesmo.

Anoto aqui a transposição dos motivos: o motivo do mercador ambulante e o motivo de Kachnur, pai de Mizra, são o mesmo no momento em que o califa cegonha surpreende o mágico. O fato da transformação do califa encerra as maquinações de seu inimigo, transformação que nos é comunicada no final do conto e não no início, como deveria ser na exposição pragmática.

Quanto à fábula, ela é dupla:

1. A estória do califa enfeitado por Kachnur graças a uma fraude;
2. A estória da princesa enfeitada pelo mesmo Kachnur.

Estes dois caminhos paralelos da fábula cruzam-se no momento do encontro e das promessas mútuas entre os dois personagens. Em seguida, a fábula segue um único traço: sua libertação e a punição do mágico.

O esquema da trama segue o destino do califa. Sob uma forma velada, o califa é aqui o narrador, isto é, o relato com aparência objetiva conta-nos o que é conhecido pelo califa e na ordem segundo a qual ele a conhece. Isto determina toda a construção da trama. Este caso é bastante freqüente e o herói é habitualmente um narrador dissimulado (potencial). Por isso a novela utiliza por vezes a construção própria das memórias, isto é, obriga o herói a contar sua história. Assim, o procedimento de observação do herói é desenvolvido, e os motivos expostos e a ordem respeitada por estes encontram sua motivação.

Na análise da composição de obras concretas, é preciso conceder uma atenção especial à participação do tempo e lugar da narração.

É preciso distinguir na obra literária o tempo da fábula e da narração. O tempo da fábula é aquele em que os acontecimentos expostos estão supostamente desenrolando-se; o tempo da narração é o tempo necessário à leitura da obra (a duração do espetáculo). Este último tempo refere-se à noção que temos da dimensão da obra.

O tempo da fábula nos é dado:

1. Pela data da ação dramática, de uma maneira absoluta (quando situamos os acontecimentos no tempo, por exemplo "às duas horas após o almoço de 8 de janeiro de 18..." ou "no inverno") ou relativa (pela indicação da simultaneidade dos acontecimentos ou de sua conexão temporal: "dois anos mais tarde", etc.).

2. Pela indicação dos lapsos de tempo ocupados pelos acontecimentos (“a conversação durou uma meia hora”, “a viagem prosseguiu durante três meses”, ou indiretamente: “eles chegaram a seu destino no quinto dia”).

3. Ao se criar a impressão desta duração: devido à duração dos discursos, à duração normal de uma ação ou a outros índices secundários, medimos aproximadamente o tempo tomado pelos acontecimentos expostos. É preciso notarmos que o escritor emprega esta terceira forma bastante livremente, intercalando-a com discursos prolongados em lapsos de tempo bastante curtos, e, inversamente, alongando-os em palavras breves e ações rápidas sobre longos períodos.

Quanto à escolha do lugar da ação, existem dois casos característicos: o caso estático, quando todos os heróis reúnem-se num mesmo local (eis por que os hotéis e seus equivalentes oferecendo a possibilidade de encontros inesperados, são tão frequentes) e o caso cinético, quando os heróis mudam de local para chegar aos encontros necessários (narração de viagens).

MOTIVAÇÃO

O sistema de motivos que constituem a temática de uma obra deve apresentar uma unidade estética. Se os motivos ou o complexo de motivos não são suficientemente coordenados na obra, se o leitor fica insatisfeito com as ligações entre esse complexo e a obra inteira, dizemos que este complexo não se integra na obra. Se todas as partes da obra são mal coordenadas, esta se dissolve.

Eis por que a introdução de todo motivo particular ou de cada conjunto de motivos deve ser justificada (motivada). O sistema de procedimentos que justifica a introdução dos motivos particulares e seus conjuntos chama-se “motivação”.

Os procedimentos de motivação são muito diversos pela sua natureza e seu caráter. Por isso é preciso classificá-los:

1. MOTIVAÇÃO COMPOSICIONAL: Seu princípio consiste na economia e utilidade dos motivos. Os motivos particulares podem caracterizar os objetos colocados no campo visual do leitor (os acessórios) ou então as ações dos personagens (os episódios). Nenhum acessório deve ficar inutilizado pela fábula. Tchekov pensou na motivação composicional dizendo que se no início da novela

diz-se que há um prego na parede, é justamente neste prego que o herói deve se enforçar.

Observamos uma utilização similar dos acessórios em *A Filha Sem Dote* de Ostrovski, no que concerne à arma. As indicações de encenação do terceiro ato contêm: “Sobre o divã, uma tapeçaria por cima da qual estão suspensas algumas armas”. No início, esta anotação é apenas um detalhe da decoração, a título de indicação acerca dos hábitos de Karandichev. No sexto quadro, atrai-se a atenção para este detalhe pelas seguintes réplicas:

“ROBINSON (olhando a tapeçaria): O que você tem aí?

KARANDICHEV: Charutos.

ROBINSON: Não, aquilo que está pendurado? Objetos falsos? Imitações?

KARANDICHEV:

Que objetos falsos? Que imitações? São armas turcas”.

O diálogo prossegue e a assistência ridiculariza estas armas. Então o motivo das armas é precisado; à declaração de seu mau estado segue-se esta réplica:

“KARANDICHEV:

E por que estariam elas em mau estado? Esta pistola, por exemplo... (ele retira a pistola da parede).

PARATOV (pegando a pistola): — Esta pistola?

KARANDICHEV: Eh, atenção, ela está carregada!

PARATOV: Não tenha medo. Esteja ela carregada ou não, o perigo é o mesmo. De toda a maneira, não dispararia. Fique a cinco passos de mim e pode atirar.

KARANDICHEV: Oh não, esta pistola ainda pode ser útil.

PARATOV: Sim, para pregar pregos na parede (ele joga a pistola sobre a mesa)”.

No fim do ato, Karandichev, ao partir, pega a pistola de cima da mesa. No quarto ato, atira com esta pistola em Larissa.

A introdução do motivo da arma tem aqui uma motivação composicional. Esta arma é necessária ao desfecho.

Este é o primeiro caso de motivação composicional. O segundo é a introdução de motivos como procedimentos de caracterização. Os motivos devem permanecer em harmonia com a dinâmica da fábula. Sempre em *A Filha Sem Dote*, o motivo do vinho da Borgonha, fabricado pelo mercador de um falso vinho vendido a baixo preço, caracteriza a existência miserável de Karandichev e prepara a partida de Larissa.

Estes detalhes característicos podem se harmonizar com a ação:

1. Através de uma analogia psicológica (a paisagem romântica: luar para uma cena de amor, tempestade ou borrasca para as cenas de morte ou crime).

2. Por contraste (o motivo da natureza indiferente, etc.). Ainda em *A Filha Sem Dote*, no momento em que Larissa morre, escuta-se pela porta do restaurante o canto de um coro cigano.

Também é preciso levar em conta uma possível falsa motivação. Alguns acessórios e episódios podem ser introduzidos a fim de desviar a atenção do leitor da verdadeira intriga. Este procedimento figura comumente nos romances policiais em que um certo número de minúcias é dado a fim de levar o leitor (e uma parte de seus personagens), por exemplo em Conan Doyle — Watson ou a polícia, para uma pista errada. O autor deixa-nos supor um falso desfecho. Os procedimentos de falsa motivação são freqüentes sobretudo nas obras fundamentadas numa grande tradição literária. O leitor está habituado a interpretar cada detalhe da obra de uma maneira tradicional. O subterfúgio se revela ao final e o leitor compreende que todos estes detalhes foram introduzidos com o único fito de proporcionar um desfecho inesperado.

A falsa motivação é um elemento do pastiche literário, como um jogo de situações literárias conhecidas, pertencentes a uma sólida tradição e utilizadas pelos escritores com uma função não-tradicional.

2. MOTIVAÇÃO REALISTA: Exigimos de cada obra uma ilusão elementar: a obra seria tão convencional e artificial, que deveríamos perceber a ação como verossímil. Este sentimento de verossimilhança é extremamente forte no leitor ingênuo e este pode crer na autenticidade do relato, pode ser persuadido de que os personagens existem realmente. Assim, Pushkin, apenas terminada a *História da Revolta de Pugatchov*, publica *A Filha do Capitão*, na forma de Memórias de Griniov com o seguinte prólogo: "O manuscrito de Piotre Andreevitch Griniov foi fornecido por um de seus netos, que soubera de que nos ocupávamos de um trabalho concernente à época descrita por seu avô. Decidimos, com a permissão dos parentes, publicar o próprio manuscrito". Dá-nos ele a ilusão de que Griniov e suas memórias são autênticas, ilusão aceita sobretudo por alguns traços da vida pessoal de Pushkin conhecidos pelo público (suas pesquisas sobre a história de Pugatchov), acreditada também pelo fato de que as opiniões e convic-

ções apregoadas por Griniov não coincidem sempre com as opiniões expressas pelo próprio Pushkin.

Para um leitor mais informado, a ilusão realista toma uma forma de exigência de verossimilhança. Sabendo do caráter inventado da obra, o leitor exige, entretanto, uma certa correspondência com a realidade e vê o valor da obra nesta correspondência. Mesmo os leitores conhecedores das leis de composição artística não podem libertar-se psicologicamente desta ilusão.

Neste sentido, cada motivo deve ser introduzido como um provável motivo para a situação dada.

Mas já que as leis da composição do enredo nada têm de comum com a probabilidade, cada introdução de motivos é um compromisso entre esta probabilidade objetiva e a tradição literária. Graças a seu caráter tradicional, não percebemos o absurdo realista da introdução tradicional de motivos. Para mostrar que estes motivos são inconciliáveis com a motivação realista, é preciso fazer um pastiche. Lembremos o pastiche de *mise-en-scène* da ópera *Vampuka* que ainda é representada no palco do "Espelho deformador"⁵ e que dá espetáculo de um repertório de situações tradicionais de ópera congregadas num espírito cômico.

Não salientamos, por estarmos habituados à técnica do romance de aventuras, o absurdo do fato de que o herói sempre é salvo cinco minutos antes de sua morte iminente; os espectadores da antiga comédia ou de Molière salientavam o absurdo do fato de que no último ato todos os personagens descobrem-se como parentes próximos (o motivo do parentesco reconhecido, conforme o desfecho de *O Avaro* de Molière). O mesmo procedimento figura na comédia de Beaumarchais, *As Bodas de Figaro*, mas já sob a forma de pastiche, porque este procedimento já estava morrendo nesta época. Entretanto a peça de Ostrovski, *Os Inocentes Culpadados*, em que a heroína reconhece ao final no herói seu filho perdido, demonstra que este motivo está sempre vivo para o drama. Este motivo do parentesco reconhecido facilitava muito o desfecho (o parentesco conciliava os interesses modificando totalmente a situação); por isso entrou definitivamente na tradição. A explicação de que os reencontros de um filho e uma mãe perdida eram moeda corrente na Antiguidade, não tem sentido. Eram moeda corrente unicamente no palco graças à força da tradição literária.

5 Teatro satírico de Leningrado.

Quando uma escola poética dá lugar a outra, a nova destrói a tradição e conserva, por conseguinte, a motivação realista de introdução de motivos. Eis por que toda a escola literária, opondo-se à maneira precedente, inclui sempre em seus manifestos, sob uma forma qualquer, uma declaração de fidelidade para com a vida, a realidade. Assim escrevia Boileau, tomando no século XVII a defesa do jovem Classicismo contra as tradições da antiga literatura francesa; assim no século XVIII, os enciclopedistas defendiam os gêneros burgueses (o romance familiar, o drama), contra os velhos cânones; assim no século XIX, os românticos insurgiram-se contra os cânones do classicismo tardio em nome da vitalidade e da fidelidade à natureza desmascarada. A escola que os fez surgir tomou o próprio nome de escola naturalista. Em geral, no século XIX, pululam numerosas escolas cujos nomes contêm uma alusão à motivação realista dos procedimentos: realismo, naturalismo, naturismo, romance de costumes, literatura populista, etc. Em nossa época, os simbolistas substituíram os realistas em nome de um natural sobrenatural (*de realibus ad realiora*, do real ao mais real) o que não impedia a aparição do Acmeísmo, que exige da poesia um caráter mais substancial e concreto, e a do futurismo, que no princípio rejeitou o esteticismo e quis reproduzir o "verdadeiro" processo criador e mais tarde deliberadamente trabalhou em motivos "vulgares", isto é, realistas.

De escola para escola, permanece a exortação ao natural. Por que não criamos a "verdadeira" escola natural que não deixaria lugar a nenhuma outra? Por que podemos aplicar o qualificativo de realista a cada escola (e ao mesmo tempo a nenhuma delas)? (Os ingênuos historiadores da literatura utilizam este termo como uma qualidade superior para um escritor: "Pushkin era realista" é um típico clichê da história literária que não se dá conta do fato de que no tempo de Pushkin se empregava esta palavra com sentido diverso daquele que lhe damos hoje.) Este fenômeno sempre se explica pela oposição da nova escola à anterior, isto é, pela substituição das antigas convenções, percebidas como tais, por outras que não são ainda percebidas como cânones literários. Por outro lado, o material realista não representa em si uma construção artística e, para que ele venha a sê-lo, é necessário aplicar-lhe leis específicas de construção artística que, do ponto de vista da realidade, serão sempre convenções.

Assim a motivação realista tem como fonte seja a confiança ingênua, seja a exigência de ilusão. Isto não impede o desenvolvimento da literatura fantástica. Se os contos populares aparecem habitualmente num meio popular que admite a existência real de

bruxas e gênios familiares, sua existência ulterior é devida a uma ilusão consciente em que o sistema mitológico, a concepção fantástica do mundo ou a admissão de possibilidades não são realmente justificáveis, mas apenas uma hipótese voluntária.

Sobre estas hipóteses são construídos os romances fantásticos de Wells; este autor satisfaz-se habitualmente não com um sistema mitológico inteiro, mas com uma admissão isolada inconciliável com as leis da natureza (encontramos uma crítica aos romances fantásticos do ponto de vista da irrealidade de suas premissas na interessante obra de Perelman *Viagens aos Planêtas*).

É interessante notar que num meio literário evoluído, os relatos fantásticos oferecem a possibilidade de uma dupla interpretação da fábula, em virtude das exigências da motivação realista: podemos compreendê-los de uma só vez como acontecimentos reais e como acontecimentos fantásticos. No seu prefácio ao romance de Alexis Tolstoi, *O Vampiro*, que é um bom exemplo de construção fantástica, Vladimir Soloviov escrevia: "O interesse essencial da significação fantástica em poesia baseia-se na certeza que tudo o que acontece no mundo e sobretudo na vida humana depende, além de causas presentes e evidentes, de uma outra causalidade mais profunda e universal, mas menos clara. Vejamos o traço distintivo do verdadeiro fantástico: ele não surge nunca como uma forma desvelada. Seus acontecimentos não devem jamais constranger a crença no sentido místico dos acontecimentos da vida mas devem antes de tudo sugerir, fazer alusão a isto. No verdadeiro fantástico, guarda-se sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação completamente privada de probabilidade interna. Todas as minúcias devem ter um caráter quotidiano, mas consideradas em seu conjunto, devem indicar uma outra causalidade". Se retiramos destas palavras o disfarce idealista da filosofia de Soloviov, encontramos nelas uma formulação bastante precisa da técnica de narração fantástica do ponto de vista das normas da motivação realista. Tal é a técnica das novelas de Hoffmann, dos romances de Radcliff, etc. Os motivos habituais que oferecem a possibilidade de uma dupla interpretação são o sonho, o delírio, a ilusão visual ou outra, etc. (Cf. este ponto de vista na coleção de novelas de Brussov, *O Eixo da Terra*.)

A introdução na obra literária de um material extraliterário, isto é, de temas que têm uma significação real fora do desenho artístico, é facilmente compreendida sob o ângulo da motivação realista de construção da obra.

Assim, nos romances históricos, colocam-se em cena personagens históricos, introduz-se esta ou aquela interpretação dos acontecimentos. Vemos em *Guerra e Paz* de Leon Tolstoi toda uma conexão de estratégia militar sobre a batalha de Borodino e o incêndio de Moscou, que provocou uma polêmica na literatura especializada. As obras contemporâneas apresentam costumes familiares ao leitor, trazendo à tona problemas de ordem moral, social, política, etc., numa palavra, introduzem temas que têm uma vida fora da literatura. Mesmo num pastiche convencional, no qual observamos estes procedimentos, trata-se enfim, a propósito de um caso particular, da discussão de problemas próprios à poética. A revelação do procedimento, isto é, seu emprego fora de sua motivação tradicional, é uma demonstração do caráter literário da obra, no gênero de "encenação numa encenação" (por exemplo, a representação teatral em *Hamlet* de Shakespeare, o fim de *Kean* de Alexandre Dumas).

3. MOTIVAÇÃO ESTÉTICA: Como afirmei, a introdução dos motivos resulta do compromisso entre a ilusão realista e as exigências da construção estética. Tudo o que é tomado emprestado da realidade não convém forçosamente a uma obra literária. É sobre isto justamente que Lermontov insiste quando escreve a propósito da prosa jornalística contemporânea (1840):

De quem pintam os retratos?
Onde então buscam estas conversas?
É mesmo que as tenham ouvido,
Não queremos escutá-las.

Boileau já falara deste problema com esta frase: "O verdadeiro pode algumas vezes não ser verossímil", designando por "verdadeiro" o que tem a motivação realista, e por "verossímil" o que tem uma motivação estética.

A negação do caráter literário da obra dentro dela mesma, é uma expressão da motivação realista que encontramos frequentemente. Conhecemos a fórmula: "Se isto se passasse num romance, meu herói teria feito assim, mas porque nos encontramos na realidade, veja o que acontece, etc.". Mas o próprio fato de dirigir-se à forma literária já confirma as leis de construção estética.

Cada motivo real deve ser introduzido por uma certa forma da construção do relato e deve beneficiar-se de um esclarecimento particular. A própria escolha dos temas realistas deve ser justificada esteticamente.

As discussões entre as antigas e novas escolas literárias sur-

gem a propósito da motivação estética. A antiga corrente, tradicional, nega a existência do caráter estético das novas formas literárias. Isto manifesta-se, por exemplo, no léxico poético que deve harmonizar-se com as tradições literárias estáveis (fonte de prosaísmos, palavras proibidas à poesia).

Deter-me-ei no procedimento de *singularização* como um caso particular da motivação estética. A introdução do material extraliterário numa obra deve justificar-se por sua novidade e individualidade a fim de que não se oponha aos outros constituintes dela. É preciso falar do antigo e do habitual como do novo e do não-habitual. O usual deve ser tratado como insólito.

Estes procedimentos que tornam singulares os objetos usuais, são habitualmente motivados pela refração destes problemas na psiquê do herói de quem são desconhecidos. Conhecemos o procedimento de singularização de Leon Tolstoi que, para descrever o conselho de guerra na aldeia de Filles (*Guerra e Paz*), introduz como personagem uma pequena camponesa que observa e interpreta à sua maneira infantil tudo o que fazem e dizem os participantes, sem nada disto compreender. Também, ainda em Tolstoi, em sua novela *Kholstomer*, as relações humanas nos são dadas através da psiquê hipotética de um cavalo (cf. a novela de Tchekov, *Kachtanka*, em que estamos colocados em presença da psiquê igualmente hipotética de uma pequena cadela, procedimento utilizado apenas para singularizar a exposição. A novela de Korolenko, *O Músico Cego*, em que a vida dos que vêm se passa através do entendimento de um cego, é exemplo idêntico).

Swift usou muito este procedimento de singularização em *As Viagens de Gulliver* a fim de atacar o quadro satírico dos regimes sociais e políticos da Europa. Gulliver, perdido no país de Houyhnhnms (cavalos providos de entendimento), descreve a seu hospedeiro-cavalo os usos em vigor na sociedade humana. Obrigdo a ser extremamente concreto em sua narração, levanta o envoltório das belas frases e tradicionais justificações fictícias para os fenômenos como a guerra, os conflitos de classes, a politicagem parlamentar profissional, etc. Privados de seu envoltório verbal costumeiro, estes temas tornam-se singulares e revelam todo o seu lado repugnante. Desta maneira, a crítica ao regime político, um material extraliterário, obtém sua motivação a integra-se estreitamente na obra.

A interpretação do tema do duelo em *A Filha do Capitão* oferece um mesmo exemplo de singularização.

Em 1830, liamos no *Jornal Literário* esta anotação de Pushkin: "As pessoas do mundo têm sua própria maneira de pensar,

seus pré-julgamentos incompreensíveis a uma outra casta. Como explicaremos o duelo de dois oficiais franceses a um pacífico aleúte? Sua susceptibilidade lhe parecerá sempre estranha e quase terá razão". Pushkin utilizou esta ressalva em *A Filha do Capitão*. No terceiro capítulo, é pelo relato da mulher do Cap. Miranov que Griniov vem a saber como Chvabrine transformou a Guarda numa guarnição fronteira:

"Faz cinco anos que mandaram para cá Chvabrine Alexis Ivanovitch, por ter cometido um homicídio. Deus sabe por que cometeu ele este crime. Alexis matou um tenente em duelo. E fez tudo isso diante de duas testemunhas!"

Mais tarde, no quarto capítulo, quando Chvabrine provoca Griniov para um duelo, aquele se dirige ao lugar-tenente da guarnição para lhe propor que seja sua testemunha.

— "O que quer dizer — permita-me a pergunta — é que deseja bater-se com Alexis Ivanovitch e quer que eu sirva de padrinho, não é isso?"

— "Perfeitamente.

— "Por Deus, Piotr Andreitch! Em que canoa vai embarcar! Brigar com Alexis Ivanovitch! 'Palavras leva-as o vento'! Ele o agride, o senhor responde com outra agressão. Ele lhe bate, o senhor retruca, batendo também... depois separam-se."

No fim da conversa, Oriniov tenta um recuo categórico:

— "Se o senhor pretende envolver-me nestes assuntos, serei obrigado a levar ao conhecimento do comandante que na fortaleza está se tramando um ato contrário aos interesses do Estado".

No 5.º capítulo, a descrição que nos faz Savelitch dos passos de esgrima traz-nos fatos estranhos:

"Não fui eu o culpado, foi esse maldito missiú, que te ensinou a manejar a espada, como se fazendo molinetes no ar e dando pontapés pudesses te livrar dos indivíduos ruins*".

Devido a este esclarecimento cômico, a idéia de duelo é apresentada sob o novo e incomum aspecto. A singularização toma aqui a forma cômica que ainda é acentuada pelo vocabulário ("Se ele lhe estapeou o focinho"); o vulgarismo "focinho" caracteriza no discurso do tenente não a grosseirice da face de Griniov, mas a brutalidade do combate, "ele lhe bate, o senhor retruca, batendo também": esta aproximação contraditória das palavras cria um

* Pushkin, A. S. *A Filha do Capitão*, Trad. de Paulo Correa Lopes, Livr. do Globo, Porto Alegre, 1936. (N. do Trad.)

efeito cômico. Evidentemente, a singularização nem sempre provoca um efeito cômico.

O HERÓI

A apresentação dos personagens, espécie de suportes vivos para os diferentes motivos, é um procedimento coerente para agrupar e coordenar estes últimos. A aplicação de um motivo a um certo personagem facilita a atenção do leitor. O personagem tem a função de um fio condutor e permite que nos orientemos no acúmulo dos motivos, de um meio auxiliar destinado a classificar e ordenar os motivos particulares. Por outro lado, existem procedimentos graças aos quais podemos nos orientar entre a multidão dos personagens e a complexidade de suas relações. É preciso poder reconhecer um personagem; por outro lado, ele deve mais ou menos fixar nossa atenção.

Caracterizar um personagem é um procedimento que o faz reconhecível. Chama-se *característica* de um personagem o sistema de motivos que lhe está indissolivelmente ligado. Num sentido mais restrito, entende-se por característica os motivos que definem a psiquê do personagem, seu caráter.

A designação de um herói por um nome próprio é o elemento mais simples da característica. As formas elementares de narração satisfazem-se por vezes com a simples atribuição de um nome ao herói, sem nenhuma outra característica (herói abstrato) que o relaciona às ações necessárias ao desenrolar da fábula. As construções mais complexas exigem que os atos dos heróis decorram de uma certa unidade psicológica, que eles sejam psicologicamente prováveis para este personagem (motivação psicológica dos atos). Neste caso, atribuem-se ao herói certos traços de caráter.

A caracterização do herói pode ser direta, isto é, nós recebemos uma informação sobre seu caráter através do autor, de outros personagens ou de uma autodescrição (as confissões). Encontramos por vezes uma caracterização indireta: o caráter parte dos atos, da conduta do herói. Às vezes, estes atos são dados no início do relato, fora do esquema da fábula, com o fim único de caracterizá-lo; eis por que estes atos exteriores à fábula apresentam-se como uma parte da exposição. Assim, na novela de K. Fedine, *Anna Timofeevna*, a anedota sobre Yakovlev e a noviça no primeiro capítulo visa apenas caracterizar o personagem.

O procedimento de máscara, isto é, a elaboração de motivos concretos correspondentes à psiquê do personagem, é um caso particular da característica indireta. Assim, a descrição da aparência do personagem, de suas vestes, de seu alojamento, (por exemplo, Pluchkine em Gogol) pode ser classificado como máscara. Não só a descrição dos objetos, do que se oferece aos olhos, mas também toda outra descrição pode servir de máscara. O próprio nome do herói pode ter esta função. Neste sentido, as tradições dos nomes-máscaras próprios à comédia também oferecem interesse. A começar pelos mais elementares: Pravdine, Milom Starodum e até Iaitchnitsa, Skalozub, Gradoboev⁶, etc., quase todos os nomes nas comédias designam um traço característico do personagem. Neste sentido, é suficiente vermos os nomes dos personagens de Ostrovski.

É preciso distinguirmos dois casos principais nos procedimentos de caracterização dos personagens: o caráter constante que permanece o mesmo no decorrer da fábula e o caráter modificável que evolui à medida que se desenrola a ação. Neste último caso, os elementos característicos estão ligados estreitamente à fábula, e a ruptura do caráter (o famoso arrependimento do malévolo) já é uma modificação da situação dramática.

Por outro lado, o vocabulário do herói, o estilo de suas palavras, os temas que aborda em sua conversação podem igualmente servir-lhe de máscara.

Mas não basta diferenciar os heróis, separá-los do conjunto de personagens por alguns traços característicos específicos: é preciso fixar a atenção do leitor, despertar o interesse pela sorte dos personagens. Neste sentido, o meio fundamental consiste em provocar a simpatia para a ação descrita. Os personagens habitualmente carregam consigo uma carga emocional. Nas formas mais primitivas, encontramos os virtuosos e os malévolos. Aqui a relação emocional com o herói (simpatia-antipatia) é desenvolvida a partir de uma base moral. Os modelos positivos e negativos são um elemento necessário à construção da fábula. Atrair as simpatias do leitor para alguns deles e sua repulsão para outros provoca, infalivelmente, sua participação emocional nos acontecimentos expostos e seu interesse pela sorte dos heróis.

⁶ Pravda (r.): verdade; miyj: caro; starye dumy: idéias antigas; jaicnica: omelete; skalit' zuby: mostrar os dentes, rir abertamente; gradoboj: delgado. Estes nomes aparecem nas peças dos dramaturgos russos Fonvizin, Griboedov, Ostrovski, Gogol.

O personagem que recebe a carga emocional mais viva e acentuada chama-se herói. O herói é o personagem seguido pelo leitor com a maior atenção. Provoca a compaixão, a simpatia, a alegria e a tristeza do leitor.

É preciso não esquecermos que a relação emocional com o herói já está contida na obra. O autor pode atrair a simpatia para um personagem cujo caráter na vida real poderia provocar no leitor um sentimento de repugnância e desgosto. A relação emocional com o herói releva da construção estética da obra e, apenas nas formas primitivas, coincidirá obrigatoriamente com o código tradicional da moral e da vida social.

Este aspecto da questão era por vezes negligenciado pelos críticos jornalistas da década de 60 do século XIX que apreciavam os heróis do ponto de vista da utilidade social de seu caráter e de sua ideologia, isolando-os da obra literária. Assim, o empreiteiro russo Vassilkov, representado por Ostrovski (*O Tesouro Louco*) como um herói positivo, opõe-se à nobreza que se arruína; nossos críticos, aqueles da inteligência populista, apreciaram-no como um modelo negativo de capitalista explorador e em plena ascensão social, porque os outros de sua classe eram-lhe antipáticos. Toda esta reinterpretação da obra literária, dirigida pela ideologia do leitor, esta verificação do sistema emocional da obra segundo suas emoções quotidianas ou políticas podem criar um muro intransponível entre o leitor e a obra. É preciso ler de uma maneira inocente, obediente às indicações do autor. Quanto maior for o talento deste, mais difícil é opor-se às suas diretivas emocionais e mais convincente é a obra. Esta força de persuasão, sendo um meio de instrução e predicação, é a fonte de nossa atração pela obra.

O herói não é absolutamente necessário à fábula. Enquanto sistema de motivos, ela pode prescindir inteiramente dele e de seus traços característicos. O herói resulta de transformação do material em enredo e representa, de um lado, um meio de encadeamento de motivos e de outro, uma motivação personificada da ligação entre os motivos. Isto surge claramente nesta forma narrativa elementar que é a anedota. A anedota representa em geral uma forma reduzida, vaga e flutuante da fábula e em numerosos casos, é restrita à intersecção de dois motivos principais (os outros pertencem à motivação obrigatória: os ornatos, a introdução, etc.). Em suas intersecções, os motivos criam um efeito particular de ambigüidade, contrastante, caracterizado pelos termos franceses "bon mot" e "pointe" (a noção dos *concetti* italianos, sentenças cheias de graça, coincidem em parte com esta palavra).

Tomemos uma anedota construída sobre a coincidência de dois

motivos numa fórmula (trocadilho). Um missionário chega à aldeia. Os fiéis acorrem a seu sermão. Ele começa assim: "Sabem o que direi?" — "Não, não sabemos." — "Então, que lhes posso dizer a respeito do que não sabem?". O sermão não aconteceu. Esta anedota tem um prolongamento que acentua o caráter ambíguo da palavra "saber". Na vez seguinte, os fiéis responderam à mesma pergunta: "Nós sabemos." — "Se o sabem sem mim, não vale a pena que eu lhes fale".

A anedota está contruída unicamente sobre a dupla interpretação de uma palavra e ela subsiste qualquer que seja o enquadramento que se lhe der. Mas em sua realização concreta, este diálogo está sempre fixado num determinado herói (habitualmente o missionário). Obtém-se uma situação de fábula: o missionário malicioso e ao mesmo tempo inepto para seu trabalho e os fiéis enganados. O herói é necessário para que se encadeie a anedota a partir dele.

Vejam os exemplos de uma anedota mais elaborada do folclore inglês. Um inglês e um irlandês são personagens (nas anedotas populares inglesas, o irlandês é quem reage lentamente e às vezes erroneamente). Os dois vão pela estrada de Londres e, num cruzamento, lêem a seguinte inscrição: "Esta é a estrada de Londres. E que os iletrados se dirijam ao ferreiro que mora além daquela curva". O inglês se põe a rir, o irlandês se cala. À noite, chegam a Londres e instalam-se num hotel para passar a noite. Durante a noite, o inglês é acordado pelo riso irreprimível do irlandês. "O que há?" — "Eu agora entendo porque você riu lendo a placa na estrada." — "E então?" — "O ferreiro pode não estar em casa." Ainda aqui os dois motivos se entrecruzam: o verdadeiro cômico da tabuleta e a singular interpretação do irlandês que admite com o autor da inscrição que os iletrados saberão lê-la.

Mas o desenvolvimento desta anedota diz respeito ao procedimento que consiste em unir estes motivos a um herói escolhido devido a seu caráter nacional (assim na França há as anedotas sobre os Gascões, entre nós temos também um grande número de heróis regionais ou estrangeiros). Um outro meio de caracterizar brevemente o herói da anedota é o de fixar os motivos num conheci-

7 Em certas variantes, esta anedota tem ainda um prolongamento. A pergunta do missionário, os fiéis dizem: «Nós sabemos». Um outro: «Não sabemos». A resposta é esta: «Que os que sabem digam aos que não sabem».

do personagem histórico (na França o barão de Roquelaure, na Alemanha, Till, o Travesso, na Rússia o bufão Balakirev. Ligam-se também a este modelo anedotas sobre diferentes personagens históricos: Napoleão, Diógenes, Pushkin, etc.). Os tipos anedóticos criam-se através de ligações sucessivas dos motivos a um mesmo nome. A origem dos personagens da comédia italiana é a mesma (Arlequim, Pierrot, Pantaleão).

VIDA DOS PROCEDIMENTOS DA TRAMA

Ainda que os procedimentos de composição em todos os países e para todos os povos caracterizem-se por uma semelhança considerável, e que possamos falar de uma lógica específica na construção da trama, os procedimentos concretos e particulares, suas combinações, sua utilização e, em parte suas funções modificam-se enormemente no decorrer da história da literatura. Cada época literária, cada escola é caracterizada por um sistema de procedimentos que lhe é próprio e que representa o estilo (no largo sentido do termo) do gênero ou da corrente literária. Neste sentido, é preciso distinguir os procedimentos canônicos e os livres. Chamamos procedimentos canônicos àqueles que são obrigatórios para um certo gênero e época. Por exemplo, o classicismo francês do século XVII caracterizado pelas unidades dramáticas e regulamentação minuciosa de cada forma literária dá o sistema mais puro de procedimentos canônicos. Os traços fundamentais das obras de uma escola literária são os procedimentos canônicos adotados por ela. Em cada tragédia do século XVII, o lugar de ação continua o mesmo e o tempo está limitado às vinte e quatro horas. Todas as comédias terminam pelo casamento dos amantes, as tragédias pela morte dos personagens principais. Cada regra canônica busca fixar um procedimento, e neste sentido, tudo na literatura, desde a escolha do material temático, motivos particulares, desde sua distribuição até o sistema de exposição, na linguagem, no vocabulário, etc., tudo pode tornar-se um procedimento canônico. Regulamentou-se o emprego de certas palavras e a interdição de outras, a escolha de alguns motivos e a negação de outros, etc. Os procedimentos canônicos existem devido à sua comodidade técnica; repetidos tornam-se tradicionais e uma vez no quadro da poética normativa, são feitas regras obrigatórias. Porém nenhum cânone pode esgotar todas as possibilidades e prever todos os procedimentos necessários à criação de toda uma obra. Ao lado dos

canônicos, existem sempre procedimentos livres, de caráter não obrigatório, que continuam próprios a alguns escritores, algumas obras, escolas, etc.

Habitualmente, os procedimentos canônicos eliminam-se por si mesmos. O valor da literatura encontra-se na sua novidade e originalidade. A aspiração a uma renovação afeta geralmente os procedimentos canônicos, tradicionais, estereotipados, e de obrigatórios tornam-se proibidos. Criam-se novas tradições e novos procedimentos. Isto não impede que os procedimentos há pouco proibidos renasçam duas ou três gerações literárias mais tarde. Segundo a apreciação dos procedimentos feita pelo ambiente podemos classificar estes últimos em perceptíveis ou imperceptíveis.

Um procedimento pode ser perceptível por duas razões: sua grande antiguidade ou sua grande novidade. Os procedimentos eliminados, antigos, arcaicos, são perceptíveis; são percebidos como uma sobrevivência importuna, como um fenômeno sem sentido, que continua a existir pela força da inércia, como um corpo morto entre os seres vivos. Ao contrário, os procedimentos novos tocam-nos por seu caráter não-habitual, sobretudo quando são postos num repertório então interdito, como por exemplo os vulgarismos na poesia cuidada. Para saber se um procedimento é perceptível ou não, é preciso jamais perder de vista a perspectiva histórica. A língua de Pushkin parece-nos fluente e não percebemos quase suas particularidades, mas ela abala os contemporâneos pela mistura singular de eslavismos e expressões populares, e lhes parece desigual, estranha. Só um contemporâneo pode apreciar a perceptibilidade deste ou daquele procedimento. As construções inesperadas das obras dos simbolistas, que chocam os conservadores literários até 1908, não são absolutamente percebidas por nós como tais, e descobrimos mesmo formas estereotipadas e banais nos primeiros versos de Belmont e Brussov.

Existem duas atitudes literárias diversas no que concerne à perceptibilidade dos procedimentos utilizados. A primeira, que caracteriza os escritores do século XIX, procura dissimulá-lo. Todo o sistema de motivação procura torná-los invisíveis, desenvolver material literário da maneira mais natural, isto é, imperceptivelmente. Mas esta é uma atitude, e não uma lei estética geral. Uma outra atitude opõe-se à esta; ela não tenta dissimular o procedimento e tende mesmo a torná-lo evidente. Se o escritor, que na página anterior comunicava-nos os pensamentos secretos do herói, interrompe o discurso, ele justifica-se pretendendo que não o escutou até o fim; esta não é uma motivação realista, mas uma

demonstração do procedimento, ou melhor, seu desnudamento. Pushkin escreveu no quarto capítulo de *Eugênio Oneguim*:

E olhe que já ele gela a pedra *fender*

E que se argenteando os campos circunvizinhos
(o leitor já espera a rima *rosas*⁸.

Tome, ei-la, segure-a rapidamente).

Temos aqui um desnudamento claro e consciente do procedimento "rima".

O futurismo em seus primórdios (Klebnikov) e a literatura contemporânea tornaram tradicional este desnudamento (cf. exemplos múltiplos para o desnudamento da construção da trama nas novelas de Kaverine).

Entre as obras que desnudam seus procedimentos, é preciso isolar aquelas que o revelam estranho a ela mesma, seja ele tradicional, seja próprio de outro escritor. Se o resultado é um efeito cômico deste desnudamento, temos um pastiche. As funções do pastiche são múltiplas. Procura-se geralmente ridicularizar a escola literária oposta, destruir seu sistema criador, "desvendá-lo".

A literatura paródica é bastante vasta. Era tradicional no gênero dramático, em que cada obra mais ou menos marcante provocou imediatamente uma floração de pastiches. No fundo de todo o pastiche, há uma outra obra literária (ou todo um grupo de obras), a partir da qual ela se destaca. Entre as novelas de Tchekov, conta-se grande número de pastiches literários. Por vezes, o pastiche não tem objetivos satíricos e se desenvolve como uma arte livre do procedimento desnudado. Assim, os imitadores de Sterne do início do século XIX representam uma escola que cultiva o pastiche como gênero autônomo. Na literatura contemporânea, os procedimentos de Sterne reaparecem e gozam de uma grande utilização (a inversão de capítulos, digressões desmedidas ao menor pretexto, retardamento da ação, etc.).

Por que existe esse desnudamento? O procedimento perceptível apenas se justifica esteticamente, porque é assim feito voluntariamente. Mascarado pelo autor, produz uma impressão cômica (às expensas da obra). Prevenindo esta impressão, o autor revela-o.

Assim os procedimentos nascem, vivem, envelhecem e morrem. À medida que são aplicados, tornam-se mecânicos, perdem

⁸ Em russo: *morozy* e *rozy*.

sua função, perdem sua atividade. Para combater a mecanização do procedimento, renovamo-lo graças a uma nova função ou a um novo sentido. A renovação de um procedimento é análoga ao emprego de uma significação de um antigo autor num novo contexto e com uma nova significação.

OS GÊNEROS LITERÁRIOS

Observamos na literatura viva um agrupamento constante de procedimentos; estes combinam-se em certos sistemas que vivem simultaneamente, mas são aplicados em obras diversas. Uma diferenciação mais ou menos clara das obras estabelece-se segundo os procedimentos utilizados. Esta diferenciação pode ter diversas origens: falamos da diferenciação natural quando ela provém de uma certa afinidade interior entre os procedimentos particulares que lhes permite combinarem-se facilmente; da diferenciação literária e social, quando ela decorre dos objetivos propostos nas obras literárias, das circunstâncias de sua criação, de seu destino, do acolhimento destinado à obra; e falamos de diferenciação histórica, quando ela procede da imitação de obras antigas e tradições literárias. Os procedimentos de construção são agrupados em torno daqueles que são perceptíveis. Assim criam-se classes particulares de obras (os gêneros) que se caracterizam por um agrupamento em torno daqueles procedimentos perceptíveis, chamados traços do gênero.

Estes traços podem ser muito diferentes e se relacionar em função de qualquer aspecto da obra literária. É suficiente que apareça uma nova disposição, um certo sucesso (por exemplo, policial), e logo surgem as imitações, cria-se um gênero de novelas cujo traço fundamental é a descoberta do crime pelo detetive, isto é, um certo tema. Estes gêneros temáticos são abundantes na literatura de intriga. Por outro lado, na poesia lírica, encontramos gêneros cujo tema é motivado por uma dedicatória escrita (epistolário): é o gênero epistolar, cujo traço distintivo não é o tema, mas a motivação desta dedicatória. Enfim, a utilização diferenciada da linguagem prosaica ou poética cria os gêneros poéticos ou prosaicos; conforme a obra se destine a ser lida ou representada, distinguimos gêneros dramáticos ou narrativos, etc.

Os traços do gênero, isto é, os procedimentos que organizam a composição da obra, são dominantes, isto é, todos os outros procedimentos necessários à criação do conjunto artístico estão sub-

missos a ele. O procedimento dominante é chamado *a dominante*. O conjunto das dominantes representa o elemento que autoriza a formação de um gênero.

Estes traços são polivalentes, entrecruzam-se e não permitem uma classificação lógica dos gêneros segundo um critério único.

Os gêneros vivem e desenvolvem-se. Uma causa primordial obrigou uma série de obras a se constituírem num gênero particular. Nas obras que aparecem mais tarde, observamos uma tendência a assemelharem-se às obras deste gênero dado, ou ao contrário, a diferenciarem-se. O gênero fica enriquecido de novas obras que unem-se às já existentes. A causa que promoveu um gênero pode não agir mais; seus traços fundamentais podem mudar lentamente, mas o gênero continua a viver embora como espécie, isto é, pelo encadeamento habitual das novas obras aos gêneros já existentes. Há sobre uma evolução e por vezes, uma brusca revolução. Entretanto, por causa do interligamento habitual da obra aos gêneros já definidos, seu nome se conserva, ainda que uma modificação radical se tenha produzido na construção das obras pertencentes a ele. O romance de cavalaria da Idade Média e o romance contemporâneo de Andrei Bieti ou Pilniak podem não ter nenhum traço em comum, e, entretanto, o romance contemporâneo aparece como o resultado de uma lenta evolução secular do romance primitivo. A balada de Jukovski e a balada de Tikhonov são totalmente diferentes, mas existe entre elas um vínculo genético e podemos uni-las através de faixas intermediárias que testemunham a passagem progressiva de uma forma a outra.

Por vezes o gênero se desagrega. Assim, na literatura dramática do século XVIII, a comédia se divide em comédia pura e tragico-comédia, que deu origem ao drama contemporâneo. Por outro lado, assistimos incessantemente ao nascimento de novos gêneros a partir dos antigos que se desagregam. Assim, da ruína do poema épico e descritivo do século XVIII, surgiu no início do século XIX o novo gênero do poema lírico ou romântico (byroniano). Os procedimentos autônomos que não constituem um sistema podem encontrar um mesmo "centro", um novo procedimento que os una, que os aproxime num sistema, e este, sendo unificador, pode tornar-se o traço perceptível, organizador em torno de si do novo gênero.

É preciso notarmos aqui um fenômeno curioso na sucessão dos gêneros: geralmente nós os classificamos segundo o grau de elevação, segundo sua importância literária e cultural. No século XVIII, a ode solene, celebradora dos grandes acontecimentos po-

líticos, pertencia ao gênero elevado, enquanto que o conto divertido, desprezioso e por vezes um pouco grosseiro, pertencia ao gênero vulgar.

A substituição constante dos gêneros elevados pelos gêneros vulgares pertence ao processo da sucessão dos gêneros. Podemos igualmente fazer um paralelo com a evolução social, no decorrer da qual as classes elevadas, dominantes, são progressivamente substituídas pelas camadas democráticas, por exemplo, a classe feudal pela pequena nobreza funcionária, a aristocracia inteira pela burguesia, etc. Esta substituição dos gêneros elevados pelos gêneros vulgares toma duas formas:

1) Desaparecimento completo do gênero elevado. Assim, no século XIX, morre a ode, e no século XVIII, a epopéia.

2) A outra forma é a penetração dos procedimentos do gênero vulgar dentro do gênero elevado. Assim, os elementos dos poemas paródicos e satíricos penetraram no poema épico do século XVIII, a fim de criar formas como *Ruslan e Ludmilla* de Pushkin. Na França, na década de vinte do século XIX, os procedimentos cômicos entraram na tragédia clássica elevada, a fim de criar o drama romântico; no futurismo contemporâneo, os procedimentos da poesia lírica vulgar (humorística) penetram na poesia lírica elevada, fenômeno que possibilita ressuscitar as formas elevadas da ode e da epopéia (em Maiakovski). Pode-se observar a mesma coisa na prosa de Tchecov que se desenvolveu nos jornais humorísticos. Um traço característico dos gêneros vulgares é a função cômica dos procedimentos. A penetração dos procedimentos próprios aos gêneros vulgares nos gêneros elevados está marcada pelo fato de que os procedimentos utilizados até então em fins cômicos obtêm uma nova função que não está ligada ao cômico. Nisto consiste a essência da renovação dos procedimentos.

Também a rima dactílica, segundo o testemunho de Vostokov em 1817, era respeitada por seus contemporâneos "unicamente nas obras cômicas que nos fazem rir no momento", enquanto que uns vinte anos depois aparecia o poema de Lermontov *Em um momento difícil da vida*, no qual ninguém encontrou a mínima graça ou divertimento. A rima própria ao trocadilho, que teve em Minaev uma função cômica, perde sua comicidade em Maiakovski.

Acontece o mesmo com alguns procedimentos. Se em Sterne o desnudamento da composição é ainda um procedimento cômico ou, pelo menos, um procedimento em que se sente a origem cômica, isto desaparece nos epígonos de Sterne e o desnudamento do procedimento é uma forma legítima de construção do tema.

O processo de canonização dos gêneros vulgares não se constitui em lei universal, mas é de tal forma freqüente que o historiador da literatura, na sua pesquisa de fontes deste ou daquele fenômeno literário importante, é obrigado a se voltar não apenas aos grandes fenômenos literários precedentes, mas também aos fenômenos insignificantes. Os grandes escritores se apropriam desses fenômenos próprios aos gêneros vulgares e os transformam em cânone dos gêneros elevados, onde são a fonte de efeitos estéticos inatingidos e profundamente originais. Um período de desgaste criador da literatura é precedido por uma lenta acumulação nas esferas literárias inferiores de meios ainda não canonizados que serão destinados a renovar toda a literatura. O aparecimento de um gênio equivale sempre a uma revolução literária, destrona o cânone dominante e dá o poder aos procedimentos até então subordinados. Ao contrário, os herdeiros de correntes literárias elevadas que repetem conscientemente os procedimentos de seus grandes mestres representam geralmente um conjunto de epígonos bem pouco atraídos. Os epígonos repetem uma combinação gasta dos procedimentos, e de original e revolucionária que era, esta combinação torna-se estereotipada e tradicional. Desta forma, os epígonos matam por vezes, durante longo tempo, a aptidão dos contemporâneos para sentir a força estética dos exemplos que eles imitam: desacreditam seus mestres. Por exemplo, os ataques à dramaturgia de Racine que encontramos no século XIX explicam-se unicamente pelo fato de que os procedimentos racinianos fartaram e desgostaram todos os seus leitores pelas reproduções servis que se fizeram na literatura epígona dos clássicos tardios privados de talento.

Voltando ao conjunto historicamente isolado de obras literárias reunidas por um sistema comum de procedimentos em que alguns dominam e unificam outros, vemos que não podemos estabelecer nenhuma classificação lógica e fechada dos gêneros. Sua dimensão é sempre histórica, isto é, justificada unicamente por um certo tempo; ademais, esta distinção se formula simultaneamente em muitos traços, e os traços de um gênero podem ser de uma natureza inteiramente diversa da natureza daqueles de um outro gênero. Ao mesmo tempo, continuam logicamente compatíveis entre si, porque sua distribuição não obedece senão às leis internas da composição estética.

É preciso realizar uma aproximação descritiva no estudo dos gêneros e substituir a classificação lógica por uma classificação pragmática e utilitária, levando unicamente em conta a distribuição do material nos quadros definidos.

É preciso igualmente salientar que a classificação dos gêneros é complexa. As obras distribuem-se em vastas classes que por seu lado, diferenciam-se em modelos e espécies. Neste sentido, descendo na escala dos gêneros, chegaremos, a partir das classes abstratas, às distinções históricas concretas (o poema de Byron, a novela de Tchekov, o romance de Balzac, a ode espiritual, a poesia proletária) e até mesmo às obras particulares.

1925

V. CHKLOVSKI

A CONSTRUÇÃO DA NOVELA E DO ROMANCE

I

Começando este capítulo, primeiramente devo dizer que não encontrei ainda definição para a novela, isto é, não posso ainda dizer que qualidade deve caracterizar o motivo, nem como os motivos devem combinar-se a fim de que se obtenha uma trama. Não é suficiente uma simples imagem, um simples paralelo, nem mesmo a simples descrição de um acontecimento para que tenhamos a impressão de encontrarmo-nos frente a uma novela.

No artigo precedente, tentei mostrar a ligação que existe entre os procedimentos de construção e os estilísticos gerais. Delineei em particular o tipo de construção onde os motivos acumulam-se em plataformas sucessivas. Esse gênero de acumulação é efetivamente interminável, assim como o são os romances de aventuras que o utilizam. É o que nos explicam os inumeráveis volumes de *Rocamboles*, assim como os volumes de *Vinte anos depois* e do *Visconde de Bragelone* de Alexandre Dumas. Isso explica tam-

bém que esse tipo necessita de um epílogo. Não podemos terminar sem apressar o desenrolar do relato, sem mudar-lhe a escala do tempo.

Habitualmente, toda a série de novelas encontra-se contida numa novela padrão. No romance de aventuras, o encantamento, o reconhecimento e também o casamento, que se realizam independentemente dos obstáculos, servem freqüentemente de armadura à novela principal. Por isso, no fim de *As Aventuras de Tom Sawyer*, Mark Twain declara que não sabe como terminar sua estória, pois o relato sobre um rapazola não pode terminar pelo casamento que é o final comum num romance sobre pessoas grandes. Assinaia, pois, que terminará seu livro quando se apresentar a ocasião. Como sabemos, a estória de Tom Sawyer prolonga-se pela estória de Huck Finn (um personagem secundário torna-se herói principal), depois por um outro romance que utilize os sistemas do romance policial, e enfim por um terceiro que se serve dos procedimentos de Julio Verne em *Cinco semanas num balão*.

Mas o que é necessário para que percebamos a novela como acabada?

Numa análise, é fácil constatar-se que a construção em plataformas duplica-se de uma construção circular, ou melhor, em cadeia. A descrição de um amor partilhado e feliz não pode provocar uma novela; se ela sobrevém, será em oposição às novelas tradicionais que descrevem um amor impedido por obstáculos. Por exemplo, A ama B, B não ama A; quando B começa a amar A, A não ama mais B. As ligações de Eugênio Oneguín e Tatiana são construídas dentro deste esquema; uma motivação psicológica complexa explica por que os heróis não são atraídos no mesmo momento, um para o outro. Boiardo motiva o mesmo procedimento por sortilégios. Em seu *Rolando apaixonado*, Rolando ama Angélica, mas bebe por acaso a água de uma fonte enfeitada e esquece imediatamente seu amor. Neste meio tempo, Angélica, tendo bebido água de uma outra fonte, dotada de qualidades contrárias, sente no lugar de seu antigo ódio um amor ardente por Rolando. Temos o seguinte quadro: Rolando foge de Angélica que o persegue de país em país. Depois de ter percorrido assim o mundo inteiro, Rolando e Angélica encontram-se novamente na mesma floresta de fontes enfeitadas, bebem ainda uma vez e trocam assim seus papéis. Angélica começa a odiar Rolando e esse começa a amá-la. Neste caso, a motivação é quase posta a nu. Dessa maneira, a novela necessita não somente da ação, mas também da reação, de uma falta de coincidência. Isso aproxima o motivo do tropos e do trocadilho.

Como já anotei no artigo sobre a singularização erótica, as tramas dos contos eróticos são freqüentemente metáforas desenvolvidas, por exemplo, Boccaccio compara os órgãos sexuais do homem e da mulher a um pilão e uma tigela. Essa comparação é motivada por uma estória inteira e obtemos assim um motivo. Observamos o mesmo fenômeno na novela sobre o Diabo e o Inferno, mas, neste caso, o processo de desenvolvimento é ainda mais evidente porque o fim indica-nos diretamente que existe tal expressão popular. A novela é evidentemente o desenvolvimento dessa expressão.

Existem várias novelas que são um desenvolvimento do trocadilho. As narrações sobre a origem dos nomes surgem, por exemplo, desse tipo de novela. Ouvi pessoalmente um velho habitante das redondezas de Ohta afirmar que o nome Ohta é devido à exclamação de Pedro, o Grande: "Oh! Ta!". Quando o nome não se presta a uma explicação por um trocadilho, costuma-se dividi-lo em nomes próprios inexistentes. Por exemplo, Moscou (Moskva) deriva dos nomes Mos e Kva, Iaousa de Ia e Ousa (no conto sobre a fundação de Moscou).

O motivo está longe de ser sempre o desenvolvimento de uma fórmula lingüística. Também a contradição dos costumes pode servir de motivo. Eis um detalhe do folclore militar (que mistura também a influência dos elementos lingüísticos): o buraco da baioneta chama-se virola e conta-se que os jovens soldados lastimam-se: "Perdi minha virola". A aparição da luz que não faz fumaça (a eletricidade) engendrou um motivo semelhante que encontramos em outra história militar: os soldados, tendo fumado na caserna, persuadem seu sargento de que a fumaça saiu das lâmpadas.

O motivo da falsa impossibilidade funda-se também sobre uma contradição. Numa predição, por exemplo, essa contradição estabelece-se entre as intenções dos personagens que buscam evitar a predição e o fato de que ela se realiza (o motivo de Édipo). No caso do motivo de falsa impossibilidade, a predição realiza-se ainda que isso nos tenha parecido impossível: mas realiza-se graças a um jogo de palavras. Por exemplo: as feiticeiras prometem a Macbeth que ele não conhecerá a derrota enquanto a floresta não arremeta contra ele, e não receba a morte de alguém "não nascido de uma mulher". Quando os soldados atacam o castelo de Macbeth, avançam atrás de galhos que têm na mão; o que mata Macbeth

1 ta (r.): essa.

não “nasceu”, mas foi arrancado do seio de sua mãe. Do mesmo modo no romance sobre Alexandre: predizem-lhe que não morrerá a não ser sobre uma terra de ferro e sob um céu de ossos. Ele morre sobre um escudo, sob um telhado de marfim. O mesmo com Shakespeare: prediz-se ao rei que ele morreria em Jerusalém e ele morre num quarto do mosteiro chamado Jerusalém.

Podemos encontrar outros derivados do contraste: “o combate do pai e do filho”, “o irmão, esposo de sua própria irmã” (Pushkin torna esse motivo mais complexo em sua variante da canção popular), “o marido no casamento de sua mulher”. O motivo do “criminoso que não pode ser pego”, que Heródoto inclui em sua *História*, apóia-se sobre o mesmo procedimento: apresenta-nos primeiro uma situação sem saída, logo após uma solução espiritual. Os contos onde se coloca e decifra um enigma ligam-se ao mesmo caso, assim como esses nos quais se resolvem problemas e executam-se proezas. Mais tarde, a literatura acusa uma inclinação particular para o motivo do falso criminoso, do criminoso inocente. Esse gênero de motivos implica na sucessão seguinte: o inocente é suscetível de ser acusado, é acusado e finalmente é absolvido. Às vezes, chega-se a essa absolvição graças à confrontação das falsas testemunhas (como no caso de Suzana ou nos contos de Camões, de Minaev); em outras ocasiões, é um testemunho de boa-fé que intervém.

Se não há solução, não temos a impressão de nos encontrar em face de uma trama. O que é perfeitamente observável em *O Diabo Coxo* de Lesage, onde certos quadros são privados de trama. Eis um trecho desse romance:

“Chegamos a essa nova construção de dois pavimentos. Um é ocupado pelo proprietário, esse velho cavalheiro que tanto percorre seu apartamento como se deixa cair numa poltrona. — Julgo, diz Zambulo, que ele tem em mente um grande projeto. Quem é esse homem aí? Ao ver a riqueza de sua casa penso que é um cavalheiro de primeira classe. — Entretanto, é apenas um contador, respondeu o demônio. Envelheceu com empreendimentos bastante lucrativos. Tem quatro milhões em bens. Como não deixa de estar inquieto sobre os meios de que se utilizou para juntá-los, e sentindo perto o momento de prestar contas de seus atos no outro mundo, tornou-se escrupuloso. Ele sonha em construir um mosteiro. Regozija-se pelo fato de que, depois dessa obra caritativa, terá a consciência tranqüila. Já obteve a permissão de fundá-lo; mas quer que a ele pertençam apenas religiosos castos, sóbrios, de extrema humildade. Está bastante confuso quanto à sua escolha.

“O segundo pavimento é habitado por uma bela dama que

acaba de banhar-se no leite e logo mete-se na cama. Essa voluptuosa criatura é viúva de um cavalheiro de Saint-Jacques que lhe deixou como bem apenas um nome reputado. Mas felizmente ela tem bons amigos, dois conselheiros de Castilha, que se encarregam da despesa de sua casa.

— “Oh! gritou o estudante, ouço gritos e lamentações. Alguma desgraça?”

— “Veja, diz o espírito: dois jovens cavalheiros jogavam cartas nesse cassino tão iluminado. Eles encolerizaram-se, tomaram da espada e feriram-se mortalmente. O mais velho é casado e o mais moço é filho único. Eles vão morrer. A esposa de um e o pai de outro, avisados desse funesto acidente, acabam de chegar. Eles enchem de gritos toda a vizinhança. — Criança infeliz, diz o pai, dirigindo-se ao filho que não poderia escutá-lo, quantas vezes te aconselhei a renunciar ao jogo? Quantas vezes te predisse que isso te custaria a vida? Não é por minha culpa que morres tão miseravelmente. Por seu lado, a esposa se desespera. Posto que seu esposo perdesse no jogo tudo que ela trouxera como dote, que vendera todas as jóias que ela possuía e até suas roupas, está inconsolável por sua perda. Amaldiçoa as cartas, que foram a causa de tudo; amaldiçoa quem as inventou; amaldiçoa o cassino e todos que o frequentam”.

Está claro que os textos citados não são novelas e tal impressão não depende de suas dimensões. Em compensação, a leitura da cena que interrompe a novela contada por Asmodée, dá a impressão de um todo acabado.

“Por mais interessante que seja a estória que você me conta, percebo algo que me impede de lhe escutar tão atentamente quanto desejaria. Descubro numa casa uma mulher que me parece gentil, entre um jovem e um velho. Os três bebem um licor aparentemente delicioso, e enquanto o velho abraça a dama, por trás ela dá uma de suas mãos para o jovem beijar, o qual, sem dúvida, deve ser seu galã. — Ao contrário, respondeu o coxo, é seu marido e o outro, seu amante. O velho é um homem de renome, um comandante da ordem militar de Calatrava. Ele arruína-se por essa mulher, cujo esposo tem um pequeno cargo na corte. Ela faz carícias ao seu velho apaixonado por interesse, e infidelidade a seu marido por inclinação.”

Esse caráter acabado provém do fato de que, depois de nos haver enganado por um falso reconhecimento, nos é revelada a verdadeira situação. Assim, a fórmula é respeitada.

Pelo contrário, as novelas bastante longas podem parecer-nos inacabadas. Encontramos uma seminovela semelhante ao fim do

décimo capítulo. Ela começa pela narração de uma serenata onde se intercalam alguns versos:

“Mas deixemos essas coplas, continuou. Ouça agora outra música.

“Siga esses quatro homens que surgiram na rua subitamente. Eles brigam com os sinfonistas. Esses defendem-se com seus instrumentos os quais, não podendo resistir à força dos golpes, voam esfacelados. Veja, dois cavalheiros vêm socorrê-los. Um deles é o chefe da serenata. Com que fúria eles atacam os agressores! Mas os últimos, iguais aos primeiros em habilidade e valor, recebem-nos de boa vontade. Como luzem suas espadas! Veja, um defensor da sinfonia cai! Foi no que deu o concerto. Foi ferido mortalmente. Seu companheiro, ao aperceber-se do fato, foge; os agressores, por sua vez, salvam-se e todos os músicos desaparecem. Resta no lugar da luta apenas aquele infeliz, cuja morte foi o preço de sua serenata. Note paralelamente as reações da filha do alcaide. De sua janela, de onde presenciou tudo o que ocorreu, ela está tão altiva e tão vaidosa de sua beleza (ainda que bastante comum), que ao invés de deplorar os efeitos funestos desse acontecimento, a cruel regozija-se e acredita-se mais digna de ser amada.

“E não é tudo, acrescenta: veja um outro cavalheiro que pára na rua, perto daquele que se afoga em seu próprio sangue, para socorrê-lo, se for possível. Mas, enquanto ocupa-se dele com muito cuidado, eis que é surpreendido pela ronda, a qual o põe na prisão onde ficará por muito tempo, e a pena que cumprirá não seria menor se fosse ele o verdadeiro assassino.

“Quantas maldades ocorrem essa noite! diz Zumbullo.”

Temos a impressão de que a novela não está terminada. Às vezes, junta-se a essas novelas-painel o que eu chamaria um fim ilusório. Habitualmente, são as descrições da natureza ou do tempo que fornecem a matéria a seus fins ilusórios, tais como encontramos nos contos de Natal que o *Satiricon* tornou célebres: “O frio penetrava mais fortemente”. Quanto ao texto de Lesage, proponho que o leitor invente pelo menos a descrição da noite em Sevilha ou a do céu indiferente e que a acrescenta.

Em *A discórdia dos dois Ivans* de Gogol, a descrição do outono e a exclamação: “É aborrecido viver neste mundo, senhores!” são um exemplo típico desse fim ilusório.

Esse novo motivo inscreve-se paralelamente ao texto precedente, graças ao qual a novela parece acabada.

Classificaremos à parte as novelas com um fim negativo. Primeiramente explico meu termo. Nas palavras *stola*, *stolu* os sons

a, *u* são terminações, desinências, a raiz *stol* é o radical. No nominativo singular, encontramos a palavra *stol* sem desinência, mas percebemos a sua ausência ao compará-la com as outras formas flexionadas, e ela é o índice de um caso. Podemos chamá-la forma negativa (o termo de Fortunatov), desinência zero (na terminologia de Baudoin de Courtenay). Essas formas negativas são bastante frequentes na novela e, sobretudo, em Maupassant.

Por exemplo, a mãe visita seu filho natural confiado a uma família na campanha. O menino tornou-se um camponês grosseiro. De desespero, a mãe foge e cai num rio. O filho, ignorando o ocorrido, esquadrinha o fundo da água com uma vara e, tendo suspenso seu vestido, retira-a. A novela termina aqui. O leitor compara inconscientemente essa novela com as do tipo tradicional que possuem uma “conclusão”. Sobre essa trama notaremos (é mais uma opinião do que uma afirmação) que o romance de costumes francês da época de Flaubert utilizou largamente como procedimento a descrição de uma ação que não acaba nunca (*A educação sentimental*).

Em geral, a novela é uma combinação das construções em cadeia e em plataformas e ainda complicadas por diversos desenvolvimentos.

Nas obras completas de Tchekov, o volume das novelas é sempre mais usado. O grande público lê sobretudo os seus primeiros escritos, as novelas “variadas”, como o próprio autor as denomina. Se tentarmos contá-las, os temas de Tchekov parecerão muito banais. O autor conta a vida de pequenos empregados, de pequenos comerciantes. Esses costumes eram já familiares ao leitor. Já eram descritos por Lekine e Gorbunov. Para o leitor contemporâneo, cheiram a depósitos de antiguidades.

Podemos explicar o sucesso destas novelas de Tchekov pela construção de sua trama. A literatura russa trabalhou poucas tramas de novela. Durante anos, Gogol colecionava anedotas para desenvolvê-las em romance ou novela.

Do ponto de vista da trama, as construções de Gontcharov são bastante fracas. Na exposição de Oblomov, são pessoas muito diferentes que visitam o herói num mesmo dia; o leitor seria levado a crer que esse personagem leva uma vida muito agitada.

Rudine, de Turgueniev é apenas uma novela, um só episódio seguido da confissão de Rudine.

Só as novelas de Pushkin possuem uma trama bem construída. As novelas mundanas, monótonas como as de Marlinski, Kalachnikov, Vonliarliarski, Sologub e Lermontov constituem quase a metade da produção literária do século XIX.

As novelas de Tchekov rompem bruscamente essa tradição. Pouco originais quanto a seus temas, distinguem-se nitidamente dos inumeráveis estudos "fisiológicos" que rivalizam com a novela mundana pelo primeiro lugar. Tchekov organiza suas novelas sobre uma trama precisa e clara, à qual dá uma solução inesperada.

A confusão serve de procedimento fundamental à composição. O texto *No Banho* adquire todo o seu valor quando sabemos que na velha Rússia os niilistas* e o clero têm cabelos longos. Foi necessário separar todos os traços secundários para que a confusão pudesse produzir-se. Por isso, a ação desenvolve-se nos banhos. Para acentuar o conflito, o autor escolheu a época do jejum, onde os problemas do clero são atuais. As réplicas do Pai diácono, tomado por um niilista, são arranjadas de tal maneira, que o leitor surpreende-se ao se dar conta de que se trata de um diácono e não de um niilista. Contudo, achamos esta revelação legítima, pois esclarece-nos a gagueira obscura do diácono. Para incluir o desfecho no relato, para acentuar o reconhecimento, é necessário que os personagens se interessem por esse desfecho. No nosso caso, o barbeiro está aflito, pois, respeitando o jejum em vista da confissão, insultou um eclesiástico, enganando-se sobre ele devido a seus cabelos e crendo que esse último tinha idéias na cabeça.

Encontramo-nos aqui frente a uma equação estabelecida de acordo com as regras, onde todas as partes ligam-se funcionalmente.

A novela *O Gordo e o Magro* tem duas páginas. Sua trama repousa na desigualdade social que separa dois velhos colegas de escola. A situação é perfeitamente elementar, mas desenvolve-se através de um artifício inesperado e adequado. Primeiramente os amigos abraçam-se e olham-se, os olhos molhados; ambos estão agradavelmente surpresos. O magro conta rapidamente as novidades de sua família num estilo amigável e prolixo. No meio da novela, isto é, no final da primeira página, o magro sabe que o gordo tornou-se conselheiro secreto. Um abismo de desigualdade social abre-se: parece-nos muito mais profundo do que seria se os dois amigos nos fossem apresentados como nus, fora de qualquer conjuntura. O magro, recomeçando a falar de sua família, diz, gaguejando, quase as mesmas palavras, mas adota um tom de informação. Essa repetição das réplicas mostra a diferença, graças à superposição que se pode fazer e esclarecer assim a construção da novela.

* Nome dado à juventude radical na Rússia na segunda metade do século XIX. (N. do Trad. para a edição francesa.)

O paralelismo apresenta-se ao longo do relato, que tem um duplo desfecho, segundo a sensibilidade dos dois amigos, um frente ao outro. O gordo quase se nauseaia frente à polidez de seu velho amigo, desvia-se e estende a mão antes de partir. O magro lhe aperta três dedos, saúda-o com todo seu corpo e põe-se a rir como um chinês, hi, hi, hi. Sua mulher sorri. Nathaniel, o filho, junta os calcanhares e deixa cair seu barrete. Todos os três estão agradavelmente surpresos.

Muito freqüentemente Tchekov viola a forma estereotipada tradicional.

Uma de suas novelas, *Uma Noite Atroz*, conta-nos como uma pessoa encontra ataúdes em todos os apartamentos onde penetra e mesmo no seu.

Uma mística elementar dá a cor inicial da novela. O nome do narrador é Panikhini². Ele vive em Ouspenie³, perto de Moguiltsi⁴, na casa de um funcionário, Trupov⁵. Para atenuar o desvelado procedimento, o autor acrescenta: "Noutras palavras, num dos lugares mais perdidos do Arbate".

Essa acumulação de terrores estereotipados dá-nos um final imprevisto, onde se utiliza da contradição entre o ataúde, objeto místico, atributo da novela de terror, e o ataúde, simples bem de um negociante de pompas fúnebres.

O vendedor, fugindo do penhor, escondeu os ataúdes na casa de seus amigos.

A novela *Uma Natureza Enigmática* carrega-se de ironia para com os epígonos da novela mundana. Para revelar seu procedimento, Tchekov coloca em cena a heroína que conta diretamente a estória a um escritor. A ação desenvolve-se num compartimento de primeira classe, situação tornada tradicional para a introdução de personagens mundanas:

"Defronte a ela está sentado um funcionário em missão especial do governador, jovem escritor que coloca pequenas narrações nos Mensageiros do governo, ou, como ele mesmo chama, as novelas da vida do grande mundo".

A mulher conta sua estória que, no começo, é totalmente tradicional. Ela foi pobre e a seguir "a absurda educação adquirida

2 Panikhida (r.): ofício dos mortos.

3 Ouspenie (r.): festa dos mortos.

4 Moguila (r.): tumba.

5 Troup (r.): cadáver.

num colégio, a leitura de romances bobos, os erros de juventude, o primeiro amor tímido". Ela ama um jovem rapaz e quer ser feliz. Aqui começa um novo pastiche do romance psicológico.

"Deslumbrante! murmura o escritor beijando a mão da jovem dama, ao redor do bracelete. Não é a você que beijo, querida, mas ao sofrimento humano!"

A jovem senhora esposa um velho; com um tom paródico descreve-nos brevemente sua vida. O velho morre e a deixa rica. A felicidade parece próxima, mas surge um novo obstáculo. "O que há ainda em seu caminho? Ainda um velho rico".

Essa repetição priva o motivo de sua motivação primeira e os temas da novela mundana desvelam-se neste relato de uma simples prostituição.

A novela *Era Ela* é menos perfeita quanto à sua qualidade. Ela se serve da inércia própria dos contos de Natal, a saber o encontro do herói e de uma mulher desconhecida. O narrador não nos afirma se essa mulher é desconhecida, mas o leitor ou ouvinte o adivinha. No fim, descobrimos que essa mulher é esposa do narrador, os ouvintes protestam e o narrador vê-se obrigado a recorrer ao fim tradicional.

A notável novela de Tchekov *Um Homem Conhecido* funda-se sobre uma dupla relação com o mesmo objeto; não se utiliza da inércia de outro gênero. Uma prostituta deixa o hospital. Privada de suas roupas profissionais, de seu moderno vestido curto, de seu elegante chapéu, de seus sapatinhos finos castanho-avermelhados, ela sente-se nua, não a profissional Wanda, mas Anastácia Kanavkiné, como diz sua carteira de identidade. Necessita de dinheiro. Depois de haver empenhado seu último anel por um rublo, Wanda-Anastácia, esta mulher dupla, vai ao dentista Finkel, um de seus velhos conhecidos. Enquanto caminha, ela elabora seu plano: entrará rapidamente no gabinete do dentista, exigirá rindo, vinte e cinco rublos. Mas ela usa um vestido ordinário. Ela entra, pergunta timidamente: "o Doutor está aí?". A escada parece-lhe luxuosa; ela percebe um espelho. Nesse espelho vê sua imagem sem o chapéu elegante, sem roupas modernas, sem os sapatinhos finos castanho-avermelhados. Wanda entra no gabinete do odontólogo e, intimidada, declara que seus dentes doem. Com os dedos amarelados pelo cigarro, Finkel suja-lhe os lábios e as gengivas e tira-lhe um dente; Wanda dá-lhe em pagamento seu último rublo.

A idéia diretriz da novela é que cada um tem dupla existência. Estamos em presença de profissões diferentes, prostituta e dentista, e a mulher apresenta-se como uma não-profissional ao profissio-

nal. Pelo fato de Wanda estar vestida de modo diferente, lembramo-nos sem cessar de sua situação anterior. No fundo disso, encontramos a vergonha, a vergonha de dizermos quem somos, a vergonha que nos faz escolher a dor. A novela inteira resume-se neste tema:

"Na rua senti uma vergonha ainda maior, mas já não era de sua pobreza que se sentia envergonhada; já não se preocupava com o fato de não estar vestida elegantemente. Caminhava, cuspi sangue e cada mancha vermelha fazia com que ela se lembrasse de sua vida — ingrata e difícil — dos insultos que recebera e que receberia ainda no dia seguinte, durante uma semana, durante um ano, durante toda a sua vida, até a morte*".

Tchekov serve-se raramente da "narração direta" pura. Mas escreveu uma excelente novela, *Polinka*, onde se utiliza de diferentes estilos do discurso tendo em vista a composição.

O balconista fala à modista de seu amor por ela e explica que o estudante pelo qual ela está apaixonada não deixará de enganá-la. A conversa desenvolve-se enquanto o balconista lhe vende alguns aviamentos e as entoações próprias a uma loja de modas contradizem o drama que se produz. A venda é prolongada intencionalmente, pois um de seus personagens ama e o outro sente-se culpado.

"As mais modernas são em plumas de pássaros. A cor que mais se usa agora é o heliotrópio ou o *kanak*, isto é, bordô e amarelo. Temos um grande sortimento. Não sei até onde vai toda essa estória; absolutamente, não entendo!

"A mulher está pálida, chora e escolhe botões.

"— É para a esposa de um comerciante; dê-me qualquer coisa chamativa...

"— Sim, se é para a mulher de um comerciante devem ser bastante vistosos. Temos de várias cores, azuis, roxos, dourados. É o que temos de mais vistoso. Os clientes de gosto mais delicado têm comprado botões negros com um pequeno círculo brilhante. Só não compreendo como é que você mesma não se dá conta... Onde vão acabar esses passeios?

"— Eu mesma não sei... — murmurou Polinka em voz baixa, inclinando-se sobre os botões. — Nem eu mesma sei, Nicolas Timofeich, o que está acontecendo comigo."

A novela acaba por uma série de palavras próprias a uma loja, quase sem sentido, e entrecortadas de lágrimas.

* Tchekov, Anton. *Um Caso de Clínica Médica*, Trad. de Iolanda Vettori, Irmãos Pongetti Editores, Rio de Janeiro, 1945. (N. do Trad.)

“Nicolas Timofeich procura ocultar Polinka e, procurando dissimular sua emoção, contrai o rosto num sorriso e diz em voz alta:

“— Temos dois tipos de renda, senhorita: de algodão e de seda. Orientais, inglesas, valencianas, em crochê, *torchon*, todas estas em algodão; mas as rococós, as sutaches, as cambraias são de seda! Pelo amor de Deus, enxugue essas lágrimas! Vem gente!

“E ao ver que as lágrimas continuavam correndo grita com voz cada vez mais forte:

“— Espanholas, rococós, sutaches, cambraias! Meias com fio da Escócia, de algodão, de seda*.”

As novelas de Tchekov pertenceram primeiramente à série inferior da literatura; foram publicadas em jornais humorísticos. A sua glória literária começa com o surgimento de suas peças de teatro e de suas novelas mais longas. Hoje, devemos não somente reeditar, mas também reexaminar Tchekov; é provável que no decorrer do reexame todos reconheçam que o Tchekov mais lido é o Tchekov perfeito do ponto de vista formal.

II

O paralelismo é um outro procedimento utilizado na construção da novela. Observamo-lo nos textos de Tolstoi.

Para fazer de um objeto um fato artístico, devemos extraí-lo da série de fatos da vida. Por isso, devemos antes de tudo “agitar o objeto”, como Ivan, o Terrível ao passar seu povo “em revista”. Devemos extrair o objeto de seu envoltório de associações habituais. Devemos virar o objeto como uma lenha no fogo. No livro de notas de Tchekov encontramos o seguinte exemplo: alguém percorria durante quinze ou trinta anos a mesma rua e lia todos os dias a insígnia “Grande escolha de Salmões”, e perguntava-se sempre: “quem pode precisar de uma grande escolha de salmões?” Um dia, a insígnia é tirada e posta ao lado do muro; então ele lê: “Grande escolha de charutos**”. O poeta tira todas as insígnias de seu

* Tchekov, Anton. *Polinka*. A tradução para o português foi calcada na edição espanhola *La Cerrilla Sueca* — Espasa-Calpe Argentina, S.A., 3.ª ed., 1946. Tradução direta do russo por G. Portnoff. (N. do Trad.)

** Em russo, *sigar* e *sigov*.

lugar, o artista é o instigador da revolta dos objetos. Com os poetas os objetos se insurgem, rejeitam seus nomes antigos e adquirem um sentido suplementar com um nome novo. O poeta serve-se de imagens, de tropos para fazer comparações: chama por exemplo o fogo de uma flor vermelha, aplica um novo epíteto à palavra antiga ou diz, como Baudelaire, que o cadáver decomposto de um animal tinha suas pernas para o ar como uma mulher sensual. Assim, o poeta executa um deslocamento semântico, retira a noção da série semântica de onde se encontrava e a substitui através de outras palavras (de um tropos) numa outra série semântica: sentimos assim a novidade, a colocação do objeto numa nova série. A nova palavra é posta sobre o objeto como uma nova vestimenta. A insígnia é arrancada. É um dos meios de tornar o objeto perceptível, de transformá-lo num elemento da obra de arte. Outro meio é a criação de uma forma em plataformas. O objeto duplica-se e triplica-se graças às suas projeções e oposições.

Ó pequena maçã, para onde rolas?

Ó pequena mãe, desejo casar-me,

canta o andarilho de Rostov, continuando certamente as tradições do gênero:

A pequena maçã quer cair da ponte,

A pequena Katia quer deixar a mesa.

Dispomos aqui de duas noções que não coincidem, mas que se excluem mutuamente da série de associações habituais.

Às vezes, desdobra-se ou divide-se o objeto. Alexandre Blok divide a expressão “estrada de ferro” em “tristeza de estrada, tristeza de ferro”. Nas suas obras formalizadas como peças musicais, Tolstoi deu bons exemplos tanto do tipo de singularização que consiste em designar o objeto por um nome não-habitual, quanto do tipo de construção em plataformas.

Já escrevi sobre a singularização em Tolstoi. Esse procedimento tem uma variante que consiste em se deter sobre um só detalhe do painel e acentuá-lo; isso conduz a uma deformação das proporções habituais. Assim, descrevendo uma batalha, Tolstoi desenvolve o detalhe de uma boca úmida que masca. O destaque sobre o detalhe cria uma deformação particular. Em seu livro sobre Tolstoi, Constantin Leontchev não compreendeu esse procedimento.

Mais habitualmente, Tolstoi emprega outro procedimento: recusa-se a reconhecer os objetos e os descreve como se os visse pela primeira vez, indica as decorações como pedaços de papelão pin-

tados, o Santo Sacramento como um pequeno pão, ou então nos assegura que os cristãos comem seu Deus. Suponho que este procedimento provenha da tradição literária francesa, talvez do *Huron Dit le Naif* de Voltaire ou da descrição da corte real feita pelo selvagem de Chateaubriand. Em todo caso, Tolstoi tornou singulares as obras de Wagner descrevendo-as do ponto de vista de um camponês inteligente, isto é, do ponto de vista de uma pessoa que, assim como os selvagens franceses, não pode referir-se às associações habituais. Aliás, o velho romance grego conheceu este procedimento, pois descrevia a cidade do ponto de vista do camponês (Vesselovski).

O segundo procedimento, o da construção em plataforma, Tolstoi utilizou de uma maneira muito particular.

Não tentarei fazer um estudo, mesmo que conciso, desse procedimento na poética de Tolstoi e limitar-me-ei a indicar alguns exemplos. O jovem Tolstoi estabelecia de forma ingênua, o paralelismo. Acreditou ser necessário introduzir três variantes para apresentar-nos um tema: a morte da dama, a do camponês russo e a da árvore. Refiro-me à novela *Três Mortos*. Uma certa motivação une as partes deste relato: o camponês é o cocheiro da dama e a árvore é abatida para fazer-lhe uma cruz.

Na recente poesia folclórica, justifica-se às vezes o paralelismo; assim o paralelismo difundido "amar — comprimir a erva" explica-se pelo fato de que os amantes comprimem a erva ao passar.

A frase seguinte reforça o paralelismo cavalo-homem em *Khols-tomer*: "o corpo de Serpukhovski que andava pelo mundo comendo e bebendo foi conduzido à terra bem mais tarde. Nem sua pele, nem sua carne, nem seus ossos puderam servir a ninguém".

A ligação entre os dois elementos do paralelo justifica-se pelo fato de que Serpukhovski foi antigamente proprietário de *Khols-tomer*. Em *Os dois Hussardos*, o paralelismo é expresso pelo título e por muitos detalhes: o amor, o jogo de cartas, a atitude para com seus amigos. A união entre as partes é motivada pelo parentesco dos personagens.

Se compararmos os procedimentos técnicos de Tolstoi com os de Maupassant, notamos que o mestre francês omite o segundo membro do paralelo. Em suas novelas, Maupassant passa silenciosamente sobre o segundo elemento como se ele estivesse subentendido. Esse segundo elemento pode ser ou a estrutura tradicional da novela (deformada por Maupassant em suas novelas "sem um

fim") ou a atitude convencional da burguesia francesa sobre a vida. Por exemplo, em muitas novelas, descreve a morte de um camponês; essa descrição é simples mas singular; o critério de comparação é certamente a descrição da morte de um cidadão, mas essa descrição não é apresentada na mesma novela. Às vezes, esse elemento complementar é introduzido sob a forma de uma relação emocional do narrador. Podemos dizer que, desse ponto de vista, Tolstoi é mais primitivo que Maupassant, precisa de um paralelo manifesto; assim, em *Os Frutos da Civilização*, mostra-nos a cozinha e o salão. Creio que podemos explicar este fenômeno pela maior nitidez, própria à tradição literária francesa, comparada com a da Rússia: o leitor francês sente mais rapidamente a violação dos cânones, encontra mais facilmente o paralelo, enquanto que nosso leitor tem uma imagem bastante vaga da normalidade.

Gostaria de notar que me parece impossível assimilar a tradição literária aos empréstimos feitos por um escritor a outro. Imagino que para o escritor, respeitar a tradição é depender de um todo de normas literárias, todo que, como a tradição das invenções, é constituído pelas possibilidades técnicas do momento.

As oposições entre certos personagens ou certos grupos de personagens nos romances de Tolstoi são um exemplo mais complexo do paralelismo. Assim, em *Guerra e Paz* sentimos nitidamente as oposições: 1) Napoleão — Kutuzov; 2) Pedro Bezukov — André Bolkonski e ao mesmo tempo Nicolau Rostov, que serve de eixo de referência a um e a outro. Em *Anna Karenina* o Grupo Anna Vronski é oposto ao grupo Levine — Kitty, a união desses dois grupos é motivada pelo parentesco. É uma motivação habitual para Tolstoi e talvez para todos os romancistas; o próprio Tolstoi escreveu que havia feito do velho Bolkonski "o pai do jovem brilhante (André)" porque ser-lhe-ia "embaraçoso descrever um personagem que não estivesse ligado ao romance". Existe outro procedimento, pouco usado por Tolstoi, que consiste em fazer participar o mesmo personagem em diferentes combinações (procedimento preferido dos romancistas ingleses). O episódio de Petrushka e Napoleão, onde esse procedimento é usado visando à singularização é antes uma exceção. Em todo o caso, em *Anna Karenina*, os membros do paralelo estão tão pouco ligados, que só a necessidade estética pode explicar a ligação.

Tolstoi utiliza-se do parentesco não só para estabelecer um paralelismo, mas também para estabelecer a construção em plataformas. Apresentam-se a nós os dois irmãos Rostov e sua irmã, que são diferentes realizações de um mesmo tipo. Às vezes, Tolstoi

os compara, como na passagem precedente à morte de Petia. Nicolau Rostov, é o retrato simplificado, endurecido de Natacha. Stiva Oblonski descobre-nos um aspecto da estrutura mental de Anna Karenina; a ligação nos é dada pela palavra "um pouquinho" que Anna pronunciava com a voz de Stiva. Stiva situa-se num nível inferior em relação à sua irmã. Aqui o parentesco não serve para ligar os caracteres: em seu romance, Tolstoi aparentou que os havia concebido separadamente. Aqui é necessário o parentesco para construir os diferentes níveis.

O procedimento tradicional, descrição de um irmão nobre e outro criminoso, evidencia que, na tradição literária, a apresentação dos parentes não implica obrigatoriamente em diferentes projeções de um mesmo caráter. Aliás, introduz-se às vezes uma motivação: um deles se descobre bastardo (Fielding).

Como sempre em arte, tudo é apenas uma motivação imposta pelas regras do ofício.

III

A compilação de novelas precedeu o romance contemporâneo: essa informação não implica na existência de um vínculo causal; estabelece-se antes um fato cronológico.

Habitualmente, tentamos ligar, de maneira apenas formal, as partes constituintes de uma compilação. Colocamos novelas particulares no interior de outra novela, dentro da qual devem representar determinadas partes. As compilações *Panchatantra*, *Kalila e Dina*, *Hidopadeshah*, *Os contos do Papagaio*, *Os Sete Vizires*, *As Mil e Uma Noites*, o conjunto de novelas da Geórgia do século XVIII, o *Livro da Sabedoria e da Mentira* e outros são construídos da mesma maneira.

Podemos estabelecer muitos tipos de novela que servem de padrão a outras ou que são antes uma maneira de introduzir uma novela em outra. O meio mais divulgado é o de contar as novelas ou contos para retardar a conclusão de uma ação qualquer. Assim, através de suas estórias, os sete vizires impedem o rei de executar seu filho; em *As Mil e Uma Noites*, Sheherazade retarda, com suas histórias, o momento de sua própria execução; na compilação de contos mongóis de origem budista, *Ardji Bardji*, as estátuas de madeira que são os degraus de uma escada, impedem por seus contos o advento ao trono do rei e o segundo conto inclui dois outros; em

Os Contos do Papagaio, o pássaro prende com seus contos a mulher que quer enganar seu marido e a retém assim até a chegada do mesmo. Os ciclos dos contos no interior de *As Mil e Uma Noites* são construídos de acordo com o mesmo sistema de retardamento: esses são contos anteriores à execução.

Podemos considerar a discussão a favor dos contos como uma segunda maneira de introduzir uma novela em outra: os contos são citados para provar uma idéia e o novo conto serve de objeção ao precedente. Esse procedimento interessa-nos pelo fato de estender-se igualmente às outras matérias que podem ser incluídas no relato. Assim, introduzimos os versos e os aforismos.

É importante notar que esses procedimentos são puramente livrescos e a extensão do texto não permite que a tradição oral ligue as partes através de meios semelhantes. A ligação entre as partes é tão formal, que só o leitor pode percebê-la. A criação dita popular, isto é, anônima, privada de consciência pessoal, conheceu apenas um tipo elementar de ligação. Desde que o romance apareceu como gênero, e mesmo antes disso, tende para a expressão escrita.

Na literatura européia, encontramos bem cedo compilações de novelas apresentadas como um todo e ligadas por uma novela padrão.

As compilações de origem oriental dos árabes e judeus permitiram aos europeus conhecer os numerosos relatos estrangeiros postos assim em presença das novelas similares escritas pelos indígenas.

Simultaneamente, criou-se na Europa uma maneira original de enquadrar as novelas, maneira na qual a narração é um fim em si mesma.

Falo aqui do *Decameron*.

O *Decameron*, assim como sua posteridade literária, é ainda muito diferente do romance europeu dos séculos XVIII e XIX porque os mesmos personagens não ligam os episódios particulares. Mais ainda: aqui não encontramos personagens; a atenção concentra-se sobre a ação, o agente é a carta do jogo que permite que a trama se desenvolva.

Afirmo, sem no momento buscar provas para essa opinião que essa situação prolongou-se por muito tempo: *Gil Blas* de Lesage tem tão pouco caráter, que incita os críticos a pensarem que a finalidade do autor foi apresentar um homem médio. Não é verdade, *Gil Blas* não é um homem, é o eixo de ligação dos episódios do romance; e esse eixo é cinzento.

Em *Os Contos de Canterbury*, a ligação entre a ação e o agente é bem mais forte.

Os romances picarescos utilizam-se largamente do enquadramento.

É interessante seguirmos o destino desse procedimento na obra de Cervantes, Lesage, Fielding e depois sua deformação em Sterne, no romance europeu moderno.

A estrutura do conto *Estória de Camaralzamão com a Princesa Badoure* oferece-nos um exemplo particularmente curioso. Esse conto ocorre na 170.^a noite e dura até a 249.^a. Divide-se em muitos outros contos:

1) A estória do príncipe Camaralzamão (filho de Schazamão) e de seus demônios auxiliares, de uma composição bastante complexa, que acaba pelo casamento dos apaixonados logo que a rainha Badoure deixa seu pai.

2) A estória dos dois príncipes: Amgiad e Assad. Só o fato de que esses dois príncipes são filhos das mulheres do rei Kamar liga essa estória à precedente. O rei quer executá-los, eles fogem e vivem diversas aventuras. A princesa Margiana apaixonou-se por Assad que ela descobre disfarçado sob o nome de Mamelik, entre seus escravos. Ele vai de aventura em aventura, caindo sempre nas mãos do mesmo mágico Behrão. Enfim, os dois reúnem-se. O mágico que se tornou islamita conta nessa ocasião a estória de Neameh e Noam. Essa narração é muito complicada e não é interrompida em nenhuma parte pela estória dos dois irmãos. "Tendo ouvido essa narração, os dois príncipes ficaram surpresos." Neste momento, chega a armada da princesa Margiana que pede que lhe devolvam Mamelik, o imberbe que lhe haviam roubado. Logo chega a armada do rei El Ganer que descobre ser pai da rainha Badoure, mãe de Amgiad. Mais tarde chega uma terceira armada, de Kamar, que busca seus filhos, os quais considera inocentes; finalmente vemos a armada de Schazamão, que havíamos esquecido completamente e que igualmente procura seu filho. Muitos contos são assim ligados através deste meio artificial.

A trama do drama popular *O Rei Maximiliano* é outro caso interessante. O enredo é muito simples: o filho do rei Maximiliano desposou Vênus; ele não quer adorar os ídolos e por isso perece nas mãos de seu pai. O pai e toda a sua corte são destruídos pela morte. Tratamos esse texto como um roteiro: juntamos os motivos que lhe são exteriores e por isso recorremos a motivações bastante diferentes. Existem, por exemplo, outros dramas populares: *O Navio*, *A Banda*. Às vezes, sem nenhuma motivação, nós os in-

roduzimos em *O Rei Maximiliano* assim como se inserem as cenas pastorais de *Don Quixote* ou versos em *As Mil e Uma Noites*. Justifica-se às vezes sua presença da seguinte maneira (creio que são fenômenos tardios): Adolfo, rebelde, foge de seu pai e entra numa banda. O episódio de Anika e a Morte foi introduzido mais cedo no texto. Essa adição deve ter ocorrido quando o texto apareceu pela primeira vez na aldeia sob a forma de uma variante que, para simplificar, podemos chamar incorretamente de texto inicial. O episódio do ofício dos mortos caído em ridículo, conhecido igualmente fora dessa peça, foi introduzido muito mais tarde. Frequentemente, os novos episódios e sobretudo os jogos de palavras (acumulação de homônimos motivados pela surdez) tomaram tal desenvolvimento, que afastaram Maximiliano de sua peça. Não é mais que um pretexto para começar a comédia. O caminho entre *O Rei Maximiliano* inicial, derivado talvez de um drama da Rússia do sul, e o texto recente destruído pelos trocadilhos e que se desenvolve segundo um outro princípio, esse caminho não é mais curto que o que vai de Derjavine a Andrei Bieli. Notemos que certos versos de Derjavine às vezes figuram no texto do drama. Essa é mais ou menos a história dos procedimentos que servem para desenvolver a ação no texto do *Rei Maximiliano*. Para cada variante particular, trocava-se o texto, completando-o por um material local.

IV

Já disse que, se tomarmos uma novela-anedota bem representativa, veremos que ela possui um caráter acabado. Se, numa novela, a situação difícil pode ser produzida pela resposta feliz a um enigma, encontraremos todo o complexo de elementos complementares: a motivação desta situação, a resposta do herói e uma certa solução; é, em geral, o caso das novelas-enigma. Por exemplo, cortou-se uma mecha dos cabelos de uma pessoa que cometeu um crime; o criminoso corta também uma mecha do cabelo de todos os seus companheiros e assim se salva; é o mesmo procedimento do conto similar sobre a casa marcada a giz (*As Mil e Uma Noites*, Andersen). A trama forma aqui uma cadeia sobre a qual bordejam seja descrições, seja digressões psicológicas, mas permanece um objeto acabado em si mesmo. Como disse nas passagens precedentes, podemos agrupar muitas novelas ao seio de uma construção mais

complexa, incluindo-as num padrão ou prendendo-as ao mesmo tronco.

Mas o procedimento de composição "picaresca" é ainda mais difundido. Neste caso, muitas novelas, cada uma formando um todo, sucedem-se e são reunidas por um personagem comum. O conto polissilábico, que impõe muitos deveres ao herói, adota uma composição picaresca. Um conto integra os motivos de outro precisamente com a ajuda do picaresco. Temos então contos compreendendo dois ou mesmo quatro contos. Podemos estabelecer de imediato dois tipos de "picaresco". No primeiro, o herói tem um papel neutro, são as aventuras que o perseguem e ele mesmo não as busca. Encontramos freqüentemente esse fenômeno nos romances de aventuras onde os piratas roubam uns aos outros uma jovem ou uma adolescente, uma vez que seus navios, não podendo alcançar seu destino, percorrem por todo esse tempo múltiplas aventuras. Outras composições tentam ligar a ação e o agente e motivar as aventuras. As aventuras de Ulisses são motivadas, de maneira bastante superficial, pela cólera dos deuses que não dão repouso ao herói. O irmão árabe de Ulisses, Simbad o marujo, traz em si mesmo a explicação do grande número de suas aventuras: é apaixonado pelas viagens, motivo pelo qual suas sete partidas permitem subjugar a seu destino todo o folclore turístico contemporâneo.

A motivação do "picaresco" em *O Asno de Ouro* (*As Metamorfoses*) de Apuleio é a curiosidade de Lucius que passa seu tempo a espiar e a escutar nas portas. Lembro a esse propósito que *O Asno de Ouro* realiza uma combinação de dois procedimentos, o do enquadramento e o do picaresco. Reúne-se através do picaresco, o episódio do combate com os outros, as narrações sobre as metamorfoses, as aventuras dos bandidos, a anedota sobre o asno no celeiro, etc. Introduzem-se, através de um enquadramento, as narrações sobre a feiticeira, o célebre conto de Amor e Psiquê e outras novelas curtas. Sentimos freqüentemente que as partes das obras construídas através do picaresco tiveram outrora uma vida autônoma. Assim, quando após o episódio do asno escondido no celeiro esclarece-se ao leitor que essa estória é a origem de tal provérbio, pressupõe-se no leitor o conhecimento da estória ou pelo menos o seu esquema.

Mas, anteriormente, a viagem tornou-se a motivação mais freqüente do picaresco; e, em particular, a viagem em busca de emprego. Um dos mais antigos romances espanhóis, *Lazarillo de Tormes* é construído desta maneira. Lazarillo busca um emprego e vive assim toda a sorte de aventuras. Devemos lembrar freqüentemente que certos episódios, certas frases de Lazarillo tornaram-se pro-

verbiais: creio que elas já o eram antes de serem incluídas no romance. Aventuras fantásticas e metamorfoses concluem o romance: é um fenômeno bastante difundido, pois os autores, na maior parte do tempo, necessitam de idéias construtivas para a segunda parte dos romances, as quais são freqüentemente edificadas sobre um princípio inteiramente novo; é o caso de *Don Quixote* de Cervantes e de *Gulliver* de Swift.

Às vezes, utiliza-se o procedimento picaresco fora da trama. Em *O Licenciado Vidriera* de Cervantes, novela curta sobre um sábio que vive isolado do povo e que, tendo bebido um filtro, fica louco, o insensato monologa durante páginas inteiras:

"Dos-mostradores de marionetes dizia muitas coisas más: dizia que eram vagabundos e tratavam indecentemente as coisas divinas, pois com as figuras que mostravam nos retábulos mudavam a devoção em riso, e colocavam num saco todas ou quase todas as figuras do Velho e do Novo Testamento, sentando-se após sobre ele a comer e beber nos botequins e tabernas; enfim, dizia que se surpreendia pelo fato de que pessoas autorizadas não os obrigassem a calar em seus retábulos nem os desterrassem do reino.

"Certa vez um comediante vestido como um príncipe, passou por onde ele estava. Ao vê-lo, disse:

"— Lembrou-me de o haver visto saindo do teatro, o rosto enfarinhado e uma sobrepeliz do avesso. E, com tudo isso, a cada passo fora do palco, jurava ser fidalgo.

"— Deve sê-lo, respondeu alguém, porque há muitos comediantes bem nascidos e fidalgos.

"— É possível, replicou Vidriera, porém, onde menos é necessária a farsa é entre pessoas bem nascidas; entre galãs sim, gentis-homens de língua comprida. Sei também que esses tipos, com o suor de seus rostos, ganham o seu pão com um trabalho insuportável, puxando sempre pela memória e correndo sempre de cidade em cidade e de albergue em hospedaria, como perpétuos ciganos, consagrando suas vidas ao contentamento de outros, porque só no prazer alheio está seu bem próprio. Tem mais, com sua arte, não enganam ninguém, pois colocam sua mercadoria em praça pública à vista e ao julgamento de todos. O trabalho de seus diretores é inacreditável e seu cuidado extraordinário; devem ganhar muito para evitar que, ao cabo de um ano, saiam tão endividados que lhes seja necessário fazer brigas de credores. Com tudo isso são tão necessários à República como o são as florestas, as alamedas, as paisagens e todas as coisas que honestamente recreiam a vida e o espírito.

"Dizia que essa era a opinião de um amigo seu o qual servia a

uma comediante, que representava muitas damas juntas pois ora era uma rainha, uma ninfa, uma deusa, uma lavadeira de pratos, uma pastora, e muitas vezes queria o destino que ela fosse um pajem ou um laçao''.

Essas frases suplantam inteiramente a ação na novela. No final, o licenciado é curado. Mas, encontramos aqui um fenômeno bastante difundido em arte: o procedimento subsiste, ainda que sua motivação tenha desaparecido, o licenciado, mesmo curado, falando da corte pronuncia frases do mesmo tipo das precedentes. Assim, em *Kholstomer*, mesmo depois da morte do cavalo, Tolstoi continua a descrever a vida do ponto de vista desse último; em *Kotik Letaev*, Andrei Bieli constrói imagens deformadas, motivadas pela percepção da criança, mesmo quando trata de matérias desconhecidas à criança.

Volto ao tema. Podemos dizer em geral que também o enquadramento assim como o picaresco, ajudaram a integrar cada vez mais as matérias exteriores no corpo do romance. É mais fácil observar esse fenômeno no exemplo notório de *Don Quixote**.

* É o tema de *Sobre a Teoria da Prosa*, de Chklovski. (N. do Trad. para a edição francesa.)

B. EIKHENBAUM

COMO É FEITO O CAPOTE DE GOGOL

I

A composição da novela depende em grande parte da participação do tom pessoal do autor em sua estrutura. Em outras palavras, este tom pode ser um princípio organizador, criando em maior ou menor escala uma narração direta; mas pode ser apenas uma ligação formal entre os acontecimentos, contentando-se com um papel auxiliar. A novela primitiva, assim como o romance de aventuras, não conhece a narração direta e nem dela necessita, porque o interesse e o movimento são determinados por uma sucessão rápida e inesperada de acontecimentos e situações. Uma combinação de motivos e de suas motivações: este é o princípio organizador da novela primitiva. O mesmo acontece com a novela cômica: propõe-se uma anedota fundamental que, independentemente da narração, tem em si mesma uma riqueza de situações cômicas.

A composição torna-se inteiramente diferente se a trama, esta combinação de motivos e suas motivações, perde seu papel organizador, isto é, se o narrador destaca-se servindo-se da trama apenas

para ligar os procedimentos estilísticos particulares. Transfere-se o centro de gravidade da trama, reduzido então ao mínimo, para os procedimentos de narração direta; adapta-se o efeito cômico principal aos trocadilhos que ficam como simples jogos de palavras ou desenvolvem-se em pequenas anedotas. Os efeitos cômicos dependem da maneira de conduzir a narração direta. Por isso os pequenos "nadas" tornam-se essenciais no estudo deste gênero de composição: basta separá-los e a estrutura da novela se desagrega. Podemos distinguir duas espécies de narração direta cômica: 1) o narrativo e 2) o representativo. O primeiro limita-se a piadas, trocadilhos, etc.; o segundo introduz procedimentos mínimos, gestos, inventando articulações cômicas e singulares, trocas de palavras, disposições sintáticas bizarras, etc. O primeiro deixa a impressão de um discurso uniforme; o segundo deixa-nos entrever um ator que o pronuncia; assim, a narração direta torna-se um jogo onde não será mais a simples combinação de piadas que determinará a composição, mas o sistema de diferentes trejeitos e de movimentos articulatórios singulares.

Podemos encontrar um material fecundo para o estudo da "narração direta" nas numerosas novelas de Gogol ou em certos textos de sua autoria. A composição em Gogol é apenas definida pelo enredo: este é sempre pobre, verdadeiramente inexistente: Gogol parte de uma situação cômica qualquer (que por vezes não é cômica por si mesma), e esta serve de estimulante, de pretexto para uma acumulação de procedimentos cômicos. Assim *O Nariz* se desenvolve procura com freqüência anedotas: assim numa carta a Prokopovitch (1837): "Peça sobretudo a Júlio (isto é, a Annenkov) que a partir de uma anedota; *O Casamento*, *O Revisor*, iniciam também numa situação estática; *Almas Mortas* é apenas uma simples justaposição de cenas diversas ligadas pelas viagens de Tchetchikov. Sabemos que Gogol sempre intimidou-se pela necessidade de dar uma trama qualquer às suas obras. P. V. Annenkov relembra-nos as palavras de Gogol: "Para que uma novela ou todo o conto em geral tenha sucesso, é suficiente que o autor descreva um quarto ou uma rua que lhe seja familiar". Numa carta a Pushkin, em 1835, Gogol escreve: "Faça-me o favor de me dar algum assunto seja ele divertido ou não, uma anedota puramente russa... Faça-me este favor, dê-me um assunto, eu lhe farei em três tempos uma comédia em cinco atos, e ela será, juro-lhe, das mais cômicas". Ele ele me escreva. Ele tem material onde se trabalhar; seguramente se passou alguma anedota na chancelaria".

Por outro lado, Gogol destaca-se pelo fato de que ele bem sabe ler suas próprias obras, como o testemunham muitos de seus

contemporâneos. Podemos distinguir nele dois estilos de leitura: a declamação patética e melodiosa, e a maneira particular de apresentação, uma imitação mímica que ao mesmo tempo, como indica Turgueniev, não se transforma numa simples leitura teatral de papéis.

Sabemos, segundo a narração de I. I. Panaev, como Gogol espantou toda uma assembléia ao passar sem transição da conversa à representação, de sorte que seus lamentos e as frases que os acompanhavam não foram compreendidos como parte desta. O príncipe Obolenski menciona: "Gogol passou a ser o mestre da arte de ler: cada palavra era clara e, ao variar freqüentemente a entoação de seus ditos, rompia a monotonia e obrigava o leitor a não esquecer as nuances mais sutis de seu pensamento. Lembro-me de como ele se apresentou, com voz surda e um pouco sepulcral: 'Por que apresentar a pobreza e somente ela?... El notem que estamos novamente num ponto perdido, com o qual colidimos numa vilazinha esquecida'. Após estas palavras, Gogol levantou a cabeça, passou a mão nos cabelos e continuou com voz forte e solene: 'Mas que ponto, que cidadezinha!', e começou a descrição magnífica da cidade de Tentetnikov e, após essa leitura, tínhamos a impressão que ele *a havia escrito num metro regular*... Eu me emocionei pela harmonia extraordinária do discurso. Compreendi então que Gogol havia utilizado admiravelmente bem os nomes locais de ervas e flores, nomes que recolhia com tanta atenção. *Em Gogol, por vezes a inserção de uma palavra sonora não tinha outro fim senão o de criar uma certa harmonia*". I. I. Panaev descreve assim sua maneira de ler: "Gogol lia de maneira inimitável. Tem-se Ostrovski e Pissemski como os melhores recitadores de suas obras entre os escritores contemporâneos. Ostrovski lê sem nenhum efeito dramático, com a maior simplicidade, mas dá a cada personagem a nuance apropriada; Pissemski lê como ator, ele representa, por assim dizer, sua peça, ao lê-la... A leitura de Gogol participava dos dois estilos. Lia de uma maneira mais dramática que Ostrovski e com muito mais simplicidade que Pissemski". Mesmo o ditado de Gogol tornava-se uma espécie de declamação. P. V. Annenkov nos conta: "Nicolai Vassilievitch colocava o caderno diante de si, e nele se absorvia totalmente; começava a ditar ritmada e solenemente, colocando nisto tanto sentimento e expressividade que os capítulos do primeiro volume de *Almas Mortas* tomaram um colorido particular em minha memória. Era como uma inspiração tranqüila de curso regular, uma inspiração nascida de uma meditação profunda. Nicolai Vassilievitch esperava pacientemente que eu tives-

se escrito a última palavra e então estabelecia um novo período com a mesma voz rica de pensamentos e recolhimento. Quando da passagem do jardim de Pluchkine, a 'paixão' de seu ditado atingiu uma altura nunca igualada ainda, sempre guardando sua simplicidade. Gogol abandonava mesmo sua poltrona e *acompanhava o ditado com gestos altivos e imperiosos*".

Tudo isto indica que a narração direta encontra-se na base do texto de Gogol, o qual se organiza a partir das imagens vivas da língua falada e das emoções inerentes ao discurso. Melhor que isto: esta narração não tende para uma simples narração, um simples discurso, mas ela reproduz as palavras pela interpretação mímica e articulatória. As frases são escolhidas e ligadas menos pelo princípio do discurso lógico que pelo do discurso expressivo no qual a articulação, a mímica, os gestos sonoros* assumem um papel particular. É aí que aparece o fenômeno da semântica fônica** de sua linguagem: o envoltório sonoro da palavra, seu caráter acústico tornam-se *significativos* no discurso de Gogol, independentemente do sentido lógico e concreto. A articulação e seu efeito acústico tornam-se um procedimento expressivo de primeira ordem. Por isso, ele gosta dos substantivos, dos nomes, dos apelidos, etc. Encontra aí um vasto campo para este jogo articulatório. Por outro lado, seu discurso acompanha-se muitas vezes de gestos (ver mais acima) e toma a forma de uma imitação sensível até em sua forma escrita. Os testemunhos dos contemporâneos fazem igualmente menção destas particularidades. Lemos nas anotações de Obolenski: "Encontrei no depósito um caderno de reclamações e nele li uma queixa bastante interessante de um certo senhor. Após tê-la ouvido, Gogol perguntou-me: — O que você pensa disto, quem é este senhor? Quais são suas qualidades, qual o seu caráter? — Na verdade ignoro, respondi-lhe. — Pois bem, vou dizer-lhe, e começou imediatamente a descrever de uma maneira graciosa e original sua aparência; em seguida fez-me o relato de toda sua vida de funcionário e me *interpretou* mesmo certos episódios de sua vida. Recordo-me de que eu ria como um louco, mas ele permanecia muito sério. Em seguida, confiou-me que antigamente N. M. Yazikov (o poeta) e ele próprio viveram juntos e que, à noite, ao deitar-se, divertiam-se em descrever diferentes caracteres e

* O autor assim denomina a combinação não habitual e rebuscada de tons. (N. do Trad. para a edição francesa.)

** Termo empregado pelo autor. (N. do Trad.)

para cada um deles inventavam um nome". O. N. Smirnova informa-nos também sobre o papel dos nomes em Gogol: "Ele atribuía uma enorme importância aos nomes de seus personagens; procurava-os por todo o lugar a fim de que tivessem um colorido típico. Encontrava-os nos anúncios (o nome de Tchitchikov no primeiro volume foi encontrado numa casa: antigamente, não se escreviam números, mas sim o nome do proprietário sobre as tabuletas); escrevendo o 2.º volume das *Almas Mortas*, encontrou o nome de Gen. Be-trichtchev num caderno no correio e contava a um de seus amigos que este nome lhe inspirara a silhueta e os bigodes brancos do general". A atitude particular de Gogol em relação aos nomes e pre-nomes e sua engenhosidade neste domínio foram já anotadas na literatura, por exemplo, no livro do Prof. I. Mandelchtam: "Este modelo de formação de nome que não visa ao 'rir através das lágrimas' liga-se à época em que Gogol distraía-se a si mesmo. (Pupopuz, Dovgotchkhun, Golopupenko, Golopuz, Sverbygung, Kiz-jakolupenko, Perepertchikha, Krutorychtchenko, Petcherytsia, Zakrutyguba, etc.). Gogol sempre soube inventar nomes risíveis; Iaitchnitsa¹ (*O Casamento*), Neuvajai Koryto², Belobruchkova³ e Bachmatchkine⁴ (*O Capote*); ademais, este último nome tornou-se pretexto para um trocadilho. Por vezes, escolhe com premeditação nomes já existentes: Akaky Akakievitch, Trefily, Dula, Varassakhy, Pavsikahy, Vahtissy, etc. Em outros casos, utiliza os nomes para fazer trocadilhos (este procedimento há longo tempo é conhecido por todos os humoristas. Molière diverte seu público com nomes como: Pourceaugnac, Diafoirus, Purgon, Macroton, Des Fonandrès, Ville-brequin; Rabelais utiliza bem mais inverossímeis combinações de sons que nos fazem imediatamente rir por suas consonâncias extravagantes, como por exemplo: Solmigonbinois, Trinquamalle, Trouil-logan, etc.)".

Portanto, em Gogol, a trama tem apenas uma importância marginal; por essência, é estática. Não é sem razão que *O Revisor* termina por uma cena muda e tudo que a precede não lhe serve senão de prelúdio. A dinâmica verdadeira e, ao mesmo tempo, a composição destas obras estão compreendidas na construção narrativa, no jogo do estilo. Seus personagens são apenas a projeção imobi-

1 Jaichnica (r.): omeleta.

2 Neuvazhaj (r.): não respeita; Koryto (r.): gamela.

3 Belobrjushkova (r.): barriga branca.

4 Bashmak (r.): sapato.

lizada de uma atitude. O artista, ao mesmo tempo intérprete e herói verdadeiro, domina-os em toda sua alegria e gosto pelo jogo.

A partir destas posições gerais sobre a composição, apoiando-se sobretudo no que foi exposto aqui sobre Gogol, tentaremos esclarecer a base da composição fundamental de *O Capote*. Esta novela é particularmente interessante para este gênero de análise, porque a narração puramente cômica, que se compõe de todos os procedimentos do jogo estilístico próprios a Gogol, vincula-se à declamação patética que constitui uma segunda base de composição. Nossos críticos tomaram esta segunda base como fundo; e todo o "labirinto de junções" complexo (expressão de L. Tolstoi) era reduzido a uma certa idéia que, até nossos dias, não deixam de repetir todos os "estudos" sobre Gogol. Este poderia dar a tais críticos e sábios a mesma resposta que Leon Tolstoi deu aos críticos de *Anna Karenina*: "Eu os felicito e, aceitando os riscos, posso afirmar *qu'ils en savent plus long que moi*⁵".

II

Consideraremos inicialmente, de forma isolada, os procedimentos principais da narração em *O Capote* e, logo após, examinaremos seu sistema de combinações.

Os diferentes trocadilhos desempenham um papel importante, sobretudo no início. Estão construídos ou por uma analogia fônica, ou por um jogo de palavras etimológicas, ou por um absurdo subentendido. Num rascunho, a primeira frase da novela continha um trocadilho: "no Departamento dos *Impostos e Receitas* que por vezes também se chama Departamento das Covardias e Asneiras⁶...". Num segundo rascunho, o autor acrescenta-lhe uma ressalva que confirma o jogo de palavras: "que sobretudo os leitores não pensem que este nome estaria realmente fundamentado sobre uma verdade qualquer. Não. Não há aqui senão uma simples coincidência etimológica. É por isso que o Departamento de Águas e Florestas chama-se Departamento dos Negócios Amargos e Salgados⁷. Os funcionários chegam mesmo a fazer certos achados entre a escri-

5 Em francês no texto original.

6 Em russo: *podatej i zborov e poshlostej i vzdorov*.

7 Em russo: *gornyx i soljanyx e gorkix i soljonyx*.

vaninha e a mesa de jogo". Esse trocadilho não aparece na redação final. Gogol tem uma afeição particular pelos trocadilhos etimológicos; assim, o nome Akaky Akakievitch era originalmente Tichkievitch e não se prestava ao trocadilho. Gogol hesitou então entre duas formas: Bachmakievitch (cf. Sobakievitch) e Bachmakov, e decidiu-se por fim por Bachmatchkine. A passagem de Tichkievitch é sugerida naturalmente pelo desejo de fazer o trocadilho; e a escolha da forma Bachmatchkine pode ser explicada pela preferência de Gogol pelos sufixos diminutivos bem como pela maior expressividade articulatória dessa forma que eriu um gesto sonoro *sui-generis*. O trocadilho construído com a ajuda deste nome de família torna-se complexo devido a procedimentos cômicos que o mascaram sob uma aparência inteiramente séria. "Chamava-se Bachmatchkine, nome proveniente, como se pode notar, de *bachmak*, sapato; mas ignora-se a origem da derivação. O pai, o avô, o cunhado mesmo," (o trocadilho é levado imperceptivelmente ao absurdo: um procedimento freqüente em Gogol) "é todos os parentes de Bachmatchkine sem exceção, classificavam-se no gênero dos que se contentam em mudar as solas das botas que calçam umas duas ou três vezes por ano, apenas⁸." O trocadilho está como que destruído por esta espécie de comentário, ainda mais que eles introduzem detalhes inteiramente estranhos (sobre as solas); com efeito, temos um trocadilho complexo, dúbio. Encontramos freqüentemente em Gogol um procedimento que consiste em mascarar o absurdo, a associação ilógica das palavras por uma sintaxe lógica e rigorosa, ainda que este uso nos pareça involuntário; assim na passagem sobre Petrovitch, que, "apesar de zorlo e engeilhado, consertava com certa habilidade calças e fraques de funcionários e mesmo de civis". Aqui, o absurdo lógico é desviado pela abundância de detalhes que desencaminham nossa atenção: o trocadilho não é evidente; pelo contrário, é bem dissimulado, mas por este fato seu poder cômico encontra-se acrescido. Encontramos muitas vezes o trocadilho puramente etimológico: "... toda espécie de calamidades não espreitassem os conselheiros titulares, até mesmo os conselheiros secretos, virtuais, da Corte, etc., enfim os conselheiros de todos os calibres, que não dão nem pedem conselhos a ninguém".

Esses são os tipos principais de trocadilhos empregados por Gogol em *O Capote*. Podemos acrescentar ainda um outro proce-

8 Gogol, Nicolaiev. *Os russos antigos e modernos*, trad. de Vinicius de Moraes, Coleção Contos do Mundo, vol. I. Ed. Cia. Editora Leitura, 1944, Rio de Janeiro.

dimento que visa a um efeito fônico. Falamos acima da afeição de Gogol por todos os nomes e designações destituídas de sentido; esta espécie de palavras “transracionais” abre largas perspectivas a uma semântica fônica particular⁹. *Akaky Akakievitch* é o resultado de uma escolha fônica bem definida; não é sem razão que toda uma anedota acompanha este modelo; nos rascunhos, Gogol especialmente ressalva: “naturalmente, ter-se-ia podido evitar as repetições freqüentes da letra ‘k’, mas as circunstâncias eram tais, que isso era impossível”. A semântica fônica deste nome é preparada por uma série de outros nomes apresentando uma expressividade fônica particular, “procurados” com uma intenção evidente no rascunho, essa escolha era ligeiramente diferente:

1. Evvul, Mokky, Evloguy;
2. Varassakhy, Dula, Trefily; (Varadat Pharmuphy),¹⁰
3. Pavsikahy, Phrumenty.

Na redação definitiva:

1. Moky, Sossy, Kozdossatt;
2. Trifily, Dula, Varassakhy; (Baradatt, Baruch)
3. Pavskay, Vahtissy e Akaky.

Se compararmos as duas listas, constataremos que a escolha articulatória é muito mais cuidada na segunda, possui seu sistema fônico particular. A natureza cômica desses nomes vem não de seu caráter invulgar (o invulgar não pode ser cômico em si), mas dos motivos que levaram o autor a escolher o nome de Akaky e associá-lo mais ao patrônimo Akakievitch. Graças à uniformidade silábica marcante, esta designação parece-se mais a uma *alcunha* plena de semântica fônica. O fato de que a gestante escolheu nomes respeitando sempre o mesmo sistema reforça a impressão cômica. Isto resulta numa mímica articulatória, num gesto fônico. Uma outra passagem de *O Capote* é igualmente interessante sob este aspecto. É aquela que descreve a aparência de Akaky Akakievitch: “De maneira que havia num certo departamento um funcionário. Esse funcionário não saía muito do padrão comum: — ruivo, pequeno, encarquilhado, era além do mais míope, calvo na frente, com

⁹ Cf. Pul’putik e Mon’munja em *A tartaruga*.

¹⁰ Os nomes preferidos pela gestante.

rugos a vincar-lhe o rosto e uma dessas cores que se podem qualificar de hemorroidais”. Essa última palavra está colocada de maneira a obter um poder expressivo particular e nós o percebemos como um gesto cômico sonoro, independente do sentido. Foi preparado por um lado, pelo procedimento da progressão rítmica, por outro, pelas terminações rimadas¹¹. Isso porque soa de modo respeitável e irreal, sem nenhuma conexão com o sentido. É interessante notar que os rascunhos registram uma frase muito mais simples: “então, neste departamento, trabalhava um funcionário muito apagado, de pequeno porte, calvo, ligeiramente marcado de bexigas, avermelhado e até, à primeira vista, um pouco míope”. Em sua forma definitiva, esta frase é antes uma *reprodução* mímica e articulatória, do que uma *descrição* realista; as palavras estão escolhidas e arranjadas segundo o princípio da semântica fônica e não conforme o princípio de designação de traços característicos. A visão interna nem é a florada (penso que não há nada de mais difícil que descrever os personagens de Gogol): a frase nos deixa antes a impressão de uma sucessão fônica terminando por uma palavra enganosa, quase destituída de sentido lógico mas muito poderosa em sua expressividade articulatória, “hemorroidais”. A observação de D. A. Obolenski aqui tem lugar: “Gogol colocava por vezes uma palavra sonora unicamente para obter uma certa harmonia”. A frase toda nos dá a impressão de uma entidade fechada, de um sistema de gestos fônicos que determina a escolha das palavras. Por isso essas palavras são apenas perceptíveis como unidades lógicas, designando noções; estão decompostas e recompostas conforme o princípio do discurso fônico. Esse é um dos efeitos marcantes da linguagem de Gogol. Algumas de suas frases criam uma espécie de relevo fônico: a articulação e a acústica são promovidas ao primeiro plano. O autor apresenta a palavra, mais simples possível, de tal maneira, que a significação lógica ou concreta desaparece; pelo contrário, a semântica fônica é despojada e a simples designação toma a aparência de uma *alcunha*: “... ao gritar-lhe um polícia, contra quem fora esbarrar no momento em que este, a alabar da em descanso, batia um rolo de fumo na mão calosa”. Ou então: “e até, se o senhor faz questão de ficar bem, na moda, posso pôr na gola uns agrafos de prata filheada”. O último caso é um jogo articulatório evidente (a repetição *lpk-plk*)¹².

¹¹ Em russo: rjabovat — ryzhevat-podslepovat, i. é, ruivo e míope.

¹² Em russo: lapki pod aplike.

Gogol não usa o discurso neutro, isto é, simples noções psicológicas ou concretas logicamente distribuídas em proposições corretas. O discurso fônico que se baseia nos princípios articulatórios e mímicos é alternado com uma entoação tensa que sustenta os períodos. Suas obras são freqüentemente construídas a partir desta alternância. Encontramos como exemplo marcante disto, em *O Capote*, um período declamatório e patético: “há uma hora em que o céu cinzento de Petersburgo se obscurece totalmente; em que o mundo da burocracia, depois de um jantar que varia segundo os vencimentos e a fantasia de cada um, começa a sentir-se repousado da azáfama da repartição, do ranger das penas que escrevem, das idas e vindas dos serviços de urgência, de todas as tarefas que um trabalhador infatigável se impõe por vezes sem necessidade, etc.”. O enorme período, que até o fim conduz a entoação a um ponto de tensão extrema, termina num desfecho de uma simplicidade inesperada: “Akaky Akakievitch não procurava nenhuma distração*”. Sentimos um desacordo cômico entre a tensão da entoação sintática, que iniciou surda e discretamente, e sua consistência semântica. Essa impressão é acentuada pela escolha das palavras que parece contradizer a construção sintática do período: “FACES alegres..., uma rapariga alegre qualquer..., degustam copos de chá acompanhados de biscoitos de vintém...”; enfim, pela anedota sobre o monumento de Falconnet que é inserida de passagem. Esta contradição ou esta discordância age sobre as próprias palavras de tal maneira que se tornam *estranhas*, insólitas, soam de uma maneira inesperada e ferem o ouvido como se fossem decompostas ou inventadas pela primeira vez por Gogol. Encontramos também em *O Capote* um outro período declamatório sentimental e melodramático; ele integra-se inopinadamente no estilo geral dos trocadilhos; é a famosa passagem “humanista” à qual a crítica russa deu tal projeção que ela foi vista como a essência de toda a novela, em lugar de conservar sua função de procedimento artístico secundário: “Deixem-me! não vêem que estão me magoando?” Havia qualquer coisa de estranho nessas palavras. Ele as pronuncia num tom patético que, de uma feita, um jovem (...). E por muito tempo, por muito tempo a partir desse dia, mesmo no correr das minutas mais divertidas, ele pensou no pequeno funcionário de testa calva (...) e o infortunado jovem cobria então o rosto (...). Esta passagem não existe nos rascunhos, aparece mais tarde e per-

* Perde-se muito da construção rítmica na tradução. (N. do Trad.)

tence incontestavelmente à segunda base, naquela em que alterna o estilo puramente anedótico dos primeiros esboços com os elementos de uma declamação patética¹³.

Em *O Capote*, Gogol deixa seus personagens falarem muito pouco e seu discurso é formado de um modo particular, constante nele — de tal maneira que as réplicas são sempre estilizadas e que, apesar das divergências individuais, o discurso não dá a impressão de uma linguagem familiar, como é o caso de Ostrovski (não é sem razão que Gogol lia de forma diferente dele). As palavras de Akaky Akakievitch entram no sistema geral do discurso fônico e da articulação mímica de Gogol, sendo sempre elaboradas e acompanhadas de comentários: “É preciso explicar que Akaky Akakievitch se exprimia mais comumente por meio de advérbios e preposições, ou partículas absolutamente desprovidas de sentido”. A linguagem de Petrovitch, contrariamente à articulação fragmentária de Akaky Akakievitch, é concisa, rigorosa e fechada, trabalhada por contrastes; não se encontra nela nuança de linguagem familiar, a entoação quotidiana não lhe convém; suas palavras são também “rebuscadas” e convencionais como aquelas de Akaky Akakievitch. Como sempre em Gogol (em *A Casa de Outora*, a *Discórdia dos dois Ivans*, nas *Almas Mortas* e peças de teatro), estas frases estão fora do tempo, do momento, imutáveis e definitivas: é uma linguagem de marionetes. As palavras próprias de Gogol, sua narração, são rebuscadas. Esta narração imita em *O Capote* um palavrório negligenciado e primitivo. Os detalhes “supérfluos” aparecem como involuntários: “em sua direita mantinham seu padrinho, Ivan Ivanovitch Jerochkine, excelente homem, chefe do escritório do Senado e a madrinha, Arina Semionovna Bielobriuchkova, esposa de um oficial de polícia, dotada das mais raras virtudes”. Ou então sua narração toma o caráter de um verbalismo familiar: “Se-

13 V. Rozanov explica esta passagem como «o sofrimento do artista frente ao princípio de sua criação, seu gemido sobre o quadro surpreendente que não sabe descrever de uma outra maneira e, tendo-o feito, ele o admira, odeia-o e o despreza». (O artigo «Como é Criado o Personagem de Akaky Akakievitch» no livro *A Lenda do Grande Inquisidor*, Petersburgo, 1906 — pp. 278, 9.) E ainda: «E eis que, interrompendo este fluxo de gracejos, batendo a mão que não pode deixar de os escrever, segue uma nota marginal acrescentada ulteriormente: ‘mas Akaky Akakievitch não lhes dizia nada...’». Deixamos de lado o problema do sentido filosófico e psicológico desta passagem que consideramos unicamente como um procedimento artístico e que apreciamos do ponto de vista da composição como uma integração do estilo declamatório no sistema de narração cômica.

ria mais conveniente não nos estendermos muito sobre esse alfaiate; mas como se convencionou, nas narrativas, deixar o caráter de cada personagem perfeitamente definido atiremo-nos a este". Após esta declaração caracteriza Petrovitch, indicando que bebe em cada festa, sem exceção e eis aí a essência do procedimento cômico. Igual ocorre com sua esposa: "É uma vez que fizemos alusão a essa pessoa, vai ser preciso também consagrar-lhe duas palavras. Infelizmente pouco se sabia a seu respeito, a não ser que era a mulher de Petrovitch e usava touca em vez de xale; não tinha também, ao que parece, motivo para se gabar de ser bela: pelo menos ninguém, a não ser os soldados da guarda, se dava ao trabalho de ir espiar-lhe o rosto sob a touca; porém, quando isso se dava, torciam o bigode, deixando escapar grunhidos que não queriam dizer pouco". Este estilo de narração apresenta-se de uma maneira particularmente incisiva numa frase como: "Sentimos muito não poder dizer exatamente onde morava o funcionário que o convidara: a memória nos começa a falhar; as ruas e edifícios de Petersburgo se confundem tanto na nossa cabeça que não mais conseguimos orientar-nos neste vasto labirinto". Se acrescentarmos a esta frase os numerosos "qualquer", "infelizmente sabe-se bem pouco", "não se sabe nada", "não me recordo mais", etc., ter-se-á uma imagem do procedimento da narração direta, procedimento que dá a toda novela a aparência de uma história semelhante a um fato qualquer, mas na qual nem todos os detalhes são conhecidos do narrador. Ele se afasta voluntariamente da anedota principal e aí insere anedotas digressivas: "conta-se que..."; assim, a pergunta de um chefe de polícia do distrito ("não me recordo mais de qual cidade"), ou sobre os ancestrais de Bachmatchkine, sobre a causa do cavalo do monumento de Falconnet, sobre o conselheiro titular nomeado governador e a quem está reservada uma peça chamada "Gabinete do diretor", etc. Sabemos que a idéia da novela veio a Gogol a partir de uma "anedota de chancelaria" acerca de um pobre funcionário que perdeu o fuzil para o qual economizara durante muito tempo: "A primeira idéia de sua admirável novela *O Capote* era uma anedota" narra-nos P. V. Annenkov. Inicialmente tinha como título "A História de um Funcionário que rouba um Capote" e a narração nos rascunhos tendia para uma maior estilização, para uma conversa fiada negligente e familiar: "A bem da verdade, não me recordo de seu nome", "no fundo, era um bravo animal", etc. Gogol atenuou ligeiramente este gênero de procedimento na redação definitiva, inseriu trocadilhos e anedotas, mas também introduziu a declamação, tornando complexa a primeira base composicional. Resulta assim, um efeito grotesco no qual a dissimulação do rir al-

terna-se com a do sofrimento; e uma e outra tomam sentido de um jogo, em que se sucedem convencionalmente gestos e entoações.

III

Examinaremos agora esta alternância, a fim de apreender o próprio tipo de combinação dos procedimentos particulares. Estas combinações, este arranjo, são opções da narrativa direta em que os traços são definidos acima. Vimos que esta narrativa é de caráter mímico e declamatório, e não de acontecimentos sucessivos: não é um narrador, é um Gogol intérprete, até comediante, que transparece no texto de *O Capote*. Qual a trama desta representação, qual seu esquema?

A novela inicia por um conflito, por uma interrupção, por um brusco mudar de tom. A introdução rápida ("no Ministério") pára subitamente e a entoação épica do narrador à qual nos fixávamos dá lugar a um tom sarcástico, de uma irritação excessiva. A composição primeira é substituída pelas digressões, várias, das quais resulta um efeito de improvisação. Nada é dito, que não se conte rapidamente uma anedota, com negligência ("não sei mais qual cidade", "que romance"). Mas em seguida, volta o tom esboçado no início: "de maneira que havia num certo departamento *um funcionário*". Entretanto, este retorno à narração épica é imediatamente substituído pela frase da qual falamos antes, uma frase tão rebuscada que visa diretamente a um efeito auditivo, que nada mais tem da narração impessoal e fria. Gogol entra em seu papel e, após ter acabado esta chocante e caprichosa série de palavras por um termo de uma sonoridade pomposa e destituída de sentido ("hemorroidais"), conclui por uma momice: "Que fazer, o erro está no próprio clima petersburguês!". O tom pessoal e todos os procedimentos da narração gogoliana entram definitivamente na novela e caracterizam-se como uma grotesca afetação ou momice, preparando a passagem para o trocadilho sobre o nome de família e para a anedota sobre o nascimento e batismo de Akaky Akakievitch. As frases impessoais que terminam esta anedota ("assim foi a origem deste nome", "eis como as coisas se passaram") dão a impressão de um jogo sob a forma de narrativa: não é sem razão que há um pequeno trocadilho que confere a estas frases um andamento de repetições desastradas. Segue-se uma abundância de gracejos até a frase: "Mas ele não respondia uma única palavra". quando a nar-

ração cômica é subitamente interrompida por uma digressão sentimental e melodramática que caracteriza os procedimentos do estilo sentimental. Este procedimento eleva a simples anedota de *O Capote* ao nível do grotesco. O conteúdo sentimental e voluntariamente primitivo deste texto (aqui o grotesco assemelha-se ao melodrama) exprime-se pela ajuda de uma entoação de intensidade crescente e caráter solene, patético, (os “e” introdutórios e a ordem particular das palavras): “havia qualquer coisa de estranho nestas palavras... E por muito tempo... O infeliz jovem cobria então o rosto... E mais de uma vez durante sua existência, haveria de estremecer, ao ver...”. Este procedimento lembra o procedimento cênico segundo o qual o ator sai de seu papel e dirige-se diretamente aos espectadores (cf. em *O Revisor*: “De que zombam? Zombam? de vocês mesmos”, ou as célebres palavras: “É terrível viver neste mundo, senhores”, de *A Discórdia dos dois Ivans*). Estamos habituados a compreender literalmente esta passagem: o procedimento artístico que transforma a novela cômica numa farsa grotesca e prepara a conclusão “fantástica” é tomado por uma intervenção sincera e autêntica do autor. Se esta ilusão é um “triunfo da arte”, conforme a expressão de Karamzine, se a ingenuidade do espectador é tocante, semelhante ingenuidade saberia ser um triunfo para a ciência da qual ela atestaria a impotência. Esta interpretação destrói por completo a estrutura de *O Capote* e seu esboço estético. Uma vez adotada a proposição fundamental — nem uma só frase da obra literária *pode ser* em si uma “expressão” direta dos sentimentos pessoais do autor, mas é sempre construção e jogo — *não podemos e não devemos* ver em semelhante texto senão um certo procedimento artístico, nada mais. O trabalho habitual, que consiste em identificar um julgamento particular, tomado na obra, com um sentimento suposto do autor, conduz a ciência a um impasse. O artista, homem sensível que experimenta tal ou qual humor, não pode nem deve ser recriado a partir de sua criação. A obra de arte é um objeto acabado ao qual se deu forma, e se inventou, que não é só artística, mas artificial no melhor sentido da palavra; e isto porque *não é, nem pode ser*, uma projeção da experiência psicológica. O caráter artístico e artificial deste procedimento de Gogol no texto de *O Capote* é revelado sobretudo pela cadência desta frase melodramática que faz figura de uma sentença ingênua e sentimental, utilizada pelo autor para acentuar o grotesco: “o infeliz jovem cobria então o rosto, e mais de uma vez, durante sua existência, haveria de estremecer ao ver o quanto o homem carece de humanidade, ao constatar quão grosseira é a ferocidade que se encapa sob as maneiras mais polidas.

mesmo — oh meu Deus! — naqueles que o mundo considera pessoas honestas e de bem...”.

O episódio melodramático é utilizado para contraste com a narração cômica. Quanto mais os trocadilhos são habilidosos, mais o procedimento que rompe o jogo cômico deve ser patético e estilizado no sentido de um sentimentalismo ingênuo. Uma séria reflexão não teria resultado nem contrastando, nem conferindo um caráter grotesco a toda composição. Por isto, não é de surpreender que logo após este episódio, Gogol retorne ao estilo precedente, voluntariamente impessoal, ora folgazão e negligentemente tagarela, onde se entrecortam trocadilhos como: “Foi só então que ele se deu conta de que não estava no meio da página, mas sim no meio da rua”. Após ter explicado como Akaky Akakievitch come e deixa de comer, sentindo o estômago bem satisfeito, Gogol retoma a declamação, mas num tom diverso: “mesmo nas horas em que...”. Para obter o mesmo efeito grotesco, introduz-se uma entoação surda, “enigmática”, que cresce lentamente ao longo de um imenso período, revelando-se de uma simplicidade inesperada: o equilíbrio esperado, graças ao tipo sintático do período, equilíbrio entre a energia semântica do longo crescendo (“Quando..., quando..., quando...”) e a cadência, não é realizado, assim como o anúncio a própria escolha das palavras e expressões. O desacordo entre a entoação solene e séria e o conteúdo semântico é utilizado novamente como procedimento grotesco. Esta novela “fingida” do comediante é substituída logicamente por um novo trocadilho sobre os conselheiros. A primeira parte de *O Capote* termina com estas palavras: “Assim decorria tranqüila a existência deste homem que...”. Este desenho esboçado na primeira parte e que entrecruza a narração puramente anedótica com a declamação melodramática e solene, qualifica toda a composição de *O Capote* como grotesca. O estilo do grotesco exige, antes de tudo, que a situação ou o acontecimento descrito esteja enfeixado num mundo artificial, reduzido a dimensões lilliputianas (assim em *A Casa de Outrora* e *A Discórdia dos Dois Ivans*) e absolutamente isolado da vasta realidade, da riqueza de uma vida interior verdadeira; exige em seguida que se abandone todo objetivo didático ou satírico, que se proceda a fim de tornar possível um *jogo com a realidade*, de modo a decompor e deslocar livremente esses elementos, com o fito único de que as conexões e vínculos habituais (psicológicos e lógicos) revelem-se neste mundo *reconstituído* como irrealis e que todo o detalhe possa tomar gigantescas dimensões. Baseado num estilo semelhante, o menor vislumbre de sentimento verdadeiro toma uma cor surpreendente. Na anedota sobre o funcionário, Gogol apre-

cia este complexo fechado e extremamente reduzido de pensamentos, sentimentos e desejos; neste enquadramento estreito, o artista pode exagerar as minúcias e destruir as proporções habituais do mundo. É baseado nesse princípio que é feito o esquema de *O Capote*. Não se trata da “nulidade” de Akaky Akakievitch, nem do sermão pregatório do “humanismo” para com o irmão infeliz, mas da possibilidade que Gogol assim obtém de unir o desunido, de exagerar o insignificante e reduzir o importante, tendo anteriormente isolado o mundo da novela da enorme realidade. Numa palavra, ele pode jogar com todas as normas e leis da vida interior real. É o que faz. O mundo interior de Akaky Akakievitch (se podemos nos permitir tal expressão), não é *nulo* (como pudemos talvez crer através de nossos historiadores da literatura, ingênuos e sensíveis, hipnotizados por Bielinski), mas é *específico* e absolutamente isolado: “Neste trabalho de cópia, ele entrevia todo um mundo múltiplo e atraente: fora desta ocupação, apreciava-lhe que nada existisse”. Este mundo tem suas próprias leis e proporções. Segundo a lei deste mundo, a aquisição de um capote novo torna-se um acontecimento colossal e Gogol nos dá a fórmula grotesca: “Como sonhasse todo o tempo com o seu futuro capote, servia-lhe esse sonho de alimento suficiente, embora imaterial...”, e ainda: “Como se uma companheira gentil houvesse consentido em percorrer ao seu lado os caminhos da vida. E essa companheira outra não era senão a bela pelica nova, com um sólido forro acolchoado...”. Os pequenos detalhes elevam-se a uma função de primeiro plano, por exemplo, a unha de Petrovitch: “... rija e grossa como a carapaça de tartaruga”, ou então sua tabaqueira: “... ornada com o retrato de um general qualquer, cujo nome não sei dizer, pois um retângulo de papel recobria o rosto que uma dedada havia furado¹⁴”.

Esta hiperbolização grotesca se desenvolve como anteriormente sobre o fundo de uma narração cômica, entrecortada de trocadilhos, de palavras e expressões engraçadas, de anedotas, etc.: “E como a marta custasse realmente muito caro, tiveram que se satisfazer com o gato, mas escolheram o mais lindo da loja; aliás à distância, podia muito bem passar por marta”. Ou então: “... esse

14 Os mais ingênuos dir-nos-ão que isto é próprio do «realismo», da «descrição», etc. É inútil discutir com estes, mas que eles reflitam no fato de que o autor nos entretém bastante tempo com a unha e a tabaqueira, enquanto que do próprio Petrovitch, e a propósito de sua mulher, tão-somente que ela levava uma touca. Este é um procedimento de composição grotesca: acentuar os menores detalhes e deixar de lado aqueles que mereceriam uma atenção maior.

personagem importante, cujas funções, para falar francamente, ninguém sabia ao certo em que consistiam. É necessário dizer que o dito ‘personagem importante’ só há pouco tempo que se fizera importante”. Ou ainda: “Um certo conselheiro titular, chamado a dirigir uma pequena repartição, apressou-se, dizem, em arranjar com a ajuda de um tabique, uma espécie de sala pomposamente por ele denominada ‘Gabinete do Diretor’; contínuos de gola vermelha, e engalonados em todas as costuras, abriam a torto e a direito a porta desse cubículo onde mal cabia uma modesta escrivaninha”. Ao mesmo tempo, o autor “toma” por vezes a palavra num tom negligente adotado desde o início e que parece dissimular um trejeito: “Pode-se dar também que ele não tenha pensado em nada semelhante; não é possível escutar a alma humana” (isto também é uma espécie de trocadilho, se nos ativermos à interpretação geral da imagem de Akaky Akakievitch) “e descobrir tudo o que ela pensa”. (Joga com a anedota como se ela fizesse parte da realidade.) A morte de Akaky Akakievitch é narrada num estilo tão grotesco como o de seu nascimento, em que se alternam detalhes trágicos e cômicos, interrompidos subitamente: “E enfim o pobre Akaky Akakievitch entregou sua alma¹⁵”, de onde se passa imediatamente para toda a espécie de minúcias: a enumeração da herança: “... um pacote de penas de ganso, meia resma de papel timbrado, três pares de meias, dois ou três botões e o famoso capote”, que termina por uma conclusão no estilo habitual: “Quem se apoderou de tudo isso? Deus o sabe! Devo confessar que o autor desta narrativa não se preocupou absolutamente em sabê-lo”. E após tudo isto vem uma nova declamação melodramática, que podíamos prever após a descrição de uma cena tão triste e que nos remete à passagem “humanista”: “... e Petersburgo ficou sem Akaky Akakievitch. Desapareceu para sempre esse ente indefeso, a quem ninguém jamais testemunhara afeição ou interesse, é isso mesmo, ninguém, nem mesmo um desses naturalistas sempre prontos a alfinetar a mais banal das moscas para a examinar ao microscópio*”. Etc.

O fim de *O Capote* é uma impressionante apoteose do grotes-

15 No contexto geral, até esta expressão corrente soa de uma maneira diferente, estranha e semelhante a um trocadilho: fenômeno constante na linguagem de Gogol.

* Há uma outra variante dessa tradução, calcada na tradução francesa, que acentua mais o caráter melodramático: «... e Petersburgo ficou sem Akaky Akakievitch. Era como se ele não tivesse jamais existido. Desapareceu para sempre esse ser indefeso...». (N. do Trad.)

co, um pouco parecido com a cena muda de *O Revisor*. Os sábios ingênuos, que criam ver na passagem "humanista" toda a novela, ficaram perplexos diante da introdução inesperada e incompreensível do "romantismo" no "realismo". O próprio Gogol lhes sugere: "Entretanto, Akaky Akakievitch não dissera ainda sua última palavra. Quem o imaginaria destinado a levar no além-túmulo uma existência movimentada, experimentando bulhentas aventuras sem dúvida para compensar o pouco brilho de sua existência! Pois foi o que se deu, e nossa modesta narrativa, vai ter que se encerrar com uma nota fantástica e inesperada". Com efeito, a conclusão não é nem mais fantástica nem mais "romântica" que a novela inteira. Pelo contrário, nesta havia um verdadeiro grotesco fantástico apresentado como um jogo com a realidade; naquela, a novela passa a participar de um mundo de imagens e de fatos mais habituais, mas o todo continua seu jogo com o fantástico. É uma novela "fingida", um procedimento do grotesco reverso: "Logo o espectro parou, voltando-se bruscamente: — Que queres? — perguntou, brandindo um punho que dificilmente se encontraria igual, mesmo entre os vivos. — Absolutamente nada! — balbuciou o guarda, que logo tratou de se afastar. O fantasma tinha agora uma estatura bem mais elevada e andava provido de enormes bigodes. Parecia ir na direção da ponte Obouskov e logo desapareceu por completo nas trevas da noite".

A anedota desenvolvida no final nos distancia da "pobre história" e de seus episódios melodramáticos. É um retorno à narração puramente cômica do início e a todos os seus processos. Com o fantasma de bigodes, todo o grotesco desaparece na sombra e se dissolve no riso. Igualmente em *O Revisor*, desaparecia Khlestakov e a cena muda devolve o espectador ao início da peça.

1918.

V. PROPP

AS TRANSFORMAÇÕES DOS CONTOS FANTÁSTICOS

I

Podemos, sob muitos títulos, comparar o estudo dos contos às formas orgânicas da natureza. O folclorista, assim como o naturalista, ocupa-se dos fenômenos diversos que, entretanto, são idênticos em sua essência. A questão da origem das espécies proposta por Darwin pode ser colocada também em nosso domínio. Não existe, no reino da natureza, como em nós, uma explicação direta, inteiramente objetiva e absolutamente convincente à semelhança dos fenômenos. Colocamo-nos então frente a um verdadeiro problema. Em cada um destes casos, dois pontos de vista são possíveis: ou afirmamos que, para dois fenômenos que não têm e não podem ter nenhuma relação exterior, sua semelhança interna não nos leva a uma raiz genética comum (a teoria da gênese independente das espécies); ou esta semelhança morfológica é interpretada como a consequência de uma certa ligação genética (a teoria da origem pelas metamorfoses ou transformações que remontam a uma certa causa).

Para resolver este problema, é preciso antes de tudo fazer-se uma idéia exata da natureza da semelhança entre os contos. Até agora, para definir esta semelhança, considerava-se apenas a narrativa inteira e suas variantes. Este método não é admissível senão no caso em que se adote o ponto de vista de gênese independente das espécies. Os partidários deste método recusam toda a comparação das tramas entre si, comparação que consideram errônea, senão impossível¹.

Sem negar a utilidade de um estudo das tramas e de uma comparação que notaria apenas as semelhanças, podemos propor um outro método, uma outra unidade de medida. Podemos comparar os contos do ponto de vista de sua composição, de sua estrutura, e então sua semelhança apresentar-se-á sob uma nova dimensão².

Podemos observar que os personagens dos contos fantásticos, permanecendo sempre diferentes em suas aparências, idade, sexo, gênero de preocupação, estado civil e outros traços estáticos e atributivos, realizam durante o curso da ação, os mesmos atos. Isto determina a conexão das constantes com as variáveis. As funções dos personagens representam constantes, mas todo o resto pode variar. Por exemplo:

1. O rei envia Ivan para procurar a princesa. Ivan parte.
2. O rei envia Ivan para procurar um objeto singular. Ivan parte.
3. A irmã envia seu irmão para procurar um remédio. O irmão parte.
4. A sogra envia sua nora para procurar fogo. A nora parte.
5. O ferreiro envia o aprendiz para procurar a vaca. O aprendiz parte.

Etc. A ordem e a partida ligada às procuras são as constantes. Aquele que envia e o que parte, a motivação do envio, etc., são as variantes. Em seguida, as etapas da procura, os obstáculos, etc., podem sempre coincidir em sua essência sem coincidir em sua aparência. Podemos isolar as funções dos personagens. Os contos fantásticos possuem trinta e uma funções. Nem todos os contos

¹ Aarne alerta-nos contra tal erro, em seu *Leitfaden der vergleichenden marchenforschung*.

² Meu estudo *A Morfologia do Conto*, que aparece na série «Problemas da Poética» foi consagrado a este problema.

apresentam todas as funções, mas a ausência de algumas delas não influencia a ordem de sucessão das outras. Seu conjunto constitui um sistema, uma composição. Este sistema encontra-se extremamente estável e difundido. O pesquisador pode estabelecer que contos diversos, como o egípcio dos dois irmãos, o do Pássaro de Fogo, o conto de Morozok³, o do pescador e o peixe, assim como um certo número de mitos, autorizam um estudo comum. A análise de minúcias confirma esta suposição. O sistema não se limita a trinta e uma funções. Um motivo como “Baba Yaga⁴ dá um cavalo a Ivan” compreende quatro elementos em que um representa uma função, e os outros três um caráter estático. O número total de elementos, de parte constitutivas do conto, vai a cerca de cento e cinquenta. Podemos dar um nome a cada um destes elementos, segundo seu papel no desenrolar da ação. Assim, no exemplo citado, Baba Yaga é o personagem benfeitor, a palavra “dá” representa o momento de abastecimento. Ivan é o personagem que recebe o objeto mágico, o cavalo, é o próprio objeto mágico. Se fizermos uma lista dos cento e cinquenta elementos do conto fantástico, na ordem exigida pelo próprio conto, poderemos inscrever neste painel todos os contos fantásticos; inversamente, todo o conto que se possa inscrever em tal painel é um conto fantástico, todos os que não podemos aí inscrever, revelam-se como pertencentes a uma outra classe de contos. Cada rubrica isola uma parte constitutiva do conto e a leitura vertical do painel revela uma série de formas fundamentais e uma série de formas derivadas.

São as partes constitutivas que se prestam melhor à comparação. Em zoologia, isto corresponderia a uma comparação de vértebras com vértebras, de dentes com dentes, etc. Ao mesmo tempo, as formações orgânicas e o conto apresentam uma grande diferença que facilita nossa tarefa. Enquanto que naquelas a troca de uma parte ou de um traço leva à troca de outro traço, no conto cada parte pode trocar independentemente das outras. Aliás, muitos pesquisadores notam esse fenômeno, ainda que, por enquanto, não registremos nenhuma tentativa para chegar a conclusões metodológicas e outras⁵.

³ Personagem que representa o frio nos contos populares russos.

⁴ Personagem fantástico do sexo feminino nos contos russos.

⁵ Cf. F. Panzer, *Märchen, Sage und Dichtung*, München, 1905: «Seine Komposition ist eine Mosaikarbeit die das schillernde Bild aus deutlich

Assim Krohn, de acordo com Spiess quanto à mobilidade das partes constitutivas, tem contudo necessidade de estudar os contos seguindo seu esboço geral, e não suas partes, sem, entretanto, encontrar argumentos de peso para defender sua posição que caracteriza bem a Escola Finlandesa.

Concluimos que podemos estudar as partes constitutivas sem ater-nos ao assunto que elas abordam. O estudo das rubricas verticais revela as normas e as vias de transformação. Graças à união mecânica das partes constitutivas, o que é certo para cada elemento particular o será para o esboço geral.

II

O presente trabalho não se propõe a esgotar a questão. Não poderemos dar senão alguns pontos principais que constituirão, logo após, a base de um estudo teórico maior.

Mas mesmo em nossa exposição abreviada, antes de passarmos ao estudo das transformações, é necessário estabelecer critérios que nos permitam distinguir as formas fundamentais das derivadas.

Estes critérios podem ser de duas espécies: expressos por certos princípios gerais ou por regras particulares.

Antes de tudo, os princípios gerais.

Para estabelecer estes princípios, é preciso considerar o conto em comparação com seu meio, com a situação na qual ele foi criado e no qual vive. Aqui, a vida prática e a religião, no sentido amplo da palavra, terão grande importância. As razões das transformações são exteriores ao conto, e não poderemos compreender sua evolução sem fazermos aproximações entre o próprio conto e o meio humano em que ele vive.

Chamaremos de forma fundamental a forma que está ligada à origem do conto. Sem dúvida nenhuma, o conto tem, geralmente,

abgegrenzten Steinchen gefügt hat. Und diese Steinchen bleiben umso leichter auswechselbar, die einzelnen Motive können umso leichter variieren, als auch nirgends für eine Verbindung in die Tiefe gesorgt ist». Evidentemente, nega-se aqui a teoria das combinações estáveis ou ligações constantes. K. Spiess exprimiou a mesma idéia com mais relevo e maiores detalhes. (*Das deutsche Volksmärchen*, Leipzig, 1917.) Cf. também K. Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, 1926.

sua fonte na vida. Mas o conto fantástico reflete bem pouco a vida comum. Tudo o que vem da realidade representa uma forma secundária. Para compreendermos a verdadeira origem do conto, devemos nos servir, em nossas comparações, de ensinamentos detalhados sobre a cultura desta época.

Acreditaremos assim que as formas definidas para esta ou aquela razão como fundamentais estão visivelmente ligadas às antigas representações religiosas. Podemos fazer a seguinte suposição: se encontrarmos a mesma forma num documento religioso e num conto, a forma religiosa será primária, a forma do conto, secundária. Isto é certo sobretudo no que concerne às religiões arcaicas. Todo o elemento das religiões desaparecidas hoje é sempre preexistente à sua utilização num conto. É seguramente impossível provar esta afirmação. Tal dependência não pode, em geral, ser provada; ela não será senão demonstrada a partir de numerosos exemplos. Este é um princípio geral que poderá suportar um desenvolvimento ulterior. Podemos formular o segundo da maneira seguinte: se encontrarmos o mesmo elemento nas duas formas, então uma remonta à vida religiosa e a outra à vida prática, a forma religiosa é primária, a outra secundária.

Entretanto, devemos ser prudentes na aplicação destes princípios. A tentativa de fazer remontar todas as formas fundamentais à religião, e todas as formas derivadas à vida prática, seria incontestavelmente um erro. Para prevenir semelhantes erros, devemos esclarecer primeiro os métodos a seguir no estudo comparativo do conto e da religião, do conto e da vida prática.

Podemos estabelecer muitas espécies de conexões entre o conto e a religião.

O primeiro tipo de conexão é a dependência genética direta, totalmente evidente em certos casos e, em outros, exigindo pesquisas históricas especiais. Assim o Dragão que se encontra nas religiões e nos contos veio sem dúvida das primeiras.

Entretanto, a existência de tal vínculo entre os dois não é obrigatória, mesmo no caso de uma grande semelhança. Não é provável senão no caso em que estamos ligados aos dados próprios aos cultos, aos ritos. É preciso distinguir estes indícios recebidos do rito dos que não são fornecidos pela poesia épica religiosa. No primeiro caso, podemos falar de um parentesco direto que segue uma linha de descendência análoga ao parentesco entre pai e filho; no segundo caso, podemos apenas falar de uma relação paralela análoga ao parentesco de irmãos entre si. Assim, a história de Sansão e Dalila não pode ser considerada como o protótipo do

conto: o conto semelhante a esta história e o texto bíblico podem remontar a uma fonte comum.

É com uma certa reserva que podemos afirmar o caráter primário da matéria dos cultos. Mas também há casos em que podemos afirmá-lo sem hesitação. É verdade que se trata seguidamente não do próprio documento, mas destas imagens que aí encontramos, e sobre as quais o conto é construído. Mas não podemos julgar estas imagens senão após os documentos. O Rig-Veda, que ainda continua pouco conhecido entre os folcloristas, é uma destas fontes. Se é certo que o conto compreende cerca de cento e cinquenta partes constitutivas, sessenta dentre elas ao menos, encontram-se já aí. É igualmente certo que elas são utilizadas aqui com objetivos líricos e não épicos, mas não se deve esquecer que são hinos religiosos, e não populares. Sem dúvida alguma, esta poesia lírica se transforma em poesia épica nas pessoas do povo (os pastores e camponeses). Se o hino glorifica Indra como vencedor dos Dragões (e as minúcias correspondem por vezes exatamente às do conto), o povo pode contar sob uma forma qualquer como Indra venceu o Dragão.

Verificamos esta afirmação através de um exemplo mais concreto. Reconhecemos facilmente Baba Yaga e sua choupana no hino seguinte:

“Rainha das florestas, rainha das florestas, para onde foste? Por que não indagas sobre a aldeia? Não tens medo?”

“Quando os gritos e o gorjeio dos pássaros retinem, a rainha das florestas sente-se como um príncipe que viaja ao som dos címbalos.

“Parece-te então que as vacas pastam. Tu pensas então perceber lá embaixo uma choupana. Escuta-se um grito à noite, como se uma carruagem passasse. É a rainha das florestas. Alguém chama a vaca ao longe. Alguém abate algumas árvores ao longe. Alguém grita ao longe. Assim pensa aquele que passa à noite no reino da rainha das florestas.

“A rainha das florestas não te fará mal, se tu não a atacares. Saboreias frutos doces e repousas conforme o teu prazer.

“Eu glorifico aquela de quem emana o perfume da erva, que não semeia, mas que encontra sempre o seu alimento, a mãe dos animais ferozes, a rainha das florestas”.

Encontramos aqui muitos elementos dos contos: a choupana na floresta, a exprobração ligada às questões (é dada uma ordem inversa), a hospitalidade (ela te alimenta, dá de beber, oferece pousada), a indicação de possível hostilidade da rainha das florestas, a indicação de que ela é a mãe dos animais selvagens (no conto, ela

convoca os animais). Os outros elementos não estão presentes: as estações da choupana, a aparência da rainha, etc. Aqui a coincidência surpreendente de um pequeno detalhe: aquele que dorme na choupana pensa que se abatem árvores.

Em Afanassiev⁶ (n.º 55), o pai, após ter deixado sua filha na choupana, amarra um pedaço de madeira à carruagem. A madeira bate e a filha diz: “É meu pai que abate as árvores”.

Todas estas coincidências são tanto menos ocasionais quanto menos isoladas se encontram. Não são mais do que algumas coincidências numerosas e exatas entre o conto e o Rig-Veda.

Seguramente, não podemos considerar este paralelo como uma prova de que nossa Baba Yaga remonte ao Rig-Veda. Ele sublinha apenas, de um modo geral, que é da religião ao conto que se processa o movimento e não o inverso, e que é aqui que devemos começar as pesquisas comparativas precisas.

Entretanto, tudo o que se disse até aqui não é verdadeiro senão no caso em que um grande lapso de tempo separa a aparição da religião e do conto, no caso em que a religião em questão já está morta, ou seus inícios perdem-se no passado pré-histórico. Bem diferente acontece quando comparamos uma religião viva e um conto vivo de um mesmo povo. Aqui, pode-se tratar de uma dependência inversa, dependência que não era possível entre a religião morta e um conto contemporâneo. Os elementos cristãos do conto (os apóstolos no papel de adjuntos, o diabo no de mau, etc.) são aqui posteriores aos contos e não anteriores, como no caso precedente. Estritamente falando, não se trata aqui de uma conexão inversa àquela do caso precedente. O conto (fantástico) vem de antigas religiões, mas a religião contemporânea não vem dos contos. Ela não os cria mais, mas modifica seus elementos. Há também alguns raros casos de uma verdadeira dependência inversa, isto é, casos em que os elementos da religião advêm do conto. A história da santificação do milagre de São Jorge com o Dragão pela Igreja ocidental fornece-nos um exemplo bastante interessante. Este milagre foi santificado bem depois que São Jorge foi canonizado e esta santificação chocou-se contra uma resistência obstinada da Igreja⁷.

Como o combate contra o Dragão existe em várias religiões pagãs, é preciso admitir que é delas que se verifica sua verdadeira origem. Mas no século XIII, quando estas religiões não ti-

⁶ Coleção de contos populares russos.

⁷ G. Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg*, Leipzig, 1912.

nham mais nenhuma sobrevivência, só a tradição épica popular é que desempenhou papel intermediário. A popularidade de São Jorge de um lado, e também a popularidade do combate contra o Dragão de outro, associaram a imagem de São Jorge à do combate. A Igreja viu-se obrigada então a reconhecer a fusão produzida e a santificá-la.

Enfim, ao lado da dependência genética direta do conto e da religião, ao lado do paralelismo e da dependência inversa, existe o caso de ausência total de ligação, apesar das possíveis semelhanças. Imagens idênticas podem surgir independentemente umas das outras. Assim o cavalo mágico pode ser comparado aos cavalos sagrados alemães e ao cavalo de fogo de Agni em Rig-Veda. Os primeiros não têm nada a ver com nosso Gris-Brun, o segundo se lhe assemelha bastante por todos os seus aspectos. A analogia não pode ser utilizada senão em casos em que ela é mais ou menos completa. Fenômenos semelhantes mas heterônimos devem ser excluídos das comparações.

Assim o estudo das formas fundamentais leva o pesquisador a comparar o conto às religiões.

Pelo contrário, o estudo das formas derivadas no conto fantástico está ligado à realidade. Numerosas transformações explicam-se pela introdução desta no conto. Isto nos obriga a aperfeiçoar os métodos servindo como estudo de conexões entre o conto e a vida corrente.

O conto fantástico, contrariamente às outras classes de contos (anedotas, novelas, fábulas, etc.) é relativamente pobre em elementos pertencentes à vida real. Tem-se muitas vezes superestimado o papel da realidade na criação do conto. Não podemos resolver o problema da conexão entre o conto e a vida diária senão com a condição de não esquecermos a diferença entre realismo artístico e a existência de elementos provenientes da vida real. Os eruditos cometem por vezes um erro procurando na vida real uma correspondência à narrativa realista.

Veja-se por exemplo, o que diz N. Lerner em seus comentários de *Bova* de Pushkin. Ele se detém sobre estes versos:

Era, efetivamente, um Conselho de Ouro.
Aqui, não se conversava, mas se pensava:
Todos os magnatas refletiram longo tempo,
Arzamor, um homem idoso e cheio de experiência,
Ia abrir a boca
(A cabeça grisalha queria evidentemente dar um conselho)
Ele tossiu alto, depois mudou de parecer
E, em silêncio, mordeu a língua.

Referindo-se a L. Maikov, Lerner escreve: "Pode-se ver no quadro do Conselho dos Barbudos uma sátira aos costumes burocráticos da Rússia moscovita... Salientemos que a sátira poderia estar dirigida, não só contra os antigos tempos mas também contra a época contemporânea, em que o adolescente genial podia observar sem pena todas as largas boinas pomposas e 'reflexivas', etc.". Entretanto, acontece aqui uma situação derivada dos contos. Encontramos em Afanassiev (p. ex. n.º 80): "Perguntou uma vez, os boiardos calaram-se, uma segunda vez, eles não responderam, uma terceira vez, ninguém disse uma palavra". Vemos aqui uma situação freqüente, na qual a vítima dirige-se aos outros para pedir socorro, e este apelo reproduz-se habitualmente três vezes. Dirigimo-nos logo aos serventes, em seguida aos boiardos (aos clérigos, aos ministros), a terceira ao herói do conto. Cada elemento da tríade pode ser por seu lado triplicado. Conseqüentemente, não se trata de uma realidade, mas da amplificação e da especificação (atribuição de nomes, etc.) de um elemento folclórico. Teríamos cometido o mesmo erro considerando a personagem de Penélope e as ações de seus pretendentes como correspondentes à vida real grega e aos costumes gregos do casamento. Os pretendentes de Penélope são os falsos pretendentes que a poesia épica do mundo inteiro bem conhece. É preciso antes de tudo isolar os elementos folclóricos... e apenas este isolamento faz com que possamos colocar a questão das correspondências entre as situações específicas da poesia de Homero e da vida real grega.

Assim vemos que o problema das conexões entre o conto e a realidade não é tão simples. Não podemos, a partir dos contos, tirar conclusões imediatas sobre a vida.

Mas, como veremos mais adiante, o papel da realidade nas transformações do conto é muito importante. A vida real não pode destruir a estrutura geral do conto. Esgotaremos esta matéria das diferentes substituições que se produzem no antigo esquema.

III

Vejam os quais são os principais critérios, através dos quais podemos, com maior precisão, distinguir a forma fundamental de um elemento do conto de forma derivada (subentendo os contos fantásticos).

1. A interpretação fantástica de uma parte do conto é anterior à interpretação racionalista. O caso é bastante simples e não exige um desenvolvimento particular. Se, em um conto, Ivan recebe o dom mágico de Baba Yaga e se, num outro, ele recebe de uma velha que passa é a primeira situação que antecede a segunda. O fundamento teórico deste ponto de vista repousa sobre a ligação entre os contos e as religiões. Entretanto, esta regra pode revelar-se falsa em relação a outras classes de contos (fábulas, etc.), que, em geral, são talvez anteriores aos contos fantásticos e que não têm suas origens nos fenômenos religiosos.

2. A interpretação heróica é anterior à interpretação humorística. De fato, trata-se aqui de um caso particular do fenômeno precedente. Assim o elemento "enganar o dragão" é posterior ao elemento "estabelecer um combate de morte com o Dragão".

3. A forma aplicada logicamente é anterior àquela aplicada de uma maneira incoerente.

4. A forma internacional é anterior à forma nacional. Se, por exemplo, encontramos o Dragão nos contos do mundo inteiro, mas substituído pelo Urso nos contos do Norte e pelo Leão nos do Sul, o Dragão é a forma fundamental, enquanto que o Leão e o Urso são formas derivadas.

É preciso dizer aqui algumas palavras acerca dos métodos através dos quais estudamos os contos na escala internacional. A matéria a estudar é tão vasta que será impossível a um pesquisador examinar os cento e cinquenta elementos do conto procurando-os no folclore do mundo inteiro. É preciso inicialmente estudar os contos de um povo, precisar todas suas formas fundamentais e derivadas, fazer este trabalho com um povo após outro, e, em seguida, passar às confrontações. Portanto, podemos simplificar a tese das formas internacionais e exprimi-la assim: cada forma nacional é anterior à regional, provincial. Mas, uma vez tomado este caminho, não se pode impedir de pensar que a forma difundida é anterior à mais rara. Teoricamente, entretanto, é possível que seja justamente a antiga forma que tenha sido conservada nos casos isolados, enquanto que todas as outras formas são novas. Eis por que a aplicação deste princípio qualitativo (a aplicação da estatística) exige uma grande prudência e uma atenção incessante às considerações sobre a qualidade do material estudado. Por exemplo: no conto *A Bela Vasilissa* (Af. 59), a imagem de Baba Yaga está acompanhada da aparição de três cavaleiros simbolizando a manhã, o dia e a noite. Perguntamo-nos involuntariamente: teremos aqui um traço primordial próprio de Baba Yaga que

se perdeu nos outros contos? Mas, devido às múltiplas considerações particulares (que não citaremos aqui), é preciso renunciar totalmente a esta opinião.

IV

Seguiremos agora, como exemplo, todas as modificações possíveis de um elemento, qual seja, a choupana de Baba Yaga. Do ponto de vista morfológico, a choupana representa a habitação do benfeitor (isto é, do personagem que oferece o objeto mágico ao herói). Conseqüentemente, compararemos não só as choupanas, mas também todos os gêneros de moradias dos benfeitores. Consideraremos como forma fundamental russa a choupana sustentada por estacas na floresta que a rodeia. Mas, já que um só elemento não realiza todas as modificações possíveis no conto, tomaremos, nesse caso, outros exemplos.

1. REDUÇÃO: Podemos encontrar, em lugar da forma completa a seguinte série de modificações:

1. choupana apoiada sobre estacas na floresta
2. choupana apoiada sobre estacas
3. choupana na floresta
4. choupana
5. floresta (Af. 52)
6. não se faz menção da moradia

Aqui, a forma fundamental está reduzida. Abandonam-se as estacas, a rotação, a floresta, enfim, a própria choupana pode desaparecer. A redução representa uma forma fundamental incompleta. Explica-se evidentemente pelo esquecimento que, por seu lado tem razões mais complexas. A redução indica falta de correspondência entre o conto e o gênero de vida própria ao meio em que ele é conhecido. Ela indica a pouca atualidade do conto no meio, na época ou no narrador.

2. AMPLIFICAÇÃO: Representa o fenômeno oposto. Aqui, a forma fundamental foi aumentada e completada por minúcias. Podemos considerar ampliada a forma seguinte:

Choupana de estacas, na floresta, apoiada sobre panquecas e coberta de tortas.

A maior parte das ampliações acompanha-se de reduções. Rejeitam-se alguns traços e acrescentam-se outros. Poderíamos classificar as ampliações em grupos segundo sua origem (como fizemos antes com as substituições). Algumas ampliações originam-se da vida prática, outras representam o desenvolvimento de um detalhe tomado da forma canônica. Aqui, encontramos frente a este último caso. O estudo do benfeitor mostra-nos que ele une qualidades hostis e hospitaleiras. Habitualmente, Ivan se regala com o benfeitor. As formas desta regalia são bastante diversas ("oferece de beber, oferece comida". Ivan dirige-se à choupana com estas palavras: "Devemos entrar em tua casa para comer um bocadinho". O herói vê a mesa posta na choupana, prova todos os pratos ou come até satisfazer-se; ele mesmo mata os touros e galinhas nos paços do benfeitor, etc.). A habitação exprime as mesmas qualidades do benfeitor. O conto alemão *Hänsel und Gretel* usa dessa forma, de uma maneira um pouco diversa, adaptada ao caráter infantil do conto.

3. DEFORMAÇÃO: Na época atual, encontramos muitas vezes as deformações, porque o conto fantástico encontra-se em regressão. Estas formas destituídas de sentido encontram por vezes uma larga extensão e enraizamento. No caso da choupana, podemos considerar como deformada a imagem da rotação constante da choupana em torno de seu eixo. A choupana tem uma significação inteiramente particular para o desenrolar da ação: é uma grande defesa; o herói passa por uma prova que mostrará que ele é digno de receber o objeto mágico. A choupana oferece aos olhos de Ivan uma parede cega. É por isto que, por vezes, chamam-na "choupana sem janelas e sem portas". Mas a abertura está do lado oposto ao que se acha Ivan. Poderíamos crer que é fácil fazer a volta e entrar pela porta. Ora, Ivan não o pode, e não o faz jamais nos contos. Em lugar disto, pronuncia uma fórmula mágica "gira teu dorso para a floresta, tua face para mim", ou então "coloca-te como a mãe te colocou". Segue-se geralmente: "A choupana se virou". A palavra "virar" é transformada em "gitar", a expressão "gira quando é preciso" transforma-se simplesmente em "gira", o que não tem sentido, sem privar-se entretanto de um certo atrativo.

4. INVERSÃO: A forma fundamental se transforma por vezes em sua oposta. Por exemplo, trocam-se as imagens femininas por masculinas, e inversamente. Este fenômeno pode igualmente aplicar-se à choupana. Em lugar de uma choupana fechada, temos por vezes uma choupana de portas inteiramente abertas.

5 e 6. INTENSIFICAÇÃO e ENFRAQUECIMENTO: Estes tipos de transformações concernem apenas às ações dos personagens. Podemos finalizar diferentes ações com uma intensidade diversa. O envio do herói transformado em expulsão, pode servir de exemplo de intensificação. O envio é um dos elementos constantes do conto; este elemento é representado por uma tal quantidade de formas diferentes, que se pode observar nelas todos os estados da transformação. Ele intervém quando se pede este ou aquele objeto particular; por vezes é uma comissão ("presta-me um serviço") o mais comum, uma ordem acompanhada de ameaças no caso de não-execução e de promessas no caso contrário. Por vezes também uma expulsão camuflada: a irmã malévola envia seu irmão a procurar o leite dos animais selvagens para desembaraçar-se dele; o senhor envia o criado a procurar a vaca dizendo-a perdida na floresta; a sogra envia sua nora a procurar o fogo de Baba Yaga. A expulsão, enfim, pode ser simples. Estas são apenas etapas principais e cada uma delas admite ainda muitas variações e formas intermediárias; estas formas são particularmente importantes para o estudo dos contos que tratam de personagens expulsos.

Podemos considerar como forma fundamental de envio a ordem acompanhada de ameaças e promessas. Se omitimos as promessas, esta redução pode, ao mesmo tempo, ser considerada como uma intensificação: permanecem o envio e as ameaças. A omissão das ameaças conduz, ao contrário, a uma atenuação, a um enfraquecimento desta forma. O enfraquecimento ulterior consiste em omitir a própria ordem. Partindo, o filho procura a bênção de seus pais.

Podemos interpretar os seis tipos de transformações que examinamos até agora como alterações da forma fundamental. No mesmo nível de análise situam-se dois outros grandes grupos de transformações: as substituições e as assimilações. Podemos classificar tanto umas como as outras segundo sua origem.

7. SUBSTITUIÇÃO INTERNA: Prosseguindo nossa observação da moradia, encontramos as seguintes formas:

1. Palácio.
2. Montanha perto de um rio de fogo.

Estes casos não são reduções nem ampliações. Não são alterações mas sim substituições. Elas não vêm do exterior; nós as encontramos no próprio conto. Trata-se aqui de um deslocamento, de uma transposição das formas do material. A princesa habita um palácio, geralmente de ouro. Atribui-se esta moradia ao benfeitor.

Estes deslocamentos são importantes no conto. Cada elemento tem uma forma que lhe é própria. Entretanto, esta forma não está sempre junto ao mesmo elemento (por exemplo, a princesa que é o personagem procurado pode representar também o papel do auxílio, do benfeitor). Uma imagem do conto suplanta uma outra imagem. Assim, a filha de Baba Yaga pode representar o papel da princesa; Baba Yaga não habita mais uma choupana, mas o palácio, moradia adequada a uma princesa. Cobre-se o palácio de cobre, prata e ouro. As raparigas que moram neste palácio são por sua vez, benfeitoras e princesas. Estes palácios podem surgir como uma imagem tríplice do palácio de ouro. Podem ter também uma origem independente, sem nenhuma conexão com as imagens da idade do ouro, da prata e do ferro.

Da mesma maneira, a montanha próxima ao rio de fogo é apenas a moradia do Dragão, atribuída ao benfeitor. Estes deslocamentos, assim como as outras substituições internas, representam algo extremamente importante no nascimento das transformações.

8. SUBSTITUIÇÃO REALISTA: Se temos as formas:

1. Albergue,
2. Casa de dois pisos,

a choupana fantástica é deslocada pelas formas de moradias conhecidas na vida real. A maior parte destas substituições explicam-se simplesmente, mas algumas dentre elas exigem pesquisas etnográficas particulares. As substituições realistas saltam aos olhos e os pesquisadores aí se detêm freqüentemente.

9. SUBSTITUIÇÃO RELIGIOSA: A religião contemporânea pode também substituir formas novas por antigas formas. Recordamos aqui casos comuns como o do diabo no papel de transportador aéreo, do anjo no do personagem que oferece o objeto mágico, o da experiência que tem o caráter de uma mortificação. Certas lendas representam de fato contos em que todos os elementos sofreram substituições. Cada povo tem suas próprias substituições religiosas. O cristianismo, o islamismo, o budismo refletem-se nos contos dos povos que professam estas religiões.

10. SUBSTITUIÇÃO POR SUPERSTIÇÃO: É evidente que as superstições e as crenças regionais podem também transformar a matéria dos contos. Entretanto, tais substituições são encontradas mais raramente do que se poderia esperar à primeira vista (os erros da escola mitológica). Pushkin havia escrito erradamente, a propósito do conto:

“Lá existem milagres, lá vaga o silvano.

“A Ondina senta-se sobre os ramos...”.

Se encontrarmos o silvano num conto fantástico, isto será apenas uma substituição de Baba Yaga. As ondinas aparecem apenas uma vez na coleção recolhida por Afanassiev e também num conto em que a originalidade é bastante duvidosa; não as encontramos nas coleções de Ontchukov, Zelenine, Sokolov, e o silvano não surge no conto a não ser por parecer-se com Baba Yaga que também é uma habitante das florestas. O conto apenas atrai para seu mundo aquilo que corresponde às formas de sua construção.

11. SUBSTITUIÇÃO ARCAICA: Indicamos que as formas fundamentais dos contos remontam a imagens religiosas já mortas. Fundamentando-se neste critério, podemos por vezes distinguir as formas fundamentais das derivadas. Em certos casos particulares, entretanto, a forma fundamental (mais ou menos habitual aos contos) é trocada por uma forma também antiga, de origem religiosa, mas que se encontra apenas isoladamente e em casos raros. Assim, no conto *A Feiticeira e a Irmã do Sol* (Af. 50), o combate com o Dragão é modificado pelo seguinte episódio: a esposa do Dragão diz ao Príncipe: “Que Ivan, o Príncipe, venha comigo até a balança; veremos quem será o mais pesado”. A balança joga Ivan nas acomodações do Sol. Trata-se aqui de traços de uma psicotasia (pesagem das almas). De onde vem esta forma (o Egito antigo já a conhece) e como se conservou ela no conto? Estas duas questões constituir-se-ão em objeto de um estudo histórico. Não se pode sempre distinguir facilmente a substituição arcaica da substituição pela crença ou superstição. Todas as duas remontam a uma época bastante antiga. Mas, se um elemento do conto é ao mesmo tempo o objeto de uma fé viva, podemos considerar a substituição como relativamente nova (cf. a introdução do silvano). A religião pagã deu nascimento a dois desenvolvimentos: um no conto, outro na fé e nos costumes. No correr dos séculos, puderam-se reunir e um suplantou o outro. Inversamente, se a fé viva não dá nenhuma indicação sobre o elemento do conto (a balança), a substituição remonta então a tempos bastante antigos, e pode ser considerada como arcaica.

12. SUBSTITUIÇÃO LITERÁRIA: No conto é tão difícil a integração de elementos literários quanto de superstições vivas. O conto possui resistência tal, que todas as outras formas se desfazem nele sem se fundirem. Se, no entanto, este choque se produz, é sempre o conto o vencedor. Por entre os gêneros literários, o conto absorve geralmente a bilina e a lenda. A absorção do romance é algo mais raro. Apenas o romance de cavalaria é que

tem um certo destaque. Entretanto, o romance de cavalaria é frequentemente um produto de contos. As etapas do desenvolvimento são as seguintes: conto, romance, conto. Por isso, obras como *Ierusan Lazarevitch* representam verdadeiros contos, apesar do caráter livresco de certos elementos. Seguramente isto concerne apenas ao conto fantástico. O "flabian", a novela e outros gêneros de prosa popular são mais flexíveis e receptivos.

13. MODIFICAÇÕES: Não se pode definir com precisão a origem de certas substituições. Para a maioria, elas são criações do contista e nos esclarecem sobre sua imaginação. Estas formas não são significativas para a etnografia, nem para a história. Podemos, entretanto, salientar que estas substituições desempenham papel dos mais importantes nos contos de animais e outros contos não fantásticos (a substituição do urso pelo lobo, de um pássaro por outro, etc.) mas continuam possíveis no conto fantástico. Assim a águia, o falcão, o corvo, o ganso, etc. podem igualmente representar o papel de transportadores aéreos. O cervo de ramagem de ouro, o cavalo de crina de ouro, o pato de plumas douradas, o porco com seda dourada, etc., podem substituir-se um ao outro como objetos de busca. Muitas vezes, as formas derivadas modificam-se particularmente; podemos demonstrar, pela confrontação de um certo número de formas, que o objeto de busca não é outra coisa senão uma transformação de princesa com cachos dourados. Se a comparação das formas fundamentais e das derivadas revela uma certa subordinação (descendência), a comparação de dois elementos derivados indica um certo paralelismo. O conto possui elementos de formas variadas. É o caso, por exemplo, das "tarefas difíceis". Estas tarefas não têm formas fundamentais, eis por que a construção do conto todo está pouco afetada.

Este fenômeno aparecerá ainda mais claramente, se confrontarmos partes que jamais pertenceram à forma fundamental do conto. As motivações serão um exemplo disto. As transformações obrigam por vezes a motivar esta ou aquela ação. Assim, criam-se motivações as mais variadas para ações rigorosamente idênticas, como para a expulsão do herói (a expulsão é uma forma derivada). Inversamente, o rapto da heroína pelo Dragão (que é uma primeira forma) quase nunca motivado: ele é motivado do interior.

Certos traços da choupana são também modificáveis: em lugar de choupana apoiada sobre estacas, encontramos a choupana "sustentada por colunas de pedra ou por tijolos".

14. SUBSTITUIÇÕES DE ORIGEM DESCONHECIDA:

Como classificamos aqui as substituições segundo sua origem e como a origem de um elemento nem sempre é conhecida, nem simples modificação, precisamos criar uma classe de substituições de origem provisoriamente desconhecida. Podemos, por exemplo, alinhar nestas formas a irmã do Sol no conto 50 de Afanassiev. A irmã representa a benfeitora e pode também ser considerada como uma forma rudimentar da Princesa. Ela vive nos "aposentos do Sol". Não sabemos se se trata de um culto qualquer ou se temos uma criação imaginária do narrador (por vezes, quando indagamos do autor se conhece contos acerca disto ou daquilo, ou se neste ou naquele há tal assunto, ele inventa não importa o que para agradar ao folclorista).

Assim, encerramos nossa exposição sumária a respeito das substituições. Por certo poder-se-ia criar outras subdivisões, analisando este ou aquele caso particular, mas no momento isto não é preciso. As substituições enumeradas conservam sua importância ao longo de todo o material dos contos e, completando-os, podemos facilmente aplicá-los aos casos particulares fundamentando-nos nestas classes estabelecidas.

Ocupar-nos-emos agora de uma outra espécie de modificações: as assimilações.

Chamamos de assimilação a substituição incompleta de uma forma por outra, de tal maneira que se produz uma fusão das duas formas em uma só.

Enumeraremos as assimilações brevemente, porque vamos manter as mesmas classes que usamos para as substituições.

15. ASSIMILAÇÃO INTERNA: Encontramo-la nas formas:

1. Choupana sob um teto de ouro.
2. Choupana perto de um rio de fogo.

Nos contos, encontramos por vezes um palácio sob um teto de ouro. Da choupana mais o palácio sob um teto de ouro surge a choupana sob um teto de ouro. O mesmo ocorre com a choupana perto de um rio de fogo.

Encontramos um caso bastante interessante no conto *Fedor Votovitch e Ivan Votovitch* (Ontch., n.º 4). Aqui, dois elementos tão diversos como o nascimento milagroso do herói e sua procura pelas mulheres (irmãs) do Dragão fundiram-se. Procurando o herói, as mulheres do Dragão transformam-se habitualmente em peços, macieiras, leitões, colocando-se no caminho de Ivan. Se ele prova alguns frutos, se bebe água, etc., desmanchar-se-á em pedaços. Mesmo motivo utilizado para nascimento milagroso: a prin-

cesa passeia no jardim de seu pai, vê o poço com o copo e o leite (a macieira é esquecida). Bebe da água e deita-se no leite para repousar. Assim, ela concebe e dá à luz dois filhos.

16. Encontramos uma *assimilação realista* nas formas:

1. Choupana no final da aldeia.
2. Caverna na floresta.

Aqui, a choupana fantástica transformou-se numa choupana real e numa caverna real, mas a habitação continua isolada (no segundo caso ainda continua na floresta). Assim, o conto mais a realidade dão uma *assimilação realista*.

17. A substituição do Dragão por um diabo pode servir de exemplo de uma *assimilação religiosa*: este último habita um lago, assim como o Dragão. Esta imagem dos maquiavélicos seres aquáticos nada tem a ver com a dita mitologia rudimentar aldeã e só se explica, por vezes, como uma espécie de transformação.

18. A ASSIMILAÇÃO PELA SUPERSTIÇÃO é rara. O silvano que habita na choupana sobre estacas pode nos dar um exemplo.

19 e 20. AS ASSIMILAÇÕES LITERÁRIAS E ARCAICAS: são ainda mais raras. As assimilações com a bilina e a lenda têm certa importância para o conto russo, mas trata-se muitas vezes não de uma assimilação mas de um despojamento de uma forma por outra, conservando esta as partes constitutivas do conto sem modificações. Quanto às assimilações arcaicas, exigem cada vez um exame especial. São possíveis, mas só as podemos indicar com a ajuda de pesquisas bastante especializadas.

Poderíamos encerrar assim nosso resumo sobre as transformações. Não podemos afirmar absolutamente que todas as formas dos contos entraram neste quadro proposto, mas em todo o caso, podemos enquadrar aí um número considerável delas. Poderíamos propor ainda transformações como a especificação e a generalização. No primeiro caso, o fenômeno geral transforma-se em fenômeno particular (em lugar de trigésimo reino⁸, encontra-se a cidade de Khvalynsk); no segundo caso, ao contrário, o trigésimo reino transforma-se "num outro" reino, etc. Mas quase todos estes tipos de especificações podem ser também consideradas como substituições;

⁸ Designação convencional própria dos contos russos, do lugar onde se desenrola a ação.

as generalizações, como reduções. Acontece o mesmo quanto à racionalização (ginete voador em cavalo), à transformação em anedota, etc. A aplicação correta e atenta das classes de transformações enumeradas permite estabelecer um fundamento mais estável para o estudo do conto em seu movimento.

O que concerne aos elementos dos contos particulares, concerne igualmente aos contos em geral. Se acrescentarmos a isto um elemento supérfluo, teremos uma amplificação; no caso inverso, uma redução, etc. A aplicação destes métodos na maioria dos contos é bastante importante para o estudo dos assuntos.

Resta agora esclarecer um problema muito importante. Se destacamos todas as formas (ou uma grande quantidade de formas) de um elemento, vemos que elas não podem ser reduzidas a uma única forma fundamental. Suponhamos que tomamos Baba Yaga como forma fundamental do benfeitor. Podemos explicar formas como a da bruxa, da sogra, da viúva, da velhinha, do velho, do albergueiro, do silvano, do anjo, do diabo, das três moças, da filha do rei, etc., de uma maneira satisfatória como substituições e outras transformações de Baba Yaga. Mas encontramos também o "mujique grande como uma garra, com a barba longa como de um amieiro". Esta forma do benfeitor não deriva de Baba Yaga. Se encontramos tal forma igualmente nas religiões, trata-se de uma forma coordenada à de Baba Yaga; senão, é uma substituição de origem desconhecida. Cada elemento pode ter muitas formas fundamentais, ainda que o número destas formas paralelas, coordenadas, seja habitualmente bastante limitado.

V

Nosso estudo seria incompleto se não tivéssemos mostrado uma série de transformações de uma matéria mais densa, se não tivéssemos dado um modelo para a aplicação de nossas observações. Tomemos as formas:

- O Dragão rapta a filha do rei.
- O Dragão tortura a filha do rei.
- O Dragão exige a filha do rei.

Do ponto de vista da morfologia do conto, trata-se aqui da ação hostil inicial. Esta ação serve habitualmente de nó. De acordo com os princípios expostos mais acima, devemos comparar não só

um elemento com um outro, etc., mas também as diferentes formas de ação hostil inicial, como uma das partes constitutivas do conto.

A prudência exige que as três formas sejam consideradas como formas coordenadas. Mas podemos supor que a primeira seja contudo uma forma fundamental. O antigo Egito conhecia uma representação da morte que é o rapto da alma pelo Dragão. Mas esta representação é esquecida, enquanto que a representação da doença como instalação de um demônio no corpo permanece. Enfim, a imagem do Dragão que exige a princesa como um tributo tem uma cor realista arcaica. É acompanhada pela aparição de um exército, o cerco da cidade e ameaça de guerra. Entretanto, não se pode afirmar com certeza. Desta maneira, as três formas são muito antigas e cada uma se presta a um certo número de transformações.

Tomemos a primeira forma:

O Dragão rapta a filha do rei.

Entende-se o Dragão como uma personificação do mal. A influência religiosa transforma o Dragão em diabo:

Os Diabos raptam a filha do rei.

A mesma influência modifica o objeto do rapto:

O diabo rapta a filha do sacerdote.

A imagem do Dragão já é estranha à aldeia. Foi substituída por um animal perigoso mais conhecido (substituição realista), provido de atributos fantásticos (modificação):

O urso pelo-de-ferro rouba os filhos do rei.

O malvado é uma aproximação de Baba Yaga. Uma parte do conto influencia a outra (substituição interna). Baba Yaga é um ser do sexo feminino; eis o porquê de atribuir-se o sexo masculino ao objeto roubado (a inversão).

A feiticeira rouba o filho dos anciãos.

Uma das formas constantes da complicação do conto é o novo rapto da presa pelos irmãos. Transfere-se a ação hostil aos parentes do herói. É a forma canônica de complicação da ação.

Os irmãos roubam a noiva de Ivan.

Substituem-se os irmãos malévolos por outros parentes malévolos, tomados de reserva dos personagens do conto (substituição interna).

O rei (o sogro) rouba a esposa de Ivan.

Por vezes, é a princesa que ocupa este lugar e o conto toma formas mais divertidas. A imagem do mau reduz-se nestes casos.

A princesa parte da casa de seu esposo.

Em todos estes casos, desaparecem pessoas, mas pode-se também roubar a luz divina (substituição arcaica?).

O Dragão rouba a luz do reino.

Substitui-se o Dragão por um outro animal monstruoso (modificação); o objeto do roubo aproxima-se da vida real imaginária.

A fera rouba alguns animais da fazenda real.

Os talismãs são importantes no conto. São por vezes o único meio pelo qual Ivan atinge seus objetivos. Isto explica por que eles tornam-se, por vezes, o objeto do roubo. O cânone do conto exige mesmo obrigatoriamente este roubo, para que a ação se complique no meio. A ação que se passa no meio pode ser transferida para o início (substituição interna). O ladrão do talismã é por vezes o palhaço, o professor, etc. (substituição realista).

O menino folgazão rouba o talismã de Ivan.

O mestre rouba o talismã do mujique.

O conto sobre o pássaro de fogo situa-se num plano intermediário, anterior às outras formas em que as maçãs de ouro roubadas não são talismãs (cf. as maçãs rejuvenescedoras). É preciso acrescentar que o roubo do talismã serve apenas para tornar complexa a ação para o meio do conto, quando o talismã tivesse sido já encontrado. O seu roubo no início do conto é possível apenas no caso em que sua posse é motivada por uma maneira qualquer. Assim, compreendemos por que os objetos roubados no início do conto não são em sua maior parte talismãs. Do meio do conto, o pássaro de fogo vem ao início. O pássaro é uma das formas fundamentais do transportador de Ivan no trigésimo reino. As plumas douradas, etc., são o atributo habitual dos animais fantásticos.

O pássaro de fogo rouba as maçãs do rei.

Em todos estes casos mantém-se o rapto (o roubo). Atribui-se a um ser mítico o desaparecimento da esposa, da moça, da mulher, etc. Entretanto, este caráter mítico é estranho à vida aldeã contemporânea. A bruxaria substitui a mitologia de empréstimo, falsa. Atribui-se o desaparecimento aos sortilégios dos mágicos e mágicas. O caráter da ação hostil modifica-se, mas seu resultado

permanece igual, é sempre um desaparecimento que provoca as buscas (substituição pela crença supersticiosa).

O bruxo rouba a filha do rei.

A aia enfeitiça e faz roubar a noiva de Ivan.

Em seguida, observamos de novo a transferência da ação para os parentes malévolos:

As irmãs fazem raptar o noivo da jovem.

Passemos às transformações de nossa segunda forma fundamental, a saber:

O Dragão tortura a filha do rei, etc.

A transformação segue os mesmos caminhos:

O diabo tortura a filha do rei, etc.

A tortura toma aqui o caráter de uma obsessão, de um vampirismo, o que a etnografia explica de uma maneira satisfatória. Encontramos de novo um outro ser malévolos em lugar do Dragão e do diabo.

Baba Yaga tortura a rainha dos destemidos.

A terceira forma fundamental apresenta as mesmas ameaças do casamento forçado:

O Dragão exige a filha do rei.

Assim, abre-se uma série de transformações:

A ondina exige o filho do rei, etc.

Seguindo o aspecto morfológico, a mesma forma dá a declaração de guerra sem a reclamação dos filhos do rei (redução). A transferência das formas semelhantes para os parentes dá como resultado:

A irmã feiticeira tenta devorar o filho do rei (seu irmão).

Este último caso (Af. n.º 50) é particularmente interessante. Aqui, chama-se a irmã do príncipe "um Dragão". Assim sendo, este caso nos oferece um exemplo clássico de assimilação interna. Mostra-nos que é preciso ser muito prudente no estudo das conexões familiares a partir do conto. O casamento do irmão com a irmã e outras formas podem não ter nada de sobrevivências de um costume, mas aparecer como o resultado de certas transformações, como o caso citado no-lo mostra claramente.

Poderíamos objetar, contra tudo o que aqui foi exposto, que podemos colocar qualquer coisa numa frase que tenha dois complementos. Mas isto não é correto. Como colocar, numa forma semelhante, o nó do conto *O Frio, O Sol e O Vento* e tantos outros? Em segundo lugar, os casos considerados realizam um elemento de construção que permanece o mesmo em sua relação com a composição inteira. Provocam ações idênticas, representadas entretanto por formas diversas: a procura de socorro apresenta-se como uma espécie de saída da casa, um reencontro com o benfeitor, etc. Todo o conto que possui o elemento "roubo" ou "rpto" não apresenta necessariamente esta construção; se a construção está ausente, não podemos confrontar momentos semelhantes, porque eles serão heterônimos, ou então é preciso admitir que uma parte do conto fantástico integrou-se num outro tipo de construção. Assim, voltamos à necessidade de comparar seguindo não uma semelhança exterior, mas as partes constitutivas idênticas.

IDÉIAS PARA UMA TEORIA LITERÁRIA

Dionísio de Oliveira Toledo

CULTURA E LITERATURA

Quando se afirma, corretamente, que literatura é cultura, carrega-se o último termo dessa fórmula de uma importância que exige uma delimitação.

Os sofistas, entre os gregos, porque acreditavam, de acordo com Protágoras, que o homem era a medida de todas as coisas, abandonaram o interesse tão grande dos anteriores filósofos pré-socráticos pelo mundo que os rodeava em favor das criações humanas. Assim, contrapuseram, claramente, pela primeira vez, a idéia de Cultura e a de Natureza. Desde então, essa antítese não foi mais esquecida. Contudo, ela só conseguiu ser estudada com rigor científico a partir das irradiações da filosofia de Hegel e do historicismo do século passado, desenvolvidos de maneira especial por Marx e Dilthey. Um dos filhos desse historicismo, Heinrich Rickert, fixou algumas premissas que ainda agora constituem um ponto de partida para a resolução do problema que nos preocupa. Observando que os produtos naturais brotam livremente da terra e os cultivados são os que o campo gera quando o homem o lavrou e semeou, sublinha que a natureza é o conjunto do nascido por si, oriundo de si e

entregue ao seu próprio crescimento, enquanto os processos culturais resultam dos valores incorporados a eles através do que o homem produz ou transforma na natureza¹. Mais ainda: o próprio ato da produção ou transformação, o modo pelo qual a atividade humana se objetiva nos bens já é cultura. Esse modo, esclareça-se, é entendido como espírito subjetivo, ao contrário do espírito objetivo, da vida humana objetivada, que constitui o orbe dos objetos culturais².

É óbvio, pois, que a literatura é um objeto cultural, já que ela consiste numa das tantas invenções do homem. Dessa elucidação, poderíamos caminhar no rumo de várias exegeses da literatura. Lembremos, antes de escolher uma, que ela poderia, por exemplo, ser o fundamento de uma história ou sociologia literárias. Mas, se principiarmos a nossa investigação pelo espírito subjetivo ou pelo espírito objetivo da cultura, poderemos atribuir ao primeiro o processo de elaboração da obra de arte literária, pertinente ao escritor, a recepção da mesma obra por parte de um espectador e, ainda, se for o caso, aos que funcionam como intermediários entre o criador da obra e os seus assistentes, isto é, os atores, quando se tratar da representação de um drama. A segunda hipótese, o espírito objetivo da cultura, tal como aparece aqui, nada mais é do que a concretização, a realização da própria obra. Sintetizando: o espírito subjetivo e o espírito objetivo da cultura, aqui, mudam de nome — passam a ser chamados de sujeito e objeto estéticos.

A OBRA LITERÁRIA

Embora a importância teórica que uma análise dos problemas do sujeito estético proporia (a criação literária, a sociologia do público, etc.), não é este o instante de o pensarmos, salvo para afirmar uma constatação que Nizin, Picon ou Sartre já fixaram suficientemente, isto é, que só ele dá condições à vida da obra. Se um romance ou um poema não são lidos, claro, inexistem. Desloquemos, portanto, para um outro aspecto da questão: o que o espectador encontra na sua leitura.

1 Heinrich Rickert, *Ciencia cultural y ciencia natural*, Madrid, España-Calpe S/A, 1965.

2 Para maiores detalhes consulte-se José Ferrater Mora, *Diccionario Filosófico*, B. Aires. Sudamerica, 1958.

Parece que a mais insólita investigação dos elementos constitutivos da obra de arte literária foi realizada por Roman Ingarden. Mostrou que ela possui várias camadas elaboradas “sobre realidades” (atos psíquicos, signos físicos) “e idealidades” (conceitos ideais). Para Ingarden, cada camada tem valores próprios e, ademais, uma particular função na construção do todo da obra, isto é, uma relação estrutural com as outras camadas. Há, entre as camadas, íntima determinação e não mera justaposição. A camada *inferior* é a dos sons da linguagem, capaz de valores literários específicos e, ao mesmo tempo, determinante, por sua qualidade de signo, da camada seguinte: a das *significações* elementares e complexas dos signos lingüísticos. Esta camada das significações é *estruturalmente* a fundamental, pois ela determina a constituição das objetualidades³ (pessoas, acontecimentos, coisas) representadas na obra: a significação das frases da obra “desdobra” “estados de coisas” (imaginários, puramente intencionais) nos quais se constituem ou “mostram” as objetualidades. A frase funda o objeto imaginário. Entre as significações (segunda camada) e as objetualidades (quarta e última camada) medeia a camada dos “aspectos” ou “vistas”, que é um conjunto dos possíveis modos de manifestação sensível dos objetos, suas possíveis “faces” ou aparências. Esta camada é virtual e se atualiza pela ação de outras camadas, dando lugar a uma relativa “visibilidade” dos objetos imaginários⁴.

A camada das objetualidades é a mais importante para o espectador. Ele atravessa as demais, como se fossem um vidro, fixando-se na última, detentora dos “conteúdos” que moveram o seu olhar. São os seus atributos — o sublime, o grotesco, o trágico, o humor, etc. que dão dignidade à obra. No entanto, ela não existiria sem as outras: a vivência da leitura é um processo que principia, por exemplo, pela determinação dos significados de uma palavra na frase, forma-se, após, a compreensão desta que conduzirá, por sua vez, os aspectos “descritos e narrados de objetos e acontecimentos”, até o encontro das objetualidades, fundadoras de novas quase-camadas.

Avulta, na fenomenologia da obra literária de Ingarden, a valorização de seu caráter ôntico. Na verdade, ela ilumina uma sé-

3 Utilizamos o termo objetualidade, porque consagrado por Anatol Rosenfeld num ensaio sobre Roman Ingarden.

4 Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Chile, Universidad de Chile, 1960.

rie de questões correlatas, permitindo situar apropriadamente o objeto da nossa investigação: um poema, um romance ou um drama se constroem, como o mostraria, através do pensamento de Humboldt, o Prof. Angelo Ricci, mediante a linguagem, a língua (“enêr-gueia” e “érgon”) e o produto de ambas, a palavra. Mas, é preciso reconhecer que a teoria da linguagem nos deixa na metade do caminho. Valorizá-la, como costumeiramente se faz, é conferir-lhe, conforme Theodor W. Adorno, um caráter ontológico, roubado, no caso, da literatura.

Essas considerações permitem-nos ir além.

RECAPITULAÇÃO

O conceito de literatura como cultura é muito amplo. A história, a política, a filosofia também são fatos culturais. Por isso, tratamos de procurar naquele vasto campo as condições de existência da literatura. Observamos, então, a posição do sujeito estético perante o especificamente literário, isto é, a obra, indicando assim que a literatura possui uma ontologia própria.

CONCEITO DE LITERATURA

Quando Aristóteles, na *Poética*, acentuava que o historiador dizia as coisas que sucederam e o poeta as que poderiam suceder, concluindo, em seguida, que, por isso, a poesia era mais filosófica e séria do que a história, por se referir a primeira principalmente ao universal e a segunda ao particular⁵, ensaiou uma primeira tentativa de situar a literatura. Acreditou que a poesia estava no meio do caminho, entre a filosofia e a história. Desta maneira, o Estagirita, de um lado pensava a literatura hierarquicamente e, de outro, salientava o seu peso. Num e noutro caso, porém, delimitava-se ideologicamente.

Não cabe aqui desenvolvermos uma filosofia da literatura, a partir do pensamento de um Marcuse, por exemplo, tentando evidenciar que a dicotomia entre o mundo das idéias e o mundo do sensível não passa de preconceito cultivado pela sociedade repres-

5 Aristóteles, *Poética*, 1451b.

siva. Marx e Freud desvelaram o que se esconde nesse filosofar. De outra parte, muita gente conferiu à estética o lugar que ela merece entre as ciências. Embora os méritos evidentes de Baumgarten ao institucionalizá-la, ela não é, como pensava, uma forma de gnoseologia inferior. É necessário, sim, recorrendo aos estruturalistas, com imensa cautela, determinar a coerência do especificamente literário, visualizar a literatura como válida em si mesma, e teorizar sobre ela numa postura científica. Mas também não devemos utilizar esta atitude como pretexto para outro vício, a ideologia da estrutura literária.

Num ensaio brilhante, Alfonso Reyes, com muita simplicidade, explicou o funcionamento da literatura em relação à filosofia, à ciência e à história. “Sumariamente definidas as principais atividades do espírito, a filosofia se ocupa do ser; a história e a ciência do suceder real, perecível naquela, permanente nesta; a literatura de um suceder imaginário, ainda que integrado — é claro — pelos elementos da realidade, único material de que dispomos para nossas criações⁶.”

Isso posto, podemos nos ocupar diretamente do conceito de literatura, restringindo aquela acepção lata, segundo a qual se entendia a literatura como cultura. Desde já, porém, abandonemos todos os conceitos tradicionais de literatura, repetidos por mil fórmulas da retórica, aproveitando a oportunidade para lembrar o próprio Reyes ou Sartre, que a definem como ficção ou imaginação. Reyes, por exemplo, chega a brincar seriamente, após referir que o melhor conceito de literatura é aquele que a propõe como ficção, porque indica o surgimento de uma estrutura, provável ou improvável, que se acrescenta às existentes na natureza, porque nossa intenção ao elaborá-la é a de nos desentendermos com o real e, finalmente, porque revela que traduzimos uma realidade subjetiva. Assim, a literatura, mentira prática, torna-se uma verdade psicológica. E, por meio desses indícios, conclui que definiu a literatura, para ele, “a verdade suspeita⁷”.

Não fossem algumas considerações de Anatol Rosenfeld em seu ensaio “Literatura e Personagem” e bastaria ficarmos com Reyes, uma vez que, por outros caminhos, chegaríamos a um resultado análogo. Contudo, o grande crítico, hoje paulista e brasileiro, res-

6 Alfonso Reyes, «Apolo o de la literatura», in *La experiencia Literaria*, B. Aires, Losada, 1952.

7 Id., *ibid.*

tringe mais ainda o conceito de literatura. Admite o ficcional, mas mostra que os *Pensamentos* de Pascal ou os *Diários* de Gide ou Kafka, mesmo sem serem obras fictícias, no sentido estrito do termo, são literatura. Propõe, então, como solução para esses casos um critério de *valorização estética* que permitiria, ainda, eliminar as obras que não atingissem o nível exigido pela arte literária.

Contudo, se interpretássemos a "mimesis" aristotélica como uma "reprodução por imitação", isto é, não como cópia da realidade, mas simplesmente como uma realidade nova acrescida à natureza pelo poeta, atenderíamos a alguns requisitos exigidos por Reyes para o seu próprio conceito de literatura como ficção. De uma ou de outra maneira, se endossarmos esta última hipótese, convém termos presente a advertência de Rosenfeld.

POESIA E PROSA

A matéria-prima da literatura, todos o sabemos, é a realidade humana. Contudo, a literatura não é a vida. O poeta é um apaixonado pela vida. Põe em questão as tensões que ela suscita, organizando-as artisticamente. A Poética e a Retórica, tradicionalmente, acreditaram que essa disposição era feita pela poesia ou pela prosa, geradoras, por sua vez, dos gêneros literários. O argumento era tão simplista que uma observação de Aristóteles, na *Poética*, passou despercebida por muito tempo. Nela esclarece não ser o aspecto formal, o verso, que diferencia Homero de Empédocles⁸. É certo que o filósofo não tinha presente, nas suas reflexões, a prosa artística. Todavia, uma exegese singela de suas palavras, leva-nos, também, à conclusão de que a discriminação entre poesia e prosa é aparente.

De outra parte, deslocar o nódulo do problema para o campo da linguagem poética ou prosaica, como o fizeram um Croce ou um Vossler, na primeira metade do século, é persistir num terreno extraliterário. Ninguém discutiria que a linguagem instaura o poético. Mas é preciso concordar em que as outras artes — a música, a pintura, a arquitetura, etc. — também são constituídas por uma linguagem. Podemos, pois, caçoar: porque os homens existem, há a linguagem; porque acontece a linguagem, surgem as artes. É claro que, numa acepção muito ampla, tudo é linguagem e expressão.

⁸ Aristóteles *Poética*, 1447b.

Mas a filosofia da linguagem não é o nosso tema. Voltemos, portanto, ao ponto de partida.

Poderíamos admitir que a literatura é uma peculiar ordenação do mundo efetuada pelo poeta. Os seus instrumentos de trabalho, já o vimos, são os sons, os signos lingüísticos, etc. Todos eles obedecem a uma técnica rigorosa e cada autêntica obra poética, como o diria Coleridge, se dá na sua forma apropriada, pois o elemento definidor do poeta é o poder de atuar criadoramente sob leis de sua própria elaboração. Realmente, ele desvela o mundo, mostra o que já sabíamos mas ainda não tínhamos dito para nós mesmos. As designações que faz, o seu uso das palavras, possuem, assim, um sentido particular. É esta particularidade, esconderijo de aspectos e objetualidades, que constrói o verdadeiro universo da obra. Mal comparando, seria de recordar que tanto como o amor na vida de um homem é um momento típico, também a obra, na história da literatura, é um instante isolado. Tais observações são válidas para o poema e para o romance, para o teatro em verso e para o teatro em prosa. Realmente, o emprego do verso ou da prosa, não passa de modo expressivo, como Aristóteles havia elucidado. Portanto, os termos poesia e prosa são inadequados para a teoria da literatura. Distinguindo-se o não literário do literário, devem-se assinalar poemas, romances e dramas.

GÊNEROS LITERÁRIOS

É óbvio afirmar, depois da crise da metafísica no século passado, que não há valores transcendententes no homem. O difícil é dilematizar o seu estar no mundo (veja-se Heidegger), a sua consciência (veja-se Husserl), os seus compromissos (veja-se Sartre), a sua situação perante a história (veja-se Marx), o seu caráter anímico (veja-se Freud). No entanto, modestamente, afora observações genéricas sobre o seu ciclo vital (nascimento, alimentação, sono, sexo, luta pela sobrevivência, morte), constata-se facilmente que ele se alegra, sofre, anseia, desespera, etc., etc. Na realidade, o conjunto de suas emoções e dos seus conflitos com o meio, levam-no a praticar uma série de atos que, reunidos, vistos em conjunto, clarificam sua vida. Como já é do nosso conhecimento, a organização de uma vida, através da palavra, obedecendo a determinados requisitos, pode resultar numa obra de arte literária. Ocorre que essa organização, para os objetivos que perseguimos agora, é formulada,

num primeiro nível, mediante três grandes categorias literárias: a épica, a lírica, e o drama.

Antes de seguirmos, é necessário, mesmo que de passagem e com interesses específicos, lembrarmos alguma coisa do que Hegel, Lukács ou Steiger nos ensinaram sobre o assunto. A épica, etimologicamente narração, presentifica um passado distante, um mundo já inexistente apresentando heróis que se tornam, para nós, verdadeiros arquétipos. Descreve, como disse Hegel, com uma grande amplitude poética, uma façanha em todas as suas fases, assim como os caracteres donde dimana, quer na sua gravidade substancial, quer nos seus aventurosos encontros com acidentes e acasos exteriores, donde resulta um quadro objetivo na sua própria objetividade. O lírico, originado na palavra lira, é, ao contrário, expressão da subjetividade e evoca dores, alegrias, etc., restringindo-se a sentimentos individuais. É claro que não se trata, aqui, de uma subjetividade pura: o poeta relaciona-se com o mundo, introjeta-o e, então, sim, exprime a sua singularidade. O drama, cuja palavra grega significava ação, finalmente, num sentido é a síntese, mediante a representação e o diálogo, do épico e do lírico. Contudo, ele é construído a partir de uma *tensão* que só se soluciona no futuro.

Emil Steiger, porém, advertiu com muita propriedade que esses conceitos fundamentais para a poética, devem ser compreendidos adjetivamente. Eles não valem substantivamente porque todas as combinações e hibridismos não lhes diminuem a poeticidade. Outrosim, não podemos esquecer que os gêneros são demandados pela história. Não que sejam condicionados mecanicamente por ela, mas porque ela exige a criação de superestruturas que, afinal, representam-na. Portanto, quando Lukács desenvolve a tese de que a épica, integração entre homem e cosmos, só foi possível em Homero, tem tanta razão como ao sustentar as afinidades entre o romance e a burguesia do século passado. Assim, o mesmo é válido no caso de Eric Bentley quando revalidou, surpreendentemente, o melodrama como forma da literatura dramática.

Mas o problema dos gêneros ainda supõe outra reflexão. Voltemos, mais uma vez, ao princípio.

Num segundo nível, verifica-se que o poeta escolhe uma ou outra forma poética de acordo com as intenções que persegue: necessita dizer, enxerga atrás das infra e das superestruturas, vai além das ideologias. É um autêntico desmascarador e desmitificador seja ao escrever poemas, romances ou dramas.

ÚLTIMA RECAPITULAÇÃO

A literatura possui uma ontologia própria. Pode ser conceituada como ficção, devendo-se notar que, eventualmente, será por um critério de valorização estética que a definiremos. Sua natureza é sempre poética e os gêneros literários decorrem da intenção do autor num determinado período histórico. Conseqüentemente, ao mesmo tempo em que se pode afirmar a unidade substancial de todos eles, considera-se que divergem entre si nos termos da maneira em que se expressam.

CONCLUSÃO

As mais importantes disciplinas que se ocupam de poemas, romances, dramas, diários, ensaios ao nível literário são a Teoria da Literatura, a Crítica Literária, a Poética, a Retórica e a História das Literaturas.

A palavra crítica tem origem grega e significa separar, distinguir, discernir. Implica, pois, em juízo. A crítica literária, como o diz Roland Barthes, é "um discurso sobre o discurso", descobre e mede valores estéticos e humanos numa obra particular. A Poética e a Retórica resultam de normas extraídas das obras literárias, das histórias de literaturas e pretendem, pela classificação e análise, constatar ou impor normas literárias. A História das Literaturas, é manifesto, ocupa-se de fatos particulares anotando-os, registrando-os e datando-os. A Teoria da Literatura, por seu turno, questiona e discute o fato literário. O termo teoria, do grego *visão*, auxilia-nos a determiná-la mais precisamente. Ela olha em geral todos os fenômenos e categorias literárias, procurando defini-las como objeto do conhecimento.

Entretanto, assim como os gêneros literários, permitem-se, aqui, todas as misturas. Obras como a *História da Literatura Ocidental* de Otto Maria Carpeaux, como o *Diário* de Paulo Hecker Filho, ou *O Sentido e a Máscara* de Gerd A. Bornheim, evidenciam essa miscigenação.

Definitivo, ao fazermos uma teoria da literatura, é estarmos cômicos de que ela opera sobre poemas, romances, etc. que operam amorosamente sobre a vida, as ideologias e a história. Tais são os problemas pelos quais ela continuará se preocupando.

Este livro foi impresso pela



SÍMBOLO S.A. INDÚSTRIAS GRÁFICAS
Rua General Flores, 518 522 525
Telefone 221 5833
São Paulo

Com filmes fornecidos pela editora

EDIÇÃO 2436 A — Para pedidos telegráficos deste livro, basta indicar o número 2436 A. antepondo a esse número a quantidade desejada. Por exemplo, para pedir 5 exemplares, é suficiente telegrafar assim: **Dicionário — Porto Alegre — 52436 A.** Desejando-se encomendar 10 ou mais exemplares, não é necessário transmitir a letra A.