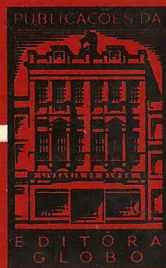


eikhenbaum
chklovski
jakobson
tomachevski
jirmunski
propp
brik
tynianov
vinogradov

TEORIA DA LITERATURA

formalistas
russos



EDITORA GLOBO

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

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. Tynia- nov e R. Jakobson	95
A Noção de Construção — J. Tynianov	99
Da Evolução Literária — J. Tynianov	105
Do Realismo Artístico — R. Jakobson	119

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 (*Óbščestvo por izučéniiu poetičeskovo 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

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, satia 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 sequência 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 histórias: a dos encontros do narrador com Sílvia e o Conde e a do conflito entre Sílvia e o Conde. Por seu turno, a primeira decompõe-se na história da vida no regimento e na história da vida no campo; e na segunda, separemos o primeiro duelo de Sílvia 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 Prokhoro-vitch, 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 história 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 freqüentemente 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 conversa 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. Obrigado 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 aleute? 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; skaliť 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 riulendo 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 interditado, 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 Oneguín*:

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. A 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 assemeiharem-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 sempre 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 Bielei 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 *Rocambole*, assim como os volumes de *Vinte anos depois* e do *Visconde de Bragelone* de Alexandre Dumas. Isso explica tam-