

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 formos 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.”

E 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-o”.

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. (...)

“Pedro examinou o céu, a profundidade 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 escutamos 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, chamusqueia-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. E 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"

crevia 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 *instrumentovka* no livro *Teoria da Literatura* de René Wellek e Austin Warren. Essa palavra significa o conjunto dos meios sonoros de que se utiliza o poeta para conseguir um determinado efeito acústico, como a aliteração e a assonância. (N. do Trad.)