

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

*Presidente do Conselho Curador*  
Mário Sérgio Vasconcelos

*Diretor-Presidente*  
Jézio Hernani Bonfim Gutierrez

*Superintendente Administrativo e Financeiro*  
William de Souza Agostinho

*Conselho Editorial Acadêmico*

Danilo Rothberg  
Luis Fernando Ayerbe  
Marcelo Takeshi Yamashita  
Maria Cristina Pereira Lima  
Milton Terumitsu Sogabe  
Newton La Scala Júnior  
Pedro Angelo Pagni  
Renata Junqueira de Souza  
Sandra Aparecida Ferreira  
Valéria dos Santos Guimarães

*Editores-Ajudantes*  
Anderson Nobara  
Leandro Rodrigues

# *Teoria da literatura*

Textos dos formalistas russos

Reunidos, apresentados e traduzidos para o francês  
por Tzvetan Todorov

Prefácio

Roman Jakobson

Tradução

Roberto Leal Ferreira



editora  
unesp

BORIS EICHENBAUM



## A teoria do "método formal"

*Na minha opinião, o pior é aquele que  
representa a ciência como acabada.*

A. P. de Candolle

Chamado "método formal" resulta não de um sistema "metodológico" particular, mas de tentativas de criação de uma ciência autônoma e concreta. Em geral, a noção de "método" ganhou proporções imensas, significa agora coisas demais. Para os "formalistas",<sup>1</sup> o essencial não é o problema do método nos estudos literários, mas o da literatura enquanto objeto de estudo.

Na realidade, não falamos nem discutimos sobre nenhuma metodologia. Falamos e podemos falar só de alguns princípios

<sup>1</sup> Neste artigo, chamo "formalistas" ao grupo de teóricos que se constituíram numa "sociedade para o estudo da língua poética" (Opojaz) e vêm publicando suas coletâneas desde 1916. (N. A.)



teóricos que nos são sugeridos pelo estudo de uma matéria concreta e de suas particularidades específicas, e não por este ou aquele sistema já feito, metodológico ou estético. Os trabalhos dos formalistas que tratam da teoria e da história literárias exprimem estes princípios, que não seria inútil tentar resumir: não como um sistema dogmático, mas como um balanço histórico. Importa mostrar como o trabalho dos formalistas começou, como e em que ele evoluiu.

O elemento evolutivo é importantíssimo para a história do método formal. Os nossos adversários e muitos de nossos discípulos não o levam em conta. Estamos rodeados de ecléticos e de epígonos que transformam o método formal num sistema imóvel de "formalismo" que lhes serve na elaboração de termos, esquemans e classificações. É fácil criticar esse sistema, mas ele não é característico do método formal. Não tínhamos, e ainda não temos, nenhuma doutrina ou sistema já acabado. No nosso trabalho científico, apreciamos a teoria unicamente como hipótese de trabalho, por meio da qual indicamos e compreendemos os fatos: descobrimos o caráter sistemático, graças ao qual eles se tornam matéria de estudo. É por isso que não nos ocupamos com definições, de que os epígonos são tão ávidos, e não construímos teorias gerais, que os ecléticos acham tão agradáveis. Estabelecemos princípios concretos e, na medida em que podem ser aplicados a uma matéria, nos apegamos a tais princípios. Se a matéria exige uma complicação ou uma modificação dos nossos princípios, nós, de imediato, a operamos. Neste sentido, somos livres o bastante em relação às nossas próprias teorias: e, a nosso ver, toda ciência deveria sê-lo, na medida em que há uma diferença entre a teoria e a

convicção. Não existe ciência já feita, a ciência vive superando os erros, e não estabelecendo verdades.

O objetivo deste artigo não é polêmico. O período inicial de discussões científicas e de polêmicas jornalísticas já acabou. Só novos trabalhos científicos podem responder a esse tipo de polêmica, de que *Imprensa e Revolução* (1924, n. 5) me achou digno. Minha tarefa principal é mostrar como, evoluindo e ampliando o campo de seu estudo, o método formal superou inteiramente os limites do que em geral chamamos de metodologia e como ele se transformou numa ciência autônoma, que tem como objeto a literatura considerada como série específica de fatos. Diversos métodos podem ter seu lugar no âmbito dessa ciência, com a condição de que a atenção permaneça concentrada no caráter intrínseco da matéria estudada. Era esse, na realidade, o desejo dos formalistas desde o começo, e era esse o sentido de sua luta contra as velhas tradições. O nome de "método formal", solidamente ligado a esse movimento, deve ser compreendido como uma denominação convencional, como um termo histórico, e não devemos apoiar-nos nele como numa definição válida. O que nos caracteriza não é o "formalismo" enquanto teoria estética, nem uma "metodologia" que represente um sistema científico definido, mas o desejo de criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário. Nosso único objetivo é a consciência teórica e histórica dos fatos que pertencem à arte literária enquanto tal.

## I

Muitas vezes, e de diferentes pontos de vista, se censurou aos representantes do método formal o caráter obscuro ou



a insuficiência de seus princípios, a indiferença para com os problemas gerais da estética, da psicologia, da sociologia etc. Essas censuras, apesar de suas diferenças qualitativas, são igualmente fundadas, no sentido de darem corretamente conta da distância desejada que separa os formalistas tanto da estética quanto de toda teoria geral já acabada ou que pretenda sê-lo. Esse distanciamento, sobretudo da estética, é um fenômeno que caracteriza em maior ou menor medida todos os estudos contemporâneos sobre a arte. Depois de ter deixado de lado muitos problemas gerais, como o problema do belo, do sentido da arte etc., esses estudos se concentraram nos problemas concretos colocados pela análise da obra de arte (*Kunstwissenschaft*). O problema da compreensão da forma artística e de sua evolução voltou a ser questionado, fora das premissas impostas pela estética geral. Ele era seguido de numerosos problemas concretos ligados à história e à teoria da arte. Surgiram slogans reveladores, no estilo de Wölfflin, *História da arte sem nomes* (*Kunstgeschichte ohne Namen*), seguidos de tentativas sintomáticas de análise concreta de estilos e procedimentos, como o *Ensaio de estudo comparativo dos quadros*, de K. Foll. Na Alemanha, a teoria e a história das artes figurativas eram as disciplinas mais ricas em experiências e tradições e ocuparam um lugar central no estudo das artes, influenciando, em seguida, tanto a teoria geral da arte quanto as disciplinas particulares, em especial os estudos literários.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Observa R. Unger a influência decisiva exercida pelos trabalhos de Wölfflin sobre os representantes da corrente estética nos estudos atuais de história literária na Alemanha, O. Walzel e F. Strich; cf. seu artigo "Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft" [Tendências modernas dos estudos literários alemães]

Em consequência de razões históricas locais, na Rússia, foi a ciência literária que ocupou um lugar análogo.

O método formal chamou a atenção e se tornou um problema atual, não, é claro, por causa de suas particularidades metodológicas, mas em razão de sua postura em relação à interpretação ou ao estudo da arte. Destacavam-se claramente nos trabalhos dos formalistas certos princípios que contradiziam as tradições e os axiomas, à primeira vista estáveis, da ciência literária e da estética em geral. Graças a essa precisão dos princípios, reduziu-se consideravelmente a distância que separava os problemas particulares da ciência literária dos problemas gerais da estética. As noções e os princípios elaborados pelos formalistas e usados como fundamento para seus estudos visavam, embora conservando seu caráter concreto, à teoria geral da arte. O renascimento da poética que, naquele momento, fora completamente posta de lado, aconteceu sob a forma de uma invasão do campo inteiro dos estudos sobre a arte, que não se limitava a reconsiderar certos problemas particulares. Situação que resulta de toda uma série de eventos históricos, dos quais os mais importantes são a crise da estética filosófica e a reviravolta brusca que observamos na arte, reviravolta que, na Rússia, escolheu a poesia como campo de eleição. A estética viu-se despida, enquanto a arte assumiu voluntariamente uma forma despojada e já não observava senão as convenções mais primitivas. O método formal e o futurismo viram-se, portanto, historicamente ligados um ao outro.

(*Die Literatur*, 1923, Nov. H. 2). Cf. livro de O. Walzel, *Gebalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* [Conteúdo e forma na obra de arte do poeta] (Berlim, 1923). (N. A.)



Mas o valor histórico do formalismo representa um tema à parte: aqui, pretendo oferecer uma imagem da evolução dos princípios e dos problemas do método formal, uma imagem da sua situação atual.

No momento do aparecimento dos formalistas, a ciência acadêmica, que ignorava completamente os problemas teóricos e utilizava frouxamente os axiomas envelhecidos tomados da estética, da psicologia e da história, perdera a tal ponto a sensação do seu objeto de estudo que a sua existência mesma se tornara ilusória. Não precisávamos lutar contra ela: não valia a pena arrombar uma porta aberta; deparamo-nos com um caminho livre, não com uma fortaleza. A herança teórica de Potebnia e de Vesselovski, conservada pelos discípulos, era como um capital imobilizado, como um tesouro que desvalorizavam por não usarem tocá-lo. A autoridade e a influência já não pertenciam à ciência acadêmica, mas a uma ciência jornalística, se nos for permitido usar o termo, pertenciam aos trabalhos dos críticos e dos teóricos do simbolismo. Com efeito, na década de 1907-1912, a influência dos livros e dos artigos de V. Ivanov, Briusov, A. Biéli, Merejkovski, Tchukóvski etc. era infinitamente superior à dos eruditos estudos das teses universitárias. Essa ciência jornalística, apesar de todo seu caráter subjetivo e tendencioso, fundamentava-se em certos princípios e fórmulas teóricas que apoiavam as novas correntes artísticas em moda na época. Livros como *Symbolismo*, de Andrei Biéli (1910), tinham, naturalmente, mais sentido para a geração jovem do que as monografias de história literária, carentes de concepções próprias e de todo temperamento científico.

Foi por isso que, no momento em que se deu o encontro histórico de duas gerações, encontro extremamente tenso e

importante, ele ocorreu não no campo da ciência acadêmica, mas na corrente dessa ciência jornalística, composta pela teoria simbolista e pelos métodos da crítica impressionista. Entramos em conflito com os simbolistas para atrancar-lhes das mãos a poética, livrá-la de suas teorias de subjetivismo estético e filosófico e recolocá-la, assim, no caminho do estudo científico dos fatos. A revolução fomentada pelos futuristas (Khlebnikov, Kruchenykh, Maiakóvski) contra o sistema poético do simbolismo foi um apoio para os formalistas, porque dava um caráter mais atual a seu combate.

Livrar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas cada vez mais preponderantes entre os simbolistas era a palavra de ordem que reuniu os primeiros grupos de formalistas. A cisão entre os teóricos do simbolismo (1910-1911) e o aparecimento dos acméistas prepararam ambos o terreno para uma revolução decisiva. Era necessário afastar todo compromisso. A história exigia de nós o verdadeiro *pathos* revolucionário, teses categóricas, uma ironia impiedosa, uma recusa audaciosa de todo espírito de conciliação. O que importava em nossa luta era opor os princípios estéticos subjetivos que inspiravam os simbolistas em seus textos teóricos à exigência de uma postura científica e objetiva em relação aos fatos. Vinha daí o novo *pathos* do positivismo científico que caracteriza os formalistas: uma recusa das premissas filosóficas, das interpretações psicológicas e estéticas etc. O estado mesmo das coisas exigia de nós que nos separássemos da estética filosófica e das teorias ideológicas da arte. Era necessário ocupar-nos com os fatos e, distanciando-nos dos sistemas e dos problemas gerais, partir de um ponto arbitrário, desse ponto em que entramos em contato com o fato artístico. A arte exigia ser examinada bem de perto, a ciência pretendia-se concreta.



## II

O princípio organizador do método formal era o princípio de especificação e de concretização da ciência. Concentramos todos os esforços em darmos um fim à situação anterior, em que a literatura continuava sendo, nas palavras de A. Veselovski, *res nullius*. Foi aí que se tornou impossível conciliar a posição dos formalistas com os outros métodos e fazer que ela fosse aceita pelos ecléticos. Opondo-se a esses outros métodos, os formalistas negavam, e ainda negam, não os métodos, mas a confusão irresponsável das diferentes ciências e dos diferentes problemas científicos. Colocávamos, e colocamos ainda, como afirmação fundamental que o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários, distinguindo-os de toda outra matéria, e isso independentemente do fato de que, por suas características secundárias, essa matéria pode dar pretexto e direito a utilizá-la nas outras ciências como objeto auxiliar. R. Jakobson (*A nova poesia russa*, esboço I, Praga, 1921, p. 11) deu a essa ideia a sua formulação definitiva:

O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a "literariedade" [*Literatimnost'*]; isto é, o que faz de uma dada obra uma obra literária. Contudo, até agora, podíamos comparar os historiadores da literatura com a polícia que, propondo-se a prender alguém, se apoderasse ao acaso de tudo o que encontrasse no quarto, até mesmo das pessoas que estivessem passando na rua ao lado. Assim, os historiadores da literatura serviam-se de tudo: da vida pessoal, da psicologia, da política, da filosofia. Compunha-se um conglomerado de pesquisas artesanais em vez de uma ciência

literária, como se tivesse esquecido que cada um desses objetos pertence respectivamente a uma ciência: a história da filosofia, a história da cultura, a psicologia etc. e que estas últimas podem naturalmente servir-se de fatos literários como de documentos defeituosos, de segunda categoria.

Para realizar e consolidar esse princípio de especificação sem recorrer a uma estética especulativa, era necessário confrontar a série literária com outra série de fatos, escolhendo na multidão de séries existentes aquela que, imbricada na série literária, teria, porém, uma função diferente. A confrontação da língua poética com a língua cotidiana ilustrava esse processo metodológico. Ela foi desenvolvida nas primeiras coletâneas da Opojaz (os artigos de L. Yakubinsky) e serviu de ponto de partida para o trabalho dos formalistas sobre os problemas fundamentais da poética. Enquanto era habitual para os literatos tradicionais orientar seus estudos para a história da cultura ou da vida social, os formalistas orientaram-nos para a linguística, que se apresentava como uma ciência que se ligava à poética pela matéria de seu estudo, mas a abordava baseando-se em outros princípios e assumindo outros objetivos. Por outro lado, os linguistas também se interessaram pelo método formal, na medida em que se pode considerar que os fatos da língua poética, enquanto fatos da língua, pertencem às áreas puramente linguísticas. Decorre daí uma relação análoga à que existe, por exemplo, entre a física e a química, no que se refere ao uso e à delimitação recíproca da matéria. Os problemas colocados pouco tempo atrás por Potebnia e aceitos sem provas por seus discípulos reapareceram sob essa luz nova e ganharam, assim, um sentido novo.



Yakubinsky efetuara a confrontação da língua poética com a língua cotidiana, sob sua forma geral, em seu primeiro artigo, "Dos sons da linguagem poética" (*Colêctanea sobre a teoria da linguagem poética*, fascículo I, Petrogrado, 1916). Ele formulara a diferença entre elas da seguinte maneira:

Os fenômenos linguísticos devem ser classificados do ponto de vista do fim pelo qual o locutor usa as suas representações linguísticas em cada caso particular. Se as utiliza com o fim meramente prático de comunicação, trata-se do sistema da *linguagem prática* (do pensamento verbal), em que as representações linguísticas (sons, elementos morfológicos etc.) não têm valor autônomo e são apenas um meio de comunicação. Mas podemos imaginar (e eles existem) outros sistemas linguísticos em que a finalidade prática passa para o segundo plano (embora ela não possa desaparecer completamente) e as representações linguísticas adquirem um valor *autônomo*.

Era importante constatar essa diferença, não só para a construção de uma poética, mas também para compreender a tendência que os futuristas tinham de criar uma linguagem "transmental"<sup>3</sup> enquanto revelação total do valor autônomo das palavras, fenômeno observado em parte na língua das crianças, na glossolalia dos Sectantes etc. As tentativas futuristas de poesia transmental ganharam uma importância essencial, pois apareceram como uma demonstração contra as teorias simbo-

listas, as quais não ousavam ir além da noção de sonoridade que acompanha o sentido e que assim desvalorizavam o papel dos sons na língua poética. Concedeu-se ao problema dos sons no verso uma importância especial: foi sobre este ponto que os formalistas, ligados aos futuristas, se chocaram de frente com os teóricos do simbolismo. É natural que os formalistas tenham travado a sua primeira batalha nesse terreno: era necessário reconsiderar antes de tudo o problema dos sons, para contrapor um sistema de observações precisas às tendências filosóficas e estéticas dos simbolistas e, em seguida, extrair as consequências científicas que daí decorressem. Constituiu-se, assim, a primeira coletânea, dedicada inteiramente ao problema dos sons na poesia e da língua transmental.

Paralelamente a Yakubinsky, V. Chklóvski, em seu artigo "Da poesia e da língua transmental", mostrava por meio de muitos exemplos que "as pessoas usam às vezes as palavras sem se referirem ao sentido delas". As construções mentais revelavam-se como um fato linguístico disseminado e como um fenômeno que caracteriza a poesia. "O poeta não ousa dizer uma palavra transracional, a trans-significação oculta-se habitualmente sob a aparência de uma significação enganosa, fictícia, que obriga os poetas a confessarem que não compreendem o sentido de seus versos." O artigo de Chklóvski deu ênfase, entre outras coisas, ao aspecto articulatório, afirmando-se do aspecto puramente fônico, que oferece a possibilidade de interpretar a correspondência entre o som e o objeto descrito ou a emogão apresentada de maneira impressionista: "O aspecto articulatório da língua é, sem dúvida, importante para o prazer de uma palavra transmental, de uma palavra que não significa nada. Talvez a maior parte dos prazeres proporcionados pela

<sup>3</sup> Traduzimos assim a palavra *zamyshly*, que designa uma poesia em que se supõe um sentido para os sons, sem que eles constituam palavras.

(Nota de Tzvetan Todorov à sua tradução, doravante N. T.)



poesia esteja contida em seu aspecto articulatório, no movimento harmonioso dos órgãos da fala." O problema da relação com a língua transmental adquire, assim, a importância de um autêntico problema científico, cujo estudo teria facilitado a compreensão de muitos fatos da linguagem poética. Chklóvski assim formulou o problema geral:

Se, para falar de uma significação da palavra, exigirmos que ela sirva necessariamente para designar noções, as construções transmentais permanecem exteriores à língua. Mas, então, elas não são as únicas a ficar fora dela: os fatos que citamos nos convidam a refletir sobre a seguinte questão: têm as palavras sempre um sentido na língua poética (e não só na língua transmental) ou não se deve ver nessa opinião senão uma visão teórica decorrente da nossa falta de atenção?

Todas essas observações e todos esses princípios nos levaram a concluir que a língua poética não é unicamente uma língua de imagens e que os sons do verso não são só os elementos de uma harmonia exterior, que eles não apenas acompanham o sentido, mas têm em si mesmos uma significação autônoma. Assim se organizava o reexame da teoria geral de Potrebniá, baseada na afirmação de que a poesia é um pensamento por imagens. Essa concepção da poesia aceita pelos teóricos do simbolismo obrigava-nos a tratar os sons do verso como expressão de outra coisa que se encontrava por trás deles e a interpretá-los quer como onomatopeia, quer como aliteração. Os trabalhos de A. Biéli eram especialmente característicos dessa tendência. Em dois versos de Púchkin, encontrara uma perfeita "pintura por sons" da imagem do champagne que passava da garrafa para a

taça, ao passo que na repetição do grupo *т, д, т* em Blok ele via a "tragédia do desencanto".<sup>4</sup>

Essas tentativas de explicar as aliterações, tentativas que se achavam nos limites do pastiche, deviam provocar a nossa resistência intransigente e nos convidavam a demonstrar, por meio de uma análise concreta, que os sons existem no verso fora de todo vínculo com a imagem e têm uma função verbal autônoma.

Os artigos de L. Yakubinsky serviam de base linguística para as afirmações do valor autônomo dos sons no verso. O artigo de O. Brik, "As repetições de sons" (*Coletâneas sobre a teoria da linguagem poética*, fascículo 2, Petrogrado, 1917), mostrava os textos mesmos (extrairdos de Púchkin e de Lérmonov) e os situava em diferentes classes. Depois de exprimir suas dúvidas sobre a correção da opinião corrente, a saber, que a língua poética é uma língua de imagens, Brik chega à seguinte conclusão:

Seja qual for a maneira como consideremos as relações entre a imagem e o som, nem por isso deixa de ser verdade que os sons e as consonâncias não são um mero suplemento eufônico, mas o resultado de um projeto poético autônomo. A sonoridade da língua poética não se esgota nos procedimentos externos da harmonia, mas representa um produto complexo da interação das leis gerais da harmonia. A rima, a aliteração etc. não são mais que uma manifestação aparente, um caso particular das leis eufônicas fundamentais.

<sup>4</sup> Cf. os artigos de A. Biéli nas coletâneas *Os ritos* (1917), *Ramos* (1917) e meu artigo "Sobre os sons do verso", de 1920, republicado na coletânea de artigos *Através da literatura* (1924). (N. A.)



Oponto-se aos trabalhos de A. Biéli, o artigo de Brik não oferece nenhuma interpretação do sentido desta ou daquela aliteração; ele supõe apenas que o fenômeno de repetição dos sons é análogo ao procedimento de tautologia no folclore, ou seja, que, neste caso, a repetição desempenha ela mesma um papel estético: "Evidentemente, trata-se aqui de manifestações diferentes de um princípio poético comum, o princípio da simples combinação, no qual, como material da combinação, podem servir ou os sons das palavras, ou o sentido delas, ou as duas coisas." Tal extensão de um procedimento para matérias diferentes caracteriza bem o período inicial do trabalho dos formalistas. Depois do artigo de Brik, o problema dos sons no verso perdeu sua atualidade particular e entrou para o sistema geral dos problemas da poética.

### III

O trabalho dos formalistas estreou com o estudo do problema dos sons no verso, que, na época, era o mais candente e o mais importante. Evidentemente, por trás desse problema particular da poética se elaboravam teses mais gerais, que deviam mais tarde vir à luz. A distinção entre os sistemas da Língua poética e da Língua prosaica, que determinara já desde o começo o trabalho dos formalistas, devia influenciar a discussão de muitos problemas fundamentais. A concepção da poesia como pensamento por imagens, e a fórmula que daí decorria, poesia = imagem, evidentemente não correspondia aos fatos observados e contradizia os princípios gerais esboçados. Desse ponto de vista, o ritmo, os sons, a sintaxe só tinham uma importância secundária, não sendo específicos da

poesia, e não entravam em seu sistema. Os simbolistas, que haviam aceitado a teoria geral de Potebnia, já que ela justificava o papel dominante das imagens-símbolos, não conseguiam superar a famosa teoria sobre a harmonia da forma e do fundo, embora essa teoria contradissesse ostensivamente seu próprio desejo de tentar experiências formais e, assim, rebaixasse essas experiências, conferindo-lhes o caráter de jogo. Afastando-se do ponto de vista de Potebnia, os formalistas livraram-se da correlação tradicional forma/fundo e da noção da forma como um invólucro, um recipiente no qual se verte o líquido (o conteúdo). Os fatos artísticos mostravam que a *differentia specifica* da arte não se exprimia nos elementos que constituem a obra, mas no uso particular que deles se faz. Assim, a noção de forma obtinha um sentido diferente e não exigia nenhuma outra noção complementar, nenhuma correlação.

Em 1914, na época das manifestações públicas dos futuristas e antes da constituição da Opoiaz, V. Chklóvski havia publicado um livrinho intitulado *A ressurreição da palavra*, em que, referindo-se em parte a Potebnia e a Vesselovski (o problema da imagem ainda não tinha essa importância), propunha como traço distintivo da percepção estética o princípio da sensação da forma.

Não experimentamos o habitual, não o vemos, não o reconhecemos. Não vemos as paredes de nossos quartos, é-nos difícil ver os erros de uma prova, principalmente quando ela for escrita numa língua bem conhecida, porque não nos podemos obrigar a ver; a ler, a não reconhecer a palavra habitual. Se quisermos dar a definição da percepção poética e até artística, impõe-se inevitavelmente a seguinte: a percepção artística é essa percepção em que experimentamos a forma (talvez não só a forma, mas pelo menos a forma).



É claro que a percepção de que falamos não é uma mera noção psicológica (a percepção própria a esta ou aquela pessoa), mas um elemento da arte, e este não existe fora da percepção. A noção de forma ganhou um sentido novo, ela não é um invólucro, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma, fora de toda correlação. É aqui que se inscreve a distância entre a doutrina formalista e os princípios simbolistas, segundo os quais "através da forma" deveria transparecer algo "do fundo". Do mesmo modo, era superado o esteticismo, admiração de certos elementos da forma conscientemente isolados do "fundo".

Mas tudo isso não bastava para um trabalho concreto. Ao mesmo tempo que se estabelecia a diferença entre a língua poética e a língua do dia a dia e se descobria que o caráter específico da arte consiste numa utilização particular do material, era necessário tornar concreto o princípio da sensação da forma, para que ele permitisse analisar essa forma compreendida como fundo em si mesma. Era preciso mostrar que a sensação da forma surgia como resultado de certos procedimentos artísticos destinados a fazer que a experimentásemos. O artigo de V. Chklóvski, "A arte como procedimento" (*Colônias sobre a teoria da linguagem poética*, fascículo 2, 1917), que representava uma espécie de manifesto do método formal, abriu caminho para a análise concreta da forma.<sup>5</sup> Vemos aqui claramente a distância entre os formalistas e Potebnia e, com isso, entre os princípios deles e os do simbolismo. O artigo tem início com as objeções aos princípios fundamentais de Potebnia sobre as imagens e sobre a relação da imagem com aquilo que ela

<sup>5</sup> Cf. aqui mesmo, p.83-108. (N. T.)

explica. Indica Chklóvski, entre outras coisas, que as imagens são quase invariáveis:

Quanto mais luz lançamos sobre uma época, mais nos convencemos de que as imagens que considerávamos criação de tal poeta, ele as tomou emprestadas de outros poetas, quase sem mudança nenhuma. Todo o trabalho das escolas poéticas não passa, então, da acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e consiste muito mais na disposição das imagens do que em sua criação. As imagens são dadas, e na poesia nos lembramos muito mais das imagens do que as utilizamos para pensar. O pensamento por imagens não é, em todo caso, o laço que une todas as disciplinas da arte, ou mesmo da arte literária, a mudança das imagens não constitui a essência do desenvolvimento poético.

Mais adiante, Chklóvski indica a diferença entre a imagem poética e a imagem prosaica. A imagem poética é definida como um dos recursos da língua poética, como um procedimento que, em sua função, é igual ao dos outros procedimentos da língua poética, como o paralelismo simples e negativo, a comparação, a repetição, a simetria, a hipérbole etc. A noção de imagem entrava para o sistema geral dos procedimentos poéticos e perdia seu papel dominante na teoria. Ao mesmo tempo, rejeitava-se o princípio da economia artística, que se afirmara solidamente na teoria da arte. Em contrapartida, propunha-se o procedimento de singularização<sup>6</sup> e o procedimento da forma difícil, que aumenta a dificuldade e a duração da percepção: o procedimento

<sup>6</sup> Em russo, *ostraneniá*. (N. T.)



de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado. A arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo, a imagem não procura nos facilitar a compreensão do seu sentido, mas procura criar uma percepção particular do objeto, a criação da sua visão, e não do seu reconhecimento. Vem daí o elo habitual da imagem com a singularização.

A oposição às ideias de Potebnia é definitivamente formulada por Chklóvski em seu artigo "Potebnia" (*Poética, coletâneas sobre a teoria da linguagem poética*, Petrogrado, 1919). Repete ele, mais uma vez, que a imagem, o símbolo não constituem o que distingue a língua poética da língua prosaica (cotidiana):

A língua poética difere da língua prosaica pelo caráter perceptível de sua construção. Podemos perceber quer o aspecto acústico, quer o aspecto articulatório, quer o aspecto semântico. Às vezes, o que é perceptível não é a construção, mas a combinação das palavras, sua disposição. A imagem poética é um dos meios que servem para criar uma construção perceptível, que podemos experimentar em sua substância mesma; mas não é nada além disso [...]. A criação de uma poética científica exige que admitamos desde o início que existe uma língua poética e uma língua prosaica, cujas leis são diferentes, ideia provada por numerosos fatos. Devemos começar pela análise dessas diferenças.

Devemos ver nesses artigos um balanço do período inicial do trabalho dos formalistas. A principal contribuição desse período consiste no estabelecimento de determinado número de princípios teóricos que servirão de hipótese de trabalho ao longo do estudo ulterior dos fatos concretos; ao mesmo tempo, graças a eles, os formalistas conseguiram superar

o obstáculo que lhes opunham as teorias correntes na época, baseadas nas concepções de Potebnia. A partir dos artigos citados, podemos dar-nos conta de que os principais esforços dos formalistas incidiam não no estudo da chamada forma, nem na construção de um método particular, mas visavam fundamentar a tese de que devemos estudar os traços específicos da arte literária. Para isso, cumpre partir da diferença funcional entre a língua poética e a língua cotidiana. Quanto à palavra "forma", era importante para os formalistas modificar o sentido desse termo confuso, para não serem importunados pela associação com um que se fazia na época com a palavra "fundo", cuja noção era ainda mais confusa e ainda menos científica. Era importante destruir a correlação tradicional e enriquecer, assim, a noção de forma com um sentido novo. A noção de procedimento teve uma importância muito maior ao longo da evolução ulterior, porque decorria diretamente do fato de se ter estabelecido uma diferença entre a língua poética e a língua cotidiana.

#### IV

A fase preliminar do trabalho teórico já havia sido superada. Esboçaram-se os princípios teóricos gerais, por meio dos quais era possível orientar-se na multidão dos fatos. Agora era preciso examinar mais de perto a matéria e tornar mais concretos os problemas. As questões da poética teórica, apenas mencionadas nos primeiros trabalhos, passaram agora a ocupar o centro do nosso interesse. Era preciso passar da questão dos sons do verso, que tinha apenas uma importância ilustrativa para a ideia geral da diferença entre a língua poética e a língua cotidiana, a uma teoria geral do verso; da questão do procedimento em



geral ao estudo dos procedimentos de composição, ao problema do enredo etc. Ao lado dos problemas colocados pelas teorias herdadas de Potebnia, situava-se o problema da relação com as opiniões de A. Vesselovski e sua teoria do enredo.

É natural que durante esse tempo as obras literárias tivessem representado para os formalistas apenas uma matéria própria para verificar e confirmar as teses teóricas. Ainda eram deixadas de lado as questões relativas à tradição, à evolução etc. Era importante que nos apoderássemos da matéria mais ampla possível, estabelecêssemos leis e efetuássemos um exame prévio dos fatos. Assim, já não era necessário para os formalistas recorrer às premissas abstratas e, por outro lado, podiam assumir a matéria sem se perderem nos detalhes.

Os trabalhos de V. Chklóvski sobre a teoria do enredo e do romance tiveram uma importância especial nesse período. Chklóvski demonstra a existência de procedimentos próprios à composição e seu laço com os procedimentos estilísticos gerais, fundamentando-se em exemplos muito variados: contos, novelas orientais, o *Dom Quixote* de Cervantes, Tolstói, o *Tristram Shandy* de Sterne. Sem entrar nos pormenores, que serão tratados ao longo de trabalhos concretos, e não num artigo geral sobre o método formal, irei me deter nestes pontos que têm uma importância teórica que ultrapassa o âmbito dos problemas relativos ao enredo e deixaram vestígios na evolução ulterior do método formal.

O primeiro desses artigos, "O elo entre os procedimentos de construção do enredo e os procedimentos estilísticos gerais" (*Pečiatá*, 1919), contém uma série desses pontos. Em primeiro lugar, ao se afirmar a existência de procedimentos próprios à composição do enredo, existência ilustrada por grande número

de exemplos, mudava-se a imagem tradicional do enredo, que deixava de ser a combinação de uma série de motivos e era transferido da classe dos elementos temáticos para a classe dos elementos de elaboração. Assim, a noção de enredo ganhava um sentido novo, sem, porém, coincidir com a noção de fábula, e as regras de composição do enredo entravam logicamente na esfera do estudo formal, enquanto qualidade intrínseca das obras literárias. A noção de forma enriquecia-se com novas características e ia nos poucos se libertando de seu caráter abstrato, perdendo, com isso, sua importância polémica. É claro que, para nós, a noção de forma se havia aos poucos confundido com a noção de literatura, de fato literário. Em seguida, o estabelecimento de uma analogia entre os procedimentos de composição do enredo e os procedimentos estilísticos era de grande importância teórica. Via-se que a construção em patamares, característica da epopeia, estava na mesma série que as repetições dos sons, a tautologia, os paralelismos tautológicos, as repetições etc., estando tal série vinculada a um princípio geral da arte literária, sempre construído sobre uma fragmentação, uma desaceleração.

Assim, são confrontados os três golpes desferidos por Rolandó sobre a pedra (*A canção de Rolando*) e as outras repetições ternárias semelhantes, habituais nos enredos dos contos, com fenômenos análogos, como o emprego de sinônimos em Gógol, as construções linguísticas como *kudi-mudy, p'ushki-ml'ushki* etc.<sup>7</sup> "Nem todos esses casos de construção desacelerada, em patamares, são habitualmente reunidos, e tentamos dar, para

7 Cf. as construções francesas semelhantes como *pê-le-mêle*. (N. T.) Ou como lusco-fusco em português. (Nota do tradutor brasileiro, doravante N. T. B.)



cada um deles, uma explicação isolada." Vemos aqui claramente o desejo de afirmar a unidade do procedimento sobre matérias diferentes. Produziu-se aqui o inevitável conflito com a teoria de Vesselovski, que, em casos semelhantes, recorreu a uma hipótese histórica e genética e explicava as repetições épicas pelo mecanismo da interpretação inicial (o canto amorfo). Mesmo se for verdadeira quanto à gênese, uma explicação desse tipo não esclarece o fenômeno enquanto fato literário. Chklóvski não rejeita o vínculo geral da literatura com a vida real, que servia a Vesselovski e aos outros representantes da escola etnográfica para explicar as particularidades dos motivos e dos enredos dos contos, mas já não se serve dele para explicar essas particularidades do fato literário. A gênese explica a origem, e mais nada, quando o que importa para a poética é a compreensão da função literária. O ponto de vista genético não leva em conta a existência do procedimento, que é uma utilização específica do material; não se leva em conta a escolha feita entre a matéria tomada de empréstimo à vida, a transformação sofrida por essa matéria, o seu papel construtivo; enfim, não se leva em conta o fato de que um meio ambiente desaparece, ao passo que a função literária por ele gerada permanece não só como uma sobrevivência, mas como procedimento literário, que conserva sua significação fora de toda relação com esse ambiente. Pode-se observar que Vesselovski se contradizia quando considerava as aventuras do romance grego um puro procedimento estilístico.

O etnografismo de Vesselovski chocou-se com a resistência natural dos formalistas, que consideravam esse etnografismo como um desconhecimento do caráter específico do procedimento literário, como uma substituição do ponto de vista teórico e evolutivo pelo ponto de vista genético. Suas ideias

sobre o sincretismo como fenômeno vinculado apenas à poesia primitiva e nascido das condições de existência foram mais tarde criticadas no estudo de B. Kazanski, "A ideia da poética histórica" (*Poética*, periódico da seção literária do Instituto Estatal de História da Arte, Leningrado, Academia, 1926); demonstra Kazanski que a natureza mesma de cada arte compreende tendências sincretísticas que aparecem com especial nitidez em certas épocas; com isso, rejeita o ponto de vista etnográfico. É natural que os formalistas não tivessem podido aceitar a opinião de Vesselovski quando ele tratava dos problemas gerais da evolução literária. Tinham sido extraídos os princípios fundamentais da poética teórica a partir do conflito com as ideias de Potebnia; graças ao conflito com as ideias de Vesselovski e de seus discípulos, deviam ser formuladas as concepções dos formalistas sobre a evolução literária e, por conseguinte, sobre o estatuto da história literária.

O detonador dessa mudança estava contido nesse mesmo artigo de Chklóvski. Ao discutir a frase de Vesselovski tirada do mesmo princípio etnográfico, "a nova forma aparece para exprimir um conteúdo novo", Chklóvski propõe outro ponto de vista:

A obra de arte é vista em relação com as outras obras artísticas e com o auxílio de associações que são feitas com elas [...]. Não só o pastiche, mas toda obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma, que já perdeu caráter estético.

Para fundamentar essa tese, Chklóvski refere-se à indicação de B. Christiansen sobre a existência de sensações diferenciais.



ou de uma sensação das diferenças; com isso, prova-se o dinamismo que caracteriza toda arte e se exprime nas violações constantes do cânone criado. No fim do artigo, Chklóvski cita F. Brunetière, segundo o qual, “de todas as influências que se exercem na história de uma literatura, a principal é a das obras sobre as obras”, e “não é preciso multiplicar inutilmente as causas, nem, sob o pretexto de que a literatura é expressão da sociedade, confundir a história da literatura com a dos costumes. São mesmo coisas diferentes.”

Assim, esse artigo delineava a passagem da poética teórica à história literária. A imagem inicial da forma enriqueceu-se com traços novos da dinâmica evolutiva, da variabilidade permanente. A passagem à história literária era o resultado da evolução da noção de forma, e não uma mera ampliação dos temas de estudo. Verificou-se que a obra literária não é percebida como fato isolado; sua forma é sentida em relação com outras obras, e não em si. Assim, os formalistas saíram definitivamente do quadro desse formalismo entendido como uma elaboração de esquemas e de classificações (imagem habitual dos críticos pouco a par do método formal) e que é aplicado com tal zelo por certos espíritos escolásticos que se rejubiliam ante todo dogma. Esse formalismo escolástico não está ligado ao trabalho da Opojaz nem historicamente, nem em sua essência, e não somos responsáveis por ele; ao contrário, somos seus adversários mais aguerridos e mais intransigentes.

## V

Mais adiante me deterei nos trabalhos dos formalistas pertencentes à esfera da história literária e concluirei agora a

síntese dos princípios e problemas teóricos que se encontram nos estudos do Opojaz em sua primeira fase. No artigo de Chklóvski de que falei, existe outra noção que desempenhou um papel muito importante no estudo ulterior do romance: a noção de motivação. A descoberta de diferentes procedimentos utilizados durante a construção do enredo (a construção em patamares, o paralelismo, o “enquadramento”, a enumeração etc.) levou-nos a conceber a diferença entre os elementos da construção de uma obra e os elementos que formam o seu material: a fábula, a escolha dos motivos, dos personagens, das ideias etc. Essa diferença era bem marcada nos trabalhos dessa fase, pois a tarefa principal era estabelecer a unidade deste ou daquele procedimento construtivo sobre diferentes matérias. A ciência antiga ocupava-se exclusivamente do material, dando-lhe o nome de fundo e relacionando tudo o mais com a forma exterior, que só seria interessante para os amadores ou até para ninguém. Daí vinha o esteticismo ingênuo e tocante dos nossos velhos críticos e historiadores da literatura, que descobriam uma negligência da forma nos versos de Trútchev e uma má forma, sem mais, em Nekrasov ou Dostoiévski. Perdoava-se a esses escritores, é verdade, a má forma, em razão da profundidade das ideias ou experiências. É natural que, nos anos de combate e de polémica contra esse tipo de tradição, os formalistas concentrassem todos os esforços para mostrar a importância dos procedimentos construtivos e se distanciassem de tudo o mais, como de algo que não passa de motivação. Quando se fala do método formal e de sua evolução, é preciso sempre levar em conta o fato de que muitos dos princípios postulados pelos formalistas nos anos de intensa discussão com os adversários tinham importância não só como



princípios científicos, mas também como *slogans* que, com fins de propaganda e de oposição, se acentuavam até o paradoxo. Não levar em conta este fato e tratar os trabalhos da Opojaz de 1916 a 1921 como trabalhos acadêmicos é ignorar a história.

A noção de motivação deu aos formalistas a possibilidade de aproximar-se mais das obras literárias, em especial do romance e da novela, e de observar os pormenores da construção. É esse o tema dos dois estudos seguintes de Chklóvski, *O desdobramento do enredo* e *Tristram Shandy de Sterne e a teoria do romance* (edições à parte da Opojaz, 1921). Nesses dois estudos, Chklóvski observa a relação entre o procedimento e a motivação, considera o *Dom Quixote* de Cervantes e *Tristram Shandy* de Sterne matérias propícias ao estudo da construção da novela e do romance fora dos problemas da história literária. *Dom Quixote* é visto como um elo intermediário entre a coletânea de novelas (do tipo do *Demétrio*) e o romance de um único herói, construído mediante o procedimento “de enfiada” motivado por uma viagem. Esse romance é tomado como exemplo porque o procedimento e a motivação nele ainda não estão suficientemente entrelaçados para formar um romance inteiramente motivado, cujas partes estejam todas soldadas. O material é muitas vezes simplesmente acrescentado sem ser soldado, os procedimentos de composição e as diferentes maneiras de construção aparecem claramente; no desenvolvimento ulterior do romance, “o material disseminado penetra cada vez mais profundamente no corpo mesmo do romance”. Ao analisar “como é feito o *Dom Quixote*”, Chklóvski mostra, entre outras coisas, o caráter instável do herói e chega à conclusão de que “esse tipo de herói é o resultado da construção romanesca”. Ressalta-se, assim, a primazia do enredo, da construção sobre o material.

Evidentemente, uma arte que não seja inteiramente motivada ou que destrói conscientemente a motivação e desvela a construção traz consigo a matéria mais conveniente para esclarecer esse gênero de problemas teóricos. A existência mesma das obras cuja construção é conscientemente desvelada deve testemunhar em favor desses problemas, confirmando sua existência e a importância do seu estudo. Podemos até dizer que tais obras só foram compreendidas à luz desses problemas e princípios teóricos. Foi em especial o caso de *Tristram Shandy*, de Sterne. Graças ao estudo de Chklóvski, esse romance não só servia de ilustração a princípios teóricos, mas adquiriria em si mesmo um novo sentido e atrai a atenção para si. O romance de Sterne pôde ser sentido como uma obra contemporânea, graças ao interesse geral pela construção: chegou até a chamar a atenção daqueles que nele nada mais viam do que um tagarelar aborrecido ou um anedotário e dos que o consideravam do ponto de vista do famoso sentimentalismo, pelo qual Sterne é tão pouco responsável quanto Gógol pelo realismo.

Ao observar o desnudamento consciente dos procedimentos construtivos, Chklóvski afirma que em Sterne a construção mesma do romance é acentuada: a consciência da forma obtida graças a essa deformação constitui o próprio fundo do romance. Ao fim do seu estudo, Chklóvski formula assim a diferença entre o enredo e a fábula:

Não raro se confunde a noção de enredo com a descrição dos eventos, com o que proponho chamar convencionalmente de fábula. Na realidade, a fábula não é senão um material que serve para a formação do enredo. Assim, o enredo de *Eugênio Oneguim* não é o romance do herói com Tatiana, mas a elaboração dessa



fábula num enredo, realizada por meio de digressões intercaladas [...]. Explicam-se as formas artísticas por sua necessidade estética, e não por uma motivação exterior tomada da vida prática. Quando o artista torna mais lenta a ação do romance, não ao introduzir rivais, mas simplesmente deslocando os capítulos, mostra-nos assim as leis estéticas sobre as quais se baseiam os dois procedimentos de composição."

Meu artigo "Como foi feito *O capote*, de Gógol" (*Poética*, 1919)<sup>8</sup> também se relacionava ao problema de construção da novela. Ao problema do enredo, somei o problema da narrativa direta,<sup>9</sup> em que a construção se funda no tom da narração. Tentei mostrar nesse artigo que o texto de Gógol "é composto de imagens verbais vivas e de enogações verbais", que as palavras e as sentenças são escolhidas e combinadas por Gógol segundo o princípio da narrativa direta expressiva, na qual a articulação, a mímica, os gestos fônicos etc. desempenham um papel especial. Analisei a composição de *O capote* desse ponto de vista, demonstrando a alternância entre a narrativa direta cômica, ligada às anedotas, aos trocadilhos etc. e uma declamação sentimental e melodramática, alternância que confere a essa novela seu caráter grotesco. Nessa ordem de ideias, a conclusão de *O capote* é tratada como uma apoteose do grotesco, no gênero da cena muda de *O inspetor geral*. Ficou claro que eram inúteis as reflexões tradicionais sobre o romantismo e o realismo de Gógol e em nada contribuíam para a compreensão da obra.

8 Cf. aqui mesmo, p.243-69. (N. T.)

9 Traduzimos assim o termo russo *skaz*. (N. T.)

Assim, o problema do estudo da prosa saía do ponto morto. Definiu-se a diferença que existe entre a noção de enredo como construção e a noção de fábula como material; descobriram-se os procedimentos específicos da composição do enredo; a partir daí, abriu-se uma ampla perspectiva para o trabalho voltado para a história e a teoria do romance; ao mesmo tempo, colocou-se o problema da narrativa direta como princípio construtivo da novela sem enredo. Esses estudos exerceram influência sobre grande número de pesquisas publicadas nestes últimos anos, escritas por pessoas que não estão ligadas diretamente à Opojaz.

## VI

O nosso trabalho ia não só no sentido da ampliação e do aprofundamento dos problemas, mas também no sentido de sua diferenciação, visto que o grupo da Opojaz ganhara novos membros que, até então, trabalhavam isoladamente ou que mal estavam começando a trabalhar. A principal diferenciação seguia a linha de demarcação entre a prosa e o verso. Opondo-se aos simbolistas que, enquanto isso, tentavam abolir na teoria e na prática a fronteira entre o verso e a prosa e se empenhavam em buscar um metro na prosa (A. Biéli), os formalistas insistiam no fato de existir uma clara delimitação desses gêneros da arte literária.

Mostramos no capítulo anterior que o trabalho, com o estudo da prosa, era feito em ritmo intenso. Nessa área, os formalistas eram pioneiros, se deixarmos de lado alguns estudos ocidentais, cujas observações sobre o material coincidem com as nossas (por exemplo, W. Dibelius, *Englische Romanikunst*



[Arte da ficção inglesa], 1910), mas estavam longe de abranger todos os nossos problemas e princípios teóricos. Em nosso trabalho sobre a prosa, estávamos quase livres das tradições. O mesmo não se pode dizer dos versos. A grande quantidade de obras dos teóricos ocidentais e russos, as experiências teóricas e práticas dos simbolistas, as discussões acerca das noções de ritmo e de metro que, nos anos de 1910 a 1917, geraram toda uma literatura especializada, por fim, o aparecimento de formas poéticas novas com os futuristas, tudo isso complicava o estudo do verso e a própria discussão de seus problemas, ao invés de facilitá-los. Em vez de voltar aos problemas fundamentais, muitos investigadores ocupavam-se com questões concretas de métrica ou tentavam classificá-las as opiniões e os sistemas acumulados. E, no entanto, não havia uma teoria do verso em sentido amplo: nem o problema do ritmo poético, nem o problema do vínculo entre o ritmo e a sintaxe, nem o problema dos sons do verso (os formalistas só haviam indicado algumas premissas linguísticas), nem o problema do léxico e da semântica poética haviam encontrado seu fundamento teórico. Ou seja, o problema do verso continuava, na realidade, obscuro. Era necessário abandonar os problemas concretos da métrica e debruçar-nos sobre a questão do verso de um ponto de vista mais geral. Era necessário colocar o problema do ritmo de tal modo que ele não se esgotasse com a métrica, mas integrasse os aspectos mais essenciais da língua poética.

Aqui, como no capítulo anterior, só me deterei no problema do verso na medida em que a sua discussão nos tenha levado a ideias teóricas novas sobre a arte literária ou sobre a natureza da língua poética. Os fundamentos foram lançados pelo trabalho de O. Brik, "Ritmo e sintaxe", lido em 1920 durante

uma reunião da Opojaz, e que não só permaneceu inédito, mas também, ao que parece, sem jamais ter sido escrito.<sup>10</sup> Esse estudo demonstrava que existiam no verso construções sintáticas estáveis, indissoluvelmente ligadas ao ritmo. Assim, a noção mesma de ritmo perdia o caráter abstrato e entrava em ligação com a substância linguística do verso, com a frase. A métrica recuava para o segundo plano, embora conservasse um valor de convenção poética mínima, de alfabeto. Esse processo também era tão importante para o estudo do verso quanto o estabelecimento do vínculo entre o enredo e a construção para o estudo da prosa. A revelação das figuras rítmicas e sintáticas definitivamente inverteu a noção de ritmo como suplemento exterior presente na superfície do discurso. A teoria do verso passou a estudar o ritmo como fundamento construtivo do verso, que determinava todos os seus elementos, acústicos e não acústicos. Estava escancarada a perspectiva para uma teoria do verso, e tal teoria se situava num nível muito mais elevado, ao passo que a métrica devia assumir o lugar de uma propedêutica elementar. Os simbolistas e os teóricos da escola de A. Biéli não conseguiram elevar-se até esse nível, apesar dos esforços, pois para eles as questões de métrica continuavam sendo centrais.

O trabalho de Brik, porém, apenas assinalava a possibilidade de uma nova abordagem; o estudo mesmo, tanto quanto o seu primeiro artigo ("As repetições de sons"), limitava-se a uma exposição de exemplos e a sua distribuição em grupos. A partir desse estudo, era possível orientar-se quer para novos problemas, quer para uma simples classificação ou sistematização do

<sup>10</sup> Cf. aqui mesmo, p. 163-74. (N. T.)



material que permaneceria exterior ao método formal. O livro de V. Jirmunski, *A composição dos poemas líricos* (Opojaz, 1921), está claramente ligado a esse gênero de estudo. Jirmunski, que não compartilhava os princípios teóricos da Opojaz, interessou-se pelo método formal como um jeito de dispor o material em grupos e rubricas. Essa concepção do método formal não pode, é claro, dar em outra coisa; apoiando-se num critério exterior, distribui-se o material em grupos. Todos os trabalhos teóricos de Jirmunski têm, portanto, um caráter pedagógico, de classificação. Os estudos desse tipo não têm uma importância fundamental na evolução geral do método formal e indicam unicamente a tendência (historicamente inevitável) que procura atribuir um caráter acadêmico ao método formal. Por isso, não é de surpreender que Jirmunski tenha mais tarde se separado completamente da Opojaz, declarando diversas vezes seu desacordo com os princípios formalistas (sobretudo no prefácio à tradução do livro de O. Walzel, *O problema da forma na poesia*, 1923).

Meu livro *A melodia do verso lírico russo* (Opojaz, 1922) vinculava-se em parte ao trabalho de Brik sobre as figuras rítmicas e sintáticas, mas fora também preparado pelo estudo do verso em seu aspecto acústico e, neste sentido, estava ligado a um sem-número de trabalhos ocidentais (Sievers, Saran etc.). Meu ponto de partida era que os estilos normalmente se dividem com base no léxico: "Assim, afastamo-nos de verso em si mesmo para nos preocuparmos com a língua poética em geral [...] era necessário encontrar algo que estivesse ligado à frase no verso e, ao mesmo tempo, não nos afastasse do verso em si, algo que se situasse no limite entre a fonética e a semântica. Esse algo é a sintaxe." Os fenômenos rítmicos e sintáticos são

aqui considerados não em si mesmos, mas em sua relação com a significação construtiva da entonação poética e discursiva. Importava-me, sobretudo, definir a noção de dominante, que organiza este ou aquele estilo poético, considerando a noção de melodia como um sistema de entonações e separando-a, assim, da noção de harmonia geral do verso. Baseando-me nessas premissas, propus distinguir três estilos fundamentais na poesia lírica: declamatório (oratório), melodioso e falado. O livro inteiro é consagrado ao estudo das características entonacionais do estilo melodioso e toma como exemplo a poesia lírica de Jukovski, Tiúchev, Lérmontov e Fet. Evitando os esquemas preestabelecidos, concluí o livro com esta afirmação:

Julgo importante no trabalho científico não o estabelecimento de esquemas, mas a possibilidade de ver os fatos. Para isso, precisamos da teoria, porque só à luz dela se tornam perceptíveis os fatos, ou seja, se tornam fatos autênticos. Mas as teorias morrem ou mudam, enquanto permanecem os fatos descobertos e confirmados graças a elas.

A tradição de estudos concretos sobre a métrica estava ainda muito viva entre os teóricos ligados ao simbolismo (A. Biéli, V. Briusov, S. Bobrov, V. Tchudovski etc.), mas já aos poucos entrando no caminho dos cálculos estatísticos exatos e perdendo, assim, a sua importância de princípio. Os estudos métricos de B. Tomachevski, coroados pelo seu manual, *A versificação russa* (1924), desempenharam neste sentido um grande papel. Assim, a métrica recuava para o segundo plano, não passava de uma disciplina auxiliar que só dispunha de uma esfera reduzida de problemas; a teoria geral do verso ocupava o



primeiro plano. O desenvolvimento anterior do método formal revelara uma tendência que consistia em ampliar e enriquecer a nossa imagem do ritmo poético, unindo-o à construção da língua poética, tendência que já era evidente no artigo de B. Tomachevski "O iambo de cinco medidas de Púchkin" (1919), publicado na coletânea *Estudos sobre a poética de Púchkin* (Berlín, 1923). Ali encontramos uma tentativa de passar do campo do metro para o da língua. Daí a afirmação principal dirigida contra A. Biéli e sua escola: "O objetivo do ritmo não é observar *pléons* fictícios, mas distribuir a energia expiratória no âmbito de um ímpeto único, o verso." Essa tendência é expressa com decisiva clareza no artigo do mesmo autor, "O problema do ritmo poético" (*O pensamento literário*, fascículo 2, 1922).<sup>11</sup> Nesse artigo, é superada a velha oposição entre o metro e o ritmo, porque nele se estende a noção de ritmo poético a uma série de elementos linguísticos que participam da construção do verso: ao lado do ritmo vindo do acento das palavras, aparecem o ritmo que vem da entonação proposicional e o ritmo harmônico (aliterações etc.). Assim, a noção mesma de verso torna-se a noção de um discurso específico, cujos elementos todos contribuem para o caráter poético. Seria errado dizer que esse discurso apenas se adapta a uma forma métrica, resistindo a ela e criando distanciamientos rítmicos (ponto de vista defendido ainda por V. Jirmunski em seu novo livro *Introdução à métrica*, 1925).

O discurso poético é um discurso organizado quanto ao seu efeito fônico. Mas já que o efeito fônico é um fenômeno com-

<sup>11</sup> Cf. aqui mesmo, p. 175-85. (N. T.)

plexo, apenas um de seus elementos sofre a canonização. Assim, na métrica clássica, o elemento canonizado é representado pelos acentos que ela submetera a uma sucessão e regia com suas leis [...]. Mas basta que a autoridade das formas tradicionais seja um pouco abalada para que apareça com insistência este pensamento: a essência do verso não se esgota em seus traços primeiros, o verso vive também pelos traços secundários do seu efeito fônico; ao lado do metro, existe o ritmo, que também pode ser captado; podemos escrever versos observando apenas esses traços secundários, o discurso pode permanecer poético sem que se conserve o metro.

Afirma-se a importância da noção de impulso rítmico, que já aparecia no trabalho de Brik e que caracteriza o desenho rítmico geral:

Os procedimentos rítmicos participam em graus diversos da criação da impressão estética, este ou aquele procedimento pode predominar em obras diferentes, este ou aquele recurso pode ser encarregado do papel de dominante. A orientação para certo procedimento rítmico determina o caráter concreto da obra, e podemos classificar os versos, deste ponto de vista, em versos acentuais (por exemplo, a descrição da batalha em *Poltava*), em versos entonacionais e melódicos (os versos de Jukovski) e em versos harmônicos (que caracterizam os últimos anos do simbolismo russo).

A forma poética assim compreendida não se opõe a um fundo que lhe seja exterior e difícil de integrar, mas é tratada como o verdadeiro fundo do discurso poético. Aqui como antes, a noção de forma recebia o sentido novo de integridade.



## VII

O livro de R. Jakobson, *Do verso tcheco (Coleções sobre a teoria da linguagem poética*, fascículo 5, 1923), levantou novos problemas vinculados à teoria geral do ritmo e da língua poética. Jakobson contrapõe a teoria de uma "deformação organizada" da língua pela forma poética à teoria da conformidade absoluta do verso ao espírito da língua, a teoria da forma que não resiste ao material. Introduce na teoria da diferença entre as fonéticas da língua cotidiana e da língua poética uma correção característica: a dissimilação das líquidas, que, segundo L. Yakubinsky, estando ausente da língua poética, opõe esta última à língua cotidiana,<sup>12</sup> aparece como possível em ambos os casos. Na língua cotidiana, ela é imposta pelas circunstâncias, ao passo que na língua poética ela é intencional. São, portanto, dois fenômenos essencialmente diferentes. Ao mesmo tempo, indica-se a diferença de princípio entre a língua poética e a língua emocional (Jakobson já falara disso em seu primeiro livro, *A nova poesia russa*):

A poesia pode valer-se dos métodos da linguagem emotiva, mas sempre com objetivos que lhe são próprios. Essa semelhança entre os dois sistemas linguísticos, assim como o uso feito pela linguagem poética dos recursos próprios à linguagem emotiva, muitas vezes provoca a identificação da linguagem poética com a linguagem emotiva. Tal identificação é errônea, pois não leva em

conta a diferença funcional fundamental entre os dois sistemas linguísticos.

A este respeito, Jakobson rejeita as tentativas de Grammont e de outros teóricos do verso, que preconizam o recurso à teoria onomatopáica ou ao estabelecimento de um laço emocional entre os sons e as imagens ou ideias para explicar as construções fônicas: "A construção fônica nem sempre é a construção de uma imagem sonora, e a imagem sonora nem sempre se vale dos métodos da linguagem emotiva." Assim, Jakobson sai constantemente do âmbito de seu tema concreto e especial (a prosódia do verso tcheco) e esclarece os problemas teóricos da linguagem poética e do verso. Ao fim do livro, é acrescentado um capítulo inteiro sobre Maiakóvski, que completa o estudo anterior de Jakobson sobre Khlebnikov.

Em meu estudo sobre Anna Akhmatova (1923), tentei também reexaminar os problemas teóricos fundamentais ligados à teoria do verso: o problema do ritmo em ligação com a sintaxe e a entonação, o problema dos sons do verso em ligação com a articulação e, por fim, o problema do léxico e da semântica poética. Ao me referir ao livro que Iuri Tynianov então estava preparando, eu indicava que, colocada no verso, a palavra é como que extraída do discurso ordinário, é cercada de uma atmosfera semântica nova e é vista não em relação com a língua em geral, mas precisamente com a língua poética. Ao mesmo tempo, indicava que a particularidade principal da semântica poética reside na formação de significações marginais que violam as associações verbais habituais.

No momento de que estou falando, a ligação inicial do método formal com a linguística estava consideravelmente

<sup>12</sup> Nesse momento, também L. Yakubinsky indicava o caráter denotado sumário da noção de "linguagem prática" e a necessidade de diversificá-la conforme as suas funções (familiar, científica, oratória etc.; cf. seu artigo "Do discurso dialógico", na coletânea *A língua russa*, 1923). (N. A.)



entraquecida. A diferenciação dos problemas já era tão grande que não precisávamos mais de um apoio especial da parte da linguística, sobretudo da linguística de matriz psicológico. Ao contrário, certos trabalhos dos linguistas na área do estilo poético deparavam-se com objeções de princípio da nossa parte. O livro de Iuri Tynianov, *O problema da linguagem poética* (Academia, 1924),<sup>13</sup> editado naquele momento, ressaltou as divergências que existiam entre a linguística psicológica e o estudo da língua e do estilo poéticos. Esse livro descobriu a união íntima entre a significação das palavras e a construção do verso, enriquecendo, assim, de novo, a noção de ritmo poético e pondo o método formal no caminho do estudo das particularidades semânticas da língua poética, e não só das vinculadas à acústica ou à sintaxe. Diz Tynianov em sua introdução:

Estes últimos tempos, o estudo do verso conseguiu grandes êxitos: ele, sem dúvida, logo se estenderá a todo um campo e, no entanto, ainda nos lembramos de seus inícios sistemáticos. Mas o problema da língua e do estilo poéticos fica de fora destes estudos. As pesquisas nesse campo estão isoladas do estudo do verso; temos a impressão que a língua e o estilo poéticos não estão ligados ao verso, não dependem dele. A noção de linguagem poética, lançada há pouco, passa agora por uma crise provocada, sem dúvida, pelo sentido impreciso demais dessa noção, que tem como base a linguística psicológica e o uso demasiado amplo que dela se faz.

Entre os problemas gerais da poética que este livro questiona e esclarece, o do “material” tinha uma importância especial.

<sup>13</sup> Cf. aqui mesmo, p.129-35. (N. T.)

O uso aceito impunha para essa noção um emprego que a opunha à noção de “forma”; assim, as duas noções perdiam em importância e sua oposição se tornava uma substituição terminológica da velha oposição “fundo-forma”. Na realidade, como já disse, os formalistas haviam atribuído à noção de “forma” o sentido de integridade e a haviam confundido, assim, com a imagem da obra artística em sua unidade, de modo que ela não exigia mais nenhuma oposição, a não ser com outras formas sem caráter estético. Tynianov indica que o material da arte literária é heterogêneo e comporta significações diferentes, que “um elemento pode ser promovido em detrimento dos outros, que se veem, por conseguinte, deformados e, às vezes, até degradados, até se tornarem acessórios neutros”. Daí a conclusão: “A noção de ‘material’ não ultrapassa os limites da forma, o material também é formal: e é um erro confundí-lo com elementos exteriores à construção.” Além disso, a noção de forma é enriquecida pelos traços do dinamismo:

A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenvolvimento; seus elementos não estão ligados por um sinal de igualdade ou de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração. A forma da obra literária deve ser sentida como uma forma dinâmica.

Quanto ao ritmo, ele é aqui representado como o fator construtivo e fundamental do verso, presente em todos os seus elementos. Os traços objetivos do ritmo poético são, segundo Tynianov, a unidade e a continuidade da sucessão rítmica, em ligação direta uma com a outra. Insiste-se de novo na diferença fundamental entre verso e prosa:



Aproximar os versos da prosa supõe que se tenha estabelecido a unidade e a continuidade num objeto inabitual, e é por esta razão que isso não apaga a essência do verso; ao contrário, ela se vê ressaltada [...]. Qualquer elemento da prosa, uma vez introduzido na sucessão do verso, se mostra sob outra luz, ressaltado por sua função, e dá, assim, origem a dois fenômenos diferentes: essa construção ressaltada e a deformação do objeto inabitual.

Coloca-se, em seguida, o problema da semântica: "Nos versos, não estamos diante de uma semântica deformada que, por esta razão, só podemos estudar depois de tê-la isolado de seu princípio construtivo?" Toda a segunda parte do livro responde a esta pergunta, demonstrando que entre os fatores do ritmo e a semântica existe uma ligação constante. O fato de as imagens verbais estarem incluídas em unidades rítmicas se mostra decisivo para as primeiras: "O lago que une os contínuos mostra-se mais forte e mais estreito do que aquele que os liga na linguagem ordinária; surge entre as palavras uma relação posicional, inexistente na prosa."

Assim se vê mais bem fundamentada a separação entre a teoria de Potebnia e as ideias dos formalistas; ao mesmo tempo, abriram-se novas perspectivas para uma teoria do verso. Graças ao livro de Тютчанов, o método formal revelou-se apto a apoderar-se de novos problemas e a se prestar a uma evolução ulterior. Ficou evidente, mesmo para pessoas estranhas à Opofaz, que a essência de nosso trabalho consistia num estudo das particularidades intrínsecas da arte literária, e não no estabelecimento de um "método formal" imutável; eles se deram conta de que se tratava do objeto do estudo, e não de seu método. Тютчанов formula mais uma vez esta ideia:

O objeto de um estudo que se pretende um estudo da arte deve ser constituído pelos traços característicos que distinguem a arte dos outros campos de atividade intelectual, os quais não são para tal estudo senão um material ou uma ferramenta. Cada obra de arte representa uma interação complexa de vários fatores; por conseguinte, a finalidade do estudo é definir o caráter específico dessa interação.

## VIII

Já indiquei o momento que viu surgir, ao lado de problemas teóricos, o problema do movimento e da mudança das formas, ou seja, a questão da evolução literária. Esta questão surgiu quando examinamos de novo as ideias de Vesselovski acerca dos motivos e dos procedimentos dos contos; a resposta ("A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma") era uma consequência da nova noção de forma. A forma compreendida como o verdadeiro fundo que se modifica continuamente em relação com as obras do passado exigia, naturalmente, que a abordássemos sem o auxílio de classificações abstratas estabelecidas de uma vez por todas, mas levando em conta seu sentido concreto e sua importância histórica. Abriu-se uma dupla perspectiva: a perspectiva do estudo histórico deste ou daquele problema (por exemplo, *O desdobramento do enredo*, de Chklóvski, e meu livro *Melodia do verso lírico*), ilustrado por materiais muito diversos, e a do estudo histórico, estudo da evolução literária enquanto tal. A combinação delas, que era uma consequência natural do desenvolvimento do método formal, levantou para nós in-



meros problema novos e complexos, a maioria dos quais ainda não resolvidos e nem sequer suficientemente bem definidos.

O desejo inicial dos formalistas de destacar este ou aquele procedimento construtivo e estabelecer a sua unidade sobre uma ampla matéria deu lugar ao desejo de diferenciar essa imagem geral, compreender a função concreta do procedimento em cada caso particular. Essa noção de significação funcional avançou paulatinamente até o primeiro plano e recobriu a noção inicial de procedimento. Essa diferenciação de nossas próprias noções e princípios gerais caracteriza toda a evolução do método formal. Não temos princípios dogmáticos que ameacem entrar-nos e impedir-nos o acesso aos fatos. Não podemos garantir os nossos esquemas se tentarmos aplicá-los a fatos que não conhecemos: os fatos podem exigir que os princípios sejam modificados, corrigidos ou tornados mais complexos. Trabalhar com matéria concreta obrigou-nos a falar de função e, com isso, a complicar a noção de procedimento. A teoria exigia o direito de tornar-se história.

Aqui, de novo, nos chocamos com as tradições da ciência acadêmica e com as tendências da crítica. Durante os nossos anos de estudo, a história acadêmica da literatura limitava-se de preferência ao estudo biográfico e psicológico de escritores isolados (limitando-nos, é claro, aos "grandes"). Mesmo as velhas tentativas cujo objetivo era escrever a história inteira da literatura russa e demonstravam a intenção de sistematizar um grande material histórico já haviam desaparecido. No entanto, as tradições desses monumentos (no gênero da *História da literatura russa*, de A. N. Pypin) conservavam uma autoridade científica ainda mais forte, pois a geração seguinte já não ousava enfrentar o estudo de temas tão amplos. Contudo, eram

noções gerais e incompreensíveis a quem quer que fosse, como realismo ou romantismo (e se considerava que o realismo era superior ao romantismo), que desempenhavam o papel principal nesses monumentos; compreendia-se a evolução como uma perfeição contínua, como um progresso (do romantismo ao realismo); interpretava-se a sucessão dos movimentos como a exibição tranquila de uma herança que se transmitia de pai para filho, enquanto a literatura como tal não existia: era substituída por um material tomado de empréstimo à história dos movimentos sociais, à biografia dos escritores etc.

Esse historicismo primitivo que nos distanciava da literatura levou à natural rejeição dos teóricos do simbolismo e dos críticos literários de todo o historicismo. Multiplicavam-se estudos impressionistas e os "retratos", empreendendo-se em grande escala a modernização dos velhos escritores, transformando-os em *Companheiros eternos*.<sup>14</sup> Ficava subentendido (e era, às vezes, proclamado em alta voz) que era inútil a história da literatura.

Devíamos destruir as tradições acadêmicas e livrar-nos das tendências da ciência jornalística. Às primeiras, cumpria opor a ideia de evolução literária e de literatura em si, fora das noções de progresso e de sucessão natural dos movimentos literários, fora das noções de realismo e de romantismo, fora de toda matéria exterior à literatura, que consideramos uma série específica de fenômenos. Às segundas, devíamos opor os fatos históricos concretos, a instabilidade e a variabilidade da forma, a necessidade de levar em conta as funções concretas deste ou daquele procedimento, isto é, contar com a diferença entre a obra lite-

14 Título de um livro de crítica literária de D. Merejkovski, poeta simbolista. (N. T.)



raria vista como certo fato histórico e a sua livre interpretação do ponto de vista das exigências contemporâneas, dos gostos ou dos interesses literários. Assim, o *pathos* principal de nosso trabalho no campo da história literária devia ser o *pathos* de destruição e de negação; com efeito, era esse o *pathos* primordial das nossas manifestações teóricas, e só mais tarde elas adquiriram o caráter tranqüilo de estudos de problemas particulares.

É por isso que as nossas primeiras declarações em matéria de história literária assumiram a forma de teses quase involuntárias, definidas a respeito de uma matéria concreta. Uma questão particular ganhava inopinadamente as dimensões de um problema geral, a teoria unia-se à história. Os livros de Iuri Tynianov, *Dostoiévski e Gógol* (Opojaz, 1921), e de V. Chklóvski, *Rozanov* (Opojaz, 1921), são muito significativos deste ponto de vista.

O objetivo de Tynianov era provar que *A aldeia Sipuráshikovo e seus habitantes*, de Dostoiévski, representa um pastiche, que por trás do primeiro plano se dissimula um segundo plano alinhinado pela personalidade de Gógol e sua *Correspondência com os amigos*. Mas Tynianov acrescenta a essa questão particular toda uma teoria do pastiche como procedimento estilístico (a estilização paródica) e como manifestação da substituição dialética que se opera entre as escolas literárias, substituição de grande importância para a história literária. Surge aqui a questão da sucessão e das tradições e, a este respeito, são levantados os problemas fundamentais da evolução literária:

Quando se fala da tradição ou da sucessão literária, em geral se imagina uma linha reta que une os mais jovens de certo ramo literário a seus antecessores. As coisas, porém, são muito mais

complexas. Não é a linha reta que se prolonga, mas assistimos antes a um partir que se organiza desde certo ponto que refutamos [...]. Toda sucessão literária é antes de tudo um combate, é a destruição de um todo já existente e a construção nova que se efetua a partir dos elementos antigos.

A imagem da evolução literária complicava-se com a revelação de seus conflitos, de suas revoluções periódicas e perda, assim, seu velho sentido de progresso tranqüilo. Sobre este fundo, as relações literárias de Dostoiévski e Gógol assumiram a forma de um conflito complexo.

O livro de Chklóvski sobre Rozanov desenvolve, quase como digressão do tema principal, toda uma teoria da evolução literária. Esse livro reflete as animadas discussões que ocorriam então na Opojaz sobre esta questão. Chklóvski indicava que a literatura progride segundo uma linha entrecortada:

Cada época literária contém não uma, mas várias escolas literárias. Elas existem simultaneamente na literatura, e uma delas assume a dianteira e se vê canonizada. As outras existem como não canonizadas, às escondidas: assim, no tempo de Púchkin, a tradição de Derzhavin nos versos de Kuhelbeker e Griboiedov, a pura tradição dos romances de aventura em Bulgárin, a tradição do verso de *wandeville* russo e muitos outros ainda.

Mal se canonizou a tradição mais velha e já as camadas inferiores secretam formas novas: é a linhagem mais jovem que ocupará o lugar da mais velha, e o autor de *wandeville* Belopiatkin renasce em Nekrasov (o estudo de O. Brík), o herdeiro direto.



do século XVIII, Tolstói, cria o romance novo (B. Eichenbaum), Blok canoniza os temas e os ritmos do romanceiro cigano e Tchekhov dá ao *Disperato*<sup>15</sup> o direito à cidadania na literatura russa. Dostoievski eleva à condição de norma literária os procedimentos do romance de aventuras. Cada nova escola literária representa uma revolução, um fenômeno que se assemelha ao aparecimento de uma nova classe social. Mas, é claro, isso é apenas uma analogia. O ramo vencido não é aniquilado, não deixa de existir. Apenas deixa o cume e é relegado a uma via de espera, mas pode ressurgir de novo como eterno pretendente ao trono. As coisas complicam-se, na realidade, pelo fato de que a nova hegemonia não é um mero restabelecimento da antiga forma, mas outras escolas mais jovens e os traços herdados de seu predecessor vêm enriquecê-la, embora apenas com um papel secundário.

Nessa ocasião, fala-se também do caráter dinâmico dos gêneros, e vemos nos livros de Rozanov o nascimento de um novo gênero, de um novo tipo de romance, cujas partes não estariam ligadas por nenhuma motivação: "Seu aspecto temático revela-se como a consagração de novos temas, seu aspecto composicional aparece como o desmurchamento do procedimento." Ao lado dessa teoria geral, introduz-se a noção de "autocriação dialética de formas novas", que contém em si mesma tanto uma analogia com o desenvolvimento das outras séries culturais como a afirmação da autonomia da evolução literária. A forma simplificada dessa teoria passou por uma rápida extensão e ganhou, como sempre acontece, o aspecto de um esquema simples e estático, muito cômodo para a crí-

<sup>15</sup> *Journal* humorístico russo do final do século XIX. (N. T.)

tica. Na realidade, não se trata aqui senão de um esboço geral da evolução, protegido por inúmeras reservas complexas. Os formalistas transformaram esse esboço geral num estudo mais sistemático dos problemas e dos fatos da história literária, tornando, assim, as premissas teóricas iniciais mais concretas e mais complexas.

## IX

É natural que na nossa concepção da evolução literária como sucessão dialética de formas não recorramos a essa matéria que ocupava um lugar central nos estudos tradicionais de história literária. Estudamos a história literária na medida em que ela tem um caráter específico e dentro dos limites nos quais ela é autônoma e não depende diretamente das outras séries culturais. Ou seja, limitamos o número de fatores considerados, para não nos perdermos na multidão de vínculos e correspondências vagas, incapazes de explicar a evolução em si mesma. Nos nossos estudos, não introduzimos os problemas de biografia ou de psicologia da criação, afirmando que tais problemas, que continuam sendo muito importantes e complexos, devem ocupar um lugar em outras ciências. Importa-nos descobrir na evolução os traços das leis históricas; é por isso que deixamos de lado tudo o que, desse ponto de vista, aparece como ocasional e sem relação com a história. Interessamo-nos pelo processo mesmo da evolução, pela dinâmica das formas literárias, na medida em que podemos observá-los nos fatos do passado. Para nós, o problema central da história literária é o problema da evolução fora da personalidade, o estudo da literatura enquanto fenômeno social original. Neste sentido, damos



uma importância extraordinária à questão da formação dos gêneros e de sua substituição; por conseguinte, a literatura de segunda classe, a literatura de massa, ganha também o seu valor, pois participa desse processo. O importante aqui é distinguir a literatura de massa que prepara a formação de novos gêneros daquela que aparece no processo de desintegração deles e representa uma matéria possível para o estudo da inércia histórica.

Por outro lado, não nos interessamos pelo passado enquanto tal, enquanto fato histórico individual; não nos ocupamos da mera restauração desta ou daquela época que nos agrada por alguma razão. A história oferece-nos o que a atualidade não nos pode oferecer: o acabamento do material. É por isso que a abordamos com certa bagagem de princípios e problemas teóricos que nos são sugeridos, em parte, pelos fatos da literatura contemporânea. É por isso que os formalistas se caracterizam por um laço estreito com a literatura contemporânea e por uma aproximação da crítica à ciência (ao contrário dos simbolistas, que aproximavam a ciência da crítica, e dos antigos historiadores da literatura, que, em sua maioria, se mantinham distantes da atualidade). Assim, a história literária difere da teoria menos pelo objeto do que por um método particular de estudo literário, pelo ponto de vista adotado. Isso explica o caráter de nossos trabalhos de história literária, que sempre tendem a conclusões tanto teóricas como históricas, ao questionamento de problemas teóricos novos e ao reexame dos antigos.

Durante os anos 1922 a 1924, foram publicados muitos trabalhos desse gênero, muitos outros ainda permanecem por publicar, em razão do estado atual do mercado literário, e somente são conhecidos pelas conferências. Citarei os principais

trabalhos: Iuri Tynianov, "As formas poéticas de Nekrasov", "Dostoiévski e Gógol", "O problema de Tiútchev", "Tiútchev e Heine", "Os arcaizantes e Púchkin", "Púchkin e Tiútchev", "A ode como gênero declamatório"; B. Tomachevski, "Gavriilade" (os capítulos sobre a composição e o gênero), "Púchkin, leitor dos poetas franceses", *Púchkin* (problemas atuais dos estudos literários), "Púchkin e Boileau", "Púchkin e La Fontaine"; meus livros: *Tolstói jovem, Lérmontov* e os artigos: "Os problemas da poética de Púchkin", "O caminho de Púchkin rumo à prosa", "Nekrasov". Cumpre acrescentar aqui os trabalhos de história literária que não estão diretamente ligados à Opaiaz, mas seguem a mesma linha de estudo da evolução da literatura enquanto série específica: V. Vinogradov, "Enredo e composição da novela *O nariz*, de Gógol", "Enredo e arquitetura do romance de Dostoiévski *Gene pobre* em sua relação com a poética da escola natural", "Gógol e Jules Janin", *Gógol e a escola natural, Estudos do estilo de Gógol*; V. Jirmunski, *Byron e Púchkin*; S. Baloukhat, *A dramaturgia de Tchekhov*; A. Tseilín, "As novelas sobre o pobre funcionário de Dostoiévski"; K. Chinkévitch, "Nekrasov e Púchkin". Além disso, os participantes dos seminários científicos que dirigimos (na Universidade e no Instituto de História da Arte) publicaram muitos estudos na coletânea *A prosa russa* (Academia, 1926): sobre Dal, Marlinski, Senkovski, Viazemski, Weltman, Karanzin, sobre o gênero das narrativas de viagem etc.

Não é oportuno aqui falar desses estudos em pormenor. Direi apenas que todos esses trabalhos se preocupam com es- critores de segunda ordem ou epígonos, do estudo minucioso das tradições, das mudanças de gêneros e de estilos etc. Sob este aspecto, reaparecem muitos nomes e fatos esquecidos,



refutam-se as avaliações correntes, modificam-se as imagens tradicionais e, sobretudo, revelam-se pouco a pouco os processos mesmos da evolução. O estudo dessa matéria está em seus primórdios. Esperam-nos muitas novas tarefas: a diferenciação ulterior das noções da teoria e da história literárias, o estudo de novos textos, a descoberta de novas questões etc.

Resta-me estabelecer um balanço geral. A evolução do método formal que tentei apresentar ganhou a forma de um desenvolvimento consecutivo de princípios teóricos e, por assim dizer, sem levar em conta o papel individual de cada um de nós. Com efeito, a Opojaz realizou o modelo mesmo de trabalho coletivo. As razões para isso são evidentes: desde o começo, compreendemos o nosso trabalho como um trabalho histórico, e não como o trabalho pessoal de cada um de nós. É nisso que consiste o nosso contato essencial com a época. A ciência evolui e nós evoluímos com ela. Indicarei brevemente os momentos principais da evolução do método formal durante estes dez últimos anos:

1. Partindo da oposição inicial e sumária entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana, chegamos à diferenciação, segundo suas diferentes funções, da noção de linguagem cotidiana (L. Yakubinsky) e à delimitação dos procedimentos da linguagem poética e da linguagem emotiva (R. Jakobson). Acreslado a tal evolução, interessamo-nos pelo estudo do discurso oratório, que nos parece o mais próximo da literatura na linguagem cotidiana, mas tem funções diferentes, e começamos a falar da necessidade de uma retórica que renasça ao lado da poética (os artigos sobre a língua de Lenin em *Leŭ*,

n.1 (V), 1924, de Chklóvski, Eichenbaum, Tynianov, Yakubinsky, Kazanski e Tomachevski).

2. Partindo da noção geral de forma em sua nova acepção, chegamos à noção de procedimento e, com isso, à noção de função.
3. Partindo do ritmo poético oposto ao metro e da noção de ritmo como fator construtivo do verso em sua unidade, chegamos à concepção do verso como forma particular do discurso, com suas próprias qualidades linguísticas (sintáticas, lexicais e semânticas).
4. Partindo da noção de sujeito como construção, chegamos à noção de material como motivação e, assim, a conceber o material como elemento que participa da construção, embora dependa da dominante construtiva.
5. Partindo do estabelecimento da identidade do procedimento sobre materiais diferentes e da diferenciação do procedimento segundo as suas funções, chegamos à questão da evolução das formas, isto é, aos problemas do estudo da história literária.

Vemo-nos, pois, diante de uma série de problemáticas novas.

O último artigo de Iuri Tynianov, "O fato literário" (*Leŭ*, n.2 (VI), 1925), demonstra claramente isso. Aqui se coloca o problema das relações entre a vida prática e a literatura, problema frequentemente resolvido com toda a desventura do dilettantismo. É mostrado com exemplos que fatos vinculados à vida prática entram na literatura e, inversamente, a literatura pode tornar-se um elemento da vida prática: "Na época da dissolução de um gênero, de central que era, ele passa a ser periférico e toma o seu lugar um novo fenômeno vindo da literatura de segunda classe ou da vida prática."



Não foi por acaso que dei ao meu artigo o título de "A teoria do método formal", traçando, apenas, é claro, um esboço de sua evolução. Não temos uma teoria que pudéssemos expor sob a forma de um sistema inmutável e acabado. Para nós, a teoria e a história formam uma única coisa, quer segundo a letra, quer segundo o espírito dessa opinião. Somos bem educados demais pela história para cremos poder evitar tal união. No momento em que fomos obrigados a confessar que temos uma teoria que explica tudo, que dá respostas sobre todos os casos do passado e do futuro e, por esta razão, não precisa evoluir nem é capaz disso, seremos ao mesmo tempo obrigados a admitir que o método formal encerrou a sua existência, que o espírito de pesquisa científica o abandonou. Por enquanto, ainda não chegamos lá.

1925