

EIKHENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON,
TOMACHEVSKI, TROTSKY, JIRMUNSKI,
PROPP, BRIK, TYNIANOV, VINOGRADOV.

TEORIA DA LITERATURA
formalistas russos

Tradução de
Ana Mariza Ribeiro,
Maria Aparecida Pereira,
Regina L. Zilberman,
Antônio Carlos Hohlfeldt

Revisão de
Rebeca Peixoto da Silva

Organização, Apresentação e Apêndice de
Dionísio de Oliveira Toledo

Prefácio de
Boris Schnalderman



EDITORA GLOBO
Rio de Janeiro

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, à 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, delinheu-se nitidamente nos últimos dez anos. O interesse pa-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Cf. Composição das poesias líricas, 1921.

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

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

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

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

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

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

O exame dêesses *problemats*, na minha opinião, não seria inútil ao se estudar os chamados "problemats formais".

1923.

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