

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
ESTUDOS COMPARATISTAS E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

Uma diferença (in)específica: Sobre a estranheza da poesia Igor de Souza Soares

M

2019



Igor de Souza Soares

**Uma diferença (in)específica:
Sobre a estranheza da poesia**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pelo Professor Doutor Luís Fernando Adriano Carlos

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2019

Uma diferença (in)específica: Sobre a estranheza da poesia

Igor de Souza Soares

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pelo Professor Doutor Luís Fernando Adriano Carlos

Membros do Júri

Professora Doutora Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Luís Fernando Adriano Carlos
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Celina Silva
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores

À minha mãe, ao meu pai e aos meus dois irmãos.

Sumário

Declaração de honra	7
Agradecimentos.....	8
Resumo.....	9
Abstract	10
Introdução	11
Capítulo 1 – A especificidade poética.....	14
Capítulo 2 – Uma diferença (in)específica.....	50
Conclusão: Uma poética da estranheza.....	91
Referências bibliográficas	98

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito acadêmico.

Belo Horizonte, 30/09/2019

Igor de Souza Soares

Agradecimentos

À minha mãe, Jandira, e ao meu pai, Francisco, pelo afeto, ternura, amizade e amor.

Aos meus dois irmãos, Victor e Francis, pelo afeto, ternura, amizade e amor.

Aos meus amigos e amigas, pela lealdade, companhia e bem-querer.

Ao meu orientador, Luís Adriano Carlos, pelo apoio e confiança.

Aos meus professores, pela estima, incentivo e dedicação.

Aos colegas do curso, pela companhia e simpatia.

Aos seres sensíveis. Familiares ou estranhos.

Resumo

A reflexão teórica sobre a poesia é insistentemente perpassada pela ideia da sua especificidade enquanto discurso artístico-cultural, e foi também uma atenção à ideia de uma *differentia specifica* que esteve no cerne do movimento dos Formalistas russos. Mas, apesar de os Formalistas afirmarem o postulado da especificidade de seu objeto de estudo de modo reiterado e conjunto, parece não ter havido uma definição coletiva unificada que fosse de alguma maneira conclusiva e sintética das suas diferentes elaborações. Então, em que consistiria fundamentalmente a *differentia specifica* do fenômeno literário-poético para os Formalistas? A presente pesquisa se propõe a investigar em que medida e sentido a variedade de pensamento dos Formalistas poderia ser reduzida a um mesmo modo básico de compreender seu objeto de estudo, entendido a partir da especificidade tanto da literatura como da poesia.

Palavras-chave: poética; estranheza; especificidade; diferença; poesia.

Abstract

The theoretical reflection on poetry is insistently pervaded by the idea of its specificity as artistic-cultural discourse. It was also a regard to the claim of a *differentia specifica* that was at the heart of the Russian Formalists movement. Yet, while the Formalists repeatedly and jointly acknowledged the specificity of their object of study, there has not apparently been a unified collective definition that was in any way conclusive and synthetic in their different elaborations. What would then the fundamental *differentia specifica* of the literary-poetic phenomenon be according to the Formalists? This research aims thereafter to investigate to what extent and in what sense the variety of thought of the Formalists could be reduced to one same basic way of comprehending their object of study, understood from the own specificities of literature and poetry.

Keywords: poetics; strangeness; specificity; difference; poetry.

Introdução

Talvez a questão mais perene e irresoluta dos estudos literários seja mesmo a definição específica da própria literatura. Da mesma maneira, e de modo particular na modernidade, a reflexão teórica sobre a poesia é necessariamente perpassada pelo problema da sua *especificidade* enquanto discurso artístico-cultural. Nesse sentido, para além de considerar simplesmente se a manifestação poética tende a ser, por exemplo, “concisa”, “ambígua” ou “musical”, algumas das qualidades por vezes a ela atribuídas, importa à teoria considerar também de que modo qualquer uma dessas propriedades ou uma combinação delas constitui uma sua especialidade, ou seja, em que medida tal ou qual elemento ou característica se apresenta como um traço que a define e a diferencia, à poesia, de outras modalidades discursivas, literárias ou não, e de outras categorias de fatos artístico-culturais. De modo notadamente exemplar, foi uma atenção especial voltada precisamente a essa ideia de especificidade, entre outras componentes importantes, o que esteve no cerne do movimento dos Formalistas russos, pioneiro na história dos modernos estudos literários, por meio de um princípio de especificação aplicável não só à literatura, mas também à poesia.

Mas em que consistiria exatamente a *differentia specifica* ou a especificidade do fenômeno literário-poético para os Formalistas? Um dos aspectos mais interessantes dos pesquisadores dessa escola de crítica literária é que, na maioria das vezes, eles não são absolutamente terminantes em seus postulados e nem em suas conclusões. De modo que mesmo uma noção tão cara e fundamental para eles como a de “especificidade” não era considerada um axioma isento de problematização, mas antes um postulado hipotético para o estabelecimento de um consenso mínimo sobre o seu método e para o início efetivo de seus estudos. A partir daí, o próprio postulado poderia ser investigado mais a fundo e eventualmente colocado à prova enquanto simples hipótese. De fato, é isso que acontece com os Formalistas, de maneira que, embora eles tenham, a princípio, uma ideia consensualmente vaga ou ao menos um juízo comum sobre essa especificidade, baseada na imagem geral que possuem do fenômeno literário-poético, à medida que desenvolvem suas pesquisas sobre assuntos diversos, eles experimentam um processo

de diferenciação na maneira de conceber e definir aquela ideia, chegando inclusive ao ponto de tensioná-la e deslocá-la radicalmente.

A presente pesquisa tem como *problema* principal o seguinte: Em que consistiria fundamentalmente a *differentia specifica* ou a especificidade do fenômeno literário-poético para os Formalistas? A *justificativa* para a colocação de tal problema é o fato de que, apesar de os Formalistas afirmarem o postulado da especificidade de seu objeto de estudo de modo reiterado e conjunto, em passagens diversas e em textos de autoria diferente, parece não ter havido uma resposta coletiva unificada que fosse de alguma maneira conclusiva e sintética das suas diferentes elaborações sobre a questão. Em resposta ao problema, tenho por intuição e *hipótese* que o conjunto das principais elaborações formalistas sobre a especificidade do fenômeno literário-poético poderia ser reduzido a um único conteúdo básico, geral e não vazio de conteúdo, ainda que aparentemente vago. Meu *objetivo* é investigar em que medida e sentido a variedade de pensamento dos Formalistas poderia ser reduzida a um mesmo modo básico (e semanticamente não vazio) de compreender seu objeto de estudo, entendido a partir da especificidade tanto da literatura como da poesia; isto é, o seu objeto de estudo entendido a partir tanto da ideia de especificidade expressa, por exemplo, no conceito de “literariedade” (normalmente entendido por eles em sentido mais amplo), como da ideia de especificidade expressa, por exemplo, no conceito de “poeticidade” (normalmente entendido por eles em sentido mais restrito).

Assim, no primeiro capítulo, analiso alguns dos principais e mais interessantes momentos textuais do movimento formalista dedicados à tentativa de concepção ou definição dos discursos literário e poético em suas respectivas especificidades. Para isso, descrevo um percurso analítico mais ou menos cronológico que possibilite dar a ver de modo mais panorâmico a relativa diversidade dos pensamentos desenvolvidos particularmente pelos principais participantes do coletivo. No segundo capítulo, desenvolvo uma análise complementar, mais restrita em diversidade de autores, porém mais profunda e sistemática, a partir da mesma estrutura de um importante texto crítico de Tzvetan Todorov sobre a noção de “linguagem poética” dos Formalistas, em que ele

reduz as suas elaborações sobre a especificidade literário-poética a três concepções principais. Desdobrando, então, essas perspectivas e tendo em conta os seus diferentes quadros teóricos, eventualmente busco também criticar a crítica de Todorov, mobilizando algumas noções e conceitos essenciais e tendo por base os textos dos próprios Formalistas. No último capítulo, que é também a conclusão, tendo já analisado em planos mais sistêmicos alguns dos modos como os Formalistas equacionam as suas principais respostas ao problema da especificidade poética, busco perceber essas respostas, além de em suas particularidades, também em suas afinidades compartilhadas. Então, reequacionando essas perspectivas em seu conjunto, penso o que seria uma possível inferência da articulação entre elas no tocante à questão da especificidade.

Em minha pesquisa, privilegio a análise direta dos textos formalistas, especialmente daqueles constantes da coletânea *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, organizada e traduzida para o francês por Todorov e retraduzida para o português, na edição que utilizo, por Roberto Leal Ferreira. Também utilizo bastante os textos, contemporâneos e posteriores, de Roman Jakobson. Uma coletânea desses textos é organizada por Todorov e traduzida por diferentes pessoas para o francês sob o título *Questions de Poétique*. Outra coletânea é traduzida por diferentes pessoas para o italiano sob o título *Poetica e Poesia: Questioni di teoria e analisi testuali*. As citações que faço destas duas coletâneas, em particular, são traduzidas por mim. Além dos textos próprios dos formalistas, utilizo em caráter também especial e me refiro expressamente várias vezes ao texto crítico “A linguagem poética (os Formalistas russos)”, integrante do livro *Crítica da Crítica: Um romance de aprendizagem*, de Todorov e traduzido para o português por Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. À parte esse texto crítico, utilizo, embora não expressamente, os seguintes livros sobre os Formalistas: *Il Formalismo Russo*, de Victor Erlich e traduzido para o italiano por Marcella Bassi; *El Formalismo Ruso: Una metapoética*, de Peter Steiner e traduzido para o espanhol por Vicente Carmona González; *Analogia do Dissimilar*, de Irene A. Machado; *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, de Cristovão Tezza; *Formalismo e Futurismo*, de Krystyna Pomorska e traduzido por Sebastião Uchoa Leite; entre outros.

Capítulo 1 – A especificidade poética

Sem um método perfeitamente acabado ou a noção estável de um conceito importante como “forma”, o denominador comum dos Formalistas russos¹ parece ter sido antes uma afinidade em um nível mais elementar: o da perspectivização de seu objeto². Isso se traduz no modo como a obra em si mesma, considerada principalmente a partir de sua constituinte técnica³, ocupou o centro ou primeiro plano da atenção desses pesquisadores, em detrimento das abordagens psicológica, filosófica e sociológica que regiam, então, a crítica literária russa, como explica Tzvetan Todorov na apresentação de sua coletânea de textos dos Formalistas⁴, publicada originalmente em 1965. O artigo de 1925 de Boris Eichenbaum, “A teoria do ‘método formal’”⁵, que apresenta um balanço do movimento de seu início⁶ até ali, logo em seu começo o declara:

O 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

¹ Por esse movimento entende-se a escola de crítica literária que se afirmou na Rússia entre os anos de 1915 e 1930 e que ficou conhecida como “Formalismo russo”. Sobre esta designação, Roman Jakobson diz, no texto “Rumo a uma ciência da arte poética” (Jakobson. In: Todorov, 2013a, pp.07-12), de 1965: “O ‘formalismo’, etiqueta vaga e desconcertante que os difamadores lançaram para estigmatizar toda análise da função poética da linguagem, criou a miragem de um dogma uniforme e consumado.” (*Idem*, p.08).

² Com base na afirmação de Eichenbaum: “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” (Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.49).

³ Na perspectiva dos Formalistas, a obra não só é visada em sua autonomia, mas também em sua intrínseca complexidade formal e funcional, isto é, enquanto construto, engenho ou fabricação, o que, na sua terminologia própria, se traduzirá, por exemplo, nas noções progressivamente reelaboradas de “forma”, “procedimento”, “construção” e “função”.

⁴ Todorov, *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, 2013a. Edição francesa: Todorov, *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*, 1965.

⁵ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, pp.31-82.

⁶ Tal início é assim descrito por R. Jakobson: “Durante o inverno de 1914-1915, alguns estudantes fundaram, sob os auspícios da Academia de Ciências, o Círculo Linguístico de Moscou, destinado a promover a linguística e a poética, como dizia o programa submetido pelos organizadores do Círculo ao secretário da Academia, o célebre linguista Chakhmatov. É à iniciativa de O. Brik, apoiado por um grupo de jovens pesquisadores, que devemos a publicação da primeira coletânea coletiva de estudos sobre a estrutura da linguagem poética (Petrogrado, 1916) e, em seguida, no início de 1917, a formação da nova Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética, que mais tarde será designada pela abreviação Opojaz e cooperará estreitamente com o Círculo de Moscou.” (Jakobson. In: Todorov, 2013a, p.07).

demais. Para os ‘formalistas’⁷, 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 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.⁸

Até então, os estudos literários ainda não eram bem uma disciplina, mas uma área demasiado confusa e dependente para que houvesse algum consenso, mesmo entre os Formalistas, acerca de um único método preferencial. Eles concordavam, porém, que essa área de estudos deveria se afirmar como ciência autônoma e concreta, e que ela o deveria fazer baseada na premissa de que seu objeto possuiria “particularidades específicas”. Era, afinal, a convicção de que, enquanto estudiosos da literatura, estariam a lidar com algo *sui generis*, e cuja especificidade ou *differentia specifica* seria concretamente apreensível pelo conhecimento científico, o que, no fundo, justificava a sua empresa profissional e acadêmica. Mesmo até muito tempo depois desse momento inicial, num artigo como “Linguística e poética”⁹, de 1960, Jakobson continuaria a defender esse mesmo princípio para a poética, a qual teria, por essa razão, um papel de destaque nos estudos literários:

A poética trata fundamentalmente do seguinte problema: *Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?* Sendo o objeto principal da

⁷ “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.” – Nota do autor. (Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.31).

⁸ *Idem*, pp.31-32. Logo a seguir, o autor também se defende de seus adversários e discípulos que não levariam em conta o elemento evolutivo do “método formal”, os “eccléticos” e “epígonos” que “transformam o método formal num sistema imóvel de ‘formalismo’ que lhes serve na elaboração de termos, esquemas e classificações”: “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 eccléticos 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.” (*Idem*, pp.32-33).

⁹ Jakobson, 2010, pp.150-207.

poética as *differentia specifica* entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, cabe-lhe um lugar de preeminência nos estudos literários.¹⁰

Assim é que, em grande medida, o trabalho dos Formalistas se apoiou exatamente nesse princípio e buscou, de quando em vez, demonstrá-lo. Quanto ao método propriamente dito, eles se puseram relativamente mais abertos, como aparece nesta outra passagem do artigo de Eichenbaum:

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*.¹¹

E, mais adiante:

Ficou evidente, mesmo para pessoas estranhas à Opojaz, 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 de estudo, e não de seu método.¹²

Seguindo-se o argumento de Eichenbaum, o que estava em jogo para os Formalistas era, mais do que um método em particular, um senso de fidelidade ao objeto tal como o entendiam¹³. O fundamental era que a metodologia fosse informada

¹⁰ Jakobson, 2010, p.151.

¹¹ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.33, grifos meus.

¹² *Idem*, p.70.

¹³ Todorov, no entanto, chama a atenção para o fato de que tal princípio seria essencialmente metodológico: “[...] Um desses princípios [...] abriu caminho para o aperfeiçoamento ulterior: aquele que afirma que o método deve ser imanente ao estudo. Vemos, assim, que o seu valor se encontra num nível superior, já que esse princípio não exclui as diferentes abordagens do mesmo objeto. Um método imanente trabalha com a possibilidade de receber sugestões dos fatos analisados. Com efeito, os formalistas modificam e aperfeiçoam seu método a cada vez que se deparam com fenômenos irredutíveis às leis já formuladas. Foi essa liberdade que permitiu, dez anos após os manifestos do começo, uma nova

diretamente pelo que Eichenbaum designa por “literatura considerada como série específica de fatos”, “caráter intrínseco da matéria estudada”, “qualidades intrínsecas do material literário” ou “fatos que pertencem à arte literária enquanto tal”, isto é, por aquilo mesmo que se pretendia conhecer. E, naquele contexto histórico, tal senso de fidelidade orientava-se no sentido lógico de uma maior disciplinarização e especialização do conhecimento:

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.¹⁴

Ou, na formulação de Tynianov:

O objeto de um estudo que se pretende um estudo da arte deve ser construído pelos traços característicos que distinguem a arte dos outros campos

síntese, muito diferente da primeira”. E continua: “Essa atitude reforçou o positivismo ingênuo dos formalistas: muitas vezes, eles declaram logo de início em seus livros que a ciência é independente de toda teoria. A crer neles, não existe em seu trabalho nenhuma premissa filosófica ou metodológica. Da mesma forma, não procuram extrair as consequências que decorrem de seus trabalhos e, menos ainda, generalizá-las numa metodologia das ciências humanas. Tal declaração só pode surpreender da parte desses estudiosos que, recusando todo valor autônomo a seu método, na realidade elaboraram uma das doutrinas metodológicas mais bem acabadas; e hoje seriam antes censurados por só terem pensado na metodologia” (Todorov, 2013a, pp.17-18). Eichenbaum parece corroborar a avaliação de Todorov quando afirma, por exemplo: “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” (*idem*, p.37). E, ao mesmo tempo, mais adiante: “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 literária 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 tranquilo de estudos de problemas particulares” (*idem*, pp.73-74).

¹⁴ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.38.

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.¹⁵

Na ótica objetivista e tecnicista dos Formalistas, era porque “a arte exigia ser examinada bem de perto”¹⁶ que “a ciência pretendia-se concreta”¹⁷; e era também porque a arte literária (com a poesia incluída) exigia ser examinada na sua especificidade que os estudos literários pretendiam-se uma disciplina autônoma. De modo então que “o princípio organizador do método formal era o princípio de especificação e de concretização da ciência”¹⁸.

Mas, afinal, em que consistiria a tão afirmada especificidade do objeto da ciência? A partir deste ponto, na perspectiva da problematização teórico-metodológica que acompanhava o trabalho crítico dos Formalistas, não se podia evitar que aquilo que lhes servia necessariamente e desde o início como premissa de toda e qualquer análise, a especificidade, se tornasse propriamente um problema teórico a que o movimento, nos anos seguintes de suas pesquisas, deveria tentar responder. Nas páginas seguintes, de modo não necessariamente cronológico, visto que alguns saltos e retornos às vezes são necessários para melhor relacionar as ideias e perspectivas em análise, mas em sentido ainda assim lógico, buscarei reconstituir alguns dos passos que considero mais interessantes dessa tentativa de resposta dos Formalistas ao problema – formulado, em certa medida, por eles mesmos – da especificidade poética. Com esse percurso analítico sobre esse tópico em específico, pretendo dar a ver a relativa diversidade dos pensamentos desenvolvidos particularmente pelos principais participantes do movimento formalista.

*

Antes, então, de se preocuparem com as demais questões, entre elas a possibilidade de uma distinção teórica clara entre os diferentes gêneros do discurso

¹⁵ Tynianov *apud* Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.71.

¹⁶ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.37.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Idem*, p.38.

literário ou mesmo entre a prosa e a poesia, os Formalistas se ocupam de delimitar minimamente, em um nível mais geral, o seu objeto de estudo. Mas, embora o façam inicialmente em sentido amplo, não deixam de ter em conta o princípio da especificação, como expressa a célebre formulação de Roman Jakobson, em seu texto “A nova poesia russa”¹⁹, datado de 1919 e publicado em 1921: “O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a ‘literariedade’ [*literaturnost*], isto é, o que faz de uma dada obra uma obra literária.”²⁰ Assim, os Formalistas parecem passar a perspectivar com mais clareza o seu objeto, de modo a poder de fato começar a investigá-lo.

O primeiro passo visando a apreender a propriedade ou o conjunto de propriedades literárias a que Jakobson chama “literariedade” seria adotar um método ou procedimento que permitisse isolar os seus elementos constitutivos. Nesse sentido é que, como explica Eichenbaum em seu artigo-balanço, para realizar e consolidar o princípio de especificação sem recorrer a uma estética especulativa, o que alguns trabalhos dos Formalistas fazem exatamente é “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”²¹:

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.²²

O método consistia, portanto, na comparação entre duas séries que, em dois sentidos diversos, possuíam entre si uma relação de semelhança e diferença. Em outras palavras, comparavam-se duas categorias de fenômenos que estavam relacionados por

¹⁹ Tive acesso, além de à citação por Eichenbaum retraduzida para o português por Roberto Leal Ferreira, à tradução francesa (*Fragments de “La nouvelle poésie russe”: esquisse première: Vélimir Khlebnikov* [Jakobson, 1973, pp.11-24]), por Todorov, de fragmentos do original em russo: *Novejshaja russkaja poezija: nabrosok pervyj: Viktor Khlebnikov*.

²⁰ Jakobson *apud* Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.38. E, na edição francesa: Jakobson, 1973, p.15.

²¹ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.39.

²² *Ibidem*.

meio de uma associação dupla, mas em dois níveis diferentes, por similitude e contraste. E, então, era logicamente possível inferir a diferença na semelhança, isto é, a especificidade dentro da generalidade. Mas a diferença que se acreditava existir entre essas duas séries ou categorias não seria de caráter meramente residual, e sim sistêmico, de modo que à língua cotidiana ou prosaica se oporia outra diversa, a poética, com seu sistema próprio, como defende também Chklóvski em seu artigo “Potebnia”, de 1919: “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.”²³

A esse propósito, ainda em seu artigo-balanço, Eichenbaum relembra o papel desempenhado no início do movimento formalista pelo linguista Yakubinsky, que, a partir da confrontação dos referidos dois sistemas, formula a diferença entre eles da seguinte maneira, em seu trabalho “Dos sons da linguagem poética”, constante da primeira publicação coletiva do movimento, a *Coletânea sobre a teoria da linguagem poética*, de 1916:

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*.²⁴

É então com um argumento de viés teleológico que se concebe, inicialmente, a diferença entre as línguas cotidiana e poética. Conforme esse argumento, quando a finalidade é exterior, a língua é tão-somente um meio, não possuindo valor autônomo; quando, ao contrário, é interior, a língua tem um fim em si mesma e, logo, tem valor autônomo. A literatura – e, em grau provavelmente ainda maior, a poesia – seria, então, um exemplo desses “outros sistemas linguísticos” de que fala Yakubinsky. Tzvetan

²³ Chklóvski *apud* Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.48.

²⁴ Yakubinsky *apud* Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.40, grifos do autor.

Todorov, num texto próprio que figura como primeiro capítulo de seu livro *Crítica da Crítica: Um romance de aprendizagem*²⁵, publicado originalmente em 1984, assegura essa interpretação recuperando outro trabalho de Yakubinsky, publicado na terceira coletânea formalista, “Poética”, de 1919: “É preciso distinguir as atividades humanas que têm seu valor em si mesmas das atividades que buscam fins que lhe são externos, e que possuem um valor enquanto meios para atingir esses fins. Se designarmos a atividade do primeiro tipo poética...”²⁶. Para Todorov, mais até do que um mero exemplo, a poesia seria, conforme essa perspectiva, o exemplo privilegiado, podendo-se estabelecer uma equivalência entre “poético” e “com valor autônomo”. Ele lê da seguinte forma esse argumento:

Isso parece simples e claro: a linguagem prática encontra sua justificativa fora de si mesma, na transmissão do pensamento ou na comunicação inter-humana; ela é o meio e não o fim; ela é, para empregar um termo erudito, *heterotélica*. A linguagem poética, em contrapartida, encontra sua justificativa (e, portanto, seu valor) em si mesma; ela é seu próprio fim e não mais um meio. Ela é, então, autônoma, ou ainda, *autotélica*.²⁷

Neste texto, intitulado “A linguagem poética (os Formalistas russos)”, Todorov investiga precisamente a parte da produção teórica dos Formalistas dedicada à “definição da literatura ou, como eles preferem, da *linguagem poética*”²⁸. Conforme ele argumenta, pode-se achar, entre os membros do movimento, mais de uma definição do “poético”. E a definição pela autotelicidade é o que se poderia designar a sua “teoria padrão” da linguagem poética, de modo que, como em Yakubinsky, também nos escritos de outros membros do grupo se encontram, à mesma época, formulações bastante análogas. Por exemplo, Chklóvski, em seu artigo sobre Potebnia: “A linguagem poética distingue-se da linguagem prosaica pelo caráter sensível de sua construção. [...] Às vezes, não é a estrutura das palavras que é sensível, mas sua

²⁵ Todorov, *Crítica da Crítica: Um romance de aprendizagem*, 2013b.

²⁶ Yakubinsky *apud* Todorov, 2013b, p.21.

²⁷ Todorov, 2013b, pp.21-22, grifos do autor.

²⁸ *Idem*, p.20, grifo meu. Em Todorov, como também nos próprios Formalistas, ocorre de o adjetivo “poético” ser aplicado tanto em sentido *stricto* como *lato*, podendo se referir à poesia ou à literatura, conforme implícito no contexto ou manifesto na explicação de cada caso.

construção, sua disposição.”²⁹ E Jakobson, em “A nova poesia russa”, texto em que ele fala em termos de uma *função estética*:

[...] a poesia, que não é nada mais do que um *enunciado visando à expressão*, é dirigida, por assim dizer, por leis imanes. A função comunicativa, própria tanto à linguagem cotidiana como à linguagem emotiva, é aqui reduzida ao mínimo. A poesia é indiferente em relação ao objeto do enunciado, assim como a prosa prática, ou mais exatamente objetiva, é indiferente, mas no sentido inverso, em relação, digamos, ao ritmo [...].³⁰

[...]

Se a pintura é uma concretização do material visual com valor autônomo, se a música é a concretização do material sonoro com valor autônomo, e a coreografia, do material gestual com valor autônomo, então a poesia é a concretização da palavra com valor autônomo, da palavra ‘autônoma’, como diz Khlébnikov.

A poesia é a linguagem em sua função estética.³¹

[...]

Essa visada da expressão, da massa verbal, que qualifico como momento único e essencial da poesia, no que toca não somente às combinações de palavras, mas também à forma da palavra.³²

A visada da expressão mediante a concretização da autonomia da palavra, de que fala Jakobson nesse ensaio, corresponde basicamente a uma linguagem autocentrada e autorreferencial, independente da denotação e da comunicabilidade. O mesmo argumento básico ainda pode ser encontrado em trechos do ensaio “O que é a poesia?”³³, datado de 1933-1934, acrescidos na sequência, porém, de novos elementos. Neste ensaio, o autor defende com determinação a noção de “poeticidade”. Tais são os excertos a que me refiro:

Toda expressão verbal estiliza e transforma, em certo sentido, o acontecimento que descreve. A orientação é dada pela tendência, o *pathos*, o destinatário, a ‘censura’ prévia, a reserva de estereótipos. Como o caráter

²⁹ Chklóvski *apud* Todorov, 2013b, p.22.

³⁰ Jakobson, 1973, p.14, grifo do autor.

³¹ *Idem*, p.15.

³² *Idem*, p.20.

³³ Tive acesso às traduções francesa (*Qu’est-ce que la poésie?* [Jakobson, 1973, pp.113-126]), por Marguerite Derrida, e italiana (*Che cos’è la poesia?* [Jakobson, 1985, pp.42-55]), por Caterina Graziadei, do original em tcheco, “*Co je poezie?*”, além de à citação parcial por Todorov retraduzida para o português por Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer.

poético da expressão verbal assinala resolutamente que não se trata estritamente de comunicação, a ‘censura’ pode se abrandar e enfraquecer.³⁴

[...]

A moderna fenomenologia desmascara sistematicamente as ficções linguísticas e mostra com lucidez a diferença fundamental que separa o signo e o objeto significado, o significado de uma palavra e o conteúdo a que visa tal significado. [...] Finalmente, a poesia do Poetismo e as tendências literárias afins atestam tangivelmente que a palavra se dá a sua própria lei.³⁵

[...]

Mas como a poeticidade se manifesta? No fato de a palavra ser experimentada como palavra e não como simples representante do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. No fato de as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não serem indícios indiferentes da realidade, mas possuírem seu próprio peso e seu próprio valor.

Por que tudo isso é necessário? Por que é necessário salientar que o signo não se confunde com o objeto? Porque, ao lado da consciência imediata da identidade entre o signo e o objeto (A é A_1), é necessária a consciência imediata da ausência dessa identidade (A não é A_1); essa antinomia é indispensável, visto que sem contradição não há jogo de conceitos, não há jogo de signos [...].³⁶

No fundo desse argumento, trata-se de uma linguagem capaz de reportar, sobretudo, a ela mesma. Todorov entende que a consideração da poesia como sendo uma linguagem autônoma e autotélica consiste em uma definição de tipo funcional, isto é, mais por aquilo que faz do que por aquilo que é. Mas então quais seriam as formas linguísticas pelas quais tal função se realizaria, como seriam reconhecíveis? Segundo o autor, duas respostas são propostas nos trabalhos formalistas: “Na primeira, a resposta, de alguma maneira substancial, toma a afirmação ao pé da letra: o que é uma linguagem que não remete a nada que lhe é externo? É uma linguagem reduzida à sua única materialidade, sons ou letras, uma linguagem que recusa o sentido.”³⁷ Para ele, essa resposta não é resultada de uma pura dedução lógica, ao contrário, “é, provavelmente, sua presença preliminar no campo ideológico da época que leva os Formalistas a buscarem uma justificativa mais ampla para tanto e a construírem uma teoria da poesia

³⁴ Jakobson, 1973, p.120. E também: Jakobson, 1985, p.49.

³⁵ *Idem*, pp.122-123. E também: Jakobson, 1985, pp.51-52.

³⁶ *Idem*, p.124. E também: Jakobson, 1985, p.53.

³⁷ Todorov, 2013b, p.23.

como linguagem autotélica”³⁸. Isso se justificaria no fato de as suas especulações teóricas estarem intimamente ligadas à prática contemporânea dos futuristas, sendo elas simultaneamente sua consequência e seu fundamento. O autor faz referência especialmente ao *zaum*, “linguagem transmental, puro significante, poesia dos sons e das letras antes das palavras”³⁹, em que Eichenbaum vê, não por acaso, a expressão mais consistente da doutrina autotélica:

[...] a tendência que os futuristas tinham de criar uma linguagem ‘transmental’ enquanto revelação total do valor autônomo das palavras [...]. As tentativas futuristas de poesia transmental ganharam uma importância essencial, pois apareceram como uma demonstração contra as teorias simbolistas, 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. [...]

As construções transmentais revelavam-se como um fato linguístico disseminado e como um fenômeno que caracteriza a poesia. [...] 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.⁴⁰

Antes disso, conforme assinala Todorov, já Chklóvski se perguntara se toda poesia não seria, de fato, transmental, considerando o fato de que “as pessoas usam às vezes as palavras sem se referirem ao sentido delas”⁴¹:

O poeta não ousa dizer uma palavra transracional, a trans-significação oculta-se habilmente sob a aparência de uma significação enganosa, fictícia, que obriga os poetas a confessarem que não compreendem o sentido de seus versos. [...]

Se, para falar de uma significação da palavra, exigirmos que ela sirva necessariamente para designar noções, as construções transracionais 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 transracional) ou não se deve ver nessa opinião senão uma visão teórica decorrente da nossa falta de atenção?⁴²

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, pp.40-42.

⁴¹ Chklóvski *apud* Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.41.

⁴² *Idem*, pp.41-42.

E Jakobson, no final dos fragmentos d’“A nova poesia russa” sobre o poeta Khlebnikov e traduzidos para o francês por Todorov, chega a uma posição semelhante:

O mesmo fenômeno pode ser observado em uma série de procedimentos próprios à poesia de Khlebnikov: é o silenciamento do significado e o valor autônomo da construção eufônica. Um único passo nos separa aqui da linguagem arbitrária.⁴³

[...]

Vimos, em uma série de exemplos, que a palavra em Khlebnikov perde sua visada do objeto, depois sua forma interna e, finalmente, até mesmo a forma externa. Pode-se observar com frequência, na história da poesia de todos os tempos e de todos os países, que, para os poetas, conforme a expressão de Trédiakovski, ‘só importa o som’. A linguagem poética tende, no limite, à palavra fonética, mais exatamente (já que a visada em questão está presente), eufônica, em direção ao discurso transmental.⁴⁴

Ao menos numa primeira fase, além de Eichenbaum, Chklóvski e Jakobson, outros também endossariam essa mesma perspectiva, ainda que em grau mais ameno, como Yakubinsky: “No pensamento linguístico versificado, os sons tornam-se objeto da atenção, revelam seu valor autônomo, emergem no campo claro da consciência.”⁴⁵ E Brik: “Qualquer que seja a maneira com a qual concebemos as inter-relações da imagem e do som, uma coisa é incontestável: os sons, as consonâncias não são simplesmente um apêndice eufônico, mas o resultado de uma aspiração poética autônoma.”⁴⁶

Mas, como argumenta Todorov, essa resposta à questão referente às formas da linguagem poética, quando levada ao extremo, revela seu absurdo, afinal “uma linguagem que recusa o sentido é ainda linguagem? Reduzir a linguagem ao estatuto de puro objeto físico, não seria obliterar seu traço essencial, som e sentido, presença e ausência, ao mesmo tempo? E por que daríamos uma atenção intransitiva àquilo que é apenas ruído?”⁴⁷ E esta é, para Todorov, a razão pela qual os Formalistas, embora não o

⁴³ Jakobson, 1973, p.23.

⁴⁴ *Idem*, p.24.

⁴⁵ Yakubinsky *apud* Todorov, 2013b, p.25.

⁴⁶ Brik *apud* Todorov, 2013b, p.25.

⁴⁷ Todorov, 2013b, p.25.

explicitem, passam a “uma segunda resposta, mais abstrata e menos literal, mais estrutural e menos substancial”⁴⁸:

A linguagem poética realiza sua função autotélica (ou seja, a ausência de toda função externa) ao ser mais sistemática do que a linguagem prática, ou cotidiana. A obra poética é um discurso superestruturado no qual tudo se sustenta: graças a isso, ele pode ser percebido em si mesmo ao invés de remeter a algo externo.⁴⁹

O autotelismo em sua versão estrutural, isto é, baseado no caráter sistemático da linguagem poética, repercute entre os membros do grupo formalista em diferentes formulações. Todorov relembra, por exemplo, a de Eichenbaum, que recorre às metáforas da construção e do jogo para se referir à espécie de atividade ou objeto caracterizado tanto por sua coerência interna como pela falta de finalidade externa: “[...] nem uma única frase da obra literária *pode* ser em si uma ‘expressão’ direta dos sentimentos pessoais do autor, mas é sempre construção e jogo [...]”⁵⁰; as de Chklóvski, que afirma: “a obra verbal é um entrelaçamento de sons, de movimentos articulatórios e de pensamentos”⁵¹; e: “a obra é inteiramente construída. Toda sua matéria é organizada”⁵²; e a de Tynianov: “para analisar esse problema fundamental [da evolução literária], é preciso antes convir que a obra literária constitui um sistema e que o mesmo se pode dizer da literatura. É apenas com base nesta convenção que podemos construir uma ciência literária [...]”⁵³. Mas talvez aquele que vai mais longe com os desdobramentos e as consequências de tal perspectiva seja mesmo Jakobson.

De fato, a segunda resposta dos Formalistas ao problema da especificidade poética pela via do autotelismo da linguagem adquire, com Jakobson, um desenvolvimento particularmente rigoroso e sistemático. A esse respeito, Todorov traz à tona, em seu ensaio, algumas das formulações contidas no já referido trabalho “A nova poesia russa”. Em dado momento, Jakobson se vale da descrição das relações linguísticas empreendida por Kruszewski, que se baseava na oposição, então usual,

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Idem*, pp.25-26.

⁵⁰ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.263.

⁵¹ Chklóvski *apud* Todorov, 2013b, p.26.

⁵² *Idem*, p.27.

⁵³ Tynianov. In: Todorov, 2013a, p.140.

entre semelhança e contiguidade. Conforme Todorov, Kruszewski basicamente acrescentava a essa oposição certo julgamento de valor, servindo-se dos termos “conservador” e “progressista”, como se verifica no seguinte excerto: “Sob determinado ponto de vista, o processo de evolução da língua aparece como o antagonismo eterno entre a força progressista, determinada pelas relações de semelhança, e a força conservadora, determinada pelas associações de contiguidade.”⁵⁴

Num primeiro sentido, então, Jakobson aplica tal esquema verticalmente, no âmbito da estrutura do signo, isto é, no tipo da associação que se estabelece entre significante e significado, ou entre o som e o sentido. Aí, a prevalência das associações de contiguidade, convencionais, resultaria no heterotelismo que caracteriza a linguagem cotidiana, enquanto que a predominância das associações de semelhança, motivadas, resultaria no autotelismo que marca a linguagem poética:

Nas linguagens emotiva e poética, as representações verbais (fonéticas e semânticas) concentram sobre si mesmas uma atenção maior; o elo entre o aspecto sonoro e a significação se estreita. Por essa razão, a linguagem se torna mais revolucionária, uma vez que as associações habituais de contiguidade passam ao segundo plano.⁵⁵

[...]

A associação mecânica por contiguidade entre o som e o sentido ocorre tanto mais rapidamente quanto mais for habitual. Daí o caráter conservador da linguagem cotidiana. A forma da palavra morre rapidamente.

Em poesia, o papel da associação mecânica é reduzido ao mínimo, enquanto que a dissociação de elementos verbais adquire um interesse excepcional. Os elementos dissociados formam facilmente novas combinações. Afixos mortos ganham vida.⁵⁶

A associação por contiguidade consistiria em um elo de cunho mais ordinário ou habitual entre as duas dimensões do signo, enquanto que a associação por semelhança consistiria em um elo de cunho mais estreito ou íntimo, dado ser intencional. E, nesse sentido, a predileção por este tipo em detrimento daquele tornaria a linguagem, em seu conjunto, menos conservadora, mais revolucionária. Afinal, a substituição das associações de contiguidade pelas de semelhança no elo de cada signo implicaria uma

⁵⁴ Kruszewski *apud* Todorov, 2013b, pp.27-28.

⁵⁵ Jakobson, 1973, p.14.

⁵⁶ *Idem*, p.20.

ampla dissociação e reassociação desses elementos verbais, uma reconfiguração ativa e motivada que, estendida em sua escala, reforçaria a sistematicidade geral do discurso.

Mas, como argumenta Todorov, Jakobson considera também, ainda no mesmo texto, outra forma de motivação, não mais vertical, entre significante e significado, mas entre as palavras, na cadeia horizontal da linguagem. Todorov identifica esse outro modo no início da seguinte passagem:

Nós não percebemos a forma de uma palavra a menos que ela seja repetida no sistema linguístico. A forma isolada morre; do mesmo modo, a combinação de sons em um poema (um tipo de sistema linguístico em *statu nascendi*) se torna uma ‘sonofoma’ (termo de Brik): só a percebemos após a repetição.⁵⁷

Tal modalidade de motivação é concebida não mais unilateralmente, no âmbito do signo isolado, mas na correspondência e interrelação do conjunto dos elementos verbais. É na reconfiguração pelo rearranjo da cadeia do discurso, orientado pelo princípio de semelhança e reiteração entre as formas significantes, que se estabeleceria o sistema da poesia. Trata-se, de fato, de uma noção mais propriamente sistemática do que a primeira, dado que nela o sistema não é apenas o resultado consequente da motivação estabelecida particularmente em cada palavra, mas desde já o princípio e a razão comuns que orientam a escolha conjunta de todas elas. É a uma espécie de cosmo verbal que Jakobson alude quando concebe a poesia como tendo essa harmonia de organização de suas diversas palavras em torno de um mesmo e único princípio de repetição, um cosmo que se faz notar pela reafirmação de vida de suas formas. É nesse sentido que o poema é pensado como “um tipo de sistema linguístico em *statu nascendi*”.

*

O sentido de sistematicidade pela repetição, que já aparece no pensamento de Jakobson pelo menos desde “A nova poesia russa”, é reafirmado por ele até muito

⁵⁷ *Idem*, p.21.

depois. Por exemplo, no artigo “O paralelismo gramatical e seus aspectos russos”⁵⁸, de 1966: “[...] devemos ter constantemente em conta o fato inegável de que, em todos os níveis da linguagem, a essência do artifício poético consiste em retornos periódicos”⁵⁹. De fato, ele insistirá nesse sentido por um longo tempo, notadamente em suas formulações mais célebres da década de 1960. É assim, por exemplo, no artigo “Linguística e poética”, que em 1963 integra o volume *Essais de Linguistique Générale*, mas que é publicado originalmente no ano de 1960.

Em “Linguística e poética”, Jakobson define, caracteriza e situa a *função poética* em um quadro geral das funções da linguagem. Tais funções corresponderiam aos “fatores constitutivos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal”⁶⁰: remetente, destinatário, contexto, contato, código e mensagem. As funções determinadas por cada um desses seis fatores seriam, então, respectivamente: emotiva (ou expressiva), conativa, referencial (ou denotativa), fática, metalinguística e poética. O autor também faz uma ressalva, ao mesmo tempo em que introduz a noção de “dominância”:

Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem, dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que tivessem uma única função. A diversidade reside não no monopólio de alguma dessas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções. A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante.⁶¹

E sobre a função poética, ele diz: “O pendor [*Einstellung*] para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem. [...] Ao promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental entre signos e objetos.”⁶² Logo depois, outra ressalva, especificamente sobre a função poética:

⁵⁸ Tive acesso, além de à citação parcial por Todorov retraduzida para o português, às traduções francesa (*Le parallélisme grammatical et ses aspects russes* [Jakobson, 1973, pp.234-279]), por André Jarry, e italiana (*Il parallelismo grammaticale e il suo aspetto russo* [Jakobson, 1985, pp.256-300]), por Luca Fontana, do original em inglês: *Grammatical parallelism and its russian facet*.

⁵⁹ Jakobson, 1973, p.234. E também: Jakobson, 1985, p.256.

⁶⁰ Jakobson, 2010, p.156.

⁶¹ *Idem*, p.157.

⁶² *Ibidem*, grifo do autor.

Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. [...] Daí que, ao tratar da função poética, a linguística não possa limitar-se ao campo da poesia.⁶³

E, mais adiante, a respeito das diferenças encontradas no âmbito interno da poesia: “As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante [...]”.⁶⁴ No que se refere propriamente à função poética e sua promoção do caráter palpável dos signos, de que fala o autor, basicamente se afirma mais uma vez a perspectiva autotélica, posto que a ênfase nas palavras em si mesmas faz como que (ou cria o efeito de) separá-las das coisas do resto do mundo. Mas ainda subsistem as perguntas: “Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é a característica indispensável, inerente a toda obra poética?”⁶⁵ A elas, Jakobson responde com um modelo de relação entre aqueles que seriam os dois modos básicos de arranjo utilizados no discurso: seleção e combinação:

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. [...]

Pode-se objetar que a metalinguagem também faz uso sequencial de unidades equivalentes quando combina expressões sinônimas numa sentença equacional: $A=A$ (‘A égua é a fêmea do cavalo’). Poesia e metalinguagem, todavia, estão em oposição diametral entre si; na metalinguagem, a sequência é usada para construir uma equação, ao passo que na poesia é usada para construir uma sequência.

Na poesia, e em certa medida nas manifestações latentes da função poética, sequências delimitadas por fronteiras de palavras se tornam mensuráveis, quer sejam sentidas como isocrônicas ou graduais. [...]

A medida de sequências é um recurso que, fora da função poética, não encontra aplicação na linguagem. Somente na poesia, com sua reiteração regular

⁶³ *Idem*, p.163.

⁶⁴ *Idem*, pp.164-165.

⁶⁵ *Idem*, p.165.

de unidades equivalentes, é que se tem experiência do fluxo verbal, como acontece – para citar outro padrão semiótico – com o tempo musical.⁶⁶

A ideia de repetição que já aparecera no pensamento de Jakobson em “A nova poesia russa” adquire, assim, uma nova formulação, expressa em termos de um uso sequencial ou reiteração regular de unidades equivalentes, o que afinal possibilitaria a experiência do ritmo. Tal seria a forma particular de superestruturação do discurso que é conseguida pela função poética.

Há uma diferença, contudo, na concepção de Jakobson expressa em “Linguística e poética”, entre a função poética e a poesia (“o estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não pode se limitar à função poética”⁶⁷). Trata-se de uma diferença de domínio relacionada ao papel que a função poética exerceria, se subordinado ou coercitivo, em um dado discurso: a poesia, também composta de outras funções, dar-se-ia, então, quando a função poética fosse sua dominante. O autor também aponta a relação de tais categorias com o verso: “o verso de fato ultrapassa os limites da poesia; todavia, ele sempre implica função poética”⁶⁸. De qualquer modo, ele argumenta, “a adaptação dos meios poéticos a algum propósito heterogêneo não lhes esconde a essência primeira, assim como elementos da linguagem emotiva, quando utilizados em poesia, conservam ainda a nuance emotiva”⁶⁹, afinal, independentemente da aplicação particular da função poética, “a poeticidade continua a ser o intento básico do próprio texto em questão”⁷⁰.

Na sequência do mesmo trabalho, o autor empreende uma ampla discussão do verso enquanto princípio elementar da função poética. Partindo da definição de Gerard Manley Hopkins, para quem o verso seria um “discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora”⁷¹, ele passa a determinar de maneira mais precisa as formas (métricas, inclusive) como poderia se dar, em diferentes tipos de versificação,

⁶⁶ *Idem*, pp.165-167, grifo do autor.

⁶⁷ *Idem*, p.164.

⁶⁸ *Idem*, pp.167-168.

⁶⁹ *Idem*, p.168.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Hopkins *apud* Jakobson, 2010, p.167.

essa “‘figura de som’ reiterativa”⁷². Ainda a respeito da definição de Hopkins, Jakobson prossegue em seu raciocínio:

Sem dúvida nenhuma, o verso é fundamentalmente uma ‘figura de som’ recorrente. Fundamentalmente, sempre, mas não unicamente. Todas as tentativas de confinar convenções poéticas como metro, aliteração ou rima ao plano sonoro são meros raciocínios especulativos, sem nenhuma justificação empírica. A projeção do princípio de equivalência na sequência tem significação muito mais vasta e profunda. A concepção que Valéry tinha da poesia como ‘hesitação entre o som e o sentido’ é muito mais realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético.⁷³

É a propósito dessa intuição de Valéry que Jakobson reflete, então, sobre a rima, enquanto artifício baseado, por definição, na “recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes”⁷⁴. Para o autor, entretanto, “seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som”⁷⁵, uma vez que ela “implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas”⁷⁶. Mais ainda, a rima seria uma expressão especialmente sintomática do fenômeno poético, pois, em sua artificiosa confusão do som e do sentido, e em ressaltar a semelhança e/ou diferença entre os signos, traduziria a incerteza quanto às exatas correspondências, quanto às verdadeiras ou possíveis relações entre os significados e significantes envolvidos:

No exame da rima, deparamos com o problema de saber se se trata ou não de um homeoteleuto, que confronta sufixos semelhantes do ponto de vista da derivação e/ou da inflexão [...], ou se as palavras que rimam pertencem à mesma ou a diferentes categorias gramaticais. [...] Existe acaso uma proximidade semântica, uma espécie de similitude entre unidades léxicas que rimam [...]? Os elementos que rimam têm a mesma função sintática? A diferença entre a classe morfológica e a aplicação sintática pode ser assinalada na rima. [...] São as rimas total ou parcialmente homonímicas proibidas, toleradas ou favorecidas? [...] E as rimas compostas [...], em que uma palavra concorda com um grupo de palavras?⁷⁷

Nesse sentido, a recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes de que se trata a rima, embora seja assim definida basicamente no nível da

⁷² Jakobson, 2010, p.168.

⁷³ *Idem*, p.184.

⁷⁴ *Idem*, pp.184-185.

⁷⁵ *Idem*, p.185.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Idem*, p.185.

forma significativa, só pode ser explicada se consideradas as implicações, potenciais e efetivas, no nível do significado, a partir das coincidências e incoincidências entre os elementos postos em relação de equivalência, uma vez que, conforme a terminologia do autor, a projeção da equivalência de som como princípio constitutivo da sequência implica necessariamente equivalência de sentido⁷⁸, ou, como ele próprio traduz depois em linguagem menos técnica, “qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado”⁷⁹. Então, a rima seria sintomática da poesia, ou, mais propriamente, da função poética, na medida em que expressaria, por meio da tensão sîgnica causada pela repetição fonêmica, a dubiedade do jogo entre o som e o sentido. Logo em seguida, o autor conclui o raciocínio:

Um poeta ou uma escola poética pode voltar-se para a rima gramatical ou ser contra ela; a rima deve ser ou gramatical, ou antigramatical; uma rima agramatical, indiferente à relação entre som e estrutura gramatical, revelaria, como todas as formas de agramatismo, uma patologia verbal. Se um poeta tende a evitar rimas gramaticais, então para ele, no dizer de Hopkins, ‘existem dois elementos na beleza que a rima oferece ao espírito, a semelhança ou igualdade de som e a dessemelhança ou diferença de significado’. Qualquer que seja a relação entre som e significação nas diferentes técnicas de rima, ambas as esferas estão necessariamente implicadas.⁸⁰

Nessa passagem, Jakobson identifica mais claramente uma componente importante que influiria na técnica da rima, mas que, estendida a uma escala mais ampla, perpassaria o sistema poético em seu conjunto: a gramática. Tal como a rima funcionaria por meio do destaque, via repetição da forma, das semelhanças e diferenças entre os elementos verbais envolvidos, oscilando potencialmente entre o gramatismo e o antigramatismo, o sistema poético também não seria indiferente às regras e convenções da linguagem, ao contrário, na medida em que ele se constitui propriamente enquanto um sistema motivado de correspondência e interrelação do conjunto dos elementos verbais e organizado por um princípio de equivalência ou repetição, o aspecto gramatical desempenharia em tal sistema um papel crucial. Corrobora essa interpretação

⁷⁸ *Idem*, p.187.

⁷⁹ *Idem*, p.195.

⁸⁰ *Idem*, pp.185-186.

outro ensaio do autor, não por acaso intitulado “Poesia da gramática e gramática da poesia”⁸¹, de 1968.

Neste ensaio, Jakobson parte do pressuposto de que existiria na linguagem uma dicotomia estrutural objetiva, uma distinção bem definida entre duas classes de conceito, materiais e relacionais, ou ainda, entre os aspectos lexicais e gramaticais da linguagem, em detrimento de certas formações de transição. A dada altura, ele também relembra o fato de que a teoria antiga e medieval da poesia costumava conter uma sugestão de gramática poética e tendia a distinguir entre tropos lexicais e figuras gramaticais. E, sobre o papel crucial que o aspecto gramatical desempenharia no sistema poético, destacam-se nesse trabalho as passagens que seguem:

A interação – através de equivalências e divergências – dos níveis sintático, morfológico e lexical; as diferentes espécies, no nível semântico, de contiguidades, semelhanças, sinonímias, antonímias; a variedade de tipos e funções dos chamados ‘versos isolados’, – são todos fenômenos que requerem uma análise sistemática, indispensável para a compreensão e interpretação das diversas combinações gramaticais em poesia.⁸²

[...]

Nestas condições, toda reiteração evidente do mesmo conceito gramatical torna-se um procedimento poético eficaz. Uma descrição imparcial, atenta, exaustiva e completa da seleção, distribuição e interrelação das diversas classes morfológicas e construções sintáticas em um determinado poema surpreende o próprio examinador pela inesperada presença marcante de simetrias e antissimetrias, pelo equilíbrio entre estruturas, por uma eficiente acumulação de formas equivalentes e contrastes salientes e, finalmente, por restrições rígidas no inventário dos elementos morfológicos e sintáticos usados no poema, com essas eliminações permitindo, em retorno, apreender o jogo perfeitamente controlado dos elementos efetivamente utilizados.⁸³

[...]

Entre as categorias gramaticais chamadas a aparecer em paralelismos ou contrastes, encontram-se de fato todas as partes do discurso, suscetíveis ou não de flexão: números, gêneros, casos, graus de significação, tempos, aspectos, modos, vozes, classes de palavras abstratas e concretas, animados e inanimados, nomes comuns e nomes próprios, afirmações e negações, verbos conjugados e

⁸¹ Tive acesso às traduções francesa (*Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie* [Jakobson, 1973, pp.219-233]), por André Jarry, e italiana (*Poesia della grammatica e grammatica della poesia* [Jakobson, 1985, pp.339-352]), por Luca Fontana, do original em inglês: *Poetry of grammar and grammar of poetry*.

⁸² Jakobson, 1973, p.223. E também: Jakobson, 1985, p.343.

⁸³ *Idem*, pp.225-226. E também: Jakobson, 1985, p.345.

infinitivos, adjetivos pronominais ou artigos definidos ou indefinidos, e toda a variedade de elementos e de construções sintáticas.⁸⁴

[...]

O caráter obrigatório dos processos e dos conceitos gramaticais obriga o poeta a contar com esses dados: ou ele tende à simetria e adere a esses modelos simples, suscetíveis de repetição, perfeitamente claros, baseados em um princípio binário, ou ele deve se voltar contra eles, quando procura uma ‘harmônica desordem’. Já afirmei repetidamente que a técnica da rima é ‘ou gramatical ou antigramatical’, mas não agramatical: o mesmo pode ser dito de tudo o que diz respeito à gramática dos poetas.⁸⁵

Assim, no tipo de jogo que estabelece entre o som e o sentido e no modo como necessariamente aciona, além dos aspectos fonológico e semântico, os aspectos sintático e morfológico do discurso, a rima exemplificaria uma condição de todo o sistema poético. Já em “Linguística e poética”, com efeito, o autor argumenta que a rima seria um caso particular que condensaria um problema bem mais geral e mesmo o problema fundamental da poesia, qual seja, o do paralelismo. A esse propósito, ele cita a elaboração de Hopkins acerca da estrutura da poesia:

A parte artificial da poesia, talvez fosse justo dizer toda forma de artifício, se reduz ao princípio do paralelismo. A estrutura da poesia é a de um contínuo paralelismo, que vai dos chamados paralelismos técnicos da poesia hebraica e das antífonas da música da Igreja à complexidade do verso grego, italiano ou inglês. Mas o paralelismo é necessariamente de duas espécies – aquele em que a oposição é claramente acentuada e aquele em que ela é antes de transição ou cromática. Somente a primeira espécie, a do paralelismo acentuado, está envolvida na estrutura do verso – no ritmo, recorrência de certa sequência de sílabas, no metro, na assonância e na rima. A força dessa recorrência está em engendrar outra recorrência ou paralelismo correspondente nas palavras ou nas ideias, e, *grosso modo*, e mais como uma tendência que como um resultado invariável, é o paralelismo mais acentuado na estrutura (seja na elaboração, seja na ênfase) que engendra o paralelismo mais acentuado nas palavras e no sentido. [...] À espécie de paralelismo acentuado ou abrupto pertencem a metáfora, o símile, a parábola etc., em que se procura um efeito de parença entre as coisas, e a antítese, o contraste etc., em que o que se procura é a dessemelhança.⁸⁶

Nesse sentido amplo, o paralelismo abrangeria os diversos tropos e figuras de linguagem que, por exemplo, por meio da justaposição e da sobreposição de estruturas

⁸⁴ *Idem*, pp.226-227. E também: Jakobson, 1985, p.346.

⁸⁵ *Idem*, p.227. E também: Jakobson, 1985, p.346.

⁸⁶ Hopkins *apud* Jakobson, 2010, pp.186-187.

formais específicas, resultariam em efeitos de semelhança e de dessemelhança de sentidos. Jakobson se mostra bastante aberto à tese geral proposta por Hopkins para explicar o princípio de funcionamento da poesia, influência que se faz notar também no já citado ensaio intitulado propriamente “O paralelismo gramatical e seus aspectos russos”, em que, depois de referir o outro autor logo no início, desenvolve seu argumento:

Nós nos familiarizamos com as etimologias sugestivas das palavras ‘prosa’ e ‘verso’: para a primeira, *oratio prosa* < *prorsa* < *proversa*, ‘discurso que segue em linha reta’; e, para a segunda, *versus*, ‘retorno’. Portanto, devemos ter constantemente em conta o fato inegável de que, em todos os níveis da linguagem, a essência do artifício poético consiste em retornos periódicos. Quando traços e sequências fonêmicas, elementos ao mesmo tempo morfológicos e lexicais, sintáticos e semânticos (ao nível da frase), encontram-se em posições que correspondem ao interior do verso ou da estrofe, necessariamente, diante desse conjunto de fatos, somos consciente ou inconscientemente confrontados com as seguintes questões: as entidades que se correspondem por suas posições têm entre elas um vínculo de similaridade? Até que ponto? De que modo?

Os modelos poéticos em que certas semelhanças entre sequências sucessivas são obrigatórias ou se beneficiam de um alto grau de preferência são encontrados em todas as línguas do mundo e se prestam particularmente bem tanto ao estudo da linguagem poética quanto à análise linguística em geral. Esses tipos tradicionais em que o paralelismo é obrigatório esclarecem a variedade de relações que podem ser desempenhadas entre os diferentes aspectos da linguagem e permitem responder a esta questão primordial: que tipo de afinidade entre categorias gramaticais ou fonológicas lhes permite funcionar como equivalentes no modelo dado? Conclui-se que tais categorias têm um denominador comum no código linguístico da comunidade falante em questão.⁸⁷

A ideia do retorno da poesia, baseada propriamente na forma do verso, isto é, em seu aspecto regressivo ou invertido, constitui-se como expressão mais literal do princípio da repetição defendido por Jakobson. O que se repetiria nesse retorno sucessivo seria o movimento mesmo do discurso que, a cada vez, parte de uma suposta origem e descreve determinado percurso. Nesse sentido, a poesia viveria de atualizar esse impulso. E, na sucessão repetitiva de atualizações, os versos, o paralelismo seria uma manifestação inerente, e com ele a acentuação de semelhanças e diferenças.

⁸⁷ Jakobson, 1973, pp.234-235. E também: Jakobson, 1985, pp.256-257.

Novamente no trabalho “Linguística e poética”, Jakobson lê uma pista para compreender a questão do paralelismo em outra formulação de Hopkins. A mesma consta do prefácio aos seus poemas, em que ele observa que “dois ritmos, de certo modo, se desdobram ao mesmo tempo”⁸⁸. Jakobson, então, reinterpreta a descrição desse desdobramento contrapontístico lançando mão de seus próprios termos:

A superposição de um princípio de equivalência à sequência de palavras, ou, em outros termos, a *montagem* da forma métrica sobre a forma usual do discurso, comunica necessariamente a sensação de uma configuração dupla, ambígua, a quem quer que esteja familiarizado com a língua e com o verso em questão. Tanto as convergências quanto as divergências entre as duas formas, tanto as expectativas satisfeitas quanto as frustradas provocam essa sensação.⁸⁹

A projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação é agora traduzida sob a expressão de uma montagem, isto é, um modelamento da forma ordinária do discurso pelo metro ou estrutura do verso, operação que, no entanto, não apagaria o vestígio da própria projeção e a referência à forma não versada, de modo que subsistiria, na configuração nova, uma espécie de ambiguidade constitutiva do discurso. Ora, esse traço de duplicidade parece bastante compatível com o princípio geral do paralelismo proposto por Hopkins. Jakobson desenvolve esse sentido mais adiante em seu ensaio, ao mesmo tempo em que faz uma espécie de síntese entre diversos conceitos até então abordados:

Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas, tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica, belamente sugerida pela fórmula de Goethe ‘*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*’ [‘Tudo quanto seja transitório não passa de símbolo’]. Dito em termos mais técnicos: tudo quanto é transitório é um símile. Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contiguidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico.

A ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia. Repitamos com Empson: ‘As maquinações da ambiguidade estão nas próprias raízes da poesia’. Não só a mensagem em si, mas igualmente o destinatário e o remetente se tornam ambíguos. Além do autor e do leitor, o ‘eu’

⁸⁸ Hopkins *apud* Jakobson, 2010, p.182.

⁸⁹ Jakobson, 2010, p.183, grifo do autor.

do herói lírico ou do narrador fictício e o ‘tu’ ou ‘vós’ do suposto destinatário dos monólogos dramáticos, das súplicas, das epístolas. [...] Qualquer mensagem poética é, virtualmente, como que um discurso citado, com todos os problemas peculiares e intrincados que o ‘discurso dentro do discurso’ oferece ao linguista.

A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida, conforme expõem convincentemente os preâmbulos dos contos de fadas dos diversos povos, como por exemplo o habitual exórdio dos contadores de histórias de Majorca: *Aixo era y no era* [‘isso era e não era’]. A repetência produzida pela aplicação do princípio de equivalência à sequência torna reiteráveis não apenas as sequências da mensagem poética, mas sua totalidade. A capacidade de reiteração, imediata ou retardada, a reificação de uma mensagem poética e de seus constituintes, a conversão de uma mensagem em algo duradouro – tudo isso representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia.⁹⁰

A ambiguidade seria, portanto, a consequência necessária do discurso dominado pela função poética, isto é, com a mensagem voltada para si própria. Seria, assim, como que um discurso citado, cuja enunciação é dúbia e cuja referência é cindida. Além disso, o princípio de repetição, que consiste na sobreposição da similaridade à contiguidade, aplicar-se-ia à mensagem poética não só em suas partes, mas também em sua integralidade, sendo a poesia um discurso reiterável em seu conjunto.

Mais adiante no mesmo ensaio, o autor não deixa de fazer uma distinção, a propósito do paralelismo, entre a linguagem da prosa (no sentido da prosa literária) e a linguagem da poesia:

A ‘composição não versificada’ [*verseless composition*], como Hopkins chamou a variedade prosaica da arte verbal – em que os paralelismos não são tão estritamente marcados ou tão estritamente regulares quanto o ‘paralelismo contínuo’ e em que não existe nenhuma figura de som dominante –, apresenta problemas mais complicados para a poética, da mesma forma como qualquer domínio linguístico de transição. Neste caso, a transição se situa entre a linguagem estritamente poética e a linguagem estritamente referencial.⁹¹

Assim, para Jakobson, a linguagem da prosa literária seria um registro híbrido, de transição ou intermediário entre a linguagem puramente poética e a linguagem puramente referencial, prática ou cotidiana, como a ela se refeririam comumente os

⁹⁰ *Idem*, pp.191-192.

⁹¹ *Idem*, p.199.

Formalistas. E, neste ponto, fica especialmente claro que, não obstante os Formalistas frequentemente se utilizem da expressão “linguagem poética” para se referirem a toda a literatura, como observado por Todorov, para Jakobson, a linguagem poética por excelência corresponde especificamente ao discurso da poesia.

*

A respeito desse ponto de distinção entre a prosa e a poesia, é útil retornar por um momento às considerações de Eichenbaum sobre os primeiros anos de pesquisa dos Formalistas, no artigo “A teoria do ‘método formal’”. Conforme ele relata, até então o trabalho do grupo se desenvolvia “não só no sentido da ampliação e do aprofundamento dos problemas, mas também no sentido de sua diferenciação”⁹², sendo que “a principal diferenciação seguia a linha de demarcação entre a prosa e o verso”⁹³: “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.”⁹⁴ Entretanto, uma dificuldade maior se impunha à teorização da poesia quando comparada à da prosa, como explica o autor:

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 classificar 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

⁹² Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.59.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibidem.*

ele não se esgotasse com a métrica, mas integrasse os aspectos mais essenciais da língua poética.⁹⁵

No esforço de delimitação e de definição da poesia pelos Formalistas, o ritmo assume um papel de destaque entre os diversos elementos constituintes do verso. Eichenbaum destaca os estudos de Brik, como “Ritmo e sintaxe”⁹⁶, datado de 1920-1927, em que “a noção mesma de ritmo perdia o caráter abstrato e entrava em ligação com a substância linguística do verso, com a frase”⁹⁷, ao mesmo tempo em que “a métrica recuava para o segundo plano, embora conservasse um valor de convenção poética mínima, de alfabeto”⁹⁸. A partir de então, tendo a revelação das figuras rítmicas e sintáticas invertido 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”⁹⁹. De fato, em “Ritmo e sintaxe”, Brik elabora essa relação da seguinte maneira:

Chamamos geralmente de ritmo toda alternância regular e somos completamente indiferentes à natureza do que se alterna. O ritmo musical é a alternância dos sons no tempo. O ritmo poético, a alternância das sílabas no tempo. O ritmo coreográfico, a alternância dos movimentos no tempo.

[...] Em suma, falamos do ritmo sempre que podemos encontrar uma repetição periódica dos elementos no tempo ou no espaço.¹⁰⁰

[...]

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

Cumpra distinguir rigorosamente o movimento e o resultado do movimento. [...]

[...] o poema impresso num livro oferece apenas os rastros do movimento. Só o discurso poético, e não seu resultado gráfico, que pode ser apresentado como um ritmo.

⁹⁵ *Idem*, p.60.

⁹⁶ Brik. In: Todorov, 2013a, pp.163-174.

⁹⁷ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.61.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Brik. In: Todorov, 2013a, p.163.

Tal diferenciação da noção tem uma importância não só acadêmica, mas também, e sobretudo, prática. Até hoje, todas as tentativas de descobrir as leis do ritmo não tratam do movimento apresentado sob forma rítmica, mas das combinações de rastros deixados por esse movimento.

Os especialistas em ritmo mergulhavam no verso, dividindo-o em sílabas, em medidas, e tentavam descobrir as leis do ritmo nessa análise. Na realidade, todas essas medidas e sílabas existem não em si mesmas, mas como resultado de certo movimento rítmico. Elas só podem dar indicações acerca desse movimento rítmico de que resultam.

O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha dos versos; ao contrário, compreenderemos o verso a partir do movimento rítmico.¹⁰¹

[...]

Se colocarmos de saída o primado do movimento rítmico, o fato de obtermos em diferentes leituras diferentes resultados nada terá de espantoso; não nos surpreenderemos por obter, em leituras diferentes de um mesmo poema, uma alternância diferente das unidades rítmicas.¹⁰²

Além disso, o autor compreende o verso como sendo a unidade básica, ao mesmo tempo rítmica e sintática, da poesia. Nesse sentido, a poesia estaria subordinada a duas sintaxes diferentes, porém coincidentes na estrutura única do verso:

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

Estruturas sintáticas aparentemente semelhantes podem ser de todo diferentes do ponto de vista semântico, conforme se encontrem num discurso poético ou prosaico.¹⁰³

[...]

O verso obedece não só às leis da sintaxe, mas também às da sintaxe rítmica, isto é, a sintaxe que enriquece as suas leis com exigências rítmicas.

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

Este fato de coexistência de duas leis que agem sobre as mesmas palavras é a particularidade distintiva da língua poética. Apresenta-nos o verso os resultados de uma combinação de palavras, ao mesmo tempo rítmica e sintática.

¹⁰¹ *Idem*, pp.164-165.

¹⁰² *Idem*, p.166.

¹⁰³ *Idem*, p.169.

Distingue-se uma combinação rítmica e sintática de palavras daquela que não é senão sintática por estarem as palavras incluídas em certa unidade rítmica (o verso); distingue-se da combinação puramente rítmica por se combinarem as palavras segundo qualidades tanto semânticas como fônicas.

Sendo o verso a unidade rítmica e sintática primordial, por ele é que deve começar o estudo da configuração rítmica e semântica.¹⁰⁴

Dessa maneira, negam-se ao mesmo tempo duas tendências opostas, a saber, a da poesia como língua transracional, segundo a qual o verso seria algo separado da língua cotidiana e comunicativa, e a da poesia como simples ornamentação desta língua, segundo a qual o verso seria um arranjo decorativo, mas estruturalmente indiferente da mesma. A essas duas tendências, o autor contrapõe uma de certo modo intermediária:

Se os campeões da língua transracional separam o verso da língua, os do ‘verso decorativo’ não o isolam da massa verbal comum.

A postura correta é ver o verso como um complexo necessariamente linguístico, mas baseado em leis especiais que não coincidem com as da língua falada. Eis por que abordar o verso a partir da imagem geral do ritmo, sem se dar conta de que se trata não de um material indiferente, mas dos elementos da palavra humana, é uma operação tão errônea quanto crer que se trata da língua falada enfeitada com uma decoração exterior.

É preciso compreender a língua poética no que a une à língua falada e no que dela a distingue; é preciso compreender a sua natureza propriamente linguística.¹⁰⁵

Ou, dito de outro modo, seria preciso conhecer a poesia ao mesmo tempo no que ela tem de específico e no que tem de inespecífico em relação ao discurso comum. E, nesse sentido, o ritmo, que até a época fora bastante negligenciado em sua função junto ao verso, assume um papel distintivo e crucial. A esse estudo de Brik, somaram-se alguns de outros integrantes do grupo dos Formalistas, como um livro de Eichenbaum, *A melodia do verso lírico russo*, de 1922, e um de Tomachevski, *A versificação russa*, de 1924¹⁰⁶. Este último autor também apresenta contribuições importantes sobre as noções de “ritmo”, de “metro” e mesmo de “verso”, como se pode perceber nos excertos seguintes:

¹⁰⁴ *Idem*, p.170.

¹⁰⁵ *Idem*, p.174.

¹⁰⁶ De Tomachevski, tive acesso ao conjunto de trechos traduzidos e reunidos por Todorov sob o título de “Do verso”, retraduzido para o português por Roberto Leal Ferreira: Tomachevski. In Todorov, 2013a, pp.175-192.

Se designarmos com a palavra ‘ritmo’ todo sistema fônico organizado para fins poéticos, sistema acessível à percepção do público em questão, é claro que toda produção da palavra humana será matéria para a rítmica, na medida em que participa de um efeito estético e se organiza de maneira particular em versos. Para tornar um pouco mais precisos estes traços, examinaremos duas noções: o ‘verso’ e o ‘metro’.

Estas noções de ‘verso’ e de ‘metro’ estão intimamente ligadas na história da literatura. No âmbito de certa escola poética, o metro representa a norma à qual obedece a língua poética. O metro é o traço distintivo dos versos em relação à prosa.

Mas são instáveis as normas métricas. De Meletí Smotrítski a Trediakóvski, de Lomonosov a Andrei Biéli, de Blok a Maiakóvski, observamos em toda parte deformações das normas métricas. Abandonam-se certos esquemas métricos, outros são canonizados. E, no entanto, a poesia é tradicional. E, no entanto, as tradições literárias reúnem os diferentes fenômenos verbais numa única imagem, a da língua poética. Os versos dos malaios e dos antigos gregos, os versos dos japoneses e dos povos latinos baseiam-se em princípios métricos diferentes. Contudo, une-os a imagem do verso, e os tradutores de poesia, embora substituindo a norma métrica própria da língua original pela língua da tradução, procuram mesmo assim reproduzir o verso por um verso. Existe, portanto, um problema geral da forma poética, além do problema histórico transitório do verso, problema próprio a uma língua e a uma época.

A prática europeia contemporânea conserva o hábito de imprimir os versos em linhas arbitrárias iguais, e até mesmo de realçá-los com maiúsculas; inversamente, a prosa é publicada em linhas ininterruptas. Apesar do isolamento da grafia e da fala viva, este fato é significativo, pois, na fala, certas associações estão ligadas à escrita. Tal fragmentação da língua poética em versos, em períodos de potência fônica comparável e, no limite, igual é, evidentemente, o traço específico da língua poética. Esses versos, ou, para introduzir um novo termo, esses períodos discursivos equipotenciais, dão-nos por sua sucessão a impressão de uma repetição organizada de séries semelhantes pela sonoridade, a impressão de um caráter ‘rítmico’ ou ‘poético’ do discurso. Percebemos séries isoláveis (versos) e é comparando-as que tomamos consciência da essência do fenômeno rítmico.

O papel das normas métricas é facilitar a comparação, revelar as características pelo exame das quais podemos avaliar o caráter equipotencial dos períodos do discurso; o objetivo de tais normas é revelar a organização convencional que rege o sistema dos fatos fônicos. Esse sistema é indispensável ao vínculo entre o poeta e seu público, ajuda a compreender o projeto rítmico colocado pelo autor em seu poema.¹⁰⁷

[...]

O metro, esse sistema canonizado que nos ajuda a dar conta da capacidade fônica própria das unidades do verso obriga-nos, por suas funções, a ressaltar o esquema métrico, a escandir. Tal leitura artificial, porém, não é um

¹⁰⁷ Tomachevski. In: Todorov, 2013a, pp.175-177.

ato arbitrário, pois apenas revela a lei de construção utilizada nesses versos. A escansão é obrigatória. Só a primeira etapa da percepção poética exige essa leitura em voz alta. Para o leitor com um ouvido poético desenvolvido, tal leitura se torna um ato automático, subconsciente e involuntário, como a prática da escrita para o alfabetizado. Essa escansão silenciosa torna-se imperceptível, graças a seu caráter habitual. Ela, no entanto, acompanha inevitavelmente a nossa percepção dos versos, só ela nos permite reconhecê-los e dá sua cor à percepção da língua poética. Ela nos obriga a pronunciar os diferentes versos de certa maneira, que chamamos de declamação e que se opõe à pronúncia da prosa.

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

O domínio do ritmo não é o da contagem. Está ligado não à escansão artificial, mas à pronúncia real. Não podemos ressaltar o ritmo porque, ao contrário do metro, ele não é ativo, mas passivo, não gera o verso, mas é gerado por ele. Podemos imaginar um metro abstrato, pois ele está inteiramente presente em nossa consciência e recebe dessa presença o caráter obrigatório de suas normas convencionais, graças às quais ele liga o poeta à percepção do ouvinte ou do leitor. Mas o ritmo é sempre concreto, funda-se unicamente nos elementos da pronúncia que podemos ouvir ou levar realmente em consideração, elementos que se encontram tanto num discurso rítmico quanto num discurso não rítmico. Só podemos reconhecer e reproduzir um metro, ao passo que o ouvinte pode ouvir o ritmo, mesmo se ignorar as normas subjacentes do verso, mesmo se não perceber seu metro. [...]

Mas fica evidente que, se o ritmo é composto de elementos realmente escutados, a classificação dos fenômenos rítmicos deve basear-se na análise fonética do discurso. Todos os elementos pronunciados podem ser fatores do ritmo. A única condição obrigatória é que a forma poética deva organizar seus elementos em séries regulares, que repitam de um modo qualquer o movimento do discurso dividido em verso ou nos deixem a impressão dessa divisão.¹⁰⁸

[...]

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

O metro é a medida, pois dá indicações sobre a igualdade dos segmentos entonacionais (dos versos), sobre a sua presença.

¹⁰⁸ *Idem*, pp.178-179.

O metro é o critério segundo o qual classificamos o grupo de palavras como admissível ou inadmissível na forma poética escolhida.¹⁰⁹

Eichenbaum observa, sobre esses estudos:

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 [...]. Essa tendência é expressa com decisiva clareza no artigo do mesmo autor [Tomachevski], ‘O problema do ritmo poético’ (*O pensamento literário*, fascículo 2, 1922). 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.¹¹⁰

E nota, a propósito de um importante trabalho de Tynianov:

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.¹¹¹

Então, como é possível depreender, na medida em que se desenvolve e se complexifica o ritmo enquanto índice geral e fator construtivo do verso, “presente em todos os seus elementos”, a própria noção de “verso” passa a substituir a de “linguagem poética”, considerada demasiado vaga, genérica e difusa, para explicar a especificidade do discurso poético (“a noção mesma de verso torna-se a noção de um discurso específico, cujos elementos todos contribuem para o caráter poético”). De fato, em seu livro *O problema da linguagem poética*, de 1924, – e é esse o trabalho a que Eichenbaum se refere – Tynianov faz o seguinte diagnóstico:

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

¹⁰⁹ *Idem*, pp.186-187.

¹¹⁰ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, pp.63-64.

¹¹¹ *Idem*, p.69.

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.¹¹²

É com a intuição de que “a língua e o estilo poéticos não estão ligados ao verso, não dependem dele”, portanto, que Tynianov dissocia as duas questões, ao mesmo tempo em que aponta o problema da noção demasiado ampla e imprecisa de “linguagem poética”, a qual fora crucial e constitutiva das primeiras reflexões formalistas sobre o fenômeno literário-poético. A partir dessa consideração, o autor privilegia o próprio verso (cujo fator construtivo e fundamental seria o ritmo), e não mais a linguagem e seu estilo, como conceito focal de uma teoria da poesia. Além disso, o ritmo é um fator cujos “traços objetivos” seriam “a unidade e a continuidade da sucessão rítmica, em ligação direta uma com a outra”, conforme a leitura que Eichenbaum faz de Tynianov. Nesse sentido, do ponto de vista da linguagem em si, não haveria nada que diferenciase necessária e especificamente os discursos da prosa e da poesia, o que explicaria, para Tynianov, o modo como a poesia pode facilmente se apropriar da linguagem prosaica ou cotidiana:

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.¹¹³

Isso seria conseguido justamente por meio do ritmo, que, enquanto organizador da linguagem no verso, como que lhe imprimiria uma nova dinâmica: “O laço que une os constituintes 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.”¹¹⁴ Eis aí uma descrição que guarda qualquer semelhança com a que Jakobson utiliza para explicar sua proposição baseada na ideia de autotelismo pela via estrutural, isto é, pela organização sistemática do discurso, com a diferença importante de que,

¹¹² Tynianov *apud* Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.68.

¹¹³ *Idem*, p.70.

¹¹⁴ *Ibidem*.

para Tynianov, o fator organizador do verso é identificado não como um princípio de retorno ou repetição projetado na cadeia do discurso, mas como o ritmo que rege a linguagem em sua dinâmica simultânea de unidade e continuidade. Eichenbaum, por sua vez, mostra-se plenamente receptivo a esta perspectiva:

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.¹¹⁵

A tese de Tynianov representa uma grande virada no pensamento formalista sobre a poeticidade, porque deixa de reconhecê-la na configuração intrínseca da linguagem e passa a concebê-la na configuração circunstancial ou disposicional do discurso ritmado na versificação. Se, como ele diz, “qualquer elemento da prosa, uma vez introduzido na sucessão do verso, se mostra sob outra luz”, se mostra enquanto poesia, a especificidade poética, se é que ainda pode ser concebida enquanto tal, estaria menos nas palavras em si mesmas do que no gesto verbal que elas performam. Nesse sentido, seria como que a ação ou a atividade das palavras, mais do que a sua essência, que distinguiria a poesia.

Por outro lado, numa espécie de contraposição ao colega Tynianov, Jakobson continua a aparecer como uma voz que, dentro e fora do movimento formalista, ainda acredita na possibilidade de uma definição linguística da poesia, ou pelo menos da função poética, ainda que acabe por conceder marginalmente certo grau de mudança e historicidade ao fenômeno, como consta desta passagem de “O que é a poesia?”:

Eu já disse que o conteúdo da noção de *poesia* era instável e variava ao longo do tempo, mas a função poética, a *poeticidade*, como enfatizaram os formalistas, é um elemento *sui generis*, um elemento que não se pode reduzir mecanicamente a outros elementos. É necessário desnudar e ressaltar a independência deste elemento, como são desnudados e independentes os procedimentos técnicos das pinturas cubistas, por exemplo – este é um caso especial, no entanto, um caso que na perspectiva da dialética da arte tem sua razão de ser, mas um caso especial, apesar de tudo. Em geral, a poeticidade é apenas uma componente de uma estrutura complexa, mas uma componente que

¹¹⁵ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.67.

necessariamente transforma os outros elementos e determina com eles o comportamento do conjunto. Da mesma forma, o óleo não é um prato particular, mas também não é um suplemento accidental, uma componente mecânica: ele muda o gosto de tudo que se come e, às vezes, sua tarefa é tão determinante que um peixe pequeno perde sua denominação genética original e muda de nome para se tornar uma ‘sardinha ao óleo’ [*olejovka*]. Se a poeticidade, uma função poética de efeito decisivo, aparecer em uma obra literária, falaremos de poesia.¹¹⁶

Com a defesa da noção de “poeticidade”, Jakobson parcialmente renuncia à especificidade da poesia, por um lado, mas, por outro, não à da função poética, como fica claro também no ensaio “Linguística e poética”. Desse modo, ele acaba adaptando em parte sua perspectiva àquela concorrente, de Tynianov, abstraindo a principal noção em causa e libertando-a igualmente de qualquer marca ou lastro concreto do discurso: “Em outras palavras, a ‘poeticidade’ não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, uma total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam”¹¹⁷; “assim também, na poesia, qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético”¹¹⁸. No entanto, ainda que fundamentalmente relacional, a função poética não deixa de ser por ele concebida enquanto uma estruturação linguística e, nesse sentido, minimamente objetiva do discurso.

Assim, eis aqui, resumidamente reconstituído, um breve percurso analítico por entre algumas das principais reflexões da escola de crítica literária dos Formalistas russos em sua tentativa de resposta ao problema da especificidade poética. Como é possível perceber, tal percurso parte da premissa teórico-metodológica da especificidade do objeto de estudo (não só da literatura, mas também da poesia); passa à sua consideração com uma relativa variação na maneira de concebê-la, por meio de seu enfoque em níveis e graus diferentes e da elaboração de noções dessemelhantes tais como as de “linguagem poética”, “literariedade” e “poeticidade”; e culmina numa espécie de impasse teórico que põe em dúvida a condição de especificidade do poético. De tal modo que, na análise do desdobramento das reflexões formalistas em geral, tendo

¹¹⁶ Jakobson, 1973, pp.123-124, grifos do autor. E também: Jakobson, 1985, pp.52-53.

¹¹⁷ Jakobson, 2010, p.206.

¹¹⁸ *Ibidem*.

em conta a sua evolução de pensamentos sobretudo no período de plena atividade do coletivo, é possível notar que a ideia do fenômeno literário-poético tende a passar progressivamente de algo cuja *differentia specifica* seria, de algum modo, determinada, positiva e certa a algo cuja suposta especificidade seria qualquer coisa de mais variável, irreduzível e *estranho*. Como que num movimento da especificidade à *inespecificidade*.

Capítulo 2 – Uma diferença (in)específica

Como afirmei há pouco, os Formalistas empreendem sua tentativa de resposta ao problema da especificidade poética partindo justamente da premissa teórico-metodológica da especificidade do seu objeto de estudo (tanto da literatura em geral como da poesia em particular); a partir de então, experimentam certa diferenciação na maneira de conceber tal condição, à medida que desenvolvem suas pesquisas sobre tópicos diversos; e culminam numa reviravolta teórica que de algum modo tensiona e tende a deslocar a noção de “especificidade” do poético. Nessa evolução, parece correto assentir com a leitura de Todorov, do texto integrante de sua *Crítica da Crítica: [...] e intitulado “A linguagem poética (os Formalistas russos)”*, de que, em que pese certa diversidade dos pensamentos desenvolvidos particularmente por cada um dos Formalistas, haveria um lugar central ou hegemônico ocupado pelo que ele chama de uma “teoria padrão” da linguagem poética, o que se percebe pela influência da ideia básica dessa perspectiva em relação às diferentes formulações observadas no âmbito do coletivo.

Entretanto, se o credo no autotelismo da linguagem poética motivou o desenvolvimento de uma parte considerável das reflexões de cunho teórico-metodológico dos Formalistas, foi ele também que acabou levando o movimento, já em meados dos anos 1920, a uma espécie de impasse teórico e, conseqüentemente, apontando cada vez mais para a necessidade de revisão de algumas de suas concepções canônicas e pressupostos fundamentais. De toda forma, como, aliás, já foi possível verificar em alguma medida no capítulo anterior, no decurso do movimento até o seu término prematuro no final dos anos 1920, os próprios Formalistas chegam a ensaiar outras respostas ao problema da definição específica da literatura e da poesia em especial, demonstrando dissonâncias significativas em relação àquela que seria a perspectiva canônica do grupo. Às vezes o fazem com desvios subentendidos e que podem ser notados com a interpretação retrospectiva dos textos, outras vezes de modo mais explícito ou declarado, perceptível pela clara contraposição das teses apresentadas.

Mas em sua *Crítica da Crítica: [...]* dos Formalistas russos, Todorov, além de identificar e afirmar o papel hegemônico desempenhado pela chamada “teoria padrão” da linguagem poética, também reduz as demais elaborações formalistas, concorrentes àquela, a duas concepções principais. Considerando-se isso, passo a organizar o texto deste capítulo da mesma maneira, de modo a poder analisar, em planos mais sistêmicos, esses três modos básicos como os Formalistas teriam relacionado e equacionado as suas principais respostas ao problema da especificidade poética. Nessa análise, buscarei mobilizar algumas noções e conceitos essenciais, tendo por base os textos dos Formalistas e tendo como referência crítica, designadamente, o texto de Todorov. A partir daí, desdobrando-se essas perspectivas principais e tendo-se em conta os seus diferentes quadros teóricos, eventualmente buscarei ensaiar uma espécie breve de crítica da *Crítica da Crítica: [...]*, no que se refere ao primeiro capítulo do livro de Todorov sobre os Formalistas russos.

*

Como venho discutindo, os Formalistas chegam a elaborar soluções distintas ao problema da definição específica da literatura, entendida por eles em sentido mais amplo, e mesmo da poesia, entendida mais restritamente enquanto correspondente a um discurso versificado específico. Para perceber como algumas respostas se configuraram em planos ou quadros mais abrangentes, constituindo-se enquanto tendências dentro do movimento, começo situando melhor a principal concepção da linguagem poética dos Formalistas em sua filiação filosófica ou ideológica, para depois tratar do papel por ela desempenhado no conjunto da obra teórico-crítica do coletivo. A esse respeito, no texto “A linguagem poética (os Formalistas russos)”, Todorov declara o seguinte:

Nunca ignoramos a filiação que leva aos futuristas russos. Mas esta é uma relação imediata que esconde mais do que revela o verdadeiro enraizamento ideológico das teorias formalistas. Entretanto, Jirmunski o havia assinalado desde o início dos anos 1920 (em ‘Zadachi poëtiki’): o contexto da doutrina formalista da linguagem poética é a estética kantiana e, poderíamos acrescentar, sua elaboração posterior à época do romantismo alemão. A ideia do autotelismo como definição do belo e da arte provém diretamente dos escritos estéticos de Karl Philipp Moritz e de Kant; a própria solidariedade entre

autotelismo e sistematicidade exacerbada encontra-se aí decididamente articulada, assim como, de resto, entre autotelismo e valor dos sons.¹¹⁹

Nesse sentido, para além do parentesco dos Formalistas com o movimento artístico dos Futuristas russos¹²⁰, que lhes são contemporâneos, Todorov corrobora a opinião de Jirmunski, para quem os Formalistas seriam herdeiros próximos das reflexões estéticas de Kant¹²¹, bem como de sua elaboração posterior à época do romantismo alemão. E, como exemplo da mesma doutrina do autotelismo, o autor evoca o primeiro escrito estético de Moritz, de 1785, no qual este afirma que a ausência de finalidade externa de um objeto na arte deveria ser contrabalançada por uma intensificação ou acentuação da sua finalidade interna:

Onde falta a um objeto utilidade ou finalidade externas é preciso buscá-las no próprio objeto, se este puder despertar prazer em mim; ou então: *devo encontrar nas partes isoladas deste objeto tanta finalidade que esqueço de perguntar: mas para que serve tudo isso?* Em outras palavras: diante de um belo objeto devo sentir prazer apenas por ele próprio. Com esse objetivo, a ausência de finalidade externa deve ser compensada por uma finalidade interna; o objeto deve ser algo totalizado em si mesmo.¹²²

A totalização do objeto artístico em si mesmo é aí diretamente relacionada à sua condição de autonomia ou autossuficiência. Todorov relembra, em seguida, uma reflexão de Shelling a propósito particularmente do autotelismo do objeto poético, e que também aponta no mesmo sentido do aumento da sua regularidade interna:

A obra poética [...] só é possível por meio de uma separação entre o discurso pelo qual se expressa a obra de arte e a totalidade da linguagem. Mas essa separação, por um lado, e esse caráter absoluto, por outro, não são possíveis se o discurso não tiver seu próprio movimento independente e, portanto, seu tempo, como os corpos do mundo; assim, ele se separa de todo o resto, obedecendo a uma regularidade interna. Do ponto de vista externo, o discurso movimenta-se livremente e de maneira autônoma, apenas em si mesmo ele é ordenado e submetido à regularidade.¹²³

¹¹⁹ Todorov, 2013b, p.30.

¹²⁰ A respeito propriamente dessa relação entre os dois movimentos, conferir o livro de Krystyna Pomorska: Pomorska, *Formalismo e Futurismo*, 2010.

¹²¹ Deste último, destacam-se fundamentalmente: Kant, *Crítica da Razão Pura*, 2015; Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2016.

¹²² Moritz *apud* Todorov, 2013b, pp.30-31, grifo do autor.

¹²³ Shelling *apud* Todorov, 2013b, p.31.

A obra poética, como se sabe, é constituída por matéria verbal, portanto o mesmo meio básico da linguagem cotidiana. Ao mesmo tempo, para Shelling, o seu efeito de totalidade demandaria uma espécie de separação ou descontinuidade do discurso da obra frente ao discurso comum, o que seria conseguido mediante a instauração de uma lógica ou ordem discursiva própria, com tempo e movimento independentes. Assim, tal discurso seria livre e rebelde sob a perspectiva exterior, ao passo que bastante regulado e normatizado internamente. Na sequência de seu raciocínio, Todorov recupera também uma passagem de August Wilhelm Schlegel em que este se refere especificamente ao autotelismo do discurso versificado da poesia, afirmando que esta se organizaria conforme uma lógica própria de musicalidade, com seus elementos de entonação, ritmo, metro, etc.:

Quanto mais um discurso for prosaico, mais ele perde sua entonação musical, e articula-se apenas de maneira brusca. A tendência da poesia é exatamente inversa e, por conseguinte, pelo fato de anunciar que ela é um discurso que tem seu fim em si mesma, que não serve a nenhuma causa externa e que intervirá, portanto, em uma sucessão temporal determinada em outro lugar, ela deve formar sua própria sucessão temporal. Somente assim o ouvinte será retirado da realidade e recolocado numa sequência temporal imaginária, percebendo uma subdivisão regular das sucessões, uma medida no próprio discurso; daí esse fenômeno maravilhoso, que em sua aparição mais livre, quando esta é empregada como puro jogo, a língua se desfaz voluntariamente de seu caráter arbitrário, o qual, sob uma outra perspectiva, aí reina de maneira firme, e se submete a uma lei aparentemente estranha a seu conteúdo. Essa lei é a medida, a cadência, o ritmo.¹²⁴

A poesia seria, nesse sentido, um discurso com um registro como que de outro lugar e, portanto, com uma sucessão temporal própria e diferente. Mas, sendo a sua matéria verbal, por assim dizer, a mesma da língua convencional, resultaria o efeito de ambiguidade no modo como essa língua, uma vez desfeita de seu caráter arbitrário, tornar-se-ia então regida por outra lei, de forma aparentemente estranha a seu conteúdo. Guarde-se, por enquanto, a essência dessa formulação. Embora Todorov evoque essas passagens da estética romântica basicamente como exemplos dos valores da autonomia e da totalidade, do autotelismo e do absoluto, ele deixa de destacar nelas outro elemento importante, e que é provavelmente anterior ao valor da autonomia, mas por ele

¹²⁴ Schlegel *apud* Todorov, 2013b, pp.31-32.

possivelmente reforçado: o valor estético relacionado às categorias da negatividade ou – talvez seja mais exato dizer – aos modos da diferença, os quais se traduziriam concretamente, por exemplo, em efeitos de contraste, de ruptura, de deformação, de desconformidade, etc. Tal aspecto, que está bastante presente na estética romântica – em um sentido partilhado, aliás, com a estética barroca –, é uma valorização (ainda que relativa) da diferença, e que se faz notar na teoria padrão da linguagem poética dos Formalistas na medida em que esta afirma, por exemplo, uma separação constitutiva entre tal linguagem e aquela convencional.

Ainda sobre a suposta filiação dos Formalistas à ideologia romântica, sobretudo no que se refere à sua principal concepção da linguagem poética, Todorov lembra como Roman Jakobson, em seu ensaio “O que é a poesia?”, contesta assimilações que lhe parecem exageradas:

Nos últimos tempos, certa crítica tem achado de bom tom apontar a incerteza disso que se chama a ciência formalista da literatura. Quer parecer que esta escola não compreende as relações da arte com a vida social, que ela defende a arte pela arte e segue os passos da estética kantiana. Os críticos que fazem essas objeções são tão coerentes e intransigentes em seu radicalismo que se esquecem da existência da terceira dimensão e veem tudo em um mesmo plano. Nem Tynianov, nem Mukarovsky, nem Chklóvski, nem eu pregamos que a arte seja autossuficiente; pelo contrário, mostramos que a arte é uma parte do tecido social, uma componente correlacionada com os demais, uma componente variável, porque a esfera da arte e sua relação com outros setores da estrutura social estão em contínua mudança dialética. O que enfatizamos não é um separatismo da arte, mas a autonomia da função estética.¹²⁵

Com essa defesa, Jakobson procura estabelecer uma independência da perspectiva canônica formalista em relação ao autotelismo puro tal como representado pela estética kantiana. Para ele, a ênfase da escola formalista estaria não na autossuficiência absoluta da arte, e sim na sua autonomia funcional, mas de toda forma enquanto uma componente variável e em certa correlação com as outras dimensões da vida social. Todorov contra-argumenta apontando que Jakobson demonstraria, em seus primeiros escritos, uma forte influência de alguns nomes diretamente ligados à

¹²⁵ Jakobson, 1973, p.123. E também: Jakobson, 1985, p.52.

ideologia romântica, entre eles Novalis, influência à qual ele mesmo se refere em um texto mais tardio:

A dita escola do Formalismo russo vivia seu período de germinação antes da Primeira Guerra mundial. A noção controversa de *autorregulação* [*Selbstgesetzmäßigkeit*] da forma, para falar como o poeta, sofreu uma evolução nesse movimento, desde as primeiras tomadas de posição mecanistas até uma concepção autenticamente dialética. Essa última já encontrava em Novalis, em seu célebre ‘Monologue’, uma incitação plenamente sintética – que, desde o princípio, havia me surpreendido e enfeitado.¹²⁶

Passarei, em outro lugar, a uma discussão sobre o papel desempenhado pela noção de “forma” para os Formalistas. Por ora, vale a pena considerar a opinião de Todorov de que, tendo em conta os diversos dados verificados nos textos dos integrantes do movimento, a sua concepção principal da linguagem poética, por si só, não lhes pertenceria de fato, e que, devido fundamentalmente a ela, eles permaneceriam devedores da ideologia romântica. Por outro lado, Todorov reconhece que a opção ideológica que os Formalistas emprestaram dos românticos não seria de maneira nenhuma suficiente para caracterizar de forma plena seu trabalho. Nesse sentido, em outra parte de seu texto, ele considera:

[...] é preciso lembrar em que consiste a atividade concreta dos Formalistas e se perguntar em que medida ela corresponde a esta ou a aquela parte de seu programa. A maioria de suas publicações não é dedicada à elaboração de um sistema estético, original ou banal, nem a um questionamento sobre a essência da arte. Que lamentemos tal fato ou nos felicitemos por ele, não podemos deixar de constatar: os Formalistas não são ‘filósofos’. Em contrapartida, os trabalhos sobre diferentes aspectos do verso (Brik, Jakobson, Tomachevski, Eichenbaum, Jirmunski, Tynianov), sobre a organização do discurso narrativo (Eichenbaum, Tynianov, Vinogradov), sobre as formas de composição da intriga (Chklóvski, Tomachevski, Reformatski, Propp), e assim por diante, se multiplicam.¹²⁷

No sentido em que o autor discorre, a ênfase dos estudos e trabalhos formalistas não era, de fato, o desenvolvimento de uma teorização estético-filosófica dos fenômenos literário ou poético, mas uma consideração de tais fenômenos tomados como objetos autônomos e concretos. Deve-se lembrar, aqui, das afirmações de Eichenbaum

¹²⁶ Jakobson *apud* Todorov, 2013b, p.33, grifo do autor.

¹²⁷ Todorov, 2013b, pp.41-42.

constantes de seu artigo “A teoria do ‘método formal’”: “Falamos e podemos falar só de alguns princípios 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”¹²⁸; “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”¹²⁹; “A arte exigia ser examinada bem de perto, a ciência pretendia-se concreta”¹³⁰. Era nisto que consistia o princípio, organizador do método formal, de especificação e de concretização da ciência: que o foco ou a atenção da pesquisa se ativesse antes de tudo ao objeto em questão. E que os princípios teóricos adotados fossem dados sobretudo por essa pesquisa.

Mas então qual seria o papel desempenhado pela teoria padrão da linguagem poética no conjunto da obra teórico-crítica dos Formalistas? Também neste ponto Todorov oferece uma avaliação, a partir do que dissera anteriormente:

Poderíamos então dizer, à primeira vista, que há uma distância entre aquilo por mim designado ‘primeira concepção’ da linguagem poética e o trabalho concreto dos Formalistas, à medida que vemos mal em que a hipótese inicial é necessária aos trabalhos que se seguem. Entretanto, olhando de perto, descobrimos que esses trabalhos se tornaram possíveis (sem ser necessariamente desencadeados) pelo postulado de partida. A fórmula um pouco abstrata e inconsistente dos românticos, de acordo com a qual a obra de arte deve ser percebida em si mesma e não em vista de outra coisa, se tornará não afirmação doutrinal, mas razão prática que levará os Formalistas – os pensadores mais do que os leitores – a perceber a própria obra; a descobrir que ela tem um ritmo, que é preciso saber descrever; dos narradores, que é preciso saber diferenciar; dos procedimentos narrativos, universais e, no entanto, infinitamente variáveis. Em outras palavras, seu ponto de partida na estética romântica permite-lhes começar a praticar – e, neste sentido, eles são verdadeiros inventores – uma nova *ciência dos discursos*. Não que, diferentemente de outros críticos literários, eles digam a verdade onde estes enunciavam apenas opiniões, isto seria uma ilusão; mas eles fazem as pazes com o projeto, introduzido pela *Poética e Retórica* de Aristóteles, de uma disciplina cujo objeto são as formas do discurso, não as obras particulares. É neste encontro da tradição aristotélica com a ideologia romântica que reside a

¹²⁸ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, pp.31-32.

¹²⁹ *Idem*, p.33.

¹³⁰ *Idem*, p.37.

originalidade do movimento formalista, e é ele que explica a preferência pelos escritos eruditos sobre fragmentos poéticos.¹³¹

De fato, enquanto razão prática de uma nova ciência dos discursos, a teoria padrão da linguagem poética mostra-se providencial – ainda que, como afirma Todorov mais à frente, “de maneira paradoxal, são, exatamente, os pressupostos românticos que levarão os Formalistas a conclusões antiromânticas”¹³². E, nessa nova disciplina ou ciência dos discursos praticada pelos Formalistas, o objeto não era exatamente a literatura enquanto componente ou instituição social e tampouco cada obra literária isolada e particular, ainda que esses dois planos fossem sempre considerados de alguma maneira, mas algo que estaria provavelmente entre uma coisa e outra, isto é, as formas ou modos gerais e específicos do discurso literário. Aí fica novamente claro o papel fundamental que a noção de “especificidade”, no sentido mesmo de algo próprio a uma “espécie” de textos ou discursos, representa para o movimento.

Mas, além disso, a concepção baseada no argumento do autotelismo fornecido pela estética romântica mostra-se providencial também num outro sentido. O que ela sugere, no fundo, é que os textos constituídos na forma dessa outra linguagem não seriam textos normais, regulados por uma lei convencional e com uma finalidade comum de comunicação, mas textos essencialmente *diferentes*, porque com finalidade própria e sujeitos à própria lei. Então, enquanto que os textos normais seriam positivados por uma mesma lei geral da linguagem cotidiana, sendo, por assim dizer, indiferentes à própria singularidade, os textos literário-poéticos, ao contrário, seriam como que emancipados dessa lei geral, não sendo indiferentes a si próprios. Por isso, isto é, porque em última análise os textos literário-poéticos todos se constituiriam no sentido dessa negação ou negatividade, ou ainda, dessa *afirmação de diferença*, é que eles poderiam ser reconhecidos supostamente como situados em um campo outro e como participantes de uma categoria específica.

*

¹³¹ Todorov, 2013b, pp.42-43, grifo do autor.

¹³² *Idem*, p.44.

Outra maneira de equacionar e responder ao problema da especificidade poética também desenvolvida no âmbito do movimento formalista é aquela representada principalmente por Victor Chklóvski. Não cheguei a examinar particularmente a sua perspectiva no capítulo anterior, apenas naquilo em que ela se alinhava à concepção formalista padrão da linguagem poética. No entanto, a respeito do excerto de seu artigo sobre Potebnia que é citado por Todorov em seu texto sobre os Formalistas como exemplo da perspectiva do autotelismo poético, o mesmo Todorov adverte se tratar de um autotelismo com certa nuance, posto que traduzido em termos de percepção. Reproduzo novamente a referida passagem:

A linguagem poética distingue-se da linguagem prosaica pelo caráter sensível de sua construção. Podemos perceber o aspecto acústico ou o aspecto articulatorio, ou, ainda, o aspecto semasiológico. Às vezes, não é a estrutura das palavras que é sensível, mas sua construção, sua disposição.¹³³

É verdade que existe, nessa elaboração particular, uma consideração parcial da dimensão propriamente sígnica ou material da linguagem, com a referência ao seu aspecto formal ou estrutural, assim como na teoria formalista padrão da linguagem poética. Mas o enfoque, bastante diverso, nos processos de experiência da linguagem, em vez de na condição ou estado dessa linguagem em si mesma, apela diretamente ao papel crucial desempenhado por uma sensibilidade, como de fato é expresso pelo autor. Acontece que a ênfase nessa sensibilidade afeta ou relativiza demasiadamente a ideia de autotelicidade e autonomia da linguagem poética. Não se trata só de essa linguagem não ser independente e autônoma em sentido absoluto, porque ela já parece assim até mesmo na perspectiva canônica dos Formalistas, mas é que a autonomia formal é relativizada a outro nível ao se salientar que o caráter poético da linguagem se define na medida em que ela é percebida enquanto tal por uma subjetividade qualquer.

Nesse sentido, pode-se notar que a nuance que Chklóvski imprime à perspectiva autotélica da linguagem poética representa, na verdade, outra perspectiva, alternativa não só em relação àquela teoria padrão, mas também, de certo modo, aos próprios

¹³³ Chklóvski *apud* Todorov, 2013b, p.22.

princípios que estavam na base do movimento formalista desde seu início. Logo no começo do primeiro capítulo deste trabalho, eu afirmei que o denominador comum dos Formalistas, não sendo um método perfeitamente acabado e tampouco a noção estável de um conceito importante como “forma”, parecia ter sido uma afinidade no nível, mais elementar, da perspectivação de seu objeto, e que isso se traduziria no modo como a obra em si mesma teria ocupado o centro ou primeiro plano da atenção desses pesquisadores, em detrimento de abordagens psicológicas, filosóficas e sociológicas, as quais muitas vezes focavam nos processos de produção ou de recepção da obra poética ou literária. Em tal aspecto, a perspectiva particular de Chklóvski figura como um exemplo no mínimo ambíguo, afinal, como afirma Todorov, “em vez de descrever a própria obra, ou a linguagem poética, Chklóvski volta-se sempre para o processo de percepção. Não é a linguagem que é autotélica, é sua recepção pelo leitor ou ouvinte.”¹³⁴ Com isso, nesse âmbito particular da doutrina formalista, desloca-se a centralidade metodológica da obra em si mesma para o seu processo de leitura ou recepção. Mas não apenas, como argumentarei logo adiante.

De qualquer modo, é essa a nuance que Todorov reconhece como sendo “a contribuição pessoal de Chklóvski à doutrina professada de maneira coletiva”¹³⁵ pelos Formalistas, e que pode ser identificada também na primeira publicação teórica do pesquisador russo, de um momento anterior à constituição do coletivo. Trata-se de “A ressurreição da palavra”, de 1914, em que se lê: “Se quisermos criar uma definição da percepção *poética* e, em geral, *artística*, encontraremos, com certeza, a definição: a percepção *artística* é aquela por ocasião da qual experimentamos a forma (talvez não somente a forma, mas necessariamente a forma).”¹³⁶ Aí a consideração do papel da forma atesta mais uma vez a preocupação com a dimensão material da linguagem, mas novamente também o foco se concentra sobre o processo subjetivo de sua percepção.

Ainda sobre o mesmo texto de Chklóvski, Todorov argumenta que ele oferece, por acaso, também outra definição da arte, que “está bastante ligada à percepção, mas,

¹³⁴ Todorov, 2013b, pp.34-35.

¹³⁵ *Idem*, p.34.

¹³⁶ Chklóvski *apud* Todorov, 2013b, p.34, grifos do autor.

em contrapartida, renuncia ao autotelismo”¹³⁷: “A sede do concreto, que constitui a alma da arte (Carlyle), pede renovação”¹³⁸. E a comenta da seguinte maneira:

Carlyle, como sabemos, é apenas outro vulgarizador das ideias românticas, e sua concepção da arte é derivada da de Schelling: é a síntese do infinito com o finito, a encarnação da abstração nas formas concretas. Não abandonamos, então, a tradição romântica. Mas é, talvez, a um outro lugar comum da época que Chklóvski se refere, implicitamente (sobretudo se levarmos em consideração sua insistência sobre a percepção): o que populariza a estética do impressionismo. A arte renuncia à representação das essências e se liga à das impressões, das percepções; só existem visões individuais dos objetos, não objetos em si; a visão constitui o objeto, renovando-o. Aqui estamos mais próximos dos princípios relativistas e individualistas desta ideologia.¹³⁹

Pois bem, a substituição parcial da estética do romantismo pela do impressionismo, que Todorov identifica em Chklóvski, corresponde de fato a uma mudança de paradigma teórico, significa não só a troca de um modelo de representação das essências por outro das aparências, mas também a sua consideração na perspectiva própria de suas impressões ou percepções. Com isso, o foco se desloca dos objetos, tomados em si mesmos ou em absoluto, para a sua experiência particular e relativa a uma subjetividade. “De qualquer maneira”, continua Todorov:

Chklóvski parece não perceber, de modo algum, que essa função da arte (renovar nossa percepção do mundo) não pode mais ser assimilada ao autotelismo, ou ausência de função externa, igualmente característica da arte, e, nos textos posteriores, ele continua afirmando simultaneamente as duas coisas.¹⁴⁰

Para o comentador, haveria apenas uma tentativa, nos trabalhos formalistas, para articular as duas concepções expressas confundidamente no pensamento de Chklóvski. A mesma constaria do ensaio posterior “O que é a poesia?”, de Jakobson, texto ao qual já referi também no capítulo anterior, e em cujos momentos finais se lê esta espécie de síntese:

¹³⁷ Todorov, 2013b, p.35.

¹³⁸ Chklóvski *apud* Todorov, 2013b, p.35.

¹³⁹ Todorov, 2013b, p.35.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

Mas como a poeticidade se manifesta? No fato de a palavra ser experimentada como palavra e não como simples representante do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. No fato de as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não serem indícios indiferentes da realidade, mas possuírem seu próprio peso e seu próprio valor.

Por que tudo isso é necessário? Por que é necessário salientar que o signo não se confunde com o objeto? Porque, ao lado da consciência imediata da identidade entre o signo e o objeto (A é A_1), é necessária a consciência imediata da ausência dessa identidade (A não é A_1); essa antinomia é indispensável, visto que sem contradição não há jogo de conceitos, não há jogo de signos, a relação entre o conceito e o signo se torna automática, o curso dos acontecimentos cessa, morre a consciência da realidade.

[...]

[...] É a poesia que nos protege contra a automatização, contra a inércia que ameaça nossa fórmula do amor e do ódio, da revolta e da reconciliação, da fé e da negação.¹⁴¹

A poesia seria, então, como que a expressão radical de diferença da linguagem em relação àquilo que ela própria significa. A poeticidade se manifestaria no fato de as palavras “não serem indícios indiferentes da realidade”, na ênfase de que o signo que designa o objeto não se confunde com o objeto que o signo designa, no destaque da antinomia semiótica em que a identidade é e não é identidade. Até este ponto, ainda se está no âmbito da concepção autotélica da linguagem poética, mas a perspectiva muda quando se sugere que a função da contradição ou ambiguidade, com seu jogo de conceitos e signos, seria desautomatizar a relação entre uns e outros e, assim, assegurar a continuidade do curso dos acontecimentos e avivar a consciência da realidade. Conforme tal perspectiva, e em última análise, a poesia seria nada menos que a proteção contra o automatismo e a inércia que ameaçam a fórmula de ambivalência humana.

Entretanto, essa segunda perspectiva, que enfatiza os processos de experienciação da linguagem em vez de a condição ou estado dessa linguagem tomada autonomamente, apresenta um desenvolvimento mais amplo nos trabalhos do próprio Chklóvski, em que ele se desvia de uma reflexão estritamente poética e parte em direção a um pensamento de viés preponderantemente estético. Nesse âmbito particular,

¹⁴¹ Jakobson, 1973, pp.124-125. E também: Jakobson, 1985, p.53.

destaca-se o ensaio “A arte como procedimento”¹⁴², de 1917, que foi também uma espécie de manifesto que marcou a primeira fase de todo o movimento formalista. Dentre as assunções teóricas desse texto, uma das mais importantes é sem dúvida a que consta mesmo de seu título, que é a de considerar o fenômeno artístico enquanto “procedimento” ou “processo”, a depender da tradução para português. Ambas as traduções, no entanto, sugerem inequivocamente o sentido de uma laboração, operação, produção, ou, de modo mais amplo, remetem para a ação, a atividade, a prática ou o fazer característicos da perspectiva de composição da obra. É justamente nesse sentido que, para o autor, “todo o trabalho das escolas poéticas não passa, então, da acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal”¹⁴³.

Ora, em sendo o trabalho das escolas poéticas baseado nos procedimentos de disposição e elaboração do material verbal, e em sendo a arte entendida justamente enquanto tais procedimentos ou processos – ou enquanto a cultura dos mesmos –, então é preciso notar que o foco da perspectiva estética de Chklóvski se concentra não apenas sobre o processo de leitura ou recepção da obra, como argumenta Todorov, mas também sobre o seu processo de composição ou produção. Trata-se de um foco duplo, portanto. Faz muito sentido a leitura de Todorov de que, em vez de se ocupar centralmente da obra em si, ou da sua linguagem enquanto tal, Chklóvski se preocuparia com a sua percepção, mas tal leitura parece incompleta. A percepção poderia ser interpretada e projetada mais amplamente, enquanto experiência, na dupla perspectiva de ambas as interfaces estéticas fundamentais da obra, isto é, em relação às sensibilidades tanto do leitor como do escritor. Chklóvski demonstra essa preocupação dupla – às vezes de modo bastante ambíguo – em passagens variadas de seu ensaio. Por exemplo, quando afirma que um objeto (verbal) qualquer pode ser “criado como prosaico e percebido como poético”¹⁴⁴ ou, ao contrário, “criado como poético e percebido como prosaico”¹⁴⁵. Logo depois, ele argumenta, de modo aparentemente contraditório:

¹⁴² Chklóvski. In: Todorov, 2013a, pp.83-108. Também traduzido para português como “A arte como processo”.

¹⁴³ Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.85.

¹⁴⁴ *Idem*, p.86.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Isso indica que o caráter estético do objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos de objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados mediante procedimentos particulares, cujo objetivo é garantir para tais objetos uma percepção estética.¹⁴⁶

Ora, se “o caráter estético do objeto” ou “o direito de relacioná-lo com a poesia” é mesmo “resultado de nossa maneira de *perceber*”, como é que a definição de “objeto estético” fica sendo, não os objetos percebidos por nós enquanto tais, mas, pelo outro lado, “os objetos *criados* mediante procedimentos particulares”, cujo apenas objetivo é “garantir para tais objetos uma percepção estética”? Ou ainda, inversamente: Se o “objeto estético” é definido como sendo “os objetos *criados* mediante procedimentos particulares, cujo objetivo é garantir para tais objetos uma percepção estética”, como é que “o caráter estético do objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia” pode resultar, não da própria criação mediante esses procedimentos e com esse objetivo, mas, opostamente, “de nossa maneira de *perceber*”? Uma das maneiras de dissolver essa aparente incoerência seria estabelecer uma reciprocidade positiva entre os dois lados ou processos estéticos fundamentais de experiência subjetiva com o objeto, isto é, entre a recepção via percepção do leitor e a composição via intuição do escritor; de modo, então, que o objeto poético seria aquele que fosse criado como poético e percebido como poético. Dessa maneira, a formulação de Chklóvski ficaria de modo tal que: o caráter estético do objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, seria resultado de nossa maneira de perceber os objetos criados mediante procedimentos particulares; e chamaríamos de objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados mediante procedimentos particulares, cujo efeito é garantir para tais objetos uma percepção estética.

Avançando-se no ensaio, nota-se que Chklóvski desenvolve um pensamento que se coloca em relação de oposição às concepções da escola simbolista, as quais constituíam um importante paradigma à época. Segundo esse cânone teórico, a arte ou a poesia seriam uma espécie de pensamento em imagens, e, conforme Potebnia, um de seus principais expoentes, a poesia, assim como a prosa, seria sobretudo certa maneira

¹⁴⁶ *Ibidem.*

de pensar e de conhecer. A poesia seria, então, um jeito especial de pensar, isto é, um pensamento por meio de imagens. Ainda segundo essa escola, as imagens teriam a função de “permitir agrupar objetos e ações heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido”¹⁴⁷, numa espécie de tradução do estranho pelo familiar, posto que, nas palavras de Potebnia, “a imagem é um predicado constante para sujeitos variáveis, um meio constante de atração para apercepções mutáveis”¹⁴⁸ e que “a imagem é muito mais simples e muito mais clara que o que ela explica”¹⁴⁹. E, assim, “já que a imagem tem como finalidade ajudar-nos a compreender a sua significação e já que sem essa qualidade a imagem carece de sentido, ela deve ser-nos mais familiar que o que ela explica”¹⁵⁰. Enfim, enquanto essa perspectiva apregoa que o pensamento por imagens representaria a característica principal da poesia, Chklóvski argumenta, ao contrário, que a imagem não seria um predicado constante para sujeitos variáveis; que a finalidade da imagem não seria aproximar da compreensão a significação que ela carrega; e que o trabalho das escolas poéticas consistiria muito menos na criação de imagens do que em sua disposição, afinal “as imagens são dadas, e na poesia nos lembramos muito mais das imagens do que as utilizamos para pensar”¹⁵¹. E conclui: “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.”¹⁵²

Para Chklóvski, uma das razões que teriam levado Potebnia à conclusão que se reduziria à equação “a poesia = a imagem” seria que ele não faria distinção entre a língua da poesia e a da prosa. E que, por essa razão, ele não teria se dado conta de que existiriam dois tipos de imagem, a imagem como meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos, e a imagem poética, meio de reforçar a impressão. A imagem poética seria, assim, um dos meios de criar uma impressão máxima, e, como tal, em sua função, ela estaria na mesma condição dos outros procedimentos da língua poética, tais

¹⁴⁷ *Idem*, p.84.

¹⁴⁸ Potebnia *apud* Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.84.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.85.

¹⁵² *Ibidem*.

como o paralelismo simples e negativo, a comparação, a repetição, a simetria, a hipérbole e tudo mais a que se chama uma figura. Enquanto tal, a imagem poética seria, então, apenas mais um exemplo de “todos esses recursos próprios a reforçar a sensação produzida por um objeto”¹⁵³. Assim, a imagem poética, diferentemente da imagem prosaica, recurso de abstração, seria um dos procedimentos que a língua poética teria para reforçar, não o pensamento, mas a impressão dos objetos e, com isso, permitir a sua percepção estética. Entretanto, é importante notar a observação do autor de que, “numa obra, as palavras e até os sons também podem ser objetos”¹⁵⁴. Isso significa que quando discorre sobre o que chama na sua perspectiva estética de “objetos”, ele pode estar se referindo também à própria linguagem.

Seguindo em seu raciocínio, Chklóvski reafirma a existência da tradicional dicotomia entre intelecção ou abstração, de um lado, e, do outro, percepção ou concreção, mas para se opor diametralmente, por exemplo, ao acadêmico Ovsianiko-Kulikovski, suposto discípulo de Potebnia, e para quem o pensamento em imagens que é a poesia traria uma economia da atividade ou das forças mentais, sendo o sentimento estético justamente um reflexo dessa economia. O autor identifica a lei de economia das forças criadoras como um modelo amplamente admitido no pensamento de sua época, e cita uma diversidade de outros autores como exemplos dessa tendência, por exemplo: Spencer (“Na base de todas as regras que determinam a escolha e o emprego das palavras, encontramos a mesma exigência principal: a economia da atenção [...]. Conduzir a mente à noção desejada pelo caminho mais fácil é muitas vezes o objetivo único e sempre o objetivo principal [...]”¹⁵⁵); Avenarius (“[...] é preciso esperar que a alma tente realizar o processo de apercepção do modo mais racional possível, ou seja, com o mínimo gasto de forças ou, o que é o mesmo, com um resultado máximo.”¹⁵⁶); Vesselovski (“O mérito do estilo consiste em abrigar um pensamento máximo no mínimo de palavras.”¹⁵⁷); entre outros.

¹⁵³ *Idem*, p.87.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Spencer *apud* Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.88.

¹⁵⁶ Avenarius *apud* Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.88.

¹⁵⁷ Vesselovski *apud* Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.88.

Chklóvski contesta a tendência expressa nesses autores precisamente a partir da diferenciação que estabelece entre a linguagem cotidiana ou prosaica e a linguagem poética, ou melhor, a partir da defesa de que existiria uma diferença fundamental entre essas duas linguagens, argumento que ele retira dos trabalhos do linguista Yakubinsky, o qual, conforme já discuti no início do primeiro capítulo, confrontara os ditos dois sistemas e formulara a diferença entre eles já nas primeiras publicações coletivas do movimento formalista:

A ideia da economia de forças como lei e meta da criação talvez seja verídica num caso particular da linguagem, ou seja, na linguagem cotidiana; essas mesmas ideias eram estendidas à linguagem poética, por causa da má compreensão da diferença que opõe as leis da linguagem cotidiana às da linguagem poética. Uma das primeiras indicações efetivas sobre a não coincidência dessas duas linguagens vem-nos da revelação de que a linguagem poética japonesa possui sons que não existem no japonês falado. O artigo de L. P. Yakubinsky acerca da ausência da lei de dissimilação das líquidas na linguagem poética e da tolerância na linguagem poética do acúmulo de sons semelhantes, difíceis de pronunciar, representa uma das primeiras indicações que resistem a uma crítica científica: ele trata da oposição (pelo menos, digamos por enquanto, neste caso) entre as leis da linguagem poética e as da linguagem cotidiana.¹⁵⁸

Assim, em sendo a ideia da economia de forças mentais verdadeira para o caso da linguagem cotidiana, apenas erroneamente ela poderia ser estendida como lei e meta também da criação poética, já que se tratariam de duas linguagens diversas e desde sempre submetidas a leis opostas. Em se tratando de linguagens distintas, o autor argumenta, “é por isso que devemos tratar as leis de despesa e economia na linguagem poética em seu próprio âmbito, e não por analogia com a linguagem prosaica”¹⁵⁹. Antes de fazê-lo propriamente, contudo, ele prepara uma reflexão a propósito das condições gerais da sensibilidade estética:

Se examinarmos as leis gerais da percepção, veremos que, uma vez que se tornam habituais, as ações também se tornam automáticas. Assim, todos os nossos hábitos se refugiam num meio inconsciente e automático; concordarão conosco os que conseguem lembrar-se da sensação que tiveram ao segurar pela primeira vez a caneta na mão ou ao falar pela primeira vez uma língua

¹⁵⁸ Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.89.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

estrangeira e conseguem comparar essa sensação com a que experimentam ao fazer a mesma coisa pela milésima vez.¹⁶⁰

O autor estabelece uma correlação direta entre hábito e automatismo, ao mesmo tempo em que lhes associa um estado de inconsciência. Contraposta à sensação viva e lúcida quando da experiência nova, primeira ou original de falar uma língua estrangeira, estaria a de fazê-lo após indefinida repetição, quando então ela não seria mais tão estrangeira assim. Já sem nenhuma surpresa ou estranhamento, a língua passaria a ser percebida sem intensidade e, no limite, passaria despercebida, em sua quase transparência. Com efeito, Chklóvski relaciona este último tipo de experiência precisamente à língua prosaica, usual e cotidiana, em que prevaleceria o processo de habituação ou automatização, do qual a expressão ideal seria a álgebra, posto que aí os objetos dão lugar a simples símbolos:

As leis do nosso discurso prosaico, com sua frase inacabada e sua palavra pronunciada pela metade, explicam-se pelo processo de automatização. É um processo cuja expressão ideal é a álgebra, em que os objetos são substituídos por símbolos. No discurso cotidiano apressado, as palavras nem são pronunciadas; apenas os primeiros sons do nome aparecem na consciência. [...]

[...] Nesse método algébrico de pensar, os objetos são considerados em seu número e volume; não são vistos, são reconhecidos pelos primeiros traços. O objeto passa ao nosso lado como que empacotado, sabemos que ele existe pelo lugar que ocupa, mas só vemos a sua superfície. Sob a influência de tal percepção, o objeto caminha para o seu fim, primeiro como percepção, depois em sua reprodução; é por essa percepção da palavra prosaica que se explica a sua audição incompleta (cf. o artigo de L. P. Yakubinsky) e, com isso, a reticência do locutor (daí todos os lapsos). No processo de algebrização, de automatização do objeto, obtemos a máxima economia das forças perceptivas: os objetos são ou dados por um único de seus traços, por exemplo, o número, ou reproduzidos como se mediante uma fórmula, sem que eles sequer apareçam à consciência.¹⁶¹

Na experiência de algebrização ou de racionalização característica do discurso prosaico e implicada pelo processo de condicionamento pelo hábito ou automatismo, a economia de forças mentais do tipo perceptivas tenderia ao máximo, com o mínimo de dispêndio ou investimento, e o reconhecimento seria tanto pronto quanto inconsciente, posto que a sensibilidade se converteria em simples e plena abstração. Sob tal

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Idem*, pp.89-90.

circunstância, os corpos seriam tão óbvios que se tornariam como que invisíveis, puro espaço, isto é, “número e volume”. Nesse sentido, eles não desapareceriam de todo, posto que a sua presença ali ainda seria minimamente reconhecível, mas a sua forma seria tão excessivamente determinada que enfraqueceria qualitativamente em relação ao observador acostumado.

A esse respeito, o autor relembra exemplarmente uma nota de diário de Tolstói, em que este relata a sua experiência de distração ocorrida durante o exercício de uma atividade cotidiana: “Eu o enxugava no quarto e, dando a volta, me aproximei do divã e não conseguia lembrar se o tinha enxugado ou não.”¹⁶² Na sequência, o escritor reflete sobre o ocorrido: “Como esses movimentos são habituais e inconscientes, não conseguia lembrar-me e sentia que isso já era impossível. Portanto, se o enxuguei e me esqueci, ou seja, se agi inconscientemente, é exatamente como se não tivesse enxugado.”¹⁶³ E conclui com uma generalização: “Se alguém consciente me tivesse visto, seria possível recompor o gesto. Mas se ninguém o viu ou se ele tiver sido visto inconscientemente, se toda a complexa vida de muita gente se desenvolve inconscientemente, então é como se essa vida não tivesse existido.”¹⁶⁴

Chklóvski recupera essa reflexão para efeito de contraexemplificar o papel central que o empenho ou investimento (e não a economia) das forças mentais perceptivas desempenhariam na consciência sensível da vida, isto é, na experiência propriamente perceptiva ou estética. A efetividade da experiência estética é associada ao estado de plena atenção e engajamento perceptivo, de afirmação ativa da presença e de inteireza do ser e do estar no mundo, sendo inversamente proporcional ao hábito, posto que este, ao condicionar cada vez mais a experiência, tenderia a anestesiá-la e a distrair a atenção sensível do sujeito. Excessivamente habituada, portanto, “a vida desaparece, transformando-se em nada”¹⁶⁵, dado que “a automatização engole os objetos, as roupas,

¹⁶² Tolstói *apud* Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.90.

¹⁶³ *Idem*, pp.90-91.

¹⁶⁴ *Idem*, p.91.

¹⁶⁵ Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.91.

os móveis, a mulher e o medo da guerra”¹⁶⁶. Ao que se segue, então, a elaboração central do ensaio:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização¹⁶⁷ dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já ‘veio a ser’ não importa para a arte.*¹⁶⁸

E, um pouco mais adiante, explica parte dessa elaboração: “Os objetos percebidos diversas vezes começam a sê-lo por um reconhecimento; o objeto encontra-se à nossa frente, nós o sabemos, mas não o vemos mais. É por isso que nada podemos dizer sobre ele.”¹⁶⁹ Isso quer dizer que o condicionamento estético do sujeito, seja pela percepção reiterada dos mesmos objetos ou pela repetição da mesma maneira de percebê-los, resultaria na abstração e na automatização de sua percepção. Em outras palavras, o condicionamento acabaria lhe anestesiando a capacidade perceptiva na medida em que lhe protegeria excessivamente da experiência concreta e sensível, conformando-lhe, assim, em um mundo onde nada pareceria diferente e tudo seria prontamente reconhecível.

A arte, por sua vez, constituiria o processo inverso. Ela refaria as relações velhas em novas; as coisas iguais e comuns, ela as tornaria singulares e diferentes; os objetos, antes sempre pressentidos e logo reconhecidos, por meio dela passariam a ser vistos e sentidos como pela primeira vez. Os seus procedimentos de singularização dos objetos e de obscurecimento da forma implicariam a diferenciação e a dificultação (no sentido de uma produção de dificuldade) de suas formas. Reciprocamente, a arte recuperaria a capacidade de sensação e estranhamento, pelo sujeito, daquelas formas diferentes e

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Como se sabe, o neologismo russo que em alfabeto latino seria transcrito como “*ostranenie*”, e que na presente edição aparece traduzido como “singularização”, já foi bastante traduzido também como “estranhamento”. Neste trabalho, conservo a tradução da edição utilizada, mas também utilizo o termo “estranhamento” para me referir, não ao procedimento compositivo, mas ao processo de percepção das formas obscurecidas ou singularizadas.

¹⁶⁸ *Ibidem*, grifo do autor.

¹⁶⁹ *Idem*, p.92.

estranhas que ela produziria, pois, à medida que imprimisse singularidade e estranheza¹⁷⁰ aos objetos, necessariamente solicitaria um empenho original dos sentidos. Sem a sua evidência familiar, as formas seriam tornadas, na realidade, mais visíveis, porque menos óbvias ou menos transparentes: porque mais difíceis.

Tratar-se-ia, então, de uma espécie de princípio de dificuldade da forma, ou da forma difícil, em consonância inclusive com a teoria formalista padrão da linguagem poética. Mas, na presente perspectiva estética, já é sabido que o foco se concentra sobretudo sobre o processo, não só de percepção, mas também de produção da obra. Então, na medida mesma em que a forma seria estranha e difícil, o autor enfatiza, antes, o fato de a leitura e também a composição dessa forma serem complexas, trabalhosas ou difíceis. E aí, da mesma maneira que à experiência do simples e do familiar corresponderia um fácil, instantâneo e quase imperceptível reconhecimento, à experiência do complexo e do desconhecido corresponderia um difícil e marcante estranhamento. Por sua vez, a “libertação do objeto do automatismo perceptivo”¹⁷¹ se relacionaria reciprocamente com os processos composicionais de singularização e de obscurecimento da forma, os quais funcionariam de modo a “criar uma percepção particular do objeto, criar a sua visão e não o seu reconhecimento”¹⁷². Tais processos seriam, no fundo, maneiras de reformulação ou deformação do objeto ou da própria linguagem. Finalmente, a dificuldade ou complexidade da percepção relacionada a tais procedimentos a tornaria mais dilatada e intensa, o que seria desejável na arte, já que aí o ato de percepção seria um fim em si mesmo (autotelicidade perceptiva).

Na sequência do ensaio, o autor explicita como o procedimento de singularização, entendido enquanto um processo já específico da arte, poderia se dar de modos diferentes e conforme cada caso particular. Mas, então, como exemplo de uma aplicação particular desse procedimento, ele escolhe analisar, de modo surpreendente e contraintuitivo, não propriamente um poeta, mas o prosador L. Tolstói, “esse escritor

¹⁷⁰ A propósito dessa palavra em particular, vale conferir a tese de Frederico Pedreira editada com o título *Uma Aproximação à Estranheza*, embora aí a “estranheza” assuma outro sentido e seja considerada em uma abordagem bastante diferente da dos Formalistas.

¹⁷¹ Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.92.

¹⁷² *Idem*, p.99.

que [...] parece apresentar os objetos tais como os vê, os vê neles mesmos, mas não os deforma”¹⁷³:

O procedimento de singularização em L. Tolstói consiste em não chamar o objeto pelo nome, mas descrevê-lo como se o visse pela primeira vez, e tratar cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; ademais, ele se vale na descrição do objeto não dos nomes geralmente dados a suas partes, mas de outros nomes tomados da descrição das partes correspondentes em outros objetos.¹⁷⁴

Assim, mesmo naquele que é considerado um dos representantes máximos, não simplesmente da prosa, mas da prosa de estilo realista, Chklóvski identifica uma ampla aplicação do traço que, segundo ele, seria próprio e específico da linguagem poética. Refletindo, então, sobre os limites de aplicação desse procedimento, ele afirma: “Pessoalmente, acho que quase em toda parte onde há imagem, há singularização.”¹⁷⁵ E, da análise da prosa de Tolstói, passa à da arte erótica, a qual, segundo ele, seria a que melhor permitiria observar as funções da imagem. Também aí o objeto seria apresentado como algo singular ou como nunca antes visto: “Às vezes, a representação dos objetos eróticos é feita de maneira disfarçada, cujo objetivo não é, evidentemente, aproximá-los da compreensão.”¹⁷⁶ Como exemplo, o autor oferece um texto em que decorre um jogo de adivinha. E relaciona diretamente o sentido desse tipo de jogo ao sentido próprio do procedimento de singularização:

Mas a singularização não é unicamente um procedimento de adivinhas eróticas ou de eufemismo; é a base e o único sentido de todas as adivinhas. Cada adivinha é uma descrição, uma definição do objeto por palavras que não sejam aplicadas habitualmente [...], quer uma singularização fônica obtida mediante uma repetição deformante [...]¹⁷⁷

O que estaria em jogo na adivinha seria um exercício de composição e de percepção particular do objeto em sua singularidade. Da mesma maneira, o autor faz menção ao uso da singularização também em um tipo particular de paralelismo, procedimento que ele igualmente assimila à perspectiva do estranhamento:

¹⁷³ *Idem*, p.92.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Idem*, p.99.

¹⁷⁶ *Idem*, p.101.

¹⁷⁷ *Idem*, p.102.

Repito aqui, entretanto, que o que importa no paralelismo é a sensação de não coincidência numa semelhança. A finalidade do paralelismo, como, em geral, da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para a esfera de uma nova percepção; há, portanto, uma mudança semântica específica.¹⁷⁸

Por identificar a aplicação da singularização, esse procedimento que se suporia específico da linguagem poética, em um âmbito mais amplo, inclusive em uma série de textos não propriamente poéticos, o autor poderia parecer estar sugerindo antes a inespecificidade dessa linguagem ou da própria poesia. Entretanto, em uma passagem do ensaio anterior à exposição dos exemplos e logo após nomear pela primeira vez o procedimento de singularização, ele sugere outro entendimento:

A vida da obra poética (a obra de arte) estende-se da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao abstrato [...]. À medida que vão morrendo as obras e as artes, elas abrangem áreas cada vez mais vastas: a fábula é mais simbólica que o poema, o provérbio mais simbólico que a fábula.¹⁷⁹

Assim, na presente perspectiva estética, da mesma maneira que o concreto está para o abstrato e que a visão está para o reconhecimento, assim também a poesia estaria para a prosa. Portanto, tratar-se-ia de uma diferença de potencial estético entre polos basicamente opostos. Mas se “a vida da obra poética (a obra de arte)” pode se estender ao longo de ambos os polos, significa que haveria estados intermediários entre um e outro. De certa maneira, isso explicaria a possibilidade de ocorrência dos procedimentos específicos da linguagem poética em “áreas cada vez mais vastas”, fora do âmbito próprio da poesia e até mesmo do âmbito literário em geral.

Após suas considerações sobre a aplicação do procedimento de singularização à arte literária em geral, Chklóvski volta sua atenção à especificidade do discurso poético, já quase no final de seu ensaio:

Ao examinar a linguagem poética tanto em seus constituintes fonéticos e lexicais como na disposição das palavras e das construções semânticas constituídas por essas palavras, damo-nos conta de que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos sinais: é criado conscientemente para libertar do

¹⁷⁸ *Idem*, p.104.

¹⁷⁹ *Idem*, pp.91-92.

automatismo a percepção; sua visão representa o objetivo do criador e é constituída artificialmente, de maneira que a percepção se detenha sobre ela e chegue ao máximo de força e de duração. O objeto é percebido não como parte do espaço, mas, por assim dizer, em sua continuidade. A língua poética satisfaz a essas condições. Segundo Aristóteles, a linguagem poética deve ter um caráter estrangeiro [...]; ou uma língua elevada, como a das canções populares, próxima da língua literária. [...] L. Yakubinsky demonstrou em seu artigo a lei do obscurecimento, no que se refere à fonética da língua poética, no caso particular de uma repetição de sons idênticos. Assim, a língua da poesia é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos. Em certos casos particulares, a língua da poesia aproxima-se da língua da prosa, mas sem contradizer a lei das dificuldades.¹⁸⁰

A primeira parte desse excerto basicamente reafirma para a linguagem poética o que o autor já dissera sobre o funcionamento da arte em geral, consoante a sua perspectiva estética. Já a parte seguinte imprime um novo sentido à reflexão, por meio de uma referência a Aristóteles, segundo o qual a linguagem poética deveria ter um caráter estrangeiro. Chklóvski poderia estar se referindo a um princípio de elocução poética que consta do capítulo XXII da *Poética*¹⁸¹, de título “A elocução poética: críticas à elocução nos poemas homéricos”, em que se pode ler a seguinte passagem:

Qualidade essencial da elocução é a clareza sem baixeza. Claríssima, mas baixa, é a linguagem constituída por vocábulos correntes como as composições de Cleofonte e Esténelo. Pelo contrário, é elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Por vocábulos ‘peregrinos’ entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente.

Mas a linguagem composta apenas de palavras deste gênero será enigma ou barbarismo; enigmática, se o for só de metáforas, bárbara, se exclusivamente de vocábulos estrangeiros. Porque tal é a característica do enigma: coligindo absurdos, dizer coisas acertadas, o que se obtém, não quando se juntam nomes com o significado corrente, mas, sim, mediante as metáforas, como no verso ‘vi um homem colando com fogo bronze noutro homem’ e em outros semelhantes. E ‘bárbara’ é a linguagem composta de nomes estrangeiros.

Necessária será, portanto, como que a mistura de toda a espécie de vocábulos. Palavras estrangeiras, metafóricas, ornatos e todos os outros nomes de que falamos, elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum, enquanto os termos correntes lhe conferem a clareza.

Alongamentos e abreviamentos, alterações dos nomes, contribuem em grande parte para a clareza e elevação do discurso; afastados da forma corrente

¹⁸⁰ *Idem*, pp.104-105.

¹⁸¹ Aristóteles, *Poética*, 2003.

e do uso vulgar, fazem esses nomes que a linguagem não seja banal, enquanto, pela parte que mantêm do uso vulgar, subsistirá a clareza.¹⁸²

Aristóteles afirma que o discurso poético deveria ser necessariamente elevado e suficientemente claro. Mas a mesma espécie de vocábulos que asseguraria a clareza do discurso também o predisporia à vulgaridade, são as palavras e construções vocabulares correntes; e, por sua vez, a espécie de vocábulos peregrinos, das palavras que assegurariam a elevação do discurso, incliná-lo-ia também ao enigma ou ao barbarismo. Assim é que a sugestão do filósofo é um tipo de equilíbrio, “como que a mistura de toda a espécie de vocábulos”, de modo que se garantisse tanto a elevação necessária quanto a clareza suficiente. Seria, então, um modo de tensão entre clareza e enigma, ou entre entendimento e estranhamento, que tornaria possível à poesia, “coligindo absurdos, dizer coisas acertadas”.

O caráter estrangeiro que Chklóvski afirma que Aristóteles apregoara para a linguagem poética é possivelmente o que do texto aristotélico está traduzido enquanto a “elevação” da poesia “que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar”, posto que os vocábulos “peregrinos” são justamente “as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente”. Enquanto qualidade desejável e essencial da poesia, a elevação é pensada basicamente em função da construção lexical do discurso. Assim, conforme dito acima, a poesia deveria ser elevada ou ter um aspecto de estrangeira, por meio do uso das palavras peregrinas, sem, no entanto, chegar ao ponto de ser puramente bárbara ou enigmática; e, por outro lado, ela deveria não perder absolutamente a clareza, por meio da parte que conservasse do uso comum, vulgar ou corrente da linguagem. Aristóteles chega a abordar a mesma questão também no texto da *Retórica*¹⁸³:

É verdade que o estilo poético não será porventura rasteiro, mas nem por isso é apropriado a um discurso de prosa. Por seu turno, entre os nomes e verbos, produzem clareza os que são ‘próprios’, ao passo que outros tipos de palavras, que foram discutidos na *Poética*, produzem não um estilo corrente, mas ornamentado.

¹⁸² Aristóteles, 2003, pp.135-136.

¹⁸³ Aristóteles, *Retórica*, 1998.

Por conseguinte, o afastamento do sentido adequado faz um discurso parecer mais solene. Na verdade, as pessoas sentem perante a falantes estrangeiros e concidadãos o mesmo que com a expressão enunciativa. É necessário, portanto, produzir uma linguagem não-familiar, pois as pessoas admiram o que é afastado, e aquilo que provoca admiração é coisa agradável. Isto, efetivamente, é produzido por muitos elementos na poesia, e é sobretudo aí que tais palavras são ajustadas, pois esta está mais afastada dos assuntos e das personagens de que o discurso trata.¹⁸⁴

Dado que “o afastamento do sentido adequado faz um discurso parecer mais solene”, que “as pessoas admiram o que é afastado” e que “aquilo que provoca admiração é coisa agradável”, seria necessário à poesia produzir uma linguagem estranha ou “não-familiar”. À poesia, especialmente, porque “é sobretudo aí que tais palavras são ajustadas”, porque ela mesma estaria mais “afastada dos assuntos e das personagens de que o discurso trata”. Ou seja: caberia justamente à poesia uma linguagem afastada, estranha ou estrangeira na medida em que ela própria seria um discurso mais distante da dimensão do conteúdo e mais próxima das palavras em si mesmas, da sua forma.

Voltando ao texto de Chklóvski, é possível agora compreender melhor o sentido com que ele recupera Aristóteles, com sua ciência das formas do discurso desenvolvida na *Poética* e na *Retórica*, para caracterizar e definir o modo de ser da poesia enquanto um discurso cuja linguagem deveria ter um caráter estranho ou estrangeiro. É nesse mesmo sentido que ele se refere novamente também a L. Yakubinsky e seu artigo sobre a fonética da língua poética, em que o mesmo analisa o recurso de repetição de sons idênticos como manifestação da lei de obscurecimento da forma. Para dizer, como se lê na passagem transcrita mais acima, que “a língua da poesia é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos” e que, mesmo quando se aparenta ou se aproxima da língua da prosa, não deixa de se reger pela “lei das dificuldades”. Pouco mais à frente, o autor afirma em tom conclusivo: “Chegamos, assim, a definir a poesia como um discurso *difícil, tortuoso*. O discurso poético é um *discurso elaborado*. A prosa continua sendo um discurso comum, econômico, fácil, correto [...]”¹⁸⁵. Assim, enquanto a prosa se pautaria principalmente pela correção, facilidade e eficiência, princípios

¹⁸⁴ Aristóteles, 1998, pp.178-179.

¹⁸⁵ Chklóvski. In: Todorov, 2013a, p.106, grifos do autor.

característicos da linguagem cotidiana, a poesia, enquanto expressão máxima da linguagem poética, seria um discurso elaborado, erradio e difícil.

A essa altura, é preciso notar que Chklóvski já não está mais se referindo propriamente aos processos subjetivos de composição ou de percepção, sejam eles da poesia, da literatura ou da arte em geral, mas à forma do discurso poético, à concretude da poesia em si mesma. E, nesse sentido, ele parece se reaproximar da concepção canônica formalista da linguagem poética. Entretanto, no movimento final de seu ensaio, ele reverte o curso do pensamento no sentido da relatividade. Não o faz, como se poderia esperar, explicitando o fato de que propriedades tais como dificuldade, elaboração ou exotividade seriam sempre relativas a uma subjetividade qualquer, pressupondo a existência e o exercício da sensibilidade estética de um perceptor. Em vez disso, ele essencialmente sugere um segundo e bem mais amplo sentido estético para a sua ideia de “processo”. Fá-lo insistindo mais uma vez na diferença entre a língua da prosa e a língua da poesia, desta vez a propósito do elemento rítmico:

[...] o ritmo prosaico é importante como fator *automatizante*. Mas não é esse o caso do ritmo poético. Na arte, há uma ‘ordem’; não há, no entanto, uma única coluna do templo grego que lhe obedeça exatamente, e o ritmo estético consiste num ritmo prosaico violado; já houve tentativas de sistematizar tais violações. Elas representam a tarefa atual da teoria do ritmo. Pode-se julgar que essa sistematização não será bem-sucedida; com efeito, trata-se não de um ritmo complexo, mas de uma violação do ritmo e uma violação tal que não podemos prevê-la; se tal violação se tornar um cânone, perderá a força que tinha como procedimento obstáculo.¹⁸⁶

A oposição que Chklóvski estabelece entre as linguagens prosaica e poética no que se refere ao ritmo adquire aí um sentido suplementar, notadamente mais relativo, se comparado ao que ele já havia exposto até então. Ainda que o caráter prosaico ainda seja concebido de modo mais ou menos determinado e independente, consoante as ideias de correção, economia e regularidade (“o ritmo prosaico é importante como fator automatizante”), o caráter poético passa a ser dado essencialmente em função do primeiro e, aliás, em uma função como que de sinal negativo (“o ritmo estético consiste num ritmo prosaico violado”). Assim, a *diferença* entre as linguagens prosaica e poética

¹⁸⁶ *Idem*, pp.107-108, grifo do autor.

torna-se, em vez de positivamente determinada, uma *diferença variável*, ou ainda, uma *diferença relacional*.

Ainda nesse sentido, o processamento da forma difícil, por meio do que o autor chama de “procedimento obstáculo”, faria parte de uma dinâmica estética ou processo artístico-poético mais amplo, no qual os processos experienciais particulares de composição (por singularização e obscurecimento) e de percepção (por surpresa ou estranhamento) da obra se constituiriam e se influenciariam uns aos outros numa espécie de relação dialética entre norma e desvio. É esse processo dialético que o autor indiretamente caracteriza quando observa, sobre o ritmo poético: “trata-se não de um ritmo complexo, mas de uma violação do ritmo e uma violação tal que não podemos prevê-la; se tal violação se tornar um cânone, perderá a força que tinha como procedimento obstáculo”. De toda forma, é oportuno reparar que a referência a uma dinâmica tal pressupõe necessariamente a consideração de uma dimensão temporal na análise. De fato, quando o autor fala da possibilidade de canonização de um procedimento e da consequente perda de sua força de obstáculo, ele não está mais analisando a série poética em sua estrita sincronidade, mas também nas suas possíveis variações ao longo de um período, história ou evolução quaisquer. Com isso, embora não o anuncie expressamente, o autor acaba projetando o problema da especificidade poética na direção de outra perspectiva, que agora tem em conta também o aspecto da diacronia.

*

Mais ou menos entre a metade e o final da década de 1920, no contexto de uma fase de maior maturidade dos Formalistas ainda organizados enquanto coletivo, eles se atentam cada vez mais à necessidade de atualizar suas concepções teóricas de modo a poder relacionar e equacionar em planos mais gerais e em caráter mais sistemático as suas diversas elaborações, inclusive as suas tentativas de resposta ao problema da especificidade poética. Então, como resultado de diversos estudos concretos já conduzidos particularmente pelos integrantes do movimento em diferentes áreas, tornou-se mais viável e oportuno refletir a respeito de aspectos que naturalmente

exigiriam um maior distanciamento, como aqueles ligados à história ou à evolução poético-literária. Mesmo antes disso, os Formalistas já demonstravam sua preocupação com o tema, mas talvez ainda não tivessem reunido os elementos necessários para produzir uma reflexão mais consistente e elaborada.

Como também foi possível notar acima, o próprio Chklóvski é um dos que desde antes possuíam essa preocupação. Em seu artigo “A teoria do ‘método formal’”, Eichenbaum afirma que, em um livro sobre *Rozanov*, de 1921, por exemplo, Chklóvski sugere uma teoria da evolução literária antagonista à ideia de progressão linear:

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 [...].¹⁸⁷

[...]

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.¹⁸⁸

Eichenbaum também observa que Chklóvski discute, em seu mesmo trabalho, sobre o caráter dinâmico dos gêneros, e que, ao lado dessa teoria geral, ele introduz a noção de “autocriação dialética de formas novas”, que conteria em si mesma uma analogia com o desenvolvimento das outras séries culturais, bem como a afirmação da autonomia da evolução literária. Também em seu artigo “O elo entre os procedimentos de construção do enredo e os procedimentos estilísticos gerais”, de 1919, Chklóvski tentaria esboçar uma concepção sobre a evolução literária e, por conseguinte, sobre o estatuto da história literária. Ao discutir uma frase de Vesselovski, um dos integrantes da escola de tendência genética ou etnográfica à época, que afirmara que “a nova forma aparece para exprimir um conteúdo novo”, ele contrapõe o seguinte ponto de vista:

¹⁸⁷ Chklóvski *apud* Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.75.

¹⁸⁸ *Idem*, p.76.

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.¹⁸⁹

Eichenbaum relata que, “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”¹⁹⁰. Além disso, Eichenbaum estabelece uma analogia entre a oposição dos Formalistas a Vesselovski na área da evolução literária e aquela em relação a Potebnia na área da poética teórica:

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.¹⁹¹

Como explica Eichenbaum mais à frente, e conforme a formulação proposta por Chklóvski em substituição à de Vesselovski, a questão da evolução literária passa a ser entendida pelos Formalistas basicamente enquanto “o problema do movimento e da mudança das formas”¹⁹². Mais adiante em seu artigo, finalmente, ele resume de modo mais geral a posição do movimento no tocante à questão:

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. [...] 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

¹⁸⁹ *Idem*, p.53.

¹⁹⁰ Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, pp.53-54.

¹⁹¹ *Idem*, p.53.

¹⁹² *Idem*, p.71.

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 [...].

[...] 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.¹⁹³

Para Eichenbaum, os Formalistas teriam transformado essa sua teoria geral num “estudo mais sistemático dos problemas e dos fatos da história literária, tornando, assim, as premissas teóricas iniciais mais concretas e mais complexas”¹⁹⁴. Mas talvez nenhum deles tenha se mostrado tão promissor, nesse sentido, quanto Tynianov.

Os trabalhos desenvolvidos por Tynianov na área da história e da evolução literárias, principalmente nas fases intermediária e final do movimento, são tão significativos que acabam por impactar determinadamente as demais áreas de pesquisa dos Formalistas, inclusive a poética teórica. É nesse sentido que se pode estabelecer uma relação direta entre as elaborações desse autor naquele campo e uma nova perspectiva em relação ao problema da especificidade poética. A esse respeito, pode-se relembrar aqui até mesmo aquele seu livro a que me referi no capítulo anterior, *O problema da linguagem poética*, que é datado de antes (1924), mas que já continha alguns desses elementos que são desenvolvidos nos trabalhos posteriores e que, além disso, já demonstrava uma notável capacidade de articulação dos aspectos sincrônico e diacrônico do fenômeno literário-poético.

De qualquer maneira, antes de chegar ao ponto de encontro entre a evolução literária e a teoria poética propriamente, é preciso voltar um pouco mais atrás. Em seu livro sobre *Dostoiévski e Gógol*, de 1921, a respeito das relações literárias entre os dois escritores e de uma discussão sobre o pastiche como procedimento estilístico, Tynianov chega a discorrer, como informa Eichenbaum em seu ensaio, sobre a questão da

¹⁹³ *Idem*, pp.77-78.

¹⁹⁴ *Idem*, p.77.

sucessão e das tradições, bem como sobre a substituição dialética que se operaria entre as escolas literárias:

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.¹⁹⁵

Nessa altura, como é fácil reparar, as suas considerações ainda são muito semelhantes às de Chklóvski sobre o mesmo assunto, expressando igualmente uma ideia de progressão entrecortada da série literária. Entretanto, a situação muda quando Tynianov publica o artigo intitulado “O fato literário”, que data de 1924. Segundo Eichenbaum, aí se colocaria a questão das relações entre a vida prática e a literatura, problema que era tratado muitas vezes de modo indevido, à época: “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.’”¹⁹⁶ Mas o artigo de Tynianov teria implicações mais amplas. No texto “A linguagem poética (os Formalistas russos)”, Todorov identifica em “O fato literário” o primeiro golpe direto, no âmbito do próprio movimento formalista, contra a sua cara noção de “especificidade” literária:

Enquanto uma *definição* consistente da literatura torna-se cada vez mais difícil, qualquer contemporâneo nos apontará com o dedo o que é um *fato literário*. [...] Ao envelhecer, o contemporâneo que, durante a vida, viu uma, duas ou mais revoluções literárias, observará que, em sua época, tal acontecimento não era um fato literário, ao passo que agora se tornou, e inversamente.¹⁹⁷

[...]

¹⁹⁵ Tynianov *apud* Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, pp.74-75.

¹⁹⁶ Tynianov *apud* Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.81.

¹⁹⁷ Tynianov *apud* Todorov, 2013b, p.45, grifos do autor.

O fato literário é *heteróclito*, e, neste sentido, a literatura é uma série que evolui com solução de continuidade.¹⁹⁸

Dessa maneira, Tynianov alça a noção de “fato literário” como preferível à própria noção de “literatura”, uma vez que cada fato literário seria heteróclito, isto é, singular e irreduzível, mas também contingente e circunstancial. E daí resulta que a literatura seria, no fundo, uma categoria *inespecífica*. A discussão que Tynianov desenvolve em O fato literário é continuada mais ou menos três anos mais tarde no artigo “Da evolução literária”, de 1927. Aí o autor revela uma compreensão profunda e abrangente do fenômeno literário-poético, articulando numa mesma análise os aspectos sincrônico e diacrônico e revisando noções e conceitos fundamentais da história literária e dos estudos literários em geral. Inicialmente, então, ele afirma que, para se tornar enfim uma ciência, a história literária deveria responder às exigências da autenticidade, de modo que todos os seus termos deveriam ser examinados de novo, sobretudo o próprio termo “história literária”:

Este último se revela extremamente vago, abrange tanto a história dos fatos propriamente literários como a história de toda atividade linguística; além disso, é pretensioso, pois apresenta a ‘história literária’ como uma disciplina já pronta para entrar na ‘história cultural’ enquanto série cientificamente repertoriada. Ora, até o presente, ela não tem esse direito.¹⁹⁹

Da mesma maneira, uma crítica é dirigida à que seria a noção fundamental da velha história literária, a de “tradição”: “não é senão a abstração ilegítima de um ou mais elementos literários de um sistema no qual eles têm certo uso e desempenham certo papel, e sua redução aos mesmos elementos de outro sistema no qual têm outro uso”²⁰⁰. E conclui dizendo que o resultado seria uma série que só ficticiamente seria unida, que só teria a aparência da “entidade”. Em seguida, o autor defende que o problema das tradições e a “substituição de sistemas”, que seria a noção fundamental da evolução literária, deveriam ser reconsiderados de outro ponto de vista:

Para analisar esse problema fundamental, é preciso antes convir que a obra literária constitui um sistema e que o mesmo se pode dizer da literatura. É

¹⁹⁸ *Ibidem*, grifo meu.

¹⁹⁹ Tynianov. In: Todorov, 2013a, p.138.

²⁰⁰ *Idem*, p.140.

apenas com base nesta convenção que podemos construir uma ciência literária que, não se satisfazendo com a imagem caótica dos fenômenos e das séries heterogêneas, se propõe estudá-los. Com este procedimento, não rejeitamos o problema das séries vizinhas na evolução literária; ao contrário, colocamo-lo de verdade.

Não é sem proveito que executamos o trabalho analítico sobre os elementos particulares da obra: o sujeito e o estilo, o ritmo e a sintaxe na prosa, o ritmo e a semântica na poesia etc.; demo-nos conta, assim, de que podíamos, até certo ponto, como *hipótese de trabalho*, isolar esses elementos no abstrato, mas que todos esses elementos se encontram em *correlação mútua* e interação. O estudo do ritmo no verso e do ritmo na prosa deveria revelar que um mesmo elemento desempenha papéis diferentes em sistemas diferentes.

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

Num exame atento, damo-nos conta de que essa função é uma noção complexa. O elemento entra simultaneamente em relação com a série dos elementos semelhantes que pertencem a outras obras-sistemas, ou até a outras séries e, por outro lado, com os outros elementos do mesmo sistema (função autônoma e função sínoma).²⁰¹

A compreensão da obra e da literatura enquanto sistemas significaria a conversão da sua “imagem caótica” em uma imagem ordenada, sendo tal conversão a condição e a finalidade do conhecimento científico. Enquanto um todo coerente ou logicamente ordenado e diferente de seu meio, a noção de “sistema” possibilitaria estabelecer relações recíprocas entre elementos de um mesmo conjunto e correlacionar elementos reunidos em séries ou conjuntos diferentes. Nesse sentido, assim como as diversas obras literárias, os diferentes elementos de cada obra literária se relacionariam entre si, e a própria literatura estaria em relação com as outras séries da cultura ou da vida social. Um pouco mais adiante, ele pondera, ainda sobre o mesmo assunto:

Será possível o chamado estudo ‘imanente’ da obra enquanto sistema e que ignora essas correlações com o sistema literário? Isolado da obra, ele pertence à mesma abstração que a dos elementos particulares da obra. [...] ²⁰²

[...]

O estudo isolado da obra não nos dá a certeza de falar corretamente de sua construção, ou mesmo de falar da construção mesma da obra. ²⁰³

²⁰¹ *Idem*, pp.140-141, grifos do autor.

²⁰² *Idem*, p.142.

²⁰³ *Idem*, p.143.

O estudo da obra ou mesmo da literatura enquanto sistema não isentaria o pesquisador de considerar as suas relações com os elementos ou séries que lhes são exteriores. Com isso, o autor chama a atenção para a necessidade fundamental de, além de relacionar os elementos em seus respectivos sistemas, articular estes mesmos sistemas, de maneira que eles não sejam apenas abstrações vazias. É no contexto dessa discussão que, então, ele retoma o tópico que introduzira anos antes no artigo *O fato literário*:

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

O que é ‘fato literário’ para uma época para outra será um fenômeno linguístico vinculado à vida social, e vice-versa, segundo o sistema literário em relação ao qual esse fato se situa.²⁰⁴

Com essa formulação, o “fato literário” ou o fenômeno literário singular é como que esvaziado de sua suposta essencialidade ou de qualquer preenchimento pressuposto positivo e absoluto para ser colocado tão-somente em correlação diferencial simultânea com as séries literária e extraliterária de fenômenos linguísticos. Assim, em vez de uma essência, ele teria uma “função” junto ao sistema literário e junto ao sistema linguístico. A depender do contexto, isto é, a depender da configuração desses sistemas, o mesmo fenômeno poderia se revelar literário ou não literário. Nessa perspectiva, aquilo a que Jakobson chamara “literariedade”, se não perdesse o sentido, tornar-se-ia uma noção puramente relativa. Mais adiante no artigo, o autor elucida como se interrelacionariam os fenômenos literários em sentido geral:

Temos uma imagem que não é totalmente correta da maneira como os fenômenos literários entram em correlação: cremos que a obra se introduz num sistema literário sincrônico e ali obtém uma função. É contraditória a noção mesma de um sistema literário em perpétua evolução. O sistema da série literária é, antes de tudo, um sistema das funções da série literária, a qual está em perpétua correlação com as outras séries. A série muda de componentes, mas a diferenciação das atividades humanas permanece. A evolução literária, assim como a evolução das outras séries culturais, não coincide nem quanto ao ritmo nem quanto ao caráter (por causa da natureza específica do material por ela manipulado) com as séries que lhe são correlativas. A evolução da função construtiva intervém rapidamente, a da função literária acontece de uma época

²⁰⁴ *Idem*, p.142, grifo do autor.

para outra, a das funções de toda a série literária em relação às outras séries exige séculos.²⁰⁵

Nessa passagem, Tynianov relativiza e abstrai de modo ainda mais abrangente as categorias de que se utiliza. Tal como já fizera com a noção de “fato literário”, ele reduz a noção de “sistema literário” ou “sistema da série literária” a um “sistema das funções da série literária”, esvaziando-a igualmente de qualquer conteúdo prévio ou essencialidade. A série literária se definiria, assim, antes pela correlação que estabeleceria com as outras séries culturais e pela correlação de suas próprias funções internas do que pela simples soma de suas obras isoladas. Dessa maneira, na evolução da série literária, as suas obras particulares mudariam continuamente e, ainda assim, a literatura subsistiria, porque persistiria a sua diferença relacional, isto é, a sua função de diferença para com as demais práticas da cultura. Entretanto, o autor ainda menciona a “natureza específica do material” manipulado pela série literária para dizer que a sua evolução teria características de ritmo e caráter diferentes das evoluções de outras séries a ela correlativas. Finalmente, as evoluções das funções construtiva (de um elemento da obra), literária (de uma obra) e de toda a literatura se dariam em tempos completamente distintos, proporcionais às respectivas escalas. Mais à frente, o autor discute a interrelação da série literária com as outras séries culturais:

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

Quais são essas séries vizinhas?

Temos todos uma resposta pronta: a vida social.

Mas, para resolver a questão da correlação das séries literárias com a vida social, devemos colocar outra questão: *como* e *em que* a vida social entra em correlação com a literatura? A vida social tem muitos componentes multifacetados, e é só a função dessas facetas que, para ela, é específica. *A vida social entra em correlação com a literatura antes de tudo por seu aspecto verbal*. O mesmo vale para as séries literárias correlacionadas com a vida social. Tal correlação entre a série literária e a série social se estabelece mediante a atividade *linguística*; a literatura tem uma função *verbal* em relação à vida social.²⁰⁶

Nesse ponto, Tynianov parece querer marcar claramente a diferença de sua perspectiva em relação a abordagens, por exemplo, historicistas, psicologistas ou

²⁰⁵ *Idem*, p.149.

²⁰⁶ *Idem*, p.150, grifos do autor.

sociologistas, as quais privilegiavam a correlação da literatura com dimensões ou perspectivas inclusive extralinguísticas da cultura. Para o autor, ao contrário, tal correlação da literatura se daria especificamente junto à dimensão verbal ou linguística da cultura. Ao final do artigo, ele resume assim a sua perspectiva:

Em suma: o estudo da evolução literária só é possível se a considerarmos como série, como um sistema correlacionado com outras séries ou sistemas e por eles condicionada. O exame deve ir da função construtiva à função literária, da função literária à função verbal. Deve esclarecer a interação evolutiva das funções e das formas. O estudo evolutivo deve ir da série literária às séries correlativas vizinhas, e não às séries mais distantes, mesmo se forem principais. O estudo da *evolução* literária não rejeita a significação dominante dos principais fatores sociais; ao contrário, é só nesse âmbito que a significação pode ser esclarecida em sua totalidade; o estabelecimento direto de uma influência dos principais fatores sociais substitui pelo estudo da *modificação* das obras literárias e de sua deformação o estudo da *evolução* literária.²⁰⁷

Com a análise esmiuçada de um tópico amplo como a evolução literária, Tynianov mobiliza um conjunto de noções e conceitos que, uma vez postos em relação, dão a ver uma perspectiva inteiramente nova, não só daquele assunto particular ou mesmo da disciplina de história literária, mas inclusive da teoria literário-poética formalista, na medida em que impacta drasticamente, por exemplo, a noção de “especificidade”. Em seu texto “A linguagem poética (os Formalistas russos)”, Todorov avalia esse efeito em particular:

As consequências dessa tese [de que a especificidade tem existência apenas histórica e culturalmente circunscrita, mas não universal ou eterna] são perturbadoras para a doutrina formalista. De fato, ela volta a afirmar a inexistência do que Eichenbaum considerava a garantia de identidade do Formalismo: o objeto de seus estudos, ou seja, a especificidade (trans-histórica) da literatura.²⁰⁸

[...]

A tese de Tynianov está repleta de implicações radicais. De fato, ela não cede mais espaço para um conhecimento autônomo da literatura, mas leva a duas disciplinas complementares: uma ciência dos discursos, que estuda as formas linguísticas estáveis, mas não pode expressar a especificidade da literatura; e uma história, que explicita o conteúdo da noção de literatura em cada época determinada, colocando-as em relação com outras noções do mesmo nível. Na realidade, essa terceira concepção da linguagem poética é uma

²⁰⁷ *Idem*, p.156, grifos do autor.

²⁰⁸ Todorov, 2013b, p.46.

demolição da própria noção: em seu lugar aparece o ‘fato literário’, categoria histórica e não mais filosófica. Tynianov priva a literatura de seu lugar excepcional, considerando-a não mais em oposição, mas em relação de troca e de transformação com outros gêneros do discurso. A própria estrutura do pensamento é modificada: no lugar do cotidiano e do brilho poético, descobrimos a pluralidade das maneiras de falar. Assim, a ruptura inicial, aquela entre uma linguagem que fala do mundo e uma linguagem que fala de si mesma, é abolida, e podemos nos colocar a questão da verdade em literatura em novos termos.²⁰⁹

Às considerações de Todorov sobre o significado da perspectiva de Tynianov junto ao conjunto das teorias formalistas, devo discordar pontualmente apenas quando ele diz que “Tynianov priva a literatura de seu lugar excepcional, considerando-a não mais em oposição, mas em relação de troca e de transformação com outros gêneros do discurso”. Na análise da referida perspectiva, fica claro que o fato literário, embora esvaziado de uma essencialidade absoluta e positiva, continua sendo excepcional ou “heteróclito”, constituído mediante a sua “qualidade diferencial”. Quanto à série literária, ainda que mudem seus componentes, e com eles o conteúdo da suposta “literariedade”, subsiste a função diferencial, e com ela a necessidade de um critério qualquer de excentricidade ou excepcionalidade, e é por isso que “a diferenciação das atividades humanas permanece”.

De toda forma, resta ainda discutir mais a fundo o que diz Tynianov sobre o estatuto da poesia. No mesmo ano de que data *O fato literário*, o autor já havia publicado *O problema da linguagem poética*, em que relativizara igualmente a diferença entre os discursos da prosa e da poesia, conforme já discuti no capítulo anterior. Reproduzo novamente as partes que vêm ao caso: “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”²¹⁰; “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

²⁰⁹ *Idem*, pp.47-48.

²¹⁰ Tynianov *apud* Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.68.

objeto inabitual”²¹¹. Como comentei anteriormente, segundo essa perspectiva, não haveria mais nada que necessariamente diferenciase de modo específico os discursos da prosa e da poesia do ponto de vista da linguagem em si, e, não estando relacionada ao caráter intrínseco da linguagem, a diferença só poderia estar na configuração circunstancial ou disposicional do discurso ritmado na versificação. De fato, a simples introdução do discurso na sucessão do verso ressaltaria a função da poesia, implicando os efeitos de acentuação da sua excentricidade e de uma maior deformação dos objetos referenciados. E, dessa forma, o “fato poético”, por assim dizer, ainda que contingente e circunstancial tal como o “fato literário” em geral, seria heteróclito, extraordinário ou excepcional num sentido ainda mais variável, irredutível e radical. Já no artigo “Da evolução literária”, antes de chegar à questão da poesia, o autor analisa a condição dos gêneros literários:

Resolve-se da mesma maneira o problema mais difícil e menos estudado, o dos gêneros literários. Parece-nos o romance um gênero homogêneo, que se desenvolve de maneira exclusivamente autônoma durante séculos. Na realidade, ele não é um gênero constante, mas variável, e seu material linguístico, extraliterário, muda de um sistema literário para outro, assim como a maneira de introduzir esse material. Até as características do gênero evoluem.²¹²

[...]

Concluamos, portanto: o estudo dos gêneros é impossível fora do sistema no qual e com o qual está em correlação.²¹³

Assim, para o autor, além de se constituírem enquanto séries internamente heterogêneas, os gêneros literários estariam em contínua mudança, e mesmo seu conteúdo linguístico e sua forma básica não seriam necessariamente equivalentes nos diferentes sistemas literários. Por isso, o estudo dos gêneros deveria se dar em correlação tanto com os outros gêneros como com o sistema a que a série pertence. Logo em seguida, com base na mesma ideia de correlação, o autor passa à consideração especial da relação entre a prosa e a poesia, tópico que aqui reproduzo em sua integralidade:

²¹¹ *Idem*, p.70.

²¹² Tynianov. In: Todorov, 2013a, pp.144-145.

²¹³ *Idem*, p.146.

Estritamente falando, jamais consideramos os fenômenos literários fora de suas correlações. Tomemos o exemplo do problema da prosa e da poesia. Subentendemos que a prosa métrica continua sendo prosa e que o verso livre sem metro continua sendo poesia, sem nos darmos conta de que para certos sistemas literários nos depararemos com dificuldades consideráveis. É que a prosa e a poesia estão correlacionadas. Existe uma função comum da prosa e dos versos (cf. a relação no desenvolvimento da prosa e dos versos, sua correlação estabelecida por B. Eichenbaum)²¹⁴. Em certo sistema literário, é o elemento formal do metro que suporta a função do verso.

A prosa, porém, sofre modificações, evolui e, ao mesmo tempo que ela, o verso evolui. As modificações de um tipo posto em correlação com outro acarretam, ou melhor, estão vinculadas às modificações desse outro tipo. Aparece uma prosa métrica (a de Andrei Biéli). Ao mesmo tempo, a função do verso é transferida a outras características do verso, em sua maioria secundárias, derivadas, ou seja, ao ritmo que delimita unidades, a uma sintaxe particular, a um léxico particular. Subsiste a função da prosa em relação ao verso, mas mudam os elementos formais que a designam.

A evolução ulterior das formas pode ou aplicar a função dos versos à prosa durante séculos e transferi-la a certo número de outras características, ou transgredi-la, diminuir sua importância. Assim como a literatura contemporânea não dá nenhuma importância à correlação dos gêneros (segundo os traços secundários), assim também pode haver uma época em que será indiferente que a obra seja escrita em versos ou em prosa.²¹⁵

Para Tynianov, então, a consideração dos fenômenos literários só faria sentido no contexto de suas interrelações. Nesse sentido, o problema da prosa e da poesia teria de ser considerado no âmbito próprio do sistema literário junto ao qual elas desempenhariam sua função, até porque, enquanto participantes desse mesmo sistema, também elas estariam correlacionadas em uma função comum. De maneira então que as alterações em um desses dois tipos de discurso necessariamente implicariam mudanças no outro.

²¹⁴ É possível que a relação estabelecida por B. Eichenbaum seja a que se lê dos trechos reunidos sob o título de “Teoria da prosa” no livro *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*: “A relação entre a narração literária e a narrativa oral ganha, neste caso, uma importância fundamental. Foi a prosa literária que sempre se valeu amplamente das possibilidades da tradição escrita e criou formas impensáveis fora do quadro da tradição. A poesia é sempre, em maior ou menor medida, destinada a ser falada; com isso, ela vive fora do manuscrito, do livro, enquanto a maior parte das formas e dos gêneros prosaicos está completamente isolada da fala e tem um estilo próprio à linguagem escrita. A narrativa do autor orienta-se quer para a forma epistolar, quer para as memórias ou notas, quer para os estudos descritivos, o folhetim etc. Todas essas formas de discurso estão expressamente vinculadas à linguagem escrita; se dirigem ao leitor, e não ao ouvinte; se constroem a partir de signos escritos, e não a partir da voz.” (Eichenbaum. In: Todorov, 2013a, p.226).

²¹⁵ Tynianov. In: Todorov, 2013a, pp.146-147.

Entretanto, o autor afirma ser “o elemento formal do metro que suporta a função do verso” em certo sistema literário. Seria isso, em certo sentido, a sua diferença específica. Ele exemplifica a condição de relatividade estrutural entre as duas séries com a situação em que a prosa passasse a assimilar o elemento métrico em seu próprio discurso. Nesse caso, então, a função do verso deixaria de ser o metro e passaria a outras características, tais como o ritmo, a sintaxe ou o léxico. Isso para dizer que os elementos formais que designam a função poderiam mudar, e que de fato mudariam, mas que restaria, ainda assim, a função da prosa em relação ao verso. Em outras palavras, é como se mudasse continuamente a *especificidade*, mas subsistisse a *diferença*, uma *diferença inespecífica*.

Finalmente, nessa passagem, o autor declara que a evolução das formas poderia, além de transferir a função da poesia (em relação à prosa) a diferentes elementos e características dos versos, simplesmente transgredi-la, esbatendo a diferença de função entre elas. De modo então que, no limite, seria possível que um sistema literário ainda indeterminado prescindisse dessa diferença. Ou, na sua formulação: “pode haver uma época em que *será* indiferente que a obra seja escrita em versos ou em prosa”. E, em não havendo mais uma diferença de função, haveria ainda, contudo, a da forma geral do verso. Mas, de qualquer forma, essa possibilidade parece de tal maneira impossível para o espaço-tempo de Tynianov – como ainda parece para o nosso – que ele como que a lança como hipótese incerta para algum lugar do futuro.

Conclusão: Uma poética da estranheza

Tendo analisado em planos mais sistêmicos alguns dos modos como os Formalistas equacionam as suas principais respostas ao problema da especificidade poética, e tendo também ensaiado de maneira localizada uma crítica da *Crítica da Crítica: [...] dos Formalistas russos*, passo agora a um último exercício. Desdobrando-se aquelas perspectivas principais mais a fundo e tendo-se em conta os diferentes quadros teóricos daí resultantes, afinal é possível percebê-las melhor tanto em suas particularidades como em suas afinidades compartilhadas no contexto do mesmo movimento teórico-crítico do qual participam. A partir dessa análise simultaneamente geral e particularizada, torna-se viável reequacionar essas perspectivas em seu conjunto e pensar o que seria uma possível inferência da articulação entre elas, isto é, uma solução congruentemente equilibrada entre as diferentes alternativas e coerentemente inferida do conjunto das teses principais desenvolvidas pela escola de crítica literária dos Formalistas russos no tocante ao problema em questão.

Todorov reduz as elaborações formalistas sobre a especificidade da literatura (incluindo-se a poesia) a três concepções principais, que são: a que ele chama de “teoria padrão”, baseada no argumento do autotelismo e endossada amplamente por diversos integrantes do movimento; a de Chklóvski, voltada à perspectiva dos processos estéticos; e a de Tynianov, que introduz a noção de “fato literário”. Entretanto, embora meu texto tenha se organizado parcialmente a partir dessa mesma divisão, a análise mais ampla dos textos formalistas fez notar que as três perspectivas não são aí desenvolvidas de forma completamente separada e distintiva (de cada uma em relação às demais), e tampouco são concepções perfeitamente acabadas. Talvez o fossem caso se pretendessem como tratados estético-filosóficos, em vez de como artigos científicos. Tais artigos foram escritos à maneira de resultados graduais de um projeto coletivo e dinâmico que envolvia principalmente outras pesquisas de teor mais aplicado. Aliás, sendo o movimento formalista mais uma escola de crítica do que propriamente de teoria literária, essas formulações de cunho mais teórico cumpriam sobretudo a função de fundamentar aquela atividade crítica, ao mesmo tempo que abriam caminho para novas

pesquisas particularizadas. Não sendo, portanto, perfeitamente sistemáticas, as concepções sobre a especificidade da literatura constantes dos textos aqui utilizados se revelam, na verdade, mais enquanto estágios ou aspectos que se diferenciam uns dos outros de maneira apenas relativa, dado que caracterizam o processo de evolução de pensamento de participantes de um mesmo movimento. A princípio, embora significativamente diversos, esses estágios têm em comum desde já uma atenção especial dada à suposta diferença constitutiva de seu objeto de estudo – ao dar essa atenção, os Formalistas já estão construindo, de algum modo, o seu próprio objeto –, o que sintomaticamente se traduz na importância do papel desempenhado, de uma ou outra maneira, pela noção de “especificidade”.

De modo geral, a suposta *differentia specifica* do discurso literário é afirmada em relação de negação ou de oposição ao discurso não literário representado pela noção de “linguagem prosaica” ou “linguagem cotidiana”. Nesse sentido, em vez de buscarem correlações diretas com as mais diversas dimensões da cultura e de guiarem seus estudos por disciplinas de conhecimento muito diferentes, os Formalistas ativeram-se à dimensão verbal da vida social e guiaram-se pela moderna linguística, uma ciência que guardava relação com as antigas poética e retórica pelo seu objeto de estudo, mas que se baseava em outros princípios e que possuía outros objetivos. Eles partiram, então, da comparação entre o discurso literário e o discurso verbal comum. De modo também geral, a relação de oposição estabelecida entre os dois se radicaliza especialmente na comparação entre este último discurso e a poesia, uma vez que aí elementos tais como o ritmo, o metro e o próprio verso seriam responsáveis por uma deformação ainda mais acentuada do objeto representado, como também da própria linguagem. Assim, ainda que os autores formalistas se concentrem frequentemente na diferença específica do discurso literário, incluindo em seu âmbito a poesia, em diversos momentos eles também dirigem sua atenção à diferença, específica ou subespecífica, da poesia em relação ao discurso não literário (o que ocorre mais geralmente), e da poesia em relação à prosa literária (o que ocorre mais particularmente, como quando eles se referem designadamente ao “verso”).

Mas, retornando à *Crítica da Crítica: [...]*, de Todorov, como eu dizia, todas as três concepções da literatura que ele identifica, as quais pude investigar mais amplamente no capítulo anterior, partem de um mesmo modo básico de perceber seu objeto de estudo, que é, não exatamente o ato de voltar a atenção do estudo ou pesquisa à obra literário-poética em si mesma, pois isso se refere mais propriamente ao aspecto metodológico da atividade crítica realizada pelos Formalistas, mas sobretudo o que se traduz no juízo geral de que o seu objeto seria um objeto especial, diferencial ou singular. É isso que, em parte, explica a sua indução e a sua conseqüente obsessão (menos de uns que de outros) pela ideia de especificidade, impelindo-os a buscá-la, talvez precipitadamente, no curso de boa parte de seu movimento, enquanto também desenvolvem suas pesquisas mais concretas e particulares. A partir desse ponto inicial, dessa mesma maneira preliminar de perceber seu objeto, o seu juízo naturalmente passa a se colocar enquanto um problema propriamente teórico, e, naturalmente também, os participantes do coletivo se diferenciam uns dos outros na maneira como passam a equacionar o problema e a formular respostas. Nesse sentido, como foi possível verificar de maneira mais panorâmica no primeiro capítulo, os Formalistas apresentam uma relativa variação na maneira de conceber a especificidade literário-poética, por meio de seu enfoque em níveis e graus não necessariamente iguais e da elaboração de noções com sentido e abrangência bastante diferentes, como “linguagem poética”, “literariedade” e “poeticidade”. Mas, conforme afirmei ao final da análise mais ou menos cronológica que conduzi ali, e como também ocorre no texto de Todorov, nota-se que a ideia do fenômeno literário-poético tende a passar de algo cuja especificidade seria certa e positivamente determinada a algo cuja suposta especificidade, ao contrário, seria qualquer coisa de mais variável, irreduzível e *estranho*.

A chamada “teoria padrão” da linguagem poética, baseada no argumento do autotelismo, reflete em razoável medida alguns dos principais valores da estética romântica, como os de autotelicidade, autonomia, totalidade e absoluto, como interpretado por Todorov. Mas ele deixa de destacar outro aspecto importante dessa concepção, que é provavelmente mais elementar que o valor da autonomia, mas que é por ele possivelmente reforçado: o valor estético relacionado às categorias da

negatividade e aos modos da diferença, os quais se traduziriam concretamente em efeitos de contraste, de ruptura, de deformação, de desconformidade, etc. Tal aspecto, que também está bastante presente na estética romântica, implica uma valorização (ainda que relativa) da diferença, o que se faz notar na teoria padrão da linguagem poética na medida em que ela afirma, por exemplo, uma separação constitutiva entre tal linguagem e aquela convencional. Nesse sentido, essa concepção sugere que os textos constituídos na forma da linguagem poética não seriam textos comuns ou normais, regulados pela lei geral da linguagem cotidiana e com uma finalidade comum de comunicação, mas, uma vez que com finalidade própria e sujeitos à própria lei, seriam textos essencialmente especiais, singulares, diferentes. E assim, os textos literário-poéticos se constituiriam no sentido de uma negação da normalidade, ou ainda, de uma afirmação da diferença. Mas ainda que fossem textos diferentes ou *estranhos*, conforme essa concepção, a sua diferença ou a sua *estranheza* ainda seria passível de uma determinação positiva, de modo que eles poderiam ser reconhecidos como situados em um mesmo gênero ou categoria discursiva, o que caracterizaria a sua diferença como específica.

A concepção de Chklóvski, voltada à perspectiva dos processos estéticos, não deixa de sugerir, parcialmente ou em momentos particulares, a dimensão propriamente sígnica ou material da linguagem expressa mais amplamente pela teoria padrão, chegando a referir-se algumas vezes ao aspecto autonomamente formal da linguagem poética. Fá-lo, por exemplo, quando recupera Aristóteles para caracterizar e definir o modo de ser da poesia enquanto um discurso cuja linguagem deveria ter um caráter *estranho* ou estrangeiro, e chega mesmo a afirmar que a língua da poesia seria, propriamente, uma língua difícil, regendo-se pela lei de dificuldades mesmo quando aparentemente se aproxima da língua da prosa. Mas o enfoque preponderante do autor não se coloca sobre a condição ou estado da linguagem poética em si mesma, mas sobre os processos de experiência dessa linguagem, apelando diretamente ao papel crucial desempenhado por uma sensibilidade. Nesse sentido, o foco da perspectiva estética de Chklóvski se concentra não apenas sobre o processo de leitura ou recepção da obra (via surpresa ou *estranhamento*), como argumenta Todorov, mas também sobre o seu

processo de composição ou produção (via singularização e obscurecimento da forma). Trata-se de um foco duplo, projetado sobre ambas as interfaces estéticas fundamentais da obra, em relação às sensibilidades tanto do leitor como do escritor. Além disso, a diferença que Chklóvski estabelece entre as linguagens prosaica e poética em dado momento adquire um sentido suplementar e notadamente mais relativo, se comparado ao da teoria padrão. Ainda que o caráter prosaico da linguagem continue sendo concebido de modo mais determinado e independente, o caráter estético-poético passa a ser dado essencialmente em função do primeiro, em uma função de sinal negativo, já que a poesia passa a ser definida suplementarmente enquanto uma violação da prosa. E, por isso, a diferença entre as linguagens prosaica e poética torna-se, em vez de positivamente determinada, uma diferença variável ou funcional.

A concepção de Tynianov, que introduz a noção de “fato literário”, articula numa mesma perspectiva os aspectos sincrônico e diacrônico do fenômeno literário-poético. Ao fazê-lo, revisa noções e conceitos da história literária e dos estudos literários em geral, implicando consequentemente a teoria poética e o seu problema da especificidade. De modo geral, Tynianov alça a noção de “fato literário” como preferível à própria noção de “literatura”, uma vez que cada fato literário seria heteróclito, isto é, singular e irreduzível, mas também contingente e circunstancial. A existência de um fato como fato literário dependeria de sua qualidade diferencial, de sua função junto às séries literária e extraliterária. Assim, o “fato literário” ou o fenômeno literário singular é esvaziado de sua suposta essencialidade positiva e absoluta para ser colocado tão-somente em correlação diferencial. Nesse sentido, a outrora dita “literariedade” torna-se uma ideia puramente relativa, e a literatura torna-se uma categoria cuja diferença constitutiva é, na verdade, inespecífica. Por essa razão, Todorov avalia que Tynianov privaria a literatura de seu lugar excepcional, leitura que parece justa, porém também entende que ele deixaria de considerá-la em oposição aos demais gêneros do discurso. Na análise da referida perspectiva, entretanto, ainda que mude a especificidade dos fatos que constituem a literatura, e com eles a essência positiva e absoluta da suposta “literariedade”, subsiste sempre a função diferencial dos fatos literários, os quais continuam sendo heteróclitos, excepcionais e *estranhos* quando

comparados aos demais fatos linguísticos da cultura. Assim como faz de maneira geral com a literatura, Tynianov relativiza também a diferença entre os discursos da prosa e da poesia. Segundo a sua perspectiva, não haveria nada que necessariamente diferenciasse de modo específico os discursos da prosa e da poesia do ponto de vista da linguagem em si. Não estando relacionada ao caráter intrínseco da linguagem, a diferença circunstancial estaria na configuração disposicional do discurso ritmado na versificação. A simples introdução do discurso na sucessão do verso ressaltaria a função da poesia, implicando os efeitos de acentuação da sua *estranheza* e de uma maior deformação dos objetos referenciados. Dessa forma, o fato poético, ainda que contingente e circunstancial tal como o “fato literário” em geral, seria heteróclito, excepcional ou *estranho* num sentido ainda mais variável, irreduzível e, portanto, mais radical. Os elementos formais que designam a função da poesia em relação à prosa poderiam mudar, restando, contudo, a própria função. E, assim, mudaria constantemente a especificidade, mas subsistiria uma diferença indeterminada e inespecífica.

Como eu vinha dizendo, as três concepções formalistas do fenômeno literário-poético identificadas por Todorov partem de um mesmo modo básico de perceber seu objeto de estudo, e só então se diferenciam, mas de maneira apenas relativa, umas das outras. Esse modo elementar se baseia no juízo comum de que o fenômeno literário-poético seria absoluta ou relativamente diferente, excepcional ou *estranho*, o que implica a consideração da sua especificidade e explica a sua comparação opositiva com o discurso normal, ordinário ou comum, representado pela noção de “linguagem prosaica” ou “linguagem cotidiana”. E é justamente nesse sentido que defendo o argumento de que seria transversal aos Formalistas uma espécie de *poética da estranheza*, como se elessem como motes da sua poética aquela passagem da *Retórica* e aquela outra da *Poética* de Aristóteles, à qual se refere expressamente Chklóvski. A partir daí, a divergência entre os formalistas passa a ser a propósito da perspectivação dessa especificidade ou *estranheza* a partir de diferentes aspectos, processos e pontos de vista. E aí, conforme os Formalistas se atêm à obra em si mesma ou enfatizam, além dela, os seus processos imediatos de percepção ou de construção, conforme fazem uma análise particularizada e imanente ou a fazem mais abrangente e extensiva a gêneros

inteiros, conforme privilegiam uma perspectiva sincrônica ou diacrônica ou procuram articular ambas, a especificidade e a *estranheza* passam a assumir aspectos, configurações e definições diversas. De toda forma, cada uma dessas perspectivas não é desenvolvida de modo completamente separado e distintivo, mas todas se remetem e referem intensamente umas às outras, de modo que, quando não são necessariamente conflitantes, facilmente podem ser lidas como complementares. De modo, por exemplo, que a ideia de um discurso com uma linguagem autotélica ou autorreferente, que oblitera a denotação e deforma a referencialidade, corresponde bastante bem à ideia da linguagem com aspecto difícil e estrangeiro. Tal aspecto, por sua vez, pode ser considerado como construído artificialmente mediante procedimentos que singularizam e obscurecem a forma linguística dos objetos; e, por outro lado, como sendo percebido com surpresa ou espanto, conseqüentemente. Finalmente, os processos de construção e de percepção, uma vez estendidos a uma perspectiva dialética mais ampla, podem ser tratados em seu aspecto evolutivo e entendidos contingencialmente em sua dinâmica de variação e mudança, constituindo fatos literário-poéticos realmente singulares, heteróclitos ou excepcionais, mas cuja diferença é agora variável, relativa ou circunstancial. De um ou outro modo, para os Formalistas, persiste a *diferença* do fenômeno literário-poético. Persiste do fenômeno literário-poético também a sua *estranheza*. E persiste, sobretudo, *a estranheza da poesia*.

Referências bibliográficas

Aristóteles (1998), *Retórica*, tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

-- (2003), *Poética*, tradução de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

Aucouturier, Michel (1994), *Le Formalisme Russe*, Paris, Presses Universitaires de France.

Ávila, Myriam; Stroparo, Sandra M. (org.) (2015), *Poéticas do Estranhamento*, Curitiba, Arte & Letra.

Bann, Stephen; John E. Bowlt (org.) (1973), *Russian Formalism: A collection of articles and texts in translation*, Edinburgh, Scottish Academic Press.

Brik, Ossip (1920-7), “Ritmo e sintaxe”, in: Todorov, Tzvetan (2013), *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Editora Unesp, pp.163-174.

Brown, Edward J. (org.) (1973), *Major Soviet Writers: Essays in criticism*, New York, Oxford University Press.

Chklóvski, Victor (1917), “A arte como procedimento”, in: Todorov, Tzvetan (2013), *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Editora Unesp, pp.83-108.

Compagnon, Antoine (2010), *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*, tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago, 2ª edição, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Eagleton, Terry (2006), *Teoria da Literatura: Uma introdução*, tradução de Waltensir Dutra, 6ª edição, São Paulo, Martins Fontes.

Eichenbaum, Boris (1925), “A teoria do ‘método formal’”, in: Todorov, Tzvetan (2013), *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Editora Unesp, pp.31-82.

-- (1925), “Teoria da prosa”, in: Todorov, Tzvetan (2013), *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Editora Unesp, pp.225-241.

Erlich, Victor (1955), *Russian Formalism: History-doctrine*, The Hague, Mouton.

-- (1966), *Il Formalismo Russo*, traduzione dall'inglese di Marcella Bassi, Milano, Bompiani.

-- (org.) (1975), *Twentieth-Century Russian Criticism*, New Haven, Yale University Press.

-- (org.) (1994), *Modernism and Revolution: Russian literature in transition*, Cambridge, Harvard University Press.

Frye, Northrop (2013), *Anatomia da Crítica*, tradução de Marcus de Martini, São Paulo, É Realizações.

Jackson, Robert Louis; Rudy, Stephen (1985), *Russian Formalism: A retrospective glance: a festschrift in honor of Victor Erlich*, New Haven, Yale Center for International and Area Studies.

Jakobson, Roman (1919), “La nouvelle poésie russe”, traduit du russe par Tzvetan Todorov, in: _ (1973), *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, pp.11-24.

-- (1923), “Principes de versification”, traduit du tchèque par Marguerite Derrida, in: _ (1973), *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, pp.40-112.

-- (1933-4), “Che cos'è la poesia?”, traduzione di Caterina Graziadei, in: _ (1985), *Poetica e Poesia: Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, pp.42-55.

- (1933-4), “Qu’est-ce que la poésie?”, traduit du tchèque par Marguerite Derrida, in: _ (1973), *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, pp.113-126.
- (1935), “La dominante”, traduit de l’anglais par André Jarry, in: _ (1973), *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, pp.145-151.
- (1960), “Linguística e poética”, in: _ (2010), *Linguística e Comunicação*, 22ª edição, tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix.
- (1966), “Il parallelismo grammaticale e il suo aspetto russo”, traduzione di Luca Fontana, in: _ (1985), *Poetica e Poesia: Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, pp.256-300.
- (1966), “Le parallélisme grammatical et ses aspects russes”, traduit de l’anglais par André Jarry, in: _ (1973), *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, pp.234-279.
- (1968), “Poesia della grammatica e grammatica della poesia”, traduzione di Luca Fontana, in: _ (1985), *Poetica e Poesia: Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, pp.339-352.
- (1968), “Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie”, traduit de l’anglais par André Jarry, in: _ (1973), *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, pp.219-233.
- (1973), *Questions de Poétique*, traductions de Jean-Paul Colin, André Combes, Marguerite Derrida, Jean-Claude Duport, Marie-Odile et Jean Pierre Faye, André Jarry, Michèle Lacoste, Jean-Jacques Nattiez, Jean Paris, Léon Robel, Nicolas Ruwet, Tzvetan Todorov et Harold Weyden, Paris, Éditions du Seuil.
- (1985), *Poetica e Poesia: Questioni di teoria e analisi testuali*, traduzioni di Renata Buzzo Margari, Margaret Contini, Luca Fontana, Paolo Fossati, Caterina Graziadei e Marina Lenzi, Torino, Einaudi.
- (2010), *Linguística e Comunicação*, 22ª edição, tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix.

Kant, Immanuel (2012), *Crítica da Faculdade do Juízo*, 3ª edição, tradução de Valério Rohden e António Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

-- (2015), *Crítica da Razão Pura*, 4ª edição, tradução de Fernando Costa Mattos, Petrópolis, Vozes; Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco.

Lausberg, Heinrich (1993), *Elementos de Retórica Literária*, 4ª edição, tradução de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Lemon, Lee T.; Marion J. Reis (org.) (1965), *Russian Formalist Criticism: Four essays*, Lincoln, University of Nebraska Press.

Lima, Luiz Costa (org.) (1975), *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Rio de Janeiro, Edições Francisco Alves.

Machado, Irene (1989), *Analogia do Dissimilar*, São Paulo, Perspectiva.

Massaud, Moisés (2004), *Dicionário de Termos Literários*, 12ª edição, São Paulo, Cultrix.

Matejka, Ladislav; Krystyna Pomorska (1971), *Readings in Russian Poetics: Formalist and structuralist views*, Cambridge, MIT Press.

Medvedev, P. N.; Bakhtin, M. M. (1978), *The Formal Method in Literary Scholarship: A critical introduction to sociological poetics*, translation by Albert J. Wehrle, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Pedreira, Frederico (2017), *Uma Aproximação à Estranheza*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

Pike, Christopher (1979), *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique*, London, Ink Links; Atlantic Highlands, Humanities.

Pomorska, Krystyna (2010), *Formalismo e Futurismo*, 2ª edição, São Paulo, Perspectiva.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1979), *Teoria da Literatura*, 3ª edição, Livraria Almedina, Coimbra.

Steiner, Peter (1984), *Russian Formalism: A metapoetics*, Ithaca, Cornell University Press.

-- (2001), *El Formalismo Ruso: Una metapoética*, traducción de Vicente Carmona González, Madrid, Akal.

Tezza, Cristovão (2003), *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, Rio de Janeiro, Rocco.

Todorov, Tzvetan (org.) (1965), *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*, traduction de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil.

-- (org.) (2013), *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Editora Unesp.

-- (2015), “A linguagem poética (os formalistas russos)”, in: __, *Crítica da Crítica: Um romance de aprendizagem*, tradução de Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer, São Paulo, Editora Unesp.

-- (2015), *Crítica da Crítica: Um romance de aprendizagem*, tradução de Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer, São Paulo, Editora Unesp.

-- (2018), *Os Gêneros do Discurso*, tradução de Nícia Adan Bonatti, São Paulo, Editora Unesp.

Toledo, Dionísio de Oliveira (org.) (1971), *Teoria da Literatura: Formalistas russos*, tradução de A. M. Ribeiro et al, Porto Alegre, Editora Globo.

Tomachevski, Boris (1927), “Do verso”, in: Todorov, Tzvetan (2013), *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Editora Unesp, pp.175-192.

--, “Temática” (1925), in: Todorov, Tzvetan (2013), *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Editora Unesp, pp.305-356.

Tynianov, Iuri (1923), “A noção de construção”, in: Todorov, Tzvetan (2013), *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Editora Unesp, pp.129-135.

--, “Da evolução literária” (1927), in: Todorov, Tzvetan (2013), *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Editora Unesp, pp.137-156.

--; Jakobson, Roman (1928), “Problemas dos estudos literários e linguísticos”, in: Todorov, Tzvetan (2013), *Teoria da Literatura: Textos dos formalistas russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Editora Unesp, pp.157-160.

Wellek, René; Warren, Austin (1971), *Teoria da Literatura*, tradução de José Palla e Carmo, Lisboa, Publicações Europa-América.