

EIKHENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON,
TOMACHEVSKI, TROTSKY, JIRMUNSKI,
PROF. BIRIK, TYNIANDY, VINOGRADOV.

TEORIA DA LITERATURA
formalistas russos

Tradução de

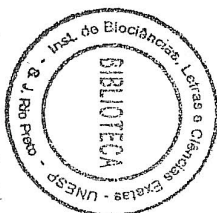
Ana Mariza Ribeiro,
Maria Aparecida Pereira,
Regina L. Zilberman,
Antônio Carlos Hohlfeldt

Revisão de

Rebeca Peixoto da Silva

Organização, Apresentação e Apêndice de
Dionísio de Oliveira Toledo

Prefácio de
Boris Schnalderman



EDITORA GLOBO
Rio de Janeiro

8.015
T-314

INDICE

Prefácio — Boris Schnaiderman IX
A Teoria Literária dos formalistas russos no Brasil — Dionísio de Oliveira Toledo XXIII

PRIMEIRA PARTE

A PROBLEMÁTICA DO FORMALISMO

I

A Teoria do "Método Formal" — E. Eikhenbaum 3
A Arte como Procedimento — V. Chklovski 39
Sôbre a questão do "Método Formal" — V. Jirmunski 57
A Escola poética formalista e o marxismo — L. Trotsky 71

II

As Tarefas da Estilística — V. V. Vinogradov 89
Os Problemas dos Estudos Literários e Linguísticos — J. Tynianov e R. Jakobson 95
A Noção de Construção — J. Tynianov 99
Da Evolução Literária — J. Tynianov 105
Do Realismo Artístico — R. Jakobson 119

Copyright © 1970 by Editora Globo S. A.

Capa de
JOÃO AZEVEDO BRAGA

1971

Direitos exclusivos desta tradução,
em língua portuguesa, da Editora Globo S. A.
Porto Alegre — Rio Grande do Sul — Brasil

B. EIKHENBAUM

A TEORIA DO "MÉTODO FORMAL"

O pior na minha opinião
é aquêle que representa a
ciência como obra pronta.

A. P. DE CANDOLLE

O chamado "método formal" não resulta da constituição de um sistema "metodológico" particular, mas dos esforços para a criação de uma ciência autônoma e concreta. Em geral, a noção de "método" tomou proporções ilimitadas, significando coisas em demasia. Para os "formalistas"¹ o essencial não é o problema do método nos estudos literários, mas o da literatura enquanto objeto de estudo.

Realmente, não falamos, nem discutimos sobre nenhuma me-

¹ Neste artigo, chamamos «formalistas» ao grupo de teóricos que formaram uma «Sociedade para o Estudo da Língua Poética (OPOIAZ)» e que publicam seus trabalhos desde 1916.

toologia. Falamos e podemos falar unicamente de alguns princípios teóricos que nos foram sugeridos pelo estudo de uma matéria concreta e de suas particularidades específicas, e não por esse ou aquele sistema completo, metodológico ou estético. Os trabalhos dos formalistas, concernentes à teoria e à história literária, exprimem estes princípios com clareza suficiente; entretanto, ao longo destes dez últimos anos, acumularam-se tantos novos problemas e velhos mal-entendidos a respeito de tais princípios, que não seria inútil tentar resumirlos, não como um sistema dogmático, mas como um balanço histórico. Importa mostrar como surgiu o trabalho dos formalistas, como e para onde ele evoluiu.

O elemento evolutivo é muito importante para a história do método formal. Nossos adversários e muitos de nossos discípulos não se deram conta disso. Estamos rodeados de ecléticos e de epígonos que transformam o método formal num sistema imóvel de "formalismo", o qual deve servir-lhes para a elaboração de tópicos, esquemas e classificações. Pode-se facilmente criticar este sistema, mas ele não é característico do método formal. Nós não tínhamos e nem temos ainda alguma doutrina ou alguma sistema completos. Em nosso trabalho científico, apreçamos a teoria unicamente como uma hipótese de trabalho, com a ajuda da qual indicamos e compreendemos os fatos: descobrimos um caráter sistemático, graças ao qual esses fatos tornam-se matéria de um estudo. É por isso que não nos ocupamos de definições, pelas quais os epígonos são tão ávidos, e não construímos teorias gerais, que os ecléticos acham tão agradáveis. Estabelecemos princípios concretos e, na medida em que eles podem ser aplicados a uma matéria, valamo-nos destes princípios. Se a matéria requer uma maior complexidade ou uma modificação de nossos princípios, nós o fazemos imediatamente. Neste sentido, somos suficientemente livres a propósito de nossas teorias; e toda a ciência deve ser assim, na medida em que há uma diferença entre teoria e conrrição. Não existe uma ciência completa, a ciência vive enquanto supera os erros, e não enquanto estabelece verdades.

A finalidade deste artigo não é polémica. O período inicial de discussões científicas e polémicas jornalísticas terminou. Somente os novos trabalhos científicos podem responder a este gênero de polémicas, entre as quais *Imprensa e Revolução* (1924, n.º 5) me pareceu digna. Minha tarefa principal é mostrar como, evoluindo e atendo-se ao domínio de seu estudo, o método formal superou completamente os limites do que chamamos geralmente metodologia e como ele se transformou numa ciência autônoma tendo por objetivo a literatura considerada como série específica de fatos. Diversos

métodos podem pertencer ao quadro desta ciência, na medida em que a atenção se concentra sobre o caráter intrínseco da matéria estudada. Tal foi realmente o desejo dos formalistas desde o início e o sentido de seu combate contra as velhas tradições. O nome de "método formal", solidamente ligado a este movimento, deve ser compreendido como um chamado convencional, como um termo histórico, e não devemos tomá-lo como uma definição justa. O que nos caracteriza não é o formalismo enquanto teoria estética, nem uma metodologia representando 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 dos fatos que se destacam na arte literária enquanto tal.

I

Frequentemente, e segundo diferentes pontos de vista, tem-se condenado nos representantes do método formal o caráter obscuro ou a insuficiência de seus princípios, a indiferença a respeito dos problemas gerais da estética, da psicologia, da sociologia, etc. Estas condenações, apesar de suas diferenças qualitativas, são igualmente fundadas no sentido de que elas se dão conta corretamente da pretendida distância que separa os formalistas tanto da estética quanto de toda teoria geral realizada ou que pretende sê-lo. Esta separação, sobretudo da estética, é um fenômeno que caracteriza mais ou menos todos os estudos contemporâneos sobre a arte. Após ter deixado de lado inúmeros problemas gerais como o problema do belo, do sentido da arte, etc., estes estudos se concentraram sobre os problemas concretos propostos pela análise da obra de arte (*Kunstwissenschaft*). O problema da compreensão da forma artística e de sua evolução foi pôsto novamente em questão fora das premissas impostas pela estética geral. Foi seguido de inúmeros problemas concretos dependentes da história e da teoria da arte. *Stygnas* reveladores apareceram, no gênero deste, de Weöhlitz, *História da Arte sem Nome* (*Kunstgeschichte ohne Namen*), até as tentativas sintomáticas de análise concreta dos estilos e procedimentos, como o *Estudo de Estudo Comparativo dos Quadros*, de K. Foll. Na Alemanha a teo-

ria e a história das artes figurativas foram as disciplinas mais ricas em experiência e tradições e tomaram um lugar central no estudo das artes, influenciando a seguir tanto a teoria geral da arte quanto as disciplinas particulares, notadamente os estudos literários².

Pela força de razões históricas locais, a ciência literária tomou na Rússia um lugar análogo.

O método formal chamou a atenção sobre si e tornou-se um problema atual, não certamente devido às suas particularidades metodológicas mas em razão de sua atitude em relação à interpretação e ao estudo da arte. Nos trabalhos dos formalistas, surgiram claramente certos princípios que contradiziam as tradições e axiomas, à primeira vista estáveis, da ciência literária e da estética em geral. Graças a esta precisão de princípios, a distância que separava os problemas particulares da ciência literária e os problemas gerais da estética reduziram-se consideravelmente. As noções e os princípios elaborados pelos formalistas e tomados para fundamento de seus estudos visavam, guardando sempre o seu caráter concreto, à teoria geral da arte. A renascença da poética que, nesta época, se achava completamente fora de uso, se fez sob a forma de invasão de todo o domínio dos estudos sobre arte que não se limitava a considerar certos problemas particulares. Situação resultante de uma série de acontecimentos históricos, entre os quais os mais importantes são a crise da estética filosófica e a reviravolta brusca que se observa na arte, reviravolta que, na Rússia, escolheu a poesia como terreno de eleição. A estética se viu despidida, enquanto que a arte voluntariamente tomou uma forma despojada e não observava senão as convenções mais primitivas. O método formal e o futurismo se acham, portanto, historicamente ligados entre si.

Mas o valor histórico do formalismo representa um tema à parte; aqui, procuro dar uma imagem da evolução dos princípios e dos problemas do método formal, uma imagem de sua situação atual.

Quando da aparição dos formalistas, a ciência acadêmica que ignorava inteiramente os problemas teóricos e que utilizava for-

2 R. Unger destaca a influência decisiva que tiveram os trabalhos de Woeiflin sobre os representantes da corrente estética nos estudos atuais da história literária na Alemanha, O. Walzel e F. Strich; cf. seu artigo *Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft* (Die Literatur, 1923, Nov. H. 2). Cf. no livro de O. Walzel: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Diehvers* (Berlin, 1923).

ramente axiomas envelhecidos tomados de empréstimo da estética, da psicologia e da história, perdera a tal ponto a sensação de seu objeto de estudo que sua própria existência tornara-se ilusória. Não tínhamos necessidade de lutar contra ela: não valia a pena empurrar uma porta aberta, achamos a via livre e não uma formidável talera. A herança teórica de Potebnia e de Vesselovski, conservada por seu discípulo, era como um capital imobilizado, como um tesouro que se privava de seu valor por não ser tocado. A autoridade e influência não pertenciam mais à ciência acadêmica, mas a uma ciência jornalística, se nos é possível dizê-lo, elas pertenciam aos trabalhos dos críticos e dos teóricos do simbolismo. De fato, entre 1907 e 1912, a influência dos livros e dos artigos de V. Ivanov, Brussov, A. Bieli, Merejkovski, Tshukovski, etc., era infinitamente superior àquela dos estudos eruditos e das teses universitárias. Esta ciência jornalística, apesar de todo o seu caráter subjetivo e tendencioso, estava fundada sobre certos princípios e fórmulas teóricas que apoiavam as novas correntes artísticas em voga nesta época. Seus livros, tais como *Simbolismo*, de Andrei Bieli (1910), tinham naturalmente mais sentido para a jovem geração que as monografias de história literária privadas de concepções próprias e de qualquer temperamento científico.

Por isso, no momento em que sobreveio o encontro histórico de duas gerações, encontro extremamente tenso e importante, ele tomou lugar, não no domínio da ciência acadêmica, mas entre a corrente desta ciência jornalística composta pela teoria simbolista e pelos métodos da crítica impressionista. Entramos em conflito com os simbolistas por arrancar-lhes das mãos a poética, liberá-la de suas teorias de subjetivismo estético e filosófico e conduzi-la rumo aos estudos científicos dos fatos. A revolução que jogou os futuristas (Klebnikov, Krutchevit, Maikovski) contra o sistema poético do simbolismo sustentou os formalistas porque dava um caráter mais atual a seu combate.

Libertar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas cada vez mais preponderantes entre os simbolistas era a ordem do dia que reuniu o primeiro grupo de formalistas. A cisão entre os teóricos do simbolismo (1910-1911), a aparição dos acmeístas, ambas prepararam o terreno para uma revolução decisiva. Era necessário afastar todos os compromissos. A história nos exigia uma verdadeira paixão revolucionária, teses categóricas, ironia impiedosa, recusa audaciosa de todo um espírito de conciliação. O que importava em nossa luta era opor os princípios estéticos subjetivos que inspiravam os simbolistas em suas obras teóricas, à exigência

de uma atitude científica e objetiva em relação aos fatos. Daqui vinha a nova atitude do positivismo científico que caracteriza os formalistas: uma recusa às premissas filosóficas, às interpretações psicológicas e estéticas, etc. O próprio estado das coisas nos pedía que nos separássemos da estética filosófica e das teorias ideológicas da arte. Era necessário ocuparmo-nos dos fatos e, rejeitando sistemas e problemas gerais, partimos de um ponto arbitrário, deste ponto onde entramos em contato com o fato artístico. A arte queira ser examinada de perto, a ciência se exigia concreta.

II

O princípio de especificação e concretização da ciência era o princípio organizador do método formal. Concentramos todos os esforços para pôr termo à situação precedente, onde a literatura fora considerada, segundo a expressão de A. Vesselovski, *res malibis*. Foi neste ponto que se tornou impossível conciliar a posição dos formalistas com os outros métodos e de fazê-la admitir pelos ecléticos. Opondo-se a estes métodos, os formalistas negavam e ainda negam, não os métodos, mas a confusão irresponsável de diferentes ciências e de diferentes problemas científicos. Estabelecemos e estabelecemos ainda como afirmação fundamental que o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários, distinguindo-os de qualquer outra matéria, e isto independentemente do fato de que, por seus traços secundários, esta matéria pode dar pretexto e direito de utilizá-la em outras ciências como objeto auxiliar. R. Jakobson (*A Moderna Poesia Russa*, ensaio I, Praga, 1921, p. 11) deu a esta idéia sua fórmula definitiva: "O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a 'literariedade' (*literaturnost*), ou seja, o que faz de uma obra dada uma obra literária. Entretanto, até agora, podíamos comparar os historiadores da literatura a esta polícia que, propondo-se a prender qualquer um, apanhava ao acaso todo aquele que ela achasse no quarto, e mesmo os que passassem na rua ao lado. Da mesma forma os historiadores da literatura se serviam de tudo: da vida pessoal, da psicologia, da política e da filosofia. Compunha-se um aglomerado de disciplinas gastas em vez de uma ciência literária, como se se

houvesse esquecido que cada um destes objetos pertencem respectivamente a uma ciência: a história da filosofia, a história da cultura, a psicologia, etc., e estas últimas podem naturalmente utilizar-se dos fatos literários como documentos incompletos, de segunda ordem".

Para realizar e consolidar este princípio de especificação sem recorrer a uma estética especulativa, foi necessário confrontar a série literária com outra série de fatos, escolhendo entre a quantidade de séries existentes aquela que, colocando-se ao lado da série literária, teria entretanto uma função diferente. O confronto da língua poética com a língua quotidiana ilustrou este procedimento metodológico. Foi desenvolvida nas primeiras pesquisas da Opoiaz (os artigos de I. Jacobinski) e serviu de ponto de partida para o trabalho dos formalistas sobre os problemas fundamentais da poética. Enquanto que habitualmente os estudiosos tradicionais orientavam seus trabalhos em direção à história da cultura ou da vida social, os formalistas se orientaram para a lingüística, que se apresentava como uma ciência paralela à poética na sua matéria de estudo, mas que a abordava apoiando-se em outros princípios e propondo-se a outros objetivos. Por outro lado, os lingüistas estão também interessados no método formal, na medida em que os fatos da língua poética podem, enquanto fatos da língua, ser considerados como pertencentes ao domínio puramente lingüístico. Disto resultou uma relação análoga àquela que existe por exemplo entre a física e a química, quanto à utilização e delimitação mútua da matéria. Os problemas propostos há pouco por Potebnia e aceitos pacificamente por seus discípulos reapareceram sob esta nova luz e tomaram assim um novo sentido.

Jacobinski realizou a confrontação da língua poética com a língua quotidiana de forma geral em seu primeiro artigo, "Sobre os Sons da Língua Poética" (*Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética*, fase I, Petrogrado, 1916); formulou a diferença da seguinte forma: "Os fenômenos lingüísticos devem ser classificados do ponto de vista do objetivo visado em cada caso particular pelo sujeito falante. Se os utiliza com objetivo puramente prático da comunicação verbal, na qual as formas lingüísticas (os sons, os elementos morfológicos, etc.) não têm valor autônomo e não são mais que um meio de comunicação. Mas, podemos imaginar (e eles existem realmente) outros sistemas lingüísticos, nos quais o objetivo prático recue a um segundo plano (ainda que não desapareça inteiramente) e as formas lingüísticas obtenham então um valor autônomo".

Foi importante constatar esta diferença, não somente para a criação de uma poética mas também para compreender a tendência que tinham os futuristas para criar uma língua "transracional*" enquanto revelação total do valor autônomo das palavras, fenômeno observado em parte na língua das crianças, na glossolecta dos sectários, etc. As tentativas futuristas de poesia transracional tiveram uma importância essencial porque figuraram numa demonstração contra as teorias simbolistas, que onstavam ir além da noção de sonoridade que acompanhava um sentido, e que desta forma desvalorizava o desenvolvimento dos sons na língua poética. Concordou-se nesta importância particular a respeito dos sons no verso: foi neste ponto que os formalistas, ligados aos futuristas, lutaram contra os teóricos do simbolismo. É natural que os formalistas tenham tido sua primeira batalha sobre este terreno: era necessário reconsiderar antes todo o problema dos sons, a fim de obter um sistema de observações precisas às tendências filosóficas e estéticas dos simbolistas e tirar em seguida as conclusões científicas derivadas daí. Assim, chegou-se aos primeiros resultados, consagrados inteiramente ao problema dos sons na poesia e da língua transracional.

Paralelamente a Jacobinski, V. Chklovski, em seu artigo "Sobre a Poesia e a Língua Transracional", mostrou, graças a inúmeros exemplos, que "as pessoas fazem por vezes uso de palavras sem referir-se ao seu sentido". As construções transracionais se revelavam como um fato linguístico difundido e como um fenômeno que caracteriza a poesia. "O poeta não ousa dizer uma palavra transracional, a transsignificação se esconde habitualmente sob a aparência de uma significação enganosa, fictícia, obrigando os poetas a admitir que eles não compreendem o sentido de seus versos". O artigo de Chklovski acentuou, entre outros, o aspecto articulatório destacando-se do aspecto puramente fônico que possibilita interpretar a correspondência entre o som e o objeto descrito ou a emoção apresentada de maneira impressionista: "O aspecto articulatório da língua é sem dúvida importante para a fruição de uma palavra transracional, de uma palavra que não significa nada. Talvez do prazer proporcionado pela poesia, a maior parte esteja contida no aspecto articulatório, no movimento harmonioso dos órgãos da fala". O problema desta relação com a língua transracio-

* O termo designa uma poesia onde se supõe nos sons um sentido, sem que eles formem palavras. (N. do Trad. para a edição francesa.)

nel ganha assim importância de verdadeiro problema científico, cujo estudo facilitaria a compreensão de muitos fatos da língua poética. Chklovski formulou assim o problema geral: "Se, para falar da significação de uma palavra, exigimos que ela sirva necessariamente para designar noções, as construções transracionais permanecem exteriores à língua. Mas então elas não são as únicas que lhe permanecem externas: os fatos citados nos incitam a refletir sobre a seguinte questão: as palavras têm sempre um significado na língua poética (e não somente na língua transracional), ou não se nota nesta opinião um ponto de vista do espírito resultante de nossa falta de atenção?"

Todas estas observações e todos estes princípios nos levaram a concluir que a língua poética não é unicamente uma língua de imagens e que os sons do verso não são somente os elementos de uma harmonia exterior, que não só acompanha o sentido, mas que estes próprios têm uma significação autônoma. Desta forma, organizá-remos o reexame da teoria geral de Potbunia construída sobre a afirmação de que a poesia é um pensamento por imagens. Esta concepção de poesia admitida pelos teóricos do simbolismo nos obrigava a tratar os sons do verso como expressão de uma outra coisa que se achava por trás deles, e a interpretá-los seja como uma onomatopéia, seja como uma alteração. Os trabalhos de A. Bieli foram particularmente característicos desta tendência. Entre dois versos de Pushkin, ele achou uma perfeita "pintura através dos sons" da imagem do champagne que passava da garrafa à taça, enquanto que na repetição do grupo r, d, t, em Blok, ele via "a tragédia do desencantamento".

Estas tentativas de explicar as alterações, tentativas que se achavam nos limites da imitação, deviam provocar a nossa resistência intransigente e nos incitavam a demonstrar, segundo uma análise concreta, que os sons existem no verso, fora de toda ligação com a imagem e que têm uma função verbal autônoma.

Os ensaios de Jacobinski serviam de base linguística para a afirmação do valor autônomo dos sons no verso. O artigo de O. Brii "As repetições dos sons" (*Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética*, fasc. 2, Petrogrado, 1917) mostrava os próprios tex-

3 Cf. os artigos de A. Bieli nos estudos «Os Citas» (1917), «Ramos» (1917) e meu artigo «Sobre os Sons dos Versos», de 1920, retomados na compilação dos artigos «Através da Literatura» (1924).

tos (trechos de Pushkin e de Lermontov) e os dispunha segundo diferentes classes. Depois de ter expressado suas dúvidas a respeito da justiça da opinião corrente, ou seja, que a linguagem poética é uma língua de imagens, Brik conclui o seguinte: "Qualquer que seja a maneira pela qual se consideram as relações entre a imagem e o som, devemos concluir que os sons e as consonâncias não são um puro suplemento enfônico, mas o resultado de um desejo poético autônomo. A sonoridade da língua poética não se relaciona com os procedimentos exteriores da harmonia, mas representa um produto complexo da interação de leis gerais da harmonia. A rima, a alteração, etc. não são mais que uma manifestação aparente, um caso particular das leis enfônicas, fundamentais". Opõe-se aos trabalhos de A. Bieli, o artigo não dá nenhuma interpretação ao sentido desta ou daquela alteração; supõe somente que o fenômeno lora, ou seja, neste caso, a própria repetição tem uma função estética: "Evidentemente, acontecem aqui manifestações diferentes de um princípio poético comum, o princípio da simples combinação onde, como material de combinação, podem servir seja os sons das palavras, seja o seu sentido, seja um e outro". Tal extensão bem o período inicial do trabalho dos formalistas. Após o artigo de Brik, o problema dos sons no verso perden sua atualidade particular e entram no sistema geral dos problemas da poética.

III

O trabalho dos formalistas começou pelo estudo do problema dos sons no verso, que, nesta época, era o mais entusiasmador e importante. Certamente, por trás deste problema particular de poética, elaboravam-se teses mais gerais que, mais tarde, deviam se destacar. A distinção entre os sistemas da língua poética e da língua prosaica desde o início do trabalho dos formalistas devia influenciar a discussão de muitos problemas fundamentais. A conexão da poesia como um pensamento por imagens, e a fórmula consequente, poesia = imagem, não correspondia evidentemente aos fatos observados e contradizia os princípios gerais esboçados. Deste

A Teoria do "Método Formal"

porto de vista, o ritmo, os sons, a sintaxe não tinham mais que uma importância secundária, não sendo específicas da poesia, e não fazendo parte de seu sistema. Os simbolistas que haviam aceito a teoria geral de Potebnia, visto que ela justificava a função dominante das imagens-símbolos, não podiam superar a famosa teoria da harmonia de forma e conteúdo, ainda que esta teoria contradiscesse ostensivamente seu próprio desejo de tentar as experiências formais e assim diminuir estas experiências, conferindo-lhes um caráter de jogo. Distanciando-se de Potebnia, os formalistas se livraram da correlação tradicional de forma-fundo e da noção de forma como um invólucro, como um recipiente no qual se deposita o líquido (o conteúdo). Os fatos artísticos testemunhavam que a *diferentia specifica* da arte não se exprimia através dos elementos que constituem a obra, mas através da utilização particular que se faz deles. Assim sendo, a noção de forma obtinha um outro significado e não necessitava de nenhuma noção complementar, nenhuma correlação.

Em 1914, na época das manifestações públicas dos futuristas e antes da constituição da Opoiaz, V. Chklovski publicou uma brochura intitulada *A Ressurreição da Palavra*, na qual, referindo-se em parte a Potebnia e Vesselovski (o problema da imagem ainda não tinha tal importância), propôs como traço distintivo da percepção estética o princípio da sensação da forma. "Nós não experimentamos o habitual, não o venos, não o reconhecemos. Não vemos as paredes de nossos quartos, é difícil para nós ver os erros tipográficos de uma prova, principalmente quando está escrita numa língua bem conhecida, porque não podemos nos obrigar a ver, a ler, a não reconhecer a palavra habitual. Se queremos dar a definição da percepção poética e mesmo artística, é isto que se impõe inevitavelmente: a percepção artística é aquela através da qual nós experimentamos a forma (talvez não somente a forma, mas ao menos a forma)." É evidente que a percepção da qual se fala não é a simples noção psicológica (a percepção própria a esta ou aquela pessoa), mas um elemento da arte, e este último não existe fora da percepção. A noção de forma adquiriu um novo sentido, não é mais um invólucro mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo, fora de toda correlação. Aqui ocorre a separação entre a doutrina formalista e os princípios simbolistas, segundo os quais "através da forma" deveria transparecer algo "do conteúdo". Da mesma maneira, superava-se o esteticismo, admiração de certos elementos da forma, conscientemente isolados do "fundo".

Mas tudo isto não era suficiente para um trabalho concreto. Ao mesmo tempo que se estabelecia a diferença entre a língua poética e a língua quotidiana e se descobria que o caráter específico da arte consiste na utilização particular do material, era necessário tornar mais concreto o princípio da sensação da forma, a fim de que fosse permitido analisar a forma compreendida como o seu próprio fundo. Era preciso mostrar que a sensação da forma surgia como resultado de certos procedimentos artísticos destinados a nos fazer experimentar a forma. O ensaio de V. Chklovski "A Arte como Procedimento" (*Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética*, fasc. 2, 1917) que representava uma espécie de manifesto do método formal, abriu o caminho para a análise concreta da forma. Aqui, vê-se claramente a separação entre os formalistas e Potebnia, e neste mesmo trabalho, entre seus princípios e aqueles dos simbolistas. O artigo inicia pelas objeções aos princípios fundamentais de Potebnia a respeito das imagens e a respeito da relação da imagem e aquilo que ela explica. Chklovski aponta entre outras que as imagens são quase invariáveis: "Quanto mais se compreende uma época mais nos persuadimos de que as imagens que consideramos como a criação de tal poeta, são tomadas de empréstimo de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais do que a acumulação e a revelação de novos procedimentos para dispor e utilizar o material verbal, e isto consiste mais na disposição das imagens que na sua criação. As imagens são dadas, e na poesia lembramos muito mais das imagens do que nos utilizamos delas para pensar. O pensamento por imagens não é, em todo o caso, a ligação que une todas as disciplinas da arte ou mesmo da arte literária, a troca de imagens não constitui a essência do desenvolvimento poético". Mais adiante, Chklovski indica a diferença entre a imagem poética e a imagem prosaica. A imagem poética é definida como um dos meios da língua poética, como um procedimento que, na sua função, é o correspondente dos outros procedimentos da língua poética, tais como o paralelismo simples e negativo, a comparação, a repetição, a simetria, a hipóbole, etc. A noção de imagem foi exchida do sistema geral dos procedimentos poéticos e perdeu a sua função dominante na teoria. Ao mesmo tempo, rejeitávamos o princípio de economia artística que estava sólidamente estabelecido na teoria da arte. Em contrapartida, enunciávamos o procedimento de singularização e o procedimento da forma difícil que aumenta a dificuldade e a duração da percepção: o procedimento da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é compreendida como um meio de destruir o

automatismo perceptivo, a imagem não procura nos facilitar a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto, busca a criação de sua visão e não de seu reconhecimento. Daqui deriva a ligação habitual da imagem com a singularização.

A oposição às idéias de Potebnia foi definitivamente formulada por Chklovski em seu estudo "Potebnia" (*Poética, Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética*, Petrogrado, 1919). Este repete ainda uma vez que a imagem, o símbolo, não constitui o que distingue a língua poética da língua prosaica (quotidiana): "A língua poética difere da língua prosaica pelo caráter perceptível de sua construção. Podemos perceber seja o aspecto acústico, seja o aspecto articulatório, seja o aspecto semântico. Às vezes, não é a construção, mas a combinação de palavras, a sua disposição que é perceptível. A imagem poética é um dos meios que servem para criar uma construção perceptível que podemos experimentar na sua própria substância; mas ela não é nada de mais... A criação de uma poética científica exige que se admita desde o início que existe uma língua poética e uma língua prosaica cujas leis são diferentes, idéias provada por inúmeros fatos. Devemos começar pela análise destas diferenças".

Devemos ver nestes ensaios um balanço do período inicial do trabalho dos formalistas. A principal conquista deste período consiste no estabelecimento de um certo número de princípios teóricos que servirão de hipótese de trabalho ao longo do estudo ulterior dos fatos concretos; ao mesmo tempo, graças a eles, os formalistas puderam superar o obstáculo que as teorias correntes opunham baseadas nas concepções de Potebnia. A partir dos estudos citados, é possível dar-mo-nos conta de que os principais esforços dos formalistas não se conduziam para o estudo da chamada forma, nem para a elaboração de um método particular, mas de que eles visavam estabelecer a tese segundo a qual devemos estudar os traços específicos da arte literária. Para isto, é preciso partirmos da diferença funcional entre a língua poética e a língua quotidiana. Quanto à palavra "forma", importava aos formalistas modificar o sentido deste termo confuso a fim de não mais ser molestado pela associação corrente que se costumava fazer com a palavra "fundo", cuja noção era ainda mais confusa e menos científica. Importava destruir a correlação tradicional e enriquecer a noção de forma com um novo sentido. A noção de procedimento tornou-se ainda mais importante ao longo da evolução ulterior porque provinha direta-

representantes da escola etnográfica para explicar as particularidades dos motivos e dos enredos dos contos, mas ele não a utiliza mais para explicar estas particularidades do fato literário. A gênese explica a origem e nada mais, enquanto que o que importa para a poética é a compreensão da função literária. O ponto de vista genético não dava destaque à existência do procedimento que é uma utilização específica do material: não se destacava a escolha feita sobre a matéria tomada emprestada da vida, da transformação sofrida por esta matéria, de sua função construtiva; enfim, não se dava atenção ao fato de que um meio ambiente desaparece, enquanto que a função literária engendrada por ele permanece não somente como uma sobrevivência, mas como um procedimento literário que guarda sua significação fora de toda a relação com este meio ambiente. Podemos assinalar que Vesselovski se contradizia quando considerava as aventuras do romance grego como um puro procedimento estilístico.

O etnografismo de Vesselovski se chocou com a resistência natural dos formalistas que consideravam este etnografismo um não reconhecimento do caráter específico do procedimento literário, como uma substituição do ponto de vista genético pelo ponto de vista teórico e evolutivo. Suas visões do sincretismo, nascido das condições da existência e como fenômeno que não vai além da poesia primitiva, foram criticadas mais tarde pelo estudo de B. Kazanski: "A Ideia da Poética Histórica" (*Poética*, periódico da seção literária do Instituto de Estado da História da Arte, Leningrado, Academia, 1926); Kazanski demonstra que a natureza de cada arte compreende tendências sincretistas que aparecem com uma clareza particular em certos períodos; partindo daí ele rejeita os princípios etnográficos. É natural que os formalistas não pudessem aceitar as concepções de Vesselovski naquilo que dizia respeito aos problemas gerais da evolução literária. Libertáramos dos princípios fundamentais da poética teórica a partir de um conflito com as idéias de Potebnia; graças ao conflito com os pontos de vista de Vesselovski e de seus discípulos deviam ser formuladas as concepções dos formalistas a respeito da evolução literária, e, conseqüentemente, a respeito da lei da história literária.

O atrativo inicial desta mudança estava contido neste mesmo artigo de Chklovski. Discutindo a fórmula de Vesselovski tirada do mesmo princípio etnográfico, "a nova forma aparecia para exprimir um novo conteúdo", Chklovski propõe um novo ponto de vista: "A obra de arte é percebida em relação com as outras obras de arte e com ajuda de associações que se fazem com elas... Não

somente o pastiche, mas toda a obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a velha forma que já perden o seu caráter estético". Para fundamentar bem esta tese, Chklovski se refere à observação de B. Christiansen sobre a existência de sensações diferenciais ou de uma sensação das diferenças; através disto, prova-se o dinamismo que caracteriza toda a arte e que se exprime por violações constantes dos cânones criados. Ao fim deste artigo, Chklovski cita F. Brunetière, segundo o qual, "de todas as influências que se exercem na história da literatura, a principal é aquela das obras sobre as obras", e "não é preciso multiplicar inutilmente as causas nem, sob o pretexto de que a literatura é a expressão da sociedade, confundir a história da literatura com a dos costumes. Elas são caracteristicamente duas".

Assim, este artigo designava a passagem da poética teórica para a história literária. A imagem inicial da forma foi enriquecida por traços novos da dinâmica evolutiva, da variabilidade permanente. A passagem para a história literária foi o resultado da evolução da noção de forma, e não apenas um alargamento dos temas de estudo. Demonstramos que a obra literária não é percebida como um fato isolado. Sentimos a sua forma em relação com outras obras e não somente a partir dela. Assim, os formalistas saíram definitivamente do quadro deste formalismo concebido como uma elaboração de esquemas e classificações (imagem habitual das críticas que estão pouco a par do que é o método formal), e que é aplicado com tal zelo por certos espíritos escolásticos regozijando-se ante todo o dogma. Este formalismo escolástico não está ligado ao trabalho da Opóiaz nem historicamente, nem na sua essência, e nós não somos responsáveis por ele; pelo contrário, somos seus mais opostos e mais intrínsecos adversários.

V

Deter-me-ei mais tarde nos trabalhos dos formalistas a respeito da história da literatura. Agora concluirei a exposição dos

princípios e problemas teóricos que se encontram nos estudos da Opoiaz durante este primeiro período. No estudo de Chklovski do qual já falei, há uma outra noção que teve grande importância no estudo posterior do romance: a noção de motivação. A descoberta de diferentes procedimentos utilizados ao longo da construção do enredo (a construção em plataformas, o paralelismo, o "enquadramento", a enumeração, etc.) nos levou a conceber a diferença entre os elementos da construção de uma obra e os elementos que formam o seu material: a fábula, a escolha dos motivos, os personagens, as idéias, etc. Esta diferença foi bem assinalada nos trabalhos deste período, porque a tarefa principal era estabelecer a unidade deste ou daquele procedimento construtivo sobre matérias diferentes. A antiga ciência se ocupou exclusivamente do material dando-lhe o nome de fundo e relacionando todo o resto com a forma exterior que não interessava a ninguém ou apenas aos amadores. Daqui vinha o esteticismo ingênuo e tocante de nossos velhos críticos e historiadores da literatura que encontravam uma negligência da forma nos versos de Tutehev e uma forma, não satisfatória, pura e simplesmente, em Nekrassov e Dostoiewski. Perdoava-se nestes escritores a má forma, em virtude da profundidade de suas idéias ou experiências. É natural que, na época de combate e polémica contra este gênero de tradição, os formalistas concentrem todos os seus esforços para mostrar a importância dos procedimentos construtivos, e que separem tudo o que resta como não sendo mais que uma motivação. Quando se fala do método formal e de sua evolução, é preciso dar atenção ao fato de que muitos dos princípios postulados pelos formalistas na época de discussão intensa com seus adversários tinham importância não somente como princípios científicos, mas também como *slogans* que, numa finalidade de propagação e de oposição, se acentuavam até o paroxiso. Não dar atenção a este fato e tratar os trabalhos da Opoiaz de 1916 a 1921 como trabalhos acadêmicos, é ignorar a história.

A noção de motivação ofereceu aos formalistas a possibilidade de se aproximar mais das obras literárias, em particular do romance e da novela, e de observar os detalhes de construção. Este é o tema dos dois estudos seguintes de Chklovski, *O Desenvolvimento do Enredo e Tristram Shandy* de Sterne e *a Teoria do Romance* (Edições da Opoiaz, 1921). Nestes dois estudos Chklovski observa a relação entre o procedimento e a motivação, consi-

dera *Dom Quixote* de Cervantes e *Tristram Shandy* de Sterne como matéria própria para estudar a construção da novela e do romance fora dos problemas da história literária. *Dom Quixote* é considerado como um elo intermediário entre a reunião de novelas (do tipo do *Decamerón*) e o romance de um único herói construído pela ajuda do procedimento picaresco*, motivado por uma viagem. Este romance foi tomado como exemplo porque o procedimento e a motivação não estão suficientemente entrelaçados para formar um romance inteiramente motivado, onde as partes estejam bem unidas. O material está seguramente ligado sem estar unido, os procedimentos de composição e as diferentes maneiras de construção aparecem claramente; no desenvolvimento ulterior do romance, "o material disseminado penetra cada vez mais profundamente no corpo do romance". Analisando "como *Dom Quixote* é feito", Chklovski mostra entre outras coisas o caráter instável do herói e conclui que "este tipo de herói é o resultado da construção romanesca". Assim, sublinhava-se o primado da trama, da construção sobre o material.

Evidentemente, uma arte que não é inteiramente motivada, ou que destrói conscientemente a motivação e põe a construção a nu, traz consigo a matéria mais conveniente para esclarecer este tipo de problema teórico. A própria existência da obra cuja construção é conscientemente posta a nu deve testemunhar em favor destes problemas, confirmando a sua existência e a importância de seu estudo. Podemos até mesmo dizer que estas obras não foram compreendidas a não ser à luz destes problemas e princípios teóricos. Este foi notadamente o caso de *Tristram Shandy* de Sterne. Graças ao estudo de Chklovski, este romance não só ilustrou os problemas teóricos, mas também adquiriu um novo sentido e chamou a atenção sobre si. O romance de Sterne pôde ser sentido como uma obra contemporânea, graças ao interesse geral em torno de sua construção: ele chamou também a atenção daquelas que não viam nele senão uma lengalenga megalante ou anedotas e daquelas que o consideravam do ponto de vista do sentimentalismo, do qual Sterne era tão responsável quanto Gogol do realismo.

* O sentido que a palavra procura dar é de acontecimentos que se sucedem como se fossem enfiados, e ao final do romance teríamos, metaforicamente, um colar de pérolas. (N. do Trad.)

Observando o desmandamento consciente dos procedimentos construtivos, Chklovski afirma que em Sterne a própria construção do romance é accentuada: a consciência da forma obida grãgas à sua deformação constitui o próprio conteúdo do romance. Ao fim de seu estudo, Chklovski formula assim a diferença entre a trama e a fábula: "Confunde-se geralmente a noção de trama com a descrição de acontecimentos, com o que convencionalmente em propoção chamar fábula. Na verdade, a fábula não é mais que um material que serve à construção da trama. Assim, a trama, de *Eugênio Oneguim* não é o romance do herói com Taitana, mas a elaboração desta fábula dentro de uma trama, realizado com a ajuda de digressões intercaladas... As formas artísticas se explicam por sua necessidade estética, e não por uma motivação exterior tomada emprestada da vida prática. Quando o artista torna lenta a ação do romance, não ao introduzir os rivais, mas deslocando os capítulos, ele nos mostra assim as leis estéticas sobre as quais reponham dois procedimentos de composição".

Meu artigo "Como é Feito *O Capote* de Gogol" (*Poética*, — 1919) se relacionava também com o problema da construção da novela. Em relação ao problema da trama, reuni o problema do discurso direto, no qual a construção se funda sobre o tom da narração. Tentei mostrar neste artigo que o texto de Gogol "se compõe de imagens verbais vivas e de emoções verbais", que as palavras e as proposições são escolhidas e combinadas por Gogol seguindo o princípio do discurso direto expressivo, no qual a articulação, a minúcia, os gestos fônicos, etc., têm uma função particular. Analisei a composição de *O Capote* deste ponto de vista, demonstrando a alternância do discurso direto cômico ligado às anedotas, aos trocadilhos, etc., com uma declamação sentimental ou melodramática, alternância que confere a essa novela seu caráter grotesco. Nessa ordem de idéias, a conclusão de *O Capote* é tratada como uma apoteose do grotesco de mesmo gênero da cena muda de *O Revisor*. Achamos que as reflexões tradicionais sobre o romantismo e o realismo de Gogol eram inúteis e não traziam nada para a compreensão da obra.

Assim, o problema do estudo da prosa saíra do ponto morto. Definimos a diferença que existe entre a noção da trama como construção e a noção de fábula como material; descobrimos os procedimentos específicos da composição da trama; após o que abriu-se larga perspectiva para o trabalho de história e teoria do romance; ao mesmo tempo, propunha-se o problema do discurso direto como um princípio construtivo da novela sem trama. Estes

estudos influenciaram um grande número de pesquisas que apareceram nestes últimos anos escritas por pessoas que não estão diretamente ligadas à Opoiaz.

VI

Nosso trabalho não se dirigia somente no sentido do alargamento e aprofundamento dos problemas, mas também no sentido da diferenciação, à medida que o grupo da Opoiaz se enriquecia com novos membros, que, até então, trabalhavam isoladamente ou que começavam o seu trabalho. A principal diferenciação visava à linha de demarcação entre a prosa e o verso. Opouso-se aos simbolistas que, durante esta época, tentavam abolir, na teoria e na prática, a fronteira entre a prosa e o verso e se aplicavam na busca de um metro na prosa (A. Bieli), os formalistas insistiam no fato de que existe uma nítida delimitação dos gêneros na arte literária.

Mostramos no capítulo precedente que o trabalho sobre o estudo da prosa se fazia num ritmo intenso. Neste campo, os formalistas eram os pioneiros, se não contarmos alguns estudos ocidentais onde certas observações sobre o material coincidiam com as nossas (por exemplo V. Dibelius, *Englische Romanikunst* 1910), mas que estavam longe de todos os nossos problemas e princípios teóricos. Em nosso trabalho sobre prosa, estávamos quase que totalmente livres da tradição. O mesmo não acontecia com os versos. A grande quantidade de obras de teóricos ocidentais e russos, as experiências teóricas e práticas dos simbolistas, as discussões em torno das noções de ritmo e de metro que de 1910 a 1917, engendraram toda uma literatura especializada, enfim a aparição das novas formas poéticas dos futuristas, tudo isto tornava complexo o estudo do verso e a própria discussão de seus problemas, em vez de facilitá-los. Em lugar de voltar aos problemas fundamentais, muitos investigadores ocupavam-se de questões concretas da métrica ou tentavam classificar as opiniões e os sistemas acummlados. Todavia, não existia uma teoria do verso no sentido total do termo: nem o problema do ritmo poético, nem o problema da ligação entre o ritmo e a sintaxe, nem o problema dos sons no verso (os formalistas haviam apenas indicado algumas premissas

lingüísticas), nem o problema do léxico e da semântica poética tinham encontrado base teórica. Em outras palavras, o problema do verso continuava obscuro. Era necessário abandonar os problemas concretos da métrica e nos inclinarmos sobre a questão do verso a partir de um ponto de vista mais geral. Era necessário propor o problema do ritmo, de tal forma que não se esgotasse na métrica, mas que integrasse os aspectos mais essenciais da língua poética.

Aqui, como no capítulo precedente, deter-me-i no problema do verso na medida em que sua discussão nos conduziu a novas concepções teóricas sobre a arte literária ou sobre a natureza da língua poética. Os fundamentos foram propostos pelo trabalho de O. Brik, "Ritmo e Sintaxe", lido em 1920 durante uma reunião da Opoiaz, que não somente não foi publicado como parece nunca foi escrito. Este estudo demonstra que no verso existem construções sintáticas indissolivelmente ligadas ao ritmo. Assim, a própria noção de ritmo perdia seu caráter abstrato e ligava-se com a substância lingüística do verso, com a frase. A métrica re-gnava a um segundo plano, guardando um valor de convenção poética mínima, de alfabeto. Esse passo era tão importante para o estudo do verso quanto o estabelecimento da ligação entre o verso e a construção para o estudo da prosa. A revelação das figuras rítmicas e sintáticas derrubou definitivamente a noção de ritmo como suplemento exterior que fica na superfície do discurso. A teoria do verso pôs-se a estudar o ritmo como fundamento construtivo do verso que determina todos os seus elementos, acústicos e não-acústicos. A perspectiva para uma teoria do verso esta-va largamente aberta, e esta teoria se situava a um nível bastante mais elevado, enquanto que a métrica devia tomar o lugar de uma propedêutica elementar. Os simbolistas e os teóricos da escola de A. Bieli não chegaram a se elevar até este nível, apesar tinham com destaque para eles as questões da métrica con-
tínuavam com destaque central.

Entretanto, o trabalho de Brik tinha somente assinalado a possibilidade de uma nova aproximação: o estudo mesmo, e o seu primeiro artigo ("A Repetição dos Sons") se limitou a uma posição de exemplos e à sua distribuição em grupos. A partir de um estudo, podíamos nos orientar seja ao lado dos novos problemas, seja ao lado de uma simples classificação ou sistematização do material que ficava exterior ao método formal. O livro de V. Jirmunski, *A Composição das Poemas Líricos* (Opoiaz, 1921) se relaciona diretamente com este tipo de estudo. Jirmunski, que não parti-

A Teoria do "Método Formal"

cipava dos princípios teóricos da Opoiaz, interessou-se pelo método formal como um dos temas científicos possíveis, como uma maneira de dispor o material em grupos e rubricas. Esta concepção do método formal não pode certamente resultar em nada diverso: apoiando-se sobre um critério exterior, distribui-se o material em grupos. Todos os trabalhos teóricos de Jirmunski tiveram essencialmente um caráter pedagógico, de classificação. Trabalhos deste gênero não tiveram importância fundamental na evolução geral do método formal e indicam unicamente a tendência (históricamente inevitável) que procura atribuir um caráter acadêmico ao método formal. Por isso, não é surpreendente que Jirmunski se tenha separado inteiramente da Opoiaz e que tenha várias vezes declarado seu desacordo com os princípios formalistas (sobretudo no prefácio à tradução do livro de O. Walzel, *O Problema da Forma da Poesia*, 1923).

Meu livro, *A Melódica do Verso* (Opoiaz, 1922), estava em parte ligado ao trabalho de Brik a respeito das figuras rítmicas e sintáticas, mas estava também preparado para o estudo do verso sob o aspecto acústico e, neste sentido, estava ligado a inúmeros trabalhos ocidentais (Siewers, Saran, etc.). Meu ponto de partida era que os estilos são geralmente divididos à base do léxico: "Assim, nós nos distanciamos do verso para nos preocuparmos com a língua poética em geral... Era necessário achar qualquer coisa que fosse ligada à frase no verso e que, ao mesmo tempo, não nos distanciasse do próprio verso, qualquer coisa que se situasse no limite entre a fonética e a semântica. Esta qualquer coisa é a sintaxe". Os fenômenos rítmicos e sintáticos não são considerados por si mesmos, mas por sua relação com a significação construtiva da entonação poética e discursiva. Importava-me sobretudo definir a noção de dominante, que organiza este ou aquele estilo poético considerando a noção de melodia como um sistema de entonações e separando-a assim da noção de harmonia geral do verso. Apoiando-me nestas premissas, propus distinguir três estilos fundamentais na poesia lírica: declamatório (oratória), melódico e falado. Todo o livro é consagrado ao estudo das características entoadivas do estilo melódico, tomando por exemplo a poesia lírica de Jukovski, Tjutchev, Lermontov e Fet. Evitando esquemas demasiado importantes no trabalho científico não o estabelecimento de esquemas, mas a possibilidade de ver os fatos. Para isto, necessitamos da teoria, porque é somente à sua luz que os fatos se tornam perceptíveis, ou seja, tornam-se verdadeiros fatos. Mas as

teorias morrem ou mudam, enquanto que os fatos descobertos ou confirmados graças a ela permanecem".

A tradição dos estudos concretos sobre a métrica estava ainda viva entre os teóricos ligados ao simbolismo (A. Bieli, V. Brusov, S. Bobrov, V. Tchudovski, etc.), mas se embrenhava aos poucos no caminho dos cálculos estatísticos exatos e perdida assim a sua importância como princípio. Os estudos métricos de B. Tomachevski coroados por seu manual, *À Versificação Russa* (1942), funcionaram neste sentido. Assim, a métrica recuava a um segundo plano, não era mais que uma disciplina auxiliar propondo apenas uma série reduzida de problemas; a teoria do verso em geral ocupava o primeiro plano. O desenvolvimento precedente do método formal revelara uma tendência que consistia em alargar e enriquecer nossa imagem do ritmo poético ligando-o à construção da língua poética, tendência que estava evidenciada no artigo de B. Tomachevski, "O Jambo de Cinco Medidas de Pushkin" (1919, publicado na compilação *Estudos sobre a Poesia de Pushkin*, Berlin, 1923). Ahamos aí uma tentativa para passar do domínio do metro para o da língua. Daí a afirmação dirigida contra A. Bieli e sua escola: "O objetivo do ritmo não é observar os pés fictícios, mas distribuir a energia expiratória no quadro de um impulso único, o verso". Esta tendência foi expressa com clareza decisiva no artigo do mesmo autor, "O Problema do Ritmo Poético" (*O Pensamento Literário*, fasc. 2, 1922). Neste artigo, a antiga oposição do metro e do ritmo foi superada, porque se estendeu a noção de ritmo poético a uma série de elementos linguísticos que participam da construção do verso: ao lado do ritmo proveniente do acento das palavras, aparecem o ritmo que vem da entonação proposicional e o ritmo harmônico (aliterações, etc.). Assim, a própria noção do verso torna-se a noção de um discurso específico, onde todos os elementos contribuem para o caráter poético. Seria um equívoco dizer que este discurso não faz mais do que se adaptar a uma forma métrica resistindo-lhe e criando separações rítmicas (ponto de vista ainda defendido por V. Jirmunski em seu novo livro *Introdução à Métrica*, 1925). "O discurso poético é um discurso organizado quanto a seu efeito fônico. Mas, já que o efeito fônico é um fenômeno complexo, só um de seus elementos sofre a canorização. Assim, na métrica clássica, o elemento canorizado é representado pelos acentos que ela submeteu a uma sucessão e regulação com leis... Mas é suficiente que a autoridade das formas tradicionais seja abalada para que apareça com insistência este pensamento: a essência do verso não se

combina com seus traços primeiros, o verso vive também pelos traços secundários de seu efeito fônico; ao lado do metro, existe o ritmo que é também apreensível; pode-se escrever versos em que só se observam estes traços secundários, o discurso permanece poético sem que se mantenha o metro." Afirma-se a importância da noção de impulso rítmica que já figurava nos trabalhos de Brilk e que caracteriza o traçado rítmico geral: "Os procedimentos rítmicos participam em diferentes graus na criação da impressão estética. Este ou aquele procedimento pode dominar em diferentes obras literárias, este ou aquele meio pode estar encarregado da função de dominante. A orientação em direção a um certo procedimento rítmico determina o caráter concreto da obra, e podemos classificar os versos deste ponto de vista em versos acentuais (por exemplo, a descrição da batalha em *Poltava*), em versos entoáveis e melódicos (os versos de Jukovski) e em versos harmônicos que caracterizam os últimos anos do simbolismo russo". A forma poética assim compreendida não se opõe a um fundo que lhe será exterior e difícil de integrar, mas é tratada como o verdadeiro fundo do discurso poético. Aqui, como precedentemente, a noção de forma adquire um novo sentido de integridade.

VII

O livro de R. Jakobson *Do Verso Tcheco (Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética*, fase. 5, 1923) destacou novos problemas a respeito da teoria geral do ritmo e da língua poética. Jakobson opõe a teoria de uma "deformação organizada" da língua pela forma poética à teoria da conformidade absoluta do verso ao espírito da língua, à teoria da forma que não resiste ao material. Introduziu na teoria da diferença entre a fonética da língua quotidiana e a da língua poética uma correlação característica: a dissimilação das líquidas que, segundo L. Jakobinski, estando ausente da língua poética, opõe esta última à língua quotidiana⁵, aparecia como

⁵ Neste momento, L. Jakobinski, também ele, indicava o caráter muito sumário do noção de «língua quotidiana» e a necessidade de diversificá-la segundo as suas funções (familiar, científica, oratória, etc.); cf. seu artigo «Sobre o Discurso Dialógico», na publicação *A Língua Russa*, 1923.

possível nos dois casos. Na língua quotidiana, ela é imposta pelas circunstâncias enquanto que na língua poética é intencional. São estes, portanto, dois fenômenos essencialmente diferentes. Ao mesmo tempo, indica-se a diferença de princípios entre a língua poética e a língua emocional (Jakobson fala dela já na sua primeira obra, *A Poesia Moderna Russa*): "A poesia pode utilizar os métodos da língua emocional, mas sempre com traços que lhe são próprios. Esta semelhança entre os dois sistemas linguísticos, assim como a utilização feita pela língua poética de meios próprios à língua emocional, provoca seguramente a identificação da língua poética com a língua emocional. Esta identificação é errônea, visto que não chama atenção para a diferença funcional fundamental entre os dois sistemas linguísticos". A esse propósito, Jakobson rejeita as tentativas de Grammont e dos outros teóricos do verso que preconizam o recurso à teoria onomatopáica ou ao estabelecimento de uma ligação emocional entre os sons e as imagens ou idéias para explicar as construções fônicas: "A construção fônica não é sempre a construção de uma imagem sonora, e a imagem sonora não se utiliza sempre dos métodos da língua emocional". Assim, Jakobson sai constantemente do quadro de seu tema concreto e especial (a prosódia do verso teléico) e esclarece os problemas teóricos da língua poética e do verso. Um artigo inteiro sobre Mal'kovski, que completa o estudo precedente de Jakobson sobre Klebun'kov, também pertence a esse livro.

Em meu estudo sobre Anna Akhmatova (1923), também tentei reexaminar os problemas teóricos fundamentais ligados à teoria do verso; o problema do ritmo relacionado com a sintaxe e a entoação, o problema dos sons do verso relacionado com a articulação, e enfim o problema do léxico e da semântica poética. Referindo-me ao livro que J. Tynianov tinha então em preparação, indicava que, estando presente no verso, a palavra é como que extraída do discurso vulgar, rodeada de uma nova atmosfera semântica, e não é percebida 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 costunheiras associações verbais.

Nesse momento, a ligação inicial do método formal com a linguística estava consideravelmente enfraquecida. A diferenciação dos problemas era já tão grande que não tínhamos mais necessidade de um apoio particular da parte da linguística, sobre-

tudo na linguística de matriz psicológico. Ao contrário, certos trabalhos dos linguistas no campo do estilo poético encontravam objeções de princípio da nossa parte. O livro de J. Tynianov *O Problema da Língua Poética* (Academia, 1924), editado agora, acen-tuou as divergências que existiam entre a linguística psicológica e o estudo da língua e do estilo poético. Este livro descobriu a união íntima entre a significação das palavras e a construção do verso, enriquecendo assim novamente a noção do ritmo poético e pôde o método formal no caminho dos estudos das particularidades semânticas da língua poética, e não somente daquelas que acentuavam a acústica ou a sintaxe. Tynianov diz na sua introdução: "Nestes últimos tempos o estudo do verso alcançou grande sucesso, que se entenderá sem dúvida, e entretanto nós nos lembramos ainda de seus inícios sistemáticos. Mas o problema da língua e do estilo poético continua fora destes estudos. As pesquisas neste campo isolaram-se do estudo do verso; temos a impressão de que a língua e o estilo poético não estão ligados ao verso, de que não dependem dele. A noção de língua poética, lançada há pouco tempo, atravessa agora uma crise sem dúvida provocada pelo sentido muito impreciso desta noção, fundada com base na linguística psicológica, e pelo emprego muito largo que lhe é dado".

Entre os problemas gerais da poética que este livro põe em questão e esclarece, o do "material" é o que tem maior importância. O uso admitido impunha para esta noção um emprego que a opunha à noção de "forma"; assim, as duas noções perdiam em importância, e sua oposição tornava-se uma substituição terminológica da antiga oposição "forma-fundo". Na verdade, como já disse, os formalistas haviam atribuído à noção de "forma" o sentido de integridade e a haviam confundido assim com a imagem da obra artística na sua unidade, de modo que não acontecia nenhuma oposição, salvo com as outras formas privadas de um caráter estético. Tynianov indica que o material da arte literária é heterogêneo e comporta significações diferentes, que "um elemento pode ser promovido às expensas de outros, que consequentemente são deformados e por vezes mesmo degenerados, até se tornarem materiais neutros". Daí a conclusão: "A noção de 'material' não ultrapassa os limites da forma, material é também 'formal', e é um erro confundir-lo com os elementos exteriores da construção". E mais, a noção de forma se enriqueceu pelos traços de dinamismo: "A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica tendo seu próprio de-

seu desenvolvimento; seus elementos não estão ligados por um sinal de igualdade ou de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e integração. A forma da obra literária deve ser sentida como uma forma dinâmica".

Quanto ao ritmo, é aqui apresentado como o fator construtivo e fundamental do verso, presente em todos os seus elementos. Os traços objetivos do ritmo poético, são, segundo Tyrtanov, a unidade e a continuidade da sucessão rítmica, relacionadas diretamente uma com a outra. Insistimos novamente sobre a diferença fundamental entre a prosa e o verso: "Aproximar os versos da prosa supõe que se estabeleça a unidade e a continuidade num objeto não-habitual, por isso não se apaga a essência do verso; ao contrário, ela se acha acentuada... Qualquer elemento da prosa, uma vez introduzido na sucessão do verso, se mostra claramente pôsto em relevo por sua função e dá assim nascimento a dois fenômenos diferentes: esta construção assinalada e a deformação do objeto não-habitual". A seguir, propõe-se o problema da semântica: "Nos versos não devemos acaso lançar mão de uma semântica deformada que, por essa razão, só podemos estudar depois de ter isolado o seu princípio construtivo?". Toda a segunda parte do livro responde a esta questão demonstrando que entre os fatores do ritmo e a semântica existe uma ligação constante. O fato de que as imagens verbais estejam incluídas nas unidades rítmicas, é decisivo para os primeiros: "O vínculo que une os constituintes parece ser mais forte e mais estreito que aquele que os liga na língua comum; uma relação posicional, inexistente na prosa, surge entre as palavras".

Assim, achava-se melhor fundamentada a separação entre a teoria de Potebnia e as concepções dos formalistas; ao mesmo tempo, novas perspectivas se abriam para a teoria do verso. Graças à obra de Tyrtanov, o método formal se revelou apto a se apropriar dos novos problemas e a servir a uma evolução ulterior. Tornou-se evidente mesmo para as pessoas estranhas à Opóiz, que a essência de nosso trabalho consistia no estudo das particularidades intrínsecas da arte literária, e não no estabelecimento de um "método formal" imutável; deram-se conta de que se tratava de um objeto de estudo e não de um método. Tyrtanov formula ainda uma vez esta idéia: "O objeto de um estudo que se pretende estudar da arte deve ser constituído pelos traços característicos que distinguem a arte dos outros campos da atividade intelectual, os quais são para este estudo mais do que um material ou um instru-

mento. Cada obra de arte representa uma interação complexa de inúmeros fatos; consequentemente, o objetivo do estudo é definir o caráter específico desta interação".

VIII

Já indiquei o momento em que surgiu, ao lado dos problemas teóricos, o problema do movimento e da mudança das formas, ou seja, a questão da evolução literária. Esta questão apareceu enquanto se examinavam novamente as concepções de Vesselovski a respeito dos motivos e dos procedimentos dos contos; a resposta ("a nova forma não aparecia para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a antiga forma") era uma consequência da nova noção de forma. A forma compreendida como o verdadeiro fundo, modificando-se sem cessar, relacionada com as obras do passado, exigia naturalmente que a abordássemos sem a ajuda de classificações abstratas estabelecidas de uma vez por todas, mas levando em conta seu sentido concreto e a sua importância histórica. Uma dupla perspectiva apareceu: a perspectiva do estudo teórico deste ou daquele problema (por exemplo, *O Desenvolvimento do Épico*, de Chklovski, meu livro *A Melódia do Verso*), ilustrado com materiais diversos, e a do estudo histórico, estudo da evolução literária enquanto tal. Sua combinação, que era uma consequência natural do desenvolvimento do método formal, nos propôs inúmeros, novos e complexos problemas, dos quais a maior parte não está ainda resolvida nem mesmo suficientemente bem definida.

O desejo inicial dos formalistas de revelar este ou aquele procedimento construtivo e estabelecer sua unidade sobre uma vasta matéria deu lugar ao desejo de diferenciar esta imagem geral, de compreender a função concreta do procedimento de cada caso particular. Esta noção de significação funcional avançou pouco a pouco até o primeiro plano e recebeu a noção inicial de procedimento. Esta diferenciação de nossas próprias noções e princípios gerais caracteriza toda a evolução do método formal. Não temos princípios dogmáticos tais que arriscariam entrar e proibir o

acesso aos fatos. Não podemos garantir nossos esquemas se tentarmos aplicá-los a fatos que não conhecemos: os fatos podem exigir que os princípios sejam modificados, corrigidos ou tornados mais complexos. Trabalhar sobre uma matéria concreta nos obriga a falar da função, e por isso tornar completa a noção de procedimento. A teoria reclamava o direito de tornar-se história.

Aqui, novamente nos deparamos com a tradição da ciência acadêmica e com as tendências da crítica. Durante nossos anos de estudo, a história acadêmica da literatura se limitava de preferência ao estudo biográfico e psicológico dos escritores isolados (que eram tão-só e certamente "os grandes"). Mesmo as antigas tentativas, cujo objetivo era escrever a história inteira da literatura russa e que testemunhava a intenção de sistematizar um grande material histórico, já haviam desaparecido. Entretanto, as tradições destes monumentos (do gênero *História da Literatura Russa* de A. N. Pypin) guardavam uma autoridade científica de tal força, que a geração seguinte não ousava mais encerrar o estudo de temas tão vastos. Entretanto, eram noções gerais e incompreensíveis a respeito do que fosse, tais como realismo ou romantismo (e considerava-se que o realismo era superior ao romantismo), que tinham a função principal nestes monumentos; compreendia-se a evolução como uma perfeição contínua, como um progresso (do romantismo ao realismo), interpretava-se a sucessão dos movimentos como a ostentação passiva de uma herança que se transmitia de pai a filho, enquanto a literatura como tal não existia: era substituída por um material tomado emprestado da história dos movimentos sociais, da biografia dos escritores, etc.

Este historicismo primitivo que nos distanciava da literatura preparou a reuza natural dos teóricos do simbolismo e dos críticos literários de todo o historicismo. Multiplicaram-se os estudos impressionistas e os "Retratos", e empreenderam-se em grande escala a modernização dos antigos escritores transformando-os nos *Companheiros Eternos*. Subentendia-se (e às vezes proclamava-se em voz alta) que a história da literatura era inútil.

Deveríamos destruir as tradições acadêmicas e nos desembarragar das tendências da ciência jornalística. Para os primeiros, seria necessário opor à ideia de evolução literária a da literatura em si, fora das noções de progresso e de sucessão natural dos movimentos literários, fora das noções de realismo e romantismo, fora de toda a matéria exterior à literatura que consideramos co-

mo série específica de fenômenos. Para os segundos, deveríamos opor os fatos históricos concretos, a instabilidade e a variabilidade da forma, a necessidade de levar em consideração as funções concretas deste ou daquele procedimento, isto é, de contar com a diferença entre a obra literária tomada como um certo fato histórico e sua livre interpretação do ponto de vista das exigências contemporâneas, dos gostos e dos interesses literários. Deste modo, a atitude principal de nosso trabalho em história literária devia ser a atitude de destruição e negação; efetivamente, tal era a atitude primordial de nossas manifestações teóricas, e não foi senão mais tarde que adquiriram o caráter tranquilo de estudo dos problemas particulares.

Foi por isso que nossas primeiras declarações em relação à história literária tomaram a forma de teses quase involuntárias, definidas a propósito de uma matéria concreta. Uma questão particular tomou inopinadamente dimensões de um problema geral, a teoria se unia à história. Os livros de J. Tynianov *Dostoiévski e Gogol* (Opoiaz, 1921) e de V. Chklovski *Rosanolv* (Opoiaz, 1921) são significativos se os tomarmos deste ponto de vista.

O objetivo de Tynianov era provar que *Vida Stepanchikovo* de Dostoiévski representa um pastiche, que por trás do primeiro plano se dissimula um segundo plano alimentado pela personalidade de Gogol e sua *Correspondência com os amigos*. Mas Tynianov acrescenta a esta questão particular toda uma teoria do pastiche como procedimento estilístico (a estilização paródica) e como manifestação da substituição dialética que se opera entre as escolas literárias, substituição de uma grande importância para a história literária. Surgiu a questão da sucessão e das tradições e, a este propósito, destacamos os problemas fundamentais da evolução literária: "Quando se fala da tradição ou da sucessão literária, imagina-se geralmente uma linha reta que encadeia novas folhas de um certo ramo literário a seus mais velhos. Entretanto, as coisas são muito mais complexas. Não é a linha direta que se prolonga, mas assiste-se antes a uma partida que se organiza a partir de um certo ponto que se refita... Toda sucessão literária é antes de tudo um combate, é a destruição do todo já existente e a nova construção que se efetua a partir dos antigos elementos". A imagem da evolução literária tornara-se complexa com a revelação de seus conflitos, de suas revoluções periódicas e perdia o seu antigo sentido de progresso passivo. Sobre o fundo, as relações literárias de Dostoiévski e Gogol tomaram a forma de um conflito complexo.

O livro de Chklovski sobre Rosanov desenvolve quase em digressão do tema principal uma teoria inteira da evolução literária. Este livro reflete as discussões ativas que se tinham então na Opolaz sobre esta questão. Chklovski indicava que a literatura progredia seguindo uma linha entrecortada: "Cada época literária não contém apenas uma, mas várias escolas literárias. Elas existem simultaneamente na literatura, e uma entre elas domina e se acha canonizada. As outras não existem como canonizadas, às escondidas: assim, no tempo de Pushkin, a tradição de Derjavine nos versos de Kuhlbecker e Griboedov, a pura tradição do romance de aventuras em Bulgarine, a tradição do verso da comédia russa, e muitos outros ainda". No momento em que é canonizada a tradição mais velha, já as camadas inferiores segredam as formas novas; é a linha mais jovem que "toma o lugar da mais velha, e o autor de comédias Delopiatkine renasce em Nekrassov (o estudo O. Britk), o herdeiro direto do século XIX; Tolstoi cria o novo romance (B. Eichenbaum), Blok canoniza os temas e os ritmos do romance cigano, e Tchecov dá ao *Despertar* o direito da morada na literatura russa. Dostiewski eleva ao título de norma literária os procedimentos do romance de aventuras. Cada nova escola literária representa uma revolução, um fenômeno que se assemelha à aparição de uma nova classe social. Mas, certamente, isto é apenas uma analogia. O ramo vencido não é nadoficado, não cessa de existir. Deixa somente o cimo, é relegado a uma via de espera, mas pode ressurgir novamente como um pretendente eterno ao trono. As coisas se complicam na realidade porque a nova hegemonia não é simplesmente o restabelecimento da antiga forma, mas outras novas escolas e os traços herdados de seu predecessor vêm a enriquecê-la, porém não têm senão uma função auxiliar". Nesta ocasião, fala-se também do caráter dinâmico dos gêneros e vê-se nos livros de Rosanov o nascimento de um novo gênero, de um novo tipo de romance, no qual as partes não serão ligadas por nenhuma motivação: "Seu aspecto temático se revela como a consagração de novos temas, seu aspecto compositivo aparece como a desmoldação do procedimento". A par desta teoria geral, introduz-se a noção de "autocriação dialética de novas formas", que contém nela mesma tanto uma analogia com o desenvolvimento de outras séries culturais quanto a afirmação da autonomia da evolução literária. A forma simplificada desta teoria conheceu uma rápida extensão e tomou, como acontece sempre, o aspecto de um esquema simples e estático, muito cómodo para a crítica. Na verdade, trata-se apenas de um esboço geral da evolu-

ção protegida por inúmeras reservas complexas. Os formalistas transformam este esboço geral num estudo sistemático dos problemas e fatos da história literária, tornando assim as premissas teóricas iniciais mais concretas e mais complexas.

IX

É natural que em nossas concepções da evolução literária como sucesso dialética de formas não recorramos a esta matéria que ocupava um lugar central nos estudos tradicionais da história literária. Estudáramos a história literária na medida em que ela tem um caráter específico e nos limites no interior dos quais ela é autônoma e não depende diretamente das outras séries culturais. Em outras palavras, limitamos o número dos fatores considerados para não nos perdemos na quantidade de ligações e correspondências vagas, incapazes de explicar a evolução literária por si mesma. Em nossos estudos, não introduzimos os problemas da biografia ou da psicologia da criação propoñdo que estes problemas que permanecem muito importantes e muito complexos devam tomar lugar em outras ciências. Importa-nos descobrir na evolução os traços das leis históricas; por isso, deixamos de lado tudo o que, deste ponto de vista, aparecia como ocasional e não se relacionava com a história. Interessam-nos o processo mesmo da evolução, o dinamismo das formas literárias, na medida em que se pode observá-los a respeito dos 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, demos numa importância extraordinária à questão da formação dos gêneros e de sua substituição; consequentemente, a literatura de segunda ordem, a literatura de massa, tem então também valor, pois ela participa deste processo. O que importa aqui é distinguir a literatura de massa que prepara a formação dos novos gêneros, daquela que aparece na degeneração do processo e que representa uma matéria possível para o estudo da inércia histórica...

Por outro lado, não nos interessamos pelo passado enquanto tal, enquanto fato histórico individual, não nos ocupamos com a

simples restauração desta ou daquela época que nos agradau por quaisquer razões. A história nos oferece o que a atualidade não pode fazê-lo: o ponto conclusivo do material. É por isso que a abordamos com uma certa bagagem de princípios e problemas teóricos que nos foram sugeridos em parte pelos fatos da literatura contemporânea. Por isso, os formalistas se caracterizam por uma estreita ligação com a literatura contemporânea e por uma aproximação da crítica à ciência (ao invés dos simbolistas que aproximam a ciência da crítica, e dos antigos historiadores da literatura que, para a maioria, se separavam da atualidade). Assim, a história literária difere da teoria menos pelo seu objeto do que por um método particular de estudo literário, pelo ponto de vista que ela adota. Isto explica o caráter de nossos trabalhos de história literária que tendem sempre às conclusões tanto teóricas quanto históricas, à problematização das novas questões teóricas e ao re-exame dos antigos.

De 1922 a 1924, inúmeros trabalhos deste tipo apareceram e muitos outros permanecem ainda inéditos, em razão do estado atual do mercado literário, e são conhecidos apenas através de conferências. Citei os principais trabalhos: J. Tynianov, "As Formas Poéticas de Nekrassov", "Dostoiewski e Gogol", "O Problema de Tintchev", "Tintchev e Heine", "Os Arcaizantes e Ciamaatório"; B. Tomachevski, "A Ode Enquanto Gênero De-a composição e o gênero", "Pushkin, Leitor dos Poetas Franceses", *Pushkin* (problemas atuais dos estudos literários), "Pushkin e Boileau", "Pushkin e La Fontaine"; meus livros: *Tolstói Joveni, Lermontov*, e os artigos: "Os Problemas da Poesia de Pushkin", "O Caminho de Pushkin rumo à Prosa", "Nekrassov". É preciso acrescentar aqui os trabalhos de história literária que não estão diretamente ligados à Opoiaz, mas que seguem a mesma linha de estudo da evolução da literatura enquanto série específica: Y. Vinogradov, "Tema e Composição da Novela de Gogol *O Narra*", "Tema e Arquitépico do Romance de Dostoiévski *As Pobres Gentes*, na Sua Relação com a Escola Natural", "Gogol e Jules Janin", *Gogol e a Escola Natural, Estudos sobre o Estilo de Gogol*, V. Jimunski, *Byron e Pushkin*, S. Bakhshy, *A Dramaturgia de Tchekov*; A. Tseline, "As Novelas sobre o Pobre Funcionário de Dostoiévski"; K. Chinkévitch, "Nekrassov e Pushkin". Ainda, os participantes dos seminários científicos que dirigimos (na Universidade e no Instituto de História da Arte) publicaram muitos estudos na compilação *A Pro-*

sa Russa (Academia, 1926); sobre Dal, Mariniski, Senhowski, Viazemski, Weltman, Karamzine, sobre o gênero narração de viagens, etc.

Não é oportuno falar aqui detalhadamente destes estudos. Direi somente que todos estes trabalhos se preocupam com os escritores de segunda ordem ou os epígonos, com o estudo minucioso da tradição, das mudanças de gênero e de estilos, etc. Sob esta relação, muitos nomes e fatos esquecidos reaparecem, recusam-se as estimativas correntes, modifica-se a imagem tradicional, e sobretudo, revela-se aos poucos o próprio processo da evolução. O estudo desta matéria está nos seus inícios. Inúmeras novas tarefas nos esperam: a diferenciação ulterior das noções da teoria e história literária, os estudos de novos textos, a descoberta de novas questões, etc.

Resta-me resumir o balanço geral. A evolução do método formal que tentei apresentar tomou a forma de um desenvolvimento consecutivo dos princípios teóricos e, se se pode dizer, sem levar em conta a função individual de cada um de nós. Com efeito, a Opoiaz realizou o próprio modelo do trabalho coletivo. As suas razões são evidentes: desde o início, compreendamos o nosso trabalho como um trabalho histórico, e não como um trabalho pessoal. É nisto que consiste nosso contato essencial com a época. A ciência evolui e evoluímos com ela. Indicarei brevemente os momentos principais da evolução do método formal durante estes dez últimos anos:

1 — Partindo da oposição inicial e sumária da língua poética e a língua quotidiana, chegamos à diferenciação, seguindo as suas diferentes funções, da noção de língua quotidiana (L. Jakobinski) e à delimitação dos métodos da língua poética e da língua emocional (R. Jakobson). Relacionando com esta evolução, interessamo-nos no estudo do discurso oratório que nos parece o mais próximo da literatura na linguagem quotidiana, mas que, contudo, tem funções diferentes, e começamos a falar da necessidade de uma retórica que renasceria ao lado da poética [os artigos sobre a língua de Lenine em *Leif*, n.º 1 (V), 1924, de Chklovski, Eikhenbaum, Tynianov, Jakobinski, Kazanski e Tomachevski].

2 — Partindo da noção geral de forma na sua nova aceção, chegamos à noção de procedimento, e então à noção de função.

3 — Partindo do ritmo poético oposto ao metro e da noção de ritmo como fator construtivo do verso na sua unidade, chegamos à concepção do verso como uma forma particular do discurso

tendo suas próprias qualidades linguísticas (sintáticas, léxicas e semânticas).

4 — Partindo da noção de tema como construção, chegamos à noção de material como motivação e assim concebemos o material como um elemento que participa da construção, tudo dependendo da dominante construtiva.

5 — Partindo do estabelecimento da identidade do procedimento a respeito dos materiais diferentes e da diferenciação do procedimento segundo as suas funções, chegamos à questão da evolução das formas, ou seja, aos problemas do estudo da história literária.

Encontramo-nos, portanto, perante uma série de novos problemas.

O último artigo de J. Tynianov "O Fato Literário" [*Leif*, n.º 2 (VI), 1925] o testemunha claramente. Aqui, propõe-se o problema das relações entre a vida prática e a literatura, problema que é seguidamente resolvido com toda a negligência do dilettantismo. Mostramos que tanto os exemplos quanto os fatos, destacando-se da vida prática, entram na literatura e que, inversamente, a literatura pode tornar-se um elemento da vida prática: "Na época da dissolução de um gênero, ele que era central torna-se periférico e um novo fenômeno vindo da literatura de segunda ordem ou da vida prática, toma o seu lugar".

Não foi em vão que intitulei o meu artigo "A Teoria do Método Formal", não trazendo evidentemente mais do que um esboço de sua evolução. Não temos uma teoria que poderíamos expor sob a forma de um sistema inmutável e completo. Entre nós, a teoria e a história formam uma unidade, e atêm-se ao espírito ou à letra desta opinião. Temos muito bem educados pela história para crer que se possa evitar esta união. No momento em que formos obrigados a admitir que temos uma teoria que explica tudo, que dá respostas para todos os casos do passado e do futuro, e que, por esta razão, não há necessidade de uma evolução e nem é capaz disto, seremos ao mesmo tempo obrigados a admitir que o método formal morreu e perdeu o seu espírito de pesquisa. Por enquanto, ainda não chegamos lá.

(1925)

V. CHKLOVSKI

A ARTE COMO PROCEDIMENTO

"A arte é pensar por imagens". Esta frase pode ser tanto de um bacharel, como de um sábio filólogo que a propõe como ponto inicial de uma teoria literária qualquer. Esta idéia está enraizada na consciência de muita gente; entre o número de seus criadores, é preciso necessariamente apontar Potebnia: "Não existe arte e particularmente poesia sem imagem", diz êle (*Notas sobre a Teoria da Literatura*, p. 83). "A poesia assim como a prosa é antes de tudo, e sobretudo, uma certa maneira de pensar e conhecer", diz êle adiante (*ibid.*, p. 97).

A poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens; esta maneira traz uma certa economia de energias mentais; uma "sensação de leveza relativa", e o sentimento estético não passa de um reflexo desta economia. Foi assim que o acadêmico Ovsianiko-Kulikovski, que certamente leu os livros de seu mestre com atenção, compreendeu e resumiu (permanecendo-lhe indiscutivelmente fiel) suas idéias. Potebnia e seus inúmeros discípulos vêem na poesia uma maneira particular do