



AURORA
FORNONI
BERNARDINI

Universidade
de São Paulo

Resumo

A autora faz um retrospecto dos traços principais do formalismo russo, apoiando-se principalmente na obra *Russian Formalism*, de Victor Erlich. Ao mesmo tempo, reflete sobre algumas questões básicas levantadas pela escola, como *O problema da palavra poética* de I. Tynianov e a indissolubilidade forma/conteúdo segundo V. Propp.

Abstract

The author makes a survey of the principal trends of Russian Formalism, according to Victor Erlich's book Russian Formalism and to her personal views. Particular emphasis is given to Tynianov's concepts of fundamental and secondary meanings of the poetical word and to the union of form and content according to Propp.

Palavras-chave

Formalismo russo;
palavra poética;
indissolubilidade
forma/conteúdo.

Keywords

Russian Formalism;
poetical meanings;
union form/contents.

Difícilmente podia ter sido mais bem recebida a sugestão de participar deste número da Revista *Literatura e Sociedade* com esta reavaliação: na verdade estou revisitando meu próprio ingresso como docente na carreira universitária. Quando, no final da década de 1960, após ter lecionado alguns anos inglês em colégios da capital, voltei à USP como mestrande da FAPESP e futura assistente do Curso de Russo, a convite do Prof. Boris Schnaiderman, o livro que carregava debaixo do braço era a tradução francesa de Todorov (Seuil, 1965) dos *Textos dos formalistas russos*, visto que a edição brasileira da Globo, um pouco modificada, só sairia em 1970. A primeira disciplina que frequentei do Curso de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, ministrada pelo Prof. Antonio Candido, propunha justamente, como estudo principal, a análise e a discussão daqueles textos. Recordo com que deslumbramento assistíamos ao seminário de “Como foi feito *O capote de Gógol*” (que a colega que o apresentou chamava com desenvoltura o *mantô*): aquele pobre Akáki Akákievitch que eu teimava em associar a um cômico italiano – Renato Raschel, se não me engano – que o havia interpretado num filme tocantíssimo no Cine Coral, quem diria, hein? fazendo num rompante inesperado toda aquela declamação patética, que na verdade era o “gesto fônico” que se interpunha à “narração cômica”! E a semântica fônica do conto era estudada em termos de *skaz*, *discurso direto*, *discurso indireto*, *diálogo* etc. em moldes bakhtinianos *avant la lettre*! Isso, em *se tratando de prosa*, foi apenas o começo. Depois do *mantô* de Eikhenbaum viria “A temática” de Tomachévski, com a *fábula* e o *siujet*, os motivos livres e suas funções, para cuja diferenciação Boris Eichenbaum forjou o conceito de *dominante*, a motivação dos procedimentos, o *estranhamento* ou singularização, a “Evolução literária” de Tynianov etc. etc. As *funções* de Propp nos contos maravilhosos só vinham prenunciadas em seu ensaio sobre as “Transformações dos contos maravilhosos” (“fantásticos”, erroneamente traduzido, na ed. da Globo): seu livro *Morfologia do conto maravilhoso*, com a resposta a Lévi-Strauss¹ seria um capítulo à parte, um

¹ No tocante à polêmica Lévi-Strauss/Propp que, na época, só saíra na tradução italiana do livro de Propp *Morfologia do conto maravilhoso*, e que em 1984 saiu também na versão brasileira do livro na tradução de Iasna P. Sarhan, vale a pena resumir seus aspectos principais pois é o exemplo que daremos de como e por que certos equívocos em relação ao formalismo russo acabaram se generalizando e se perpetuando. Lévi-Strauss defendia a tese de que a noção de forma e a de estrutura não são equivalentes: “A forma se define por oposição a uma matéria que lhe é estranha, enquanto que a estrutura não tem conteúdo distinto; ela é o próprio conteúdo apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real” (p. 182). Com isso, e acusando Propp de ter começado seu estudo pela análise morfológica que, insatisfeito com os resultados, teria abandonado mais tarde pela pesquisa histórica e comparativa, Lévi-Strauss queria chegar a demonstrar que o modelo “formalista” de Propp e o estruturalista eram diferentes e visavam resultados diferentes. Propp responde que a análise empreendida em *Morfologia* era apenas o começo de uma pesquisa mais ampla que envolveria discutir a evolução histórica do gênero “conto maravilhoso” (Cf., entre outros, o volumoso livro de Propp que viria em seguida, *Raízes históricas do conto*) e que a pesquisa histórica seria inviável

curso à parte, já agora ministrado pelo Prof. Boris, como também seriam cursos à parte, em se tratando de poesia, *O problema da palavra poética* de I. Tynianov² (um dos mais importantes trabalhos sobre a criação poética, onde, entre outros, se desenvolve o conceito de *dominante* como

se não se procedesse, previamente, a uma definição de seu objeto de estudo a partir do levantamento de seus elementos constituintes e que ele, Propp, jamais poderia propor uma separação entre forma e conteúdo: “Como já dissemos, costuma definir-se como formalista o estudo da forma desligada do conteúdo. Devo reconhecer que não compreendo o que isso significa – que de fato não sei como entendê-lo, nem como aplicá-lo ao material em estudo. Talvez o compreendesse se soubesse onde procurar a forma, na obra de arte e onde o conteúdo. Sobre a forma e o conteúdo em geral, como categorias filosóficas, pode-se discutir o quanto se quiser, mas estas discussões serão estereis se, desde o início o objeto da discussão forem as categorias de forma em geral e de conteúdo em geral, sem referência ao material concreto que se tem em vista, dentro de sua infundável multiplicidade. Para a estética popular, o enredo como tal constitui o conteúdo da obra. [...] Todo o interesse reside naquilo que aconteceu. Coloquemo-nos, por um momento, dentro do ponto de vista popular (que, por sinal, é bastante sábio). Se o enredo pode ser denominado conteúdo, o mesmo não acontece em absoluto com a composição. Concluímos então que a composição se relaciona com o campo da forma, na obra em prosa. Desse ponto de vista, numa só forma podem ser incluídos vários conteúdos. Só que – conforme tentamos demonstrar anteriormente –, composição e enredo são inseparáveis. O enredo não pode subsistir fora da composição e está fora do enredo. Baseados em nosso material chegamos a reafirmar a conhecida verdade que forma e conteúdo são inseparáveis” (pp. 21, 22).

Para Lévi-Strauss, a “morfologia” só sabe lidar com os dados invariáveis, uma vez que ela se torna método eficaz ao ignorar o conteúdo histórico dos contos analisados. A morfologia, em outras palavras, seria um método que se afastaria do concreto, enquanto o estruturalismo, por sua recusa em separar forma e conteúdo, propunha um retorno ao concreto. Lévi-Strauss ainda diz que Propp teria escolhido como ponto de partida um material narrativo inadequado, ao restringir-se aos contos maravilhosos russos, pois o modelo proppiano de 31 funções e 7 protagonistas não seria exclusivo deles, mas se prestaria melhor como matriz de narrativas míticas. Ora, diz Propp, se Lévi-Strauss entreviu nessa extrapolação a universalidade do modelo construído e/ou possibilidades futuras de operar analiticamente com ele com base em material mais abrangente, deveria Lévi-Strauss, por coerência, ter reconhecido o mérito e o alcance da *Morfologia*. O projeto de Lévi-Strauss era, já na época da divulgação no Ocidente do livro de Propp (final dos anos 50), analisar os relatos míticos para desvendá-los não a estrutura (o modelo narrativo), mas as leis lógicas que, agindo inconscientemente, configurariam o modelo narrativo. O campo de interesse de Lévi-Strauss estava centrado, conforme se vê, no “pensamento mítico”, um substrato lógico que estaria por trás dos arquétipos, que a “morfologia” lendo os mitos poderia elaborar. Ora, esse objetivo não era o visado pelo folclorista russo, que só queria estudar o gênero *conto maravilhoso* e não a relação mito/conto, embora seu método pudesse aduzir elementos que, reformulados, poderiam servir de “chave” de acesso ao pensamento mítico.

² Como demos um exemplo sintético de polêmica com o formalismo russo, daremos agora um exemplo da marcha de uma de suas conceituações mais brilhantes: a da linguagem poética, segundo Tynianov. Não entremos aqui no mérito de por que Tynianov não vê a palavra – e conseqüentemente a imagem – como *traços distintivos* da poesia. Se seus argumentos foram novidade na época, são hoje bastante conhecidos e geralmente reconhecidos (sobre a proposta da *imagem* como traço distintivo da poesia por parte do simbolismo russo, leia-se o livro de Krysteva Pomorska, *Formalismo e futurismo*, São Paulo, Perspectiva, 1997). Os *fatores construtivos* da poesia devem ser

princípio organizador e deformador e o do *ritmo* como fator construtivo da poesia), e os vários textos de Jakobson, alguns deles publicados em *Linguística e comunicação* e em *Linguística. Poética. Cinema* – livro este

procurados – diz Tynianov – na *diferença específica* entre prosa e poesia: no *caráter segundo* e na *dinamização* do discurso da poesia em relação ao da prosa. A palavra já entra no poema como mediada e dinamizada, ela é tornada difícil, evidenciada. Os processos do discurso vêm depois: *a perspectiva do verso refrata a perspectiva do sujeito*. Nosso estudo então dirige-se a uma palavra que foi escolhida pelo poeta para secundar o verso e para realizar-se como material e às vezes como tema (por pertencer ao mesmo tempo a duas séries diferentes é que ela tem caráter *segundo*). Secundando o verso e tendo-se transformado em material poético, ela motiva certos fatores como ritmo, metro, valores eufônicos, e consegue *compôr-se* nas figuras e nos temas do mundo poético de um autor. Para acompanhar as mediações da palavra e explicar seu funcionamento na dinâmica poética, Tynianov dá particular realce aos conceitos de *indício fundamental* de significado de uma palavra, *indício lexical* e *indícios secundários* de significado, entre os quais o *indício fluante*. Exemplifiquemos cada um deles.

Indício fundamental: tomemos a palavra *terra* em Terra e Marte (*tellus*); Terra negra (humus); Cair por terra (*chão*); A terra natal (*pátria*). O que faz que, em usos tão diferentes, continuemos a considerar a palavra *terra* como única é a presença de uma categoria de unidade lexical que é seu *indício fundamental de significado*.

Indício lexical: a lexicalidade de uma palavra é seu pertencer a uma dada série. Os indícios lexicais mais fortes aparecem em palavras que não têm indícios fundamentais, como nomes próprios, ararismos ou palavras desconhecidas ao remetente. O *tom lexical*, conferido por eles, funciona como indício secundário permanente.

Indícios secundários: os significados ocasionais que podem ser associados à palavra e operam sobre os indícios fundamentais dando origem a uma série de matizes. Num poema que Marina Tsvetáieva chamou “Antigas nuvens do amor” encontramos os seguintes versos: “Sobre os negros contornos do cabo/ Lua - armadura do cavaleiro”. No segundo verso observa-se uma espécie de irradiação dos elementos materiais e formais que constituem o signo *lua* e a tendência a se orientarem para a formação de um conceito (semasiologização). Na expressão considerada a semasiologização das partes confere à palavra *lua* certo matiz, que não provém da anulação de seu indício fundamental, mas justamente de sua permanência. Estamos diante de dois eixos semânticos distintos, por ocasião de cuja flutuação pode ocorrer o obscurecimento do indício fundamental. É o princípio que rege a metáfora.

Indícios flutuantes: ao lado desses dois eixos, porém, podem manifestar-se indícios secundários de significado que, por sua instabilidade, são chamados flutuantes. São frutos da ambigüidade e podem estar ligados a fenômenos de som, de tom, e contribuem para a formação de uma semântica imaginária. Tivemos ocasião de tratar longamente do assunto em nossa tese de Livre-Docência (*q.v.*), não iremos portanto exemplificar aqui.

De seu jogo com outros indícios secundários, com os matizes léxicos e com os indícios fundamentais surge, em cada poema, o complexo significado da palavra poética. A importância dada ao som é grande, no formalismo russo. Paralelos foram traçados com o simbolismo russo, escola que o precedeu, e também pela importância dada à ambigüidade, com o *New Criticism* anglo-americano. Paralelos e comentários, obviamente, há muitos. O que se sugere evitar é apegar-se a lugares comuns, normalmente equivocados, como traduzir a expressão *samovitoie slovo*: “palavra que se tece interiormente” por “discurso autônomo” ou então partir da conceituação de *zaum*, linguagem transmental, apenas aparentemente sem referente (por sinal *imaginada* por Khlénikov, o poeta cubo-futurista que sempre achou que a língua é a sede do conhecimento e portanto extremamente motivada!), e daí chegar à conclusão de que os formalistas são a favor da arbitrariedade do signo.



composto por ocasião da visita do autor a São Paulo –, que contém conceituações não apenas básicas, mas revolucionárias em termos de teoria da literatura, como a questão das funções da linguagem, a da equivalência em poesia dos dois eixos, o paradigmático (metafórico) e o da contigüidade (metonímico), conceituação esta que explica ao mesmo tempo o efeito da “expectativa frustrada” e o do “estranhamento” em poesia, ou a questão da determinação da “diferença específica”, do traço distintivo, do critério qualitativo que permita, no caso da literatura, estabelecer seus limites frente às outras expressões das Humanidades.

Passaram-se os anos. Veio a vaga do estruturalismo francês, vieram Lukács, Goldmann, Kristeva, Walter Benjamin, a *Mimese*, a *Anatomia da crítica*, a semiótica, a psicocrítica, Bakhtin, o desconstrucionismo... e um belo dia, encontrando-me em Yale graças a um projeto³ que previa entrevistas com personalidades universitárias que houvessem conhecido Roman Jakobson quando professor nos EUA, deparei com um seu ex-orientando, Victor Erlich – então professor emérito e um dos mais reconhecidos críticos daquela prestigiosa Universidade – que, com toda a autoridade que pesava em seus ombros disse-me sem rodeios, em animada conversa,⁴ que após o formalismo russo nada de mais original ou de importante tinha surgido no domínio da Teoria da Literatura. Não nego a minha satisfação: passada a voga dos anos 60-70, não faltaram em nosso próprio âmbito universitário detratores do formalismo russo que, bastando-se talvez com um conhecimento superficial, textos copilados e mal traduzidos, *slogans* descontextualizados ou mesmo pela falta de empatia ideológica, o tacharam de positivista, formalista, estruturalista, antibakhtiniano, anti-sociológico, saussuriano, aristotélico, modismo superado, e assim por diante. É um pouco para tentar desfazer esses clichês e (muito) para lembrar aqueles tempos que reli há pouco a tese de doutorado de Erlich de 1954, *Russian Formalism*, e que, baseada também em minha própria prática como estudiosa e professora de russo (meus três principais trabalhos acadêmicos tiveram relação com o formalismo),⁵ disponho-me a voltar a certos conceitos que foram, durante tantos anos e ainda são agora – para mim e para minha geração –, tão vivos e operantes, mas que para as novas gerações não passam, quando muito, de “nomes nus”, como dizia Umberto Eco no final de *O nome da rosa*.

Abordemos a questão pelo fim. O que se tem assistido desde as últimas décadas do século XX em termos de metodologia geral da cultura é a uma grande revisão que teve por objeto dois erros herdados do século

passado: o empirismo extremado, que reconhece como real apenas o que é dado “imediatamente”, e o monismo rígido, que tenta reduzir níveis heterogêneos a leis homogêneas.⁶ “No nível epistemológico” – e aqui cito textualmente Erlich – “o interesse dos positivistas pelos dados sensoriais foi obscurecido pela *filosofia das formas simbólicas*, a concepção do homem como *animal symbolicum* (Cassirer)”.⁷ Viu-se, então, que cada nível de experiência tem suas próprias leis ou princípios de organização, que não podem ser deduzidos de outros níveis. Conseqüentemente, os estudiosos foram induzidos a indagar, primeiro, as propriedades estruturais de um dado sistema e, só mais tarde, a relacionar os dados assim obtidos com os dados próprios a outros sistemas. Dentro dessas duas novas tendências da modernidade, que podemos caracterizar com Erlich como a “interpretação simbólica” e a “interpretação gestáltica”, onde se situaram os formalistas?

O retrospecto de Erlich sobre as raízes literárias russas que se nutriam numa rica tradição nacional de sensibilidade pelos problemas da forma poética remonta à Idade Média e faz uma pausa bastante longa na época de Püchkin, em que “as controvérsias críticas giraram mais em volta dos problemas da prosódia e da linguagem do que de questões ideológicas”. Estas últimas surgiram com grande força na segunda metade do século XIX, com a questão dos *raznótchnitsy* (a *intelliguentsia* plebéia) e mais tarde dos populistas, e com a tendência ao jornalismo e à história das idéias que impregnou os escritos literários da época. É por isso que os estudiosos de literatura das últimas décadas do mesmo século preferiram manter-se afastados das “queimantes” questões sociais e dedicar suas intuições fecundas e sua pesquisa às questões que diziam respeito à técnica literária, ao estudo comparativo literatura/folclore e à filosofia da linguagem. É aqui que surgem os ancestrais diretos do formalismo russo: A. Potebniá (1835-1891) e A. Vesselóvski (1838-1906). Do primeiro, que se ocupou com as relações entre pensamento e linguagem, os formalistas absorveram os experimentos de descrição da natureza da criação poética em termos lingüísticos. “O pensamento pode dispensar as palavras? Sim, pois há linguagens gráficas, da música, das cores, que não utilizam palavras. Pois, na medida em que pensamento e palavra representam conceitos coextensivos, cada um tende a dominar o outro. A razão quer a todo custo dominar a palavra e esta, na obra de

³ Cf. projeto BID-USP (1990-1991).

⁴ Cf. a entrevista com Victor Erlich por nós realizada, publicada em *Revista da USP*, n. 24, dez./fev. 1994/1995.

⁵ São eles, respectivamente, *Materiais para o estudo do futurismo italiano e do cubo-futurismo russo* (Mestrado, 1970); *Poesia e poéticas do futurismo (russo e italiano)* (Doutorado, 1973); *Indicções flutuantes em Marina Tsvetáieva* (Livro-Docência, 1977).

⁶ Além do último capítulo da tese de Victor Erlich transformada em livro (*Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966), recomenda-se aqui, para ulteriores considerações quanto às novas posições respectivas das Ciências e das Artes na época contemporânea, a leitura do livro de Hans Georg Gadamer (*Verità e metodo*, 1960) que existe em tradução brasileira (*Verdade e método*, Record, 1998) e, em particular a introdução de Gianni Vattimo às edições italianas de 1983, 1994 e 1997, *A ontologia hermenêutica na filosofia contemporânea*.

⁷ Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, Yale University Press, 1942 (*apud* Victor Erlich *op. cit.*).



poesia, consegue maior possibilidade de emancipar-se da tirania da idéia [aqui está o germe do tão mal compreendido “discurso autônomo!”] de resistir a pressões hostis, carregada que está de sua máxima carga criativa”. Não parece um item do manifesto de “A palavra enquanto tal”? Vesselóvski dedicou-se à metodologia da indagação literária, à tentativa de responder à pergunta “o que é literatura?”. O edifício literário é por ele desmembrado em elementos objetivos: esquemas, procedimentos, imagens canônicas, motivos recorrentes, fórmulas migratórias, daí seus estudos da tradição literária e folclórica, renunciando, entre outros, Propp, Tomachévski e a poética histórica, daí o começo das vastas intuições metodológicas formalistas, daí a ênfase na estrutura objetiva da obra literária, mais do que nos processos psíquicos que a acompanham, daí a desconsideração (mesmo que algumas vezes panfletária) pela importância do gênio criativo na história da literatura, que aparece em alguns manifestos formalistas.

Nas primeiras décadas do século XX, enquanto o interesse social na literatura oficial/acadêmica russa era substituído por um biografismo estéril, os sequazes mais prometedores de Vesselóvski, como o medievalista V. Piérets, esforçavam-se para distinguir entre estudo da literatura (como é dito) e estudo da cultura (o que é dito). A análise da linguagem poética, área-limite entre crítica literária e lingüística, constituiu o terreno de encontro entre os jovens estudiosos de literatura e os de lingüística. Percebeu-se que os fatos lingüísticos podiam ser estudados não apenas por seus antecedentes históricos, mas também com base na “função” que desempenham nos vários tipos de linguagem. Jovens estudiosos de literatura reuniam-se em seminários, como aconteceu em um deles de S. Petersburgo, o de S. A. Vengerov sobre Púchkin, em 1908, e se aplicavam com zelo a estudar o estilo, o ritmo, a rima, os epítetos, os temas, os procedimentos. Quem estava entre eles? Boris Eichenbaum, Boris Tomachévski, Iuri Tyniánov... Este último, também aluno de Baudoin de Courtenay, que por sinal já conhecia Chklóvski desde 1913.

Claro que, como sempre acontece, esse tipo de interesse não existia apenas na Rússia. Na França surgia a “Explication des textes”; na Alemanha, a proposta de H. Wölfflin de “uma história da arte sem nomes” e sua tese da “iluminação recíproca entre as várias artes” etc. etc. A própria academia abria-se aos novos estudos. Em S. Petersburgo as velhas teorias dos neogramáticos eram combatidas por Jan Baudoin de Courtenay e seus discípulos. Em Moscou, em razão da grande influência de F. Fortunatov, um lingüista muito versado em análises morfológicas, a adesão aos estudos dos problemas da função e do significado demorou um pouco mais a pegar, mas a chegada da fenomenologia de Edmund Husserl foi decisiva. Em suas célebres *Logische Untersuchungen* ele analisava profundamente a função lógica das categorias gramaticais fundamentais comuns a todas as línguas e introduzia o conceito de uma gramática universal “pura”, ou seja, da “língua enquanto tal”...

Entre os precursores do formalismo está, paradoxalmente, a grande escola que o precedeu, a do simbolismo russo. Não vamos nos demorar

aqui sobre ela, nem sobre o acmeísmo, que surgiu pouco depois, nem sobre os seus precursores ocidentais: a respeito da ambiência do formalismo há, em português, o estudo abrangente de Krystina Pomorska, *Formalismo e futurismo*. Falamos em precursores paradoxais quanto aos simbolistas, pois ao mesmo tempo em que os formalistas rejeitam seu *flerte psicomístico* (expressão de V. Erlich) com o Absoluto e sua eleição da imagem como traço construtivo da poesia, deles aceitavam a abolição da dicotomia mecanicista forma/conteúdo e, embora vacilante (pois para os simbolistas ora o signo se confunde com o objeto, ora o objeto é concebido como puro signo), a não coincidência, para a linguagem poética, entre signo e referente.

“A natureza particular da linguagem poética tornou-se o principal objeto de interesse e de estudo de uma nova geração de filólogos, na medida em que representava um tipo de discurso ‘funcional’ por excelência, cujos componentes eram subordinados a um mesmo princípio informador: um discurso inteiramente organizado com a finalidade de obter o efeito estético desejado” – diz V. Erlich concluindo sua introdução. Dito e feito. Em 1915 um grupo de jovens estudantes da Universidade de Moscou (Busláev, Piotr Bogatyriov, Roman Jakobson e G. O. Vinokur) fundou o “Círculo Lingüístico de Moscou”.

Um ano mais tarde, jovens filólogos e estudiosos de literatura que mantinham contato com o Círculo moscovita fundaram em S. Petersburgo a “Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética”, também conhecida como *Opoiáz*, criada pela coalizão de dois grupos distintos: estudiosos da linguagem segundo a escola de Baudoin de Courtenay como L. Jakubínski e E. D. Polivánov e teóricos da literatura como B. Eichenbaum, V. Chklóvski, S. I. Bernstein e, logo em seguida, O. Brik. Tinha nascido o formalismo russo.

Desde a primeira fase do *Opoiáz* os participantes do movimento haviam focalizado seus interesses no estudo da linguagem poética. Cinco anos após sua fundação, simpatizantes do movimento já afirmado criticamente e já inserido na cultura literária acadêmica, egressos da Seção de História da Literatura do Instituto Nacional de História da Arte de S. Petersburgo, uniram-se a ele: V. Jirmúnski, G. Gukóvski, I. Tyniánov, B. Tomachévski, V. Vinográdov. Grupos de estudo diversificados foram incentivados. O novo Instituto encarregava-se das atividades didáticas e publicísticas. Sob seu patrocínio começou a circular o periódico *Problemas de Poética*, onde apareceram alguns dos mais importantes estudos formalistas de história e teoria da literatura. O formalismo tinha se tornado adulto.

Na segunda fase, chamada “estruturalista”, quando unidos aos formalistas de Praga (de cujo círculo Jakobson, o principal representante do círculo formalista de Moscou, que assim se desfazia, passara a fazer parte desde sua partida da capital russa, em 1920), os teóricos formalistas do *Opoiáz* foram pioneiros no propósito de fundar um esquema gestáltico da criação literária. Baste para tanto recordar seus reiterados conceitos de *sistema, dominante, e estrutura*.



Ao mesmo tempo que continuavam indagando a natureza do fato literário, os formalistas não deixavam de se preocupar com a “evolução literária”⁸ e com as relações da arte com a sociedade, utilizando para tanto com proveito as novas formulações metodológicas e levando-as adiante juntamente com os estruturalistas tchecos.

Além de terem assim renunciado e participado da *Gestalt*, uma das mais importantes conquistas do pensamento moderno, deve-se ressaltar que os formalistas russos, por terem desde o início contado com a aliança da vanguarda cubo-futurista, tiveram seu movimento crítico-teórico fortalecido, revigorado e atualizado (até sua dispersão por volta dos anos 30), particularmente em termos de poesia. Cite-se, como exemplo, a *Novíssima poesia russa* de R. Jakobson, sobre a poética de Velimir Khlébnikov, os textos de O. Brik sobre o ritmo e o já mencionado livro de Tynianov *O problema da palavra poética*. A ligação com a vanguarda explica também certas posições panfletárias e polêmicas tomadas no primeiro formalismo por alguns representantes do movimento, Chklóvski, em particular, cuja insistência na “arte como procedimento”, por exemplo, como exclusivo interesse do estudioso de poética, além de exagero tático é uma das provas da limitação de sua perspectiva. Assim mesmo, essa e outras noções que ele propugnou como a da desautomatização, do estranhamento, da perceptibilidade etc., bem como os textos-manifesto do primeiro formalismo foram muitas vezes mais férteis do que os juízos cautelosos de críticos conservadores.

Se a questão da *personalidade criativa*, apesar de inicialmente e por alguns formalistas enfaticamente negada, se tornou no formalismo mais maduro objeto de importante consideração – Victor Erlich cita o ensaio de R. Jakobson sobre a prosa de Pasternak –,⁹ o que segundo ele restou impreciso no movimento foi a questão da *avaliação estética da obra*. Para os formalistas os valores estéticos, como qualquer outro valor, são relativos e sujeitos a variarem de período a período (Cf., entre outros, o já mencionado *A evolução literária*). Acrescente-se a isso a desmitificação das normas (Cf. o famoso *sdvig*, ou desvio estudado por Krystina Pomorska como um dos pilares da poética de Khlébnikov) e a desconfiança em relação a tudo o que poderia representar o “absoluto”, corroborada, no plano estético, pelo representante do estruturalismo tcheco Jan Mukaróvski em seu livro de 1936, *A função, a norma e o valor estético como fatos sociais* (“a essência da norma estética é de ser

quebrada”), e poder-se-á compreender por que a avaliação histórica (de um fato que podia ser comprovado historicamente) representou para os formalistas um caminho mais seguro do que o juízo crítico.

Expliquemos melhor: se é importante saber se certa obra cumpriu a “tarefa histórica” a que se propunha ou que lhe cabia (e nesse caso não se pode deixar de lembrar de “*como escrever versos*” de Maiakóvski ou de como Tolstói, segundo Eichenbaum, soube, após sua famosa crise de 1880, romper com a tradição romântica enquanto Turguênev se manteve nela), algumas obras cumprem sua tarefa mais esteticamente que outras. E embora o crítico possa avaliar a obra literária baseando-se nos seus critérios, esses critérios deveriam ter certa validade geral, que inclusive transcendesse a poética de determinado período. Os formalistas focalizaram o “dinamismo interno” de um determinado sistema, suas leis imanentes, desengatando nos anos 20 a arte literária da famosa “colcha de retalhos” cultural que tudo acolhia, e tiveram sim, nos anos 30, a preocupação de estudar sua inserção nas diferentes séries sociais, mas – explica Victor Erlich – não tiveram ocasião de deter-se suficientemente sobre a natureza dessa inter-relação, nem sobre as leis “transcendentes”, coisa que poderia ter feito uma filosofia da cultura mais flexível do que o referido monismo do século XIX e talvez mais orgânica do que a “descritividade”, embora rigorosa, de que os formalistas foram considerados adeptos.

Este é, literalmente, o reparo de Victor Erlich, no ensaio final de *Formalismo russo*:

Se por “Teoria da Literatura” entendermos um esquema orgânico da criação literária, fundado num sistema estético coerente, numa conseqüente filosofia da cultura, temos que admitir que o formalismo não chegou a tanto. Mas teremos que lembrar também que nenhum movimento crítico jamais sequer se aproximou desse objetivo. [...] e que se os formalistas não conseguiram desenvolver uma teoria da literatura exaustiva, devemos reconhecer-lhes o mérito de ter elaborado dela alguns aspetos essenciais.¹⁰

Curiosamente, também B. Engelhardt, um “companheiro de estrada” do formalismo dos anos 20, em seu ensaio “A escola formal na história da literatura” teve algo a dizer nesse sentido:

A rigor, a construção histórico-literária criada por esta escola não chega a ser uma *História da Literatura*, mas uma *Teoria evolutiva sui generis dos fatos lingüísticos significativos do ponto de vista estético, uma poética formal*.¹¹

Em seu já mencionado ensaio de 1927, “A evolução literária”, Tynianov, justamente consciente da necessidade de não anular a História

⁸ É muito importante insistir nas fortes relações do formalismo com a série histórica, às quais voltaremos. O que se entende por “evolução literária” pode ser lido no ensaio de I. Tyniánov sobre o assunto em uma das antologias de textos formalistas citados. Quanto à relação entre estrutura e função em literatura, vale a pena ler-se o texto iluminado de Antonio Candido “A literatura e a formação do homem” na *Revista Ciência e Cultura*, vol. 24(9), setembro 1972, (Republicada em *Remate de Males*, Campinas, Unicamp, 1999).

⁹ “*Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*”, *Slavische Rundschau*, VII, 1935.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 309.

¹¹ Citado in J. Tyniánov, *Formalismo e storia letteraria* (Introd. Maria Di Salvo), Torino, Einaudi, 1973, p. XXIV.

da Literatura, mas reconstruí-la em sua totalidade no interior da vida social e levando em consideração momentos como os da gênese literária, propôs também uma hierarquia de níveis funcionais (função construtiva e suas subdivisões, função literária, função lingüística, que de acordo com ele liga a literatura aos costumes etc.). Outrossim, lembra Maria Di Salvo, na Tese n. 8, que escreveu juntamente com Jakobson em 1928, ficava claro que: “A análise das funções respondia, para Tyniánov, a uma exigência de esclarecimento e de especificação; ao estudá-las ele voltava a um dos pontos centrais de toda sua pesquisa, a análise dos significados. Pelo mesmo motivo ele sustentava a necessidade de se estudarem – ao lado das grandes e não separadamente – também as figuras menores de uma época, que contribuem para o esgotamento das velhas funções, preparando o nascimento das novas”. E sempre na Tese n. 8, referindo-se às leis imanes da História da Literatura, que determinam uma série de possibilidades evolutivas, repara ele entretanto que: “o problema da escolha concreta de uma direção, ou ao menos de uma dominante, pode ser resolvido apenas mediante a análise da correlação entre a série literária e as outras séries [históricas]”.¹²

Considere-se o fato, porém, de que a tarefa de correlacionar diversas esferas da cultura humana vai muito além da literatura e de qualquer domínio isolado. Esse tipo de correlação requereria não apenas uma rigorosa obra de colaboração entre campos diferentes, todos, sem exclusão (lembre-se que Bakhtin teve a idéia de seu “cronotopo” ao assistir a palestra de um fisiólogo que participava de seu “círculo de estudos”), mas o resultado dessa colaboração ideal, para não ser datado, deveria sofrer um processo de contínua atualização. Ninguém pode assegurar, por exemplo, que a formulação que pretende definir a obra de arte enquanto experiência de verdade a que chegou a estética de cunho gadameriano, hoje, poderá ser sentida como viva e atual daqui a cem anos.¹³ Para tanto, bastaria fazer um rápido retrospecto, nem que fosse

pelos teorias estéticas dos séculos IX e XX, para se verificar como o conceito de *Belo*¹⁴ tenha sido submetido, ao longo do tempo, a alterações e mesmo contradições contínuas.

O que vale a pena ressaltar, finalmente, é a contemporaneidade das conceituações do formalismo russo. Algumas de suas perguntas iniciais “O que é literatura?”; “Qual é o modo de existência de um texto?”; “O que diferencia a literatura dos outros domínios da escrita?”; “O que acontece quando os limites desse domínio são violados?”; “Que tipos de obras literárias existem?”; “Como se estrutura o mundo do texto (fábula, *siujet*, ritmo etc.) frente ao mundo de que ele é imagem?” têm relação estrita com a orientação ontológica e pós-cognoscitiva de nossa época que tende a perguntar-se:

Que mundo é esse? O que deve-se fazer num mundo desses? Quais dos meus eus devem fazê-lo? O que é um mundo? Que tipos de mundos há? Como eles diferem? O que se passa quando os limites entre os mundos são violados? Qual é o modo de existência de uma obra? Qual é o modo de existência do mundo que a obra representa? Como é estruturado o mundo do qual é apresentada a imagem?¹⁵

Além das perguntas, suas próprias conceituações básicas coincidem em muitos pontos. O fenômeno literário, embora obra autônoma que se explica e se compõe graças a seus procedimentos retóricos, assume e muda de significado em função de um fundo (época, período, ideologia etc.), o que permite as diferentes interpretações do fruidor. É assim que Tynianov vê, por exemplo, a questão dos gêneros, que se sucedem e muitas vezes se alternam. E o que diz Vattimo, um dos filósofos que tratam hoje de cultura, de “larga parte da cultura contemporânea”?

O que importa salientar é que uma larga parte da cultura contemporânea [...] concebe o saber como compreensão do fenômeno particular em relação a um fundo que permite compreender o significado verdadeiro. [...] O ente, o tipo de experiência, é sabido quando reconduzido a uma totalidade em relação à qual ele se define.¹⁶

E ainda:

Trata-se [...] da abertura para uma concepção não metafísica da verdade, partindo não tanto do modelo positivo do saber científico [...] quanto da experiência da

¹² Citado na Introdução de Maria Di Salvo in *Formalismo e storia letteraria*, op. cit., p. XXI.

¹³ Aqui estaria um resumo-decálogo das características da obra de arte, extraído da leitura de *Poesia e ontologia* de Gianni Vattimo, ex-orientando de Gadamer:

- 1) a obra de arte não se insere no mundo, mas o modifica qualitativamente;
- 2) é uma luz diferente que incide sobre as coisas e colore de maneira diversa as lentes com as quais olhamos;
- 3) é uma *Weltanschauung* com a qual o mundo deve entrar em diálogo;
- 4) é o apelo de um novo evento que requer resposta;
- 5) é fundação de uma nova linguagem, portanto de um mundo;
- 6) a obra funda, e é por sua vez fundada durante o processo. Ela transcende o processo;
- 7) a obra não se deixa reduzir ao que era antes nem se deixa enquadrar no mundo tal qual é;
- 8) o próprio artista e o fruidor não são mais o que eram antes de conhecer a obra: nossas relações com o mundo passam a ser diferentes;
- 9) a obra de arte tem a força de projetar um mundo;

10) as bases para uma fundação ontológica da arte são o esforço para reconhecer as relações da arte com o ser, ou seja, reconhecer não apenas a consciência, mas o que transcende a consciência. Através dos interstícios do ente, dos pontos de descontinuidade da experiência a arte se aproxima ao ser.

¹⁴ Leia-se o livro de Lev Tolstói, *Écrits sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1971. No Brasil existe uma tradução parcial de seus escritos sobre o assunto publicada pela Editora Experimento, de São Paulo.

¹⁵ Cf. R. Ceserani, *Raccontare il pós-moderno*, p.134.

¹⁶ Cf. G. Vattimo, *Poesia e ontologia* (Nueva edizione aumentada), Milano, Mursia, 1967-1985, pp. 14-15.



arte e do modelo da retórica, por exemplo, [...] uma vez que a experiência pós-moderna de verdade é provavelmente uma experiência estética e retórica, que nos chama a viver uma experiência fabulizada do real como possibilidade de liberdade.¹⁷

Mas será que existe mesmo um cânone estável para a arte? A resposta de Luigi Pareyson – um filósofo contemporâneo que como Vattimo está sendo conhecido no Brasil – em sua *Teoria da formatividade*¹⁸ é “não”. Mas essa inexplicabilidade é um fato absolutamente não arbitrário, onde “o todo é rigorosamente regido por uma lei que comanda sua estrutura de modo que cada parte apareça em sua ligação necessária com ele e este com cada parte”. Aqui está, em síntese, sua conclusão, bastante próxima da proposta do formalismo russo: a obra de arte é uma nova luz lançada sobre o mundo. A obra de arte não se insere no mundo que está aí, mas cria um mundo novo. Ela se apresenta como portadora de uma lei que reorganiza as estruturas do mundo e funda sua própria história.

¹⁷ Cf. G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 23 (Cf. ed. brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1998).

¹⁸ Cf. L. Pareyson, *L'estetica e i suoi problemi*, Milano, Mursia, 1961. E ainda, citados por Vattimo, *Conversazioni di estetica*, 1966. Existe tradução em português de alguns de seus livros, pela Martins Fontes de São Paulo.