

“FATO LITERÁRIO” – IÚRI TYNIÁNOV

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p154-175>

David Gomiero Molina (trad.)¹

RESUMO

Junto com “Da evolução literária” (1927), “Fato literário” (1924) é talvez o mais importante artigo teórico do formalista Iúri Tyniánov (1894-1943). Segue-se uma nova tradução do artigo para o português acompanhada de comentários do tradutor e notas selecionadas da edição crítica de E. A. Toddes, A. P. Tchudakóv e M. O. Tchudakóva (TYNIÁNOV, 1977).

ABSTRACT

Along with “On Literary Evolution” (1927), “Literary Fact” (1924) is perhaps the most important contribution to literary theory by Russian formalist and writer Yuri Tynianov (1894-1943). What follows is a new translation of the article into Brazilian Portuguese accompanied by translator commentary and selected notes from the critical edition of Tynianov’s work edited by E.A. Toddes, A. P. Chudakov, and M. O. Chudakova (TYNIÁNOV, 1977).

PALAVRAS-CHAVE:

Iúri Tynianov;
tradução;
evolução literária;
“Fato literário”;
Formalismo russo.

KEYWORDS

Yuri Tynianov;
translation;
literary evolution;
“Literary Fact”;
Russian Formalism.

¹ Universidade de Chicago, Chicago, Illinois, Estados Unidos.

Fato literário (1924)¹

Para Viktor Chklóvski

O que é a literatura?

O que é um gênero?

Todo manual de teoria literária que se preze começa necessariamente com tais definições.

Em suas definições constantes, estáticas e extraordinariamente densas, a teoria literária compete obstinadamente com a matemática, esquecendo que, enquanto a matemática se constrói a partir de definições, na teoria literária a definição não é fundamento, e sim consequência sempre mutável do fato literário em evolução. Está se tornando cada vez mais difícil definir as coisas. Como a linguagem comum faz uso dos termos “arte verbal”, “literatura” e “poesia”, surge a necessidade de fixá-los, fazê-los servir a uma ciência que tanto aprecia definições.

Temos, então, três níveis: a arte verbal é o mais baixo, a poesia o de cima e, o do meio, a literatura; decifrar o que os distingue é bastante difícil.²

E é ainda pior quando as pessoas escrevem, à moda antiga, que a arte verbal abarca absolutamente tudo o que já foi escrito, enquanto a poesia é pensamento em imagens; não há dúvida que poesia não é pensamento e que pensamento em imagens não é poesia.³

De fato, talvez seja melhor não nos preocuparmos em encontrar definições exatas para todos os termos em uso ou tentar elevá-los ao nível das definições científicas – até porque não temos tido êxito com definições. Tentemos, por exemplo, definir o conceito de poema longo [*poema*],⁴ isto é,

¹ Artigo publicado em *LEF* n. 2 (1924), p. 101-16. Versão traduzida de TYNIÁNOV, I. N. «Literatúrnyi fakt», In: *Poétika, istóriia literatúry, kino*. Nauka: 1977, p. 255-70. Comentários selecionados de E. A. Toddes, A. P. Tchudakóv, M. O. Tchudakóva [TTT], 507-18, notas de Iúri Tyniánov [IT] e do tradutor. [NT]

² A frase destacada [“e é ainda pior quando as pessoas escrevem...”] aparece bastante modificada na tradução para o português. Qualquer versão literal da palavra «хорошо» [bom] – utilizada ironicamente pelo autor, aqui – produziria uma incongruência que não consta no original. A passagem é: «И хорошо еще, если по старинке пишут, что словесность - это решительно все написанное, а поэзия - это мышление образами. Хорошо, потому что ясно, что поэзия это не есть мышление, с одной стороны, и что мышление образами, с другой стороны, не есть поэзия». [NT]

³ Tyniánov, aqui, faz referência à polêmica do jovem Viktor Chklóvski com as proposições do filólogo Aleksándr Potebniá. Em português, ver CHKLÓVSKI, Viktor. “Arte como procedimento”. Trad. de David G. Molina. *RUS*. São Paulo: 10(14), 153-76. [NT]

⁴ O “poema longo” – em russo, *poema*, que se opõe a *stikhotvorênie*, o poema simples – é um gênero literário que teve suas origens no verso épico do período clássico. No começo dos anos 1820, Púchkin e outras figuras de seu círculo começaram a escrever poemas longos com tramas exóticas, de aventura – poemas que se distanciaram das convenções do épico do século anterior

caracterizar um gênero. Toda tentativa de encontrar uma única definição estática não obtém sucesso e, para nos convenceremos disso, basta olhar para a literatura russa. A essência revolucionária do poema longo “Ruslan e Liudmila”, de Púchkin, reside no fato dele ser um “não-poema longo” (o mesmo acontece com o seu “Prisioneiro do Cáucaso”); postulante ao título de *poema* heroico, a obra é, na verdade, um leve “conto de fadas” do século dezoito que não pede desculpas por sua leveza, e a crítica sentiu que isso era uma espécie de falha no sistema. Na verdade, o que ocorreu foi um deslocamento do sistema. O mesmo sucedeu com as características individuais do poema: Púchkin cria o “herói” – o protagonista de “Prisioneiro do Cáucaso” – “para os críticos”, enquanto o enredo é um *tour de force* [uma curiosidade (Fr.) – IT].⁵ Novamente, a crítica viu nisso uma falha no sistema, um erro, mas, novamente, foi um deslocamento do sistema. Púchkin mudou o sentido do protagonista, mas continuaram a vê-lo sob o pano de fundo do herói dos épicos, e por isso falaram em “declínio”. Púchkin escreve: “Sobre ‘Ciganos’, uma dama notou que em todo o *poema* há um único homem honrado, e este é o urso. O falecido Ryléiev⁶ estava indignado que Aleko arrastava consigo um urso, e ainda por cima juntava o dinheiro do público que assistia com olhos arregalados. Viázemski⁷ repetiu a mesma observação. (Ryléiev pediu-me para pelo menos transformar Aleko em um ferreiro, o que teria sido uma profissão mais nobre). Realmente, melhor teria sido fazer dele um oficial de oitava classe ou um dono de terras, ao invés de um cigano. Nesse caso, porém, todo o *poema* não existiria: *ma tanto meglio*”.⁸

Não uma evolução gradual, mas um salto; não desenvolvimento, mas deslocamento.⁹ O gênero é irreconhecível aqui, porém ainda há o suficiente para fazer deste “não-poema longo” um poema longo. E este “suficiente” não consiste nas características “fundamentais” ou “principais” que distinguem um gênero de outro, mas nas secundárias, subentendidas, que não parecem caracterizar o gênero. Neste caso, a característica necessária para preservar o gênero foi o *tamanho*.

O conceito de *tamanho* é, de início, um conceito energético: tendemos a dizer “grande forma” sobre qualquer construção que requeira maior

–, o que possibilitou a primeira versão completa de seu “romance em versos” *Evguêni Oniêguin* no começo da década seguinte. [NT]

⁵ Púchkin sobre a trama de “Irmãos ladrões” [«Brátiev-razbóinikov»], em uma carta para Viázemski escrita em 15 de outubro de 1823. [TTT] PÚCHKIN, Aleksáedr. *Sobránie sochinênii v 10-i tomakh*. Moscou: 1959-1962, IX, p. 73. [NT]

⁶ Kondráti Ryléiev (1795-1826) foi um poeta, editor e ativista do círculo de Púchkin. Foi um dos líderes da Revolta dezembrista de 14 de dezembro de 1825. [NT]

⁷ Príncipe Piótr Viázemski (1792-1878) foi um poeta e crítico do século dezenove, amigo de Púchkin e membro da sociedade poética Arzamas (que figuras tais como Vassíli Jukóvski, Konstantín Bátiuchkov e Vassíli Púchkin). [NT]

⁸ De “Respostas aos críticos” [«Oproverzhênii na kritiki»] (1830) [TTT] in: PÚCHKIN, Aleksáedr. *Sobránie sochinênii v 10-i tomakh*. Moscou: 1959-1962, VI: p. 344. [NT]

⁹ Para mais informações sobre “deslocamento”, v. nota 21 e TYNIÁNOV, I. N. “Da evolução literária” [«O literatúrnoi evoliútsii»]. [NT]

quantidade de energia. Mas uma “forma grande”, como um *poema*, pode ser escrita usando uma pequena quantidade de versos (v. “Prisioneiro do Cáucaso”, de Púchkin). Uma forma espacialmente grande pode também ser resultado de uma forma energeticamente grande, mas também esta, em certos períodos históricos, pode definir as leis da construção literária. O romance se distingue da novela por ser *uma forma grande*, assim como, pelo mesmo motivo, o poema longo do poema. O que esperamos das grandes formas não é o mesmo que esperamos das pequenas: dependendo do tamanho da construção, cada detalhe e cada procedimento estilístico possui função, força e peso diferentes.

Onde quer que esse princípio de construção seja preservado, o senso de gênero também permanece; mas ao preservar o princípio, a construção pode então se deslocar por ilimitadas posições: o altivo poema longo pode ser trocado por um leve conto de fadas; o nobre herói (como os paródicos “senador” e “literato” de Púchkin)¹⁰ pode ser substituído por protagonistas prosaicos; a *fábula*¹¹ pode ser relegada a uma função secundária etc.

Fica claro, então, que é impossível oferecer uma definição estática que cubra todos os fenômenos associados a um gênero; ele se desloca; ao invés de uma linha reta, diante de nós há uma linha de evolução irregular – e mais, essa evolução só ocorre por causa das características fundamentais do gênero: o épico como narrativa, a poesia lírica como arte emocional e assim por diante. A condição necessária e suficiente para a unidade do gênero entre um período histórico e outro está em suas características “secundárias”, como o tamanho da construção.

Mas o próprio gênero não é um sistema constante e imóvel; é interessante ver como o conceito de gênero oscila quando nos deparamos com um excerto ou fragmento. Um trecho de um poema longo pode ser experimentado como um fragmento de um *poema longo*, mas pode também ser experimentado como um *excerto*, isto é, podemos ter consciência do fragmento como gênero. Essa sensação de gênero não depende da arbitrariedade do observador, mas da predominância ou mesmo da presença de um gênero: no século XVIII o excerto era apenas um *fragmento*, mas na época de Púchkin ele assumiu o caráter de um *poema longo*. É interessante notar que as funções de todos os meios estilísticos e procedimentos literários dependem da definição do gênero: elas funcionam de modo diferente num poema longo ou num fragmento.

¹⁰ Referência à PÚCHKIN, Aleksándr. «Oda: ego siiat. Gr. Dm. Iv. Khvostóvu» (1825); sobre a função da rima paródica «reguistrátor-literátor» e «senátor-reguistrátor» na redução do herói, ver TYNIÁNOV, I. N. *Púchkin e seus contemporâneos* [*Púchkin i ego sovremenniki*]. Moscou: 1968, p. 117-8. [TTT]

¹¹ *Fábula* é um termo formalista articulado pela primeira vez por Viktor Chklóvski em sua *Teoria da prosa* de 1925. O termo se opõe a *siujet*, ou trama. A *fábula* é compreendida como o desenrolar linear e cronológico dos eventos narrativos da obra enquanto *siujet* é seu desenrolar real, não necessariamente cronológico. Para um excelente resumo do uso de *fábula* e *siujet* em inglês, ver BELKNAP, Robert L. *Plots*. Columbia University Press, 2016. [NT]

Deste modo, o gênero enquanto sistema pode oscilar. Ele ascende (a partir de falhas e embriões de sistemas anteriores) e decai, transformando-se em rudimentos para outros sistemas. A função genérica de um procedimento literário não é fixa.

É impossível conceber um gênero como um sistema estático, porque a própria consciência de gênero surge como resultado de seu confronto com um gênero tradicional (isto é, a sensação de deslocamento – pelo menos parcial – de um gênero tradicional na direção de um outro “novo”, que toma o seu lugar). A questão aqui é que o novo fenômeno *sucede* o antigo, toma seu lugar, e sem ser um “desenvolvimento” do anterior, age como seu substituto. Quando essa “substituição” não ocorre, o próprio gênero desaparece, se desintegra.

E o mesmo ocorre com a “literatura”. Toda definição estática e firme é varrida pelo fato da evolução.

As definições de literatura que procedem de suas características “fundamentais” chocam-se com o *fato literário vivo*. Ao mesmo tempo em que se torna cada vez mais difícil produzir uma *definição* firme de literatura, qualquer contemporâneo pode, com um dedo, apontar o *fato literário*. Ele dirá que *isso* não tem nada a ver com a literatura, é um fato da vida cotidiana [byt]¹² ou da vida pessoal do poeta, enquanto, por outro lado, *aquilo* é definitivamente um fato literário. Um contemporâneo mais velho, que já viveu uma ou duas revoluções literárias, dirá que, em seu tempo, este ou aquele fenômeno não era um fato literário, mas que agora se tornou um; e vice-versa. Revistas e almanaques já existiam bem antes de nós, mas foi apenas em nosso tempo que elas passaram a ser encaradas como “obras literárias” e “fatos literários” de um certo tipo.¹³ *Zaum* sempre existiu na linguagem das crianças, sectários e assim por diante, mas somente em nossos dias ela se tornou um fato literário.¹⁴ E ao contrário, algo que é hoje um fato literário pode amanhã se tornar um fato comum da

¹² *Byt* – derivado do verbo “ser” [byt’] – cobre tanto os fenômenos do dia a dia ou da vida cotidiana, quanto fenômenos mundanos, práticos, triviais. O *byt* do burguês, portanto, se refere à forma de vida e práticas do dia a dia dele. No âmbito do cinema russo, um dos exemplos clássicos de crítica e representação do *byt* soviético nos anos 20 é o filme *Trétia Mechtchánskaia* (1927) de Abram Room. [NT]

¹³ Esse problema foi amplamente discutido nos anos 1920. No artigo “A revista como forma literária”, Chklóvski escreveu que “o jornalismo russo foi estudado sem levar em conta a revista enquanto forma [...] Notas foram retiradas de revistas, formando o conteúdo das várias “obras completas” de vários autores e adquiriram ali, imediatamente, uma forma venerável [...] a revista só pode existir, hoje, como forma literária. Ela deve prender a atenção não só por suas partes individuais, mas pelas conexões entre as partes” (“Contagem de Hamburgo”. Leningrado: 1928, p. 114, 116). Boris Eikhenbaum publicou, em 1929, o livro *Meu semanário* [*Moi vremenník*] em formato de revista com artigos inteiramente escritas por ele próprio (“Literatura”, “Ciência”, “Crítica” e “Mistura”). [TTT]

¹⁴ *Zaum* (literalmente “além da mente”) se refere à poesia sonora abstrata de Velimir Khlébnikov e Alekséi Krutchiónykh. Para uma exegese detalhada do movimento (incluindo análises dos poemas mais influentes) ver JANECEK, Gerald. *Zaum: the Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego State University Press, 1996. [NT]

vida cotidiana, e desaparecer da literatura. Para nós, charadas e logogrifos são jogos para crianças, mas na época de Karamzin, com sua ênfase em minúcias verbais e brincadeiras com procedimentos literários, eles eram um gênero literário. O fluxo, aqui, não corre apenas pelos confins da literatura, por zonas fronteiriças, pela “periferia” – não, a questão está no próprio “centro”: o centro da literatura não se move e evolui por um único córrego de sucessão primordial, com novos fenômenos afluindo pelo lado – não, estes mesmos fenômenos novos passam a ocupar o centro, e o centro, por sua vez, é relegado à periferia.

*Quando um gênero está em vias de se desintegrar, ele migra do centro para a periferia, e das minúcias da literatura, desde suas várzeas e sertões, um novo fenômeno toma o lugar central*¹⁵ (este é o fenômeno da “canonização dos gêneros menores”, sobre o qual escreve Viktor Chklóvski). É assim que se vulgarizou o romance de aventura,¹⁶ e é assim que se vulgariza hoje o conto psicológico.¹⁷

O mesmo acontece com os deslocamentos das tendências literárias: nos anos 1830 e 1840 “o verso puchkiniano” (isto é, não os versos de Púchkin, mas os seus elementos mais populares) foram tomados por imitadores nas páginas de almanaques literários, que os empobrecerem e vulgarizaram drasticamente (Barão Egór Rózen, V. Chhtchásni, A. A. Krylów¹⁸ e outros). Ele se tornou, literalmente, o verso vulgar de sua época, enquanto fenômenos de outros estratos e tradições históricas tomaram o centro.

¹⁵ A crítica literária dos anos 1930 tentou capturar essa contracorrente no desenrolar dos processos literários contemporâneos: “Nos últimos cinco ou seis anos, o ensaio soviético passou por complexa evolução... De seus recessos, o ensaio ergueu-se até o nível da “alta” literatura. No jargão profissional dos autores surgiu o termo “ensaio-história”. As fronteiras entre o ensaio e a prosa de enredo foram apagadas. Enquanto o ensaio influencia gêneros da prosa literária, ele também, por sua vez, toma emprestado procedimentos do romance e da novela” (GRITS, T. “Distância perigosa”. *Crítica literária*, 1934, n. 12, p. 163). Compare-se com a ideia de um sistema de gêneros de prosa em que cada um possui valor fixo e um nível de “facilidade” ou “dificuldade” que tem como base o sentimento literário vivo do escritor contemporâneo: “Veja, tínhamos histórias de caçadores, mas hoje paramos de escrever histórias curtas... [...] Hoje vivemos a literatura do romance. O romance é mais fácil que o ensaio. Para escrever um ensaio é necessário trabalhar o material, mas isso não é necessário no romance (aplausos). Quanto mais incompetente for a pessoa, mais fácil é escrever um romance. Aponte uma pessoa qualquer, na rua, e eu o ensinarei a escrever um romance” (discurso de M. M. Príchvin na primeira reunião do plenário ampliado do Orgkomitet da União dos Escritores Soviéticos, 1932). Comparar ainda com a carta de um dos participantes da mesa-redonda “Epopéia-Feuilleton”, que dizia, de um romancista contemporâneo, que este “ampliava um *feuilleton* ou um ensaio em dez ou mais páginas pensando que havia escrito uma epopeia” (“Leitor e escritor”, 1928, n. 12, p. 5). [TTT]

¹⁶ “Até muito recentemente pareceu-nos que todo o problema consistia na criação de um romance de aventura, um gênero praticamente inédito na literatura russa. Esta ideia ganhou especial tração com o fascínio generalizado pelo cinematógrafo e por traduções de romances de aventura. A crise, porém, é mais profunda. Romances traduzidos preenchem apenas as prateleiras vazias das livrarias e os interesses do homem comum – mais nada.” (EIKHENBAUM, B. “Em busca do gênero”. *Contemporâneo russo*, 1924, n. 3 p. 229). [TTT]

¹⁷ Ver TYNIÁNOV, I. N. “O hoje literário” [«Literatúrnoe segódnia»]. [TTT]

¹⁸ Tyniánov se confunde, aqui. A. A. Krylów faleceu em 1829. [TTT]

Ao estabelecer uma definição “firme”, “ontológica” da literatura como “essência”, historiadores da literatura tiveram de encarar manifestações de deslocamentos históricos como uma serena continuidade, como uma elaboração pacífica e gradual dessa “essência”. Isso produziu um quadro harmonioso: Lomonóssov gera Derjávín, Derjávín gera Jukóvski, Jukóvski gera Púchkin, Púchkin gera Lérmontov.

As inequívocas observações de Púchkin sobre seus supostos antecessores (Derjávín – “um excêntrico iletrado” [9:161], Lomonóssov – “teve influência prejudicial sobre a literatura” [6: 385])¹⁹ foram ignoradas. Também foi ignorado o fato de que Derjávín só sucedeu Lomonóssov porque provocou um *deslocamento em sua ode*; que Púchkin herdou a grande forma do século XVIII ao *transformar as minúcias dos karamzinistas em grande forma*; o fato de que todos eles só puderam se tornar herdeiros de seus antecessores porque superaram seus estilos, superaram seus gêneros. Ignoraram o fato de que todo fenômeno novo suplanta um antigo e que toda substituição desse tipo é extremamente complexa em sua composição; escapou à atenção o fato de que *só se pode falar em continuidade no contexto de escolas literárias e imitações; o termo não se aplica aos fenômenos da evolução literária, cujo princípio é a luta e o deslocamento*.²⁰ Ademais, os historiadores ignoraram também fenômenos excepcionalmente dinâmicos que, embora tenham enorme significado para a evolução da literatura, não surgem a partir de um material literário habitual, e por isso não deixam para trás “pegadas” suficientemente estáticas e imponentes. Sua construção distingue-se de tal modo dos fenômenos literários anteriores, que eles não se encaixam nos “manuais”. (Este é o caso, por exemplo da *Zaum* e da enorme esfera de literatura epistolar do século XIX; todos esses fenômenos lidam com materiais incomuns; eles têm enorme significado para a evolução literária, mas desaparecem das definições estáticas do fato literário). E aqui vê-se o erro da abordagem estática.

Não se pode julgar a bala de uma arma por sua cor, gosto e cheiro: ela deve ser julgada por sua dinâmica. É um descuido falar sobre as qualidades estéticas de uma obra literária de modo geral. (A propósito, as frases “méritos estéticos em geral” ou “beleza em geral” surgem repetidamente nos lugares mais inesperados).

Quando pesquisadores lidam com uma obra literária isoladamente, abrindo mão de considerações históricas, acabam por simplesmente

¹⁹ Citação imprecisa de uma carta a Délvig (anterior a 1/6/1825) e da “Viagem de Moscou a Petersburgo”. [TTT]

²⁰ O conceito de *sména* (ou “deslocamento”) é frequentemente utilizado por Tyniánov para descrever inúmeras relações: entre sistemas literários, obras literárias e até movimentações geográficas no interior da planície da literatura (periferia /centro, por exemplo). No russo, o termo sugere tanto “sucessão” quando “deslocamento” e “substituição”. A palavra ressalta a evolução literária não-linear que caracteriza a polêmica de Tyniánov com os historiadores da literatura. [NT]

abordá-la com o pobre e imperfeito aparato histórico de uma pessoa de outra época.

O período literário, ou o presente literário não é um sistema imóvel que se opõe à móvel e evolutiva série²¹ histórica.

Hoje nos deparamos com a mesma luta entre vários estratos e formações encontrados na série histórica de diferentes períodos. Como todo contemporâneo, nós equacionamos o “novo” e o “bom”. Mas há períodos em que todos os poetas escreviam “bem” e o gênio era o poeta “ruim”. As formas “impossíveis”, inaceitáveis de Nékhrássov, seus poemas “ruins” eram bons porque mexiam com a automatização do verso, eram *novos*. Fora deste movimento evolutivo, a obra cai para fora do âmbito da literatura, e ainda que seus procedimentos possam ser estudados, corremos o risco de estudá-los separadamente de suas funções, pois toda a *essência de uma nova construção pode estar no uso novo de um procedimento antigo, na criação de um novo significado construtivo*, e é isso que desaparece de vista em uma abordagem “estática”.

(Isso não significa que obras não possam ser “eternas”. Coisas automatizadas ainda podem ser utilizadas. Cada época adota os fenômenos do passado que lhe são próximos e ignora outros. Mas esses, é claro, são fenômenos secundários, são trabalho novo sobre um material já pronto. O Púchkin histórico difere do Púchkin dos simbolistas, mas, em termos de importância evolutiva, o Púchkin dos simbolistas não pode ser comparado ao Púchkin histórico; cada período procura o material que lhe é necessário, mas o uso desse material caracteriza apenas o próprio período).

Ao isolar uma obra literária ou um autor, não abrimos caminho até a individualidade do autor. A individualidade do autor não é um sistema estático; a personalidade literária é dinâmica como o período literário no qual ela se movimenta. Ela não é como um espaço fechado que contém certos objetos; é mais próxima de uma linha em ziguezague que é continuamente quebrada e direcionada pelo período literário.

(A propósito, está em voga hoje substituir a questão da “individualidade literária” pela questão da “individualidade do autor”. A questão da evolução e alteração dos fenômenos literários é substituída pela questão da gênese psicológica de cada fenômeno e, em vez de literatura, nos propomos a estudar a “personalidade do criador”.²² É claro que a

²¹ A série (*riád*) é conceito fundamental na obra de Tyniánov. Ela comunica a existência de diversas esferas de atividade que se cruzam à medida que uma das séries requer revitalização. [NT]

²² Polêmica com a escola psicológica da filologia russa que tem início já com os primeiros discursos de Chklóvski (ver “Prefácio” de *O problema da semântica do verso* e a resenha do livro de T. I. Rainov sobre Potebniá). A palavra “gênese”, aqui, reflete certo impulso da poética alemã, que Tyniánov conhecia ainda no final dos anos 1910, e que no começo dos anos 20 já virara marcadamente antipsicológica. [...] Boris Eikhenbaum também contextualizou e defendeu a independência e importância dos princípios da Opoiaz contra o pano de fundo da ciência alemã. Ele argumentou que no estudo da poética da prosa “os formalistas foram os pioneiros, se não

gênese de cada fenômeno é uma coisa, enquanto seu significado evolutivo – seu lugar na série evolutiva – é outra bastante diferente. Falar da psicologia individual do autor e ver nela a singularidade do fenômeno e seu significado literário é o mesmo que dizer, em uma explicação das origens e significado da revolução russa, que ela ocorreu por conta das peculiaridades pessoais dos líderes de ambos os lados).

Lanço, a propósito, um curioso testemunho da necessidade de ser extremamente cuidadoso ao lidar com a “psicologia da criatividade”, até em questões de “tema” ou “temática”, que são avidamente relacionadas à psicologia do autor. Viázemski escreve para Aleksánder Turguêniev, após este ter detectado sentimentos de âmbito pessoal nos poemas do primeiro:

“Se estivesse apaixonado, como você acha que estou, se acreditasse na imortalidade da alma, talvez não tivesse escrito para o seu deleite

A alma, sem fenecer

Viverá para além da vida na imortalidade do amor.

contarmos certas obras ocidentais que coincidem com nossas observações em certos pontos” (por exemplo DIBELIUS, W. *Englische Romankunst*, 1910), mas que passam longe de nossos princípios e problemas teóricos” (EIKHENBAUM, B. *Literatura*. Leningrado: 1927, p. 134). Em 22 de março de 1927, ele escreve para Chklóvski sobre “Forma artística” e “Ars poética”, duas coleções publicadas pela Academia Estatal de Arte (GAKhN): “Nossas obras não são citadas apesar de usarem nossos termos, isto é, citam apenas os alemães [...] Vejam, na Alemanha tudo já fora descoberto ainda na época de Goethe, e nós aqui pensando que descobrimos alguma coisa [RGALI, fun. 562, inv. 1, uni. 247]. Comentários parecidos surgem em anotações no diário de Eikhenbaum do mesmo dia: “Fazem referência, de modo praticamente exclusivo, à filologia alemã – os teóricos moscovitas reconhecem apenas Chpet [...] e os alemães” [RGALI, fun. 1527, inv. 1, uni. 247]. A questão da “prioridade” também já havia gerado polemicas em torno da Opoiáz. Ver, particularmente, a polêmica de Eikhenbaum com A. G. Gornfeld “A imprensa e a revolução”, 1924, n. 5 p. 5-6 e a carta de Eikhenbaum, Tyniánov e Tomachévski à redação do jornal “Notas literárias”. Ver também a discussão da influência de K. Friedemann sobre Eikhenbaum em VINOGRÁDOV, V. *Gogol e a escola naturalista*. Leningrado: 1925, p. 3. Comparar também com a relação dos filólogos do Instituto Estatal de História da Arte [GIII] com Gustav Chpet em VINOGRÁDOV, V. *Sobre a história do estudo da poética (anos 20)*. Anais da Academia de Ciências da União Soviética, Série Literatura e linguagem, 1975 (3ª ed.), p. 265.

O artigo também reflete a polêmica recente de Tyniánov com estudos tradicionais de Púchkin, especialmente com os autores do almanaque “Pensamento literário”. Ver polêmica equivalente no livro de Tomachévski, que nesta época partilhava muitas das ideias da Opoiáz (TOMACHÉVSKI, B.; PÚCHKIN, A. Leningrado: 1925) além de uma explicação da corrente antipsicológica no livro de ENGELHARDT, B. M. *O método formal e a história da literatura*. Leningrado: 1927, p. 19. Ver também as características do método de “projeção”, isto é, quando a obra literária é tomada como uma entidade que existe fora dos limites da consciência criativa (uma transposição filológica do termo cunhado pelo professor B. Kistiakóvski) num outro livro do mesmo autor: ENGELHARDT, B. M. *A. I. Vesselóvski*. Praga: 1924.

Nesse mesmo tempo, rui a forte tendência antipsicológica da filosofia alemã com a obra de Edmund Husserl. A característica mais importante de sua filosofia consiste numa unidade estrutural dos fenômenos na dinâmica do processo de sua experiência. É interessante comparar seu pensamento sobre a unidade psicológica que se desenvolve num tempo imanente específico – que não tem nada em comum com o tempo “simples” – com a posição de Tyniánov: uma dinâmica “fora do tempo, compreendida enquanto movimento puro”. A fenomenologia de Husserl, como se sabe, serviu de base filosófica para a psicologia Gestalt. (Em solo russo, as ideias de Husserl foram desenvolvidas por Gustav Chpet). Comparar com VOLÓCHINOV, V. N. *Marxismo e a filosofia da linguagem*. Leningrado: 1930, p. 35-6. [TTT]

Tenho frequentemente notado, por exemplo, que quando meu coração fica zangado, minha língua sempre trava; de repente, passa por aqui um estranho, e ela dispara. Diderot diz: ‘Por que procurar o autor em seus personagens? O que há em comum entre Racine e *Athalie*, Molière e *Tartuffe*?’ O que ele disse sobre dramaturgos, pode-se dizer sobre todo autor. O importante não é notar a escolha dos objetos, mas o procedimento: como, de que ângulo você vê aquela coisa, o que você não vê e o que você pode encontrar, ali, que outros não percebem. Não se pode julgar o caráter de um cantor pelas palavras que ele canta [...] Como se Batiúchkov pudesse realmente ser como seus poemas. Essa voluptuosidade não está nele”.

O isolamento estático não abre caminho para a personalidade literária do autor; ele apenas, erroneamente, substitui os conceitos de evolução e gênese literária pelo conceito de gênese psicológica.

Diante de nós está o resultado de tal isolamento: nos estudos de Púchkin. Púchkin é retirado de sua época e linha evolutiva, é estudado fora dela (enquanto todo o período literário é estudado sob seu signo). E por esse motivo (e somente por isso), muitos historiadores da literatura continuam a afirmar que o estágio final da poesia lírica de Púchkin é o ponto culminante de seu desenvolvimento,²³ sem perceber o verdadeiro declínio da produção lírica de Púchkin durante esse período ou sua incursão em séries adjacentes à literatura: revistas e trabalhos históricos.

Ao substituir o ponto de vista evolutivo pelo estático, condenamos muitos fenômenos literários importantes e valiosos. O estéril crítico literário que hoje ridiculariza os fenômenos do jovem futurismo alcança uma vitória barata: julgar um fato dinâmico a partir de um ponto de vista estático não é diferente do que julgar as qualidades de uma bala de canhão sem levantar a questão do voo. Uma “bala de canhão” pode ser muito bonita para o olhar e não voar, isto é, não ser realmente uma bala de canhão, e pode ser “desajeitada” e “deformada”, mas voar bem, isto é, ser de fato uma bala de canhão.

É somente na evolução que poderemos analisar a “definição” de literatura. Descobriremos então que as propriedades da *literatura*, que pareciam *fundamentais* e *primárias* estão em constante fluxo, e não caracterizam a literatura como tal. Assim é o conceito de “estética” com o sentido de “belo”.

²³ Na versão publicada em periódico, o trecho que segue diz: “Vale a pena comparar os escritos de Púchkin com a poesia lírica de massa do mesmo período para convencer-se de que os horizontes literários do primeiro, na década de 1830, haviam se limitado, isto é, no final da vida, Púchkin tornou-se, na poesia lírica, apenas o melhor e mais inteligente dos imitadores de si próprio, e esse foi o motivo de sua saída para a prosa, história e periódicos”. [TTT]

O que permanece fixo é algo que muitas vezes parece óbvio – a literatura é uma construção verbal apreendida exatamente como construção, isto é, a literatura é *uma construção verbal dinâmica*.²⁴

A demanda por uma dinâmica ininterrupta é o que suscita a evolução, pois cada sistema dinâmico se torna necessariamente automatizado, provocando dialeticamente o surgimento do princípio construtivo oposto.²⁵

A singularidade de uma obra literária está na aplicação do fator construtivo ao material, na “enformação” (isto é, essencialmente – na deformação)²⁶ do material. Toda obra literária é excêntrica: o fator construtivo não se dissolve no material, não “corresponde” a ele, mas está ligado a ele *excentricamente*, projeta-se a partir dele.²⁷

E nem preciso dizer que “material” aqui não é de modo algum a antítese de “forma”; ele é também “formal”, pois não existe material fora do princípio construtivo. Qualquer tentativa de transcender a construção leva a resultados como os do teorema de Potebniá: quando uma imagem almeja alcançar um ponto X (uma ideia), mas nele convergem muitas

²⁴ Vale a pena notar a semelhança entre certos termos de Tyniánov – especialmente aqueles relacionados ao conceito de construção dinâmica – com a psicologia Gestalt (POMORSKA, K. *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*. Haia; Paris: 1968, p. 39, 31 e ERLICH, V. *Russian Formalism. History, Doctrine* Gravenhage, 1955, p. 133, 170-1). De fato, pode-se dizer que conceitos como a “integridade dinâmica da obra” são comparáveis à categoria central dessa escola “Gestalt”, isto é, uma espécie de unidade que determina as propriedades de elementos enquanto estrutura (por exemplo: o fato da compreensão adequada de uma situação depender de uma apreensão de toda a situação). Porém seria incorreto afirmar quaisquer ligações diretas entre os formalistas e essa teoria. Apesar de as primeiras obras da psicologia Gestalt terem surgido nos anos 1910s (Max Wertheimer), suas principais publicações só surgiram nos anos 1920 (o principal periódico da escola, o *Psychologische Forschung* foi fundado em 1921) e tinham como foco problemas na psicologia experimental. Ver KÖHLER, W. *Gestalt Psychology: Introduction to New Concepts in Modern Psychology*. Nova Iorque: 1947. [TTT]

²⁵ Definir literatura como uma construção verbal dinâmica não implica, necessariamente, num desvelar do procedimento. Em alguns períodos, o procedimento literário “desvelado” torna-se automatizado como qualquer outro, o que naturalmente dá origem à necessidade dialeticamente oposta de um procedimento “polido”. Sob tais condições, o procedimento “polido” é mais dinâmico que o desvelado, pois ele representa o deslocamento, e por isso acentua a relação habitual entre o princípio construtivo e o material. O “sinal de menos” na frente de um procedimento “polido” vem à tona em casos em que o “sinal de mais” do procedimento desvelado foi automatizado. [IT]

²⁶ Sobre esse termo ver carta para G. O. Vinokur de 7 de novembro de 1924. Tyniánov escreve: “A palavra ‘deformar’ não era boa; eu deveria ter escrito ‘transformação’, – aí tudo estaria em seu devido lugar”. (RGALI f. 2164, inv. 1, uni. 334). [TTT]

²⁷ A divergência entre matéria e forma e a visão de seu embate como lei fundamental da arte são consideradas por L. S. Vygótski em *Psicologia da arte* (Moscou, 1968, 2ª edição). Vygótski – como notou Viachesláv Vsévolodovitch Ivánov – entrou em polêmica com a Opoiáz ao mesmo tempo que utilizou muitas das conclusões da escola formal (*Idem*, p. 499). Vale a pena apontar, aqui, para um artigo menos conhecido de Vygótski chamado “O rei nu” (“Vida da arte”, 1920, n. 613-4-5), que contém formulações que muito se aproximam das da Opoiáz em estágio inicial: “Eu disse o que disse – essa é a única fórmula da verdadeira arte. Isso contradiz uma outra: ele não disse o que disse, mas outra coisa. Segundo a primeira, a arte é uma grande tautologia, uma identidade autônoma de técnicas, um estilo de autodescoberta, sempre igual a si mesma como na música; na segunda, ela é uma alegoria em sentido amplo, uma circunlocução”. [TTT]

imagens, as mais variadas e específicas construções se misturam indistintamente em um só lugar. O material é o elemento da forma que é subordinado aos elementos construtivos que se projetam em primeiro plano.

Assim, no verso, o fator construtivo crucial é o ritmo, enquanto o material, em sentido amplo, é constituído por *grupos semânticos*; na prosa, o fator construtivo é o *agrupamento semântico* [sujet], enquanto o material, em sentido amplo, é constituído pelos elementos rítmicos da palavra.

Todo princípio de construção determina tanto as conexões concretas dentro das séries evolutivas quanto a relação do fator construtivo com fatores subordinados. (O princípio da evolução pode também incluir uma *orientação*²⁸ particular para um destino ou uso de uma construção; um exemplo simples: o princípio construtivo do discurso oratório, ou até, da poesia oratória, orienta-se na direção da *palavra pronunciada*).

Assim, enquanto o “fator construtivo” e o “material” são conceitos constantes para certas construções, o “princípio construtivo” é um conceito mutável, complexo, evolutivo. Toda a essência de uma “nova forma” está em seu novo princípio de construção, em um novo uso da relação entre o fator construtivo e os fatores subordinados – o material.

Para ser dinâmica, a interação entre o fator construtivo e o material deve se diversificar, oscilar, mudar de forma.

É fácil abordar uma obra literária de outra época, já automatizada, com nossa própria bagagem aperceptiva, e ver, ao invés de um princípio construtivo original, nada além de conexões mortas e irrelevantes, coloradas por nossas lentes de apercepção. Mas um *contemporâneo* é sempre capaz de experimentar essas relações ou interações em seu dinamismo; sem distanciar a “métrica” do “vocabulário”, ele sempre reconhece a novidade em sua interação. Essa novidade é, na verdade, a consciência da evolução.

Uma das leis do dinamismo da forma é a do mais amplo oscilar, da maior variabilidade na interação entre o princípio construtivo e o material.

Em poemas com um certo tipo de estrofe, Púchkin recorre a *espaços vazios*. (Esses não são meras “lacunas”; nesse caso, os versos são omitidos por razões construtivas e, às vezes, os espaços em branco são produzidos completamente sem texto – assim é a estrutura de *Evguêni Oniêguin*).

O mesmo acontece com Ánnenski e Maiakóvski (“Sobre isso”).

Essas não são pausas; são versos extrínsecos ao material da fala; sua semântica é qualquer, “alguma”; e como resultado, o fator construtivo, a métrica, é exposto, e seu papel enfatizado.

Aqui, a construção não é apresentada por nenhum material verbal. As fronteiras do material verbal são tão amplas que permitem as mais

²⁸ No sistema de Tyniánov, *ustanovka*, “orientação” ou “ponto de vista” refere-se não só ao fator dominante numa obra ou gênero literário, mas também à função da obra em relação a série literária mais próxima. [NT]

profundas fendas e rupturas; são soldadas pelo fator construtivo. Tais saltos sobre o material, ou ausência de material, apenas enfatizam a durabilidade do fator construtivo.

Ao analisar a evolução literária, então, nos deparamos com as seguintes etapas: 1) um princípio construtivo oposto emerge dialeticamente como resposta a um princípio construtivo automatizado; 2) segue-se sua aplicação – o novo princípio construtivo almeja a mais simples aplicação; 3) ele se espalha pelo maior número de fenômenos possível; 4) ele é automatizado e dá origem a princípios opostos de construção.

O novo princípio construtivo aparece dialeticamente quando as tendências centrais predominantes estão se desintegrando. À medida que as grandes formas se automatizam, elas enfatizam o significado das pequenas (e vice-versa); uma imagem que caracteriza um arabesco puramente verbal, uma ruptura semântica, quando automatizada, ilumina o significado da imagem motivada por um objeto (e vice-versa).

Porém seria estranho concluir que a nova corrente, a mudança, nasce de forma súbita, como uma Minerva da cabeça de Júpiter.

Não, esse importante fato do deslocamento evolutivo é precedido por um processo complexo.

Primeiro, surge o princípio construtivo oposto. Ele se desenha a partir de *resultados e anomalias “acidentais”, erros*. Por exemplo, quando pequenas formas são dominantes (como o soneto ou o quarteto etc., na poesia lírica), esse tipo de resultado “acidental” pode surgir a partir da união de sonetos, quartetos etc., em uma *coleção*.

Mas quando as pequenas formas se tornam automatizadas, esse *resultado acidental é consolidado* – e a coleção passa a ser apreendida como construção, isto é, surge a grande forma.

É por isso que August Schlegel chamou os sonetos de Petrarca de romance em fragmentos líricos; é por isso também que Heine – poeta de pequenas formas – considerava a *unificação* dos poemas em uma coleção um elemento construtivo primordial de seu *Buch der Lieder* e outros ciclos de “pequenos poemas”, e produziu coleções que eram, de fato, romances líricos nos quais cada poema desempenhava o papel de capítulo.

Ou o contrário: um dos resultados “acidentais” da grande forma pode ser uma consciência da incompletude e da fragmentação como procedimento literário, como método de construção – o que leva diretamente às formas menores. Mas essa “incompletude” ou “fragmentação”, é claro, é, a princípio, apreendida como erro, como uma anomalia no sistema, e somente quando o próprio sistema for automatizado é que ela servirá como pano de fundo necessário para que surja, a partir do erro, um novo princípio construtivo.

Na verdade, toda deformidade, todo “erro”, toda “irregularidade” na poética normativa é – em potência – um novo princípio construtivo (foi

exatamente isso que fez da linguagem descuidada e “incorreta” dos futuristas um meio de deslocamento semântico).

À medida que se desenvolve, o princípio construtivo busca oportunidades de aplicação. Para que um princípio construtivo se aplique na prática, são necessárias condições especiais, as mais simples.²⁹

É isso que ocorre, em nossos dias, com o romance russo de aventura. O princípio do romance cujo foco é a trama³⁰ surgiu em oposição dialética ao princípio da narrativa sem trama, ou conto; no entanto, esse princípio construtivo ainda não encontrou sua aplicação apropriada, isto é, ele trabalha ainda com materiais estrangeiros; para que se una com materiais russos são necessárias condições especiais. Realizar essa união não é tão fácil: tal interação entre enredo e estilo só pode ser estabelecida sob condições particulares, e este é o cerne da questão. Se essas condições não estiverem presentes, o fenômeno permanecerá como mera tentativa.

Quanto mais “sutil” e incomum o fenômeno, mais claramente delinea-se o princípio construtivo.

A arte encontra tais fenômenos no campo da *vida cotidiana* [byt]. A vida cotidiana fervilha com os rudimentos de diferentes atividades intelectuais. Em termos de composição, a vida cotidiana é uma ciência rudimentar, é arte e tecnologia rudimentares. Ela difere das ciências, artes e tecnologias desenvolvidas no modo pelo qual interage com elas. Por esse motivo, apesar de a arte desempenhar um papel funcional na “vida cotidiana artística”, ela é algo diferente da arte. Na forma de seus respectivos fenômenos, porém, as duas entram em contato. Diferentes formas de interação com os mesmos fenômenos conduzem a diferentes seleções desses fenômenos; é por isso que as formas da vida cotidiana artística são distintas da arte. Mas tão logo um princípio central, fundamental se desenvolve na arte, um novo princípio construtivo já começa a procurar fenômenos “novos”, frescos, “não característicos”. Esses não podem ser fenômenos velhos, habituais, ligados ao já apodrecido princípio construtivo. E então o novo princípio produtivo recai sobre fenômenos frescos e próximos da vida cotidiana.

Dou um exemplo:

No século XVIII (primeira metade), cartas significavam mais ou menos o mesmo que até recentemente significaram para nós: eram um fenômeno que pertencia exclusivamente à vida cotidiana. A

²⁹ É por isso que todo “purismo” é um purismo específico que depende de um determinado sistema, e nunca um “purismo em geral”. O mesmo acontece com o purismo linguístico. Páginas inteiras do almanaque arcaísta *Galateia* estão cobertas dos “erros” e irregularidades de Púchkin (1829 e 1830). A prosa russa contemporânea age de maneira excessivamente conservadora em duas frentes: ela tem medo de frases simples e evita o descaso até quando ele é devidamente justificado pela língua. Píssemski não teve medo disso quando misturou os casos instrumental e genitivo na seguinte frase “o cheiro de tabaco barato [genitivo] e a fedor da sopa de repolhos [instrumental], que vinha dali, fazia da vida naquele lugar insuportável” (PÍSSEMKI, A. F. *Obras completas*. São Petersburgo: A.F. Marks, 1910, v. 4, p. 46-7). [IT]

³⁰ Para uma definição de *siujet*, ver nota 12 “*fabula*”. [NT]

correspondência não se misturava com a literatura. Apesar de tomarem elementos estilísticos da prosa literária, as cartas estavam longe da literatura – eram notas, recibos, petições, notícias de amigos etc.

A poesia era o gênero predominante no campo da literatura; nela, por sua vez, predominavam os mais altos estilos. Não havia uma saída, uma fenda, para que a carta pudesse se tornar um fato literário. Mas essa corrente se esgotou, e o interesse pela prosa e os gêneros menores começou a reduzir o espaço da ode solene.

A ode, como gênero predominante, começou seu descenso para o campo dos “versos de capote”, isto é, versos laudatórios escritos por dinheiro – para a vida cotidiana. O princípio construtivo da nova corrente começou então, dialeticamente, a tatear o caminho a seguir.

O princípio primordial de “grandiosidade” do século XVIII era a função oratória – emocionalmente deslumbrante – da linguagem poética. As imagens de Lomonóssov são construídas a partir do princípio da transferência para lugares “indecentes”, inapropriados; esse princípio de “conjunção entre ideias remotas” legitimou a união de palavras que eram semanticamente distantes umas das outras; a imagem desempenhava a função de uma “ruptura” semântica, e não a de uma “figura” (enquanto isso, o princípio de conjunção sonora entre as palavras também saltava para o primeiro plano).

A emoção (“grandiosa”) ora crescia, ora decaía (“descansos”, “trechos mais fracos” e passagens mais pálidas foram introduzidas deliberadamente).

Isso explica o alegorismo e antipsicologismo da alta literatura do século XVIII.

A ode oratória evoluiu para a ode de Derjavin, cuja grandiosidade residia na combinação de palavras em registros altos e baixos, uma ode com os elementos cômicos da sátira poética.

O colapso da lírica grandiosa ocorreu na época de Karamzin. Em oposição à oratória, os “romances” ou canções assumiram um significado especial.³¹ A imagem como ruptura semântica se tornou automatizada, e provocou uma atração por imagens orientadas a associações mais próximas.

Surge então a forma menor, as emoções menores, e o alegorismo é substituído pelo psicologismo. É assim que princípios construtivos dialeticamente deslocam os seus antecessores.

Mas a aplicação desses princípios requer fenômenos mais transparentes, mais maleáveis, e esses são encontrados somente na vida cotidiana.

Os salões, as conversas de “belas senhoras”, e os álbuns cultivaram a pequena forma da “bagatela”: “canções”, quartetos, rondós, acrósticos,

³¹ Como a “canção”, “romance”, aqui, é um gênero poético associado a emoções sentimentais, frequentemente conduzido por um acompanhamento musical. [NT]

charadas, *bouts-rimés* e jogos foram transformados em importantes fenômenos literários.

E, finalmente, a *carta*.

As cartas proveram os fenômenos necessários – mais maleáveis, mais leves – para o avanço, com força incomum, dos novos princípios de construção: a forma “doméstica” da carta, menor, reticente, fragmentária, motivou a injeção de minúcias e procedimentos estilísticos que contradiziam os procedimentos “grandiosos” do século XVIII. Esse material necessário estava, até então, na vida cotidiana, fora da literatura. E então, de documento cotidiano, a carta ascendeu ao verdadeiro centro da literatura. As cartas de Karamzin a [Aleksándr] Petróv³² superaram seus experimentos com a velha e canônica prosa oratória, e levaram às *Cartas de um viajante russo*, nas quais a carta de viagem se torna um gênero. Essas cartas tornaram-se uma apologia ao gênero, uma braçadeira para novos procedimentos. No prefácio, Karamzin escreve:

“A heterogeneidade, a desigualdade na sílaba é uma consequência de vários objetos que agem sobre a alma [...] do viajante: ele [...] descreveu suas impressões não em seu momento de lazer, não no silêncio de seu escritório, mas onde e quando elas surgiram, na estrada, escritas a lápis em rascunhos. Concordo que há muito, aqui, de desimportante, trivial, mas por que não perdoar ao viajante certos detalhes ociosos? Um homem em seu traje de viagem, cajoado na mão e trouxa sobre o ombro, não é obrigado a falar com o escrupuloso cuidado de um cortesão, rodeado também por cortesãos, ou de professores sentados, com perucas espanholas, em grandes e eruditas poltronas”.³³

Mas ao lado da versão literária, a carta cotidiana continuou a existir; no centro da literatura não estavam apenas os gêneros exclusivamente impressos, mas também a carta cotidiana, pontilhada por versos de poemas, anedotas e histórias. Ela já não era mais uma “notificação” ou um “recibo”.

A carta, antes apenas um documento, tornou-se um fato literário.

O trabalho dos karamzinistas mais jovens, como A. Turguêniev e P. Viázemski demonstra a constante evolução da carta cotidiana. Cartas eram lidas não somente por seus destinatários; cartas eram avaliadas e analisadas como obras literárias nas próprias cartas escritas em resposta. O modelo de carta de Karamzin – um mosaico com poemas incorporados, transições inesperadas e que concluía com um aforismo bem-arredondado, perdurou por muito tempo. (Veja-se as primeiras cartas de Púchkin para Viázemski ou para V. Púchkin). Mas o estilo da carta evoluiu. Desde o

³² Erro: as cartas de Karamzin para A. A. Petróv foram destruídas após a morte de Petróv por seu irmão (ver a carta de Karamzin para I. I. Dmítriev de 4 de maio de 1793. In: *Cartas de N. M. Karamzin a I. I. Dmítriev*. São Petersburgo: 1866, p. 35). [TTT]

³³ KARAMZIN, N. M. *Ízbranie sochinêniia v dvukh tomákh*. Moscou; Leningrado: 1964, t. 1, p. 79. [TTT]

início, elementos como piadas íntimas entre amigos, perífrases bem-humoradas, paródias, provocações e sugestões eróticas desempenharam um papel nessas cartas; esses elementos enfatizavam a intimidade, o caráter não-literário do gênero. É por essa linha que segue o desenvolvimento, a evolução das cartas de A. Turguêniev, Viázemski e especialmente Púchkin, mas já por outro caminho.

A qualidade maneirista começou a desaparecer, a perífrase foi expulsa; o caminho da evolução seguiu na direção de uma simplicidade grosseira (no caso de Púchkin, com alguma influência dos arcaístas,³⁴ que defendiam a “simplicidade primordial” contra o esteticismo karamzinista). Essa não era a simplicidade indiferente do documento, relatório, ou recibo – era, ao invés, uma simplicidade literária redescoberta. E a natureza não-literária e íntima do gênero continuou a ser enfatizada por uma grosseria deliberada, por obscenidades íntimas, por um erotismo tosco.

Ao mesmo tempo, escritores reconheceram esse gênero como sendo profundamente literário; cartas eram lidas, compartilhadas. Viázemski planejava escrever um *manuel du style epistolaire*³⁵ russo. Púchkin escrevia rascunhos até para cartas pessoais que exigiam pouco dele. Ele era zeloso com seu estilo epistolar, defendendo a simplicidade contra qualquer retorno ao maneirismo dos karamzinistas. (“...*Adieu*, príncipe e princesa Cabeça-de-Vento. Veja, falta-me até a minha simplicidade característica para continuar a te escrever”. [Carta para Viázemski, 1 de dezembro de 1826 (9: 248)]).

A linguagem falada era predominantemente o francês, mas Púchkin repreende seu irmão por misturar francês e russo em suas cartas, como uma *cousine* de Moscou.³⁶

Assim, a carta – embora permanecesse no meio privado, não-literário – tornou-se simultaneamente, e por esse motivo, um fato literário de enorme importância. É esse fato literário que definiu o gênero canônico da “correspondência literária”, mas mesmo em sua forma mais pura ele permaneceu um fato literário.

E não é difícil encontrar períodos em que a carta, tendo cumprido seu papel literário, recai novamente no cotidiano, deixa de tocar a literatura, torna-se um fato da vida cotidiana, um documento ou um recibo. Mas sob as circunstâncias necessárias esse fato da vida cotidiana pode se tornar uma vez mais um fato literário.

³⁴ Os Arcaístas foram um movimento de poetas e escritores do início do século XIX, associado ao Colóquio dos Amantes da Palavra Russa, que defendiam valores conservadores como “gosto” e “clareza”. Como Ainsley Morse e Philip Redko nos lembram, porém, o arcaísmo, para Tyniánov, é trans-histórico, e se refere a uma certa atitude em relação à linguagem literária, a saber, a de encará-la não como meio de expressão, mas como força motriz da evolução literária em sua dificuldade e particularidade. [NT]

³⁵ Essa intenção foi expressa por A. I. Turguêniev e não por Viázemski (numa carta de 23 de abril de 1825). [TTT]

³⁶ Carta de 24 de janeiro de 1822 (XIII, 310). [TTT]

É curioso observar como historiadores e teóricos da literatura, que tanto trabalharam para construir uma definição firme de literatura, negligenciaram um fato literário de tamanha importância, que emergiu à superfície da vida cotidiana para depois submergir novamente nela. Até agora, as cartas de Púchkin foram usadas somente para verificação de fatos ou, ocasionalmente, como fonte de pesquisa sobre sua vida amorosa. E as cartas de Viázemski, A. Turguêniev e Bátiuchkov ainda não foram estudadas como fatos literários.³⁷

No caso em que há alguma análise, o de Karamzin, a carta justificava os procedimentos especiais da construção como um objeto fresco, ainda “não-pronto”, que correspondia melhor ao princípio construtivo de objetos literários “já terminados”.

Mas há também outros modos de literaturalizar objetos do cotidiano, outros modos de transformar fatos do cotidiano em fatos literários.³⁸

Quando o princípio construtivo é aplicado em uma área, ele almeja se expandir e se distribuir de modo mais amplo possível.

Chamamos isso de “imperialismo” do princípio construtivo. Podemos observar esse imperialismo, essa busca pela captura do mais amplo território possível em praticamente qualquer área; assim funciona, por exemplo, a generalização dos epítetos poéticos descrita por Vesselóvski: se hoje poetas usam imagens como “sol dourado” e “cabelos dourados”, amanhã veremos “céu dourado”, “terra dourada”, “sangue dourado”.³⁹ Isso ocorre também no caso da orientação na direção do gênero ou estrutura dominante – períodos de prosa rítmica coincidem com a predominância da poesia sobre a prosa. O desenvolvimento do verso livre prova que a importância construtiva do ritmo foi reconhecida com profundidade suficiente para se difundir pela mais ampla série de fenômenos.

O princípio construtivo procura exceder seus limites habituais, pois caso permaneça no interior dos mesmos, rapidamente se torna automatizado. Isso explica o porquê de poetas mudarem seus temas.

Dou um exemplo. Heine constrói toda a sua arte na base de rupturas, dissonâncias. Nas últimas linhas de seus poemas, ele quebra a continuidade linear (*pointe*); suas imagens são construídas de acordo com o princípio do contraste. O tema do amor também se desenvolve a partir desse ponto de vista. Gotschall escreve: “Heine levou esses contrastes entre o amor ‘sagrado’ e o amor ‘vulgar’ às últimas consequências, tanto que

³⁷ Artigo escrito em 1924. Hoje já existem artigos sobre o assunto escritos por N. Stepánov, entre outros. [IT]

³⁸ Foi assim que, no final dos anos 1920, as cartas “cotidianas” de leitores a Mikhail Zóchtchenko, colecionadas por ele e publicadas num livro titulado *Cartas a um escritor* (e acompanhadas de seus breves comentários) se tornaram literatura, ao entrar em complexa interação com o todo da obra do escritor. [TTT]

³⁹ Ver VESSELÓVSKI, A N. *Poética histórica*. Moscou, 1940, p. 21. [TTT]

eles ameaçaram escapar inteiramente do âmbito da poesia. Com o tempo, variações sobre esse tema pararam de ‘ressoar’, e seu eterno ‘rir de si mesmo’ passou a evocar um palhaço de circo. Seu humor carecia de um novo campo de atuação, precisava fugir do estreito círculo do ‘amor’ e atacar temas como nação, literatura, arte e mundo objetivo”.⁴⁰

Conforme se estende, abrangendo áreas cada vez mais amplas, o princípio construtivo procura finalmente romper com as fronteiras do especificamente literário, da “segunda mão”, e finalmente recai sobre a vida cotidiana. Por exemplo, o fator construtivo da prosa – a dinâmica da trama – quando se torna o princípio fundamental da construção, procura seu mais alto grau de desenvolvimento. Obras com *fabulas* mínimas, com tramas que se desenvolvem fora da *fabula*, passam a ser compreendidas como centradas na trama (ver V. Chklóvski, “Tristram Shandy”; isso pode ser comparado ao fenômeno do verso livre que, distante dos sistemas de versificação comuns, por isso mesmo realça o verso como elemento poético).

Em nossos dias, esse princípio construtivo recaiu sobre a vida cotidiana. Jornais e revistas existem há muitos anos, mas apenas como fatos da vida cotidiana. Hoje, no entanto, há um interesse maior em jornais, revistas e almanaques como obras literárias, como construções.

O que revitaliza o fato da vida cotidiana é o seu lado construtivo. A montagem de um jornal ou revista não nos é indiferente. Uma revista pode ser boa no que diz respeito ao conteúdo, mas isso não quer dizer que não possamos achar a sua construção decepcionante e por isso julgá-la como tal. Se traçarmos a evolução da revista e sua substituição pelo almanaque etc., torna-se claro que esta evolução não se dá em linha reta. Às vezes a revista é um fato comum da vida cotidiana e o momento de sua montagem não desempenha nenhum papel e, em outros, ela se desenvolve como um fato literário. Durante um período maior de intensificação e expansão de tais fatos – como a “composição em partes” da história ou romance (onde o enredo é construído a partir de segmentos deliberadamente desconectados) – esse princípio de construção é transferido naturalmente para fenômenos vizinhos e, mais adiante, para fenômenos mais distantes.

E há mais um fenômeno característico, que também permite discernir como um princípio construtivo circunscrito a um material puramente literário pode se transformar em um fenômeno da vida cotidiana. Falo da “personalidade literária”.

Há certos fenômenos de estilo que apontam para a *pessoa* do autor; observamos tais fenômenos em forma embrionária num conto comum: as peculiaridades lexicais, sintáticas e, mais importante, o desenho de

⁴⁰ GOTTSCHALL, R. *Die Deutsche National-Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2. Breslau: 1872, p. 92. Sugerir que tais mudanças temáticas foram determinadas por causas extraliterárias (e.g. experiências pessoais) seria confundir gênese e evolução. A gênese psicológica de um fenômeno não corresponde à importância evolutiva do fenômeno. [IT]

entonações frasais – tudo isso insinua certas características ilusórias e ao mesmo tempo concretas do narrador; se a narrativa estabelece como orientação o narrador e seu ponto de vista, então esses traços esquivos tornam-se concretos a ponto de serem palpáveis, e se fundem em uma *persona*. (É claro que essa é um tipo especial de concretude que tem pouco a ver com o modo figurativo de visualização. Por exemplo, se nos perguntassem *qual a aparência* desse narrador, nossa resposta seria necessariamente subjetiva). O limite externo da concretude literária da personagem que surge a partir do estilo é o *nome*.

Nomear uma personagem introduz instantaneamente uma série de traços menores, que vão além dos dados imediatamente acessíveis. Quando um autor do século XIX assina seus artigos “Um habitante de Vila Nova”⁴¹ ao invés de usar seu próprio nome, ele, é claro, não tem a intenção de informar o leitor que o autor mora em Vila Nova, já que não há razão para que ele precise saber disso.

Mas é precisamente por causa de sua “falta de sentido” que o nome assumiu outras características – o leitor selecionava apenas os conceitos *característicos*, isto é, que de algum modo aludiam aos traços do autor, e sobrepunha esses traços àqueles que emergiam a partir do estilo, ou das idiossincrasias de *skaz*,⁴² ou da variedade de nomes semelhantes já existentes. Então, para o leitor, Vila Nova significava “vida no campo” e o autor do artigo deveria ser um “ermitão.”

Nomes próprios e sobrenomes eram ainda mais expressivos. Na vida cotidiana, o nome ou o sobrenome é o mesmo que a pessoa que o carrega. Quando ouvimos um sobrenome desconhecido, dizemos: “Esse nome não me diz nada”. Em obras literárias não há nomes que nada dizem. Todos os nomes falam. Todo nome citado em uma obra literária já é um destino, que brinca com todos os tons, todos os significados à sua disposição. Ele, com força máxima, desenvolve o colorido que invariavelmente ignoramos na vida cotidiana. Para um protagonista literário, o nome “Ivan Petróvitch Ivanóv” não é sem graça, porque “ser sem graça” é uma característica negativa apenas na vida real – na construção, ela é imediatamente positiva.

Assim, assinaturas autorais como “Um habitante da vila de Tentélievo” ou “Um ancião de Lujnikí”,⁴³ que aparentam ser apenas indicações de local (ou idade), são designações muito específicas não só por causa das características inerentes às palavras “ancião” ou “habitante da vila,” mas também devido à grande expressividade de nomes como “Tentélievo” e “Lujnikí”.

⁴¹ Referência a N. I. Gnéditch. [TTT]

⁴² *Skaz*, procedimento narrativo identificado pelos formalistas em que uma obra literária (ou parte de uma obra literária) evoca a linguagem falada, muitas vezes divergente da norma culta da linguagem escrita. [NT]

⁴³ Tais pseudônimos foram utilizados por várias pessoas: M. T. Kanetchóvski, M. P. Pogódin, P. L. Iákovlev. [TTT]

Enquanto isso, a instituição do *pseudônimo* também desempenha e continuará a desempenhar um papel no cotidiano literário-artístico. Quando considerado por seu lado cotidiano, o pseudônimo é um fenômeno da mesma ordem que o autor anônimo. As condições cotidianas e históricas e as razões por trás desse fenômeno são complexas e não nos interessam aqui. Mas durante os períodos literários em que a “personalidade do autor” se destaca, esse fenômeno cotidiano passa a ter uma utilidade literária.

Na década de 1820, pseudônimos como os mencionados se tornaram mais “condensados”, mais concretos em proporção ao crescimento dos fenômenos estilísticos do *skaz*. Isso levou, na década de 1830, à criação da personalidade literária do Barão Brambeus.⁴⁴

Mais tarde, a “personalidade” de Kozmá Prutkóv⁴⁵ foi criada da mesma maneira. Sob condições especiais de evolução literária, um fato jurídico relacionado principalmente a uma questão de direitos autorais e responsabilidade – uma etiqueta divulgada pela União dos Escritores – torna-se um *fato literário*.

Na literatura existem fenômenos pertencentes a vários estratos; nesse sentido não há uma substituição completa de uma tendência literária por outra. Essa mudança acontece num sentido diferente – são substituídas as tendências *predominantes*, os gêneros predominantes.

Por mais amplos e numerosos que sejam os ramos da literatura, qualquer que seja a multiplicidade de características individuais presentes nesses ramos, a história os leva a seguir certos canais: uma corrente de diversidade aparentemente infinita torna-se, de um momento para o outro, inevitavelmente superficial, e fenômenos inicialmente insignificantes, imperceptíveis, surgem para tomar o seu lugar.

A infinita diversidade da “fusão do princípio construtivo com o material” que mencionei anteriormente ocorre através de inúmeras formas, mas toda corrente literária acaba inevitavelmente se deparando com seu momento de generalização histórica que o reduz ao simples, ao descomplicado.

Assim são os fenômenos da imitação, que podem acelerar uma mudança na tendência predominante. E assim, nessa mudança, podem surgir revoluções em níveis variados de profundidade. Existem revoluções domésticas, “políticas” e existem revoluções *sui generis* “sociais”. E tais revoluções geralmente rompem com o domínio da “literatura” propriamente dita e se agarram ao domínio da vida cotidiana.

⁴⁴ Barão Brambeus (pseudônimo de Ósip Ivánovitch Senkóvski) jornalista, acadêmico e especialista em línguas e culturas asiáticas. É conhecido por ter publicado uma série de viagens fantásticas que antecipam em quase trinta anos as de Jules Verne. [NT]

⁴⁵ Kozmá Prutkóv, pseudônimo coletivo dos poetas Alekséi Tolstói e dos irmãos Alekséi, Vladímir e Aleksándr Jemtchújnikov, autor de aforismos, fábulas, epigramas e versos satíricos e humorísticos. [TTT]

Essa composição variável do fato literário deve ser levada em consideração toda vez que falamos de “literatura”.

O fato literário é variável em sua composição e, nesse sentido, a literatura é uma série evolutiva ininterrupta.

Todo termo na teoria literária deve ser a consequência concreta de fatos concretos. Não se deve partir das alturas supra e extraliterárias da metafísica estética e forçosamente “eleger fenômenos adequados” para um determinado termo. O termo é concreto, mas sua definição evolui, assim como evolui também o próprio fato literário.

Referências bibliográficas

- BELKNAP, Robert L. *Plots*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016.
- CHKLÓVSKI, Viktor. “Arte como procedimento”. Traduzido por David G. Molina. *Revista RUS*. São Paulo, 10(14), 153-76.
- JANECEK, G. *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego: San Diego University Press, 1996.
- ROOM, Abram. *Trétia Mechtchánskaia*. Moscou (URSS): Sovkino, 1927.
- TYNIA NOV, I. *Poétika, istóriia literatúry, kino*. Editado e comentado por E.A. Toddes; A. P. Tchudakóv e M.O. Tchudakóva. Moscou: Nauka, 1977.
- TYNIA NOV, Y. *Permanent Evolution: Selected Essays on Literature, Theory and Film*. Traduzido e editado por Ainsley Morse e Philip Redko. Boston: Academic Studies Press, 2019.

Recebido em 23 de março de 2020

Aprovado em 19 de junho de 2020

David Gomiero Molina é doutorando no Committee on Social Thought e no Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Chicago, com foco em literatura e cinema russos. É mestre em Filosofia pela Universidade de Chicago e em Língua e Cultura Russa pelo Middlebury College. Contato: davidmolina@uchicago.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7252-432X>