

entre a prosa e a poesia:

BAKHTIN

e o **FORMALISMO
RUSSO**

CRISTOVÃO TEZZA

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

ENTRE A PROSA E A POESIA: BAKHTIN E O FORMALISMO RUSSO

CRISTOVÃO TEZZA

TOVOTEXTOS

Copyright © 2003 by Cristovão Tezza

Todos os direitos reservados

www.cristovaotezza.com.br

Primeira edição: Editora Rocco, 2003.

*E-book produzido por
Tovo Textos
em julho de 2013*

Agradecimentos

Gostaria de registrar meu agradecimento a todos aqueles que de alguma forma me auxiliaram neste trabalho, a começar pelos colegas do Departamento de Linguística da Universidade Federal do Paraná, liberando-me dos encargos didáticos durante o período de doutorado. Ao amigo Manuel da Costa Pinto, devo valiosas indicações bibliográficas; sou igualmente grato às amigas Rosse-Marye Bernardi e Raquel Illescas Bueno, que sugeriram e me cederam importante material de consulta; e a Gilberto de Castro, que tem sido ao longo dos anos um fiel interlocutor sobre as questões bakhtinianas. A Maria Baiocchi, devo ótimas sugestões bibliográficas em língua italiana, além de inestimável ajuda nas minhas dúvidas de tradução. Quero lembrar igualmente Aurora Fornoni Bernardini, cujo curso *Literatura e Sociedade* representou um excelente ponto de partida para a discussão do Formalismo Russo. A José Luiz Fiorin, agradeço especialmente a leitura atenta e as sempre certas “implicâncias” teóricas, chamando-me a atenção para detalhes que, espero, vão aqui ou melhorados, ou mais bem explicados; do mesmo modo, agradeço a Iná Camargo Costa e Renata Marchezan a leitura crítica e preciosas observações.

E quero expressar minha especial homenagem a dois grandes amigos – e dois grandes mestres –, aos quais devo não só boa parte de minha formação acadêmica, desde a graduação, como também de certa forma a decisão de levar adiante este projeto: João Roberto Faria, meu orientador, e Carlos Alberto Faraco. E nem será preciso dizer que, se muitas das qualidades eventuais deste trabalho se devem a eles, pela leitura paciente e generosa e às vezes pela crítica aguda e estimulante, prossegue inalterada a minha responsabilidade por seus defeitos.

Para Beth, Felipe e Ana.

ÍNDICE

COPYRIGHT

APRESENTAÇÃO – Carlos Alberto Faraco

INTRODUÇÃO

I – MIKHAIL BAKHTIN: A DIFÍCIL UNIDADE

1. Bakhtin popular: polifonia e carnaval
2. O Círculo de Bakhtin e as obras disputadas
3. Voloshinov e os mistérios do signo
4. Medvedev e o formalismo
5. Os manuscritos inéditos de Bakhtin

II – A POESIA SEGUNDO OS POETAS

1. Uma ciência dos poetas
2. A antiguidade como valor
3. Para que serve a poesia?
4. A negação da prosa

III – O FORMALISMO RUSSO

1. Em busca da ciência literária
2. Os precursores: Veselóvski e Potebnia
3. Os antecedentes: futurismo, simbolismo e acmeísmo
4. Da língua prática à língua poética: o breve abismo
5. Autonomia poética e "estranhamento"
6. Ritmo, verso, material e construção
7. O problema do verso livre

- 8. Formalismo e prosa artística*
- 9. Imanência, desvio e História*
- 10. O sistema de Roman Jakobson*

IV – A HIPÓTESE DE BAKHTIN

- 1. Em busca de uma "prima philosophia"*
- 2. Signo e sinal: um campo de batalha*
- 3. O autor e o herói: a consciência de uma consciência*
- 4. Poesia e prosa: as formas e as relações*
- 5. Dialogismo e polifonia: a questão técnica e a questão ética*
- 6. Momento verbal, centro de valor e relações dialógicas*
- 7. Polifonia: o limite do gênero*
- 8. Da polifonia ao plurilingüismo*
- 9. Entre a prosa e a poesia: delimitando os terrenos*
- 10. Na fronteira das linguagens: um estudo de caso*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

SOBRE O AUTOR

NOTAS

APRESENTAÇÃO

Carlos Alberto Faraco

Mikhail M. Bakhtin (1895-1975) permanece como um dos maiores enigmas intelectuais do século XX. Escreveu extensamente, mas concluiu poucas obras. E estas só vieram a ser, de fato, conhecidas do público russo e no Ocidente muito tardiamente, quando seu autor já não tinha nem saúde, nem espaço acadêmico para participar de seu debate.

Bakhtin foi também, ao que tudo indica, a principal figura de um ativo círculo de intelectuais que mergulhou fundo na discussão dos mais variados temas de Filosofia e Ciências Humanas que ocupavam a intelectualidade russa na década de 1920, naqueles febris primeiros anos posteriores à Revolução de Outubro.

Chegaram a constituir em conjunto um discurso teórico heurísticamente poderoso que se sustenta numa densa e inovadora filosofia da linguagem. No entanto, esse discurso ficou sob interdito por mais de trinta anos (embaraçando sua divulgação e exegese) e ainda hoje há quem discuta se esse ou aquele texto é mesmo de V. N. Voloshinov e P. N. Medvedev, seus autores públicos, ou de Bakhtin.

O conjunto da obra de Bakhtin (os livros publicados com seu nome e todo o material de arquivo), por sua vez, é uma dispersão de temas de ética e estética, epistemologia e filosofia da linguagem, literatura e história literária. Nesse vasto conjunto, nem sempre estão muito visíveis as coordenadas que podem fornecer eixos integradores de tão ampla temática.

Pensador de múltiplos interesses, Bakhtin foi abrindo sendas (abandonando-as na frente por força de circunstâncias pessoais ou políticas), deixando-nos em textos inacabados densas reflexões

pontuais, raciocínios interrompidos, asserções quase aforísticas, curtas notas mnemônicas.

Em meio dessa vastidão, encontra-se, em algumas poucas páginas de sua análise do discurso romanesco, uma intrigante teorização sobre prosa e poesia que até hoje gera contínuas perplexidades e um certo desnorтеio dos exegetas. Mais um dos enigmas bakhtinianos.

Pois bem, Cristovão Tezza resolveu enfrentar esse enigma em sua tese de doutorado que, defendida na USP em 2002, está recebendo agora sua merecida publicação em livro.

Cristovão trouxe, para esta reflexão de caráter acadêmico, sua longa história de leitor de Bakhtin. E, romancista consagrado, trouxe também a experiência do artista que vivencia a prosa romanesca por dentro e tem, portanto, um ponto de observação privilegiado para discutir o tema que escolheu.

O resultado é um texto profundamente instigante, no qual Cristovão se aproxima daquela enigmática questão bakhtiniana sem eludir-lhe a complexidade. Pode, então, demonstrar cuidadosamente e com muita clareza como a distinção entre prosa e poesia em Bakhtin não é apenas um estranho apêndice de uma teoria do romance, mas uma rigorosa consequência lógica de sua filosofia da linguagem. Sem a compreensão desta, perde-se toda a beleza e a riqueza heurística daquela.

Mas, antes de chegar neste ponto, Cristovão nos oferece, além de uma apresentação geral do Círculo de Bakhtin, dois primorosos capítulos. Num deles, percorre o discurso dos poetas sobre a poesia e num outro faz uma necessária revisita crítica ao pensamento do chamado formalismo russo (ao qual se opunham Bakhtin e seus pares).

São capítulos cruciais para sustentar a argumentação geral da tese. Mas, para além dessa função interna, adquirem especial relevância para o leitor interessado em Bakhtin e na teoria literária. É que Cristovão não se contentou em percorrer a trilha fácil e segura da mera reiteração do senso comum acadêmico, mas recolocou temas fundamentais sob um novo olhar crítico.

Com tudo isso, este livro traz para o debate acadêmico uma valiosa contribuição. E, ao mesmo tempo, oferece um saudável antídoto a leituras que, reduzindo o pensamento de Bakhtin a dois ou três conceitos (lidos antes por uma ótica de senso comum do que de rigor filosófico), banalizaram impiedosamente sua densa filosofia.

INTRODUÇÃO

O pensamento de Mikhail Bakhtin (1895-1975) constitui um dos conjuntos mais intrigantes da teoria literária e linguística do século XX. Uma série inusitada de fatores contribuiu para fazer desse autor russo uma espécie de charada teórica que continua desafiando os estudiosos. São muitos os complicadores que aparecem quando o assunto é Bakhtin, desde as vicissitudes biográficas que marcaram sua vida até a delimitação do escopo de sua obra, as fronteiras que seu olhar marca entre um campo e outro de conhecimento – por exemplo, onde se separam, ou não se separam, na concepção bakhtiniana, os campos da linguística, da teoria literária e da filosofia. A bibliografia bakhtiniana também apresenta dificuldades a quem pretenda estudá-la – e até mesmo a datação de seus textos inéditos ainda não é uma questão resolvida.

Historicamente, dois problemas imediatos se apresentaram: Bakhtin só se tornou conhecido tardiamente, e a publicação avulsa de alguns de seus livros, no fim de sua vida, não obedeceu à cronologia de sua produção. Além disso, levantou-se a hipótese de que muitos livros publicados sob a chancela de outros nomes seriam, de fato, obras de Bakhtin, ou pelo menos influenciados diretamente pelo seu pensamento. Finalmente, descobriram-se manuscritos de Bakhtin produzidos na juventude que acrescentariam um poderoso viés filosófico à sua obra capaz de dar nova luz ao que, sem eles, seriam à primeira vista trabalhos apenas temáticos de teoria literária.

No terreno da literatura, Bakhtin ficou mundialmente conhecido como o criador da categoria do “romance polifônico”, definido por ele a partir da obra de Dostoiévski no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicado na União Soviética em 1929 e recebendo

nova edição, reformulada pelo autor, em 1963, e divulgado no Ocidente no final da década de 60¹.

Num outro momento, tornou-se igualmente célebre o seu estudo sobre a obra de Rabelais, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*², em que Bakhtin desenvolve outra categoria, de natureza histórico-literária, hoje clássica: a *carnavalização*. A par disso, o conjunto conhecido das obras de Bakhtin publicadas do final dos anos 60 ao final dos anos 70 (as obras sobre Dostoiévski e sobre Rabelais, mais os manuscritos dos anos 40 sobre literatura e estética) dará a ele, basicamente, o título de teórico do romance.

Teórico do *romance* – gênero definido por Bakhtin em termos tão singulares que hoje suas concepções são de fato inescapáveis a quem deseje discorrer sobre discurso romanesco –, mas apenas do *romance*, o que de certo modo o alijou do universo de discussões teóricas mais amplas. Útil para a discussão da polifonia romanesca – e o próprio termo “polifonia” vai se tornar moeda corrente, com mil utilidades, nas discussões linguístico-literárias a partir dos anos 80 – e igualmente fértil na discussão mais sociológica que literária do conceito de *carnavalização*, Bakhtin não terá relevância especial na discussão dos temas estritamente teóricos da literatura. Em particular, não teria nada a dizer sobre a poesia, ou sobre o gênero poético *stricto sensu*.

O primeiro motivo para esta especialização a que se condena Bakhtin tem na verdade fundamentação concreta: de fato, ele não dedicou à poesia nenhum estudo maior. Suas grandes referências literárias serão Dostoiévski e Rabelais. Assim, fica justificado o papel de *teórico temático*, para sintetizar numa expressão o papel que se reservou a Bakhtin.

A segunda razão – e mais profunda – é a história bibliográfica de Bakhtin: os livros sobre Dostoiévski e Rabelais foram publicados isolada e erraticamente, sem relação com o conjunto de sua obra e com as raízes de seu pensamento. Isto é, naquele primeiro momento não se percebia que a concepção literária de Bakhtin decorria, antes, de uma concepção da linguagem, da qual o

discurso literário seria uma das expressões históricas. E o gênero romanesco seria uma das manifestações históricas do discurso literário, lado a lado com o gênero poético em sentido estrito. Não será exagero dizer que a concepção de romance, em Bakhtin, depende profundamente de uma concepção de *poesia*, na medida em que a poesia é elemento essencial do discurso épico, contra o qual, nos termos bakhtinianos, o discurso romanesco vai se construindo ao longo da história. Embora, como dissemos, a poesia não tenha sido objeto de estudos específicos de Bakhtin, ela está de fato – entendida aqui como um gênero estrito e não como expressão de uma poética geral – subjacente em toda a discussão literária bakhtiniana. E, de modo sistemático, a referência à poesia aparece em vários momentos de sua obra. Basta lembrar que no texto longo mais antigo escrito por Bakhtin – *Para uma filosofia do ato* – encontra-se uma extensa análise de um poema de Pushkin, usado como paradigma para definir a relação que se estabelece entre ponto de vista, tempo e espaço na articulação da linguagem.

Se acrescentamos a isso o conjunto das obras definidas como pertencentes ao chamado “Círculo de Bakhtin”, em particular *O método formal nos estudos literários*, assinado por P. N. Medvedev, veremos que, a rigor, não faz mais sentido dizer que Bakhtin não teorizou sobre poesia. A questão central é que Bakhtin não foi um “teórico da literatura”, no sentido tradicional que a especialização didática do século XX costuma conferir aos teóricos, o autor de um compêndio em que se encontrariam os capítulos “romance”, “novela”, “conto” e “poesia”. Nesse terreno, o da classificação escolar, Bakhtin não tem nada a dizer. Bakhtin foi, digamos provisoriamente, um filósofo da linguagem; é nessa dimensão que ele nos oferece uma concepção de poesia e uma concepção de prosa.

E qual é a definição bakhtiniana de poesia? Para chegar a ela, será preciso extrair da visão de mundo bakhtiniana uma concepção de poesia como uma face específica da linguagem literária. É esse o propósito deste trabalho: traçar a distinção entre poesia e prosa, nos termos da teoria da linguagem de Mikhail Bakhtin.

Esta distinção levará em consideração, em primeiro lugar, os poucos textos esparsos em que ele tratou especificamente do tema, como o [capítulo II](#) (“O discurso na poesia e o discurso no romance”) do seu estudo *O discurso no romance* – que constitui de fato o único momento conhecido de sua obra, pouco mais de 20 páginas, em que a poesia é tratada sistematicamente, em oposição à prosa. Esses serão os momentos “temáticos” em que o assunto foi discutido – mas, igualmente importante, tentaremos definir os termos de sua teoria em que a distinção proposta por ele *faz sentido*. Isto é, a hipótese bakhtiniana necessita de uma fundamentação na sua concepção de linguagem, a concepção particular que se depreende de sua obra. Fora do dialogismo bakhtiniano – e usamos aqui o termo genérico “dialogismo” apenas preliminarmente –, é difícil compreender a visão de poesia definida por ele, na medida em que esta visão se deixa contaminar quase que obrigatoriamente pela *avaliação ideológica*, pela noção de *valor*. Nessa avaliação, em síntese, o que se ressalta na superfície é o esquema da “centralização autoritária” do discurso poético *versus* a “descentralização democrática” do discurso romanesco, para resumir mais ou menos brutalmente o modo como até agora tem sido posta a discussão.

E a questão não pode também ser apenas *formal* (no sentido corrente e dominante das concepções formalistas) se assumimos o ponto de vista bakhtiniano. Para Bakhtin, a fronteira entre a poesia e a prosa marca uma tensão de pontos de vistas sócio-ideológicos que vão encontrar na literatura (no poema, no romance) a sua arena, não apenas como “formas primeiras”, fundadoras, mas como relações entre quem fala e quem ouve e que se atualizam em formas historicamente flutuantes. Para Bakhtin – antecipando um dos pontos centrais de sua contestação ao ideário formalista, a ser discutido adiante –, a *forma do material* é incapaz de fundar a *forma poética*. Esse é o terreno em que se sustenta a hipótese de Bakhtin e que aqui tentaremos desenvolver. E, conforme anotaremos indicativamente ao final do trabalho, essa tensão encontra na poesia do modernismo brasileiro um exemplo notável.

Dividimos nossa tarefa em cinco passos. No primeiro capítulo, *As ideias de Bakhtin*, procuramos fazer uma breve introdução ao conjunto da sua obra, levantando seus temas principais e traçando alguns paralelos entre a vida e a obra, uma vez que, no seu caso, esse paralelo terá particular relevância. Ao mesmo tempo, tentamos descobrir alguma pista capaz de identificar, na multifacetada obra de Bakhtin, o seu ponto de unidade. Justamente porque a sua concepção de poesia não é redutível aos quadros convencionais em que a questão foi em geral discutida nos século XX, parece-nos importante essa visão introdutória do conjunto de sua obra.

No segundo capítulo – *Uma imagem da poesia* – procuramos levantar, por via mais intuitiva que teórica, como os próprios poetas vêem a poesia, isto é, qual a *imagem* que os poetas têm de seu trabalho e em que a poesia se distinguiria da prosa. Para esse também sumário levantamento, escolhemos alguns dos nomes mais representativos da poesia do século XX, como T. S. Eliot, Ezra Pound e Paul Valéry, entre outros. Do Brasil, escolhemos alguns momentos de Manuel Bandeira e de Mário de Andrade. O objetivo é flagrar, nas entrelinhas, em que ponto normalmente se fundamenta a definição do discurso poético estrito em oposição ao discurso prosaico. É claro que, por si só, o levantamento dessa imagem permitiria um trabalho completo, de fôlego, sistematicamente organizado, o que nem de longe foi nossa pretensão. Queríamos tão somente levantar os pontos centrais de um certo “senso comum” – de poetas incomuns – sobre a natureza da poesia e em que aspecto ela se diferenciaria da prosa.

No terceiro capítulo repassamos o ponto de vista central do conjunto de teóricos conhecidos como os “formalistas russos”, encerrando com uma síntese da visão de Roman Jakobson sobre a questão. A escolha dos formalistas resultou obrigatória, por duas razões. A primeira é que foi o movimento conhecido como “Formalismo Russo” que, pela primeira vez, de modo mais ou menos sistemático e consistente, propôs uma abordagem científica do fenômeno poético e das questões da linguagem; a sua influência continua viva até os dias de hoje. A segunda razão é o fato de que

o Formalismo Russo representou uma das grandes referências de Bakhtin, não ao modo de um epígono ou “outro formalista”, como de forma equivocada se pensou durante muito tempo, mas como a sua contrapartida mais sólida; os textos de Bakhtin e do seu Círculo continuam sendo hoje os que de modo mais agudo procuraram demonstrar a fragilidade teórica e filosófica daquele movimento. Por outra ironia histórica, como se verá, esse embate jamais veio à tona. Para fechar o capítulo, Roman Jakobson aparece representando a síntese mais feliz, unitária e completa dos pressupostos do formalismo russo, a sua realização plena como “sistema”.

O quarto capítulo, *A hipótese de Bakhtin*, representa o corpo principal da nossa tese. Com o objetivo de retomar a obra de Bakhtin passo a passo, o capítulo procura fazer o traçado de sua visão desde a gênese presente em *Para uma filosofia do ato*, passando pela obra sobre Dostoiévski e se detendo particularmente nos ensaios sobre o discurso romanesco dos anos 30 e 40. De passagem, rediscute-se o conceito de signo em Bakhtin e Voloshinov e como eles viam o processo da significação. O objetivo é desenhar o quadro teórico em que a questão do discurso poético foi colocada por Bakhtin e levantar o ponto em que sua hipótese subverte o olhar tradicional sobre a questão. Finalmente, um poema de Carlos Drummond de Andrade é analisado como demonstração do potencial teórico da hipótese baktiniana no levantamento da fronteira entre a poesia e a prosa e da significação axiológica da “guerra dos gêneros”.

CAPÍTULO I

MIKHAIL BAKHTIN: A DIFÍCIL UNIDADE

1. Bakhtin popular: polifonia e carnaval

Num século em que só o que é rápido parece fazer sentido, Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, nascido em Orel, ao sul de Moscou, na antiga Rússia, em 1895, e morto em 1975, na Moscou da também antiga União Soviética, pode ser considerado uma das mais curiosas negações desse princípio. Tudo que aconteceu em torno de Bakhtin foi de uma lentidão exasperante. Só agora, na virada do século XX, começamos a ter em mãos o conjunto de seus escritos e a consolidar os dados fundamentais de sua biografia. Um complicador extra na apreensão desse conjunto é o fato de que a obra de Bakhtin apareceu de forma errática – pode-se dizer que ela foi publicada ao contrário; isto é, apenas no fim do século tomamos conhecimento do que ele escreveu no seu início – e a descoberta desses manuscritos, como *O autor e o herói na atividade estética*, e principalmente o último de todos, e o primeiro a ser escrito, *Para uma filosofia do ato*, da primeira metade dos anos 20, nos obriga a reconsiderar em boa parte o que de certa forma já havia se afirmado criticamente em torno de sua obra.

Olhando Bakhtin daqui do Ocidente, do lado de fora, ou “exotopicamente”, para usar uma categoria que lhe é cara, e considerando, digamos, o ano de 1975, teríamos um teórico literário que publicou dois únicos livros em vida. O primeiro é *Problemas da poética de Dostoiévski*³, editado em 1929, quando ele já estava preso em Leningrado (hoje novamente São Petersburgo), pouco antes de seu exílio no Cazaquistão, e que seria relançado,

em edição reformulada pelo autor, somente 35 anos depois. E em 1965 publicou-se sua obra sobre François Rabelais e a cultura popular na Idade Média.⁴ O livro era uma tese que, escrita em 1940 e defendida logo depois da Segunda Guerra sob a atmosfera viva de Stálin, não foi aprovada: Bakhtin mereceu apenas o título de “candidato a doutor”⁵.

A obra sobre Dostoiévski defendia o ponto de vista original de que o escritor russo havia criado um novo gênero romanesco, o romance polifônico. Nesse novo gênero, os pontos de vista dos diferentes personagens e do narrador que se apresentam no concerto das vozes ideológicas revelado pelo texto, para falar de forma simples, lutam entre si em pé de igualdade. Para Bakhtin, Dostoiévski representa a forma historicamente amadurecida de uma tendência da prosa romanesca, de natureza centrífuga e descentralizadora das visões monolíticas do mundo, que vinha de longe na gênese e no desenvolvimento do romance. O livro exerceu um forte impacto no Ocidente, quando apareceu traduzido no final dos anos 60, e alguma confusão teórica. Estávamos, à época, em pleno império estruturalista na teoria literária, e sob o domínio ortodoxo, na concepção da linguagem, dos pressupostos formalistas. Nesse quadro teórico, era difícil acomodar os pontos de vista de Bakhtin; na verdade, era difícil compreendê-los. Aconteceu assim uma rápida adaptação de seu vocabulário e de suas categorias ao quadro formal já à disposição da teoria literária corrente, de modo que as noções de dialogismo, polifonia e plurilinguismo se encaixaram sem muito conflito em tópicos popularizados e simplificados em torno do conceito de “intertextualidade”.

Já a obra de Rabelais introduzia conceitos mais visivelmente ideológicos: Bakhtin postula que toda cultura de raiz popular, não oficial, traz em si momentos cíclicos de uma carnavalização demolidora das estruturas hierárquicas, de todos os valores políticos, morais, ideológicos, estéticos, religiosos, sendo François Rabelais um exemplo maior desse fenômeno no contexto da cultura medieval. A toda cultura – e toda linguagem – oficial e

centralizadora, contrapõe-se a força de estratificações e de linguagens não-oficiais e descentralizadoras, que incluem a categoria do riso popular e do realismo grotesco. Ao analisar o papel do riso na Idade Média, Bakhtin lembra que “o riso estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia (...)” e “tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial”⁶. Pode-se imaginar o efeito dessa tese sob a seriedade oficial aterrorizante do stalinismo, e tem-se talvez uma pista para compreender o fracasso de Bakhtin em receber seu título de doutor. Com a publicação da obra, em 1965, o conceito bakhtiniano de “carnavalização”, isto é, o fenômeno da inversão hierárquica de valores típica da arte popular, acabou por correr mundo pelo seu forte apelo temático e ideológico. Mas a verdade é que se tornou um conceito avulso, apenas uma definição desvinculada da teoria histórica da linguagem e da cultura que lhe dava sustentação ao longo da tese.

2. O Círculo de Bakhtin e as obras disputadas

Só esses dois trabalhos já seriam suficientes para consagrar Bakhtin, mas a extensão de suas ideias e a área de sua atividade intelectual iam muito mais longe. No início dos anos 70, acontece uma revelação surpreendente: o filólogo russo Viacheslav Ivanov afirma que Mikhail Bakhtin seria o verdadeiro autor de três artigos e dois livros assinados por Valentin N. Voloshinov, e de outro assinado por Pavel N. Medvedev. Além desses dois autores, fez-se referência também a um longo artigo de Ivan Ivanovich Kanaev, biólogo e estudioso de ciências naturais, chamado *O vitalismo contemporâneo* (1926), curiosamente o único que foi comprovadamente escrito por Bakhtin, como atesta uma carta do próprio Kanaev.⁷ De Voloshinov, destacamos três obras principais: *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929)⁸, *Freudismo* (1927)⁹ e um longo ensaio chamado *Discurso na vida e discurso na arte* (1926)¹⁰.

De Medvedev, bastará citar aqui *O método formal nos estudos literários* (1928).¹¹

Tratava-se, é claro, de uma revelação bombástica, ainda mais considerando o fato de que o próprio Bakhtin vivia quando ela foi feita – mas é preciso não esquecer de que estamos ainda na União Soviética e de que o “prontuário” dos envolvidos recomendava prudência: se Kanaev, nascido em 1893, teve melhor sorte, morto de morte natural recentemente, Valentin Nicolaevich Voloshinov, nascido em 1895, poeta e crítico musical com interesse pela linguística e pela psicologia, morreu em 1936 em circunstâncias obscuras, muito provavelmente vítima dos expurgos stalinistas; e Medvedev, nascido em 1892, reitor da universidade proletária instaurada pelo novo regime, desapareceu nos anos 30, “ilegalmente suprimido” segundo a biografia oficial soviética. Assim, o próprio Bakhtin só indiretamente admitiu ser o autor de tais livros, embora lamentando os “acréscimos desagradáveis”, como teria declarado em entrevista a S. G. Bocharov pouco antes de morrer¹². Mas nunca fez uma declaração formal indiscutível a respeito. Os dados são contraditórios. Há quem, expressamente, pelo menos com relação a Voloshinov e Medvedev, negue a autoria de Bakhtin, como Brian Poole, sustentando que

(...) ele não poderia ter escrito [as obras atribuídas a ele]. São reivindicações que o próprio Bakhtin nunca publicou ou afirmou em correspondência pessoal. Outros fazem isso para ele. Em uma carta a V. Kozhinov, em 1961, Bakhtin escreveu:

“Os livros *O método formal nos estudos literários* e *Marxismo e filosofia da linguagem* são bem conhecidos por mim. V. N. Voloshinov e P. N. Medvedev, falecidos, foram meus amigos. No período da criação desses livros nós trabalhamos com um contato criativo muito próximo. Além disso, os fundamentos desses livros e do meu trabalho sobre Dostoiévski têm a mesma concepção de linguagem e de produção de enunciados.”

Bakhtin explicitamente reconhece aqui que isso “de modo algum reduz a independência e a originalidade de cada um desses livros”. Kozhinov acrescenta uma nota de rodapé: Bakhtin admitiu antes de morrer que as obras foram “quase completamente” escritas por ele.¹³

Até hoje não aconteceu, de fato, um consenso sobre a autoria desses textos – houve mesmo quem visse na revelação apenas uma estratégia de mercado para revalorizar obras de autores desconhecidos dos anos 20 e 30 que, sem o empréstimo do nome de Bakhtin, dificilmente teriam público hoje. Além disso, a disparidade, multiplicidade e complexidade dessas obras, que discutem desde questões de biologia, passando pela crítica da teoria freudiana, até a proposta de refundação epistemológica dos conceitos da linguística, exigiriam naturalmente tempo para serem devidamente apreciadas, compreendidas e assimiladas (ou não) na perspectiva do universo bakhtiniano. Essa leitura, somada ao aparecimento de informações mais concretas sobre Bakhtin, que vão culminar na edição de sua já clássica biografia, de Katerina Clark e Michael Holquist, em 1984, deixarão para um segundo plano a questão formal da autoria. A biografia revelava que, ao longo dos anos 20, na efervescência da Rússia revolucionária, Bakhtin participou de um grupo de discussões culturais, filosóficas e religiosas de que faziam parte, entre outros, Voloshinov e Medvedev, grupo definido mais tarde como o “Círculo de Bakhtin”. Suas obras compartilham algumas ideias centrais de Bakhtin, revelando entretanto uma personalidade mais ou menos autônoma com relação aos temas linguísticos e literários discutidos.

O grau dessa autonomia não é uma questão fácil de resolver. Se com relação à obra de Dostoiévski, de 1929, e aos textos sobre o discurso romanesco, escritos nos anos 40, a proximidade teórica dos pressupostos de Bakhtin com a obra do Círculo (em particular a obra-chave *Marxismo e filosofia da linguagem*, e o ensaio *Discurso na arte, discurso na vida*, assinados por Voloshinov) transparece com alguma nitidez, tirante uma certa diferença de estilo (o evidente didatismo dos textos de Voloshinov e Medvedev, por

exemplo, em contraste com a verticalidade radical dos textos bakhtinianos, que parecem perpetuamente inacabados) e um vocabulário mais ostensivamente marxista (ausente em Bakhtin), o mesmo não se pode dizer dos primeiros manuscritos de Bakhtin, *Para uma filosofia do ato* e *Sobre o autor e o herói*, que serão comentados mais adiante.¹⁴ Nesses textos, transparece nítido um “Bakhtin ele-mesmo”, digamos provisoriamente assim. E, passando-se ao final da década de 40, a obra sobre Rabelais, com o seu conceito de carnavalização e sua definição do realismo grotesco, avança em questões sócio-históricas cujo viés original dificilmente poderia ser colocado sem ressalvas ao lado das concepções de Voloshinov e de Medvedev, embora, quem sabe, deva bastante à perspectiva sociológica de ambos. Mas o livro sobre Rabelais é, de fato, um caso à parte. Como lembrou Simon Dentith,

... a primeira coisa que chama a atenção de qualquer leitor de *Rabelais and His World* é que o alcance da obra vai muito além de seu tema ostensivo imediato. Não foi pelo que ele diz sobre Rabelais, por interessante que seja, que o livro foi traduzido em mais línguas do que qualquer outro trabalho crítico sobre Rabelais. Na verdade, o tema do livro estende-se além mesmo da vida festivo-popular do começo da Europa moderna da qual, Bakhtin demonstra, Rabelais aproveitou-se tão copiosamente; ele fornece uma descrição poderosa da transição para a modernidade na cultura do Continente. Em suma, a instituição histórica do carnaval e suas formas festivo-populares relacionadas se tornam a chave para revelar um tema crucial da história europeia cultural, social e pessoal da Idade Média em diante. Nesta visão, a Renascença vê o florescimento de uma atitude militantemente anti-autoritária diante da vida, alegre e afirmativa, fundada sobre uma aceitação feliz da materialidade do corpo – ainda que Bakhtin, é claro, não afirme que essa seja a única atitude diante da vida a ser encontrada naquela época. A história europeia subsequente assiste à fragmentação dessa atitude, na verdade à sua supressão e dispersão, sob as

influências nocivas do racionalismo e modernidade do século XVII em diante.¹⁵

A síntese acima nos diz algo também sobre o processo do pensamento bakhtiniano quando posto à prova nos estudos estritamente temático-literários, como na obra sobre Dostoiévski. Longe de desenvolver um sistema fechado de uma ordem literária a ser aplicado universalmente, Bakhtin faz emergir das obras que enfrenta (Dostoiévski, Rabelais) uma rede de relações formais e valorativas altamente complexa, enraizadas na história e na cultura, que lhe dão uma singularidade extraordinária: *polifonia* e *carnavalização*, assim, surgem como expressões únicas de momentos históricos, categorias não reiteráveis ao acaso, que só com muito cuidado serão redutíveis a um esquema abstrato; daí a inadequação de tentar dar a elas um uso *instrumental*. Talvez parte das dificuldades que se encontram na busca de uma compreensão melhor de Bakhtin decorra da atitude de tomar pontos de chegada como pontos de partida. O mesmo se poderá dizer, retomando nosso tema, a respeito de seu conceito de poesia.

Voltando ao Círculo, o fato é que, desconsiderando-se os textos estritamente filosóficos do jovem Bakhtin, numa ponta, e a obra sobre Rabelais, em outra, transparece no conjunto dos trabalhos produzidos ao longo de meados dos anos 20 até meados dos anos 40, começando com o ensaio *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* e terminando com os textos sobre o discurso romanesco dos anos 40, um visível parentesco teórico entre Voloshinov, Bakhtin e Medvedev, em especial o Medvedev que assinou *O método formal nos estudos literários*. Esse parentesco transparece não apenas nas concepções mais gerais mas até mesmo em parágrafos inteiros que dizem a mesma coisa nos textos de uns e outros. Pode-se mesmo falar de um caráter predominantemente homogêneo dessas obras, sintetizadas sob a autoria do Círculo de Bakhtin, textos que se encaixariam “quase magicamente um ao lado do outro como as peças de um mosaico ou de um quebra-cabeças”, na expressão dos italianos Paolo Jachia

e Augusto Ponzio¹⁶. É preciso um certo cuidado, entretanto, para não se reduzir a obra de Voloshinov e Medvedev (e especialmente a obra de Voloshinov, pela sua importância na área da linguística) a simples sombra de Bakhtin. Antes que acontecesse em Bakhtin o que Ken Hirschkop chama de sua “virada linguística”¹⁷, a partir dos anos 30, Voloshinov já trabalhava as questões da linguagem em uma perspectiva sociológica própria que está ausente dos primeiros textos bakhtinianos. Mika Lähteenmäki, ao comparar a relação entre língua e realidade em Voloshinov e Cassirer¹⁸, lembra, por exemplo, que Voloshinov traduziu parte de “*A filosofia das formas simbólicas*”, de Cassirer. E é sabido que Voloshinov e Bakhtin partilharam a mesma dacha no verão de 1928 – momento em que Hirschkop localiza a “virada linguística” bakhtiniana pela influência recíproca.¹⁹

A leitura tardia dos textos do Círculo, a partir dos anos 70, ampliará a imagem da obra de Bakhtin, acrescentando-lhe, via Voloshinov, uma teoria autônoma da linguagem, filosoficamente articulada, e uma teoria que se opunha, desde o ponto de partida, à grande vertente formalista que, pode-se dizer sem muito exagero, afinal dominou o século XX. Assim, os conceitos e categorias mais ou menos apressados que se criaram para definir num primeiro momento a natureza das obras de Bakhtin sobre Dostoiévski e Rabelais passariam agora a ser revistos.

E com as obras do Círculo apareciam outros complicadores, ou “fantasmas”, se lembramos da Guerra Fria, em particular a questão da mais ou menos ostensiva filiação marxista de Bakhtin, ressaltada pelas obras de Voloshinov e Medvedev. Isto é, era preciso situar o lugar do marxismo em Bakhtin – se se tratava simplesmente de um “marxismo nominal”, uma estratégia de publicação de Voloshinov e Medvedev, com as palavras de ordem repetidas em geral no primeiro capítulo do livro para escapar da censura, ou se de fato, ou além disso, havia uma legítima preocupação de fundar uma teoria da linguagem de raiz marxista, situada tanto contra o marxismo oficial, como contra as correntes de raiz idealista, cujo melhor exemplo seriam os formalistas. Nessa batalha inevitável e também

inevitavelmente inglória pelos fragmentos das informações à disposição e pelo desejo de tomar partido diante da novidade surpreendente – aparecerá, numa ponta do espectro, um certo esforço em transformar *dialogismo* em *dialética*; em outra, em fazer de Bakhtin um pensador cristão.

Voltando à questão da autoria dos textos disputados, talvez seja suficiente, pelo menos por enquanto, reter as palavras tranquilas de Simon Dentith a respeito, que, escritas em 1995, continuam a fazer sentido:

Na ausência de qualquer evidência conclusiva para um lado ou outro, muito dos argumentos de ambos os lados da questão têm sido francamente especulativos. Mas o que se sabe é claro. Houve realmente duas pessoas chamadas Voloshinov e Medvedev, que eram membros do mesmo círculo intelectual de Bakhtin ao longo dos anos 20. Assim não estamos tratando com um caso simples de textos sendo publicados sob pseudônimos. (...) É também claro que há uma coincidência bastante substancial entre os argumentos dos livros aparecidos sob seus nomes, e, em particular, os argumentos produzidos por Bakhtin em seus escritos inéditos dos anos 30. É também claro que os livros de Voloshinov e Medvedev têm um idioma explicitamente marxista, enquanto os de Bakhtin o são menos, embora Bakhtin, no mínimo, em seus escritos publicados e inéditos, seja reverente diante do Marxismo, e, mais fortemente, pareça ter sido influenciado por ele em alguns aspectos fundamentais.²⁰

Embora seja discutível a citada reverência de Bakhtin ao Marxismo – de fato, Marx está praticamente ausente da obra de Bakhtin, à exceção de dois prefácios oficiais à obra de Tolstói escritos em 1929, o ano em que ele foi preso e deportado –, a influência de alguns de seus aspectos pode ser entrevista em muitos momentos, em particular na afirmação da materialidade do signo, em todas as suas instâncias, que aparece no conjunto da sua obra dos anos 30 e 40. Mas o foco da questão, a essa altura, deve ser outro – descobrir Bakhtin em Bakhtin, o seu eixo unitário, se é

que ele pode ser encontrado. E até que as pesquisas historiográficas sejam capazes de nos dar respostas mais precisas sobre os textos disputados, parece-nos conveniente tratar os autores do Círculo pelos seus próprios nomes.

3. Voloshinov e os mistérios do signo

Haverá mais revelações surpreendentes adiante, mas por enquanto vejamos em linhas gerais o que dizia esse Bakhtin mascarado recém-descoberto. A obra disputada mais conhecida entre nós é *Marxismo e filosofia da linguagem*, assinada por Voloshinov. Por detrás de uma visível preocupação em inserir as discussões sobre a questão da linguagem no grande trilho do marxismo, de certa forma em busca de algum “marxismo verdadeiro”, numa União Soviética que cada vez mais monopolizava oficialmente todos os discursos filosóficos, o texto de Voloshinov faz uma viagem em direção aos pressupostos epistemológicos dos conceitos de linguagem. Nesta discussão, ele revê duas grandes linhas dominantes: o “subjetivismo idealista”, representado pela corrente do pensamento de Wilhelm Humboldt, e o “objetivismo abstrato”, cujo exemplo maior estaria na obra de Saussure e que aqui nos interessa mais de perto pelo papel que terá na maturidade do formalismo, representada por Jakobson. Para Voloshinov, “a língua como um sistema estável de formas normativamente idênticas é apenas uma *abstração científica*”²¹, não dando conta do que o texto define como “realidade concreta da língua”.

E o que será essa “realidade concreta da língua”?

A questão levantada no texto de Voloshinov é a verdadeira “caixa de Pandora” da visão de mundo bakhtiniana, em diferentes momentos de sua obra e sob diferentes designações: trata-se da passagem do *sinal reiterável* para o *acontecimento único, não reiterável, do evento da palavra, a sua “vida concreta”, digamos assim*. Dissemos aqui visão “bakhtiniana” porque, simplificando bastante, transpor o abismo entre a representação abstrata do

mundo, desprovida de sujeito, e a vida concreta da palavra, inseparável do sujeito, será uma de suas obsessões mais permanentes – e, talvez no plano estritamente teórico, irresolvidas até o fim. É uma questão que transcende a linguística, pelo menos a linguística que se consolidou como ciência nos últimos cem anos.

Ken Hirschkop, em um texto que tem o título sugestivo de “Bakhtin à luz sóbria do dia”, centra a “obsessão” de Bakhtin no seu projeto inicial de uma “filosofia ética” – indicando que o filósofo teria uma questão de natureza *temática* a resolver. Mas veja-se que as mesmas palavras que Hirschkop endereça a Bakhtin sobre seu projeto filosófico estrito podem ser endereçadas à questão ingente da passagem do signo reiterável ao *evento da palavra*:

Se nós detemos nosso olhar sobre a carreira de Bakhtin, observamos não um desenvolvimento suave ou um cultivo cuidadoso de vários campos, mas um lidar infundável, quase compulsivo, com alguns poucos problemas-chaves. A interpretação usual desta obsessão é que Bakhtin teve um momento de glorioso *insight* filosófico, que, por razões políticas, ele acabou transpondo para uma variedade de diferentes disciplinas. Mas a real sucessão dos textos implica alguma coisa a mais: que Bakhtin prosseguiu nele porque ele não conseguia resolver o problema ou exorcizar o trauma que lhe deu partida.²²

Obviamente, não é nossa intenção aqui abrir essa caixa teórica, cujas faces vão se desdobrando impiedosas umas sobre as outras, até mesmo para se fixar em que plano teórico estamos nos movendo e de qual Bakhtin estamos falando. Em Voloshinov a questão se coloca mais ou menos desta forma: o elemento puramente abstrato da língua, o signo saussuriano, reiterável e sempre igual a ele mesmo, só pode dar conta de uma língua morta, de uma criação abstrata; é um mero código. Para Voloshinov, restará sempre um abismo intransponível entre o signo puramente formal da língua e a sua vida concreta, e a linguística seria incapaz de ultrapassá-lo. Nos termos dele, o signo da linguística para no *signal*. E a vida da linguagem só nasce *depois* dele. O que produz

significado (ou o que dá vida concreta à palavra) não é a definição reiterável do dicionário, dentro de uma estrutura abstrata de sinais, da fonética à semântica, nem mesmo um contexto abstratamente considerado, mas o espaço entre sujeitos socialmente organizados em que a palavra real vive.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem* essa passagem é designada como *significação* e *tema*. Na verdade, dizer que a vida da linguagem nasce *depois* do elemento reiterável não faz justiça à concepção definida pelo texto:

Um sentido definido e único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação *como um todo*. Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu *tema*. O tema deve ser único. (...) Por significação, diferentemente do tema, entendemos os elementos da enunciação que são *reiteráveis e idênticos* cada vez que são repetidos. Naturalmente, esses elementos são abstratos: fundados sobre uma convenção, eles não têm existência concreta independente, o que não os impede de formar uma parte inalienável, indispensável, da enunciação.²³

Pois bem: a palavra concreta vive *entre sujeitos socialmente organizados*. Esse será outro dos conceitos básicos de Bakhtin – e aqui falamos do próprio Bakhtin –, que percorrerá toda a sua obra: o signo, social em todas as suas instâncias, vive não na cabeça do falante, nem na cabeça do ouvinte, mas na fronteira entre eles; toda palavra é inelutavelmente dupla e todo significado é inelutavelmente social; o mais secreto pensamento do mais solitário dos seres na mais isolada das ilhas do mundo só se consubstancia em significado no pano de fundo do significado dos outros; tudo que se pensa, tudo que se diz, dirige-se a alguém, antes mesmo que haja alguém diante de nós – em suma, sem um outro não há palavra.

E que significado é esse? É a “pedra é igual a pedra” da semiótica clássica? Para Voloshinov e para Bakhtin, a vida concreta da linguagem ultrapassa esse estágio primordial, em que temos um

sinal correspondente a uma referência; ela está indissolivelmente ligada a um complexo de valores – toda enunciação compreende uma *orientação apreciativa*. Isto é, toda palavra concreta (pensada, falada, escrita, sussurrada, imaginada, sonhada), está vestida, impregnada, banhada de significados sociais concretos *prévios* sobre os quais colocamos nossa orientação. Ela sempre se dirige a alguém; e a sua compreensão vai além do simples decodificar de um sinal; é uma compreensão ativa, uma resposta. Quando alguém nos diz algo, não prestamos atenção no significado reiterável das palavras, aquilo que está nos dicionários; ao contrário, estamos atentos sempre ao que é novo no que está sendo dito; a cada momento só nos interessa o que é novo – cada sinal que ouvimos detona em nós não uma recepção passiva, mas uma resposta ativa, e é nesse território inescapavelmente valorativo que a linguagem, e nós, vivemos. Eis porque, repetindo esse velho exemplo, uma palavra concreta pode significar exatamente o contrário de seu sentido de dicionário, e nós, falantes na vida real, temos o ouvido bastante atento para a orientação apreciativa implícita em tudo que nos dizem.

Em outro momento do livro, Voloshinov analisa as formas sintáticas da enunciação, especificamente a questão da transmissão do discurso de outrem na própria fala e suas formas²⁴. Aqui o capítulo antecipa e desenvolve questões centrais do pensamento do Círculo de Bakhtin, ressaltando o fato de um mesmo enunciado, de um mesmo locutor, conter em si não só a minha palavra, mas também a palavra do outro, incluindo as respectivas avaliações, os pontos de vista conflitantes. Isto é, o diálogo não é apenas uma forma alternada de enunciados isolados, como na marcação teatral, mas está na própria natureza, desde o nascimento, de todo enunciado, mesmo tomado isoladamente. Mais adiante voltaremos ao tema. Por ora, lembremos que nessa concepção radical sobre a natureza “plurilíngue” de toda linguagem repousa boa parte da distância epistemológica do Círculo com relação às teorias de raiz formalista, fundadas sobre a estrutura abstrata da língua.

Particularmente no caso da nossa tese, essa diferença será fundamental para entender o sentido da divisão bakhtiniana entre prosa e poesia: não uma distinção formalmente definida, ou, mais precisamente, definida *a priori* pela *forma do material*, mas uma diferença de substância que se estabelece na relação tríplice entre quem fala, o seu objeto, e quem ouve, uma relação inescapável a qualquer enunciação. A distinção será fundada por Bakhtin sobre a natureza dessa relação, e a forma vai aparecer aí como *estratégia*, não como *essência*. Mas isso é assunto a se desdobrar mais adiante.

Desta visão bakhtiniana aqui simplificada guardemos, por enquanto, a ideia de que a linguagem não é uma realidade monológica, isolada ou única em nenhuma de suas instâncias – uma categoria recorrente de Bakhtin será a natureza inescapavelmente dialógica da linguagem. Esse pressuposto transparece em todas as obras do Círculo, ainda que variem seu vocabulário e suas definições em diferentes momentos. Será esse pressuposto dialógico, como princípio prévio de qualquer discussão sobre fenômenos da linguagem, que dará, por exemplo, a base da crítica que Voloshinov fará, em outro instante, da teoria de Sigmund Freud. Ele verá nas concepções freudianas uma forma sofisticada de biologismo, na esteira das correntes dominantes no final do século passado – e contesta a teoria do inconsciente justamente pela palavra, isto é, a palavra do paciente no divã, na clássica imagem da história da psicanálise. De onde vêm as palavras do paciente que se confessa ao psicanalista? A quem elas se dirigem? Em que sentido a situação concreta da confissão determina o seu significado e as suas intenções? Bem, dirá Voloshinov, Freud coloca todo o peso de sua teoria do inconsciente na palavra, mas não oferece uma teoria da linguagem para sustentá-la.

Um ensaio bastante didático sobre a produção do significado pode ser encontrado em *Discurso na vida e discurso na arte*²⁵, em que Voloshinov analisa um caso particular de uma única palavra pronunciada por dois interlocutores numa situação específica. Nesse estudo, aparece a categoria do *ouvinte* como parte inseparável,

constitutiva, de todo enunciado – sem ouvinte, nenhuma palavra fará sentido. Observe-se que “ouvinte”, aqui, não é apenas um interlocutor concreto, alguém fisicamente diante de nós (embora ele também seja parte constituinte de todo significado); o “ouvinte” será também, paralelamente, o horizonte social sobre o qual cada sinal ganha o seu sentido. Em várias obras de Bakhtin essa categoria fundamental vai reaparecer, algumas vezes com outra terminologia.

4. Medvedev e o formalismo

Para encerrar essa fase, lembremos outra obra disputada, esta assinada por Medvedev: *O método formal nos estudos literários*, publicada em 1928. Aqui Medvedev submete o chamado “método formal” a uma crítica rigorosa. Os formalistas – como veremos extensamente adiante – postulavam que era preciso fazer do estudo da literatura uma ciência autônoma – e o objeto da ciência literária não seria propriamente a literatura, mas a “literaturidade”, ou “literariedade”, como se tornou conhecido o termo em algumas traduções brasileiras, do russo *literaturnost*, isto é, tudo que faz de uma determinada obra uma obra literária. Assim, seria preciso libertar a palavra literária de tudo que não fosse literatura; libertá-la da filosofia, da religião, da política, da história, da psicologia. Esse ponto de partida refletia uma preocupação legítima diante de um estudo da literatura que cada vez mais discutia os temas das obras – políticos, sociais, psicológicos, etc. – e cada vez menos o traço especificamente literário delas. Para os formalistas era preciso recuperar o que era estritamente “literário”. Com esse objetivo, os formalistas estabelecem uma distinção entre “língua poética” e “língua cotidiana”, a linguagem corrente de todos nós, a linguagem prática. A partir dessa oposição inicial, eles vão criar um conjunto de conceitos que farão história, como “estranhamento”, “singularização”, “sistema”, “estrutura”, etc. Basicamente, as ideias formalistas giram em torno da noção de autonomia da obra de arte, a noção de imanência das leis literárias, o conceito de sistema e a

supressão metodológica da ideia de valor como traço intrínseco do objeto artístico. São conceitos familiares ao estudo acadêmico dos anos 60 para cá e que de certa forma embasaram as perspectivas dominantes de abordagem dos fenômenos literários na segunda metade do século XX. A contraposição de raiz sociológica, que podemos chamar superficialmente de “esquerda”²⁶, teve uma influência mais limitada, na medida em que, do ponto de vista metodológico, parece ter sido incapaz de superar a divisão entre forma e conteúdo – ou, dizendo de outro modo, *afirmando* essa divisão e fazendo do material linguístico apenas um meio neutro em que os significados ideológicos se produzem. Isto é, se os estudos sociológicos disseram muito sobre as questões sociais que se refletem na literatura, disseram pouco sobre as questões formais da própria literatura.

O curioso é que é justamente em torno da questão formal que Medvedev vai combater o formalismo russo, não porque considere o problema irrelevante; justo pelo contrário, considera que o formalismo “foi capaz de formular os problemas mais importantes dos estudos literários, com tal agudeza que não podem (...) ser evitados ou ignorados. É verdade que o formalismo não resolveu esses problemas. Mas seus próprios erros, em seu arrojo e consistência, focaram ainda mais a atenção sobre os problemas formulados”.²⁷

Segundo Medvedev, o erro central, para definir numa expressão a linha crítica da obra, é a falta de uma sustentação filosófica. Sim, a questão da especificação da obra literária será fundamental também para o Círculo de Bakhtin, mas a obra de arte deve se especificar, antes de mais nada, em relação aos outros campos ideológicos, e não estritamente por seus traços composicionais abstratos²⁸. Isto é, a linguagem da literatura se especifica diante da linguagem da ciência, da religião, da moral, como sistemas de valores. Qualquer elemento formal abstrato – a trama, a fábula, a rima, o tema, o motivo – só entra na literatura quando já embebido de *valor*, de dimensão axiológica, não como trama ou forma abstratas, mas como bem, mal, verdade, mentira, crime, dever,

morte, vitória, etc. Em direção contrária e com a mesma intensidade, Medvedev condena no marxismo soviético a tendência a ver a literatura como a mera transmissora de ideologias, ou como o reflexo direto da vida, ou como reflexão mecânica da realidade, ou como portadora de teses. Para Bakhtin (e aqui se trata de Bakhtin ele-mesmo, tanto em *O autor e o herói* como em *O discurso do romance*), na literatura não há filosofia, mas o ato de filosofar; não há o conhecimento, mas o processo de cognição.

Em outro momento, Medvedev desmonta a ideia de uma "linguagem poética" em si contrapondo-se à chamada linguagem prática, um ponto de partida que chegou a buscar uma certa "gramática da língua poética" em oposição à gramática da língua comum. Para o Círculo de Bakhtin, a definição do que é ou não é poético é um dado histórico, e não uma categoria transcendente – do ponto de vista linguístico, cada elemento formal da linguagem possui idêntico potencial artístico. Na sua ótima síntese, "só a enunciação pode ser bela" – ou seja, é a vida concreta, dialógica, da linguagem, que dará ou não os contornos da literatura. Além do mais, a chamada "linguagem prática" dos formalistas, ou dos vários momentos do formalismo, nunca chegou a ser definida com rigor; e as chamadas "funções da linguagem", entre as quais se incluiria uma certa "função poética", na classificação que mais tarde ficaria famosa nas mãos de Jakobson, são na verdade fatias congeladas de comunicação que estão longe de ser típicas na vida real.

Enfim, um último exemplo neste breve resumo: ao examinar a questão do som na linguagem poética, que segundo o formalismo teria autonomia, um significado independente do sentido tradicional, Medvedev lembra que o som não está nem no organismo das pessoas, nem na natureza; o som está entre as pessoas – e é apenas desse território duplo, bidirecional, que o som ganha o seu sentido: poético, prosaico, prático, científico, religioso ... Em suma: o poeta, quando escreve, não seleciona um sistema abstrato de possibilidades fonéticas, gramaticais, lexicais – seleciona, isso sim, as avaliações sociais implícitas em cada palavra. Para o Círculo de Bakhtin, a palavra já entra na arte carregada de intenções, opiniões, traços sociais, com todas as

marcas de seu território valorativo. Assim, a tarefa da poética deve ser a especificação da literatura no universo das enunciações sociais, no território em que as palavras significam concretamente, e jamais nas supostas propriedades de um sistema abstrato.

Seguindo Medvedev, haveria ainda uma outra fraqueza na teoria formalista: o formalismo foi incapaz, de fato, de lidar com a prosa romanesca. Ao colocar o “poético” como tudo aquilo que não se confunde com a chamada “língua prática”, e ao eleger o “estranhamento” como uma das mais caras categorias da literaturidade, o formalismo jogou para fora do universo da arte literária toda a prosa romanesca – já que o romance, como veremos adiante, se alimenta profundamente de tudo aquilo que é comum, corriqueiro, prático, normal, etc. Isto é, a matéria prima da prosa literária é justamente aquilo que os formalistas queriam ver longe da chamada “literaturidade”: a linguagem comum. Daí um certo imaginário recorrente das vanguardas poéticas de entenderem que a prosa, para ganhar seu estatuto artístico, deve se destruir como prosa e se transformar em poesia.²⁹

5. Os manuscritos inéditos de Bakhtin

Até aqui chegamos ao segundo Bakhtin, o que transparece em Voloshinov e Medvedev. No primeiro, tínhamos um grande ensaísta temático da literatura, analisando dois momentos históricos, Rabelais e Dostoiévski. No segundo Bakhtin, definido aqui com as necessárias reservas até que a historiografia nos permita afirmações categóricas a respeito da autoria dos textos disputados, encontra-se a procura sistemática de uma filosofia da linguagem capaz de transcender os limites que se encerravam afinal no *objetivismo abstrato* de Saussure. Em outra direção, o Círculo buscou também uma filosofia que ultrapassasse o mecanicismo de um marxismo oficial que cresceu voraz no panorama cultural dos anos 20 até inviabilizar qualquer dissidência. Com a prisão de Bakhtin, em 1929, o Círculo se encerra.

Um fato relevante a considerar é que esse segundo Bakhtin também não foi lido – esgotou-se nas edições originais, numa União Soviética já dominada pelas trevas do stalinismo e com seus autores desaparecidos nos expurgos dos anos 30. Bakhtin teve mais sorte – quem sabe devido a sua doença, uma osteomielite que o obrigou à amputação de uma das pernas, acabou exilado no Cazaquistão, trabalhando na contabilidade de uma fazenda coletiva. A única publicação de que se tem notícia de Bakhtin dos tempos de exílio será o artigo “Descobertas baseadas em um estudo das necessidades de membros de famílias coletivas”, de junho de 1934. Assim, tanto o contraponto à concepção saussuriana de linguagem quanto a contestação aos princípios do formalismo no estudo da literatura, além da própria obra sobre Dostoiévski, não tiveram sobrevida na prática – somente nos anos 70 começariam a ser fragmentariamente lidos. Talvez não seja exagero dizer que o único pensador que teria sido capaz de fazer frente teórica, de fato, a essas correntes, era Bakhtin, mas por ironia da história ele jamais foi ouvido.

Mas há um terceiro Bakhtin, que começou a aparecer quase que simultaneamente com as obras de Voloshinov e Medvedev, ao longo dos anos 70 e 80. Trata-se agora, mais uma vez, de Bakhtin ele mesmo, em uma série de manuscritos inéditos e incompletos que darão uma significativa amplitude filosófica ao que até então se conhecia dele. O Bakhtin que emerge desses manuscritos, quase todos incompletos, pode ser separado em três subgrupos, considerando menos a cronologia e mais a temática. O primeiro texto quase chegou a ser publicado numa revista em 1924 – mas, em outra ironia biográfica, a revista fechou antes da edição e o artigo só reapareceu em 1975, o ano da morte de Bakhtin. Trata-se de “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação verbal”³⁰. Neste texto, aparece um Bakhtin nitidamente centrado nas questões filosóficas, falando a linguagem e seguindo a esteira dos pressupostos neokantianos³¹ – o que será um complicador a mais na definição filosófica de Bakhtin. Transparece também uma densa sistematização teórica com uma dimensão que não se

encontrará nem nas obras do Círculo (sempre mais didáticas), nem nos seus trabalhos sobre Dostoiévski e Rabelais, preponderantemente temáticos por vocação.

Aqui o filósofo Bakhtin debruça-se detalhista sobre a questão da autonomia do objeto estético, discutindo a falta de consistência do que ele chama de “estética material”, isto é, as correntes formalistas. Para ele, é impossível definir a natureza da arte literária sem definir previamente os problemas da arte em geral e o seu lugar na unidade da cultura humana. E enumera cinco problemas básicos da estética material: é incapaz de fundamentar a forma artística, porque desconsidera o elemento axiológico da forma, a sua tensão emocional e volitiva; ela também confunde a obra exterior, o objeto em si, com o objeto estético, que necessariamente inclui a sua contemplação (lembremo-nos aqui do “ouvinte” como parte integrante de todo significado); confunde formas arquitetônicas, que contêm visões de mundo, com formas puramente composicionais; finalmente, a estética material, ao trabalhar com séries isoladas e autossuficientes, na imanência das leis literárias, é incapaz de fundar uma história da arte. Nos capítulos seguintes, Bakhtin define conteúdo, material e forma numa perspectiva que encontrará ressonância em todo o conjunto de sua obra.

Um segundo grupo de textos foi escrito entre 1934 e 1940 – também publicados apenas em meados dos anos 70 – e trata especificamente da teoria do romance; dentre eles destacamos “O discurso no romance”, “Formas do tempo e do cronotopo no romance”, esse com o subtítulo de “notas para uma poética histórica”, e “Da pré-história do discurso romanesco”.³² Nesses trabalhos Bakhtin desenvolve a teoria do romance que, desde a obra sobre Dostoiévski, será a sua marca maior. Para Bakhtin, o romance não é um gênero fechado, definível por seus contornos composicionais – o romance é um gênero historicamente aberto, pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. A matéria prima do romance se encontra na imensa estratificação das linguagens sociais concretas do dia-a-dia. Nas palavras dele,

o romance pode ser definido como uma diversidade de tipos de discursos sociais (algumas vezes mesmo de diversidade de línguas) e uma diversidade de vozes individuais, artisticamente organizadas. A estratificação interna de qualquer língua nacional única em dialetos sociais, comportamentos característicos de grupos, jargões profissionais, linguagens genéricas, linguagens de gerações e de faixas etárias, linguagens tendenciosas, linguagens das autoridades, de vários círculos e de modas passageiras, linguagens que servem a propósitos sócio-políticos específicos do dia, mesmo da hora (cada dia tem seu próprio *slogan*, seu próprio vocabulário, sua própria ênfase) – essa estratificação presente em toda linguagem num dado momento de sua existência histórica é o pré-requisito indispensável do romance como gênero.³³

Na visão bakhtiniana, é preciso refundar a noção de gênero literário, uma noção que ainda não saiu da descrição de formas acabadas, e refundar a própria estilística tradicional, incapaz de trabalhar com uma noção plurestilística da língua. Para ele, há duas forças históricas principais agindo sobre a língua; uma força centrípeta, centralizadora e unificante, realizada por tudo aquilo que é oficial, dos mecanismos de poder de estado e de reprodução de modelos ideológicos e culturais, e uma força centrífuga, descentralizadora, que é o plurilinguismo real da vida concreta da linguagem; cada enunciação constitui o ponto de aplicação dessas forças sociais, de centralização e descentralização, de unificação e desunificação. É nesse material multiforme que o romance se cria e se desenvolve, camaleônico, mutante e descentralizante através dos tempos. O discurso prosaico, a prosa romanesca, vive diretamente deste choque concreto de pontos de vista, de todas as entonações sociais da vida real da linguagem. Para Bakhtin, “o romance é a expressão de uma percepção galileiana da linguagem, percepção que nega o absolutismo de uma língua única e unitária – isto é, que recusa reconhecer sua própria linguagem como o único centro verbal e semântico da mundo ideológico.”³⁴ O romance

pressupõe grupos sociais fortemente diferenciados e uma variedade de linguagens culturais, religiosas, etc.

Contrariando a visão tradicional que vê no romance uma versão da epopeia antiga, Bakhtin dirá justamente o contrário – o romance é a negação ideológica completa do universo épico, e tem suas raízes em tudo que “presentifica” a linguagem e a visão de mundo, em oposição ao mito épico e sua transcendentalidade espacial e temporal. Bakhtin vê nos diálogos de Platão, por exemplo, uma forma romanesca embrionária, pelo fato de tratar de um mundo substancialmente incompleto – isto é, é preciso chegar à verdade através do diálogo; ela não é um dado pronto e acabado, como na visão épica, mas uma construção insegura; e pela primeira vez na história o “aqui” e “agora” socráticos, em tudo que eles têm de prosaico e imediato, ganham estatuto literário. Justamente por tratar de um mundo que não está pronto nunca, por fazer dessa guerra permanente de linguagens (não apenas de suas marcas formais, seus acentos e sotaques, mas principalmente de suas visões de mundo concretamente ideológicas) o seu espaço, o romance é um gênero substancialmente inacabado – o seu objeto é o homem inacabado, por se fazer, situado no limite de sua tensão existencial, do evento de sua vida. Mais adiante voltaremos a esse conceito central – o homem inacabado – e seu lugar filosófico na visão de mundo bakhtiniana.

Também aqui podemos entrever a distinção entre prosa e poesia segundo Bakhtin – e, de fato, é neste texto dos anos 40 que está o seu único capítulo dedicado estritamente à fronteira entre as duas linguagens. Também dele virá a ideia corrente de que, para Bakhtin, a poesia é um gênero inferior, uma conclusão que parece decorrer da fusão conceitual entre a articulação viva da linguagem social concreta (processos de centralização e descentralização) e a *noção de valor* (a centralização da linguagem, para Bakhtin uma das marcas fundamentais do discurso poético, como um processo *necessariamente* autoritário e portanto, para a nossa cultura, “negativo”). Note-se que “centralização”, para Bakhtin, não tem nada a ver com o “autocentramento” da linguagem poética proposto por Jakobson. Para Bakhtin, centralização é a natureza de

uma relação dialógica; para Jakobson, como veremos, é a mecânica de um sinal que se volta para si mesmo.

Uma outra categoria criada por Bakhtin nesta época será o “cronotopo” (literalmente, ‘tempo espaço’), que ele define como a “conexão intrínseca das relações espaciais e temporais que se expressam artisticamente na literatura”, um termo “empregado na matemática e (...) introduzido como parte da Teoria da Relatividade de Einstein”.³⁵ Para Bakhtin, o cronotopo é uma categoria fundamental para o estudo dos gêneros literários, porque o modo de apreensão do tempo e do espaço, como expressão indissolúvel da representação da realidade, contém em si uma visão de mundo. Como exemplo desta categoria, Bakhtin descreve o “tempo de aventuras” do romance grego antigo, um tempo que, por mais demorado que seja, não afeta em absolutamente nada o herói da narrativa, da mesma forma que o espaço em que eles se movem também é indiferente, por mais exótico, longínquo e variado que seja. Avançando pela história, Bakhtin vai definindo outros cronotopos típicos, da biografia antiga, do romance de cavalaria, de Rabelais, e mais, modernamente, o cronotopo de Balzac, Dostoiévski, a função do espaço público, da sala, do quarto como “centros organizadores dos eventos narrativos fundamentais do romance”³⁶. Em outro momento, ele fará referência à longa viagem que a literatura empreendeu em direção do espaço e do tempo íntimos, a passagem da clássica praça pública e da voz alta, para o quarto, a solidão e o pensamento mais secreto. Assim, esses cronotopos não são composições formais neutras, mas medidas concretas de valor onde a literatura se realiza como tal.

Além desses dois grupos de textos inéditos – sobre as discussões estritamente de conteúdo e de forma na estética, que encontramos no artigo de 1924, e sobre a teoria do romance, produzida ao longo dos anos 30 – há ainda um terceiro grupo de manuscritos inéditos. São eles dois longos ensaios incompletos, os mais antigos textos de Bakhtin (desconsiderando um brevíssimo artigo de duas páginas, *Arte e responsabilidade*, publicado em setembro de 1919, em Nevel), que, sempre ironicamente, foram os últimos publicados:

Para uma filosofia do ato e O autor e o herói na atividade estética. Os textos teriam sido escritos entre 1919 e 1923, mas essa data também não é uma questão fechada – e o tempo mais parece aumentar as incertezas que dirimi-las. Brian Poole, em artigo publicado em 2001, com o objetivo de desvelar as fontes da fenomenologia de Bakhtin dessas obras de juventude, afirma expressamente:

Baseado em evidência interna e em material de arquivo, acredito que essas “primeiras obras” foram compostas em 1927. Essa suposição tem consequências na definição da autoria bakhtiniana dos livros de Voloshinov e Medvedev. Também sugere que as “primeiras obras” de Bakhtin estão mais intimamente relacionadas com a primeira edição de seu estudo sobre Dostoiévski do que nós geralmente assumimos.³⁷

Mas não é só pela data incerta que a história desses manuscritos é curiosa, conforme nos relata Michael Holquist em seu prefácio à edição americana de *Para uma filosofia do ato*, de 1993³⁸. Apenas em 1972, perto do fim da vida, esgalado pelos arcanos do poder soviético que ele sentiu na carne a vida inteira, Bakhtin confessou a seus admiradores que havia escondido na cidade de Saransk, por onde passou depois de seu exílio, vários cadernos com textos filosóficos da juventude. Os cadernos estavam em petição de miséria, comidos de ratos e carcomidos de goteiras. Depois de um longo trabalho de decifração, publicou-se o manuscrito maior, que recebeu o título de “O autor e o herói na atividade estética”³⁹. Note-se que esse texto foi escrito *depois* de *Para uma filosofia do ato*, mas publicado *antes* – se tivesse acontecido o contrário, teria ficado mais visível aos estudiosos, desde o início, que “O autor e o herói na atividade estética” era provavelmente um capítulo, um prosseguimento do projeto filosófico mais amplo do jovem Bakhtin.

Neste estudo – que consideramos um dos mais ricos, complexos e difíceis da obra de Bakhtin – ele discute o princípio básico da relação do autor com o personagem, com o herói. A abordagem de Bakhtin, como tem sido observado pelos estudiosos, tem uma raiz

fundamentalmente fenomenológica. A sua grande originalidade é ter definido, a partir do instrumental fenomenológico, uma “teoria narrativa pioneira”, nas palavras de Brian Poole:

Em 1923, Oskar Walzel (um autor importante para Voloshinov, Medvedev e Bakhtin) observou que ‘a palavra “fenomenologia” ressoa em toda parte em conexão com as artes’. ‘Infelizmente’, ele acrescenta, ‘Husserl e Scheler nunca nos mostraram como a arte pode ser examinada fenomenologicamente’. Esse foi o objeto de Bakhtin em suas ‘primeiras obras’. E foi também o campo no qual ele deu sua maior contribuição. As ideias desenvolvidas nos primeiros trabalhos de Bakhtin e aplicadas a Dostoiévski em 1929 inauguraram uma abordagem verdadeiramente inovadora da narrativa com implicações antropológicas e sociológicas ainda exigindo desenvolvimento.⁴⁰

Em “O autor e o herói na atividade estética”, Bakhtin diz que o enunciado literário é a representação de uma consciência, a consciência de um autor, que é a consciência de uma consciência – uma consciência que engloba e dá acabamento à consciência do herói e do seu mundo. O princípio básico da relação criadora é portanto marcado por uma *exotopia* [do russo *vnenakhodimost*], um “estar do lado de fora”, nos dois sentidos: espacialmente de fora, e temporalmente “mais tarde” que o herói. O autor dá ao herói o que lhe é inacessível: a sua imagem externa; fazendo o paralelo com a própria vida, o autor é para o herói o que o outro é para mim.

Isto é: cada um de nós vive perpetuamente um acontecimento aberto e inacabado, e só os outros podem nos dar acabamento – daí porque o romance (como Bakhtin dirá mais adiante) é por excelência o gênero do homem inacabado. Pois bem, o tipo, a natureza e a intensidade de relação entre a consciência do autor-criador e a consciência do herói são alguns dos fatores centrais que definirão o gênero e o estilo da obra literária. Para o acontecimento estético, é preciso que haja necessariamente duas consciências. Mais que isso, é preciso que essas duas consciências não coincidam;

se há coincidência entre o autor e o herói, temos o acontecimento ético, ou o acontecimento cognitivo, ou mesmo o acontecimento religioso – na obra estética haverá sempre uma tensão, uma divisão necessária entre duas consciências (e ambas se dirigem implicitamente ao que Bakhtin chama de autor-contemplador, o *ouvinte* de todo enunciado). Toda uma tipologia de gêneros pode ser criada a partir dessa relação: como exemplo, lembremos a sátira, que ocorre quando o autor despreza o seu herói. E o extremo oposto, o panegírico, quando a consciência do autor admira profundamente a consciência do seu herói. Entre um extremo e outro, encontra-se o infinito espectro de possibilidades estilísticas, todas baseadas na tensão de linguagens e visões de mundos diferentes na mesma enunciação dialógica.

O conceito de exotopia, do fato de se estar “do lado de fora” do outro, fundamenta-se no que Bakhtin chama de “excedente da visão humana”, que em última instância será também uma ética: isto é, o fato de que há uma limitação intransponível no meu olhar que só o outro pode preencher (o que nos relembra o inevitável dialogismo, a inseparavelmente dupla orientação de todo significado), terá consequências éticas inescapáveis. O ato de contemplação do objeto estético é uma ilustração cristalina disso. Nas palavras de Bakhtin, “devo identificar-me ou me projetar neste outro ser humano, ver seu mundo axiologicamente de dentro dele, como *e/e* vê esse mundo; devo me colocar em seu lugar, e então, depois de voltar ao meu próprio lugar, “preencher” seu horizonte por meio desse excesso de visão que se abre fora dele, do meu próprio lugar fora dele. Devo emoldurá-lo, criar um ambiente que o finalize, a partir do meu excedente de visão, saber, desejo e sentimento.”⁴¹

Finalmente, chegamos ao primeiro livro de Bakhtin, escrito (até onde se sabe hoje) em torno dos seus 25 anos: *Para uma filosofia do ato*. Aqui vemos, talvez mais nítida do que em qualquer outra parte, a extensão do projeto intelectual de Mikhail Bakhtin, ou da sua pretensão – nada menos do que a fundação de uma nova visão filosófica do homem; nos termos dele, uma nova “filosofia moral”. O

ponto de partida do livro é o reconhecimento de que existe um abismo entre o que ele chama de “Ser como evento”, na tradição da filosofia alemã, isto é, a realidade concreta, inescapável da vida em sua totalidade viva, e a sua abstração teórica; a “cisão fundamental entre o conteúdo de uma dada ação e a realidade histórica do seu ser, a sua experiência real e única.”⁴² Começa aí a crítica bakhtiniana aos sistemas abstratos de representação da realidade, para ele incapazes de apreender a unicidade do Ser, incapazes de apreender o fato de que cada ser humano ocupa um lugar único, absolutamente singular e insubstituível, no tempo e no espaço históricos que ele ocupa em cada momento. Para definir essa inescapabilidade do ato – nenhum de nós pode ser um impostor de si mesmo –, Bakhtin cria a categoria do “não-álibi”: nós não temos álibi na vida. Cada ato nosso é uma *resposta*, é uma *ação responsável* (ou “*respondível*”, para usar o radical usado por Bakhtin), é uma ação inescapável: é preciso fundar uma filosofia que integre essa realidade. O que ele postula, com palavras que soam tão fortemente contemporâneas quase 80 anos depois, é um “pensamento participativo, não-indiferente”. Nas palavras dele, “é essa arquitetônica concreta do mundo real do ato realizado que a filosofia moral tem de descrever, isto é, *não* o esquema abstrato mas o plano ou desenho concreto do mundo de uma ação unitária e única, os momentos básicos concretos de sua construção de sua mútua disposição”⁴³. E em seguida, Bakhtin revela seu segundo passo filosófico, o embrião do dialogismo:

Esses momentos básicos são eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o-outro. Todos os valores da vida e cultura reais estão dispostos em torno dos pontos básicos arquitetônicos do mundo real do ato realizado: valores científicos, valores estéticos, valores religiosos. Todos os valores espaço-temporais e todos os valores de conteúdo são atraídos para e concentrados em torno desses momentos centrais emocionais-volitivos: eu, o outro, e eu para o outro.⁴⁴

Enfim, todos os temas que serão desenvolvidos ao longo de sua vida já estão presentes, em estado “puro”, por assim dizer, nesse manuscrito. E ao final, ele esboça com simplicidade escolástica o seu projeto, dividido em quatro partes⁴⁵: a primeira, devotada ao estudo do mundo realmente experimentado, e não ao mundo meramente pensável; a segunda, à atividade estética e à ética da criação artística; a terceira, à ética da política, e a quarta e última à religião, cuja arquitetônica ele diz ser “reminiscente do mundo de Dante” e dos mistérios medievais. Quis a história que ele pudesse realizar mais plenamente apenas a segunda parte, o seu mergulho no mundo da literatura e da estética; uma leitura mais generosa de Bakhtin, entretanto, revelará que o que ele estava de fato nos propondo ia muito além dos limites escolares da literatura e da linguagem. Há uma intrigante – e atraente – dimensão utópica no projeto de Bakhtin, e talvez se deva a essa intuição complexa a continuada e crescente atração que sua obra tem exercido ao longo de décadas.

O nosso tema, entretanto, está no chão: é a fronteira entre a prosa e a poesia. Assim, será sintomático – ou paradoxal, por tudo que se disse sobre ele, o teórico do romance sem familiaridade com a poesia – que o jovem Bakhtin, nas últimas páginas do que restou de sua *Filosofia do ato*, tenha se dedicado à análise detalhada justamente de um poema, uma análise que ele apresenta nos seguintes termos:

A melhor maneira de clarificar a disposição arquitetônica do mundo na visão estética em torno de um centro de valores, isto é, o ser humano mortal, é apresentar uma análise de forma-e-conteúdo de alguma obra particular. Vamos considerar o poema lírico “Separação” [*Razluka*], de Pushkin, escrito em 1830. ⁴⁶

Isso faz um sentido especial: ao situar a distinção entre a prosa e a poesia no terreno quantitativo das relações da linguagem e recusar a classificação qualitativa das formas, Bakhtin está colocando, de fato, a linguagem literária em outros termos, e propondo um novo ponto de partida.

O fato é que – voltando ao título deste capítulo – a ideia de uma “unidade bakhtiniana” talvez seja parte da utopia particular de seu projeto, pelo menos como metáfora. Ainda há muito para se descobrir sobre o que aconteceu exatamente com Bakhtin e seu amigos ao longo dos conturbados anos 20, e o que havia de comum no horizonte dos intelectuais do Círculo. Além disso, toda a obra de Bakhtin é praticamente uma colcha de retalhos de textos inéditos escritos em circunstâncias díspares e em diferentes momentos históricos, circunstâncias sobre as quais sabemos pouco. Não há absolutamente nada em Bakhtin que lembre a clássica figura do intelectual produzindo sossegadamente suas obras, uma depois das outras, uma comentando as outras e sendo comentada por outros pensadores, todos sendo entrevistados nos jornais de prestígio, escrevendo artigos, dando aulas em universidades, aposentando-se com homenagens e merecendo retrospectos esclarecedores. Nada disso: Bakhtin é um *outsider* do pensamento do século XX em praticamente todos os aspectos – e, como um bom *outsider*, também a sombra da impostura já caiu sobre ele⁴⁷. E talvez um dos lados de Bakhtin que reforcem mais a atração quase mítica que sua obra exerce é o fato de que ela é de certo modo inseparável das condições de sua vida. Qualquer tentativa de dar unidade a Bakhtin terá de levar em consideração a sua biografia. Em que sentido, por exemplo, a linguagem de *Para uma filosofia do ato* se relaciona com *O discurso no romance*? Que peso teve o advento do stalinismo na produção – ou na mudança de produção – do projeto de Bakhtin? Qual o grau da influência exercida por Voloshinov sobre Bakhtin – ou terá sido o contrário? – nas questões linguísticas? O que representou o marxismo – o de Marx e o soviético – para cada intelectual do Círculo?

Voltemos, entretanto à prudência do nosso chão: longe de tentar responder a qualquer dessas questões, na defesa de nossa tese procuramos nos manter atentos a Bakhtin ele-mesmo, o dos manuscritos inéditos dos anos 20 e o mais maduro (no sentido estritamente cronológico) dos anos 30 – reportando-nos a algumas

categorias de Voloshinov e Medvedev sempre que a proximidade delas com Bakhtin nos parecesse evidente ou esclarecedora.

CAPÍTULO II

A POESIA SEGUNDO OS POETAS

1. Uma ciência dos poetas

Vamos agora, momentaneamente, esquecer Bakhtin e investigar algumas das afirmações que se fizeram e se consolidaram sobre poesia no século XX, a começar pela via dos próprios poetas. Do ponto de vista metodológico, o termo “esquecer” não será tão inadequado: de fato, na formação dos conceitos da teoria literária dominantes no último século, Mikhail Bakhtin não existiu. A influência do seu Círculo restringiu-se à geografia da turbulência russa dos anos 20, e mesmo aí a ressonância foi mínima – da parte dos formalistas, por exemplo, praticamente não se encontra nenhuma referência a Bakhtin.⁴⁸ Como já assinalamos no capítulo anterior, a obra de Bakhtin e do seu círculo desapareceu do horizonte já no início da década de 30, e o seu reaparecimento fragmentário nos anos 70 não vai influenciar significativamente a teoria literária dominante, e menos ainda no campo da poesia, em que seu peso é igual a zero. Assim, esquecer Bakhtin será apenas vê-lo como o século XX o viu.

E para os poetas deste século, o que foi *poesia*?

Definir “poesia” com algum rigor é dessas tarefas que, uma vez colocadas, parecem condenadas *a priori* ao fracasso não tanto pelo objeto em si, mas pelo esmagador acúmulo de História que obrigatoriamente se apresenta, o que exigirá um desdobramento metodológico (com suas variedades) que dificilmente chegaria a algum fim – ou a um princípio. As escolhas teriam de ser tantas e tais, que no máximo poderíamos chegar, instavelmente, a *alguma*

poesia, ou a um modelo que, definido, excluiria a multidão dos outros, um pecado que parece fazer parte da natureza das vanguardas. A própria ideia de que poesia possa ser definida – e certamente pode, como qualquer outro objeto da cultura – já implica, é claro, uma moldura teórica, uma concepção de linguagem, uma visão histórica, um pressuposto estético e daí por diante. Tantas exigências podem levar um poeta a simplesmente esvaziar a pergunta por irrelevante, como Jorge Luis Borges:

Por exemplo, se preciso definir poesia, e se me sinto um tanto hesitante, se não tenho muita certeza, digo algo como: “Poesia é a expressão do belo por meio de palavras habilmente entretecidas”. Essa definição pode ser boa o suficiente para um dicionário ou um manual, mas todos sentimos ser bastante frágil. Existe algo muito mais importante – algo que pode nos encorajar a seguir adiante e não somente a treinar a mão escrevendo poesia, mas desfrutá-la e sentir que sabemos tudo a seu respeito.

Isso é o que *sabemos* ser a poesia. Sabemos tão bem que não podemos defini-la em outras palavras, tal como não podemos definir o gosto do café, a cor vermelha ou amarela nem o significado da raiva, do amor, do ódio, do pôr-do-sol ou do nosso amor pela pátria. Essas coisas estão tão entranhadas em nós que só podem ser expressas por aqueles símbolos comuns que partilhamos. Por que precisaríamos então de outras palavras?⁴⁹

A alternativa – e é mais ou menos o que faz Borges – seria entender *poesia* como um dado da natureza, o que a colocaria no ramo das ciências naturais, uma postura que, ao contrário do que parece, não é tão rara assim quando deparamos com textos de natureza mais intuitiva ou impressionista. Mas mesmo aí, se a definição pretende se sustentar no mundo da razão um pouco mais fria e menos “poética”, é preciso delimitar uma metafísica, uma cosmovisão em que a ideia de uma poesia anterior ao homem seja explicada. Outra posição seria simplesmente entender poesia como

um *dado*, não da natureza mas da cultura, algo que o senso comum reconhece como tal em suas múltiplas formas e manifestações através da história dos povos e das culturas. Essa foi a elegante solução de T. S. Eliot, nesta passagem: “Eu nunca tentei nenhuma definição de poesia porque não me lembro de nenhuma que ou não assuma que o leitor já sabe o que ela é, ou que não a falsifique deixando de fora muito mais do que inclui”.⁵⁰

Com tantas ressalvas, talvez seja o caso de concordar com o filósofo Cioran, que pressentia o perigo de os poetas avançarem sobre a seara científica: “A poesia é *ameaçada* quando os poetas demonstram demasiado interesse teórico pela linguagem e a transformam em tema constante de meditação, ou quando lhe conferem um estatuto excepcional, que diz menos respeito à estética que à teologia”.⁵¹

Assim, antes de tentar definir poesia e delimitar os pressupostos de tal definição – tarefa puramente teórica que se verá mais adiante – vamos pensar sobre a *imagem* da poesia, a imagem que, na visão de alguns dos grandes poetas do século XX, objetiva ou intuitivamente transparece. Desde já, portanto, restringimos essa imagem (aliás puramente indicativa) ao universo da cultura letrada. Note-se que Eliot toma como referência o *leitor*. É preciso fazer essa distinção *a priori* porque essa imagem será tomada aqui exclusivamente a partir de ensaios da cultura letrada, do *livro*; o levantamento da imagem popular da poesia, de suas manifestações orais ou mesmo musicais exigiria uma diferente delimitação da pesquisa.

O mesmo Eliot nos dá um bom ponto de partida para a construção desta imagem:

A poesia começa, ousado dizer, com um selvagem batendo um tambor numa selva, e ela retém essa essência de percussão e ritmo; hiperbolicamente se poderia dizer que o poeta é *mais velho* do que os outros seres humanos – mas eu não quero ser tentado a encerrar com essa espécie de alegoria. Tenho preferido insistir na variedade da poesia, uma variedade tão

grande que todos os tipos não parecem ter nada em comum exceto o ritmo do verso no lugar do ritmo da prosa; e isso não nos diz muito sobre toda a poesia. A poesia não deve, é claro, ser definida pelos seus usos. (...) Ela pode operar revoluções na sensibilidade tais como são periodicamente necessárias; pode ajudar a quebrar os modos convencionais de percepção e avaliação que estão perpetuamente se formando, e fazer as pessoas verem o mundo renovado, ou alguma parte nova dele. Ela pode nos tornar, de tempos em tempos, um pouco mais conscientes dos sentimentos mais profundos e inefáveis que formam o substrato do nosso ser, no qual raramente penetramos, porque nossas vidas são na maior parte do tempo uma constante evasão de nós mesmos, e uma evasão do mundo visível e sensível. Mas dizer tudo isso é apenas dizer o que você já sabe, se você sentiu a poesia e pensou sobre seus sentimentos. (...) Se, como James Thomson observou, 'os lábios apenas cantam quando não podem beijar', pode ser também que os poetas apenas falem quando não podem cantar.⁵²

Nesta sequência nós encontramos alguns elementos – ou imagens – essenciais que de um modo ou outro vão reaparecer em qualquer definição historicamente mais ampla de poesia, acima dos eventuais decálogos das escolas que de tempos em tempos revolucionam e modificam os parâmetros de avaliação estética. A primeira imagem é a ideia de *antiguidade* – o poeta entendido metaforicamente como alguém mais velho, no sentido positivo do termo, do que os homens comuns. Ao mesmo tempo, o poeta se refere à sua própria origem: um selvagem batendo um tambor, o que subentende a poesia como uma forma anterior à palavra. Observe-se que esse quadro inicial, muito significativo na sua nitidez, na sua síntese, na sua forte sugestão pré-civilizatória, retém, junto com a batida do tambor, a ideia de magia; a poesia é uma das faces misteriosas da natureza e o poeta o seu sacerdote. Nessa visão de mundo, "selvagem" é uma qualidade positiva, isto é, algo "não contaminado", "puro". Cuidadoso, Eliot faz a ressalva de que apenas "hiperbolicamente" se pode falar assim – mas a

proeminência da imagem, o seu impacto inicial abrindo a questão, é por si só uma visão concreta do que ele nos quer dizer.

Para o poeta russo Joseph Brodsky, em uma imagem semelhante à de Eliot, mas agora destacando expressamente a oposição à prosa, essa qualidade é cristalina, definitiva mesmo: “O fato é que a poesia simplesmente acontece de ser mais velha do que a prosa e assim cobriu uma distância maior. A literatura começou com a poesia, com a canção de um nômade que antecede os rabiscos de um colono”.⁵³

E mais definitiva ainda, até mesmo constituidora de uma concepção articulada de linguagem, será a imagem que nos dá Octavio Paz ao identificar ritmo e poesia:

O ritmo não só é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. Como distinguir, então, prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se realiza plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, enquanto que é inessencial para a prosa.⁵⁴

Se o ritmo é “inessencial” para a prosa, mas ao mesmo tempo é o elemento mais antigo da linguagem, a linguagem *nasceu como poesia* e, portanto, *degradou-se* como prosa. O corolário dessa antiguidade pré-escrita será também a imagem da poesia como *mistério*, como algo não apreensível racionalmente – ou, por outra, o entendimento da poesia justamente como uma alternativa ao mundo da razão; eis aí outra concepção forte e duradoura da poesia. Em alguns casos, a assunção desse ponto de vista passa a ser, ela mesma, uma renúncia aos recursos da razão para explicar a própria poesia, como nos ensaios de José Lezama Lima. O único ensaio possível é a própria poesia; desfaz-se a fronteira entre uma

linguagem e outra; ou então a poesia se reduz – ou se ergue, dependendo do ponto de vista – ao “indizível”. Veja-se o início de “As imagens possíveis”:

Contristado fantasma de nadas conjecturais, o nascido dentro da poesia sente o peso de seu irreal, sua outra realidade, contínuo. Seu testemunho do não ser, sua testemunha do ato inocente de nascer, vai saltando da barca para uma concepção do mundo como imagem. A imagem como um absoluto, a imagem que se sabe imagem, a imagem como a última das histórias possíveis. (...) pois, quanto mais nos aproximamos de um objeto ou dos recursos intangíveis do ar, com mais grotesca precisão deduziremos que é um impossível, uma ruptura sem mnemósine do anterior.⁵⁵

Em outro momento, num ensaio denominado coerentemente de “A dignidade da poesia”, Lezama Lima esclarece: “Na realidade, a primeira aparição da poesia é uma dimensão, um extenso, uma quantidade secreta, não percebida pelos sentidos”.⁵⁶ E mais adiante, explicita-se de modo ainda mais nítido a natureza mesma da poesia segundo essa concepção mágica, apreensível ao longo da história:

Podéria aludir-se às ressonâncias históricas da poesia nas eras que percorreu, pois na realidade, como me esforcei em demonstrar, existiram momentos na história regidos por essa criação invisível, por essa magia soterrada, por essa irrefreável correlação dos feitiços e dos milagres, que temos de chamar poesia.⁵⁷

A ideia da razão como inimiga da poesia aparece com nitidez em Octavio Paz. Na sua concepção, a linguagem, “por inclinação natural”,

tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei da gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente.

(...) Mas o prosista busca a coerência e a clareza conceptual. Por isso resiste à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens e não em conceitos.

A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não tem prosa.⁵⁸

“O prosista busca a coerência e a clareza conceptual” – é interessante como aqui há uma mudança sutil de critério distintivo, do terreno da essência (“misteriosa lei da gravidade”), de apreensão, digamos, mais problemática, para o terreno mais pragmático das intenções (busca de coerência), localizável de forma mais objetiva. Em carta para Oneyda Alvarenga, de 1933, o brasileiro Mário de Andrade já dizia, com a despreensão coloquial da linguagem epistolar, mais ou menos a mesma coisa, usando o mesmo critério, ao comentar os poemas da amiga:

Li, reli os seus versos, gostei de alguns, outros me interessaram bem menos, andei tomando umas notas itinerantes, no seu caderno mesmo, e que você aqui lerá. Há porém uma crítica sutil e bem importante que entra em jogo com estes versos. Coisa que poderá se tornar defeito grave e contra a qual você precisa se precaver. *Estes versos de agora são prosaicos*. Em qualquer sentido da palavra. (...)

A matéria que você escolheu pra estes versos é perigosíssima: a reflexão. Você está escrevendo poesias pensativas, reflexivas, verdadeiras conversas com os botões. (...) Ora isso é a matéria lírica mais difícil de converter em poesia, porque é a que está mais dentro dum pensamento que se conta, *duma ideia que se desenvolve*, coisas que são propriedades específicas da prosa.⁵⁹

Ainda mais digno de nota, entretanto, será a distinção aguda que Mário de Andrade faz em seguida entre *poesia* e *lirismo*, uma

distinção que pelo menos parece metodologicamente muito mais precisa que um certo "sentimento generalizado de poesia" que parece ter animado as definições vistas até aqui:

É pois uma prosa eminentemente lírica, não tem dúvida, mas tenha sempre na lembrança que *lirismo não é poesia, ainda não é poesia*. Lirismo é um fenômeno psíquico que toda a gente mais ou menos tem (...). Lirismo é um fenômeno psicológico. Poesia é uma arte, quero dizer, é uma construção humana, um fruto da vontade humana, uma criação *dependente*. Ao passo que o lirismo independe de nós.

Estas palavras, lirismo, poesia, prosa, vivem muito misturadas, sei, e já têm mudado bem de conceito. A gente diz duma paisagem que ela é "duma profunda poesia", pra significar que ela intensifica em nós um estado agradável, muito gratuito, de felicidade, de beleza. Também já chamaram a poesia amorosa de "poesia lírica", o que, Deus me perdoe, mas me parece bobagem grossa.⁶⁰

É certo que ninguém discutirá o fato de que a poesia, ou pelo menos a sua realização em *objetos*, é uma "construção humana", portanto fruto da história. Mas, curiosamente, esse fato tão cristalino aos olhos de Mário de Andrade parece em geral não ser levado em consideração pelos poetas quando falam de sua arte; no mínimo, não parece ser uma variável relevante a ser pesada ou pensada. Talvez porque aquilo que se tenta definir como poesia seja de fato o *lirismo* a que se refere o poeta brasileiro, uma sensação tão larga e difusa que extravasa os limites da literatura. Observe-se, a respeito dos limites, que para Octavio Paz o conceito de ritmo não é uma definição técnica da linguagem, um de seus constituintes formais e mensuráveis, ou abstratamente deduzíveis, como o metro, e nem se confunde com ele, compreendido expressamente como um dado apenas histórico; ao contrário, o ritmo se compreende como *essência*; não só define a natureza da poesia, como, hiperbolicamente, repetindo Eliot, define a própria natureza:

Pela violência da razão, as palavras se desprendem do ritmo; essa violência racional sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não regem as leis do discurso e sim as de atração e repulsão. (...)

O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta. (...)

Em si mesmo, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto. Todo ritmo verbal contém já em si mesmo a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa. (...)

Os metros são históricos, enquanto que o ritmo se confunde com a própria linguagem. (...) Esgotados os poderes de convocação e evocação da rima e do metro tradicionais, o poeta remonta a corrente, em busca da linguagem original, anterior à gramática. E encontra o núcleo primitivo: o ritmo. [61](#)

Veja-se: “o poeta remonta a corrente, em busca da linguagem original, anterior à gramática”. Essa metáfora poderosa concentra um completo imaginário da poesia, a sua reserva religiosa em três faces: o poeta como sacerdote, o elo capaz de trazer à tona o “núcleo primitivo”; a linguagem original, a *primeira linguagem*; e a pré-gramática, isto é, o mundo antes da razão, das leis de relação, da coerção lógica da palavra. E tudo isso é *bom*.

[2. A antiguidade como valor](#)

A ideia de *antiguidade* como qualidade positiva – o que é antigo é necessariamente bom, sendo a imagem do mistério uma qualidade sobressalente que se antepõe à frieza da razão, como uma antídoto à mediocridade da vida cotidiana – é um dos

princípios basilares da concepção épica do mundo, uma concepção que, conforme estamos vendo, se mantém viva através da história como um valor poético autônomo, um valor que permanece mesmo quando o discurso épico em sentido estrito (isto é, a sua realização em obras concretas ideologicamente épicas, implicando todo um sistema unificador de valores) já desapareceu do horizonte contemporâneo. A anterioridade da poesia sobre outras formas de linguagem – uma anterioridade que se define como marca de *pureza, essência, profundidade, mistério, elevação, fundamento* – às vezes se explicita diretamente também como uma antropologia, fundamentada na estetização da vida, conforme este passo de Joseph Brodsky:

No todo, cada nova realidade estética torna a realidade ética do homem mais precisa. Porque a estética é a mãe da ética. (...) No aspecto antropológico, reiteremos, um ser humano é uma criatura estética antes de ser uma criatura ética. Portanto, não é a arte, particularmente a literatura, que é um subproduto do desenvolvimento da nossa espécie, mas justamente o contrário. O que nos distingue dos outros membros do reino animal é a fala, e então a literatura – e a poesia em particular, sendo a mais alta forma de locução, é, para dizer claramente, o objetivo da nossa espécie. [62](#)

A precedência do estético sobre o ético, ou, mais ainda, a determinação da ética pela estética é desses nós cegos filosóficos, que, reduzidos assim à generalidade difusa de conceitos universais ficam apenas no terreno da metáfora, afinal o campo de ação do poeta. Mas, sem entrar nessa discussão, sublinhemos do texto de Brodsky outra imagem fortíssima que quase sempre emerge dos conceitos de poesia: a ideia de que ela é a forma mais alta, mais sofisticada, mais elevada, mais nobre da linguagem. Não por acaso, há como que uma ligação automática, até mesmo necessária, entre a imagem do poético e a imagem do belo. Em algumas mãos, como nas de Octavio Paz, a poesia se torna a expressão de uma metafísica que, em última instância, transcende a história: “A

poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer “deste” ou “daquele” esse “outro” que é ele mesmo. (...) A poesia é entrar no ser”. [63](#)

Assim, essa presunção de superioridade se mantém mesmo num mundo laico, moderno, quando o poeta, perdida a sua aura, não é mais o sacerdote dos deuses, porque não há mais deuses. No caso de Paz, a poesia recupera o espaço do que é sagrado. Mas veja-se: não se trata apenas de uma idiosincrasia poética, um tema avulso, uma metáfora; o poeta irá buscar uma concepção de linguagem que forneça os argumentos técnicos para sustentar sua visão, como vimos acima. O paradoxo que daí resulta não pode (e nem quer) ser resolvido pela razão – o seu território é outro:

O poema transcende a linguagem. Fica agora explicado o que disse ao começar esse livro: o poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação –, mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. (...) A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia escapar-lhe. O dizer poético diz o indizível. [64](#)

Observe-se a figura empregada – “mutilação da prosa ou da conversação”; isto é, vê-se a prosa, ou a vida da linguagem falada, como degradação da linguagem. Em Paul Valéry, que passou boa parte da vida também em busca da “voz absoluta”, a superioridade da poesia se justificará tecnicamente como uma superioridade operacional nascida sobre os destroços da “linguagem comum”:

Considerem também que, entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de partes ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma ... e tudo isso por intermédio desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, profanado, desempenhando todos os ofícios, a linguagem comum, da qual devemos tirar uma Voz

pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma ideia de algum Eu (*moi*), maravilhosamente superior a Mim (*Moi*).⁶⁵

O “talvez” de Valéry é apenas um traço de cautela acadêmica; na verdade transparece aí um manifesto sobre a superioridade da poesia sobre as outras artes, superioridade agora concretamente baseada no instrumental poético, na coordenação superior entre os vários elementos que compõem a linguagem, claramente depreendidos de uma ciência que se desenvolveu rápida nas primeiras décadas do século XX – notem-se as referências à lógica, à sintaxe, à “dupla invenção do conteúdo e da forma”. Entretanto, a invocação ao misterioso, mágico ou sagrado da poesia continua presente – ela se transforma agora na “Voz pura, ideal”, indicativa de uma metafísica transcendente e inacessível a outras esferas da atividade humana.

Algumas vezes, o pressuposto da superioridade poética se manifesta diretamente, objetivamente, mesmo prosaicamente, sem recorrer a nenhum álibi metafísico, revelação ou dom especial, como vemos neste trecho de Brodsky:

O caminho para desenvolver bom gosto em literatura é ler poesia. Se você pensa que estou falando isso por partidarismo profissional, que estou tentando promover meus próprios interesses corporativos, você está enganado: não sou um sindicalista. A questão é que, sendo a poesia a suprema forma de locução humana, a poesia não é apenas a mais concisa, a mais condensada forma de transmitir a experiência humana; ela também oferece os mais altos padrões possíveis para qualquer operação linguística – especialmente na escrita.⁶⁶

A ideia da superioridade da poesia sobre a prosa parece estar tão consolidada no nosso imaginário que qualquer suposição em contrário é imediatamente percebida como absurdo, falta de sensibilidade ou provocação gratuita. Vejamos um exemplo tirado

de uma palestra do prosador Witold Gombrowicz, que “provocou um tal escândalo que ele teve de sair pela janela, a fim de escapar da raiva dos seus ouvintes”⁶⁷, conforme a apresentação de Eduardo Miguel Febbro:

“Quase ninguém gosta de versos, e o mundo dos versos é fictício e falso.” É este o tema do presente artigo. Há-de sem dúvida parecer desesperadamente infantil, mas confesso que os versos me desagradam e até que me aborrecem um bocado. Não é que eu seja pessoa ignorante das coisas da arte e que me falte sensibilidade poética. Quando a poesia surge à mistura com outros elementos, mais crus e prosaicos, tal como nos dramas de Shakespeare, nos livros de Dostoiévski ou de Pascal, ou muito simplesmente no crepúsculo quotidiano, estremeço como qualquer mortal. Aquilo que a minha natureza dificilmente suporta é o extracto farmacêutico e polido a que se chama “poesia pura”, sobretudo quando é em verso. O seu canto monótono cansa-me, o ritmo e a rima adormecem-me, uma certa “pobreza na nobreza” espanta-me (rosas, amor, noites, lírios), e suspeito, por vezes, de que todo este modo de expressão e todo o grupo social que o utiliza têm algures algum defeito.

(...)

Por que razão não gosto eu da poesia pura? Pelas mesmíssimas razões que me levam a não gostar de açúcar “puro”. O açúcar é coisa deliciosa quando se o toma no café, mas ninguém se poria a comer uma pratada de açúcar – seria demais. E em poesia o excesso cansa – excesso de poesia, excesso de palavras poéticas, excesso de metáforas, excesso de nobreza, excesso de depuração e de condensação, excessos esses que assimilam o verso a um produto químico.”⁶⁸

Obviamente, trata-se de uma provocação, mas, partindo de um escritor como Gombrowicz, merece alguma atenção. Na verdade, não é contra a “entidade poesia” que ele se manifesta, mas contra uma certa *imagem* que parece dominar a poesia quando se fala

dela. É a suposta *pureza poética* que irrita Gombrowicz, como se depreende do paralelo que ele faz com o açúcar puro. Ao mesmo tempo, vemos reiterados nesse trecho alguns traços definidores da poesia segundo o senso comum: canto, ritmo, rima, verso, nobreza, depuração, condensação – e Gombrowicz lamenta justamente a falta do *elemento prosaico*, mais cru, isto é, ele sente falta da contaminação da “realidade” sobre a poesia. Mas o que podemos chamar de *sentimento poético*, ou do *lirismo* de Mário de Andrade, esse continua intacto: ele confessa que, diante do “crepúsculo cotidiano”, estremece como qualquer mortal – nessa imagem, um repetido lugar comum, a natureza se manifestando ela-mesma, sem a intermediação da linguagem, entrevemos a velha magia poética “natural” surgindo mais uma vez como um valor em si.

3. Para que serve a poesia?

Voltando à citação de Eliot, retomemos um outro aspecto sublinhado para delimitar a imagem da poesia – o fato de que ela não pode ser definida pelo seu uso. Ele acrescenta: “Se ela comemora um evento público, ou celebra um festival, ou adorna um rito religioso, ou diverte um público, tanto melhor.” ⁶⁹

Tanto melhor, mas por acaso: na concepção depurada dos poetas que estamos vendo, por certo a natureza da poesia não pode ser encontrada jamais na sua utilidade objetiva. Eis um ponto em que, por caminhos tortos e completamente descontraídos, a alta poesia se encontra com a intuição popular: a ideia da poesia como *linguagem ornamental* é forte no imaginário popular. É uma ideia não tão arbitrária quanto parece, mais pela imagem da *forma poética* do que pela imagem de seus conteúdos, mas essa é uma questão que mereceria desdobramento à parte. Quanto à noção de utilidade, que aqui nos interessa especificamente, o pensamento poético moderno parece ter consolidado uma imagem forte da poesia como um *inutensílio*, repetindo a expressão feliz do poeta Paulo Leminski. Esta forte e sugestiva imagem central – “a inútil poesia” – serve de mote para Leyla Perrone-Moisés tocar o cerne da

questão: a suposta inutilidade da poesia terá também, digamos, um traço pragmático, algo como a *denúncia da utilidade como valor*. No mesmo olhar funde-se a ciência formalista, como veremos mais adiante (a palavra poética cortaria pela raiz sua ligação com a linguagem “prática”), com a visão da utopia e das essências perdidas:

Usando as palavras com outros fins que não os práticos, sendo um “inutensílio” (Paulo Leminski), o poema põe em questão a utilidade dos outros textos e da própria linguagem. Afirmando coisas inverificáveis, irreduzíveis a um referente, o poema questiona a verificabilidade e a referencialidade das mensagens que nos chegam cotidianamente. O poema vem lembrar, imperiosamente, que tudo é linguagem, e que esta engana. Que a linguagem está o tempo todo fingindo-se de transparente, de prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro e necessário.⁷⁰

Como se entrevê, há uma “essência verdadeira e necessária” que precisa ser desvendada pela poesia: “Banalizada e desgastada no manuseio cotidiano, a linguagem perde seu valor-ouro e adquire um mero valor venal”⁷¹.

Mas de onde vem esse “valor-ouro”? Ele é conquistado ou recuperado? A ideia moderna da não-utilidade da poesia como um de seus traços essenciais tem pelo menos três faces. A primeira, mais “científica”, digamos assim, decorre do surgimento e da consolidação histórica dos conceitos dos formalistas russos, consubstanciados mais tarde na célebre tábua das funções da linguagem, classificadas por Roman Jakobson. A chamada “função poética” – endossada integralmente por Leyla Perrone-Moisés – seria justamente aquela da palavra que, em vez de se dirigir para fora, para o mundo das referências (e das utilidades práticas), dirige-se para si mesma, para a exploração lúdica de suas próprias potencialidades. Aqui estaria o argumento estritamente formal da “inutilidade” da poesia, sustentado pelas coordenadas de uma

ciência objetiva da literatura. Como linguagem, a poesia não serve *para* alguma coisa; ela não é meio; ela simplesmente *é*. De certa forma, a hipótese da “função poética” da linguagem reforça, tecnicamente, a ideia naturalmente impressionista, ou apenas romântica, de “liberdade poética”.

A segunda face tem uma natureza menos técnica e mais escancaradamente ideológica: a poesia – como de resto qualquer arte – não *pode* estar a serviço de nada, não pode ser “instrumento” de nada além dela mesma. Aqui ela não serve para nada porque o poeta *não quer* que ela sirva para nada. Pode-se talvez dizer que esse ponto de vista decorre, historicamente, da ascensão da categoria do indivíduo solitário como um valor social ou cultural positivo, o que só aconteceu recentemente, de meados do século XVIII em diante. Nessa concepção, a poesia será entendida como o espaço da liberdade pessoal, individual, intransferível, a válvula de escape dos grilhões da linguagem e de seu arsenal pragmático de funções cotidianas; por extensão, será também a válvula de escape dos grilhões sociais. Como diz Eliot, se eventualmente um poema é usado para este ou aquele fim, tanto melhor – mas jamais poderia ser avaliado estritamente em função de sua *utilidade*, digamos assim.

A terceira face da inutilidade da poesia é mais prosaica, e tem origem no próprio sistema econômico capitalista e seu modo de produção de valores. Antes de se tornar *poesia* aos olhos dos leitores, a poesia se consubstancia em um *livro*, um objeto de consumo passível de compra e venda e submetido às mesmas regras, impostos, mecanismos de produção e distribuição a que estão submetidos os sabonetes, os aparelhos de televisão e os pacotes de arroz. É claro que isso tem consequências práticas muito diretas com relação ao espaço de circulação da poesia. Se perguntarmos aos editores por que eles relutam tanto em editar livros de poesia, a resposta será simples: livros de poesia vendem muito pouco, ou nada, comparativamente com outros produtos da mesma família (romances e contos de todo tipo, textos de autoajuda, textos religiosos, etc.), e o investimento na produção de um livro é sempre alto. Poucas vezes ele compensará o risco do

encalhe. Note-se que esta não é de modo algum uma maldição reservada à periferia da produção poética, aos poetas menores ou ao diletantismo; é de fato um fenômeno universal. No Brasil, basta lembrar que Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade financiaram do próprio bolso todas as suas edições primeiras; e mesmo hoje é bastante frequente o autofinanciamento ou a co-edição de livros de poesia, contando com a participação do próprio poeta, muitas vezes em selos de prestígio que desse modo conseguem pôr em circulação (uma circulação que será sempre limitada, é verdade) obras de boa qualidade. Octavio Paz assim descreve esse “desterramento” moderno da poesia:

Condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. (...) O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque, efetivamente, não é “ninguém”. Isto não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou uma enfermidade, nunca uma profissão: o poeta não trabalha nem produz. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil. (...) Como a poesia não é algo que possa ingressar no intercâmbio de bens mercantis, não é realmente um valor. E se não é um valor, não tem existência real dentro do nosso mundo. [72](#)

Nesse caso, a poesia passa a ser também a expressão concreta de uma atitude, transformando-se num espaço de resistência contra a reificação do homem. A poesia não será apenas um objeto, mas uma *posição existencial*. Nesse terreno, o pressuposto da inutilidade, afinal um *desvalor* puramente mercantilista, acaba muitas vezes por tocar o valor do sagrado e se confundir com ele. Veja-se o que diz Valéry:

Quase nada pode ser falado sobre a “Poesia” que não seja diretamente inútil a todas as pessoas em cujas vidas íntimas essa força singular que faz desejá-la ou produzir-se pronuncia-se

como um apelo inexplicável de seu ser ou então como resposta mais pura.

Essas pessoas sentem a necessidade daquilo que geralmente não serve para coisa alguma e, às vezes, percebem não sei que rigor em certos arranjos de *palavras* totalmente arbitrários a outros olhos.

(...)

Imagino, sobre a essência da Poesia, que ela tenha, de acordo com as diversas naturezas dos espíritos, valor nulo ou importância infinita: o que a assimila ao próprio Deus.^{[73](#)}

Eis aí a teologia moderna temida por Cioran: a poesia como um valor sagrado, anti-racional, mas substancialmente *laico* – embora avance pelo terreno do mítico, frequentemente do místico, a poesia do mundo contemporâneo não pode se confundir com os valores oficiais das igrejas ou religiões organizadas. Como lembra Octavio Paz:

A raiz da ruptura entre poesia moderna e religião é de índole distinta da que coloca o espírito poético contra o racional, mas suas consequências são semelhantes: também as Igrejas, como a burguesia, expulsam os poetas. A oposição entre as escrituras poéticas e as sagradas é de tal natureza que todas as alianças da poesia moderna com as religiões estabelecidas terminam sempre em escândalo.^{[74](#)}

Sobre a noção do sagrado e o que ela significa para o poeta, isto é, a ideia de que a poesia estaria ocupando o espaço que outrora era apanágio da religião, Gombrowicz extrai, sempre irônico, o aparente contra-senso de sua presença em nosso tempo, um tempo que mais do que qualquer outro laicizou todas as manifestações da cultura artística:

Seria de minha parte mais sutil não perturbar um dos raros ofícios religiosos que ainda nos restam. Acabámos por duvidar de quase tudo, e no entanto continuamos a entregar-nos ao culto

da Poesia e dos Poetas; é esta até porventura a única divindade que não temos vergonha de adorar com muita pompa, grande porção de reverências e lindos arrulhos na voz. (...) Ah! O verbo do Poeta, a missão do Poeta, a alma do Poeta! [75](#)

Mas é claro que a ironia grossa de Gombrowicz dá conta apenas de uma face do imaginário poético moderno, digamos assim, e de uma face que não se restringe à poesia, mas a toda “arte pela arte” no que esse lema tem de apenas ornamental. O sagrado poético, agora, terá outra dimensão, a dimensão da autossuficiência, como quem extrai de sua suposta fraqueza justamente o seu valor maior: o “não servir para nada”, a suprema heresia de um mundo dominado pelo valor de mercado, passará a ser uma das qualidades essenciais da poesia, a sua liberdade e a sua transcendência. Daí o perigo que Lezama Lima verá, por exemplo, na ânsia de exatidão do próprio Valéry, num texto de 1938. Observe-se como este trecho verbaliza com nitidez a tensão entre dois mundos mentais:

Podemos chegar algum dia a definir com exatidão palavras até agora extremamente perigosas, como forma, ritmo, influências, inspiração, composição? Não será também um signo, que nas fórmulas matemáticas ingresse a palavra infinito? Pena que Valéry, em sua ânsia de alcançar essa lucidez de definição dos termos utilizados na poesia, tenha proposto substituir autor por produtor, leitor por consumidor, e graça histórica por produção de valor de uma obra de arte. Chegaremos a precisar a valoração artística ao extremo de exato significado que em economia tem a palavra valor, com seus acompanhantes de motivações espirituais e históricas? Seria conveniente substituir a graça da matéria com a que se deve trabalhar pelo instrumento que nos permite operar? Talvez voltemos a perguntar, como na antiga teologia, se a presença se verifica pela graça das palavras ou pela virtude do que opera, do que prepara a Ascensão. [76](#)

Aqui transparece o medo do “valor de produção” que no século XX contaminará praticamente todas as atividades – é preciso

resistir a ele, segundo o poeta, para manter intacta a “graça da matéria”, contra o perigo do simples instrumento operacional. Assim, o fato de a poesia “não ter valor” será mais uma qualidade que um defeito. Em outra ponta, Valéry, ao mesmo tempo que identifica a poesia com Deus, não teme envolvê-la de todo o pragmatismo “técnico”, inserindo-a exatamente na máquina de produção capitalista. O “valor-ouro”, assim, tem dupla face: é essência e conquista.

4. A negação da prosa

Voltemos mais uma vez à citação inicial de Eliot para desdobrar outros aspectos dessa nossa imagem da poesia. Depois de ressaltar a antiguidade, a percussão e o ritmo como elementos essenciais da poesia – categorias que lhe dão igualmente, nesse primeiro momento, um caráter mais sagrado que racional – Eliot lembra a variedade da poesia, uma variedade tão grande que as espécies parecem não ter nada em comum “exceto o ritmo do verso em vez do ritmo da prosa”.

Aqui Eliot toca em um ponto central em qualquer definição de poesia – a definição pela negação e pelo contraste, isto é, a poesia como aquilo que, na linguagem, *não é prosa*. No caso, Eliot lembra que a variedade poética permite tudo, exceto o que ele chama de *ritmo da prosa*. Naturalmente que o texto de Eliot não deve ser entendido como um ensaio científico, e ao longo de suas afirmações o poeta está lançando mão apenas de uma espécie de senso comum que situa a questão discutida, o que, por enquanto, é exatamente o que nos interessa. Para Eliot, se a poesia se opõe a alguma coisa, ela se opõe à prosa; de certo modo, definir uma linguagem será também definir a outra. Como não estamos no terreno das definições totalizantes, mas apenas no das imagens, podemos reter mais essa imagem da poesia, aliás implícita em praticamente todas as citações revistas aqui: a poesia como a *não-prosa*. Mas nesse primeiro momento, em que se sustenta a distinção? Observe-se que a divisória de Eliot, do mesmo modo que

a de Octavio Paz, repousa sobre a restrição do conceito de ritmo: há um ritmo poético (que ele chama simplesmente de *ritmo do verso*) que se opõe a um ritmo prosaico. Relembrando a primeira citação, vemos que as noções de *percussão* e de *ritmo* (*um selvagem batendo tambor numa selva*) são elementos fundamentais da poesia. Assim, outro traço que se confunde com a imagem da poesia é a sua identificação com a música, o que tornará ainda mais nítida a oposição à prosa. Em Valéry, a musicalidade da poesia será um elemento central de sua natureza, também em contraste com a prosa:

A poesia se distingue da prosa por não ter todas as mesmas obrigações nem todas as mesmas permissões que essa última. A essência da prosa é perecer, ou seja, ser “compreendida” – ou seja, ser dissolvida, irremediavelmente destruída, inteiramente substituída pela imagem ou pelo impulso que ela significa de acordo com a convenção da linguagem. (...)

Mas a poesia exige ou sugere um “Universo” bem diferente: universo de relações recíprocas, análogo ao universo dos sons, no qual nasce e movimenta-se o pensamento musical. Nesse universo poético, a ressonância prevalece sobre a casualidade, e a “forma”, longe de desvanecer-se em seu efeito, é como que *novamente exigida* por ele. A Ideia reivindica a sua voz.⁷⁷

“Análogo ao universo dos sons, no qual nasce e movimenta-se o pensamento musical” – essa proximidade da poesia com a música, com todas as consequências, é outra imagem forte que define a poesia. Reencontra-se aqui a metáfora retomada por Eliot, “os poetas só falam quando não podem cantar”.

Para Ezra Pound, do mesmo modo como ocorre com Lezama Lima, ainda que por caminhos diversos, a definição técnica do que é poesia não será relevante (até porque seus livros se apresentam objetivamente como manuais de uso prático, e não como tratados teóricos), mas, em qualquer caso, a música aparece como um elemento central. Veja-se:

No caso da poesia, há ou parece haver uma porção de coisas a olhar. E parece haver muito poucas descrições autênticas que tenham alguma utilidade.

Dante diz: “Uma *canzone* é uma composição de palavras posta em música”.

Não conheço melhor ponto de partida. (...)

A afirmação de Dante é o melhor ponto para começar porque ela faz o leitor ou o ouvinte partir daquilo que ele efetivamente vê ou ouve, em lugar de distrair sua mente dessa realidade e fazê-la voltar-se para alguma coisa que só pode ser mais ou menos deduzida ou conjeturada A PARTIR DA realidade e cuja *evidência* não pode ser senão uma extensão particular e limitada da realidade.⁷⁸

Finalmente, Octavio Paz sintetiza a importância da música na imagem original da poesia, marcando porém a passagem histórica em que ela perde expressão na produção poética:

Em sua origem, a poesia, a música e a dança eram um todo. A divisão das artes não impediu que durante muitos séculos o verso fosse ainda, com ou sem apoio musical, canto. Em Provença os poetas compunham a música de seus poemas. Essa foi a última ocasião em que a música do Ocidente pôde ser música sem deixar de ser palavra. Desde então, toda vez que se tenta reunir ambas as artes, a poesia se perde como palavra, dissolvida nos sons. A invenção da imprensa não foi a causa do divórcio, mas acentuou-o de tal modo que a poesia em vez de ser algo que se diz e se ouve converteu-se em algo que se escreve e se lê.⁷⁹

Todas essas qualidades evocadas intuitivamente pela natureza da poesia – antiguidade, mistério, música, canto, ritmo, pureza, não-utilidade, eternidade, ideal – acabam igualmente por defini-la em sua oposição substancial à ideia de prosa, no que esta evoca de linguagem concreta imediata, cotidiana, não-musical, impura, contaminada, perecível, útil. Por ser “substancial” essa distinção,

pelo menos no momento, podemos colocar como primeira tarefa da definição da poesia a sua oposição à prosa. Entretanto, como o chamado “senso comum” não pressupõe um ponto de partida epistemológico, ou mesmo simplesmente metodológico, estamos diante de distinções erráticas, cada uma considerada sob uma categoria diferente do conhecimento.

Não é apenas um problema do senso comum – quando não se considera, em algum grau, a questão técnica da linguagem, a discussão simplesmente se reduz a um palco de considerações temáticas genéricas. Consideremos a respeito, como um parêntese excêntrico, a visão de um não-poeta, Jean-Paul Sartre, em seu *Que é a literatura?* O brilho da linguagem beligerante do filósofo, cujas frases curtas avançam nocauteando o leitor, trata a diferença entre o poeta e o prosador como *atitudes* diferenciadas; na verdade o que ele discute é a questão filosófica do engajamento do escritor, mas quando tentamos nos agarrar em algum dado concreto da linguagem, alguma especificidade, ficamos com uma vaga metafísica na mão. Vejam-se as afirmações:

O escritor (...) lida com os significados. Mas cabe distinguir: o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música. (...) Na verdade, a poesia não *serve* de palavras; eu diria antes que ela as serve. Os poetas são homens que se recusam a *utilizar* a linguagem. Ora, como é na linguagem e pela linguagem, concebida como uma espécie de instrumento, que se opera a busca da verdade, não se deve imaginar que os poetas pretendem discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer. Eles também aspiram a *nomear* o mundo, e por isso não nomeiam nada, pois a nomeação implica um perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado, ou, para falar como Hegel, o nome se revela inessencial diante da coisa – esta, sim, essencial. Os poetas não falam, nem se calam: trata-se de outra coisa. (...)

O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira. Em vez

de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas. Não sabendo servir-se da palavra como *signo* de um aspecto do mundo, vê nela a *imagem* de um desses aspectos.⁸⁰

A *imagem* da poesia que daí resulta não se distingue, de fato, da imagem genérica que perpassa a visão intuitiva dos poetas; o lugar comum (“comum” no sentido estrito de sua recorrência) é o mesmo – o poeta como um mágico pairando acima do mundo concreto, fora da linguagem, capaz de chegar à “coisa em si”, que é a realização poética. É claro que Sartre trabalha com metáforas, trilhando sempre pela relação do “como se”, mas não sai dela. O resultado, paradoxal, é que um poeta como Lezama Lima assinaria embaixo do que diz Sartre. Ou Valéry:

(...) nenhum prosador, mesmo o mais lúcido, entende *plenamente* o que quer dizer; ou diz demais, ou não diz o suficiente, cada frase é um desafio, um risco assumido; quanto mais se vacila, mais a palavra se singulariza; ninguém, como mostrou Valéry, consegue compreender uma palavra até o fundo. Assim, cada palavra é empregada simultaneamente por seu sentido claro e social e por certas ressonâncias obscuras; eu quase diria: por sua fisionomia.⁸¹

Levadas ao pé da letra, as afirmações de Sartre pressupõem o mundo autônomo das palavras, o mistério indizível, as “ressonâncias obscuras”, o incompreensível. O que Sartre quer dizer ao afirmar que ninguém consegue compreender uma palavra até o fundo? Intuitivamente, nós sabemos, como Borges sabe o que é poesia sem defini-la; mas isso, no terreno de uma ciência da linguagem, nos deixa no mesmo lugar. O que é “pleno” na palavra? Em que sentido podemos dizer que haja algo nela a nós

inacessível? Epistemologicamente, no sentido de que a linguagem é um sistema autossuficiente, uma autossuficiência que vai além das puras formas, alcançando também os seus valores.

Se o filósofo Sartre fala por metáforas ao separar a poesia da prosa, o poeta Brodsky vai em direção contrária, no caminho da ciência, repousando a distinção entre uma linguagem e outra nos processos de cognição:

Há, como sabemos, três modos de cognição: analítico, intuitivo e o modo conhecido pelos profetas bíblicos: revelação. O que distingue a poesia de outras formas de literatura é que ela usa ao mesmo tempo todas os três (gravitando primariamente em torno do segundo e do terceiro modos). Porque todos os três são dados na linguagem; e há momentos em que, por meio de uma simples palavra, uma simples rima, o autor de um poema consegue se encontrar onde jamais ninguém esteve antes dele, mais longe, quem sabe, do que ele próprio desejaria ir. Aquele que escreve um poema o faz sobretudo porque escrever versos é um acelerador extraordinário da consciência, do pensamento, da compreensão do universo. [82](#)

Mais uma vez, o mundo da intuição e da revelação profética se reforça; por exclusão implícita, reserva-se o traço analítico para a prosa. Ezra Pound, mesmo reconhecendo a relativa inutilidade da separação entre prosa e poesia, não se furta a levantar hipóteses sobre ela, que afinal corroboram, sempre indiretamente, as qualidades da imagem da poesia que estamos levantando (a "energia" da poesia; a ideia de prosa como algo "menor"):

Não sei para que serve elaborar uma resposta à pergunta frequente: que diferença há entre a poesia e a prosa?

Penso que a poesia é mais carregada de energia. Mas essas coisas são relativas. Como quando dizemos que certa temperatura é quente e outra é fria. Do mesmo modo dizemos que certa passagem escrita em prosa "é poesia" quando

queremos elogiá-la, que certa passagem escrita em verso é “apenas prosa” quando queremos menosprezá-la. [83](#)

Em outro passo, ele ressaltará o caráter analítico da prosa, em oposição ao traço mais sintético da poesia:

A linguagem da prosa tem uma carga de muito menor intensidade; talvez seja esta a única distinção válida entre prosa e poesia. A prosa permite uma apresentação mais abundante de fatos, e pode ser muito explícita, mas requer uma maior quantidade de linguagem. [84](#)

É curiosa aqui a qualificação “quantitativa” da linguagem – Ezra Pound fala de “quantidade de linguagem”, e não de “palavras”. A ideia da *síntese* como uma das marcas da poesia (em contraste com a abundância da prosa) é outra das qualidades (ou “defeitos”, se lembramos Gombrowicz e seu “extracto farmacêutico”) recorrentes na constituição de uma imagem da linguagem poética. Como vimos nas palavras de Brodsky, a poesia é *o mais conciso, o mais condensado meio de revelar a experiência humana*. Trata-se de um valor poético disseminado universalmente. Numa carta de 1923 a Mário de Andrade, sublinhava Manuel Bandeira, identificando (um sinal daqueles tempos) síntese, poesia e ciência:

Há qualquer coisa de científico em sua poesia, pelo menos de aguçadamente inteligente. Dá-me, como já lhe disse, o mesmo gozo da moral dedutiva de Espinosa. Não creio que você esteja perdido para a poesia. Onde há síntese emotiva e aproximações bruscas de termos remotos, haverá sempre poesia. A prova é o silogismo regular ... [85](#)

Prosseguindo ainda mais um tempo nesse terreno genérico, porém sempre revelador da imagem da poesia, retomemos mais uma vez T. S. Eliot, nosso fio condutor. Ele nos diz que a poesia não deve ser definida por seus usos, mas adiante enumera alguns *efeitos* que a poesia produz sobre os homens, alguma coisa que,

nesse primeiro instante, podemos chamar de suas “funções”, ainda que elas aconteçam por conta própria, por assim dizer, já que não são planejadas. Um desses efeitos seria nos auxiliar a quebrar “os modos convencionais de percepção e avaliação que perpetuamente se formam”, levando as pessoas a ver o mundo de um modo novo (o que nos lembra o “acelerador da consciência” de Brodsky). Sempre acompanhando as imagens de Eliot, a poesia pode também nos tornar mais conscientes dos sentimentos que se ocultam no “substrato do nosso ser”, no qual raramente penetramos. Para Octavio Paz, que talvez represente a síntese mais completa dessa imagem que estamos tentando desenhar, a poesia permite uma volta essencial às nossas origens, através da força do ritmo; nas palavras dele, “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente”⁸⁶.

Esse breve retrospecto nos permite algum ponto de partida para enfrentar a natureza da poesia como fenômeno da linguagem – em particular, para tentar descobrir, afinal, que reside a sua distinção substancial do que se convencionou chamar “prosa”.

Mas é preciso ter cuidado aqui, porque as qualidades definidoras de uma imagem da poesia, tomadas isoladamente, se encontram em outros usos da linguagem, do puramente religioso à prosa literária ou filosófica, por exemplo. Além disso, os poetas que citamos trabalham com categorias díspares, pertencentes a diferentes campos do conhecimento – e escreveram sobre poesia com intenções bastante distintas, em momentos históricos diferentes. Mais: em algumas definições encontramos elementos puramente técnicos (o metro, o verso, o ritmo); em outras, funções sociais da poesia; em outras ainda, asserções puramente opiniáticas, e daí por diante. Em alguns, a intenção ensaística é evidente; em outros, a poesia se define como metáfora, com a linguagem do poema, numa tautologia.

Assim, se a poesia, como fenômeno da linguagem, necessariamente se define *também*, ou *no mínimo*, pela sua forma, será preciso partir de algum ponto de partida conceitual com relação à linguagem. Mas, repetindo Lezama Lima, “podemos

chegar algum dia a definir com exatidão palavras até agora extremamente perigosas, como forma, ritmo, influências, inspiração, composição?" Na perspectiva teórica, a resposta será sempre *sim*; se já é difícil trabalhar com a poesia considerando-a simplesmente um *dado*, mais difícil ainda será operar com ela (no campo teórico, lembremos – os poetas estão livres, pelo menos aqui, desse desespero) sem definir previamente algum conceito técnico de linguagem, e o lugar do homem nessa linguagem. E, nesse aspecto, os pontos de vista que aqui levantamos não nos ajudam muito. De certo modo, sabemos o que é poesia quando deparamos com uma – daí em diante, como se viu acima, entramos no terreno das impressões, em que tudo é permitido, já que é dominado mais pelos efeitos do que pelas causas. A própria ideia da superioridade da poesia sobre a prosa, que como vimos se manifesta mais ou menos escancaradamente – ou *despudoradamente*, como talvez dissesse Gombrowicz –, de uma forma que não costuma transparecer nos defensores de nenhuma outra atividade artística, necessita de uma revisão histórica, pelo menos para definir em que sentido uma tal superioridade se sustenta.

Para isso é preciso, entretanto, sair do terreno da impressão para o terreno da ciência – de alguma ciência. Historicamente, a primeira tentativa moderna de definir poesia de um modo sistemático, entendendo-a tecnicamente como um fenômeno da linguagem e portanto apreensível a partir da natureza linguística da palavra, se deve ao grupo de estudiosos hoje conhecido pelo nome de *formalistas russos*. É o assunto do nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO III

O FORMALISMO RUSSO

1. Em busca da ciência literária

Perguntar o que é “formalismo russo” criará talvez quase tantas dificuldades para o estudioso delimitá-lo com precisão quanto “o que é poesia”. Apesar disso, o formalismo russo é desses *loci communes*, como assinalou Peter Steiner, “de que se faz a história das ideias”⁸⁷ Um número respeitável de categorias da teoria literária que se tornaram correntes ao longo do século XX, como *estranhamento*, *literaturidade* e *funções da linguagem* nasceu das especulações daquele grupo bastante heterogêneo de estudiosos, poetas e escritores que, na Rússia de meados dos anos 10 até o final dos anos 20, acabou um tanto a contragosto sendo chamado de “formalista”. Num texto de 1924, B. Eikhenbaum, um dos mais notáveis “formalistas”, dirá:

Antes de mais nada, é evidente que não existe nenhum “método formal”. É difícil saber quem cunhou este termo, mas não foi uma invenção feliz. (...)

O que está em jogo não são os métodos da pesquisa literária, mas os princípios sobre os quais se deve construir uma ciência da literatura – o seu conteúdo, o objeto fundamental de estudo, os problemas que a organizam como ciência específica. (...)

Não somos “formalistas”, mas, se se quer, especificadores. ⁸⁸

E, como o próprio Steiner assinala em seguida, “esta fatura de designações, porém, não é simplesmente indicativa de uma

insatisfação pela terminologia existente, mas também de uma falta fundamental de unidade no interior do próprio movimento”.⁸⁹

Cronologicamente, o formalismo se instaura na Rússia como escola em dois momentos próximos, no tempo e na geografia. Em 1915, funda-se o Círculo Linguístico de Moscou, com a presença principal de Roman Jakobson. Victor Erlich, em obra pioneira e ainda hoje obrigatória nos estudos sobre o formalismo russo, lembra que de fato as atividades do Círculo iam além da linguística:

O escopo real da atividade do Círculo era mais largo do que seu nome implicaria. Nos primeiros dois anos os problemas do folclore e da dialetologia russos ocuparam o centro do palco. Mas, mais tarde, a ênfase principal passou do levantamento de dados linguísticos para as discussões metodológicas tanto sobre poética como sobre a fala “prática”.⁹⁰

Um ano depois, em São Petersburgo, um grupo de teóricos constituiu a “Sociedade para o Estudo da Língua Poética” (OPOYAZ é a sigla em russo que se tornará famosa), publicando textos a partir de 1916 até o final dos anos 20, quando o movimento se dissolve enquanto tal, embora muitos de seus integrantes continuem escrevendo e produzindo ao longo das décadas seguintes, o que também ocorreu com o Círculo de Moscou. O caráter mais heterogêneo do grupo de São Petersburgo, OPOYAZ, é frisado por Erlich:

A Sociedade para o Estudo da Língua Poética, ou *Opoyaz*, era um tanto mais heterogênea do que sua contrapartida de Moscou. Esta representava a incursão coletiva de linguistas na poética. Aquela era uma ‘coalizão’ de dois grupos distintos: os estudantes profissionais da língua da escola de Baudoin de Courtenay, tais como Lev Iakubinski e E. D. Polivanov, e teóricos da literatura como Vitor Chklóvski, Bóris Eikhenbaum e S. I. Bernstein, que tentavam resolver os problemas básicos de sua disciplina por meio da linguística moderna.⁹¹

Para um início de abordagem – pelo menos para começar de algum ponto não discutível – podemos fixar um aspecto teórico de referência que unirá todos os formalistas russos, como sintetiza Frederic Jameson: “A única exigência dos Formalistas Russos é sua teimosa ligação ao que é intrinsecamente literário, sua teimosa recusa de se desviar do “fato literário” para alguma outra forma de teorização”. [92](#)

A célebre “literaturidade” – eis o dogma formalista, em torno do qual todas as discussões serão feitas, até mesmo pelos seus inimigos. Afinal, o que faz de uma obra literária uma obra literária? – essa é a questão central do formalismo. A revolução instaurada por eles está na natureza da resposta a esta questão antiga: para eles, era preciso livrar a teoria literária de tudo que não fosse estritamente literário; livrá-la da psicologia, da história, da biografia, da sociologia, da intuição, do subjetivismo. Bem, tirados esses andaimes “emprestados” de outras ciências, o que vai sobrar? É claro que as respostas serão muitas e diversas, eventualmente antagônicas.

Um modo de começar a dar conta dessa diversidade é acompanhar as três metáforas bastante sugestivas que, de acordo com Peter Steiner, sintetizam as principais correntes do formalismo: a “máquina”, o “organismo” e o “sistema” – em cada uma dessas imagens vemos tanto uma concepção particular de “literaturidade”, isto é, o que faz com que uma obra literária seja “literária”, a preocupação fundamental dos formalistas, quanto o pressuposto filosófico (ou, às vezes, declaradamente, a falta dele) que sustenta tal ponto de vista.

O conceito de “máquina” para designar a obra poética, como frisa Steiner, será uma das metáforas fundamentais de Viktor Chklóvski⁹³, a figura mais visível no primeiro instante do movimento: “Na sua essência, o método formal é simples: um retorno ao saber artesão”⁹⁴. Um saber artesão, ou um “retorno”, entretanto, que não se confundirá com nenhum saudosismo camponês. Em uma carta a Jakobson de 1922, Chklóvski dirá: “Nós sabemos como é feita a vida, e também como são feitos o *Dom*

Quixote e o automóvel”.⁹⁵ Também não se trata de uma metáfora passageira, um arroubo juvenil; numa obra de 1928, frisa ainda Chklóvski:

Se você quer se tornar um escritor deve examinar um livro com a mesma atenção com que um relojoeiro examina um pêndulo ou um mecânico um automóvel.

Examinam-se os automóveis dos seguintes modos: os mais idiotas entram no carro e apertam a buzina. Esse é o grau mais alto de estupidez. Aqueles que sabem um pouco mais de automóveis, mas supervalorizam o seu conhecimento, entram no carro e mexem na alavanca de câmbio. Também isso é estúpido e talvez também incorreto, porque não se deve mexer naquilo que é de responsabilidade de outro trabalhador.

A pessoa que entende inspeciona o automóvel com serenidade e compreende “para que serve cada coisa”: por que o carro tem tantos cilindros, por que tem grandes rodas, onde se coloca a transmissão, por que a parte posterior é cortada em ângulo agudo e por que o radiador não é polido.

É deste modo que se deveria ler. ⁹⁶

Essa identificação metafórica da arte com a máquina tem raízes variadas. A mais evidente provém diretamente do Futurismo, com a qual parte dos formalistas terá uma ligação de origem, especialmente o próprio Chklóvski, autor do mais antigo documento (1914) do movimento formalista, “A Ressurreição da Palavra”, um libelo que, nas palavras de Medvedev,

dá a impressão de ser mais o manifesto de uma escola literária definida do que o começo de um novo movimento de estudos literários.

Eis o programa da brochura tal como o colocou o autor na página de rosto:

“A palavra-imagem é a sua petrificação. O epíteto como um meio de renovar a palavra. A história do epíteto é a história do estilo poético. O destino dos trabalhos dos artistas da palavra do

passado é o mesmo destino da própria palavra – completar a viagem da poesia à prosa. A morte das coisas. A tarefa do futurismo – ressuscitar coisas, devolver a experiência do mundo ao homem. A ligação entre os procedimentos da poesia futurista e os procedimentos do pensamento da linguagem geral. A meia-compreensão da língua da poesia antiga. A língua dos futuristas.”⁹⁷

Temos aqui postulada, na perspectiva de uma das correntes formalistas, a velha hierarquia *poesia x prosa*, agora de uma forma absoluta: a prosa é “a morte das coisas”. A palavra envelhecida se torna “prosa”. A “ressurreição da palavra”, entretanto, não era apenas uma questão artística, como lembra Steiner ao descrever a ambiência em que fermentava o formalismo:

Mas na Rússia tal metáfora era também índice de uma determinada postura política. Ela remetia à aspiração da *intelligentsia* de esquerda a uma transformação radical da sociedade russa. O domínio da tecnologia era frequentemente visto como um meio supremo de se conseguir tal fim. A famosa equação de Lênin – “socialismo = governo dos soviets + eletrificação” – constituía uma expressão desta fé, do mesmo modo que os irrealizáveis planos construtivistas de cidades socialistas projetadas cientificamente, ou que a afirmação de Vladimir Maiakóvski segundo a qual um só trator Ford valia mais do que uma coletânea de poesias.⁹⁸

A imagem da “máquina”, como vemos, está longe de ser uma metáfora avulsa – ela permeia todo um imaginário progressista e cientificista com o qual o formalismo russo se identificará em seu primeiro momento. Aliás, a literatura russa do período se contaminará desse espírito, para o bem ou para o mal, digamos assim. Era uma expressão filosófica forte o suficiente para sustentar a reação de uma obra como *Nós*, do engenheiro naval Eugênio Zamiatin, a primeira distopia importante do século XX, uma projeção futurista da sociedade igualitária que combina um certo

experimentalismo “cubista”, na representação de uma vida mecanizada, com uma intuição sombria sobre o destino humano. *Nós* foi publicado em 1920; deste livro derivaram diretamente os clássicos *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, de 1932, e *1984*, de George Orwell, publicado em 1948. Um imaginário que “estava no ar”, digamos assim, a exigir adesão ou resposta. Veja-se o trecho inicial do romance, que põe imediatamente em cena, desde o título, “o espírito do tempo”, por assim dizer:

ANÚNCIO. A MAIS SÁBIA DAS LINHAS. POEMA

Estou simplesmente copiando, palavra por palavra, o que foi publicado hoje no Jornal do Estado:

“A construção do INTEGRAL será completada em 120 dias. Está próxima a grande e histórica hora em que o primeiro INTEGRAL irá decolar ao espaço distante. Mil anos atrás, seus defensores heróicos sujeitaram todo o globo terrestre ao poder do Estado Unificado. Uma façanha ainda maior agora está diante de você: integrar a equação infinita do Universo com vidro, eletricidade, fogo INTEGRAL. Ao jugo benéfico da razão você irá sujeitar seres desconhecidos habitando outros planetas – talvez até em um estado selvagem de liberdade. Se eles não conseguirem entender que nós lhes estaremos dando felicidade matematicamente infalível, será nosso dever forçá-los a isso. Mas temos de tentar as palavras antes das armas.

Em nome do Benfeitor, anuncia-se por meio deste a todos os números do Estado Unificado que:

Cada um que se sentir capaz deve escrever folhetos, poemas, manifestos, odes ou outras composições sobre a beleza e a majestade do Estado Unificado.

Eles serão os primeiros transportados pelo INTEGRAL.

Longa vida ao Estado Unificado, longa vida aos números, longa vida ao Benfeitor!”⁹⁹

O jovem Mikhail Bakhtin, no início dos anos 20, também dará a sua resposta a esse espírito, agora no terreno filosófico, em sua

obra inacabada *Para uma filosofia do ato*. Contra a ideia de *imanência* (implícita na metodologia do formalismo, embora esse não fosse o tema do texto) dirá:

Isso é como o mundo da tecnologia: ele conhece sua própria lei imanente, e se submete a essa lei em seu desenvolvimento impetuoso e irrefreável, apesar do fato de que há tempos fugiu da tarefa de compreender o propósito cultural desse desenvolvimento, e pode servir mais ao mal que ao bem. Assim, os instrumentos são perfeitos de acordo com sua lei interna, e, como consequência, eles se transformam, a partir do que era inicialmente um meio de defesa racional, numa força terrível, mortal e destrutiva. Tudo que é tecnológico, quando divorciado da unidade única da vida e entregue à vontade da lei imanente de seu desenvolvimento, é assustador; pode de tempos em tempos irromper nessa unidade única como uma força terrível e irresponsavelmente destrutiva.

Na medida em que o mundo autônomo abstratamente teórico (um mundo fundamentalmente e essencialmente alheio à historicidade única e viva) permaneça dentro de seus limites, sua autonomia é justificável e inviolável. Tais disciplinas filosóficas especiais como lógica, teoria da cognição, psicologia da cognição, biologia filosófica (todas elas procurando descobrir — teoricamente, isto é, por meio da cognição abstrata — a estrutura do mundo teoricamente conhecido e os princípios desse mundo) são igualmente justificáveis. Mas o mundo como objeto de cognição teórica procura se fazer passar como o mundo inteiro, isto é, não apenas como um Ser abstratamente unitário, mas também como um Ser concretamente único em sua possível totalidade. (...) Seria uma injustiça dizer que isso representa a tendência predominante na história da filosofia; é antes uma peculiaridade específica dos tempos modernos, e podemos mesmo dizer que é exclusivamente uma peculiaridade dos séculos XIX e XX.¹⁰⁰

Observe-se que tanto o texto de Zamiatin quanto o de Bakhtin expressam, em vias absolutamente distintas, o mesmo temor – o da redução da vida a alguma “ordem racional”. No contexto russo dos anos 20, esse ponto de vista seria crescentemente perigoso, para dizer o mínimo – por que outra razão Bakhtin teria escondido os originais para só revelá-los 60 anos depois, poucos meses antes de morrer? O curioso é que, nesse primeiro momento, que podemos chamar de “cientificista”, digamos assim, a oposição *marxismo x formalismo* – que será a grande discussão ideológica no final da década de 20 – era, de fato, superficial. A tecnologia representava um valor útil e positivo tanto para os projetos políticos como para a constituição de uma ciência das letras.

A segunda imagem proposta por Steiner para representar as principais correntes formalistas é o “organismo”. Nela, a comparação entre o objeto literário e o organismo biológico será chamada de “método morfológico”, e a figura mais proeminente dessa linha será Vladimir Propp. Num texto de 1928, “As transformações dos contos fantásticos”, Propp coloca nitidamente o seu ponto de partida:

Podemos, a vários títulos, comparar o estudo dos contos com o das formas orgânicas da natureza. O folclorista, tal como o naturalista, ocupa-se de fenômenos diversos que, na sua essência, são contudo idênticos. A questão da origem das espécies colocada por Darwin pode ser colocada também no nosso domínio.¹⁰¹

Tal concepção – a obra de arte como um *organismo* – tentará responder ao que parecia a limitação dos postulados da “máquina” de Chklóvski; tais postulados, as categorias do “material” e do “procedimento”, seriam incapazes de dar conta da *funcionalidade*. Na visão “orgânica”, a obra de arte não será mais uma “soma de procedimentos”, como queria Chklóvski, mas um “sistema de procedimentos”, defendido por Zirmunski, que acrescenta ao material e ao procedimento a categoria do “estilo”. A biologia, entretanto, continua presente:

Com efeito, Zirmunski comparava a tarefa do estudioso do estilo (a noção crucial de sua teoria da arte) àquela do paleontólogo: “Do mesmo modo como um paleontólogo de poucos, pequenos ossos de um animal desenterrado pode reconstruir – porque conhece as suas funções – a estrutura inteira do animal, assim o estudioso de um estilo artístico (...) pode reconstruir em termos gerais uma estrutura integrada organicamente, pode “predizer” as formas que ela pressupõe”.

102

É preciso, porém, não perder nunca de vista a heterogeneidade que se ocultava sob o rótulo formalista. Na crítica de 1929 – a ser retomada em detalhes adiante – que Medvedev faz ao movimento, esse traço é sublinhado, assim como o ecletismo do próprio Zirmunski:

O movimento não tem unidade. (...) Vieram a existir tantos formalismos quanto formalistas.

(...)

Um típico representante do formalismo acadêmico, que às vezes é mesmo difícil de ser chamado de formalismo, é Zirmunski. Seus trabalhos, como *Byron e Pushkin* (1924) evitam cuidadosamente todos os extremos de metodologia e princípios e, tentando tratar o material tão completamente quanto possível, faz uso das orientações metodológicas mais variadas.103

Assim, o mais importante nome da visão biológica “pura”, por assim dizer, será mesmo Vladimir Propp, talvez mais pela influência posterior que sua obra exerceu nas concepções estruturalistas da narrativa a partir dos anos 50 do que propriamente por sua presença nos anos 20. É de notar, por exemplo, que na obra de Medvedev publicada em 1929, que faz um retrospecto bastante amplo do movimento formalista, o nome de Propp não aparece, provavelmente porque sua obra mais significativa, “A morfologia do conto”, é de 1928 – Propp será, assim, um formalista tardio. Se ele

mesmo recusaria anos depois o título de “formalista”, o fato é que, como lembra Victor Erlich, “o método de análise morfológica usada por Propp era um estratagema tipicamente formalista”.¹⁰⁴ O estratagema, em suma, será extrair dos contos populares a estrutura narrativa abstrata em que o que importa são as funções, e não os personagens, entendendo-se os contos como organismos fundamentalmente estáveis. Assim, as estruturas narrativas são “espécies”, em que a diversidade de “indivíduos” não compromete a estabilidade essencial da estrutura, afinal, “biológica”. Apesar de todos os problemas teóricos que tal concepção possa revelar – qual o lugar da semântica e o lugar da história na obra de arte, por exemplo – a sua concepção básica viveu um notável renascimento nos anos de ouro do estruturalismo, a partir da popularização dos formalistas no Ocidente, pelas mãos de Todorov e Kristeva. Num clássico dos anos 60, revisto nos anos 70, Todorov, ao propor a fundação de uma “Poética”, retomará de forma praticamente intacta o pressuposto comum aos formalismos de cinquenta anos antes:

Não é a obra literária em si mesma que constitui o objeto da Poética: o que esta interroga são as propriedades desse discurso particular que é o discurso literário. Toda obra então só é considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata muito mais geral, de que não passa de uma das realizações possíveis. Nesse particular, tal ciência se preocupa não mais com a literatura real, mas com a literatura possível, em outras palavras: com essa propriedade abstrata que faz a singularidade do fato literário, a *literariedade*. A finalidade de semelhante estudo [é] propor uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário, uma teoria que apresente um quadro tal dos possíveis literários, que as obras literárias existentes apareçam como casos particulares realizados. [...] O texto particular não será senão um exemplo que permite descrever as propriedades da literatura.¹⁰⁵

Em certo sentido, é possível completar o parágrafo de Todorov, sobre os possíveis literários em que os “casos particulares” são

apenas “exemplos” – como, na biologia, cada indivíduo é um exemplo de sua espécie –, com este passo de Propp, de 1928: “São estas partes constitutivas que melhor se prestam a uma comparação. Em zoologia, isso corresponderia a uma comparação de vértebras com vértebras, de dentes com dentes, etc.”¹⁰⁶

Considerando os grandes sistemas de interpretação do mundo que foram a marca da ciência e da filosofia na virada do século XIX para o século XX, a comparação entre uma obra de arte e um organismo biológico era de fato tentadora, quase irresistível, pela exatidão metodológica que aparentava. Steiner refere-se a um texto de 1925 de Bóris Iarcho, da Academia do Estado para o Estudo das Artes de Moscou – *Os limites da teoria literária como ciência* – sobre as analogias entre a teoria literária e a biologia, que sintetiza a questão em três pontos: uma e outra são “totalidades complexas constituídas de elementos heterogêneos”, “totalidades unitárias”, e nos dois casos os elementos se diferenciam hierarquicamente – alguns são essenciais para a unidade do conjunto e outros não.¹⁰⁷

Observe-se que as eventuais diferenças de pontos de vista dessa corrente “orgânica” – entre Zirmunski, Propp e outros – dizem respeito a aspectos operacionais, mas em nenhum momento ninguém parecia se perguntar sobre a pertinência *epistemológica* da comparação. Isto é, o fato de se compararem objetos culturais com objetos naturais de uma forma mais ou menos mecânica não parecia demandar nenhuma investigação filosófica mais atenta. A exigência metodológica que preocupava Bakhtin no seu artigo inédito de 1924 – “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” –, não era propriamente um tópico formalista. Já para Bakhtin, não se poderia nunca falar em *literaturidade* [*literaturnost*] fora do mundo da *cultura*:

A autonomia da arte é fundada e garantida por sua participação na unidade da cultura, pelo fato de que a arte ocupa aqui não apenas uma posição distintiva, mas também *uma posição necessária e insubstituível*. De outra forma, essa

autonomia seria simplesmente arbitrária; por outro lado, seria possível impor à arte quaisquer objetivos e propósitos alheios à sua natureza factual pura. A arte não teria objeções, porque a natureza pura só pode ser explorada. Um fato e uma distinção puramente factual não têm direito à voz; para ter esse direito, precisam se tornar *significado*. Mas é impossível se tornar significado sem participar de uma unidade, sem aceitar a lei da unidade: um significado isolado é uma *contradictio in adjecto*.¹⁰⁸

A terceira imagem empregada por Steiner é a do “sistema”. Essa metáfora, despojada do esquematismo biológico, será a mais duradoura e bem fundamentada dos formalistas, desde que, nas mãos de Jakobson, ganhou uma consistência e uma articulação teórica que não se encontravam nos seus antecessores. O ponto de partida – ainda que sem desprezar todas as conquistas anteriores, e, digamos, isoladas, dos outros formalistas – será sistematizado por Iuri Tinianov, na sua tentativa de dotar a teoria de um instrumental capaz de explicar a história literária; e explicá-la sem transformar-se em “historiador”, isto é, sempre tendo em mente o dogma da *literaturnost*.

A questão que se apresentava – e que nem a “máquina” nem o “organismo” conseguiam resolver – era: como explicar a mudança, ou o que se costumava chamar de *evolução literária*, através do tempo? A História será, desde o início, o calcanhar-de-aquiles do movimento formalista. Para Tinianov, a noção fundamental para dar conta do problema é a de *substituição de sistemas*, e o conceito de sistema perpassará todas as séries significantes:

Para analisar este problema fundamental, é preciso antes convir que a obra literária constitui um sistema e que a literatura constitui igualmente um outro. É unicamente na base desta convenção que se pode construir uma ciência literária que, não se satisfazendo com a imagem caótica dos fenômenos e das séries heterogêneas, se propõe estudá-los. Por esta via, não se afasta o problema do papel das séries vizinhas na evolução literária, pelo contrário ele coloca-se verdadeiramente.

Não foi sem proveito que se realizou o trabalho analítico sobre os elementos particulares da obra: o assunto e o estilo, o ritmo e a sintaxe na prosa, o ritmo e a semântica na poesia, etc., etc.; demo-nos assim conta de que podíamos, até certo ponto, como *hipótese de trabalho*, isolar estes elementos no abstracto, mas que todos esses elementos se encontram em *correlação mútua* e em interacção. O estudo do ritmo no verso e do ritmo na prosa deveriam revelar que um mesmo elemento desempenha papéis diferentes em sistemas diferentes.¹⁰⁹

Observe-se como Tinianov justifica a análise de fatos literários isolados, que podemos entender como as “peças” da máquina de Chklóvski, como uma hipótese de trabalho – mas lembra que é preciso estabelecer a relação mútua que existe entre elas. Isto é, fora do sistema, nada significa. Aparentemente, repete-se aqui o que Bakhtin dizia: *um significado isolado é uma contradição em termos*; mas só aparentemente. O sistema de Tinianov e de Jakobson são entidades imanentes abstratas. Para Bakhtin, a *literaridade* não pode ser depreendida de nada “abstrato”, mas da “unidade da cultura”. Percebe-se também aqui a dívida que o formalismo sistêmico tem com a linguística de Saussure: ele tentará fazer da literatura um sistema paralelo ao sistema linguístico, guardadas algumas diferenças, aliás mais acidentais que essenciais. É verdade que no manifesto clássico de 1928 – “O problema dos estudos literários e linguísticos” – assinado por Tinianov e por Jakobson, coloca-se a ressalva quanto à pertinência de decalcar o sistema literário do sistema linguístico, particularmente na questão histórica: “O sincronismo puro acaba por ser hoje uma ilusão: cada sistema sincrônico contém o seu passado e o seu devir, que são elementos estruturais inseparáveis do sistema.”¹¹⁰

O modo como eles calçam o caminho por onde passará a solução do problema não transcende entretanto o pressuposto da imanência: “A história do sistema é por sua vez um sistema”; e, ao final, “[o sistema dos sistemas] tem as suas leis estruturais próprias, que se devem estudar. Considerar a correlação dos

sistemas sem ter em conta leis imanentes a cada sistema é uma via funesta do ponto de vista metodológico”.¹¹¹

Em síntese, os pontos de liga entre os diferentes formalismos que apareceram na Rússia entre 1915 e 1930 estão, primeiro, no dogma da *literaturidade* – é preciso especificar o objeto literário no que ele tem de estrita e autonomamente literário; e, segundo, na ideia de que esse objeto obedece a leis internas regulares e sistemáticas, exclusivas dele.

Claro que esses dois únicos pontos não esgotam toda a pletora de teóricos mais ou menos afins que se debruçaram naquele período sobre a literatura, que engloba desde o futurismo mais elementar, de primeira hora, até o trabalho tardio muito mais complexo e aprofundado de Tinianov e Jakobson. Mas, de fato, os conceitos centrais que passaram à história como específicos do formalismo russo devem sua coerência interna aos dois pontos sintetizados acima, por mais diferenças de ênfase que transpareçam entre um autor e outro.

Além do mais, a essa altura, quase um século depois do surgimento do movimento formalista na Rússia, a disparidade desses pontos de vista e a sua eventual falta de unidade teórica é assunto de uma arqueologia teórica, de uma historiografia específica. A própria expressão “formalismo russo” já transcende há muito os seus limites, digamos, “formais”, e se transformou numa poderosa referência teórica em que o que restou significativo foi a síntese, foram os pontos básicos de partida, e não as suas dissidências e divergências. Nos limites do nosso trabalho, tentaremos nos concentrar nessa síntese possível, para levantar em que medida o formalismo russo dará um salto qualitativo fundamental para colocar a discussão teórica da literatura no quadro maior das ambições do imaginário científico das primeiras décadas do século XX. Particularmente no terreno da poesia – e da sua distinção com relação à prosa, tema do nosso trabalho – os formalistas, para o bem ou para o mal, terão uma relevância absoluta em qualquer discussão subsequente. Comparativamente, por exemplo, com a opinião dos próprios poetas repassados no

capítulo anterior, saltará aos olhos do leitor um diferencial respeitável: o peso da exigência metodológica dos formalistas, avessos por princípio a toda abordagem impressionista.¹¹²

A palavra chave, aqui, é "ciência". Propondo uma "ciência da literatura", o formalismo, para falar sobre poesia, terá como exigência primeira desembarcar do navio etéreo das musas, afastar-se delas, e assumir, digamos assim, a oficina de Vulcano. Essa exigência é claro, é expressão de um movimento anterior mais amplo. Alexander Potebnia (1835-1891), de quem falaremos mais adiante, já colocava assim a questão:

As definições de poesia que proporemos não apresentam grande novidade, mas talvez não sejam de todo inúteis, visto que nos nossos manuais e em particular na crítica de algumas revistas dos anos quarenta e cinquenta até hoje define-se a poesia se utilizando imagens e paralelos poéticos. Antes se dizia: "a poesia não é mais que o perfume da rosa, o sono de uma criança, o sonho de um jovem", e assim por diante. A poesia é explicada com termos que necessitariam eles próprios ser esclarecidos, e que frequentemente são também de todo inexplicáveis. Por exemplo, "a poesia como arte representa a substância dos objetos, a sua ideia, não de modo abstrato, vale dizer, *não à base de categorias lógicas*, mas concretamente em imagens, mediante a palavra. As imagens são o fruto da capacidade criativa e da fantasia". (...)

A poesia não se exprime mediante categorias lógicas; todavia, nós estamos convencidos de que as categorias lógicas são aquelas sem as quais não é possível nenhuma atividade do pensamento propriamente humano. Que coisa é a fantasia?¹¹³

No terreno das classificações e das especializações que ganhava impulso desde o século XIX em praticamente todas as áreas do conhecimento, era preciso que a arte literária, ela também, encontrasse o seu lugar ao sol da ciência, andando nela com suas próprias pernas. Retrospectivamente, com a cabeça esfriada pela história, percebe-se que o formalismo russo será uma das faces

desse largo movimento cientificista que varria o mundo, um movimento forte o suficiente a ponto de entender que a própria atividade política era capaz de ser controlada e dirigida cientificamente, de acordo com leis objetivas e pressupostos mensuráveis – um imaginário que transparece, como vimos, em *Nós*, de Zamiatin. A própria Revolução Russa pode ser entendida como expressão e realização desse ideário. E naturalmente os teóricos do período, quisessem ou não, viviam sob aquela violenta efervescência que tocava todos os aspectos da vida cotidiana.

O aspecto curioso do formalismo é o fato de que enquanto tudo na Rússia convidava à discussão dos temas e conteúdos políticos e ideológicos, a nova escola chamava a atenção justamente para os aspectos “formais”, *o material da obra de arte*, descartando o resto – isto é, tudo que esteja no terreno genérico dos “conteúdos” – como não-relevante para definir a especificidade da literatura. Não será apenas uma questão de detalhe. Em 1924, ano em que começa a crescer a reação do marxismo soviético contra o formalismo, Trótski balizará o aceitável e o não-aceitável na nova escola. Victor Erlich sintetiza assim a questão:

A atitude de Trótski diante do Formalismo era agudamente crítica, mas não totalmente hostil. Ele admitia a contragosto que “apesar da superficialidade e caráter reacionário da teoria formalista da arte, uma certa parte do trabalho de pesquisa feita pelos formalistas é útil”. (...) Tratado como uma técnica auxiliar, o Formalismo é um procedimento crítico legítimo, de fato recompensador. Elevado a uma filosofia de arte, uma *Weltanschauung*, torna-se uma concepção totalmente falsa e reacionária. [114](#)

A intensidade da reação dá uma medida, por si só, da crescente influência do formalismo nas discussões da época como método de análise literária. A interferência de Trótski também apresenta as duas faces (que acabam sendo inseparáveis) do movimento – o aparato técnico, mais “inocente”, digamos assim, o instrumental neutro de análise, e a “visão de mundo”, a teoria do conhecimento

que tal aparato pressupunha. A questão é que quanto mais os formalistas aprofundavam as suas técnicas de análise, mais necessitavam igualmente fundamentar as suas categorias num quadro epistemológico, numa teoria do conhecimento em que os seus conceitos se articulassem com consistência. A solução de Trótski é política – e salomônica. Pode-se usar esse aparato neutro de análise, que ele é inofensivo, e eventualmente útil; mas que não se extraia dele nenhuma consequência filosófica maior. Não se tratava apenas de um embate salutar no terreno das ideias; era de fato uma luta mortal no terreno do poder. Era uma “ciência política” decidindo de uma vez por todas o certo e o errado, e no momento em que o marxismo oficial se apoderou da contestação aos formalistas as questões de fundo morreram ali. A partir dos anos 30, não havia mais nada inteligente a dizer em voz alta a respeito, como de fato não se disse mais nada.

E o que se disse, como Chklóvski num artigo de 1930, o mesmo Chklóvski que no início dos anos 50 defenderá o realismo socialista, é uma espécie de *réquiem* do formalismo: “Em última análise, é o processo econômico que determina e reorganiza as séries literárias e o sistema literário”. Enfim, comenta Victor Erlich, “como movimento organizado, como uma escola distinta nos estudos literários russos, o formalismo tinha, para todos os efeitos e propósitos, se tornado história.”¹¹⁵

2. Os precursores: Veselóvski e Potebnia

A distinção entre a linguagem poética e a linguagem prosaica, tomadas aqui no sentido mais geral do senso comum, é a pedra-de-toque da catedral formalista. É essa fronteira que dá a partida a um novo projeto teórico para discutir a literatura do século XX – era preciso que o instrumental crítico fosse capaz de explicar a literatura *moderna* que então nascia, a partir dos futuristas –, e também é ela que já num primeiro momento praticamente cria todas as categorias que sustentarão a escola formalista (literaturidade, estranhamento, funções da linguagem, sistema).

Mas, paradoxalmente, tal distinção será ao mesmo tempo a fragilidade do formalismo russo, a sua eterna insuficiência, a pergunta nunca plenamente respondida mas sempre retomada, de Chklóvski a Tinianov – uma insuficiência de princípio que, para o Círculo de Bakhtin, estaria no fato básico de que os formalistas discutiam as faces da linguagem sem disporem justamente de uma *teoria da linguagem*.¹¹⁶ Daí o fato de que a chamada *literaturidade* parecerá sempre mais um fruto de um esquema abstrato arbitrário que corolário de uma teoria consistentemente articulada.

Mas, perguntemos, seria mesmo necessária uma teoria da linguagem, um sistema teórico próprio, para distinguir o que é do que não é linguagem literária? Não seria suficiente apenas tomar de empréstimo a construção teórica de Saussure e adaptá-la à literatura? Não seriam fenômenos paralelos, perfeitamente comparáveis?

Ou, por outra, não bastariam os próprios fatos – os objetos literários – para falarem por si sós? *Vamos aos fatos, simplesmente* – primeiro a eles, e eles nos dirão o que é literatura, poesia e prosa: aqui está, nítida, a postura inicial formalista, sem pejo de seu positivismo, conforme nos diz Eikhenbaum, num retrospecto escrito em 1925, revelador do impulso revolucionário que unia o grupo, do traço panfletário comum às vanguardas:

Libertar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas cada vez mais preponderantes nos simbolistas era a palavra de ordem que unia o primeiro grupo de formalistas. A cisão entre os teóricos do simbolismo (1910-1911), o surgimento dos acmeístas, preparam ambos o terreno para uma revolução decisiva. Era necessário afastar todos os compromissos. A história pedia-nos um verdadeiro patos revolucionário, teses categóricas, uma ironia impiedosa, uma recusa audaciosa de todo o espírito de conciliação. O que importava, na nossa luta, era opor os princípios estéticos subjectivos que inspiravam os simbolistas nas suas obras teóricas à exigência de uma atitude científica e objectiva em relação aos factos. Daqui vinha o novo patos do positivismo científico que caracteriza os formalistas:

uma recusa de premissas filosóficas, de interpretações filosóficas e estéticas, etc. O próprio estado de coisas pedia-nos que nos separássemos da estética filosófica e das teorias ideológicas da arte. Era necessário que nos ocupássemos dos factos e, afastando-nos dos sistemas e dos problemas gerais, que partíssemos de um ponto arbitrário, desse ponto em que entramos em contacto com o facto artístico. A arte exigia que a examinassem de perto, a ciência queria ser concreta.^{[117](#)}

Como vemos, o formalismo padece, no seu primeiro momento, da fusão típica das vanguardas entre a teoria e o fato, e o fato mais evidente então era a explosão futurista, contra os simbolistas, em meio a todos os movimentos artísticos modernos que fizeram de São Petersburgo um dos centros mundiais da arte nas primeiras duas décadas do século XX. Ainda nas palavras de Eikhenbaum,

Entrámos em conflito com os simbolistas para lhes arrancarmos das mãos a poética, para a libertarmos das teorias de subjetivismo estético e filosófico e para a introduzirmos na via do estudo científico dos factos. A revolução que os futuristas erguiam (Khlebnikov, Krutchenyck, Maiakóvski) contra o sistema poético do simbolismo foi um apoio para os formalistas, porque ela dava um carácter mais actual ao combate destes.^{[118](#)}

Mas é verdade que, traço de todo movimento cultural, o formalismo não caiu do céu como novidade absoluta – e há pelo menos dois importantes precursores que abrirão na Rússia um caminho fértil na renovação dos estudos literários, embora esses mesmos precursores tenham sido alvo de ataque dos formalistas. O primeiro é o já citado A. Potebnia, para quem seria preciso descrever a natureza da criação poética em termos linguísticos; para ele, poesia e prosa são antes de qualquer coisa fenômenos linguísticos.

Para Potebnia na poesia se encontra o ideal da linguagem: a emancipação da palavra da “tirania da ideia”. Essa é uma visão que, em alguma medida, coincide com a palavra futurista “transracional”,

mas não se marcou nenhuma filiação ou reconhecimento desta ponte; Potebnia foi, isso sim, o mentor do simbolismo russo, contra quem os formalistas dispararão seus primeiros torpedos. O conceito, de longa vida, de que a palavra poética contém uma polissemia intrínseca que a distingue da palavra “comum” (a do “pensamento”, nos termos dele) já fora articulada com nitidez por Potebnia. Nas palavras de René Wellek,

[Potebnia] tirou de Wilhelm von Humboldt a distinção entre língua como produto ou obra (*ergon*) e língua como atividade (*energeia*), e argumentou que a poesia é uma atividade constante, transtornando e dominando as convenções da língua como obra. A poesia se identifica com a criação linguística. Enquanto o pensamento tenta reduzir uma palavra a simples rótulo significante de um objeto, a poesia tenta explorar os múltiplos significados de uma palavra: ela visa a explorar as semelhanças sonoras de uma palavra com outras palavras, ou semelhanças em derivação ou categorias gramaticais, etc. Uma palavra, e particularmente uma palavra poética, é um signo multivalente, um verdadeiro símbolo.¹¹⁹

Como se vê, a tentativa de dotar a distinção poética de um parâmetro científico – o que se traduz pela dependência da nascente ciência linguística – já vinha de longe. E, de fato, deitou raízes: muito da imagem da poesia que vimos no capítulo precedente já se encontra nessa visão de Potebnia. Mas, como estamos falando de um movimento de vanguarda, é preciso distinguir aqui as vertentes científicas, dos teóricos acadêmicos e dos filósofos, das jornalísticas, mais superficiais e imediatas, refletindo no dia-a-dia a produção artística que, na intuição dos tempos, estava por si só atropelando as convenções envelhecidas. Assim, como lembra Eikhenbaum, naqueles anos germinais a herança teórica de Potebnia e de Veselóvski (que veremos a seguir) “era como um capital imobilizado (...). A autoridade e a influência já não pertenciam à ciência acadêmica, mas a uma ciência

jornalística, se assim se pode dizer; elas pertenciam aos trabalhos dos críticos e dos teóricos do simbolismo”.¹²⁰

Visão semelhante terá Medvedev, citando o mesmo Eikhenbaum, mas frisando o conceito básico que foi herdado: “Ao criticar a teoria da imagem de Humboldt-Potebnia, os formalistas extraíram dela o contraste entre linguagem poética e outros sistemas de linguagem e fizeram deste contraste um de seus conceitos próprios básicos”.¹²¹

O segundo nome importante como precursor do formalismo é Aleksander Veselóvski (1838-1906), para quem era preciso “estabelecer a história literária como uma disciplina intelectual autônoma, com objetivos e métodos precisamente definidos. Daí sua insistência na necessidade de definir o real objeto dos estudos literários, suas tentativas recorrentes de responder à questão: o que é literatura?”¹²² A busca de especificação será o ponto de contato, e Eikhenbaum relembra a famosa observação de Veselóvski sobre o fato de que a história literária era uma “terra de ninguém”:

O princípio organizador do método formal era o princípio de especificação e de concretização da ciência. Concentraram-se todos os esforços para se pôr termo à situação precedente, em que a literatura permanecia, segundo a palavra de A. Veselóvski, *res nullius*.¹²³

Veselóvski, que Wellek classifica como um dos “maiores eruditos literários do século em amplitude de conhecimento e de competência”,

tentou encarar a literatura como uma totalidade de obras: sempre considerou uma obra literária como um objeto separado dos fatos psíquicos de suas origens ou feitos, como uma espécie de “coisa” que pode ser colocada entre outras coisas no mundo, comparada com elas, e explicada por causas e conseqüências.¹²⁴

Wellek considera Veselóvski “um dos criadores do formalismo russo”¹²⁵, o que é um exagero até mesmo por incongruência cronológica, mas há muitos pontos levantados por ele que serão relevantes para os formalistas. Entre eles, a criação da categoria do *motivo* como a unidade narrativa básica, e a concepção do *plot* como um conjunto de *motivos*. De fato, a leitura direta de Veselóvski nos remete imediatamente à concepção formalista. E para quem é familiar às análises estruturais da narrativa, populares nos anos 60 e 70 do século XX, reconhecerá nele a sua fonte ancestral. Veja-se:

Com o termo *motivo* proponho uma fórmula que, nos primórdios da sociedade humana, respondia às interrogações que a natureza punha diante do homem, ou uma fórmula que fixava aquelas impressões particularmente vivas, extraídas da realidade, que pareciam importantes ou se repetiam. Traço distintivo do motivo é o seu esquematismo monômico figurativo; disso são exemplos típicos os elementos não decompostos ulteriormente da mitologia mais simples e da fábula, como o eclipse solar (...); as núpcias com animais; as metamorfoses; a velha malvada perseguindo a bela criança, ou alguém a rapta e ela deve ser liberada pela força ou pela habilidade, etc. (...).

O tipo mais simples de motivo pode ser expresso pela fórmula $a + b$: a velha malvada não ama a bela criança e lhe impõe uma tarefa perigosa. Cada parte isolada da fórmula é suscetível de modificação, particularmente é sujeita ao acréscimo b ; as tarefas podem ser duas, três (número perfeito segundo a crença popular) e mais (...).¹²⁶

Victor Erlich, ressaltando igualmente os pontos de contato mais evidentes – a noção de motivo como ‘a mais simples unidade narrativa’ e de ‘plot’ como um complexo ‘conjunto de motivos’, que foram “largamente utilizados nos estudos formalistas sobre a composição da prosa de ficção ou dos contos folclóricos” – frisa também uma questão de ênfase, de foco teórico, além das definições e classificações específicas:

A preocupação do autor de *Poética Histórica* com os componentes da obra literária – com os procedimentos artísticos e seus grupos, gêneros literários, ou, como ele mesmo colocou, com os peculiares “meios que a poesia tem à sua disposição”, foi um longo passo para a análise morfológica que estava para se tornar a palavra de ordem da poética do século XX. A insistência de Veselóvski em estudar antes a poesia que o poeta, mais a estrutura objetiva da obra literária que os processos psíquicos subjacentes, encontrou sua sequência na orientação declaradamente anti-psicológica do primeiro Formalismo.¹²⁷

3. Os antecedentes: futurismo, simbolismo e acmeísmo

Outros antecedentes dos formalistas, esses mais imediatos, podem ser encontrados nos seus próprios “inimigos”, os simbolistas, na medida em que muitos deles – mesmo quando entendiam a poesia mais como uma metafísica que como uma arte, o que horrorizava os formalistas – eram também teóricos da literatura, como Alexander Blok, que, na época da famosa “torre” de Vacheslav Ivanov, ponto de encontro dos simbolistas nos anos 1905-1910, era “uma lenda viva, observado a cada passo, discutido, sondado, pelas palavras que pronunciava e pelos poemas que compunha”¹²⁸. Outro nome forte dos simbolistas foi Andrei Biéli, autor do clássico romance *Petersburgo*; seus estudos sobre a estrutura do verso propugnavam “métodos estatísticos” de estudo e o levantamento de “leis matemáticas imanentes”.¹²⁹ Como diz Erlich, era uma tentativa de conferir à poética a dignidade de uma ciência exata, proposta que poderia ser assinada igualmente pelos formalistas. A importância teórica dos simbolistas, para Medvedev, ultrapassa simplesmente os limites do formalismo que viria em seguida:

O Simbolismo foi a base para os primeiros estudos que trataram da substância da poesia, mesmo se eles estavam distorcidos por pontos de vista ideológicos falsos. Não há dúvida

que *Simbolismo*, de A. Biéli, alguns artigos de V. Ivanov e as obras teóricas de Briusov ocupam um lugar significativo na história dos estudos literários russos.^{[130](#)}

A influência simbolista será reconhecida e valorizada pelo próprio Eikhenbaum:

Com efeito, nos anos 1907-1912, a influência dos livros e dos artigos de V. Ivanov, Brussov, A. Biéli, Merejkovski, Tchukovski, etc., era infinitamente superior à dos estudos eruditos e à das teses universitárias. [...] Livros como *Simbolismo*, de André Biéli (1910), tinham naturalmente mais sentido para a jovem geração do que as monografias de história literária privadas de concepções próprias e de todo o temperamento científico.^{[131](#)}

E, demonstração inequívoca da relevância do simbolismo na constituição do formalismo, no longínquo 1980 – com relação àquela década – Roman Jakobson vai rememorar o significado desse movimento na sua formação pessoal. Comentando os anos de seus primeiros estudos universitários do folclore e da literatura e as suas pesquisas com os colegas G. Bogatirev e N. Jakovlev, Jakobson dirá:

Estava se tornando cada vez mais evidente para mim que a questão da própria essência da arte literária, tanto quanto das características específicas de suas diferentes épocas e escolas e de seus mais importantes representantes permanecia irresponsável. E parecia ainda mais claro que essas questões estavam muito ligadas à fundação verbal das obras literárias, ao seu caráter geral e suas propriedades individuais. Se eu cheguei um tanto facilmente a esta conclusão fundamental, devo admitir que a vida artística do período me deu a sugestão básica, e por isso sou profundamente agradecido. Eu me lembro claramente que quando comecei a ler jornais nos últimos meses de 1910, particularmente suas seções culturais, encontrei na imprensa de Moscou e de São Petersburgo recensões da década que havia

passado. Uma das observações comuns era, como se colocava então, o fim do Simbolismo e o começo de uma busca do novo em literatura e em arte em geral. Assim, foi no contexto destes “obituários” que pela primeira vez conheci e me fascinei com as obras da geração mais jovem dos simbolistas russos, Alexander Blok (1880-1921) e Andrei Biéli (1880-1934); já os seus antecessores, os poetas simbolistas Valery Briusov (1873-1924) e Constantin Balmont (1867-1942) não me entusiasmavam. Na obra de Blok e Biéli, podia-se sentir uma atitude nova e muito “direta” com relação à palavra.

Nesse pano de fundo, as tentativas de tratar poemas e versos cientificamente no alentado volume *Simvolizm (Simbolismo)*, de Biéli, publicado em 1910, pareciam perfeitamente naturais. A ideia do verso como objeto imediato de análise deixou uma marca indelével em mim.^{[132](#)}

Outro movimento poético relevante pré-formalista foi o *acmeísmo*, na esteira direta do simbolismo – ou uma “heresia simbolista”, na imagem de Erlich, que assim o define:

Um grupo de jovens poetas reunidos em torno na revista literária *Apollon*, incluindo Nicolau Gumilev, Anna Akhmatova, Osip Mandelstam, propôs traçar uma nova trajetória da poesia russa. Sua noção de arte poética era decalcada mais de Gautier do que de Verlaine ou Mallarmé. Os acmeístas desprezavam a vagueza mística do simbolismo, seu louvado ‘espírito de música’. Eles aspiravam à claridade ‘apolínea’ e nitidez gráfica do projeto. [...] [Eles] estavam mais interessados na textura sensorial, a ‘densidade’ das coisas, no que na alma interior [...]. E, como eles procuraram trazer mais próximo da terra o tema do poeta, os acmeístas tendiam a reduzir o abismo entre o idioma poético e a fala cognitiva.^{[133](#)}

A proximidade que havia no período entre os teóricos e os poetas, e a dívida mútua das diferentes escolas naqueles anos

curtos e febris podem ser entrevistas nesta observação de Solomon Volkov:

Eikhenbaum era um dos intelectuais mais notáveis de Leningrado. Antes da revolução, Nikolai Gumiliov tentara atraí-lo para junto dos acmeístas, atribuindo-lhe a tarefa de conceituar as atividades do movimento, mas ele preferiu aproximar-se de Shklovski e Tinianov, do *Opoyaz*. Em 1923, escreveu o primeiro grande estudo sobre a poesia de Akhmatova.¹³⁴

Uma “zona de contato” também observada por Medvedev. Para ele, com relação ao simbolismo,

O acmeísmo era ainda mais nítida e agudamente consciente dos objetivos construtivos da palavra poética.

Isso significa uma materialização [*oveshchestvlenie*] muito maior da palavra. Aqui os objetivos construtivos combinaram-se com a tendência a pelo menos convencionalizar, senão desprezar a significância semântica ideológica da palavra.

A palavra acmeísta – não em suas declarações, mas na sua prática real – não é selecionada da geração da vida ideológica, mas direta e exclusivamente do contexto literário. O exotismo e o primitivismo acmeísta são pura estilização, o que por sua vez enfatiza a convencionalidade fundamental do tema poético.

[...]

O culto acmeísta da palavra, sendo menos elevado que o do simbolismo, está portanto mais próximo do formalismo. Não foi por acidente que dois representantes do novo movimento, B. M. Eikhenbaum e V. V. Vinogradov, escreveram livros sobre a poesia de Anna Ackmatova. Mas a materialização acmeísta da palavra não era radical o suficiente para os formalistas.¹³⁵

Será o futurismo, entretanto, o grande movimento inspirador que afinal daria curso e desenvolvimento a esse grupo mais ou menos articulado de teóricos mais tarde chamados de “formalistas”. Curiosamente, os formalistas vão retomar uma tradição estrita de

estudiosos da literatura, fechando uma ponte com, entre outros, os antecessores Potebnia e Veselóvski, sobre um rio predominante de *artistas* – no nosso caso, basicamente poetas – que se articulavam em correntes e escolas em função direta de sua produção artística, como os simbolistas, acmeístas e futuristas. No caso dos futuristas, pesava especialmente a questão político-ideológica, que naqueles anos, e naquela Rússia, acabava levando de roldão quem quer que se movimentasse em torno da cultura. Ser poeta, como marca absoluta de toda vanguarda (e naquele momento mais que nunca), era fundamentalmente *tomar uma atitude*, e uma atitude *existencial*. O manifesto do futurismo russo, de 1912 – *Uma bofetada na face do gosto do público* –, assinado, entre outros, por Maiakóvski, Krushenick e Klebnikov, desde o título dá a dimensão e a natureza do projeto poético. “Com um gesto total, eles repudiaram todas as autoridades, todos os padrões estabelecidos – sociais, éticos, estéticos”, como resume Erlich.¹³⁶

Mas, se de um lado esse movimento deu ao formalismo do primeiro momento o seu “alto-falante”, o impacto agressivo da vanguarda, por outro será também a sua camisa de força, a sua limitação teórica e filosófica: “Muito da unilateralidade metodológica, imaturidade filosófica e aridez psicológica dos primeiros estudos formalistas pode ser explicado pelos estridentes exageros dos manifestos futuristas e sua preocupação obsessiva com a tecnologia poética”.¹³⁷

Por sua vez, Medvedev já lembrava o fato de que o formalismo russo não teve propriamente vínculos com o formalismo europeu, de consistência teórica mais ampla, surgido basicamente em torno das artes visuais e da música, e que só mais tarde tratou da literatura¹³⁸. O núcleo dessa escola surgiu em torno do pintor Hans von Marees (1837-1887), e dela vieram os teóricos do movimento, entre eles o escultor Adolf von Hildebrand. Medvedev sublinha cinco pontos básicos em torno dos quais gravitava o ideário do formalismo europeu: 1. os objetivos construtivos da arte; 2. a natureza ideológica da forma; 3. os meios de representação e técnica; 4. o problema do olhar; e 5. “a história da arte sem

nomes”.¹³⁹ Comparativamente a esse articulado projeto teórico, Medvedev ressalta a relativa fraqueza dos formalistas russos, cujos horizontes seriam “excepcionalmente estreitos no primeiro período de seu desenvolvimento; o movimento era como um círculo exclusivo”; e cuja terminologia, “desprovida de qualquer orientação acadêmica mais ampla, lembrava o jargão de um grupo”.¹⁴⁰

Aqui não é uma questão simplesmente de separar o marxista oficial Medvedev do pensador autônomo Bakhtin. Sente-se neste trecho a mão de Bakhtin e do seu ensaio inédito de 1924¹⁴¹, que analisa extensamente as implicações filosóficas das questões da forma, do material e do conteúdo e da relação entre essas categorias. No ensaio, Bakhtin já se referia ao formalismo nesses termos: “Com uma consistência peculiar de todo primitivismo e com uma dose de niilismo, o Método Formal Russo usa termos tais como “sentir” a forma, “fazer” uma obra de arte, e assim por diante”.¹⁴²

A questão central, para Bakhtin, estava exatamente no ponto de partida formal: para ele, a categoria estética não pode ser extraída das instâncias formais, o que, nos limites do presente capítulo, podemos adiantar neste passo de *O autor e o herói na atividade estética*:

(...) de fato, o artista trabalha com a língua, mas não enquanto língua. A língua como tal é algo que ele supera, porque ela deve deixar de ser percebida como língua em sua determinação linguística (sua determinação morfológica, sintática, lexicológica, etc.), e deve ser perceptível apenas na medida em que se torna um meio de expressão artística. (As palavras devem deixar de ser palpáveis como palavras). Não é no mundo da linguagem que o poeta cria; a linguagem é algo que ele meramente usa. Com relação ao material, a tarefa do artista (baseada na tarefa artística fundamental) pode ser descrita como a *superação do material*. (...)

É claro que a obra deve também ser estudada como um todo *verbal*, e isso pertence à competência do linguista. Mas esse

todo *verbal*, pelo simples fato de ser percebido como verbal, não é o todo *artístico*.¹⁴³

Para os formalistas, apenas o “todo verbal” seria relevante, justamente para não confundir a literatura com outras áreas do conhecimento; e um todo verbal restrito à dimensão abstrata do termo, limitada ao *material*. Trata-se assim de uma limitação proposital, como lembra Krystyna Pomorska,

Os ‘formalistas’ não formalizaram problemas de significado, ou seja, não lidaram com os estudos semânticos. As obras dos estudiosos da *Opoyaz* mostram eloquentemente que o seu interesse estava focalizado estritamente na natureza do som e nos padrões sonoros do texto literário.¹⁴⁴

Ainda estamos no terreno difícil dos princípios: em que sentido um padrão sonoro ou um material verbal será intrinsecamente “estético”? Ou, para voltar ao objeto de nossa tese, em que medida a distinção entre linguagem poética e linguagem prosaica pode ser fundada no *material verbal*, tomado em si e por si? Como vimos no capítulo anterior, os poetas costumam fundar essa distinção intuitivamente, ou apenas *opiniaticamente* – o que não era, de modo algum, a intenção dos formalistas. Eles queriam justamente sair do pântano das “opiniões”, que acabam expressando todos os valores – psicológicos, sociais, históricos – mas não os *estéticos*.

Veremos a seguir como o movimento tentou operar essa passagem.

4. Da língua prática à língua poética: o breve abismo

Para os formalistas, a especificação da palavra poética começa pela sua contraposição ao que seria a “linguagem prática”. Nessa primeira divisão de águas tem-se não apenas a definição de duas substâncias diferentes (isto é, a linguagem literária é *essencialmente* distinta da linguagem cotidiana), mas também o

conceito *funcional* da linguagem, pelo menos embrionariamente. Vejamos como Eikhenbaum relembra esse ponto de partida:

Iakubinski tinha realizado o confronto da língua poética com a língua cotidiana sob a sua forma geral no seu primeiro artigo, "Acerca dos sons da língua poética" (*Recolhas sobre a Teoria da Língua Poética*, fasc. 1, São Petersburgo, 1916); ele formulara a diferença entre elas da seguinte maneira: "Os fenômenos linguísticos devem ser classificados do ponto de vista da finalidade visada em cada caso particular pelo sujeito falante. Se ele os utiliza com a finalidade puramente prática da comunicação, trata-se do sistema da língua cotidiana (do pensamento verbal), na qual os formantes linguísticos (os sons, os elementos morfológicos, etc.) não têm valor autônomo e não são senão um meio de comunicação. Mas podemos imaginar (e eles existem na realidade) outros sistemas linguísticos, nos quais a finalidade prática é relegada para segundo plano (embora não desapareça inteiramente) e os formantes linguísticos obtêm então um valor autônomo."¹⁴⁵

Nesta breve citação transparece a gênese dos principais elementos do formalismo russo e dos seus desdobramentos mais sofisticados, na visão sistêmica e estruturalista que se desenvolverá nas décadas seguintes, em particular através de Roman Jakobson. Observe-se que a "língua cotidiana" já se define como *sistema*, contrapondo-se a "outros sistemas linguísticos"; importado o sistema linguístico (que trata, afinal, do "todo verbal" enquanto "verbal", como lembrava Bakhtin) para o campo estético, os diferentes gêneros da linguagem serão entendidos como sistemas independentes, submetidos a leis intrínsecas e de valor preponderantemente autônomo. Ao mesmo tempo, as famosas "funções da linguagem", que tanto sucesso fariam no futuro Jakobson, já estão nitidamente compreendidas nesse momento seminal. Além disso, a afirmação de Iakubinski também endossa implicitamente um dos carros-chefes teóricos do movimento

futurista, o conceito da “palavra transracional” – do russo *Zaum’* – criado por Kruchenich. Peter Steiner reforça esse ponto:

Se, como no discurso estético tradicional, o termo Formalismo viesse aplicado às teorias que afirmam o primado da forma artística sobre o conteúdo, a *zaum’* de Kruchenich se diria exatamente formalista. “Um novo conteúdo”, ele declarava, “*nasce apenas* quando se reúnem novos procedimentos expressivos, formas novas. Se há uma forma nova, há um novo conteúdo. Portanto, é a forma que determina o conteúdo”. Por consequência, o que contava não era a ideia ou a coisa apresentada na obra literária, mas o próprio mecanismo de tal apresentação. Como esse mecanismo é sobretudo linguístico, Kruchenich falava de dois tipos de linguagem: a *linguagem comum* racional submetida à necessidade extralinguística, mero veículo do significado; e uma *linguagem transmental* autossuficiente, governada por leis próprias, “cujas palavras não têm um significado determinado”.¹⁴⁶

Essa divisão será recorrente em todas as linhas formalistas: uma linguagem “comum” (também chamada prática, cotidiana, vulgar) e outra “especial”, “poética”, e, no caso que vemos, “transmental”; o que a distingue da comum será a dimensão “autossuficiente”, um conceito que tomará formas diferentes ou intensidades distintas para um ou outro teórico mas que mantém em comum a ideia de que não é um “mero veículo” (o que, para Jakobson seria o traço reservado à função puramente referencial).¹⁴⁷ Como sempre, as dissidências estarão presentes, agora com relação ao conceito futurista de palavra “transmental” – há diferenças entre a posição de Kruchenich e de Khlebnikov, por exemplo, como lembra Steiner:

Se a *zaum’* de Kruchenich privilegiava a forma externa da palavra, a de Khlebnikov privilegiava o significado. Àqueles que têm alguma familiaridade com o hermetismo impenetrável dos textos de Khlebnikov, isso pode parecer surpreendente. Mas o problema da compreensão não era para ele um problema

absoluto. “Os versos”, ele escreveu, “podem ser compreensíveis ou incompreensíveis, mas de qualquer modo deveriam ser versos bons, deveriam ser verídicos [*istovennyj*]”.¹⁴⁸

Desconsiderando essas nuances teóricas, a presença da ideia de autossuficiência da obra poética e a própria noção “de uma evolução literária como um processo autopropulsionado e independente”, como define Erlich¹⁴⁹, garantirão o parentesco genético de todas as correntes formalistas.

Separada a linguagem poética, entendida como um sistema autônomo, da linguagem quotidiana, a questão que se apresenta é a sua *definição estrutural*, digamos assim, uma vez que o campo semântico – pela inevitável contaminação de outras áreas de conhecimento – não poderia ser levado em conta. A não ser, é claro, que a semântica se transformasse em abstração, isto é, em *potencial semântico*. Assim, o poético se define primordialmente como *forma*, uma forma *exclusiva*, que não se confunde com outras formas e usos da linguagem. A pergunta que cabe fazer é: que concepção de linguagem sustenta essa divisão de princípio entre “linguagem prática” e “linguagem poética”?

Lembremos que o nosso objetivo aqui é levantar tão nitidamente quanto possível o que podemos chamar de *pressuposição distintiva* do Formalismo Russo com relação à divisão entre poesia e prosa, uma pressuposição de natureza epistemológica. Não se discutem, evidentemente, as extraordinárias conquistas do movimento formalista na análise técnica da realização poética, independentemente de sua, digamos, “filosofia”. Mesmo sabendo que tais conquistas já são hoje território comum dos estudos literários, é sempre bom lembrá-las e tê-las em mente para não se perder a dimensão histórica do movimento. A esse respeito, lembrou Victor Erlich:

A abordagem formalista da estrutura do verso era, no todo, um claro progresso sobre os métodos da rítmica tradicional. Jakobson estava em terreno seguro quando, em 1935, creditou ao movimento formalista russo o fato de “ter correlacionado

prosódia e linguística, som e significado, rítmica e melódica com sintaxe ... e também de ter descartado a abordagem normativa do verso e a rígida antinomia do verso versus ritmo”.

Talvez a mais significativa das conquistas listadas por Jakobson tenha sido a correlação entre som e significado. A teoria *Gestalt* da linguagem do verso tornou possível para os formalistas apreender o que Mukarovski chamou de peculiar ‘dinâmica semântica’ – ou, para usar o termo favorito de Empson, a ambiguidade fundamental do contexto poético.¹⁵⁰

Assim, o eixo deste trabalho não está no terreno das análises empíricas, mas do pressuposto formalista – porque essa será a área fundamental da hipótese bakhtiniana que a ele se contrapõe –, tentando acompanhar os pontos de vista que se desenvolveram a partir dos primeiros textos publicados e em seguida ao texto de Jakubinski citado há pouco.

5. Autonomia poética e “estranhamento”

Para comprovar a divisão entre linguagem poética e linguagem cotidiana, seria preciso encontrar as “marcas de autonomia” da palavra na poesia, e com essa intenção os formalistas desenvolverão estudos importantes dos aspectos articulatórios da língua. Para Osip Brik (1917)¹⁵¹, “as consonâncias nunca são um puro suplemento eufônico, mas o resultado de um desígnio poético autônomo”. A “autonomia do som” foi a consequência inevitável do pressuposto metodológico: era preciso libertar-se da clássica separação entre “forma” e “conteúdo”, em que a forma seria o “envelope” no qual se despeja o conteúdo.

Chklóvski dizia já em 1914¹⁵², em *A ressurreição da palavra*, na época das manifestações futuristas, que a forma tem um conteúdo intrínseco, fora de correlação. Era um postura polêmica contra o simbolismo (através da forma se percebe o fundo), e contra o esteticismo (a forma isolada do fundo).

Como a “percepção artística é a percepção em que sentimos a forma”, diz Chklóvski (1917)¹⁵³, “o processo de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado”. Daí chegamos a outra das categorias fundamentais da teoria formal: “A arte é um meio de destruir o automatismo receptivo”. Sente-se claramente nessa profissão de fé os ecos poderosos do movimento futurista. O “automatismo receptivo” é a marca central da linguagem comum; na chamada vida real, segundo esse ponto de vista, nós não percebemos nossa própria comunicação – pelo uso, as palavras são ditas e ouvidas automaticamente. A função da arte seria então quebrar esse automatismo, chamar a atenção para o próprio meio, para a própria palavra. É neste “olhar para si mesmo” que residiria a língua poética, distinguindo-se assim da língua vulgar, prosaica, comum, prática. A partir dessa dicotomia, criam-se novas categorias de análise: a “desautomatização”, o “estranhamento” ou, nas palavras mais precisas de Jakobson (1923)¹⁵⁴, a “deformação organizada” da língua comum pela língua poética.

Mas a “desautomatização receptiva” dos futuristas tinha em sua origem um evidente conteúdo ideológico; o célebre manifesto de Marinetti trata de “conteúdos”: “nós queremos glorificar a guerra”, “nós queremos destruir os museus”, etc.¹⁵⁵ Para os formalistas (e muito especificamente Chklóvski, nesse primeiro momento), mais ou menos interessados numa “ciência da literatura”, esse grito de guerra será, ou terá de ser, por coerência metodológica, mais circunstancial que essencial. Para eles, a arte é um “procedimento”¹⁵⁶, durante o qual liberta-se o objeto do “automatismo perceptivo”; a arte é um processo de “singularização”. Se a prosa se caracteriza pelo discurso vulgar, econômico, fácil e correto, a poesia será o território do discurso difícil, elaborado, tortuoso. É preciso lançar mão de todos os meios para quebrar a rotina da percepção.

Essa categoria trabalhada por Chklóvski – o *estranhamento*, do russo *ostranienie* – terá longa vida na história crítica do século XX. Muito recentemente, por exemplo, Carlo Ginzburg emprega-a como ponto de partida de uma coletânea de ensaios sobre a noção de

distância. Citando a carta de Chklóvski a Jakobson, (“Sabemos como é feita a vida, e até como são feitos *Dom Quixote* e o automóvel”), Ginzburg ressalta os traços típicos do formalismo russo: “a crítica literária entendida como conhecimento rigoroso, a arte como mecanismo”. E comenta:

As páginas de Chklóvski não perderam nada do seu fascínio e da sua insolência juvenil. A não ser por uma rápida menção (...), elas prescindem voluntariamente de qualquer perspectiva histórica. Esse desinteresse pela história, típico dos formalistas russos, reforçou a ideia da “arte como procedimento”. Se a arte é um mecanismo, devemos entender como ela funciona, não como nasceu. Os profundos ecos da noção de “estranhamento” (*ostranienie*) na arte e na teoria literária do século XX são bem conhecidos: basta pensar em Bertold Brecht. Mas a própria eficácia das ideias de Chklóvski contribuiu para ocultar algumas questões importantes. (...) Deve o “estranhamento” ser considerado sinônimo de arte em geral (como sugeria Chklóvski) ou como um procedimento relacionado a uma tradição literária específica?¹⁵⁷

É uma ótima questão, que Ginzburg responde implicitamente por uma terceira via (nem arte em geral, nem literatura em particular), fazendo do *estranhamento* não uma categoria técnica, ou científica, de definição do procedimento artístico, mas mais propriamente de uma *atitude moral* diante do mundo: tomar distância das coisas, decompor os objetos tirando deles a aura da percepção automática e cotidiana é um modo *ético* de reconhecer o mundo segundo uma tábua de valores (e apenas diante da noção de *valor* esse estranhamento fará sentido), desnudando a realidade aparente. O que não significa, é claro, o “conhecimento rigoroso” da arte que Ginzburg assinala acertadamente como o projeto original do formalismo. Uma coisa é descrever uma categoria definidora da arte, tecnicamente generalizável (no caso do estranhamento, nas mãos do pressuposto formalismo, será preciso dizer como ele se realiza no campo *morfológico*, como *forma*); outra,

substancialmente distinta, é a *prescrição do estranhamento* – a arte *deve* causar estranhamento (mas é possível que haja arte *sem* estranhamento), o que seria deslocar a discussão exatamente para o terreno que não interessava aos primeiros formalistas; se a arte é apenas um procedimento (o *Dom Quixote* e o automóvel entendidos como objetos da mesma família), a sua definição técnica independe da volição ética que a criou. Essa discussão ficaria a cargo – são os formalistas que o dizem – da filosofia, da psicologia, da sociologia, etc.

Mesmo na perspectiva empregada por Ginzburg, a noção de estranhamento está longe de esgotar as possibilidades de reconhecimento do mundo. Tolstói narra uma história pelo olhar de um cavalo, Voltaire descreve nativos como se fossem animais, Proust se aproxima do mundo como se o visse pela primeira vez, e tudo isso causa um impacto na recepção pelo “estranhamento”, é verdade; mas nada impede (e nada impediu de fato) que o olhar da arte se aproximasse do mundo exatamente pelo que ele tem de familiar, não atrás do choque de paradigmas, mas, digamos, de identificação emocional com o que é próximo e familiar ou através do paradigma de tendência universalizante (e de certo modo tranquilizante) da linguagem da razão. Isto é, o reconhecimento se fará em outra faixa de percepção que não a do sentido imediato e do contraste chapado em preto e branco; e, é claro, não vale dizer que esse outro reconhecimento também comporta “estranhamento”, de um outro grau, porque nesse caso, estando o estranhamento em toda parte, ele não estará em nenhuma e perderá sua nitidez definidora.

A distinção entre o que é e o que deve ser, uma questão de natureza essencialmente epistemológica, preocupava o jovem Bakhtin, ao propor sua “filosofia primeira” em *Para uma filosofia do ato*. No trecho transcrito a seguir, ele comenta a crise da abstração filosófica, incapaz de incluir o sujeito na própria linguagem (como se vê, uma questão que também diz respeito ao formalismo); ao mesmo tempo, toca no *sagrado* da filosofia oficial do estado soviético que começava a se consolidar¹⁵⁸:

O nosso tempo merece plenamente o crédito de trazer a filosofia para mais perto do ideal de uma filosofia científica. Mas essa filosofia científica pode ser apenas uma filosofia especializada, isto é, uma filosofia dos vários domínios da cultura e de sua unidade na forma de uma transcrição teórica do interior dos objetos de criação cultural e da lei imanente de seu desenvolvimento. E é por isso que essa filosofia teórica não pode pretender ser uma filosofia primeira, isto é, um ensinamento *não* sobre a criação cultural unitária, mas sobre o Ser-evento unitário e único. Uma filosofia primeira assim não existe, e mesmo os caminhos que levam à sua criação parecem estar esquecidos. Daí a profunda insatisfação com a filosofia moderna da parte daqueles que pensam participativamente, uma insatisfação que leva alguns deles a recorrer a outros meios, tais como a concepção do materialismo histórico, que, apesar de todos os seus defeitos e lacunas, é atraente à consciência participativa por causa de seu esforço em construir seu mundo de tal modo a reservar um lugar nele para a execução de ações reais determinadas, concretamente históricas; uma consciência que luta e age pode realmente orientar-se no mundo do materialismo histórico. No presente contexto nós não lidaremos com a questão das [*ilegível*] particulares e incongruências metodológicas por meio das quais o materialismo histórico realiza a sua saída de dentro do mundo teórico mais abstrato e sua entrada no mundo vivo da ação responsável realmente realizada. O que é importante para nós, contudo, é que ele completa essa saída, e é nisso que está sua força, a razão do seu sucesso. Outros ainda procuram satisfação filosófica na teosofia, na antroposofia, e em outras doutrinas similares. Essas doutrinas absorveram muito da sabedoria real do pensamento participativo da Idade Média e do Oriente; mas elas são profundamente insatisfatórias, contudo, como concepções unitárias, mais do que como simples compilações de abordagens particulares do pensamento participativo através dos tempos, e cometem o mesmo pecado metodológico que o materialismo histórico comete: uma discriminação metódica entre o que é

dado e o que é colocado como tarefa, entre o que é e o que deve ser.¹⁵⁹

A categoria do *estranhamento* ficará nessa fronteira atraente, porém demasiadamente vaga; o próprio Jakobson, como lembra Ginzburg¹⁶⁰, anos depois “liquidará” com ela. Mesmo no contexto dos anos 20, foi objeto da crítica aguda do Círculo de Bakhtin, na obra assinada por Medvedev, através do próprio conceito de “percepção” que implica:

Nós temos visto que o conceito de “perceptibilidade” é absolutamente vazio (...). A orientação da obra para a perceptibilidade é a pior espécie de psicologismo, uma vez que faz do processo psicofísico alguma coisa autossuficiente e vazio de todo conteúdo, isto é, algo que carece de qualquer conexão com a realidade objetiva. Nem automatização nem perceptibilidade são traços objetivos da obra; sequer existem na estrutura da obra. Enquanto ridicularizam os que procuram “alma” e “temperamento” na obra artística, os formalistas procuram ao mesmo tempo estímulos psicofisiológicos. (...)

A teoria formalista da percepção sofre ainda de outro sério defeito metodológico, perfeitamente típico do psicologismo e do biologismo: eles fazem, de um processo que tem lugar nos limites da vida individual de um organismo singular, um projeto para a conceitualização de um processo que se estende ao longo de uma série de indivíduos e gerações sucessivas.¹⁶¹

Mas, é claro, a categoria do *estranhamento*, embora importante, está longe de esgotar o arcabouço teórico do movimento. Para outros formalistas (e para o próprio Chklóvski, mais tarde), a questão não se apresenta tão simples, mesmo sem abrir mão do dogma da autonomia. Não é apenas o “estranhamento” ou a quebra de um padrão prévio que definirá o poético (um conceito que para os formalistas mais adiante será empregado mais exatamente com a intenção de dar conta da *história literária*,

reconhecidamente um ponto fraco do movimento); o poético se definirá também por suas características formais exclusivas.

6. Ritmo, verso, material e construção

Uma dessas características fundamentais – talvez a mais importante delas – será o ritmo, cujo conceito receberá reiteradamente uma atenção especial. No texto “Ritmo e Sintaxe”, Osip Brik começa por separar a visão metafórica, apenas intuitiva de “ritmo” (que seria uma simples alternância regular de sons), de sua intencionalidade e especificidade poéticas. Na língua vulgar, comum, prosaica, a sintaxe é o sistema de combinação de palavras; mas na língua poética, o verso determina ao mesmo tempo uma unidade rítmica e uma unidade sintática:

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

Uma combinação de palavras rítmica e sintáctica distingue-se daquela que não é senão sintáctica devido a estarem as palavras incluídas numa certa unidade rítmica (o verso); ela distingue-se da combinação puramente rítmica pelo facto de as palavras se combinarem segundo qualidades tanto semânticas como fônicas.^{[162](#)}

Assim, para Brik, uma leitura “prosaica” do verso (isto é, apenas sintática), destruiria sua estrutura rítmica. Mas também a poesia não será “puro ritmo” – as palavras se combinam “segundo qualidades tanto semânticas como fônicas”. É interessante o valor que Brik dá ao valor semântico, naturalmente de uma forma abstrata; é preciso considerar de algum modo o *significado*, ou o verso deixará de ser parte da língua: “Por outras palavras, privando o verso do seu valor semântico, nós isolamo-lo do elemento

linguístico e transferimo-lo para o elemento musical, e devido a isso o verso deixa de ser um facto linguístico". [163](#)

Transparece aqui tanto uma crítica à palavra transracional dos futuristas como à ideia tradicional de que o verso é apenas a "vestimenta da ideia": "Se os campeões da língua transracional separam o verso da língua, os do 'verso decorativo' não o isolam da massa verbal comum", acrescenta. Enfim, para Brik "é preciso compreender a língua poética naquilo que a une à língua falada e naquilo que a distingue; é preciso compreender a sua natureza propriamente linguística".[164](#)

Em Tinianov, a discussão sobre a natureza do verso se desdobrará de maneira mais particularizada, embora sempre sem pôr em dúvida o pressuposto formalista da imanência. Em *O problema da linguagem poética* [*Problema Stikotvornovo Iazika*], de 1924, opondo-se à teoria da imagem da Potebnia[165](#), ele situará assim a questão:

Neste meu livro serão objetos de análise o conceito concreto de *verso* (em oposição ao conceito de prosa) e as particularidades da linguagem poética (aliás, da linguagem do verso).

Estas particularidades são determinadas com base em uma análise do verso como construção em que todos os elementos subsistem numa relação mútua.

(...)

É justamente finalidade deste capítulo a análise das mutações específicas de significado e sentido a que a palavra está sujeita em virtude da própria construção do verso. Daí a necessidade do autor em expor o conceito de verso como construção (...)[166](#)

O conceito de *verso* aparece em oposição ao conceito de *prosa* – e o princípio de construção do verso será o *ritmo*; o ritmo será o fator principal e subordinante do verso, ritmo entendido não apenas nos limites do sistema tradicional de acentuação: repassando as "revoluções literárias dos últimos decênios", Tinianov lembra que "a

noção de ritmo tornou-se muito mais complexa e vasta (...) em consequência da concepção do verso em termos acústicos”.¹⁶⁷

Tinianov separa duas categorias: o *material* e a *construção*. Sempre que a vida entra na literatura, diz Tinianov, ela se torna literatura e como tal deve ser tratada — eis o *material literário*, que não pode transcender os limites da forma; o material é igualmente formal. Sobre ele agirá o “princípio da construção”, em que velhos modelos, tornados automatizados, serão transformados e “reciclados”, por assim dizer. A história da literatura, nessa perspectiva, será a história das novas possibilidades construtivas, a história dos procedimentos construtivos. Nesse sentido, o poder da história é limitado pelo caráter imanente do fato literário. Nas palavras de Tinianov, “as categorias fundamentais da forma poética permanecem invariáveis: o desenvolvimento histórico não confunde as cartas, não anula a diversidade existente entre princípio construtivo e material, mas, ao contrário, a acentua”¹⁶⁸. Maior clareza é impossível: se a forma poética (note-se a exigência implicada pela palavra *forma*, chave de todo o sistema) tem categorias fundamentais, e essas categorias permanecem imutáveis, a História é por princípio posta do lado de fora da poética. Toda relação entre *material* e *construção* se faz como relação abstrata de formas. A noção de *valor* só fará sentido aqui como uma *peça recorrente* de um *sistema de valores*, como o *motivo* original criado por Veselóvski.

Pois bem, temos até aqui articuladas primariamente as noções de *ritmo poético*, de *verso*, de *material* e de *princípio construtivo*. Mas havia um problema, digamos, *histórico* a resolver — o advento do verso livre; ou, por outra, as limitações inevitáveis quando se procura identificar puramente *verso* ou *ritmo* com poesia. Essa é uma questão complicada que já remonta a Aristóteles — “Não acontece que, por se ter exposto em verso um assunto de medicina ou de física, se é chamado correntemente poeta”¹⁶⁹ —, e que os formalistas enfrentarão até o fim. Em Veselóvski, num texto de 1898, o problema explicitava-se nos mesmos termos aristotélicos:

Trata-se da distinção entre língua da poesia e língua da prosa. Diremos sem hesitar: a língua da poesia se serve abundantemente daquelas imagens e metáforas que a prosa evita; fazem parte do seu vocabulário formas particulares, expressões que não se encontram habitualmente fora dela, é própria da poesia a estrutura rítmica da linguagem, que, exceto por alguns momentos marcados, se evita na linguagem comum, prática, com que normalmente identificamos a prosa. Quando falo de estrutura rítmica, não quero dizer com isto o ritmo do verso, evidenciado ou não pela rima: se para Goethe a poesia só se torna tal em presença do ritmo e rima (Leben, III, II), nós já conseguimos nos habituar aos “versos” em prosa (Turguenev), aos versos que não conhecem a métrica e produzem todavia a impressão da poesia (W. Whitman), como por outro lado conhecemos a prosa poética “florida” que expõe, às vezes, um conteúdo muito baixo. Scherer admite também a épica em prosa, a obra histórica no estilo da epopeia e não em versos; mas nós não consideraremos certamente um tema científico poesia só pelo fato de ser exposto em versos, ser rico de imagens e dotado de um relativo aparato retórico.¹⁷⁰

“Nós já conseguimos nos habituar”, diz Veselóvski – o desafio teórico agora é *explicar*, afinal, onde se oculta a distinção. Uma das tarefas centrais daqueles anos de experimentação e vanguarda era compreender exatamente a *contaminação prosaica da poesia*, o verso livre, a quebra, pelo menos do ponto de vista composicional, de todas as formas tradicionais e convencionalizadas da realização poética. O cânone poético tradicional oferecia um alto grau de formalização do material verbal, historicamente consolidado, passível de facilmente dar sentido autônomo aos conceitos de ritmo, metro, estrofe, etc. – deixando transparecer sempre, com razoável nitidez, a sua distância da prosa. Essa situação de relativa “estabilidade” começava a mudar. Retomando a síntese de Wolf-Dieter Stempel sobre o movimento formalista, “a tentativa de determinar a linguagem versificada em comparação contrastante com a prosa tinha que trazer obrigatoriamente para o primeiro

plano das considerações o chamado verso livre, já que é justamente nele que se precisavam verificar as características da poesia versificada.”¹⁷¹

7. O problema do verso livre

Como resolver uma definição sistemática do verso livre? Tanto no verso tradicional como no verso livre, o nó a resolver será o conceito de ritmo, a chave recorrente e absolutamente indispensável. Nas palavras de Tinianov, “a eliminação do ritmo como fator principal e subordinante leva à destruição da especificidade do verso e portanto, mais uma vez, frisa seu papel construtivo no próprio verso”¹⁷². Em primeira instância, o ritmo definirá o poético, e sobre ele os formalistas desenvolverão um trabalho teórico complexo e exaustivo, considerando o elemento rítmico sempre sob a óptica do *sistema* (no sentido de que cada obra poética concreta *realiza* um potencial rítmico sistemático), e separando-o, como categoria, do conceito de *metro*, que será um dos componentes principais do ritmo, mas sem esgotá-lo. Veja-se o que ele diz sobre as *condições mínimas do ritmo*:

Têm-se as condições mínimas do ritmo quando se verifica a possibilidade de que os fatores, de cuja interação ele resulta, sejam dados não como sistema, mas sob forma de signos do sistema. Portanto, o ritmo pode ser dado sob a espécie de um signo do ritmo, que seja ao mesmo tempo também signo do metro, fator indispensável do ritmo, como do agrupamento dinâmico e do material. (...) O princípio do metro consiste no agrupamento dinâmico do material do discurso, baseado nos acentos. E, pois, a coisa mais simples e fundamental será a designação de um grupo métrico qualquer como *unidade*; esta designação é, no próprio tempo, também uma antecipação dinâmica de um grupo seguinte e análogo (não idêntico, mas precisamente análogo). (...) Antecipação e resolução (e junto a elas também a unificação) podem ir em profundidade dividindo

as unidades em partes (cesuras, pés); ou então podem operar também sobre grupos de ordem superior e levar ao reconhecimento da *forma métrica* (o soneto, o *rondó*, etc. enquanto formas métricas). Esta característica rítmica progressivo-regressiva do metro é uma das causas pela qual ele é um dos componentes *principais* do ritmo; na instrumentação compreende-se somente o momento regressivo, enquanto que o conceito de rima, embora compreendendo ambos os momentos, supõe a presença de uma série métrica.^{[173](#)}

Do idioma técnico particular de Tinianov podemos depreender (talvez sem simplificá-lo demais) que, por meio das *unidades métricas* realiza-se um processo de *antecipação* (um grupo métrico de certa forma *supõe* outro grupo métrico análogo que se segue a ele) e *regressão* (um grupo métrico de certa forma *realiza* um potencial rítmico sugerido por uma unidade anterior) – unidades que se realizam em diferentes sistemas, das cesuras às composições formais maiores.

E vejamos como o próprio Tinianov enfrenta a questão do verso livre, o grande problema a ser decifrado, aparentemente sem lugar na definição que vimos:

Mas o que acontece se a antecipação dinâmica não se conclui no grupo a que tende? Neste caso o metro cessa de existir como sistema regular, mas subsiste sob outra espécie. “A antecipação não concluída” é também um momento dinamizante; o metro se conserva como impulso métrico; como consequência, toda “irresolução” dá lugar a um novo agrupamento métrico ou como co-subordinação das unidades (que se processa no sentido progressivo), ou como subordinação (regressivamente). Um verso assim feito seria metricamente livre, *vers libre*, *vers irrégulier*: o metro como sistema é substituído pelo metro como princípio dinâmico, como orientação sobre o metro, como equivalente do metro.^{[174](#)}

E agora – esse detalhe é particularmente relevante no mundo da leitura, embora frequentemente a literatura crítica se esqueça dele – Tinianov inclui a *representação gráfica* como fator de relevo:

Por isto o conceito de *unidade poética* e o momento de sua designação assumem aqui um significado absolutamente excepcional; e um papel particular assume a grafia que, juntamente com o signo do ritmo, dá também os signos da unidade métrica. A grafia é aqui o signo do verso, do ritmo, e conseqüentemente também da dinâmica métrica, que é condição indispensável do ritmo. Enquanto que no verso regular a medida é dada pela pequena unidade deduzida da série, aqui a base, a medida, é a própria série; e, no seu todo, a ela se estende a antecipação dinâmica, cuja irresolução na série sucessiva constitui o momento dinamizante desta série. Não se exclui com isto a possibilidade do *vers libre* como mistura de versos regulares e exatamente como mistura de sistemas diferentes: neste caso, também, estendendo-se a irresolução ao todo, por inteiro, a medida será dada pela série inteira (não pela primeira, naturalmente, mas por toda a série singular que o preceda).

Destarte, o *vers libre* torna-se uma espécie de forma métrica “variável”.¹⁷⁵

Muito bem, temos aí um ponto de partida para a definição da linguagem poética moderna. E, uma vez que a prosa não-artística, a chamada “linguagem prática”, quotidiana, se estabelece só pela sintaxe (e não pelo ritmo – no sentido complexo desse termo, e não pela simples repetição regular de acentos, como lembrava Brik) voltamos mais uma vez à velha questão: qual o lugar da prosa *artística*? Em que ela se distingue, primeiro da linguagem comum, e, segundo, da linguagem poética em sentido estrito?

Vamos à prática: vejamos um breve exemplo poético da literatura brasileira (desconsiderando no momento o fato de que este texto é parte de um conjunto maior):

Eu não devia te dizer

*Mas essa lua
esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.*

Vamos pressupor que as linhas acima¹⁷⁶ sejam *versos*, e que o conjunto é a estrofe de um poema. Bem, não há uma só palavra dessa estrofe de Drummond que não seja *prosaica*, no sentido mais chão do termo; do mesmo modo, também não há uma só construção sintática que não seja *prosaica*. Podemos encontrar cada sintagma desses na esquina, na boca de qualquer cidadão, todos os dias – ou noites, mais apropriadamente. É um exemplo mais ou menos ostensivo de linguagem vulgar, cotidiana ou prática, repetindo os vários termos com que os formalistas opunham a prosa à linguagem poética. Num primeiro instante, podemos até conceder que a *arte* dessa estrofe poderia ser atribuída à prosa: há uma evidência narrativa, um leve traço de *plot*, uma *história* que se conta; mas, afinal, não passamos o tempo todo contando histórias uns aos outros, sem que por isso sejamos *tecnicamente, ou formalmente*, “artistas”?

Retomemos Tinianov: em primeiro lugar, antes de considerar os aspectos sonoros, pensemos na *grafia*; a sentença (originalmente *prosaica*) quebrada no espaço estabelece a sua primeira unidade *autônoma*, deslocando-se da escrita corrente (no sentido de que, ao contrário do verso, ela não pretende chamar a atenção sobre o *material gráfico*) e criando um sistema visual próprio. Mas o aspecto visual só tem função na medida em que articula uma *nova sintaxe*, impondo, pelo simples olhar, um ritmo próprio, intencionalmente destacado da simples repetição regular de acentos, como queria Brik. Nessa estrutura, a *antecipação rítmica* não se realiza convencionalmente; a *promessa de ritmo* é quebrada a cada momento; a irresolução se estende ao todo, como diria Tinianov. Assim, temos graficamente o *metro variável*.

Será isso suficiente para a definição de *linguagem poética*, em oposição à linguagem *prosaica*? Tinianov apontava um detalhe estrutural que vale repensar no nosso exemplo:

Têm-se as condições mínimas do ritmo quando se verifica a possibilidade de que os fatores, de cuja interação ele resulta, sejam dados não como sistema, mas sob forma de signos do sistema. Portanto, o ritmo pode ser dado sob a espécie de um signo do ritmo, que seja ao mesmo tempo também signo do metro, fator indispensável do ritmo, como do agrupamento dinâmico e do material.¹⁷⁷

Da intrincada relação proposta por Tinianov (o ritmo realizado em relação ao ritmo potencial e ao metro *que o realiza*), tiremos a equação básica da realização poética do formalismo maduro: “os fatores, os elementos formais entendidos não como sistema, mas como *signos do sistema*”. Isto é, há um sistema rítmico *anterior* ao poema de Drummond, do qual o próprio poema é uma *realização*. Isso é naturalmente compreensível se falamos, para dar um exemplo primário, de um soneto em alexandrinos com cesura na sexta sílaba. Mas de que forma um poema moderno em versos livres *reitera ou realiza* um sistema prévio?

Podemos pensar em um sistema *prosaico, sobre o qual se faz a poesia*. Dois problemas: o primeiro é a *regularidade* do sistema prosaico, o que pode ser resolvido pela noção de *registros de linguagem* ou qualquer outro termo que dê conta das *estratificações cotidianas da linguagem*, cada uma delas se instaurando como *sistema* (sintático, morfológico e mesmo semântico, mas, fiel ao formalismo, um sistema semântico apenas abstrato, *potencial*). O segundo é o indispensável *desvio* desse registro, sem o qual se faz simplesmente, ou tautologicamente, prosa. Bem, no nosso exemplo há o *desvio gráfico*, a quebra de expectativa visual, a pontuação convencional ausente, as vírgulas “marcadas” pelas novas linhas. O aspecto fônico poderia ser igualmente invocado – por exemplo, o paralelo sonoro entre *mas essa lua / esse conhaque*, e mais todas as outras combinações perceptíveis na combinação dos sons; o problema, aí, é que neste poema nenhum desses traços soará estritamente poético. De fato, são consonâncias típicas da fala coloquial do português do Brasil, entremeadas de recursos retóricos (*eu não queria / mas ...*) marcadamente prosaicos. Como se vê, em

parte da poesia moderna – e isso é particularmente forte no Brasil – abre-se um território difuso entre a prosa e a poesia. Mas não insolúvel, é verdade – apenas a título de exemplo, e não de provocação, podemos perfeitamente, tendo em mãos o ideário de Tinianov, dizer que a estrofe de Drummond *não é poesia*. Se esse fosse o caso, diríamos que, do ponto de vista de sua definição formal, essa estrofe não preenche os requisitos capazes de colocá-la no sistema da linguagem poética. Há uma zona cinzenta difícil de resolver.

8. Formalismo e prosa artística

Num certo sentido, pode-se dizer que a distinção entre a prosa e a poesia, até o século XIX, tinha uma relevância mais classificatória que teórica, a partir do modelo de Aristóteles, uma vez que o grau de convencionalização das formas exteriores em verso e em prosa era suficientemente forte e duradouro, alicerçado pela própria história. Mas no século XIX, como vimos, o problema começa a aparecer e as fronteiras se tornam crescentemente mais difusas, o que vai exigir uma resposta teórica mais precisa. Em que sentido afinal o verso livre pode ser formalmente definido como “poético”, sem confundi-lo simplesmente com a prosa? E sem recorrer a categorias extra-literárias (o tema, o vocabulário, a intenção, que é mais ou menos o que Veselovski faz, seguindo a tradição)? Tinianov tinha consciência nítida da questão: “No nosso tempo, o *vers libre* obteve grandes vitórias. É hora de dizer que este é o verso característico da nossa época, e considerá-lo como verso anômalo, senão totalmente como prosa, é injusto tanto do ponto de vista histórico como teorético”.¹⁷⁸

Sim, o verso livre não é *prosa*. Por quê? Mais uma vez, o *ritmo* dará o diferencial, não se confundindo nem com a simples repetição e alternância mecânica de sons, como lembrava Brik, nem com o *metro* tradicional. E é preciso operar uma nova distinção: já não se trata de separar simplesmente a linguagem *poética* (o que ela compreende? apenas a poesia?) da linguagem *prática, quotidiana*. E

qual será o lugar da prosa artística? O fato é que a prosa artística será uma espécie de “patinho feio” para boa parte dos movimentos de vanguarda, mais ou menos como se a linguagem só adquirisse seu *status* de arte na medida em que destruísse seus liames com a linguagem “comum” – isto é, seria preciso que a prosa se tornasse poesia, perdesse justamente sua natureza *prosaica* para que fosse valorizada como arte.

Mas, por outra, reconhecendo que existe de fato uma *prosa literária* que não se confunde com a *poesia*, como defini-la em termos formais? Uma parte significativa dos estudos formalistas se dedicou à estrutura da narrativa, decomposta em *unidades formais*, herdeiras diretas do *motivo* e do *plot* de Veselóvski – mas é inegável que, com relação à prosa, os estudos formalistas foram mais modestos, ou preponderantemente classificatórios. Do ponto de vista da *definição autônoma*, que é a marca central da linguagem poética formalista, a prosa artística continuou sem lugar, numa espécie de limbo teórico, em algum espaço entre a pura poesia e o eixo da “linguagem prática”, e isso até mesmo na visão já muito mais articulada de Jakobson, décadas mais tarde, como veremos adiante. Mesmo assim, a influência do movimento, com relação à prosa, não foi desprezível; historicamente, pelo menos uma vertente dele dará sustentação teórica às análises estruturais da narrativa desenvolvidas no ressurgimento dos pressupostos formalistas a partir do final dos anos 50.

No presente trabalho, interessa frisar que, ao definir a linguagem poética por contraste direto com a linguagem prática, vulgar, comum, ou simplesmente prosaica, o espaço estético da prosa estreitou-se na moldura formalista desde o primeiro instante: faltou-lhe ar. Se lembramos Bakhtin – que coloca na linguagem cotidiana mais chã, no “homem que fala”, a semente absolutamente insubstituível da prosa romanesca – vemos a distância incontornável entre as duas visões da literatura.

Mas nem seria necessário recorrer a Bakhtin nesse caso. Lendo uma obra do importante teórico V. V. Vinogradov (1895-1969), *Gogol e a Escola Natural* [*Gogol i Natural'naia Shkola*], de 1925, vemos nitidamente como se percebiam as fraquezas da análise

crítica formalista no terreno da prosa. É um exemplo especial porque o próprio Vinogradov, dono de uma sólida carreira acadêmica na área dos estudos literários, que ao longo da vida “produziu estudos sobre tópicos tão diversos como gramática russa e lexicologia, poética de escritores individuais modernos e medievais, e uma história da linguagem literária”¹⁷⁹, teve momentos de proximidade com os Formalistas¹⁸⁰, “refletindo a abordagem e as preocupações” do movimento, embora “não se visse e nem fosse visto pela maioria dos estudiosos como um formalista”¹⁸¹. Resenhando as leituras críticas correntes sobre a obra de Gogol, Vinogradov se detém um momento nos estudos “puramente formais”:

O ensaio de B. M. Eikhenbaum: “Como é feito ‘O Capote’ de Gogol” (cf. *Poetika*, 1919) deve ser colocado em primeiro lugar entre esses artigos. Nesse texto, a obra artística é vista como um dado imposto de fora sobre a consciência do poeta, uma construção ‘artificial’, refletindo não a face do artista, mas unicamente os procedimentos de sua criação. (...)

Com relação à definição do *skaz*¹⁸² como ‘representacional’, Eikhenbaum caracteriza o estilo de Gogol como uma organização de palavras e sentenças baseada principalmente “no princípio da fala expressiva, no qual um papel especial se deve à articulação, mímica, gestos sonoros e assim por diante”. Característica de tal estilo é a ofuscação da semântica das palavras pela sua “semântica sonora”: “a articulação e seus efeitos acústicos são colocados em primeiro plano como um procedimento expressivo” (cf. o papel dos nomes e sobrenomes). (...)

Eikhenbaum, deixando a semântica de lado, limita-se a indicar uma mudança na coloração tonal da fala no estilo de “O Capote”. (...) A interpretação de Eikhenbaum da concepção artística de “O Capote” como um “jogo” grotesco de palavras é puramente intuitiva, resulta de seu “senso crítico” e das premissas gerais da estética futurista, e fica do lado de fora da tradição histórica dos contos sobre o “funcionário público”

daquela época. Por essa razão, sua leitura sugerida de “O Capote” é unilateral e distorcida.¹⁸³

Ao resenhar Tinianov, Vinogradov será ainda mais crítico, apontando incoerência metodológica:

Bastante próximas ao artigo de Eikhenbaum são as observações do estilo de Gogol encontradas na brochura de I. N. Tinianov: *Dostoiévski e Gogol (Para uma teoria da paródia)* (1921). Na opinião do autor, o principal procedimento de Gogol na descrição do personagem é “o procedimento da máscara”. A própria noção de máscara, contudo, permanece definida de modo incompleto. Relaciona-se com a ideia de Rozanov de “pequenas figuras de cera”, mas algumas vezes é sinônima da designação “tipo”, no sentido tradicional. (...)

Dada a proeminência desta abordagem da obra de arte como um agregado de procedimentos, como uma simples construção verbal que, às vezes, não tem sequer um objeto (...), é curioso notar em alguns momentos a imputação de traços de estilo da psicologia e personalidade do artista (“Gogol vê coisas de um modo extraordinário”). Uma mistura particularmente aguda de níveis estilísticos e psicológicos é revelada na segunda parte do livro de Tinianov, onde se demonstra que Foma Opiskin, no romance de Dostoiévski *A vila de Stepanchikovo e seus habitantes*, é uma figura paródica: “A personalidade de Gogol forneceu material para a paródia; as falas de Foma parodiam a correspondência de Gogol com seus amigos”.¹⁸⁴

A rigor, não havia lugar para a prosa, em sentido estrito, ou no sentido “chão” da palavra, sob a perspectiva dos formalistas, exceto na medida em que ela se descaracterizasse como tal. O contraste “linguagem poética” *versus* “linguagem prática”, sendo essa última a expressão viva da prosa, tirou do horizonte da arte a chamada *linguagem comum* – exatamente aquela linguagem supostamente mecanizada do dia-a-dia que tanto incomodava os formalistas. E sem essa linguagem comum, como demonstraria Bakhtin nos seus

ensaios dos anos 30, não há prosa romanesca. Em consequência, restarão aos formalistas apenas dois aspectos para compreender e definir a prosa: primeiro, o conceito de narrativa exclusivamente como um conjunto de procedimentos técnicos – ou a máquina de Chklóvski, ou o organismo de Propp. A *literaturidade* da prosa deverá ser extraída unicamente de seus recursos composicionais. Mais ainda: tudo na prosa existe, inversamente, com a *função* de revelar seus procedimentos técnicos. O conjunto desses procedimentos determinará a natureza literária da prosa. E, do mesmo modo como na poesia, para que uma narrativa ganhe estatuto artístico, é preciso que ela rompa as “associações habituais”, isto é, seja desautomatizada, como diz V. Chklóvski em “A construção da novela e do romance”¹⁸⁵. Em suma: procedimentos técnicos desautomatizados projetados sobre unidades narrativas garantem a prosa artística.

Eikhenbaum não vai muito além disso. Em “Sobre a teoria da prosa” (1925)¹⁸⁶, faz uma distinção composicional entre romance e novela, lembrando que esta vem do conto e da anedota, e aquele da história e da narrativa de viagem. É uma compreensão bastante limitada da prosa, reduzida a uma mera composição narrativa. Quando ele vai adiante, o “princípio organizador” da prosa afinal será o mesmo do discurso poético, como no estudo que foi objeto dos comentários de Vinogradov – “Como é feito ‘O capote’ de Gogol” (1918)¹⁸⁷. Eikhenbaum ressalta o fenômeno da “semântica fônica” como um princípio organizador, segundo o qual o envelope sonoro, acústico, das palavras torna-se significativo por si só. Segundo ele, em Gogol a composição não é definida pelo assunto, que fica em segundo plano.

Uma obra mais significativa sobre a narrativa – pelo menos metodologicamente mais coerente – que, mesmo tardiamente, é animada pelos pressupostos formalistas, será “As transformações dos contos fantásticos” (1928), de V. Propp, para quem o estudo dos contos é semelhante ao estudo das formas orgânicas da natureza, como vimos na primeira parte desse capítulo. Mesmo considerando que tal projeto faça sentido no universo do folclore,

transportá-lo para qualquer definição da linguagem da prosa seria tarefa evidentemente inexecutável.

Também a classificação temática da narração foi abordada pelos formalistas. Um texto de B. Tomachevski, "Temática" (1925)¹⁸⁸, nos apresenta algumas linhas gerais desse quadro. Entendendo "tema" como a noção sumária que une o material verbal da obra, Tomachevski chega ao "motivo" como a parte indecomponível do material temático, na esteira de Veselóvski. Aqui a semelhança metodológica com a abordagem estritamente linguística é visível – e também coerente com a perspectiva formalista. Os motivos combinados entre si representam o suporte temático da obra. Daí Tomachevski apresentar uma série de categorias correlatas: fábula, assunto, intriga, motivação composicional, motivação realista, motivação estética, etc. O processo de "singularização", outro dos termos que travestem o conceito de estranhamento, também estará presente: é preciso tornar singular o que é comum.

Como vemos, as considerações formalistas sobre a narrativa não nos ajudam muito para discernir a *natureza* da distinção entre a poesia e a prosa. A ideia de *função* distingue poesia de linguagem comum, mas a separação entre poesia e prosa fica na penumbra teórica. A verdade é que no terreno da prosa, de uma forma muito mais nítida do que no terreno da poesia, faltou aos formalistas uma concepção unitária, de conjunto – a prosa nunca deixou de ser um objeto mais ou menos desajeitado, indócil às ferramentas técnicas do formalismo. Sempre chegou-se a ela pela via da poesia, com o instrumental da teoria poética. Pode-se dizer que a origem *poética* (e aqui empregamos o termo no seu sentido mais estrito) do movimento não os largaria jamais. A questão a discutir é a natureza desse limite: qual a validade de uma poética cujos pressupostos são incapazes de dar conta da prosa artística como tal? Completa validade, é claro, desde que o campo de realização do que se entende por prosa artística seja drasticamente reduzido; em outras palavras, desde que a prosa deixe de ser prosa e se torne poesia. O que, não será exagero dizer, define de certo modo a alma crítica do formalismo.

9. Imanência, desvio e História

Um dos desafios mais difíceis do projeto formalista está na própria camisa-de-força da *imanência*. Inalteradas por mãos humanas, as leis que regem a linguagem poética se *desviam* propriamente do quê? Isso não interessa apenas à dimensão sincrônica (retomando Saussure), mas também – e principalmente – à diacrônica.

O mesmo Tinianov, em 1927 (“Da evolução literária”)¹⁸⁹, tratará de esquematizar uma teoria da história literária sob o princípio do desvio. Também nesse campo será preciso libertar a literatura das outras atividades do conhecimento (a psicologia, o biografismo, etc.), isto é, conservar a sua autonomia.

Para ele, há duas tarefas a ser cumpridas: o estudo da gênese dos fenômenos, e o estudo da variabilidade literária, que ele chama de “evolução em série”. A noção fundamental será a de “substituição de sistemas”; como a literatura é um sistema, e a obra literária constitui também um sistema, a história literária é, de fato, um processo de substituição de sistemas. Todos os elementos da obra (estilo, assunto, ritmo, sintaxe ...) estão em correlação mútua; nenhum fenômeno literário pode ser considerado fora de suas correlações sistemáticas. O sistema supõe elementos “dominantes”, e a deformação de outros: daí entra a categoria do “desvio”: “Quanto mais o desvio com uma ou outra série literária é nítido”, diz Tinianov, “mais o sistema do qual se desvia é posto em evidência. Assim, o verso livre sublinhou o carácter poético dos traços *extramétricos* e o romance de Sterne acentua o carácter romanesco dos traços que *não dizem respeito* à fábula”¹⁹⁰.

O *desvio* de Tinianov é um desdobramento mais sofisticado da categoria inicial de “estranhamento”, uma vez que agora a noção de sistema está presente. Retomando nosso exemplo, os versos de Drummond seriam “desviantes” (supondo-se que são poéticos) em que sentido? De que padrão ele se “desvia”?

Como já vimos, o primeiro desvio é gráfico – a quebra da sentença em partes visualmente destacadas, tradicionalmente

sentidas como “versos”. Isto é, *não se espera* que um texto prosaico seja apresentando em sequências graficamente quebradas no espaço. Mas, também como vimos, nas séries sintáticas, semânticas e lexicais não há nenhum desvio da linguagem cotidiana; de fato, cada uma das palavras e construções da estrofe pertencem exatamente ao português brasileiro coloquial, sem nenhum elemento lexical, sintático ou semântico que não faça parte desse sistema; até mesmo o ritmo sugerido pela quebra gráfica (*essa lua / esse conhaque*), cada um dos acentos do metro livre antes coincide com o ritmo prosaico cotidiano do que se afastam dele; pode-se dizer que há mesmo uma *representação da oralidade*.

Seria então um desvio da *série histórica*? Teríamos então um desvio *histórico*, no sentido de que a série poética tradicional não permitia tal representação; assim como Duchamp colocava uma peça utilitária qualquer, ela mesma, num espaço supostamente reservado à arte, Drummond transcreve o prosaico absoluto na “moldura poética”.¹⁹¹ Esse desvio, entretanto, restringe-se à história, é circunstancial – num certo sentido, e pensando à maneira formalista, é um desvio *extra-literário*. Sim, porque o coloquial no lugar do poético só é – ou foi – *desvio* num momento dado; na medida em que o elemento coloquial passa a ser, digamos, um dos padrões poéticos aceitáveis, ou uma das variáveis fundamentais da linguagem poética moderna, não acontece mais desvio. Nesse caso – hoje, século XXI – o poema de Drummond perdeu sua natureza poética?

Não se trata de uma implicância teórica; trata-se de confirmar se a noção de *desvio* ou *estranhamento*, em todas as suas variáveis, considerada no objeto estético com relação a um sistema abstrato de formas, é suficiente para fundar – ou pelo menos sustentar em parte – a noção de linguagem poética em contraposição à linguagem cotidiana ou prática.

A noção de *ritmo poético*, e, nele, a categoria complexa de *desvio* (consideradas as séries semânticas, sintáticas e lexicais) – *desvio* com relação a um padrão sistemático – esgotariam, grosso modo, os elementos formalistas de definição do poético? Sim, com

algumas variáveis. Tomachevski, em texto de 1927, ao considerar o problema do reconhecimento do texto poético, diz que “o metro é o traço distintivo dos versos em relação à prosa”, mas “as normas métricas são instáveis”.¹⁹² Em consequência, pela variedade histórica e geográfica dos princípios métricos, “existe um problema geral da forma poética além do problema histórico transitório do verso, problema próprio de uma língua e de uma época”. E acrescenta, lembrando também o aspecto gráfico:

A prática europeia contemporânea conserva o hábito de imprimir os versos em linhas arbitrárias iguais, e mesmo de os realçar por maiúsculas; inversamente, publica-se a prosa em linhas ininterruptas. Apesar do isolamento da grafia e da fala viva, esse facto é significativo, visto que, na fala, certas associações estão ligadas à escrita. Esta divisão da língua poética em verso, em períodos de potência fônica comparável e no limite igual, é evidentemente o traço específico da língua poética. Estes versos, ou, para introduzir um termo novo, estes períodos discursivos equipotenciais, dão-nos pela sua sucessão a impressão de uma repetição organizada de séries semelhantes na sua sonoridade, a impressão de um carácter “rítmico” ou “poético” do discurso. Captamos séries isoláveis (versos) e é ao compará-las que tomamos consciência da essência do fenómeno rítmico.¹⁹³

Para Tomachevski, o metro é o ponto de partida, não o ritmo: “Não se pode pôr em relevo o ritmo porque, ao invés do metro, ele não é activo, mas passivo, não engendra o verso, mas é engendrado por ele”.¹⁹⁴

O que parece, entretanto, uma dissidência radical na escola formalista, na verdade tem por base a mesma questão central da metodologia proposta: a busca de um *sistema autónomo, de substância formal, capaz de explicar, por si, a poeticidade*. É interessante observar como para Tomachevski o *sistema* está no metro, não no ritmo:

Podemos imaginar um metro abstracto, visto que ele está inteiramente presente na nossa consciência e tira desta presença o carácter obrigatório das suas normas convencionais com a ajuda das quais liga o poeta à percepção do auditor ou do leitor. Mas o ritmo é sempre concreto, é unicamente com base nos elementos da pronúncia que podemos ouvir ou tomar realmente em consideração elementos que se encontram tanto num discurso rítmico como num discurso não rítmico.¹⁹⁵

Mas, pergunta Tomachevski,

o que é o metro? Se a língua poética é uma língua dividida em segmentos entonacionais equivalentes, temos de dispor de uma medida clara e manifesta desta equivalência. E o metro oferece-nos esta medida objectiva. Assim, não há valor autónomo, mas um valor auxiliar cuja função é facilitar o reconhecimento da medida (ou da amplitude). (...)

O metro é o critério segundo o qual se qualifica o grupo de palavras de admissível ou de inadmissível na forma poética escolhida.¹⁹⁶

Em suma: na poesia, o metro é a medida de todas as coisas, segundo Tomachevski.¹⁹⁷ E o que fazer – voltamos ao ponto – com o chamado “verso livre”? Ele tinha consciência do problema: “(...) é importante para a teoria do verso não só observar os versos métricos regulares, mas também e sobretudo estudar os metros ditos livres”.¹⁹⁸

Aqui Tomachevski vai buscar um esboço de classificação; a ideia central é de que a chamada “liberdade” do verso livre é relativa: “O termo ‘livre’ não tem utilidade senão pela sua característica negativa: ele indica a ausência de uma tradição métrica rígida e não limita, pois, de uma maneira precisa o número de variações possíveis.”

Sim, mas como classificá-los? Depois de ressaltar que em muitos casos os versos livres são recomposições limitadas pela tradição poética, ou a mistura de metros tradicionais diferentes no mesmo

conjunto, Tomachevski acaba por reconhecer o fato de que “existe uma grande classe de versos livres que não admitem nenhum elo com os ritmos habituais dos versos regulares e que dependem de um princípio autônomo de construção”. E afinal confessa: “Infelizmente, não possuímos nenhuma classificação científica do verso livre”.¹⁹⁹

A proposta fica em aberto, e a noção de desvio é retomada:

A análise do verso livre não deve procurar estabelecer uma fórmula geral, mas tem de encontrar formas particulares. Além disso, visto que o verso livre repousa na violação da tradição, é inútil procurar uma lei rígida que não admitisse exceção. É preciso procurar apenas a norma média e estudar a amplitude do desvio que situa cada forma em relação a esta média.²⁰⁰

O que, convenhamos, nos termos de Tomachevski, é pouco para dar conta do fenômeno. Ao colocar no metro “o caráter distintivo da linguagem em verso”, e ao considerá-lo uma categoria relativa, ele próprio acaba por admitir, como observa Peter Steiner, que não existe nenhuma fronteira rígida entre o verso e a prosa.²⁰¹

Tinianov, diante da questão, colocará a ênfase da literaturidade no que ele chama de *fator construtivo*:

A peculiaridade da obra literária está na aplicação do fator construtivo ao material, na “formação” (em suma, na deformação) do material. Toda obra é um “excêntrico” no qual o fator construtivo não se resolve no material, não lhe “corresponde”, mas lhe é conexo excentricamente e emerge dele.

Por outro lado, o “material” não é de fato contraposto à “forma”, também ele é “formal”, porque não pode existir fora do material construtivo. (...) O material é um elemento subordinado da forma na função dos elementos construtivos evidenciados.

No verso, o fator construtivo principal desse tipo é o *ritmo*, enquanto os *grupos semânticos* são o material (em sentido lato); na prosa, será o *reagrupamento semântico* (a trama), enquanto

os elementos rítmicos (em sentido lato) das palavras são os materiais. [202](#)

Mais uma vez, temos o ritmo como o fator diferencial da poesia com relação à prosa: o ritmo estabelece o poético, enquanto a *trama*, isto é, as unidades narrativas, determinam o prosaico. Na verdade, a distinção está no que Tinianov chama de “fator construtivo”, um elemento formalmente localizável no texto, que, na poesia, se consubstancia no ritmo.

Esse “princípio formativo” será também chamado pelos formalistas de “qualidade dominante” do texto, uma categoria bastante produtiva para eles, mas também igualmente heterogênea, como frisa Erlich:

O conceito de ‘qualidade dominante’ provou-se duplamente útil ao estudante formalista do verso. Essa noção foi invocada tanto para delimitar o verso da prosa quanto para estabelecer distinções entre vários tipos de poesia. Quando a poesia *in toto* era justaposta à prosa, descobria-se o ritmo como a diferença e o princípio organizador da linguagem do poeta. Mas o ritmo, especialmente na interpretação formalista mais larga do termo, era admitidamente uma noção heterogênea. [O ritmo] englobava tanto a organização dos elementos quantitativos (volume, acentuação, extensão), quanto o uso feito pela qualidade dos sons da fala individuais, ou orquestração verbal, e também como, poder-se-ia acrescentar, a utilização da melodia da frase. A hierarquia desses fatores, afirmava Eikhenbaum, varia de um tipo de escrita de verso a outro. Na verdade, dependendo da ‘orientação’ estética do poema, cada um dos três elementos do ritmo pode assumir o *status* de princípio subjacente da estrutura do verso. [203](#)

Como se vê, a tentativa de reduzir o Formalismo Russo a uma tábua fechada de conceitos é uma tarefa de Sísifo. De tudo que se viu, o que pode ser localizado com alto grau de nitidez é a *pressuposição distintiva*, que aqui nos interessa, e que,

considerando todas as variações temáticas e teóricas dos mais diferentes pensadores do formalismo russo, se constrói sobre os seguintes axiomas:

a) a natureza estética do texto literário fala por si, e em si; ela prescinde da história, de autor e de destinatário;

b) a questão semântica só é relevante como *sistema semântico abstrato*, ou *potencial semântico referencial*; tudo que ultrapasse esse limite entrará no território de outro campo de conhecimento que não o estético;

c) o objeto estético é um fato morfológico, e só pode ser apreendido no terreno da morfologia; e, finalmente, por consequência,

d) a distinção entre linguagem poética e linguagem prosaica, no terreno artístico e fora dele, se faz sobre a diferença de procedimentos técnicos e formais sobre o material verbal, e neles se esgota. O sistema da linguagem poética contém todos os elementos capazes de definir, de dentro, a poeticidade da palavra.

[10. O sistema de Roman Jakobson](#)

Essas pressuposições podem ser reencontradas, de uma forma muito mais completa, orgânica, estruturada, na obra do também formalista russo – mas que transcendeu os limites do movimento e criou uma obra própria sobre aqueles pressupostos de origem – Roman Jakobson. Nele, podemos encontrar o formalismo russo “passado a limpo”, centralizado numa visão homogênea que, sem trair a origem, foi muito além das conquistas isoladas e erráticas dos pioneiros. Particularmente sobre a distinção entre a poesia e a prosa, Roman Jakobson sintetiza a questão de uma forma original – e, ao mesmo tempo, deixa entrever no seu sistema sua dívida às raízes teóricas (ou *epistemológicas*, mesmo a contragosto) do movimento formalista. Sendo uma síntese do formalismo russo, Jakobson não pode entretanto se confundir com ele; ou, pelo menos, não se pode confundir o pensador que produziu dos anos 30 em diante com o jovem participante do movimento a partir do

Círculo de Moscou ao longo dos atribulados anos 20 na União Soviética.

Tendo-se em mente esse detalhe cronológico, relembremos o que dirá o Jakobson maduro a respeito do nosso tema, numa recensão naturalmente esquemática, uma vez que a sua teoria, pelo seu prestígio e dissiminação no Ocidente, já conta com a consolidação e a vasta exegese reservada aos clássicos. Em “Linguística e Poética”, de 1960, Jakobson procurará estabelecer qual é a relação entre esses dois mundos – e a simples colocação do problema já é em si uma epistemologia inteira:

A poética trata dos problemas da estrutura verbal, exatamente como a análise da pintura tem a ver com a estrutura pictórica. Uma vez que a linguística é a ciência global da estrutura verbal, a poética pode ser vista como uma parte integral da linguística.[204](#)

Ver a estrutura poética como um *sistema de linguagem* era um dos pilares do formalismo russo. Jakobson situa a poética como “parte integral da linguística”. Mas de qual linguística ele estará falando, no início dos anos 60?

A linguística pode explorar todos os problemas possíveis da relação entre o discurso e o ‘universo do discurso’: o que desse universo é verbalizado por um dado discurso e como ele é verbalizado. Os valores de verdade, contudo, enquanto eles são – para falar como os lógicos – “entidades extra-linguísticas”, obviamente excedem os limites da poética e da linguística em geral.[205](#)

Como se vê, a noção de valor está ausente. No caso da linguística, isso é um dado essencial de sua pressuposição científica, como nas correntes gerativistas; se a linguagem é um órgão, como quer Noam Chomsky, não faz sentido estudá-la com critérios aplicáveis a outras ciências – a rigor, passa a ser uma questão biológica. A própria noção de *cultura* não dirá mais respeito a ela.

Já no caso da poética, a afirmação de Jakobson retoma exatamente o pressuposto do formalismo russo: as “entidades extra-literárias” ficam além do seu horizonte.

Mas de que modo podemos dar esse salto da linguística para a poética sem colocar o pé no mundo da cultura? Adiante, Jakobson fará uma distinção muito interessante para reivindicar o estatuto científico da Poética (entendida como ciência da literatura), separando-a da “crítica literária”, subjetiva e opiniática. O argumento linguístico parece inquestionável:

O selo “crítico literário” aplicado a um investigador da literatura é tão errôneo quanto chamar um linguista de “crítico gramatical (ou lexical)”. A pesquisa sintática e morfológica não pode ser suplantada por uma gramática normativa, e do mesmo modo nenhum manifesto, impingindo os gostos e opiniões pessoais do crítico na literatura criativa, pode servir como um substituto para uma análise acadêmica objetiva da arte verbal. Essa afirmação não pode ser confundida pelo princípio imobilista do *laissez faire*; toda cultura verbal envolve planejamento, iniciativas programáticas e normativas. Mas por que se faz uma nítida discriminação entre linguística pura e aplicada ou entre fonética e ortoepia, mas não entre estudos literários e crítica?²⁰⁶

Sim, podemos dizer que o “cientista da literatura” não pode ser automaticamente confundido com o “crítico literário” (ainda que o crítico possa ser igualmente um “cientista”, no sentido mais rigoroso do termo), na medida em que há uma diferença quantitativa (o espaço do jornal *versus* o ensaio acadêmico, por exemplo) e qualitativa (digamos, a intenção informativa *versus* a intenção analítica), e em cada e qualquer caso há uma enorme gama de nuances a ser considerada que vai desde a diatribe escancaradamente pessoal contra a obra de um autor da coluna de rodapé do caderno de cultura até o tratado em dois volumes sobre, quem sabe, um dado período literário.

Mas o que chama a atenção não é exatamente a realidade empírica da ação da crítica ou da ciência literária – é, antes, o fato

de se colocar, de modo absoluto (e é isso que Jakobson faz) a linguagem poética sujeita a um sistema abstratamente linguístico. Na verdade, o argumento coloca os dois sistemas lado a lado. Se no momento primeiro Jakobson diz que, como fato verbal, a literatura está sujeita à linguística, em seguida ele diz que não se pode confundir o crítico com o cientista literário *da mesma forma como não se pode confundir o gramático normativo com o linguista*. Há muitas implicações que precisam ser esclarecidas neste paralelo didático de Jakobson – até mesmo pelo fato de que o conceito de *padrão*, que regula a atividade do gramático normativo, terá uma escassa semelhança com o conceito de *qualidade*, que regularia, digamos, o crítico mais impressionista e menos “cientista”; mas a principal delas é a permanência indispensável do *sentido da imanência*. O fato literário, o objeto estético, não se define por relações que se façam no mundo da cultura, mas por relações de leis internas e autônomas – e é nesse sentido que Roman Jakobson mantém, integral, o ponto de vista formalista em suas mais diversas manifestações de origem.

A imanência se mantém também no conceito de história – a *série histórica* de Tinianov é retomada por Jakobson sob a terminologia sassuriana:

A poética sincrônica, como a linguística sincrônica, não deve ser confundida com estática; qualquer estágio discrimina entre formas mais conservadoras e formas mais inovadoras. Qualquer estágio contemporâneo é experimentado em sua dinâmica temporal, e, por outro lado, a abordagem histórica tanto na poética como na linguística tem a ver não apenas com as mudanças mas também com os fatores contínuos, duradouros, estáticos. Uma poética histórica perfeitamente compreensiva ou uma história da língua são superestruturas a ser construídas sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas.²⁰⁷

Poética sincrônica e linguística sincrônica – mais uma vez transparece aqui, ostensiva, a ideia de um sistema poético autônomo desenvolvendo-se paralelamente ao sistema linguístico e

independentemente da ação da cultura (isto é, não se definindo, como tal, por ela). Uma poética histórica se construirá sobre a série de descrições sincrônicas – tudo isso é perfeitamente lógico, e decorre necessariamente das premissas colocadas. Cabe aqui lembrar o jovem Bakhtin e seu projeto de uma *prima philosophia*, menos para contestar Jakobson e mais para marcar a diferença epistemológica de origem entre duas grandes concepções do processo cognitivo na abordagem de um objeto de estudo:

O conteúdo, separado do ato cognitivo, passa a ser governado por suas próprias leis imanentes, de acordo com as quais ele se desenvolve como se tivesse vontade própria. Na medida em que nós entramos nesse conteúdo, isto é, realizamos um ato de abstração, nós somos agora controlados por suas leis autônomas, ou, para ser exato, nós simplesmente não estamos mais presentes nele como seres humanos individualmente e responsabilmente ativos.²⁰⁸

Como já lembramos em outro momento, Bakhtin referia-se à crise de uma filosofia incapaz de incluir o sujeito – concreto, histórico – e o evento do Ser, no seu processo de reconhecimento do mundo, reduzido a uma abstração à qual o *eu*, como tal (e não como abstração) não tem acesso. Isso naturalmente extrapola os limites da presente discussão, mas de certa forma ilumina o ponto de partida bakhtiniano para enfrentar exatamente a mesma questão, como veremos no capítulo seguinte.

Jakobson vai adiante – “A língua deve ser investigada em toda a variedade de suas funções. Antes de discutir a função poética nós precisamos definir seu lugar entre as outras funções da linguagem.”²⁰⁹ O esquema desenhado por Jakobson deriva diretamente da concepção do primeiro formalismo, em particular, de L. Iakubinski. Eikhenbaum lembra que Iakubinski, já em 1916, formulava a diferença entre língua poética e língua cotidiana segundo a noção de *finalidade*, como vimos há pouco.²¹⁰

No célebre esquema que Jakobson desenvolverá anos depois, o conceito de função se organiza em torno das categorias do *emissor*,

destinatário, mensagem, contexto, código e contacto. Dependendo de onde se concentra o elemento dominante – outra categoria formalista, via Tinianov – do ato de comunicação, teremos uma diferente função da linguagem (referencial, emotiva, conativa etc.). E uma dessas funções, a que nos interessa aqui, será a função poética: “A orientação (*Einstellung*) para a mensagem como tal, o foco na mensagem por si mesma, é a função POÉTICA da linguagem”.²¹¹ Focalizar a mensagem por si só, ou a palavra que se volta sobre si mesma – ressoa neste ponto, longínquo, o antigo eco futurista da palavra *transracional*, que, finalmente, encontra no esquema de Jakobson a sua justificação teórica plena. Não mais o irracionalismo de uma palavra desvinculada de seu uso concreto, implícito na concepção original, mas, ao contrário, o racionalismo de um sistema que, aceitando a imanência universal da linguagem, justifica a imanência poética em que funções coerentes e perfeitamente simétricas se organizam num quadro fora da história e do uso concreto. Não o caos da linguagem à solta, mas a sua *ordem*. Nesse sentido, transformada em abstração, portanto desvinculada da realização concreta, a *literaturnost* se transforma em uma das propriedades não da cultura humana (um complexo do qual o material linguístico, o signo reiterável, seria um dos elementos), mas do sistema linguístico.

O projeto de Roman Jakobson terá ainda o mérito de dilatar a chamada função poética da linguagem além do seu uso literário e, potencialmente, explica a contaminação da poesia pela prosa, e vice-versa:

Toda tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou confinar a poesia à função poética seria uma enganosa simplificação. A função poética não é a única função da arte verbal mas apenas sua função dominante, função determinante, enquanto em todas as outras atividades verbais ela age como um constituinte subsidiário, acessório.²¹²

Por princípio, a *função poética*, ao chamar a atenção sobre o próprio meio, sobre a própria linguagem, de forma dominante,

determina a poeticidade da obra, mesmo em textos não predominantemente poéticos – o que explicaria o uso ocasional de recursos poéticos (mesmo a serviço de outras funções, como na publicidade, na oração religiosa, etc.) em textos não poéticos.²¹³

Para Jakobson, a chamada função poética, quando dominante, combinada com outras funções da linguagem, promoverá a diferenciação dos gêneros, que passam assim a se definir por elementos estritamente gramaticais:

A poesia épica, focada na terceira pessoa, envolve fortemente a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente ligada com a função emotiva; a poesia da segunda pessoa está impregnada pela função conativa e é ou suplicatória ou exortativa, dependendo se a primeira pessoa está subordinada à segunda ou se a segunda à primeira.²¹⁴

Muito bem: a função poética é o uso da linguagem que se volta sobre si mesma; mas em que momento, na sua dominância, ela se torna *poesia*? A pergunta é do próprio Jakobson, que responde a ela apresentando sua clássica diferenciação entre “seleção” e “combinação”:

Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o traço indispensável inerente a qualquer obra poética? Para responder a essa questão devemos lembrar os dois modos básicos de arranjo usados no comportamento verbal, *seleção* e *combinação*. (...) A seleção é produzida sob a base da equivalência, da similaridade e dissimilaridade, da sinonímia e antinonímia, enquanto a combinação, a construção da sequência baseia-se na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção para o eixo da combinação*. A equivalência é promovida a fator constitutivo da sequência. Na poesia, uma sílaba se equipara com qualquer outra sílaba da mesma sequência; o acento da palavra se equipara a acento da palavra, assim como não-acento se equipara a não-acento;

prosódia longa faz par com longa, e curta com curta; o limite da palavra se equipara ao limite da palavra, não-limite a não-limite; pausa sintática iguala-se a pausa sintática, e ausência de pausa com ausência de pausa. As sílabas são convertidas em unidades de medida, e assim as pausas [*morae*] ou acentos.^{[215](#)}

A velha – e, digamos, boa – noção de ritmo (“esse selo de certa forma equivocado”, nas palavras de Jakobson^{[216](#)}) vem à tona mais uma vez:

A medida de sequências é um procedimento que, fora da função poética, não encontra aplicação na linguagem. Apenas na poesia, com sua reiteração regular de unidades equivalentes, experimenta-se o tempo do fluxo da fala, como acontece – para citar outro padrão semiótico – com o tempo musical.^{[217](#)}

Vemos que a imagem da poesia que emerge da visão de Jakobson encontra nesse momento a sombra intuitiva dos poetas: a identificação da poesia com a música, agora rigorosamente definida por traços formais. É interessante frisar que o rigor dessa visão exclui tudo que não seja abstratamente *forma*; nesse sentido, distancia-se do pioneiro Osip Brik, nas palavras do próprio Jakobson “talvez o mais agudo dos formalistas russos”^{[218](#)}, quando ele diz que “privando o verso do seu valor semântico, nós isolamo-lo do elemento linguístico e transferimo-lo para o elemento musical, e devido a isso o verso deixa de ser um facto linguístico”.^{[219](#)}

Como vimos em outro momento, Brik mirava os “transracionais” – se a palavra existe fora de qualquer correlação, “puro som”, não temos mais literatura (um fato linguístico); para Jakobson, o “puro som” será, sim, índice de função poética, desde que submetido à rede sistemática e estrutural de recorrências sonoras binárias (acento x não-acento, longo x breve, etc.), descrita exhaustivamente por ele, com absoluto rigor e fina erudição, abrangendo casos em várias línguas e culturas e de diferentes períodos históricos; a recorrência estrutural de sons é um dos traços distintivos mais

importantes da literaturidade poética, independentemente de “conteúdos” (que, fiel à origem formalista, Jakobson reservará ao campo de outras ciências). E em que instância esse complexo sistema de recorrências se realiza? E qual o lugar do verso e do metro na visão de Jakobson? Diz ele, citando Hopkins:

Gerard Manley Hopkins, um destacado pesquisador da ciência da linguagem poética, definiu verso como um “discurso que repete total ou parcialmente a mesma figura de som”. A pergunta subsequente de Hopkins, “mas todo verso é poesia?” pode ser definitivamente respondida assim que a função poética deixe de ser confinada arbitrariamente ao domínio da poesia.²²⁰

Em seguida, citando exemplos de versos usados em textos não-poéticos, assinala:

(...) todos esses textos métricos fazem uso da função poética sem, contudo, atribuir a essa função o papel coercitivo, determinante que ela tem na poesia. Assim, o verso realmente ultrapassa os limites da poesia, mas ao mesmo tempo o verso sempre implica a função poética.²²¹

Assim, “a reiteração regular de unidades equivalentes”, que para Jakobson se realiza necessariamente em versos, será o índice fundamental da função poética, mas não esgota necessariamente a definição de poesia – como vimos, é preciso que tal reiteração seja a função *dominante* para transformar o texto em poesia, e não apenas *acessória*. A noção de *dominante* é uma categoria fundamental do universo jakobsoniano, e já num texto clássico de 1935 – *A dominante* – Jakobson marcava o amadurecimento teórico que essa categoria representava diante do primeiro formalismo, principalmente com relação à questão histórica, que os formalistas trabalham como *evolução*. Note-se que a *dominante* é uma categoria que abrange tanto o universo das funções da linguagem (se a chamada “função poética” é dominante, temos a obra de

arte), quanto, internamente, no universo fechado da obra, a dominante definirá tanto o estilo quanto a escola literária:

A dominante pode ser definida como o componente determinante da obra de arte: ela comanda, determina e transforma os outros componentes. É a dominante que garante a integridade da estrutura. (...)

Pesquisas sobre a dominante tiveram importantes consequências para a visão formalista da evolução literária. A evolução da forma poética não é tanto a questão do desaparecimento de certos elementos e a emergência de outros mas também uma questão de mudanças das relações mútuas entre os diversos componentes do sistema; em outras palavras, uma questão de mudança da dominante. Dentro de um dado complexo de normas poéticas em geral, ou especialmente dentro do conjunto de normas poéticas válidas para um dado gênero poético, os elementos que eram originalmente secundários se tornam essenciais e primários. Por outro lado, os elementos que eram originalmente dominantes se tornam subsidiários e opcionais. Nos primeiros trabalhos de Chklóvski, uma obra poética era definida como uma mera soma de procedimentos artísticos, enquanto a evolução poética aparecia como nada mais que uma substituição de alguns procedimentos. Com o desenvolvimento posterior do formalismo, cresceu a concepção acurada da obra poética como um sistema estruturado, um conjunto hierárquico regularmente ordenado de procedimentos artísticos. A evolução poética é uma mudança dessa hierarquia.²²²

A mudança de hierarquia é uma mudança de *dominante*, consubstanciada nos traços recorrentes. Há aqui uma fina distinção, que dá consistência à intuição mais ou menos geral do formalismo russo: a “reiteração regular de unidades equivalentes” é uma expressão que, sem perder sua precisão, é ampla o suficiente para abranger todos os aspectos da produção verbal poética – bem

entendido, *todos os aspectos morfológicos*, porque até mesmo a dimensão semântica é abstraída aqui ao conceito de “unidade”.

E o que fazer do verso livre, esse eterno fantasma das delimitações poéticas com relação à prosa? Ao falar do metro, Jakobson nos dá uma pista: “Exceto as variedades *do assim chamado vers libre que são baseadas apenas nas entonações e pausas conjugadas*, todo metro usa a sílaba como uma unidade de medida pelo menos em certas seções do verso”.²²³

“Entonações e pausas conjugadas”: o verso livre deixará de ser um problema, na medida em que a reiteração de unidades da poética clássica, que se reduzia praticamente à noção de metro e à regularidade de acentos, vai se expandir nas mãos de Jakobson em todas as direções possíveis da realização verbal, sob o domínio da chamada função poética (no caso da obra de arte, é ela sempre o traço *dominante*), que, relembrando, se realiza ao transferir o princípio de equivalência do eixo da seleção para o eixo da combinação. Em *Eu não devia te dizer*, para lembrar didaticamente o exemplo de Drummond, *devia* é uma escolha derivada não de sua relação vertical com, digamos, *queria*, mas, horizontalmente, com o que vem antes e depois, numa combinação sistemática de acentos, sonoridades e unidades semânticas – traços cuja análise e classificação serão o trabalho central do cientista da literatura (diferentemente do *crítico*, que, segundo Jakobson, tratará dos *valores*).

Em *O que é poesia?*, de 1933 – portanto um texto ainda bastante próximo da efervescência do formalismo russo – Jakobson começa por lembrar o que *não é* poesia: nem um universo temático (variáveis de acordo com o período histórico), nem um conjunto de procedimentos poéticos (“De modo algum; a história das artes comprova sua constante mutabilidade”²²⁴), nem mesmo a *intenção* – e esse detalhe é interessante:

Nem a *intenção* de um procedimento dá à arte qualquer delimitação. Basta lembrar quão frequentemente os dadaístas e surrealistas deixaram o acaso escrever sua poesia. Basta

perceber quanto prazer Klebnikov extraía dos erros tipográficos; o erro tipográfico, ele disse uma vez, é frequentemente um artista de primeira.²²⁵

Não haverá ilustração mais cristalina de que, para Jakobson, a *função poética* independe, de modo absoluto, de *sujeito*. Epistemologicamente, a poesia é a expressão de uma essência; a teoria de Jakobson é, de fato, uma metafísica da palavra poética. Assim, por ele, não devemos acreditar num crítico que rejeita um poeta em nome de alguma escala de valor: o crítico estará apenas está rejeitando uma escola poética, isto é (ouça-se o eco da terminologia formalista), “um conjunto de procedimentos deformantes do material em nome de outro conjunto de procedimentos deformantes do material”²²⁶.

A acusação sofrida pelos formalistas russos no período (“tem sido moda nos círculos críticos professar algumas dúvidas sobre o que se chama o estudo formalista da literatura”²²⁷), segundo a qual eles defenderiam “a arte pela arte”, desvinculada da vida, merecerá dele esta resposta:

Nem Tinianov, nem Mukarovski, nem Chklóvski nem eu jamais proclamamos a autossuficiência da arte. O que estamos tentando mostrar é que a arte é parte integral da estrutura social, um componente que interage com todos os outros e é em si mutável, uma vez que o domínio da arte e suas relações aos outros constituintes da estrutura social estão em constante fluxo dialético. O que nós apoiamos não é o separatismo da arte mas a autonomia da função estética.

Como eu já aponte, o conteúdo do conceito de *poesia* é instável e temporalmente condicionado. Mas a função poética, *poeticidade*, é, como os “formalistas” frisaram, um elemento sui generis, que não pode ser mecanicamente reduzido a outros elementos.²²⁸

É interessante como esse trecho indica exatamente a instabilidade de uma *passagem*, do formalismo russo que terminava

como movimento histórico, para o desenvolvimento autônomo da teoria de Jakobson sobre as fundações do movimento. Em 1933, Jakobson ainda fala em “nós”, incluindo tanto Tinianov (com quem Jakobson trabalhou e partilhou algumas das categorias básicas que desenvolverá mais tarde) quanto Chklóvski, o *enfant terrible* do movimento (cuja postura errática e inconsistências teóricas certamente já representavam pouco para Jakobson) – e, ao final, refere-se aos formalistas “entre aspas”, indicando sutilmente a distância histórica do movimento que terminava. Também Jakobson refere-se aos círculos críticos que apresentavam “certas dúvidas” quanto ao formalismo, o que minimiza uma oposição ideológica fortíssima na União Soviética de Stálin a ponto de contribuir diretamente para o fim do movimento. E, também, uma oposição ideológica incapaz de enfrentá-lo no terreno das ideias além do marxismo mecânico que a ele se opunha – a obra do Círculo de Bakhtin, de fato a única contraposição teórica da época às bases do formalismo russo realmente consistente, teve vida curta e só reapareceria décadas depois.

Na citação acima, Jakobson propugna não a *separação* da obra de arte diante da vida, mas “a autonomia da função estética”. À primeira vista, trata-se da mesma coisa, mas é claro que, em teoria, é preciso chegar sempre aos pressupostos, porque cada teoria cria seus próprios termos e seu próprio sistema de referências. No quadro de Jakobson, a *poeticidade* não pode ser reduzida a outros elementos – ela é o elemento estável da obra de arte, a-histórico, perene, essencial (tanto que, nas palavras de Jakobson, qualquer critério *histórico* para defini-la não é adequado, porque *mutável*). Mas – a pergunta é de Jakobson –

como a poeticidade se manifesta? A poeticidade está presente quando a palavra é sentida como palavra e não como mera representação de um objeto sendo nomeado ou o irromper da emoção, quando as palavras e sua composição, seu significado, suas formas interna e interna adquirem um peso e valor próprios em vez de se referirem indiferentemente à realidade. [229](#)

Aqui talvez se encontre a mais sintética e precisa definição dos fundamentos teóricos do formalismo russo, a sua *episteme*. O que significará as palavras adquirirem “um peso e um valor próprios em vez de se referirem indiferentemente à realidade”? E em que sentido as palavras “práticas” – para ficar na velha separação formalista – ou as palavras que vivam sob a *função referencial* do quadro de Jakobson, referem-se “indiferentemente” à realidade? Essa “indiferença”, a sua noção implícita, representa afinal a retomada da ideia tradicional que separa forma e conteúdo, a forma como o “envelope” que transportava o conteúdo – uma ideia que, com razão, horrorizava o formalismo, embora não se livrasse nunca de seu fantasma.

E, por outra, a poeticidade se manifesta como *fruição* – o clássico dístico de Chklóvski é retomado aqui sistematicamente: a percepção artística é a percepção em que sentimos a forma. A questão central que será formulada por Bakhtin em vários momentos de sua obra e que discutiremos adiante será: pode tal concepção de autonomia, subtraídos sujeito, contemplador e história, fundar uma *estética*? De qualquer forma, é uma concepção coerente com o ponto de partida: a linguagem, entendida como um sistema de signos reiteráveis, unilaterais, destacados tanto da história como da condição concreta de existência, sem sujeito, é transportada lateralmente para o universo estético, onde reproduz mimeticamente a estrutura de origem. Levada ao pé da letra, essa concepção supõe que a linguagem ela-mesma nasceu multifacetada em sistemas autônomos e mais ou menos estanques, inalterados por mãos humanas. *É apenas nesse terreno que se encontra o elemento estético, afinal perene – todos os outros aspectos são acessórios, passíveis de transformação e mutação históricas.* Em outras palavras, é o traço imutável da realização verbal que definirá o que é e o que não é poético, e não o seu traço histórico.

Concordemos ou não com ela, a teoria de Jakobson dá ao conjunto mais ou menos desencontrado dos estudos do formalismo russo uma rigorosa estrutura unitária e uma consistência que nenhum de seus antecessores, isoladamente, chegou a ter. Ela é a síntese, e uma síntese que, pela fidelidade à origem, conserva com

alguma intensidade, ao lado de suas qualidades, também o aspecto talvez mais fraco ou inconsistente do movimento: afinal, o que fazer com a *prosa*?

Sim, porque a divisão proposta por Jakobson define *poesia* como a expressão verbal cuja dominante é a função poética da linguagem. A função poética deve ser entendida, automaticamente, como função *artística*? Nesse caso, a mesma régua deve ser aplicada para avaliar tanto a obra de Tolstói quanto a de Maiakóvski, entendidas como manifestações diferentes da mesma *poeticidade*. Essa postura crítica pode descobrir, no prosador, as suas qualidades estritamente poéticas, ou a incidência da função poética jakobsoniana em textos predominantes prosaicos, o que com certeza enriquece o aparato crítico e é um elemento a mais a considerar nos estudos literários da prosa – mas em caso algum esgota o problema.

Um exemplo interessante é o estudo *Dostoiévski – Prosa Poesia*, de Bóris Schnaiderman²³⁰, que descobre no conto “O senhor Prokhartchin”, na prosa do jovem Dostoiévski, mecanismos tipicamente poéticos (no sentido formalista do termo), entendendo-os como marcas de transgressão (ou ‘deformação’, para lembrar o formalismo) e, portanto, de revolução artística. O problema dessa abordagem, quando não se restringe aos seus limites, isto é, estritamente ao levantamento do aparato técnico do texto, é que ela se fecha num beco sem saída: supõe que o estatuto artístico da prosa estaria, afinal, no que ela tem de “poético”, o que, voltando à nossa imagem da poesia, mantém a prosa artística no patamar menos nobre da realização literária.

Schnaiderman retoma Jakobson nos seguintes termos:

Para começar, vejamos a definição já consagrada de Jakobson: “A função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção para o eixo de combinação”, isto é, em relação ao um texto: sempre que a ênfase for dada à combinação de palavras e não apenas a seu significado, eu terei função poética.²³¹

Sem nenhuma dúvida, esse ponto de partida exclui a prosa artística da “função poética”, função que se reduz, de fato, à incidência na obra de *recorrências de unidades formais* (por essa expressão, sintetizamos o aparato técnico jakobsoniano). Assim, o “poeta” Dostoiévski se manifestaria não como visão de mundo ou relação entre linguagens ou pela concepção unitária do texto, mas pela incidência fortuita de jogos de palavras, aliteraões, paralelismos eventuais ou alterações fônicas encontradas aqui e ali – algo como pepitas poéticas brilhando em meio ao chão cinzento da “linguagem prática”.

Esse ponto de vista nos parece de difícil sustentação, mas é coerente com a fonte teórica.²³² Voltando aos termos de Jakobson, a poesia se distingue tanto da prosa comum, a velha “linguagem prática” dos formalistas, quanto da prosa artística, a prosa literária. Mas o sistema de Jakobson não prevê algo como uma “função prosaica”, no sentido artístico, ao lado da “função poética”. Mais uma vez, a prosa artística, ou a linguagem romanesca, para retomar a expressão cara a Bakhtin, continua um ser desengonçado à procura de um lugar tranquilo na prateleira das classificações dos gêneros.

Em outro momento, encontramos um trecho das “memórias teóricas”, por assim dizer, de Jakobson, que é bastante revelador da questão que aqui nos interessa. Kristina Pomorska indagava sobre o papel do paralelismo na prosa literária. A própria pergunta já revela o fato de que a teoria jakobsoniana trabalha com unidades isoladas, aplicáveis a diferentes linguagens. Vejamos:

Qual é o papel do paralelismo na prosa literária, além dos casos óbvios da prosa rítmica ou da prosa bíblica? Alguns estudiosos consideram que o seu princípio de englobar todas as estruturas paralelísticas da poesia pode ser estendido à prosa, com a diferença de que na prosa esse princípio se aplica a componentes maiores do que na poesia. Outros pensam, ao contrário, que a presença do paralelismo em prosa contradiz sua

própria definição de prosa como uma construção primariamente metonímica e da poesia como primariamente metafórica.²³³

Na resposta de Jakobson entrevemos a dimensão surpreendente que a categoria do paralelismo assume na sua teoria:

O papel do paralelismo se estende muito além dos limites da linguagem poética. (...). Apesar disso, há uma diferença hierárquica notável entre o paralelismo do verso e o da prosa. Na poesia, é o próprio verso que dita a estrutura do paralelismo. A estrutura prosódica do verso como um todo, a unidade melódica e a repetição da linha e de seus constituintes métricos determinam a distribuição paralela de elementos de semântica gramatical e lexical, e, inevitavelmente, o som organiza o significado. Inversamente, na prosa as unidades semânticas, diferindo em extensão, assumem o papel primário de organizar as estruturas paralelas. Nesse caso, o paralelismo de unidades conectadas por similaridade, contraste ou contiguidade ativamente influencia a composição do *plot*, a caracterização dos sujeitos e objetos da ação e a sequência dos temas na narrativa.²³⁴

O fenômeno do paralelismo adquire aqui – tanto na poesia como na prosa, ainda que com sinais trocados – um estatuto verdadeiramente metafísico: é a expressão de alguma *alma binária*, que, por onde toque, erege o castelo da *literaturnost* em todas as suas manifestações. O clássico princípio formalista de que “arte é procedimento”, que poderia ser entendido mais como uma intuição do que como uma premissa científica, é levado aqui ao máximo de seu potencial teórico, extraindo-se dele todas as consequências lógicas. O “paralelismo das unidades”, na prosa, influencia ativamente a trama, os personagens, os objetos da ação e a sequência temática. O império da natureza binária da linguagem e de todas as suas manifestações, levado às últimas consequências por Jakobson mereceria um estudo à parte; seria preciso desmontar (no sentido metodológico) a sua arquitetura teórica até revelar sua

fundação epistemológica. Sem essa discussão maior, uma questão que norteou desde o início todo o trabalho teórico de Bakhtin, a ciência da literatura propugnada pelos formalistas acaba por se tornar, por bem ou por mal, a descrição de um repertório de procedimentos; é o preço a pagar por um sistema de compreensão da literatura que mimetizou, por princípio, o sistema linguístico. O *literário* não será a expressão de uma *relação*, mas de uma coisa em si.

Adiante, Jakobson revela como ele compreende a noção de gênero como algo essencialmente não-histórico; a noção de prosa que emerge daqui lembra de certo modo o conceito biológico de Propp:

A prosa literária está entre a poesia como tal e a linguagem comum da comunicação prática, e se deveria ter em mente o fato de que é infinitamente mais difícil analisar um fenômeno intermediário do que estudar oposições polares. Isso não significa, é claro, que se deveria recusar estudar as propriedades estruturais da narração em prosa. (...) Em particular, deveríamos tomar como nosso objetivo imediato a determinação da especificidade da prosa folclórica, que é muito mais estável e transparente do que a prosa literária individualizada com sua grande variedade de orientações estilísticas. Quanto mais a prosa individual se aproxima do folclore, mais ela é dominada pelo paralelismo.²³⁵

O lugar mais ou menos “perdido” da prosa artística no esquema de Jakobson é intrigante: a prosa está em algum ponto entre a poesia e a “linguagem prática”. Essa categoria, que parece de natureza quantitativa, não deve entretanto ser levada ao pé da letra, no sentido de “mais prosa, menos poesia”, ou “mais poesia, menos prosa”; para Jakobson, se o pesquisador quer buscar a essência da prosa artística, ela estará justamente no folclore. É preciso especificar a estrutura da prosa folclórica, porque ela, para felicidade do analista abstrato em busca da ordem universal da linguagem, é “muito mais estável e transparente” do que a prosa

literária individualizada, com sua grande variedade de orientações estilísticas. Assim, tanto em Thomas Mann como em Dostoiévski, a literariedade prosaica reside no parentesco genético com uma essência narrativa folclórica, devendo-se as diferenças apenas à grande variedade de “orientações estilísticas”.

Está implícita, nesse passo de Jakobson, a ideia que reforça, com o rigor de uma ciência de fundamentação linguística, a clássica “imagem da poesia”: no topo de uma gradação hierárquica cuja outra ponta será a “linguagem prática”, o chão do nosso falar cotidiano. Mito e poesia, como queriam os poetas, afinal se reencontram, agora na voz da ciência:

Essas conclusões podem ser parafraseadas mais ou menos do seguinte modo: poesia e mito são duas forças estreitamente relacionadas que são ao mesmo tempo contraditórias. A colisão entre essas duas forças elementares está no fato de que a poesia é orientada para a variação, enquanto o mito objetiva a imobilidade.^{[236](#)}

Nesse espaço mágico, dominado por “forças elementares”, não há lugar para a prosa; não há nem mesmo, de fato, para os sujeitos da linguagem e seus usos concretos. O signo formalista, tomado de empréstimo da abstração linguística e transformado em signo literário, foi inexoravelmente contaminando, por força da sua lógica interna, todos os estratos do entendimento da literatura – Jakobson, nesse sentido, é a mais perfeita síntese do formalismo russo, o seu amadurecimento final.

CAPÍTULO IV

A HIPÓTESE DE BAKHTIN

1. Em busca de uma "prima philosophia"

Uma referência de Bakhtin à poesia – a análise de um poema de Pushkin – está presente no mais antigo de seus manuscritos conhecidos, *Para uma filosofia do ato*, trabalho que data provavelmente do início dos anos 20.²³⁷ Essa obra, que permaneceu inédita por décadas e portanto não dialogou com o seu tempo, é um exemplo notável das preocupações literárias e filosóficas daquele período turbulento, cuja efervescência revolucionária ainda não havia sido esmagada pelo estado policial que começava a se erguer. Michael Holquist assim descreve o período:

(...) esse texto é leitura obrigatória porque se trata do mais antigo dos textos confirmados de Bakhtin, datando de 1919-1921. Ele estava no centro de todas as privações e estímulos criados pelos efeitos da Revolução, em Nevel e Vitebsk. Havia falta de mantimentos e um caos extraordinário em volta, mas para os intelectuais e artistas era um período de grande atividade. Havia muitas orquestras, constituídas por refugiados do antigo conservatório imperial de São Petersburgo; a escola de arte era animada por disputas entre Chagall e Malevich. E havia intermináveis conferências públicas, debates em palcos e discussões organizadas que atraíam grandes multidões que discutiam em torno das questões eternas sobre Deus, liberdade, justiça e política.²³⁸

O que surpreende na leitura do manuscrito, entretanto, é que no lugar de um texto mais diretamente envolvido com o clima político do seu tempo, o “caos” descrito por Holquist, respondendo talvez com um tom panfletário às exigências intelectuais de um momento volátil (basta lembrar, por exemplo, a linguagem dos futuristas e de Chklóvski, as grandes frases de efeito e as palavras de ordem), que seria talvez mais apropriado à juventude de um intelectual engajado, deparamos ao contrário com uma densa obra filosófica. Ao mesmo tempo em que procura contestar, ou ultrapassar, a noção kantiana do “imperativo ético”²³⁹, pelo fato de, ao universalizar o dever, não considerar a presença do sujeito no que ele chama de “ser-evento”, isto é, a fluência inescapável do momento presente²⁴⁰, Bakhtin vai lançando, em semente, todos os temas e categorias que darão sustentação teórica ao seu pensamento. Como observa Holquist sobre o manuscrito,

nos garranchos meio apagados nós podemos sentir a corrida entre a produção das ideias e sua transcrição febril. Este volume nos dá uma oportunidade de ver Bakhtin em todo o calor e urgência de seu pensamento enquanto ele luta consigo mesmo. Em *Para uma filosofia do ato* nós captamos Bakhtin no ato – no ato da criação.²⁴¹

Entre essas categorias de origem, de certo modo andaimes de sua visão de mundo madura, mesmo quando não retrabalhadas explicitamente mais tarde, está o reconhecimento de que não temos “álibi” na existência, o nosso “não-álibi”, isto é, o fato de que não podemos “estar em outro lugar” (em cuja raiz se entrevê a desconfiança de Bakhtin com relação a toda abstração filosófica incapaz de incluir o sujeito); e a *exotopia*, o “estar do lado de fora” como momento inseparável tanto do objeto estético quanto da própria constituição do sujeito, para ele inexistente fora de uma relação dialógica (só podemos ser “completados” *de fora*).

Tratava-se de um projeto de natureza estritamente filosófica, e, considerando as circunstâncias, de uma inesperada originalidade, se lembramos da presença do marxismo como filosofia oficial do

Estado que começava a se instaurar. É preciso ter esse ponto em mente ao discutir qualquer categoria literária de Bakhtin: o fato de que, desde o primeiro momento, ele não compartilha nem o marxismo oficial, em geral, e nem o “saber comum” linguístico, em particular, dominantes na Rússia de então. Como vimos, foi sobre esse “saber comum” daquele tempo que se fundamentou na arte ou na teoria o movimento formalista, nas pegadas da herança simbolista e dos trabalhos pioneiros de Veselóvski e Potebnia. Aliás, os temas linguísticos não são a preocupação de seus primeiros escritos, embora, como veremos, já se encontrem nele importantes intuições sobre a língua, ou sobre os processos de significação da palavra²⁴² que ele desenvolverá de forma mais completa nos trabalhos dos anos 30, nos quais será visível a troca de influências e discussões com Voloshinov.

E é o fato de ele não compartilhar esse “saber comum” – a pretensão de Bakhtin era refundar a teoria do conhecimento sobre a qual a estética ganharia o seu sentido teórico, para ficar no terreno que aqui nos interessa – que será em grande parte responsável pela incompreensão de que ele seria vítima. Essa incompreensão decorreu não de uma eventual recusa de seus pontos de vista (ao contrário, os conceitos de *polifonia* e *carnevalização*, por exemplo, assim que se tornaram públicos no Ocidente foram imediatamente aceitos, assimilados e repetidos de modo retumbante dos anos 70 em diante), mas da leitura fragmentária da sua obra. Em outras palavras: pegava-se a atraente categoria “polifonia”, por exemplo, encaixando-a numa moldura teórica distante daquela que lhe deu origem. Com o tempo, essa inadequação primeira (tal como misturar Bakhtin com estruturalismo) passou a ser menos frequente, à medida que a complexidade de seu pensamento começava a emergir da edição de seus inéditos e das obras do Círculo – mas o uso isolado da categoria prossegue vivo. Isto é, “polifonia” – substancialmente uma visão de mundo recriada por Bakhtin a partir do universo de Dostoiévski e diretamente decorrente dele, fortemente influenciada pelo projeto filosófico bakhtiniano dos anos 20 – passou a ser

tratada como uma régua avulsa de medida de alguma estrutura narrativa, num uso pragmático que não tem sentido para Bakhtin. É um erro de princípio: tratar como ferramenta técnica (por mais sofisticada que seja) o que é substancialmente uma visão de mundo e que só tem significado num conjunto complexo de elementos, com exigências bastante precisas.

O caso da polifonia dostoiévskiana é exemplar para se perceber a diferença entre um instrumental técnico da crítica, uma categoria meramente literária, e uma visão de mundo, uma categoria que se postula no terreno da filosofia e da ética. Bakhtin define polifonia como uma estrutura complexa cujos heróis (cada um portador de um ponto de vista definido, enraizado numa situação concreta na vida, autônomo e não finalizado com relação ao olhar do narrador) vivem num perpétuo presente, numa co-existência dramática, inacabada e não finalizável, não redutível à reificação do autor. Na obra polifônica os heróis não se definem pela biografia nem se determinam pelo seu passado; não podem nem mesmo ser definidos por suas características físicas, pelo olhar de fora, e sequer pelas características linguísticas (quanto mais característica a sua linguagem, mais objetificado o herói será). O herói polifônico bakhtiniano vive o evento da vida, mas não o vive diretamente (nesse caso, não haveria obra de arte); ele é representado nessa dimensão, por um autor que se relaciona com ele em relação de igualdade. E mais: na obra polifônica os heróis são sempre *ideólogos*, portadores de concepções complexas enraizadas no mundo das ideias.

Observe-se que nenhum desses traços, para Bakhtin, será dispensável: é o conjunto deles que fundou o que ele chama de *romance polifônico*, um gênero de romance do qual, quarenta anos depois da edição do livro sobre Dostoiévski, o próprio Bakhtin, em entrevista a Zbigniew Podgórzec,²⁴³ não encontrará mais do que dois ou três exemplos, alguns curiosamente (e sintomaticamente) extraídos da filosofia, e não da ficção (Como *O mito de Sísifo*, de Camus). Ora, na perspectiva histórica, considerando todas as vicissitudes da vida do degredado Bakhtin na União Soviética ao

longo de seus 75 anos, que jamais teve a oportunidade de publicar suas obras regularmente, como qualquer pensador “normal” do Ocidente, e ainda a presença significativa do seu projeto filosófico, esboçado na mesma década em que desenvolvia a obra sobre Dostoiévski, vai se tornando evidente que *polifonia* é antes uma categoria filosófica – mais precisamente, uma categoria *ética*, inseparável da ideia de valor – que uma categoria literária, ou, muito menos, um *instrumento* de teoria literária a se usar aqui e ali sempre que se encontram duas ou três vozes à disposição do analista.²⁴⁴

Esse equívoco ainda podia se justificar quando tudo que se conhecia de Bakhtin eram os livros sobre Dostoiévski e Rabelais (que é outro caso singular – o processo de carnavalização como uma *visão de mundo específica* emergindo do complexo histórico da cultura medieval que Rabelais sintetiza, e não da definição avulsa desta ou daquela “inversão de valor” a ser aplicada instrumentalmente em qualquer lugar como se fosse uma “unidade” estrutural, no sentido formalista ou jakobsoniano de *unidade*). Mas hoje, felizmente, já temos condições de lançar um olhar mais panorâmico sobre o pensador russo, que nos permite descobrir com maior precisão em que terreno ele se move.

Nesse sentido, *Para uma filosofia do ato* é uma obra-chave: o texto “ilumina o perfil da obra inteira de Bakhtin”, como lembrou Holquist.²⁴⁵ A questão filosófica central discutida nesta obra (aqui didaticamente sintetizada em apenas um ponto) é o problema da cisão entre o sentido (o significado) de um ato e a sua realidade histórica única (que Bakhtin chamará, na tradição filosófica alemã, “ser-evento”), promovida pela abstração do pensamento teórico-discursivo. Para Bakhtin, essa cisão só pode ser superada se o sentido está em comunhão com o ser-evento, isto é, se o sentido se torna um momento constitutivo dele. Assim, *compreender um objeto é compreender o meu dever em relação a ele (a atitude ou posição que devo tomar em relação a ele) – e isso pressupõe minha participação responsável, e não uma abstração de mim mesmo.*

Para o jovem Bakhtin, é preciso instaurar uma *prima philosophia* que seja capaz de descrever o ser-evento; não descrever o mundo produzido pelo ato, *mas o mundo no qual o ato se torna responsabilmente consciente de si e é realmente desempenhado*. Três aspectos são frisados nessa perspectiva:

1. *O mundo como evento não é simplesmente um dado indiferente; está sempre relacionado com algo ainda-por-ser-alcançado* (para Bakhtin, um objeto indiferente, totalmente terminado, não pode ser algo que alguém possa experimentar de fato);

2. *A palavra viva, e esse detalhe nos interessa de perto, não conhece um objeto como algo totalmente dado; falar sobre ele já é assumir uma atitude interessada sobre ele; a palavra não apenas designa um objeto, mas também expressa necessariamente, pela minha entonação, minha atitude valorativa em direção a ele, e desse modo coloca-o no território do que ainda está por ser determinado; e*

3. *O tom emocional-volitivo é um momento inalienável do ato realmente executado, mesmo do mais abstrato pensamento. É ele que relaciona todo o conteúdo de um pensamento com o Ser-evento único. O tom emocional-volitivo não é um passiva reação psíquica, mas uma atitude de dever da consciência, moralmente válida e responsabilmente ativa.*

“O mundo no qual o ato se torna responsabilmente consciente de si e é realmente desempenhado”²⁴⁶ – se transportamos essa afirmação para a literatura de Dostoiévski percebemos com mais clareza o que realmente Bakhtin tinha em mente quando elaborou o conceito de romance polifônico, logo em seguida, senão concomitantemente, aos textos filosóficos inéditos publicados nos anos 80 sob os títulos de “Para uma filosofia do ato” e “Sobre o autor e o herói na atividade estética”. Podemos aventar a hipótese de que Bakhtin encontrou, em Dostoiévski, a perfeita ilustração de seu projeto filosófico ²⁴⁷; ou, pelo menos, a ilustração possível de um projeto impossível, talvez menos pela limitação teórica e mais, muito mais, pelo ambiente de uma União Soviética que já

começava a fechar as portas do debate filosófico. Nessa área, não havia muito a fazer além de, prudentemente, esconder o que havia escrito para só revelar o manuscrito pouco antes da morte.

É claro que não podemos saber se Bakhtin enveredaria pela filosofia mesmo sem as limitações políticas de que foi vítima; a sua intenção era, expressamente, essa. Mas, de qualquer forma, ele não se desviou tanto dela, porque o universo da estética era mesmo, também expressamente, parte integrante do projeto filosófico de Bakhtin e foi nessa direção, centralizada na questão literária, que ele construiu sua obra. A questão inicial, que ele vai frisar em vários momentos, é a impossibilidade de fundar uma estética separadamente da unidade da cultura humana. Nesse sentido, o movimento formalista lhe forneceu o primeiro tema de sua preocupação teórica, o argumento concreto sobre o qual, ou mais precisamente *contra o qual* a sua visão literária vai se erguer. Note-se que não se trata, para Bakhtin, de uma discussão temática ou ideológica, no sentido, por exemplo, de um marxismo pragmático que condenaria nos formalistas a sua, digamos, alienação das questões sociais.

Veja-se, por exemplo, como a introdução de seu ensaio sobre o romance, datado de 1934-1935, apresenta seu projeto:

A ideia principal deste ensaio é que o estudo da arte verbal pode e deve superar o divórcio entre uma abordagem abstrata "formal" e uma abordagem "ideológica" igualmente abstrata. Forma e conteúdo estão unidos no discurso, desde que entendamos que o discurso verbal é um fenômeno social – social em toda sua área de alcance e em todos e cada um de seus fatores, da imagem sonora aos mais distantes campos da abstração semântica.²⁴⁸

"A impossibilidade da metafísica" é aqui sintetizada em sentido amplo: tanto o *material* formalista quanto a *ideologia* marxista são impotentes para dar conta da arte verbal. A ideia de que forma e conteúdo são uma coisa só é retomada numa dimensão que ultrapassa o limite formalista (que, de fato, quando falava em

forma entendia apenas o *material*, o que é diferente) e recusa a metafísica “conteudística”, o mundo das ideias desenraizado da sua realização concreta, que era mais ou menos o que o stalinismo cultural instaurava na União Soviética. A última frase, surpreendente, coloca afinal a linguagem no chão: ela é um fenômeno social até os estratos mais abstratos, em cada um de seus fatores. Em outras palavras, para Bakhtin a linguagem tem uma natureza social que não pode ser descartada em nenhum momento e em nenhum aspecto, ou não fará sentido. Aliás, toda tentativa de aproximação de Bakhtin com o marxismo deveria começar talvez mais por esse ponto, a postulação da *materialidade social do signo*, do que pela arquitetura hegeliana.

É preciso, portanto, ir devagar com o andor bakhtiniano, para não transformar essa categoria “social” numa instância temática, ou numa espécie de superestrutura da linguagem. Nesse plano, como já vimos, pode-se dizer que tanto formalistas quanto marxistas (Trótski, por exemplo) concordavam, sendo as divergências de natureza mais política que científica, digamos assim: sintetizando grosseiramente, aceitava-se uma divisão de tarefas – os formalistas cuidam da “forma” (as unidades narrativas, os paralelismos sintáticos, as assonâncias e dissonâncias, o conjunto de procedimentos) e os marxistas, do “conteúdo” (o mundo temático dos proletários, das injustiças sociais, do porvir, da luta de classes, da burguesia). Esse acordo tácito continua mais ou menos vivo em boa parte dos estudos didáticos da literatura, na medida em que a noção de linguagem se apresenta como um dado pronto e acabado: a linguagem é um conjunto estável de regras sintetizadas nos manuais escolares.

A ideia de uma *linguagem única* como realidade técnica é um dos conceitos mais enraizados na nossa cultura e percorre todas as nossas atividades; ela é a imagem de um triunfo, o triunfo centralizador da razão, e, na dimensão política, o triunfo do Estado. E, a uma linguagem única corresponde igualmente um sujeito único e um destinatário único: a concepção de sujeito é classicamente uma concepção monolítica. Correspondentemente, o *signo* também será uma categoria unilateral, uma pepita em que brilham,

solitários e ao mesmo tempo, uma referência e um sentido. Em torno dessas peças isoladas, colocamos invólucros igualmente isoláveis, como *circunstância, tempo, espaço, condições sociais, história*. Assim, a proposta formalista de deixar esses “invólucros” a cargo de suas respectivas ciências é perfeitamente coerente com o ponto de partida, a abstração linguística.

Bakhtin irá em direção contrária. Embora o seu projeto não tenha caído do céu iluminado por alguma originalidade transcendente, como durante algum tempo se imaginou – a sua filiação filosófica tem sido objeto de muitos estudos recentes²⁴⁹, abrindo um largo campo de pesquisa – o fato é que, em tudo que escreveu, transparece o propósito expresso de refundar os pontos de partida. Aliás, o mais antigo texto publicado de Bakhtin, em 1919, o brevíssimo artigo “Arte e responsabilidade”, de duas páginas – o único publicado em uma década inteira, já que só em 1929 sairá o livro sobre Dostoiévski – já deixa clara sua diferença; para o jovem Bakhtin, então esboçando a sua filosofia moral, arte e ética são inseparáveis:

Quando um ser humano está na arte, ele não está na vida, e vice-versa. Não há unidade entre elas e não há interpenetração interior delas dentro da unidade de uma pessoa individual.

Mas o que garante a conexão interior entre os elementos constituintes de uma pessoa? Apenas a unidade de responsabilidade. Eu tenho de responder com minha própria vida por aquilo que eu experimentei e compreendi na arte, de maneira que tudo que eu tenha experimentado e compreendido não permaneça inativo na minha vida. Mas a responsabilidade vincula-se à culpa, ou ao risco de culpa. Não é apenas a responsabilidade mútua que a arte e a vida devem assumir, mas também o risco mútuo da culpa. O poeta deve lembrar que é a sua poesia que suporta a culpa pela prosa vulgar da vida, enquanto o homem da vida cotidiana deve saber que a esterilidade da arte se deve à pouca exigência e à falta de seriedade dele com relação à sua vida. O indivíduo deve se tornar responsável totalmente: todos os seus momentos

constituintes devem não apenas ajustar-se uns aos outros na sequência temporal da sua vida, mas também interpenetrarem-se uns aos outros na unidade da culpa e da responsabilidade.²⁵⁰

Aqui a literatura entendida como expressão ética da atividade humana ainda se reveste de um imperativo moral; nos termos que o próprio Bakhtin usaria em seu primeiro manuscrito filosófico, o artigo ainda confunde *o que é* com *o que deve ser*. A mesma questão – a indissolubilidade da ética e do ato – vai se tornar em *Para uma filosofia do ato* uma condição inescapável decorrente do “não-álibi na existência” – como eu não posso estar em outro lugar, toda abstração do sujeito fracassa como representação do mundo; o que pareceria pura razão, será, de fato, o fundamento do irracional. Ou, por outra via, uma metafísica. Esse é um ponto-chave, e particularmente difícil, da obra inteira de Bakhtin: o seu horror à abstração teórica, à redução esquemática, à instrumentalização das categorias. Como ele não consegue trabalhar com “essências”, porque elas lhe são inaceitáveis, Bakhtin será o avesso de todas as concepções estruturalistas da linguagem e da literatura. E isso explicará também a sua evidente má-vontade em trabalhar com classificações de fenômenos (o que foi uma dificuldade a mais em suas primeiras leituras, quando o quadro mental típico do leitor dos anos 60 se fazia num conjunto de molduras polarizadas de reconhecimento do mundo, tanto formalmente, quanto ideologicamente). Essas classificações apareceriam mais claras ou objetivadas nas obras de Voloshinov e Medvedev, quando outras variáveis – a intenção didática, a luta política, a polêmica viva – entravam em jogo.

2. Signo e sinal: um campo de batalha

Se *Para uma filosofia do ato* é um texto de pura filosofia, há um outro trabalho do período – *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* – em que Bakhtin tratará especificamente da questão estética, com o objetivo de submeter à

crítica “algumas obras russas sobre poética” (mas, de fato, é a episteme formalista que ele terá em mira):

O presente ensaio objetiva uma análise metodológica dos conceitos e problemas fundamentais da Poética, sob o ponto de vista de uma estética sistemática geral.

O ponto de partida do nosso estudo são algumas obras russas sobre poética; suas proposições básicas são submetidas a um exame crítico nos nossos capítulos iniciais. Contudo, não consideraremos e examinaremos aqui tendências e obras particulares consideradas como um todo e em sua determinação histórica. Nosso principal interesse está restrito ao valor puramente sistemático de seus conceitos e proposições básicas.²⁵¹

A revista que publicaria o texto fechou, em outro dos azares bakhtinianos. Mas o artigo é particularmente importante por se tratar de um texto acabado, entregue para publicação, uma raridade na vida de Bakhtin; além disso, deixa clara a sua resistência ao formalismo, permitindo uma comparação com os conceitos desenvolvidos mais tarde por Medvedev em *O método formal nos estudos literários* – até para delimitar, no Círculo, onde termina Bakhtin e começa Medvedev. Na verdade, *O método formal* de Medvedev didatiza, ponto a ponto, todas as críticas bakhtinianas ao formalismo já perfeitamente expressas nesse ensaio de 1924 ²⁵² – e lhes acrescenta, isso é visível, o desejo de encaixá-las numa perspectiva mais nitidamente marxista. O que parece plausível, ao analisar as obras do Círculo, é a intenção de Medvedev e de Voloshinov de dotarem o marxismo oficial de uma teoria estética consistente, uma consistência que eles encontravam em Bakhtin e que procuravam adaptar ao discurso da época. Ambos eram militantes revolucionários, presentes na linha de frente dos embates ideológicos que se desenrolaram ao longo dos anos 20 – daí o tom polêmico e agressivo das obras que assinaram, e daí também as palavras de ordem coerentes com o objetivo declarado

de instaurarem uma estética *marxista* (o que jamais esteve no rol das preocupações de Bakhtin).

No texto de 1924, Bakhtin começa reconhecendo a importância dos trabalhos teóricos russos sobre poética e sua preocupação científica, mas lembrando o equívoco de tentar “construir um sistema de avaliação científica sobre uma arte em particular (no presente caso, arte verbal) *independentemente de questões relativas à essência da arte em geral*”²⁵³. A questão é de princípio:

O conceito de estética não pode ser derivado de uma obra de arte de um modo intuitivo ou empírico: o conceito seria ingênuo, subjetivo e instável. Para uma definição exata e segura, é preciso que ele se determine em mútua relação com outros domínios dentro da unidade da cultura humana. ²⁵⁴

O que Bakhtin chama de “simplificação extrema” do problema científico levará a uma abordagem insuficiente do objeto de estudo:

Os pesquisadores só se sentem seguros quando se movem na própria periferia da arte verbal, e repudiam todos aqueles problemas que arrastam a arte para a larga estrada da unidade da cultura humana, problemas que não podem ser resolvidos fora de uma moldura inclusiva de referência filosófica; a poética agarra-se à linguística, temendo afastar-se dela mais de um passo (a maioria dos formalistas e V. M. Zirmunski) e algumas vezes esforçando-se para se tornar simplesmente um ramo da linguística (V. V. Vinogradov). ²⁵⁵

Bakhtin chamará o pressuposto formalista –

uma forma *esteticamente* válida é a *forma* de um dado *material* – concebida do ponto da vista das ciências naturais ou da linguística (...); a única coisa de que o artista dispõe diretamente é o material (o espaço físico-matemático, a massa, o som tal como o define a acústica, a palavra como a define a

linguística), e ele só pode assumir uma posição artística em relação ao material dado e determinado”²⁵⁶

– de “estética material”, e vai submetê-la a um sistemático inventário de insuficiências, entre elas o fato central de que a estética material não é capaz de fundamentar a forma artística (porque ao extrair do material o seu “momento axiológico” ficamos apenas com um “puro fato psíquico, isolado e extracultural”²⁵⁷). Na obra de Medvedev, de 1929, será lembrado o fato de que apenas a *enunciação* pode ser “boa”, “má”, “bela”, “feia”, e portanto instaurar um fato estético, e nunca a unilateralidade material do signo.

A ideia da “função poética” como a palavra que se volta para si mesma será, para Bakhtin, uma ideia absurda; o efeito formal, decorrente das estratégias estritamente composicionais de uma enunciação poética – paralelismo, rima, assonância, ritmo, etc. –, é entendido como a sua causa, esterilizada de todos os liames capazes de lhe dar justamente a dimensão poética. O material é *neutro*, é incapaz de fundar um valor; como Voloshinov escreveu, o signo linguístico (no sentido saussuriano) é ideologicamente neutro; o Bakhtin do início dos anos 20 diria, a seu modo, *axiologicamente neutro*. De modo ainda mais simples: o signo (no sentido saussuriano do termo) não tem essência alguma.

A questão estrita do *signo* foi um tópico trabalhado especificamente por Voloshinov em *Marxismo e filosofia da linguagem*. E é, também, um dos temas mais difíceis de resolver no universo bakhtiniano. Se consideramos – como se considerou durante bastante tempo e alguns ainda consideram – que esta obra é em sua substância uma obra de Bakhtin, há que passar uma peneira fina entre Voloshinov e Bakhtin. Apenas como ilustração, veja-se o prólogo, que denuncia claramente o desejo de fundar uma “linguística marxista”. A primeira frase é corajosa, particularmente em 1929: “Não existe, atualmente, uma única análise marxista no domínio da filosofia da linguagem”. E mais adiante, a pá de cal:

É preciso acrescentar a isso que categorias do tipo mecanicista implantaram-se solidamente em todos os domínios a

respeito dos quais os pais fundadores – Marx e Engels – pouco ou nada disseram. Esses domínios, portanto, encontram-se, com respeito ao essencial, no estágio do materialismo mecanicista pré-dialético. Todos os domínios da ciência das ideologias acham-se, atualmente, ainda dominados pela categoria da causalidade mecanicista. Além disso, persiste ainda a concepção positivista do empirismo, que se inclina diante do “fato”, entendido não dialeticamente, mas como algo intangível e imutável. Praticamente, o espírito filosófico do marxismo ainda não penetrou nesses domínios.”²⁵⁸

Nenhuma dessas palavras denuncia a presença de Bakhtin; nos textos que assinou raras vezes empregou termos como “dialética”, “marxismo”, “ciência das ideologias”, “Marx” e “Engels” e certamente nunca “pais fundadores”. Dizer que o prólogo, neste caso, estava ali apenas para enganar a censura é uma afirmação que não se sustenta; Voloshinov, assim como Medvedev, era um ativista político, um intelectual diretamente engajado nas transformações por que passava a União Soviética, e o projeto delineado – dotar o marxismo de uma linguística – em boa medida é de fato perseguido ao longo do livro. Mas há outros momentos da obra que lembrarão diretamente Bakhtin (em particular o do capítulo 5 do livro sobre Dostoiévski (*O discurso em Dostoiévski*) e os ensaios sobre o discurso romanesco dos anos 30 e 40). Não cabe aqui, é claro, fazer uma revisão da obra de Voloshinov e de sua relevância histórica.²⁵⁹ Frisemos apenas alguns pontos centrais que mantêm um forte ponto de contato com as concepções de Bakhtin ele-mesmo. Num primeiro momento, o texto faz a distinção técnica entre *signo* e *sinal*, entendendo-se *sinal* como

uma entidade de conteúdo imutável; ele não pode substituir, nem refletir, nem refratar nada; constitui apenas um instrumento técnico para designar este ou aquele objeto (preciso e imutável) ou este ou aquele acontecimento (igualmente preciso e imutável). O sinal não pertence ao domínio da ideologia; ele faz

parte do mundo dos objetos técnicos, dos instrumentos de produção no sentido amplo do termo.^{[260](#)}

O sinal de que fala Voloshinov mais ou menos esquematicamente é, de fato, o signo saussuriano (tomado aqui “fora do sistema”, digamos assim); em outras palavras, trata-se do *material* linguístico primário. O Bakhtin da primeira fase diria, no seu vocabulário filosófico, que o *sinal* é um *momento* do signo (note-se: do signo *bakhtiniano*), um momento inseparável dele, mas que de modo algum poderá se confundir com o signo. Por quê? Voloshinov responde:

O processo de descodificação (compreensão) não deve, em nenhum caso, ser confundido com o processo de identificação. Trata-se de dois processos profundamente distintos. O signo é descodificado; só o sinal é identificado. (...)

Enquanto uma forma linguística for apenas um sinal e for percebida pelo receptor somente como tal, ela não terá para ele nenhum valor linguístico. A pura “sinalidade” não existe, mesmo nas primeiras fases da aquisição da linguagem. Até mesmo ali, a forma é orientada pelo contexto, já constitui um signo, embora o componente de “sinalidade” e de identificação que lhe é correlata seja real. Assim, o elemento que torna a forma linguística um signo não é sua identidade como sinal, mas sua mobilidade específica; da mesma forma que aquilo que constitui a descodificação da forma linguística não é o reconhecimento do sinal, mas a compreensão da palavra no seu sentido particular, isto é, a apreensão da orientação que é conferida à palavra por um contexto e uma situação precisos, uma orientação no sentido da evolução e não do imobilismo.^{[261](#)}

E logo adiante Voloshinov ilustra o limite do sinal com o aprendizado de uma língua estrangeira:

Na língua materna, isto é, precisamente para os membros de uma comunidade linguística dada, o sinal e o reconhecimento

estão dialeticamente apagados. No processo de assimilação de uma língua estrangeira, sente-se a “sinalidade” e o reconhecimento, que não foram ainda dominados: a língua ainda não se tornou língua. A assimilação ideal de uma língua dá-se quando o sinal é completamente absorvido pelo signo e o reconhecimento pela compreensão.²⁶²

“A língua ainda não se tornou língua”, isto é, a *compreensão* é atributo necessário do que Voloshinov (e nesse caso também Bakhtin) entendem por *signo*, e essa compreensão não se confunde com a mera *identificação*, para eles reiterável. A identificação, o *sinal*, é incapaz de fundar qualquer noção *axiológica*, ou, como diria o jovem Bakhtin, a identificação é desprovida da “tonalidade emocional-volitiva”. No caso que nos interessa diretamente, o sinal, ou mais amplamente, um *sistema de sinais*, seria incapaz de fundar a natureza estética do que quer que seja. Num certo sentido, o *sistema de sinais*, ou o signo saussuriano, como diria genericamente o Círculo de Bakhtin, é um objeto de estudo das ciências naturais – a linguística será uma ciência natural; o *signo de Voloshinov*, ou o que podemos chamar provisoriamente de *momento verbal*, como diria Bakhtin, pertence às ciências humanas.

Colocando a questão – ou o campo de batalha – de uma forma mais ou menos simplificada, e contornando a questão estritamente linguística que Voloshinov levanta (o que, de fato, seria assunto de outra tese), podemos assumir que Bakhtin concentra seu olhar exatamente sobre a *passagem do sistema abstrato da língua para o acontecimento concreto da palavra*, ou, nos termos de Voloshinov, a passagem do *sinal* para o *signo*. Bakhtin dirá, sempre, que *o sistema é incapaz de fundar qualquer axiologia*, embora *se mantenha presente, como pressuposto, em toda axiologia*. Mas o sistema, o sinal de Voloshinov, por conta própria não *nos responde nada*, e, *sem a participação inalienável da resposta não entramos ainda no evento da vida* (diria Bakhtin); *não teremos ainda*, como diria agora Voloshinov, *o signo*. Aqui, sem medo de errar, mantemo-nos fiéis ao projeto – ou, talvez dissesse um linguista – à *utopia* do primeiro Bakhtin. No signo do Voloshinov de 1929, e na *tonalidade*

emocional-volitiva do evento concreto da palavra, postulada já pelo primeiro Bakhtin, haverá pelo menos *duas pessoas*: toda compreensão é uma *resposta*. Se nos reportamos à filosofia do ato do primeiro Bakhtin, é uma *resposta axiologicamente saturada*; para o Bakhtin dos anos 30, o signo compreenderá, de modo ainda mais direto, *uma resposta socialmente saturada, plurilíngue, multifacetada, prene de pontos de vista valorativamente ativos*.

A implicância de Voloshinov e de Bakhtin com relação ao “sistema da língua”, ilustrada exemplarmente no modelo de Saussure, um eterno fantasma a ser exorcizado, reside no fato de que, para eles, o *sistema de sinais* seria uma abstração incapaz de dar conta do que eles chamam “vida real da língua”. Para Voloshinov,

na prática viva da língua, a consciência linguística do locutor e do receptor nada tem a ver com um sistema abstrato de formas normativas, mas apenas com a linguagem no sentido de conjunto dos contextos possíveis de uso de cada forma particular. (...)

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. *A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.*²⁶³

O problema, diria um linguista, é: *qualquer realização concreta da palavra pressupõe a estabilidade de um sistema prévio. O “sentido ideológico” que Voloshinov exige não pode cair do céu.* Como dissemos, esta não é uma questão fácil. Ao que tudo indica, Voloshinov e Bakhtin, embora partilhando muitas concepções em comum, olhavam de fato para objetivos diferentes. Voloshinov fala como *linguista*; ele está tentando propor algo como uma nova linguística, uma linguística *social*, ou mesmo uma linguística marxista, usando os mesmos termos que ele usa²⁶⁴. Já Bakhtin projetou seu olhar sobre o mundo numa outra dimensão; o que ele nos lembrou a vida inteira é que a literatura – para ficar no nosso

terreno –, como expressão histórica e social da atividade cultural humana, jamais pode ser pensada ou apreendida de um sistema abstrato de relações formais. E mais: que a tentativa de importar para a literatura o modelo linguístico é arbitrária, mesmo absurda.

Mas isso seria, também, reduzir drasticamente Bakhtin a um autor meramente *temático*; seria puxar o tapete da sua dimensão filosófica e esvaziar o poder de suas intuições, fortes o suficiente para garantir a atração crescente que sua obra difícil tem exercido sobre as ciências humanas. Desde o primeiro momento Bakhtin foi obcecado pelo *processo de compreensão*, pelas variáveis que, afinal constituem o *momento concreto do sujeito diante do evento da vida*. Digamos, metaforicamente, que ele foi obcecado por esse breve abismo, *o nascimento da palavra*. Em que consiste o processo da *compreensão*? Como *nos aproximamos* das palavras? Essa preocupação já estava expressa no seu manuscrito filosófico de juventude:

(...) a palavra viva, a palavra completa, não conhece um objeto como algo totalmente dado; o simples fato de que eu comecei a falar sobre ele já significa que eu assumi uma certa atitude sobre ele – não uma atitude indiferente, mas uma atitude efetiva e interessada. E é por isso que a palavra não designa meramente um objeto como uma entidade pronta, mas também expressa, por sua entonação (uma palavra realmente pronunciada não pode deixar de ser entonada, porque a entonação existe pelo simples fato de ser pronunciada), minha atitude valorativa em direção do objeto, sobre o que é desejável ou indesejável nele, e, desse modo, coloca-o em direção do que ainda está para ser determinado nele, torna-se um momento constituinte do evento vivo em processo.²⁶⁵

Assim, nossa mera entonação carrega obrigatoriamente nossa palavra de *atitude valorativa* diante do objeto; mas lembremos igualmente que, para Bakhtin, o objeto também já traz consigo um universo prévio de valor, uma *entonação alheia*, com relação à qual se posiciona a minha palavra (como veremos mais tarde). A

“atitude valorativa” está no centro da visão bakhtiniana da linguagem e no processo integral (isto é, além do sinal) da compreensão.

Vejam os termos em que Voloshinov coloca essa questão:

Toda palavra usada na fala real possui não apenas tema e significação no sentido objetivo, de conteúdo, desses termos, mas também um acento de valor ou *apreciativo*, isto é, quando um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela fala viva, ele é sempre acompanhado por um acento apreciativo determinado. Sem acento apreciativo, não há palavra.

Em que consiste esse acento e qual é a sua relação com a face objetiva da significação? O nível mais óbvio, que é ao mesmo tempo o mais superficial da apreciação social contida na palavra, é transmitido através da *entoação expressiva*. (...)

Em qualquer enunciação, por maior que seja a amplitude do seu espectro semântico e da audiência social de que goza, uma enorme importância pertence à apreciação. É verdade que a entoação não traduz adequadamente o valor apreciativo; esse serve antes de mais nada para orientar a escolha e a distribuição dos elementos mais carregados de sentido da enunciação. Não se pode construir uma enunciação sem modalidade apreciativa. Toda enunciação compreende antes de mais nada uma *orientação apreciativa*. É por isso que, na enunciação viva, cada elemento contém ao mesmo tempo um sentido e uma apreciação. Apenas os elementos abstratos considerados no sistema da língua e não na estrutura da enunciação se apresentam destituídos de qualquer valor apreciativo. Por causa da construção de um sistema linguístico abstrato, os linguistas chegaram a separar o apreciativo do significativo, e a considerar o apreciativo como um elemento marginal da significação, como a expressão de uma relação individual entre o locutor e o objeto do seu discurso.²⁶⁶

Muito bem, a *orientação apreciativa* é o elemento indispensável para a passagem do *sinal* ao *signo*. Em outro texto de Voloshinov,

essa mesma questão será retomada em termos mais ou menos semelhantes. Numa descrição detalhada de um evento – dois interlocutores numa sala, e um deles pronuncia a palavra “bem”, quando começa a nevar – Voloshinov conclui que a palavra *bem*,

uma palavra virtualmente vazia do ponto de vista semântico – não pode em nenhuma hipótese predeterminar a entoação através de seu próprio conteúdo. Qualquer entoação alegre, triste, de desprezo, etc. – pode livre e facilmente agir nesta palavra; tudo dependerá do contexto no qual ela ocorra. (...) A entoação só pode ser compreendida profundamente quando estamos em contato com os julgamentos de valor presumidos por um dado grupo social, qualquer que seja a extensão deste grupo. *A entoação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito.* Na entoação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entoação sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores – a entoação é social por excelência.²⁶⁷

Isto é, na vida concreta da oralidade, só a entoação pode transportar o sinal para o signo (na dimensão bakhtiniana, signo como *evento*). É verdade que a própria entoação é, também, um sistema reiterável de sinais, socialmente construído e partilhado por uma comunidade linguística (é possível ler sequências de números completamente disparatados dando a eles *entoações significativas*), mas esses sinais, solitários, também são insuficientes para a construção do signo; também são *momentos* da palavra concreta. Ainda não chegamos a ela.

Parte absolutamente indispensável – e aqui está a essência mais despojada de Bakhtin – será o *ouvinte*²⁶⁸. Sem ele, não há palavra. O ouvinte é parte constitutiva indispensável de qualquer palavra concreta. Do nascimento à morte, a palavra é, no mínimo, *dupla*. Apenas essa relação é capaz de criar o que quer que seja no mundo das significações da linguagem. Antes dessa relação, não temos *um evento* – a palavra ainda não é nem estética, nem social, nem prática, nem nada. E o que quer que ela seja ou venha a ser, ela o

será única e exclusivamente *através dessa relação com o ouvinte*. Dito assim, pareceria que as palavras não têm “memória discursiva”; de fato, a “memória estática” do dicionário, para Bakhtin e para Voloshinov, só ganha vida concreta no espaço social entre o falante e o ouvinte, quando se rompe o espelho do sinal e se entra no *evento da palavra*.

É preciso tomar cuidado aqui para não reduzir o que Bakhtin quis dizer a um visão polarizada do problema. Isto é, entender a duplicidade inelutável da palavra como o seu *momento temático* (tomando-se o *tema* aqui simplesmente na sua definição de dicionário, o *assunto*), no conforto da didática abstrata. Isto é, teríamos uma forma, um sinal (parte de um sistema autônomo, original, da linguagem) e sobre este sinal um ambiente qualquer que lhe dá um significado descartável (porque o todo já estava na origem). Não; para Bakhtin, a duplicidade do signo é o seu *momento formal*. Incidindo sobre o signo haverá sempre, inescapavelmente, no mínimo *dois sujeitos, numa correlação de força, mesmo que a palavra não se destine fisicamente a ninguém, no mais secreto pensamento; no limite, a própria constituição do sujeito se faz a partir de um duplo que nos dá acabamento*. Antes disso, não temos nada, sequer *alguém*; e, em qualquer caso, o que temos será incapaz de fundar qualquer coisa no mundo dos significados. Será incapaz, por exemplo, de fundar uma estética; menos ainda, de fundar o *poético*.

Assim, a compreensão, parte inseparável do signo, será *uma resposta*, tanto como dizia Bakhtin no seu projeto de uma *prima philosophia*, quanto como diz Voloshinov no *Marxismo e filosofia da linguagem*. Compreender é encontrar o meu lugar diante da palavra (da palavra não como tal, mas como *alguém*, para falar metaforicamente). Cada palavra já nasce como uma *resposta*; e a compreensão do que nos dizem é uma *contrapalavra*.

É verdade que há visíveis pontos em comum entre Voloshinov e Bakhtin. Mas é igualmente visível que Bakhtin e Voloshinov se movem em territórios diferentes – e aqui não é importante saber se foi o linguista Voloshinov que influenciou Bakhtin, ou o filósofo Bakhtin que influenciou Voloshinov. O fato é que a didatização de

Voloshinov de certa forma encobre a natureza do olhar bakhtiniano sobre o signo. Preocupado em encaixar a crítica à linguística tradicional no quadro de um marxismo orgânico, o texto de Voloshinov (e por extensão o pensamento de Bakhtin) foi muitas vezes entendido na mesma arquitetura lógica que pretendia negar. O prefácio de Roman Jakobson à edição francesa de *Marxismo e filosofia da linguagem* é uma demonstração nítida dessa interpretação. Elogiando a “novidade e originalidade” da obra, diz ele:

Os problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem antecipam as atuais explorações realizadas no campo da sociolinguística e, principalmente, conseguem preceder as pesquisas semióticas de hoje e fixar-lhes novas tarefas de grande envergadura. A “dialética do signo”, e do signo verbal em particular, que é estudada no livro conserva, ou melhor, adquire um grande valor sugestivo à luz dos debates semióticos contemporâneos.²⁶⁹

Para Bakhtin, uma expressão como “dialética do signo” não significa nada – embora, é verdade, representasse muito para Voloshinov. E o “signo verbal” a que se refere Jakobson, ainda mais da boca do próprio Jakobson, tem pouco a ver com o universo bakhtiniano. Entretanto, induzido talvez pela própria didatização do livro de Voloshinov e pela sua própria metafísica, Jakobson “encaixa” Bakhtin na imagem neutra de um história científica que se faz pacificamente por acréscimos, e não por mudanças de paradigmas. O conceito de “sociolinguística” é de fato uma domesticação do complexo bakhtiniano; abre-se uma gaveta e coloca-se lá o que ele disse. E ao final do prefácio, de certa forma Jakobson escreve a “pauta” que determinará o modo de se ler Bakhtin, transformando seu dialogismo na intertextualidade de raiz estruturalista:

O que mais desperta a atenção e a criatividade do leitor é a parte final do livro, onde o autor discute o papel fundamental e

variado da citação – patente ou latente – em nossos enunciados e interpreta os diversos meios que servem para adaptar esses empréstimos multiformes e contínuos ao contexto do discurso.[270](#)

Antes entretanto de amaldiçoarmos Jakobson e todas leituras subsequentes que foram feitas, é preciso considerar que o livro de Voloshinov, por si só, se insere num *gênero* – para usar uma categoria bakhtiniana em sentido amplo – que acaba por permitir essa esquematização. Mais ainda, se pensamos no universo polarizado em que esse livro voltou à tona, nos anos 70. Numa visão imediata e mais grosseira, troca-se a palavra *signal* pela palavra *signo* e pronto, tem-se mais ou menos a mesma coisa, só que considerando agora a *pressão social que incide sobre o signo*, digamos assim. Daí à sociolinguística como uma gaveta dos estudos da língua será o passo natural. Mas mesmo numa visão mais aprofundada, há algumas incompatibilidades a resolver, e essas de natureza filosófica. A moldura marxista do livro tem exigências precisas: o aspecto *dialético* do signo, no sentido ortodoxo, precisa ser atendido, para ficar num exemplo. E a natureza *dialógica* do signo, nos termos de Bakhtin, não tem de fato parentesco com a tríade clássica da dialética.

Deixemos entretanto a linguística para os linguistas, mesmo porque muita água teórica rolou sob a ponte dos anos 30 até hoje e uma discussão sobre o tema teria de necessariamente se banhar nela. Para centrar melhor nosso trabalho no terreno em que se movia a cabeça de Bakhtin na virada dos anos 20 – um terreno que não era propriamente “linguístico”, a área que preocupava mais diretamente Voloshinov –, vamos reler em que termos o jovem filósofo definia o conceito de “tom emocional-volitivo”, ou simplesmente de “entoação”. Embora o escopo dessa longa citação pareça distante do que aqui se discute, pode-se entrever nas palavras do jovem Bakhtin como ele compreendia o processo de apreensão do significado. De certo modo, para ele a “filosofia do ato” era também uma “filosofia do signo”, num sentido que transcende os limites da linguística. E em certa medida, o texto de Bakhtin postula nada menos que *o fracasso da abstração para dar*

conta do evento da vida – em última instância, trata-se da utopia bakhtiniana:

Tudo que é realmente experimentado é experimentado como algo dado e como algo-ainda-a-ser-determinado, é entonado, tem um tom emocional-volitivo e entra em relação efetiva comigo dentro da unidade do evento em processo que nos abrange. Um tom emocional-volitivo é um momento inalienável do ato realmente executado, mesmo do mais abstrato pensamento; na medida em que eu esteja realmente pensando nele, isto é, na medida em que ele seja realmente atualizado no Ser, torna-se um participante do ser em processo.

Tudo que tenha a ver comigo me é dado em um tom emocional-volitivo, porque tudo é dado a mim como um momento constituinte do evento do qual eu estou participando. Se eu penso em um objeto, eu entro numa relação com ele que tem o caráter de um evento em processo. Em sua correlação comigo, um objeto é inseparável da sua função no evento em processo. Mas essa função do objeto dentro da unidade do evento real que nos abrange é *seu valor real, afirmado*, isto é, é o seu *tom emocional-volitivo*.

Quando separamos abstratamente o conteúdo de uma experiência vivida de sua experiência real, o conteúdo se apresenta a nós como algo absolutamente indiferente ao valor enquanto valor real e afirmado; mesmo um pensamento sobre valor pode ser separado de um ato real de avaliação (...). Mas para se tornar realmente atualizado e assim se fazer um participante do ser histórico da cognição real, o conteúdo válido-em-si de uma possível experiência vivida (um pensamento) precisa entrar em uma interconexão essencial com uma avaliação real; é apenas como um valor real que ele é experimentado (pensado) por mim, isto é, pode ser realmente, ativamente pensado (experimentado) em um tom emocional-volitivo. Este conteúdo, afinal, não cai na minha cabeça como um meteoro de um outro mundo, continuando a existir lá como um fragmento impenetrável fechado em si, como alguma coisa que

não está entrelaçada no tecido unitário do meu pensar-experimentar emocional-volitivo, vivo e efetivo, como um momento essencial desse pensar-experimentar. Nenhum conteúdo seria realizado, nenhum pensamento seria realmente pensado se não se estabelecesse uma interconexão essencial entre um conteúdo e seu tom emocional-volitivo, isto é, seu valor realmente afirmado para aquele que pensa. O experimentar ativo de uma experiência, o pensar ativo de um pensamento, significa não estar de modo algum indiferente a ele, significa afirmá-lo de uma maneira emocional-volitiva. O real pensamento que age é *um pensar emocional-volitivo, um pensar que entona, e essa entonação impregna de uma maneira essencial todos os momentos do conteúdo de um pensamento*. O tom emocional-volitivo *circunfunde todo o conteúdo-sentido de um pensamento no ato realmente executado e relaciona-o ao Ser-evento único*. É precisamente o tom emocional-volitivo que *orienta* e realmente afirma o conteúdo-sentido dentro do Ser único.²⁷¹

A velha questão da inseparabilidade entre conteúdo e forma toma aqui não uma retificação, mas um adendo indispensável: não há conteúdo sem sujeito, e não um sujeito gramatical indiferente, mas um sujeito absolutamente entranhado no devir do Ser, sem alibi possível, *entonacionalmente impregnado*. O que Bakhtin tenta dizer não é a impossibilidade de se abstraírem os conteúdos da história (resumindo grosseiramente na palavra *história* o conceito de ser-evento com que ele trabalha) para melhor compreendê-los; é possível separá-los, tanto que ciências inteiras, das chamadas ciências humanas, se ergueram sobre essa separação. O que ele dirá é que tal separação, como pressuposto metodológico, será incapaz de afirmar qualquer coisa sobre a natureza do objeto como tal, *porque essa natureza não se encontra isoladamente no objeto*. Há aqui, percebe-se, uma discussão filosófica que irá até a delimitação da fronteira, ou a ausência dessa fronteira, entre ciências naturais e ciências humanas – o que ultrapassa em anos-luz o objeto do nosso trabalho. Mas no terreno específico do nosso

tema, o ponto de vista de Bakhtin é crucial: a fraqueza do formalismo está no fato de que, em nome da objetividade científica, ele livrou-se de todos os elementos capazes, afinal, de determinar a qualidade *poética* da palavra. Afinal, a literatura é um fenômeno da *cultura*, e não da *natureza*, e isso faz uma diferença brutal. Tomando arbitrariamente a palavra de empréstimo da nascente ciência linguística, o formalismo criará um sistema paralelo, uma essência formal literária que em última instância – não há outro modo de entender a questão – transforma a literatura num fato da natureza.

É preciso lembrar também o traço *ético* que subjaz às discussões de Bakhtin. Não se trata simplesmente de denunciar uma ciência pela sua, quem sabe, *imperícia* metodológica ao pretender equiparar uma obra de arte com um automóvel; nesse sentido, o formalismo seria um método frágil apenas por *descrever mal* a realidade literária. No plano filosófico, não será apenas isso: a atitude formalista do começo do século XX foi uma das expressões da mitologia cientificista que separava, bem-intencionada, para maior funcionalidade, o mundo da cultura do mundo da vida, como denunciava o primeiro Bakhtin em seu manuscrito filosófico (e no seu primeiro artigo publicado, conforme vimos). Na verdade, a *funcionalidade* da nascente ciência da literatura, com as raízes e ramificações futuristas, era também uma expressão do irracionalismo técnico, cujo pressuposto está exatamente na separação entre a cultura e a vida. Relembrando o Bakhtin dos anos 20, “tudo que é tecnológico, quando divorciado da unidade única da vida e entregue à vontade da lei imanente de seu desenvolvimento, é assustador”.²⁷² Sente-se a intuição bakhtiniana nos provocando a pensar eticamente sobre o que é a literatura e o que ela representa na vida dos homens.

3. O autor e o herói: a consciência de uma consciência

O significado compreendido como uma relação entre sujeitos, e não entre formas: essa passagem, essa breve mutação bakhtiniana

tem a sua descrição mais completa e articulada no seu segundo manuscrito filosófico de fôlego, este já escrito sob a intenção deliberada de enfrentar o mundo da estética – *O autor e o herói na atividade estética* – muito provavelmente continuação direta do texto *Para uma filosofia do ato*. Interessa-nos aqui extrair os pontos centrais sobre os quais Bakhtin definirá o seu conceito de *literaturidade* e de acabamento estético, isto é, em que tipos de relações se faz a palavra literária, porque essa visão bakhtiniana será imprescindível para compreender a distinção que ele fará entre poesia e prosa nos manuscritos dos anos 30. Sobre o princípio da relação entre o autor e o herói, propõe Bakhtin em seu esboço inicial, prenunciando a obra futura sobre Dostoiévski e deixando entrever a unidade do projeto:

No presente ensaio, nós nos limitaremos a um exame do fundamento essencialmente necessário da relação entre autor e herói. Além disso, nós apenas esboçaremos alguns dos modos e tipos de sua individuação e, finalmente, verificaremos nossas conclusões analisando essas relações nas obras de Dostoiévski, Pushkin e outros.^{[273](#)}

O primeiro ponto desta relação está na separação bakhtiniana entre autor-criador, “componente da obra”, e autor-homem, “componente da vida”. Aqui ele descarta imediatamente a ideia de que o “autor-biográfico” seja relevante para a compreensão literária e que seja possível qualquer identificação mecânica entre o mundo teórico do autor e o mundo teórico do herói. Qualquer transposição do mundo teórico do autor para o mundo do herói modifica todo o sentido original do autor, reorganizando-o no universo global do herói. Se, no signo bakhtiniano, toda compreensão é ativa, é uma resposta, a compreensão do herói por parte do autor-criador funciona do mesmo modo:

Nesse sentido, o autor dá sua entonação a cada detalhe e cada traço do seu herói, cada evento de sua vida, cada ação que ele executa, todos seus pensamentos e sentimentos,

exatamente como na vida nós reagimos valorativamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam.²⁷⁴

A diferença entre a vida e a arte, aqui, está no fato de que as reações cotidianas são isoladas, “caso a caso”, por assim dizer; já na obra de arte há uma reação ao *todo*:

Na obra de arte, por outro lado, as reações do autor às manifestações isoladas por parte do herói se fundam na sua reação unitária ao *todo* do herói: todas as manifestações particulares do herói têm significância para a caracterização do seu *todo* como momentos ou traços constituintes dele.²⁷⁵

O autor-criador é, portanto, *parte integrante da obra de arte*, mas não se confunde, de nenhum modo, com o clássico *narrador*, isto é, o ponto de vista gramatical que estabelece a narrativa. Esse ponto de vista gramatical – que alguns estruturalistas chamariam de “instância narrativa” – é absolutamente neutro, é apenas um “sinal” reiterável e, por si só, é incapaz de estabelecer ou fundar a natureza estética de um texto. A relação entre o autor-criador e o seu herói, nos termos de Bakhtin, estabelece-se como *a consciência de uma consciência*, impregnada de tensão valorativa. Toda a dimensão estética da obra dependerá da natureza dessa tensão valorativa entre consciências, e também *todos os seus aspectos formais*:

Esta é a razão por que é necessário enfatizar o caráter criativamente produtivo de um autor e de sua reação global ao herói. Um autor não é o portador de uma experiência interior vivida, e sua reação não é nem um sentimento passivo nem uma percepção receptiva. Um autor é a energia ativa singular produtora de formas que se manifesta não como uma consciência psicologicamente concebida, mas como um produto cultural duradouro, e sua reação ativa e produtiva se manifesta nas estruturas que ela gera – na estrutura da visão ativa do herói como um *todo* definido, na estrutura de sua imagem, no

ritmo em que ele se revela, na estrutura da entonação e na seleção dos seus traços significantes.²⁷⁶

Isto é, Bakhtin coloca de volta os bois na frente da carroça, para falar claramente: o momento estético cria suas formas, e não o contrário. E o momento estético é fruto de uma relação de consciências sociais, entonacionalmente carregadas – somente aí, nesse espaço de valor (social, cultural, histórico) pode-se começar a falar em obra de arte.

Note-se bem a separação que Bakhtin faz entre autor-biográfico e autor-criador, porque ela é fundamental para responder à ideia de que os “temas” – filosofia, religião, sociologia, política – seriam “estranhos” à natureza literária do texto em si mesma, à “literaturidade”. Sim, eles são estranhos como manifestações do autor-biográfico, mas não como elementos constitutivos da obra de arte, manifestações axiológicas da consciência do herói refratada pela consciência do autor-criador e atualizadas em determinados material e forma. É preciso olhar diretamente para a relação entre o autor e o herói, para a *natureza, intensidade, conteúdo, tipo e forma dessa relação*. Dela dependerá diretamente a qualidade estética, ou não, da linguagem. Não há, assim, no universo de Bakhtin, nenhuma diferença essencial, metafísica, entre “linguagem prática” (ou qualquer outro nome que se dê ao uso cotidiano da linguagem), tomada em sua estrutura formal, e “linguagem poética” (em qualquer manifestação artística, poética *stricto sensu* ou *lato sensu*), também tomada em sua estrutura formal; não há absolutamente nada nessas formas históricas, consideradas em seus sinais, que nos autorize a delas extrair ou não a sua esteticidade. O estético nasce de uma relação viva de consciências sociais, não de uma relação reiterável de sinais axiologicamente neutros.

Não cabe aqui recensear inteira a complexidade de *O autor e o herói*, mas marcar o seu ponto central, que nos será básico no passo seguinte, o da distinção entre poesia e prosa. Da relação entre consciências, dissemos, da *consciência de uma consciência* nasce o universo estético, mas não o define absolutamente; no

universo de Bakhtin, a consciência de uma consciência está presente em cada palavra viva. É preciso, como dissemos, esmiuçar a natureza dessa relação. Se na vida essa relação é fragmentária, construída, por assim dizer, palavra a palavra e momento a momento, fazendo-se numa instável provisoriedade (tanto na consciência que temos dos outros como aquela que temos de nós mesmos), na obra de arte há a exigência de *finalização*, de *acabamento*: a consciência do autor-criador é uma consciência que engloba a totalidade do herói, em todos os seus momentos, como um conjunto único e inseparável. Daí surge uma das categorias mais sugestivas de Bakhtin, a da *exotopia*, o fato de, no mundo estético (ao contrário da vida, quando só podemos ser completados pelos outros, num processo de *falta* absolutamente insuperável), o autor-criador *saber mais*, ter um *excedente de visão* com relação ao herói:

[A relação fundamental, esteticamente produtiva, do autor com relação ao seu herói] é uma relação na qual o autor ocupa uma posição que se mantém intencionalmente *do lado de fora*²⁷⁷ do herói com respeito a todos os traços constituintes do herói – uma posição *do lado de fora* do herói com relação ao espaço, tempo, valor e significado. E este estar-do-lado-de-fora [esta exotopia] em relação ao herói permite ao autor (1) apreender e concentrar *tudo* do herói, o qual, de dentro dele, está difuso e disperso no mundo projetado da cognição e no evento aberto da ação ética; (2) apreender o herói e sua vida e completá-lo até o ponto em que ele forme um *todo*, suprindo-o de todos aqueles momentos que são inacessíveis ao próprio herói por ele mesmo (tais como uma imagem externa completa, um exterior, um plano de fundo às suas costas, sua relação com o evento da morte, do futuro absoluto, etc.); e (3) justificar e completar o herói independentemente do significado, das conquistas, das conseqüências e do sucesso da vida do herói direcionada para a frente.²⁷⁸

Esta relação viva de consciências – ou, de modo mais preciso, *de centros de valores*, em que um deles, o autor, é transcendente (no tempo, no espaço e nos valores) ao outro, o herói – será uma das chaves da concepção literária de Bakhtin. A noção de *excedente* de um centro de valores com relação a outro é particularmente importante na sua estilística; nela, será indispensável a categoria do plurilinguismo, ou heteroglossia, que se define como a presença direta ou indireta de diferentes vozes sociais, ou centros de valor, em todo momento verbal. Para Bakhtin, o plurilinguismo é um traço constitutivo da linguagem (porque nenhum sujeito é uma realidade una, unilateral e monolítica em nenhum momento de sua existência); assim, todo estilo é um *comentário*, a atualização de uma tensão valorativa entre consciências assimétricas. Mais ainda: a duplicidade intrínseca do signo bakhtiniano, o significado concreto entendido como uma relação de centros de valores e não de sinais permitirá também traçar a fronteira quantitativa (e, no limite, qualitativa) entre poesia e prosa artísticas, como nos propomos demonstrar.

O conceito central de *O autor e o herói* permite também uma classificação e tipificação dos heróis não mais baseadas no engavetamento formal de modelos, mas de graus qualitativos, em geral, e quantitativos, especificamente, da relação de consciências. O acabamento estético é garantido pela *distância* entre o autor e o herói (que deve ser mantida mesmo na obra autobiográfica) – mas, como lembra Bakhtin, “a exotopia é obtida por conquista e a batalha por ela é frequentemente uma luta vital, especialmente no caso do herói autobiográfico, mas não apenas nele”.²⁷⁹ Ele dá alguns exemplos das diferentes intensidades desta distância e das consequências, agora sim formais, que elas geram. Nos casos limites, para didatizar dois extremos nítidos, temos ou a relação em que o autor *respeita* o seu herói, coloca-se num degrau inferior (as hagiografias, por exemplo), ou aquela em que ele se coloca acima de seu herói (a sátira, a ironia). Entre um caso e outro há uma infinidade de nuances, momentos de aproximação e de distância (e,

também, de passagem da prosa artística para a *poesia*, no seu sentido estrito, como veremos mais tarde).

Ao mesmo tempo, o signo bakhtiniano vai mais além do terreno estritamente literário, porque, ao apresentar os seus limites, potencialmente abre uma classificação aberta dos usos da linguagem sob uma perspectiva essencialmente diferente da perspectiva jakobsoniana, e consideravelmente mais ampla. O dialogismo bakhtiniano é a expressão de uma *falta*, de uma *carência inelutável do sujeito único e monolítico que subjaz às concepções tradicionais da linguagem*:

Se há apenas um único e unitário participante, não pode haver evento *estético*. Uma consciência absoluta, uma consciência que não tenha nada que lhe seja transgrediente²⁸⁰, nada situado do lado de fora dela e capaz de delimitá-la do lado de fora – tal consciência não pode ser “estetizada”; podemos nos comunicar com ela, mas ela não pode ser vista como um *todo* capaz de ser completado. Um evento estético só pode existir quando há dois participantes presentes; ele pressupõe duas consciências não-coincidentes. Quando o herói ou o autor coincidem ou quando eles se encontram ou próximos um do outro em face de um valor que eles partilhem ou contra um outro valor como antagonistas, o evento estético termina e um evento *ético* começa (panfleto polêmico, manifesto, discurso de acusação ou de elogio e gratidão, injúria, confissão como um autojulgamento, etc.). Quando não há nenhum herói, nem mesmo de forma potencial, então estamos diante de um evento *cognitivo* (tratado, artigo, conferência). E, finalmente, quando a outra consciência é a consciência englobante de Deus, um evento *religioso* tem lugar (oração, adoração, ritual).²⁸¹

São muitas as implicações teóricas deste parágrafo do manuscrito de Bakhtin. Mas bastará lembrar, no nosso caso, que o *segundo participante* de que ele fala não é nenhum *interlocutor*, no sentido tradicional da palavra; é a consciência contra a qual (e só contra a qual) a nossa consciência ganha sentido, *entra no ser-*

evento concreto (retomando o seu idioma filosófico de *Para uma filosofia do ato*). A palavra *só diz, só pode dizer algo, em relação*. No momento em que entramos em contato com ela, em que, *sem álibi, de algum ponto concreto no tempo e no espaço, nós dizemos, todo sentido possível é no mínimo duplo – e a natureza da nossa relação com a outra consciência, primariamente interna, que nos dá sentido, permitirá, agora sim, uma classificação dos usos da linguagem, de sua tipologia, de seu lugar nas manifestações do diálogo humano*. Para ficar num caso típico da visão bakhtiniana, lembremos que, para ele, como vimos acima, a *sátira* será sempre fundamentalmente um *valor*, não uma *forma*. Aliás, será parte do projeto de *O autor e o herói* “demonstrar que esses constituintes [elementos que asseguram o acabamento estético do herói] não são experimentados como valores estéticos pelo herói *em si*, e, finalmente, estabelecer sua interconexão com os constituintes externos da forma – com a imagem e com o ritmo.”²⁸²

Antes de passar adiante, frisemos ainda um aspecto desta relação de consciências que está no centro do acontecimento estético: é o fato de que *todo acontecimento estético relativiza o mundo dos valores*; a “verdade” do herói, vivida sob o olhar do autor-criador, e fechada, finalizada, por um olhar que lhe é excedente (no tempo, no espaço e nos valores) será necessariamente não *uma asserção direta sobre o mundo que se postula verdadeira* (nesse caso, como lembra Bakhtin, teríamos um acontecimento cognitivo ou ético), mas *parte de um todo existencial, inteiro, acabado, fora do qual não tem sentido (ou, se tiver, será um fragmento destacado do mundo estético e colocado genericamente na vida do leitor)*; isto é, a postura ético-cognitiva do herói é parte de um todo que lhe transcende – o fato de concordarmos ou não com Raskolnikoff não afeta em nada, para nós, o valor estético de *Crime e Castigo*. Mas se um Raskolnikoff da Silva escrevesse um artigo em um jornal defendendo os pontos de vista que defendia no romance, com exatamente as mesmas palavras, com a mesma composição formal, com o mesmo ritmo, sintaxe, paralelismos, assonâncias e dissonâncias, essas palavras,

não submetidas ao um todo excedente, no tempo, no espaço e nos valores, sem a refração de um outro olhar, entradas diretamente no *ser-evento* inescapável da vida, ganhariam um sentido, um significado essencialmente distinto. A palavra relativizada do romance, pela finalização estética (o olhar exotópico do autor-criador), agora, sem esse olhar, nos afrontaria diretamente no acontecimento aberto da vida. Claro, estamos no reino da prosa, e podemos inferir desse exemplo que não foi por acaso que a prosa artística jamais encontrou nos formalistas uma definição convincente.

Nos momentos seguintes do manuscrito, Bakhtin considerará três categorias da constituição do herói:

1. *a forma espacial do herói*: "O excedente de minha visão, com relação a outro ser humano, permite a fundação de uma certa esfera da minha própria exclusiva autoatividade, isto é, todas aquelas ações internas e externas que somente eu posso realizar em relação ao outro, e que são completamente inacessíveis a ele de seu lugar fora de mim; todas essas ações, vale dizer, que completam o outro precisamente naqueles aspectos nos quais ele não pode se completar por si"²⁸³;

2. *o todo temporal do herói*: "Exatamente como a forma espacial da existência exterior de um ser humano, a forma *temporal* esteticamente válida de sua vida interior se desenvolve do *excedente* inerente à visão temporal de um outro ser – de um excedente que contém em si todos os momentos que entram no acabamento transgrediente do todo da vida interior do outro. O que constitui esses momentos transgredientes, isto é, momentos que transbordam a autoconsciência e a completam, são as *fronteiras* exteriores da vida interior – o ponto em que a vida interior se volta *para fora* e deixa de ser ativa como tal"²⁸⁴; e

3. *o todo significante do herói*: "A arquitetônica do mundo na visão artística organiza não apenas os momentos²⁸⁵ espacial e temporal, mas também momentos que se relacionam puramente

com o significado; não há apenas forma espacial e forma temporal, mas também a forma do significado. Até aqui, examinamos as condições sob as quais o espaço e o tempo de um ser humano e de sua vida assumem validade estética. Mas o que também assume validade estética é a atitude significante do herói no ser – aquele lugar interior que ele ocupa no evento unitário e único do ser²⁸⁶, sua posição axiológica no evento. É essa posição que é isolada do evento do ser e completada esteticamente; a seleção de momentos singulares do significado desse evento condiciona a seleção dos momentos transgredientes correspondentes aos momentos de significado selecionados, e isso se expressa na diversidade de formas que o todo significativo do herói assume. (...) O que deve ser notado é que os todos espacial, temporal e significante não existem separadamente (...).²⁸⁷

Como vemos, o signo bakhtiniano não é um instrumento técnico que realiza operações semânticas; ele tem uma dimensão inseparável que só pode se realizar como *ato* ou *atitude*. A relação entre o autor e o herói, para Bakhtin, não difere substancialmente da relação cotidiana entre as consciências; e nosso olhar (e todos os nossos sentidos, por assim dizer) vive a mesma falta substancial, com relação ao tempo, ao espaço e aos significados, que só o olhar do outro pode completar. Essa falta de origem, essa *incompletude a priori*, é parte integrante do nascimento da palavra, dupla, ou dialógica, no momento mesmo em que nasce. A realização estética, portanto, é parte integrante do evento da vida, e não um objeto autônomo, regido por leis internas e próprias. A estetização é um processo de afastamento, de acabamento, de tudo aquilo que, por sua própria natureza vital, é perpetuamente inacabado e parte integrante e inconclusa da experiência interior – em suma, do fluir da vida. E mais: somente considerando o que está fora do texto pode-se enfim chegar ao momento estético.

[4. Poesia e prosa: as formas e as relações](#)

A contraposição teórica ao ideário formalista está presente na obra inteira de Bakhtin e do seu Círculo. Nas obras do Círculo, como assinalamos, a intenção didática e o desejo de fundamentar um signo marxista acabam por vezes velando o olhar de Bakhtin, a sua dimensão filosófica autônoma. Mas nos seus textos originais essa extensão mais ampla é visível – e o tom polêmico é igualmente visível, sempre dirigido à inconsistência teórica dos formalistas. Vejam-se os trechos seguintes, em que essa contraposição é nítida em cada linha – cada um dos argumentos do formalismo vai sendo objeto de seu olhar crítico, sempre tendo em mira a tentativa formalista de depreender a literatura da imanência das formas linguísticas; ao mesmo tempo, transparece o projeto bakhtiniano – ou talvez a sua utopia – de fundar os processos de significação além do sistema da língua, o que poderia indicar equivocadamente que Bakhtin entende a língua (no que ele chama de “determinação linguística”, ou o sistema de sinais de Voloshinov) como um *instrumento*, o que não é o caso. O sistema, para ele, é *pressuposto* indispensável da realização concreta da vida da palavra, em qualquer instância, uma realização, entretanto, que não se esgota nele:

(...) de fato, o artista trabalha com a língua, mas não como língua. A língua como língua é algo que ele supera, porque a língua deve deixar de ser percebida como língua em sua determinação linguística (sua determinação morfológica, sintática, lexical, etc.) e precisa ser percebida apenas na medida em que se transforma num meio de expressão artística. (As palavras devem deixar de ser percebidas como palavras). (...)

Nós devemos sentir as palavras de uma obra de arte precisamente como palavras, isto é, com relação à sua determinação linguística? Isto é, temos de sentir a forma morfológica como especificamente morfológica, a sintática como sintática, a ordem semântica como semântica? É claro, a obra deve também ser estudada como um todo *verbal*, e isso está dentro da competência do linguista. Mas esse todo *verbal*, pelo próprio fato de ser percebido como verbal, não é o todo *artístico*.

(...) (A língua em si mesma é axiologicamente indiferente: é sempre uma auxiliar, nunca um objetivo; ela *serve* à cognição, à arte, à comunicação prática, etc.)

As pessoas que estudaram a ciência pela primeira vez podem ingenuamente assumir que o mundo da atividade criativa também consiste de elementos cientificamente abstratos: acontece que nós estamos falando em prosa todo o tempo sem nem suspeitar disso. (...) O que precisa ser compreendido (...) não é o aparato técnico, mas *a lógica imanente à atividade criativa*, e o que precisa ser compreendido antes de tudo é a estrutura de valor e significado na qual a atividade criativa se desenvolve e na qual ganha uma consciência axiológica de si mesma – isto é, o contexto no qual o ato de criação torna-se significante.

A consciência criadora do autor-artista nunca é *coincidente* com a sua consciência linguística: a consciência da língua não é mais que um constituinte, um material que é totalmente governado pela tarefa puramente artística. [288](#)

“Ora, acontece que falamos o tempo todo em prosa” – essa afirmação expressa um dos pontos da revolução bakhtiniana sobre o conceito de romance (e, por extensão, de um ramo *descentralizador* da prosa artística), o fato de que a linguagem que os formalistas chamariam “prática”, de uso cotidiano, é justamente o elemento central da ficção romanesca, o “homem que fala”. Nas obras sobre o romance, escritas nos anos 30 e 40, Bakhtin desenvolverá especificamente a sua teoria do romance (e a sua contraposição à poesia, como veremos), e o que chama especialmente a atenção em seu ponto de vista é a concepção diametralmente oposta à concepção formalista sobre o papel da linguagem cotidiana. Isto é, para Bakhtin, o romance será o gênero da *fala cotidiana* e de suas estratificações.

Hoje poucos negariam a importância de Bakhtin na teoria do romance, mas, ao mesmo tempo, e como que demarcando instintivamente os espaços, tornou-se voz corrente que ele foi incapaz de tratar da poesia; que não gostava de poesia (tanto

numa interpretação estritamente pessoal, isto é, o *cidadão* Bakhtin não tinha predileção especial pela forma poética, como numa interpretação teórica, isto é, o *pensador da linguagem* Bakhtin tinha a poesia em baixa conta, tomando-a por um gênero menor), ou mesmo que sua concepção de linguagem, que responde satisfatoriamente a questões da prosa romanesca, não consegue trabalhar com a linguagem poética por uma carência de princípio.

Há vários aspectos a considerar aqui, temáticos e teóricos. Do ponto de vista temático, não há o que discutir – a prosa foi o grande tema da obra de Bakhtin, o seu eixo central, o ponto de encontro de todas as suas considerações filosóficas e literárias. A sua *preferência*, digamos assim, o seu campo de batalha, ou, para falar modernamente, a sua *especialização*. O passo seguinte é saber se essa nítida preferência decorre apenas, como se disse, de uma preferência pessoal (do mesmo modo como ele poderia ter dedicado a vida inteira ao teatro ou à poesia, sem que isso necessariamente representasse desprezo pelas outras modalidades estéticas), que, com o mesmo arsenal teórico, poderia ser outra; ou se, de fato, os pressupostos teóricos de Bakhtin são incapazes de chegar à poesia; funcionais no caso da prosa, eles são inúteis para a poesia. Nessa hipótese, que certamente tem um grande número de defensores, faz-se uma salomônica divisão de tarefas, do mesmo modo como Trótski propunha a separação entre a *ideologia* (a cargo da filosofia marxista) e a *técnica*, a cargo dos formalistas – a Bakhtin, o romance, o conceito de polifonia e de carnaval; e à teoria literária de raiz formalista (qualquer que seja a corrente), a poesia.

É claro que a colocação do problema desse modo dual simplifica um tanto a questão, mas não de todo. Bakhtin não negou aos formalistas a sua importância na análise técnica da linguagem poética, no levantamento de seus dados quantitativos, didaticamente úteis; o que ele negava é que tal análise técnica tivesse qualquer dimensão *poética*, ou fosse mesmo capaz de nos dizer qualquer coisa sobre a *natureza poética do texto*. O que ele explicitava reiteradamente no idioma filosófico de *O autor e o herói na atividade estética*, já se encontrava também no artigo de 1924,

de um modo mais didático. No passo que veremos, há uma curiosa semelhança entre o reparo de Bakhtin e o de Trótski quanto aos limites técnicos do formalismo, ainda que no *outro lado* da questão os dois estivessem, é claro, em terrenos opostos.

Pode-se dizer que a estética material – como uma hipótese de trabalho – é inofensiva e, desde que sob uma nítida e metódica consciência dos limites de sua aplicabilidade, ela pode mesmo ser produtiva ao estudar a *técnica* da criação artística. Mas ela se torna irremediavelmente danosa e inadmissível quando é tomada como uma base para compreender e estudar a criatividade artística como um todo, em toda a sua especificidade e significância. [289](#)

Isto é, o que Bakhtin chama “a técnica da obra de arte” são justamente aqueles aspectos materiais, o “sistema de sinais” que descreve, num dado momento, a atualização formal de um momento estético. Se são descritivamente úteis, são entretanto inúteis como pressuposição teórica de qualquer análise posterior da literatura; na verdade, não conseguem sequer separar a poesia da prosa. Ou se transforma tudo em poesia – e portanto a prosa, como tal, não tem valor estético, já que, como Bakhtin demonstrou à exaustão, o fundamento da prosa é justamente a linguagem cotidiana com a presença de sua força original, com a sua *consciência social* original – ou ela se reduz a um esquema narrativo, que, em última instância, coloca no mesmo plano uma epopeia e um romance, Ulisses e James Bond. Do mesmo modo como ocorre com a sincronia saussuriana, a história é achatada e o conceito de gênero – uma categoria fundamental da linguagem e da literatura – se reduz a uma descrição metafísica da forma do material verbal. Sim, podemos concordar que o *valor* não é uma categoria científica; isto é, não interessa se se trata de Homero ou de Ian Fleming, se são bons ou maus artistas; não interessa a *opinião* do crítico – isso, como diz Jakobson, não é tarefa do cientista. Sim – mas, se, como cientistas, queremos extrair de Homero e de Ian Fleming a sua *literaturidade*, digamos assim, ao

modo dos formalistas, se queremos levantar o que faz de suas obras *literatura*, teremos de obrigatoriamente enfrentar a questão do *valor interno dos heróis, de suas relações axiológicas*, porque só aí podemos dar a eles alguma dimensão estética, e, mais ainda, considerar o universo axiológico do *autor-contemplador*, igualmente parte integrante do objeto estético; o épico não se define pelos traços narrativos (um critério absolutamente incapaz de diferenciar os gêneros ao longo da história), mas pela forma de seus valores, transcendententes à obra mas presentes nela, dando-lhes sentido. Relembrando Bakhtin, toda forma é uma espécie de resposta, e fora do horizonte dessa resposta ela não tem sentido.

E a poesia? No terreno em que nos movemos, que não se satisfaz nem com o imaginário da "intocabilidade poética", a poesia entendida como expressão mágica de forças primevas, nem com a sua redução às formas composicionais do material, como resolver o impasse? Para colocar o problema no chão, a pergunta maior será: quais são as formas dos *valores* poéticos? Em que esfera da linguagem elas se encontram?

No pouco que escreveu sobre poesia, Bakhtin vai coerentemente colocar o discurso poético como uma expressão literária cuja *relação entre consciências sociais* se processa de um modo diferente daquela que acontece na prosa romanesca. Isto é, a poesia não se definirá por um conjunto de traços formais de composição do material verbal – qualquer que seja o critério desse conjunto –, porque, como vimos, essa composição para ele é apenas uma parte do momento estético, o *signal* reiterável do texto, incapaz de dizer qualquer coisa sobre a sua natureza estética. Relembremos mais uma vez que o signo bakhtiniano não se confunde com o signo da linguística tradicional. O signo bakhtiniano é um *momento verbal* em que estão presentes no mínimo duas consciências inseparáveis, mais um objeto sobre o qual pesam também no mínimo duas consciências interessadas, compondo uma teia viva de relações. Nada nesse momento é abstrato; tudo é composto de formas concretas, a forma do material, do conteúdo e do sentido, sempre socialmente duplicadas. Fora do *momento verbal e de todos os seus participantes*, não há nada, apenas uma

abstração didática, como cada uma das impressões sensíveis de Kant, cujo conjunto de divisões no tempo formam uma síntese da consciência. No caso de Bakhtin, uma consciência dupla, subjetiva, em relação de assimetria.

Muito bem, o que quer que se queira dizer sobre a natureza estética da prosa e da poesia, em particular, ou da arte literária, em geral, deverá ser procurado no conjunto dessa relação, e não em um de seus momentos abstratos, tomado isoladamente. Nesse sentido, o que Bakhtin nos deixou sobre poesia abre um caminho novo, quem sabe capaz de lançar a discussão num patamar mais alto e abrangente do que aquele em que essa espécie de guerra teórica ficou confinada no século XX. É o que veremos a seguir.

5. Dialogismo e polifonia: a questão técnica e a questão ética

Voltando ao ponto inicial deste capítulo, a primeira análise estética de Bakhtin é sobre um poema de Pushkin, e está incluída no manuscrito *Para uma filosofia do ato*. Antes de chegarmos a ela, consideremos em que contexto essa análise aparece, sob pena de desfigurar esse primeiro passo bakhtiniano em direção à análise literária. Como dissemos, o tema filosófico central desta obra é o problema da separação entre o mundo da abstração cultural e científica e o mundo concreto do ser-evento, ou simplesmente da vida, para falar como um leigo. Bakhtin submete à crítica todas as correntes filosóficas que, pela abstração sistemática, desconsideram o sujeito concreto e o que ele chama de *unicidade do ato*, a nossa *ausência de álibi*; não podemos estar em outro lugar e nosso tempo e nosso espaço entre a vida e a morte são as medidas de todas as coisas. Toda abstração teórica, ao “entrar na vida”, torna-se parte integrante e inseparável do ser-evento, um momento dele, e não o seu substituto. O que tem consequências éticas: quando o mundo teórico substitui a realidade concreta do evento, “o que acontece em todos esses casos é que a unicidade viva, necessária e inescapável de nossa vida real se dilui na água da possibilidade

vazia meramente pensável”²⁹⁰. Eis como Bakhtin apresenta o problema:

Um ato de nossa atividade, de nossa real experiência, é como um Jano bifronte. Ele olha em duas direções opostas: ele olha para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a unicidade irrepetível da vida realmente vivida e experimentada.²⁹¹ Mas não há um plano unitário e único onde ambas as faces poderiam mutuamente se determinar com relação a uma única e singular unidade. É apenas o evento único do Ser no processo de realização que pode constituir essa unidade única; tudo que é teórico ou estético deve ser determinado como um momento constituinte do evento único do Ser, embora não mais, é claro, em termos teóricos ou estéticos. Um ato deve adquirir um plano unitário singular para ser capaz de refletir-se em ambas as direções – no seu sentido ou significado e em seu ser; ele deve adquirir a unidade de dupla responsabilidade – tanto pelo seu conteúdo (responsabilidade especial) como pelo seu Ser (responsabilidade moral).²⁹² E a responsabilidade especial, além disso, deve ser trazida (deve entrar) em comunhão com a responsabilidade moral única e unitária como um momento constituinte dela. Esse é o único meio pelo qual a perniciosa divisão e não-interpenetração entre cultura e vida poderia ser superada.²⁹³

Com base nesse projeto, Bakhtin vai submetendo a uma crítica preliminar um conjunto de conceitos filosóficos relevantes na passagem do século XIX para o século XX, à medida que sua argumentação avança: a “filosofia da vida” de Bergson, o neokantismo, o materialismo histórico, a teosofia e a antroposofia, as doutrinas éticas (altruísmo, utilitarismo, a ética de Cohen), o imperativo categórico de Kant, o subjetivismo e o psicologismo, o dionisismo de Nietzsche, a teoria de Spengler, o niilismo cultural (Tolstoísmo), o racionalismo em suas várias formas. Em todos esses casos, Bakhtin sublinha o fracasso em dar conta da

incontornável *unicidade do ser*: “o ato realmente realizado em seu todo indivisível é mais do que racional: ele é *responsável*. A racionalidade é apenas um momento da responsabilidade”²⁹⁴:

Esse reconhecimento da unicidade da minha participação no Ser é a fundação real e efetiva da minha vida e minha ação realizada. (...) O que também é dado aqui de uma forma não fundida, mas não dividida, é tanto o momento da minha passividade quanto o momento da minha autoatividade: 1. eu me encontro no Ser (passividade) e eu ativamente participo dele; 2. tanto o que é dado a mim, com aquilo que ainda está por ser alcançado por mim: minha própria unicidade é dada, mas ao mesmo tempo ela existe apenas na medida em que ela é realmente atualizada por mim como unicidade – é sempre no ato, na ação realizada, isto é, está ainda por ser alcançada; 3. tanto o que é como o que *deve* ser: eu *sou* real e insubstituível, e portanto *devo* realizar minha unicidade. É em relação à toda a unidade real que meu único dever surge do meu lugar único no Ser.²⁹⁵

Em decorrência desse pressuposto filosófico, Bakhtin propõe uma filosofia moral:

A vida pode ser conscientemente compreendida apenas na concreta responsabilidade. Uma filosofia da vida só pode ser uma filosofia moral. A vida só pode ser compreendida como evento em processo, e não como um Ser enquanto dado. Uma vida que se afastou da responsabilidade não pode ter uma filosofia: ela é, por princípio, fortuita e incapaz de ser enraizada.²⁹⁶

E mais adiante, a sua grande súplica:

Não é nossa intenção construir um sistema logicamente unificado de valores com o valor fundamental – minha participação no Ser – situado à frente, ou, em outras palavras,

construir um sistema ideal de vários valores possíveis. Nem propomos dar uma transcrição teórica dos valores que têm sido realmente, historicamente, reconhecidos pela humanidade, de modo a estabelecer entre eles relações lógicas tais como subordinação, co-subordinação, etc., isto é, de modo a sistematizá-los. O que nós queremos fornecer não é um sistema, nem um inventário sistemático de valores, onde conceitos puros (autoidênticos em conteúdo) interconectam-se sob a base da correlação lógica. O que queremos fazer é uma representação, uma descrição da arquitetura real, concreta, do mundo dos valores experimentados – não com uma fundação analítica à frente, mas com aquele centro real, concreto, tanto espacial quanto temporal, do qual surgem avaliações, asserções e ações, e onde os membros constituintes são objetos reais, interconectados por relações-eventos²⁹⁷ no evento único do Ser (nesse contexto as relações lógicas constituem apenas um momento, ao lado dos momentos concretos espaciais, temporais e emocionais-volitivos).²⁹⁸

Se o projeto de Bakhtin era factível ou não – seu manuscrito restou inacabado – é questão que só os filósofos saberão responder. Mas nossa hipótese, como frisamos em outro momento, é que Bakhtin encontrou na obra de Dostoiévski a perfeita ilustração de seu projeto filosófico, tal como o descreveu acima, sintetizado no complexo conceito de *polifonia*, a categoria essencial do que ele chamou *romance polifônico*, e que, a rigor, apenas o romancista russo realizou em sua plenitude (pelo menos na justa dimensão bakhtiniana, desconsiderando as diluições do termo levadas a cabo por outras correntes teóricas). Vejam-se os termos propostos por Bakhtin: uma representação da arquitetura concreta do mundo dos valores, não teórica – os membros constituintes desta representação seriam “objetos reais” envolvidos em “momentos concretos espaciais, temporais e emocionais-volitivos”. Seria possível uma filosofia sem um “fundação analítica à frente”, como propõe Bakhtin? Bem, o que se pode dizer é que a proposição de

Bakhtin é, de fato, ainda que embrionária, *uma síntese filosófica do seu conceito de polifonia*.

Não será uma hipótese tão disparatada, se lemos o parágrafo seguinte de Bakhtin, confirmando a esfera em que ele pretende “experimental” o seu projeto:

Para dar uma ideia preliminar da possibilidade de uma arquitetura valorativa concreta, vamos analisar aqui o mundo da visão estética – o mundo da arte. Em sua concretude e sua impregnação com o tom emocional-volitivo, este mundo está mais perto do mundo unitário e único do ato realizado do que qualquer outro mundo abstrato cultural (tomado isoladamente). Uma análise desse mundo nos ajudaria a chegar mais perto de um entendimento da estrutura arquitetônica²⁹⁹ do mundo-evento real. ³⁰⁰

Assim, seguindo um caminho oposto ao do formalismo russo, Bakhtin está atrás não do *estranhamento*, mas da *identidade* – o mundo da visão estética não é uma *forma* distinta das formas da vida, mas *parte integrante e inseparável delas*. A fronteira entre as concepções é nítida desde o primeiro momento:

A unidade do mundo na visão estética não é uma unidade de significado ou sentido – não uma unidade sistemática, mas uma unidade que é concretamente arquitetônica: o mundo se dispõe em torno de um centro valorativo concreto, que é visto e amado e pensado. O que constitui esse centro é o ser humano: tudo nesse mundo adquire significância, sentido e valor apenas em correlação com o homem – como aquilo que é humano. Todo Ser possível e todo significado possível se dispõe em torno do ser humano como o único centro e o único valor; tudo (e aqui a visão estética não tem limites) deve ser correlacionado com o ser humano, deve se tornar humano. Isso não significa, contudo, que seja o herói de uma obra que deva ser apresentado como um valor que tem um conteúdo positivo, no sentido de anexar nele algum epíteto valorativo positivo, tais como “bom”, “belo” e

semelhantes. Ao contrário, os epítetos podem ser todos negativos, o herói pode ser mau ou deplorável, ou alguém vencido ou derrotado sob todos os aspectos. No entanto, na visão estética é sobre ele que se fixa minha atenção *interessada*, e tudo o que constitui o melhor com relação ao conteúdo está disposto em torno *dele* – do mau – como em torno daquele que, apesar de tudo, é o único centro de valores. Na visão estética você ama um ser humano não porque ele é bom, mas, antes, um ser humano é bom porque você o ama.³⁰¹ É isso que constitui o caráter específico da visão estética.³⁰²

“Centro de valores” será uma expressão-chave no jovem Bakhtin. E de modo algum pode ser confundida com uma categoria meramente temática (o que justificaria a argumentação formalista, de fundo positivista, de separar os “fatos estéticos” dos “fatos sociais” ou “fatos filosóficos”). Vejamos em que termos Bakhtin coloca inicialmente a questão:

Com relação ao centro de valores (com relação ao ser humano concreto) no mundo da visão estética, não se deve distinguir forma de conteúdo: o ser humano concreto é um princípio de visão tanto formal quanto conteúdoístico – na sua unidade e interpenetração. Essa distinção é possível apenas com relação a categorias de conteúdo abstrato. Todos os momentos formais abstratos só se tornam momentos concretos na arquitetura quando correlacionados com o valor concreto de um ser humano mortal. Todas as relações espaciais e temporais estão correlacionadas apenas com ele, e apenas em relação a ele elas adquirem significado valorativo: “alto”, “longe”, “acima”, “abaixo”, “abismo” “ilimitado” – todas essas expressões refletem a vida e a intencionalidade do ser humano mortal (não em sua significação matemática abstrata, é claro, mas em seu sentido valorativo, emocional-volitivo).³⁰³

E finalmente, Bakhtin chega a um exemplo concreto:

A melhor maneira de clarificar a disposição arquitetônica do mundo na visão estética em torno de um centro de valores, isto é, o ser humano mortal, é apresentar uma análise de forma-e-conteúdo de alguma obra particular. Vamos considerar o poema lírico "Separação" [*Razluka*], de Pushkin, escrito em 1830.^{[304](#)}

*Com destino às praias de sua pátria distante
Você estava partindo desta terra estrangeira.
Naquela hora inesquecível, naquela triste hora,
Eu chorei diante de você por um longo tempo.
Minhas mãos, mais e mais frias,
Lutavam por trazê-la de volta.
Meus lamentos imploravam que você não interrompesse
A angústia terrível da despedida.*

*Mas você arrancou os seus lábios
Do nosso beijo amargo;
De uma terra de sombrio exílio
Você me chamava para uma outra terra.
Você disse: "No dia do nosso encontro
Sob um céu eternamente azul
Na sombra de oliveiras,
Nós mais uma vez, meu amado, uniremos nossos beijos de
amor."*

*Mas lá – oh! – onde o arco celeste
Brilha seu azul radiante,
Onde as águas dormem sob o abismo,
Você para sempre adormeceu:
Sua beleza e seus sofrimentos
Desapareceram no túmulo –
E o beijo do nosso encontro desapareceu também ...
Mas eu estou esperando por esse beijo que você me deve ...*

Há vários aspectos curiosos a observar nesse exemplo de Bakhtin. O primeiro é que ele não faz uma análise de um poema, no sentido estrito da análise; ele usa um poema para fazer a análise da natureza e funcionalidade da visão estética. O segundo aspecto é que ele não está falando ainda em *gênero* literário, de prosa ou de poesia; aqui, essa distinção é irrelevante. Note-se aliás, que se trata de um poema narrativo. Isto é, se Bakhtin está certo, *todos os gêneros literários são parte integrante da visão estética em torno de um centro de valores*. É a partir desta visão estética fundadora que se pode falar, daí sim, em formas específicas do material e do conteúdo. Sobre o poema, o que Bakhtin assinala não tem nada, absolutamente nada a ver com o que normalmente seria assinalado como “marca poética”, mas tem a ver diretamente com a instauração da visão estética, enfim, com o que faz daquele texto uma obra de arte. Mais adiante, ao final do manuscrito, ele vai contrapor a visão estética à “arquitetônica real do mundo realmente experimentado da vida – o mundo da consciência participante e realizadora”.

E o que o jovem Bakhtin vê nesse poema, em primeiro lugar? De que modo ele *entra* na literatura para extrair sua essência?

Para não parafrasearmos toda a longa exposição bakhtiniana, vamos transcrever apenas o primeiro parágrafo do seu comentário; nele entrevemos não só o método característico do idioma filosófico daqueles seus primeiros anos de escrita, como duas das variáveis básicas com que ele trabalharia ao longo da vida: o significado entendido como uma relação dialógica entre sujeitos; e o “estar do lado de fora”, a exotopia, como categoria fundamental tanto do ato humano cotidiano quanto da fundação estética, com relação aos *a priori* kantianos – acrescidos, agora, da noção *historicizada* de valor. Trata-se de uma exotopia espacial, temporal e *valorativa*:

Há duas pessoas ativas neste poema – o herói lírico (o autor objetivado) e “ela” (Riznich), e, conseqüentemente, há dois contextos de valor, dois pontos de referência concretos com os quais os momentos valorativos, concretos, do Ser estão correlacionados. O segundo contexto, além disso, sem perder

sua autossuficiência, é valorativamente abrangido (afirmado e fundado) pelo primeiro, e ambos os contextos são, por sua vez, abrangidos pelo contexto estético unitário e valorativamente afirmado do autor-*artista*, que está situado do lado de fora da arquitetônica da visão de mundo do poema (*não* o autor-*herói*, que é um participante dessa arquitetônica) e do lado de fora da arquitetônica do contemplador. O lugar único, no Ser, do sujeito estético (do autor, do contemplador), o ponto do qual surge ou flui sua atividade estética (seu amor objetivo de um ser humano concreto) têm apenas uma determinação: estar situado do lado de fora [*vne-nakhodimost*] ³⁰⁶ de todos os momentos da unidade arquitetônica [ilegível] da visão estética. E é isso que, pela primeira vez, cria a possibilidade de o sujeito estético abranger a arquitetônica espacial e temporal inteira através da ação de uma autoatividade afirmadora e fundadora e valorativamente unitária. A empatia estética (a visão de um herói ou de um objeto de dentro deles) realiza-se ativamente deste lugar único exotópico e é nesse mesmo lugar que a recepção estética se realiza, isto é, a afirmação e a formação do material absorvido através da empatia – dentro dos limites da arquitetônica unitária da visão. A exotopia do sujeito (exotopia espacial, temporal e valorativa) – o fato de que o objeto de empatia e visão *não* sou eu – torna possível pela primeira vez a atividade estética da formação. ³⁰⁷

No instante seguinte, ao analisar os dois primeiros versos, entrevemos o embrião da categoria bakhtiniana do *plurilinguismo* ³⁰⁸, isto é, a coexistência, na mesma voz gramatical, de pontos de vista (espaciais, temporais, valorativos, em suma, *centros de valores*) distintos. As “praias” estão localizadas no contexto valorativo da vida da heroína, assim como é nesse contexto que a terra é “estrangeira” – o tom emocional-volitivo, frisa Bakhtin, é *dela*. Mas isso se concretiza simultaneamente no contexto valorativo *dele*; é do ponto de vista do lugar único dele no evento que ela está “partindo”. O tom emocional-volitivo também é

dele no adjetivo *distante*. Em suma, diz Bakhtin, “o que nós temos aqui é uma interpenetração e unidade de eventos, enquanto os contextos permanecem relativamente distantes, isto é, eles não se fundem”.³⁰⁹

A poderosa intuição do plurilinguismo – a percepção de que nenhum momento verbal é a expressão única de um sujeito unilateral – irá sustentar parte substancial da arquitetura teórica literária de Bakhtin. Ela permitiu a compreensão da prosa romanesca como uma realização histórico-literária não confinável ao quadro tradicional dos gêneros, e, ao mesmo tempo, funda a possibilidade de uma estilística nova, cujo potencial ainda está para ser desdobrado. Essa intuição também será o alicerce da compreensão da polifonia dostoiévskiana. Sem se prender ao esquema tradicional dos gêneros romanescos, composicionalmente entendidos e congelados na história, e no qual Dostoiévski encontraria o seu lugar e o seu limite, e igualmente sem fazer desse autor o repositório de uma visão de mundo filosófica ou social, em que o autor-criador se transforma em filósofo ou pensador com vida própria, ficando a sua natureza estética em segundo plano, Bakhtin pôde enxergar na sua obra, graças à intuição plurilíngue, uma dimensão surpreendente. Mais adiante, nos anos 30 e 40, Bakhtin trabalhará especificamente com o conceito de plurilinguismo para uma definição do discurso romanesco (não retomando mais o termo “polifonia”, um detalhe que nos parece relevante). Paralelamente a isso, a intuição plurilíngue, tomada no contexto da *bivocalidade*, está bastante presente nas obras de Voloshinov, em sua luta por redefinir o signo em termos marxistas, e por Medvedev, em sua contestação aos pressupostos do formalismo russo também sob uma perspectiva que se pretendia marxista. Nesses casos, entretanto – é nossa hipótese – acontece uma diluição (ou uma fratura) do ponto de partida filosófico de Bakhtin, a sua preocupação central em definir a constituição do *ato concreto* no ser-evento, constituição da qual emanam todas as categorias de sua visão de mundo, transportadas depois para o universo da estética, em geral, e da linguagem, em

particular (discussão que, direta ou indireta, está presente em praticamente todas as páginas de Bakhtin ele-mesmo).

Mas se essa intuição plurilíngue, que Bakhtin descreve ponto a ponto com absoluta transparência – até mesmo simplicidade – no poema de Pushkin, pode nos dizer muito sobre as fundações de sua teoria, ela por si só é insuficiente entretanto para (de volta à questão!) separar a prosa da poesia. Por enquanto estamos apenas no terreno do *acontecimento estético literário*.

No momento seguinte, *Sobre o autor e o herói*, Bakhtin sistematizará, como vimos no capítulo anterior, as variáveis desse acontecimento estético, relacionando-as com o acontecimento na vida – isto é, as formas que a relação assimétrica e exotópica entre as consciências assumem no ato estético. Nessas duas obras, a questão poética em sentido estrito não é objeto de estudo – como não é, ainda, a prosa romanesca em si. Bakhtin está no terreno da literatura, em geral, e de sua instauração e atualização numa obra de arte.

No final desses anos 20, Bakhtin publica, finalmente, o livro sobre Dostoiévski (1929), em que desenvolve o conceito de polifonia, uma categoria profundamente vinculada ao projeto de uma “filosofia moral” bakhtiniana. Mas aqui, a linguagem da filosofia enquanto tal fica definitivamente num segundo plano; *Problemas da poética de Dostoiévski* é uma obra de teoria literária no sentido estrito do termo, desde o momento em que Bakhtin faz a recensão detalhada da fortuna crítica sobre Dostoiévski até defini-lo como o primeiro grande autor polifônico da literatura. Ao mesmo tempo, entretanto, percebe-se que Bakhtin avança em muitas áreas da linguagem e da literatura, sempre numa dimensão bastante original com relação ao *status quo* teórico do seu tempo (e, arriscamos dizer, do nosso também). Não cabe aqui, naturalmente, uma retomada mais extensa da temática do livro. Numa síntese, podemos dizer que, segundo Bakhtin, a revolução de Dostoiévski reside no fato de que o autor-criador coloca-se no mesmo plano, como centro de valores, dos seus heróis. No universo dostoiévskiano, as consciências são *equipolentes*. Para Bakhtin, isso fundamenta um novo gênero literário, *o romance polifônico*, que

seria o ponto culminante de uma linha estilística da prosa europeia que ele chamava “plurilíngue”. Entre as muitas perplexidades detonadas por essa obra está uma certa confusão que se fez, na sua leitura, entre a definição técnica de um gênero – isto é, o romance polifônico tem características estruturais x e y , que são substancialmente diferentes do romance monológico, cujas características são a e b – e a definição *valorativa* de uma categoria literária. Nesse sentido, o romance polifônico seria *melhor* que o romance monológico; implicitamente, ele passaria a ideia de que a polifonia, segundo Bakhtin, define um gênero mais *democrático*, um valor altamente positivo no imaginário da segunda metade do século XX.

O próprio Bakhtin contribuiu para esse entendimento, não exatamente ao longo do livro, em que predomina uma análise bastante concentrada nas características da obra de Dostoiévski e na sua novidade essencial, mas nas ilações que ele deixa entrever ao apostar na polifonia como um novo gênero da literatura (o que até aqui não se confirmou) e não apenas como a forma absolutamente original da literatura dostoiévskiana, ao levar ao limite extremo o potencial dialógico do romance do século XIX. E na conclusão Bakhtin chega a postular a polifonia como um novo modo de ver o mundo, o que dá uma nítida dimensão filosófica à questão (reforçando, insistimos, nossa hipótese de que Dostoiévski *ilustra* a filosofia moral propugnada pelo jovem Bakhtin):

Devemos renunciar aos nossos hábitos monológicos, de modo que possamos nos sentir em casa na nova esfera artística que Dostoiévski descobriu, de modo que possamos nos orientar nesse incomparavelmente mais complexo *modelo artístico do mundo* que ele criou. [310](#)

O uso da expressão “hábitos monológicos”, por Bakhtin, vai além dos limites da análise de uma obra literária – há mesmo um espírito imperativo nesse fechamento do livro sobre Dostoiévski: *devemos renunciar aos nossos hábitos monológicos*. Como compreender essa afirmação? Ela está no terreno da estética? Nesse caso, a afirmação

da superioridade do que Bakhtin chamou “gênero polifônico” procede. Assim, Bakhtin dá um conselho aos escritores. Devemos escrever obras polifônicas porque elas são melhores que as obras, digamos, monológicas. Ou a afirmação estará – o que achamos ser o caso – na esfera filosófica, na esfera *ética*? Isto é, “hábito monológico” é uma crítica essencial à compreensão do signo e do significado como expressões monolíticas de um sujeito único. Para Bakhtin, Dostoiévski *abriu a fenda do potencial dialógico da linguagem*. Para compreendê-lo, é preciso pensar a linguagem em um novo plano, um plano essencialmente dialógico.

Mas, sintomaticamente, a crítica dominante nunca viu a questão dessa forma, o fato de que para Bakhtin é preciso rever a concepção de linguagem para pensar a cultura. Ao contrário, tomou-se a linguagem como um dado prévio e resolvido, e descobriu-se na polifonia uma *moldura desejável*. Promoveu-se uma fusão entre uma categoria técnica *reiterável* (isto é, definido o romance polifônico, pegamos a sua moldura e vamos atrás de outros exemplares de romances polifônicos, que é mais ou menos o que se tem feito na área) e uma visão-de-mundo (isto é, *polifonia* é um novo modo de olhar, mais abrangente, completo e democrático que o olhar tradicional, monológico). Assim, a polifonia seria uma condição altamente desejável para qualquer obra literária, uma aspiração, um índice indisputável de qualidade. Como é *desejável*, seria preciso também que bons poemas fossem também *polifônicos*. Como não podem ser polifônicos pela simples razão de que Bakhtin cunhou o termo para definir um gênero da prosa romanesca, *e que só faz sentido na prosa*, o defeito seria então de Bakhtin: ora, é um absurdo que a poesia não possa compartilhar dessa qualidade democrática tão positiva e desejável como a polifonia! A poesia estaria condenada a permanecer *monológica*! Essa “reclamação” contra Bakhtin continua viva, e em presenças de peso, como neste passo de Bóris Schnaiderman:

Durante muitos anos, fiquei me debatendo com a afirmação bakhtiniana de que a poesia é essencialmente monológica. Isso me parecia absurdo e se chocava com formulações de V.

Vinogradov, que percebia na poesia de Akhmatova, ainda antes da teorização de Bakhtin sobre dialogismo e polifonia, uma expectativa tensa em relação ao outro, um discurso que dependia do discurso do interlocutor. Mas, no caso de Bakhtin, qualquer afirmação não anula a possibilidade de outra diametralmente oposta. Não se tem aí, de fato, uma contradição do autor, mas a ocorrência de discursos múltiplos em sua manifestação.³¹¹

Além da inferência de que a multiplicidade bakhtiniana significaria a ausência de um *centro de valor* (se, no terreno da ciência, uma afirmação não anula outra diametralmente oposta, então nada fará sentido), transparece também aqui o fato de que palavras como monologia, dialogismo e polifonia já se tornaram moedas correntes sem nenhuma correlação original como o seu formulador, Bakhtin. É uma incompreensão ajudada, é verdade – o que é lembrado pelo próprio Boris Schnaiderman –, pela edição errática das obras bakhtinianas e pela ausência de uma visão sistemática de seu conjunto de obra. Mas é preciso não esquecer de que tal incompreensão resulta também do esforço empreendido, na assimilação de Bakhtin pelo Ocidente, para encaixá-lo no quadro mental das teorias formais, ou mais especificamente no quadro do próprio formalismo russo.³¹²

Vamos rever didaticamente alguns pontos.

1. O conceito de polifonia é uma categoria não reiterável; apesar de toda a aposta de Bakhtin no que ele chama de “novo gênero romanesco”, ele mesmo não conseguia encontrar (isso 40 anos depois, em 1974), mais do que dois ou três exemplos de romance polifônico, citando mais obras filosóficas que literárias, Camus em particular. Profundamente imerso no seu projeto da década de 20 de criar uma “filosofia moral”, Bakhtin investe Dostoiévski das qualidades que ele buscava numa linguagem capaz de dar conta do “ser-evento”, sem transformá-lo no objeto abstrato de uma consciência única. Note-se que ele nunca mais vai usar essa categoria; nas obras dos anos 30 e 40, a “polifonia” desaparece,

substituída pelo conceito muito mais amplo e funcional de “plurilinguismo”. Isso, desnecessário dizer, em absolutamente nada desmerece as qualidades realmente monumentais da obra sobre Dostoiévski, uma compreensão da obra do autor russo obrigatória para quem quer que avance neste tema. Em qualquer caso, o que se opõe nitidamente a *monológico*, para Bakhtin, é o termo *polifônico*: “Da posição estratégica proporcionada pela linguística *pura*, é impossível detectar na literatura ficcional quaisquer diferenças realmente essenciais entre o uso monológico do discurso e o polifônico”, diz ele, lembrando que em Dostoiévski encontra-se muito menos diferenciação de linguagem (jargões, dialetos sociais, etc.) do que nas obras de muitos “escritores monologistas”, como Tolstói e outros.³¹³

Sobre o caráter não reiterável da polifonia bakhtiniana, cabe lembrar ainda seus apontamentos dos anos 70 – nessas anotações, Bakhtin acaba por expressamente afirmar Dostoiévski como um caso único:

As peculiaridades da polifonia. A falta de finalização do diálogo polifônico (diálogo sobre as questões últimas). Esse diálogos são conduzidos por personalidades individuais não finalizadas e não por sujeitos psicológicos. A qualidade de certa forma desencarnada dessas personalidades (excedente desinteressado).

Cada grande escritor participa deste diálogo: ele participa com a sua criatividade como um dos lados do diálogo. Mas os próprios escritores não criam eles mesmos romances polifônicos. Suas réplicas no diálogo são formalmente monológicas; cada uma tem seu próprio mundo enquanto outros participantes do diálogo permanecem com seus mundos do lado de fora da obra. (...)

Só um polifonista como Dostoiévski pode sentir na luta de opiniões e ideologias (de várias épocas) um diálogo incompleto sobre as questões maiores (no quadro da grande

temporalidade). Outros lidam com temas que se resolveram em sua época.³¹⁴

2. *Dialogismo* é uma categoria essencial da *natureza da linguagem*, antes de qualquer coisa, antes mesmo que a linguagem entre no universo estético; a linguagem concreta, *o momento verbal bakhtiniano* é *dialógico* ab ovo; nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, *dois centros de valor*. Sem a compreensão desse ponto de partida epistemológico, sem a compreensão desse eixo fundamental da teoria bakhtiniana, Bakhtin será, de fato, inútil. Pensar Bakhtin com a mão esquerda, tendo na direita o signo saussuriano como produtor de enunciações e as categorias binárias de Jakobson como definidoras da literatura é uma contradição em termos; e tentar encaixar uma coisa com outra no mesmo quadro mental será uma inconsistência metodológica de base.

3. Em outro sentido, Bakhtin define *dialogismo* em geral ou no quadro da historiografia literária e da estilística, definindo famílias romanescas; ele usará o termo para designar obras, estilos ou correntes literárias que *acentuam* as relações dialógicas, em contrapartida a outras obras, estilos ou correntes que *suavizam* ou *anulam* tais relações. É preciso ter em mente aqui que se trata de *dois planos teóricos*, o da natureza da linguagem e o da realização estética. A ignorância desses dois planos, mais a confusão profunda entre *categoria técnica* e *índice axiológico*, levaria a considerar, por exemplo, que *A morte de Ivan Ilitch*, uma obra de substância monológica (nos termos bakhtinianos) da primeira à última linha, seria uma obra "menor". Ora, a novela de Tolstói é uma obra-prima indiscutível, e rigorosamente monológica no plano literário traçado por Bakhtin. (Mas, não se esqueça: cada uma de suas palavras, no plano da linguagem e no plano concreto do processo da significação bakhtiniana, é *dialógica*.) É curiosa esta "briga" com a definição, por inaceitável; algum animismo teórico parece colocar vida própria nos termos "dialógico" e "monológico" e declara que o primeiro é superior ao segundo, não por definição literária, mas por valor

social – o que é dialógico é democrático, portanto intrinsecamente superior ao que é monológico, autoritário e centralizador. É um modo infantil de ver as coisas; uma obra de arte é, necessariamente, um objeto centralizador finalizado, a afirmação concreta de um centro de valor espacial e temporal, não um ideário solto e sem eixo, “aberto” a qualquer coisa, um “fato” à solta. Num certo sentido metafórico – se nos permitimos uma liberdade de definição meramente estrutural – toda obra de arte é “monológica”; aliás, nesse sentido metafórico sugerido pela palavra (que nada tem a ver com Bakhtin), nada foi mais monológico do que a própria definição de obra de arte empreendida pelos primeiros formalistas, entendendo-a como uma máquina ou como um conjunto de procedimentos técnicos.

6. Momento verbal, centro de valor e relações dialógicas

Para deixar clara a questão sobre o plano em que o termo *dialógico* faz sentido, vejamos o que diz o próprio Bakhtin no seu livro sobre Dostoiévski. A citação é longa, mas, pensamos, necessária pelo seu alcance. Num primeiro momento, ele faz, como sempre, a distinção entre o signo tradicional saussuriano, o elemento reiterável, e a *enunciação*, ou *discurso* – mas, quando fala desta enunciação, ele está realmente falando do *momento verbal*, tal como o definiu em sua obra filosófica. Note-se especialmente o detalhe: as relações dialógicas não podem existir sem o sinal, o elemento reiterável (“relações lógicas ou relações referenciais”), mas *não são redutíveis a ele*. E em seguida, ele minuciosamente explicita que a relação dialógica se instaura sempre que a linguagem é um fato concreto, quando ultrapassa o limite do sinal e se torna um momento verbal. É interessante observar que Bakhtin, nesta obra, emprega frequentemente termos tradicionais da linguística, como *enunciação* ou *discurso*, por exemplo, que não faziam parte de seu vocabulário filosófico e mesmo de sua obra sobre o autor e o herói. É claro que ele sempre o faz com um muitas ressalvas e explicações paralelas³¹⁵, separando nitidamente

o terreno: "A linguística não reconhece o discurso bivocalizado"³¹⁶, diz ele, por exemplo. Lembremos que exatamente em 1929 saía o livro de Voloshinov, que terá entre seus temas centrais justamente uma crítica aguda à ciência linguística herdeira de Saussure. O vocabulário da linguística estava assim vivo no universo bakhtiniano. O próprio exemplo inicial da citação abaixo lembra o Voloshinov de "Discurso na vida e discurso na arte".

Vejam os:

"A vida é boa." "A vida é boa". Aqui estão dois juízos absolutamente idênticos, ou de fato um único juízo, escrito (ou pronunciado) por nós *duas vezes*; mas esse "duas vezes" se refere apenas ao seu corpo verbal e não ao próprio julgamento. Nós podemos, é verdade, falar aqui da relação lógica de identidade entre dois julgamentos. Mas se esse julgamento é expresso em duas enunciações por dois diferentes sujeitos, então as relações dialógicas surgem entre elas (concordância, confirmação).

Relações dialógicas são impossíveis sem relações lógicas ou relações orientadas para um objeto referencial, mas não são redutíveis a elas e têm seu caráter próprio específico.

Como já dissemos, relações lógicas e semanticamente referenciais, para se tornarem dialógicas, precisam se materializar, isto é, precisam entrar em outra esfera da existência: precisam se tornar *discurso*, isto é, uma enunciação, e receber um *autor*, isto é, um criador de uma dada enunciação cuja posição ela expressa.

Nesse sentido, cada enunciação tem seu autor, a quem ouvimos na própria enunciação como seu criador. Do autor real, como ele existe fora da enunciação, podemos não saber absolutamente nada. E as formas desta autoria real podem ser muito diversas. Uma dada obra pode ser o produto de um trabalho coletivo, pode ser criada com a participação de gerações, e assim por diante – mas em todos os casos nós ouvimos nela uma vontade criativa unificada, uma posição

definida, à qual se pode reagir dialogicamente. Uma reação dialógica personifica cada enunciação à qual ela responde.

As reações dialógicas não são possíveis apenas entre enunciações completas (relativamente completas); uma abordagem dialógica é possível diante de qualquer parte significante de uma enunciação, mesmo diante de uma palavra individual, se essa palavra é percebida não como um vocábulo impessoal da língua mas como um signo da posição semântica de um outro, como representativa da enunciação de uma outra pessoa; isto é, se nós ouvimos nela a voz de um outro. Assim, relações dialógicas podem interpenetrar a enunciação, mesmo dentro de uma palavra individual, desde que duas vozes colidam nela dialogicamente (microdiálogo, de que já falamos antes).

Por outro lado, relações dialógicas são também possíveis entre estilos de linguagem, dialetos sociais, e assim por diante, na medida em que são percebidos como posições semânticas, como visões de mundo específicas, isto é, como algo não mais estritamente limitado ao campo da investigação linguística.

Finalmente, relações dialógicas são também possíveis diante da nossa própria enunciação como um todo, diante de suas partes separadas e diante de uma palavra individual nela, como se de algum modo nos destacássemos delas, falássemos com uma reserva íntima, como se nós observássemos certa distância delas, como se limitássemos nossa própria autoria ou a dividíssemos em duas.

(...)

O principal objeto de nossa investigação, que pode ser considerado mesmo o seu principal herói, será o discurso *bivocal*, que emerge inevitavelmente sob as condições da interação dialógica, isto é, sob as condições que tornam possível a vida autêntica da palavra.^{[317](#)}

A partir desses pressupostos metodológicos, Bakhtin passa a desenvolver no capítulo quinto de sua obra sobre Dostoiévski uma longa teoria estilística, *toda ela fundamentada na natureza dialógica da linguagem* (natureza essa que transparece sempre que

não entendemos a linguagem como o sistema abstrato reiterável e unilateral da linguística). O mesmo tema estará presente na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, mas tratado, com a marca inconfundível de Voloshinov, de modo mais esquemático e didatizado (“Para uma história das formas da enunciação nas construções sintáticas”), o que de certa forma o “desenraíza”, a ponto de Jakobson ver nele apenas um precursor da noção de citação e intertextualidade. E reaparecerá, de modo amplo e definitivo, nas obras sobre o romance das décadas de 30 e 40, conforme veremos mais adiante.

E em que consiste a teoria literária bakhtiniana?

O ponto de partida é a duplicidade intrínseca do momento verbal bakhtiniano, o fato de que as relações dialógicas são parte integrante de todo fato vivo da linguagem: “Relações dialógicas não são redutíveis nem às relações lógicas, nem às relações orientadas semanticamente para seu objeto referencial, relações *em si e por si* esvaziadas de qualquer elemento dialógico.”³¹⁸

E em que planos essa duplicidade, ou esse *dialogismo*, se realiza? Essa é, talvez, a questão mais importante na trilha deixada por Bakhtin, porque é justamente aqui que o caos conceitual sobre ele se instaura. Há muitos planos dialógicos na linguagem, participantes ativos do momento verbal. Genericamente, para esboçar um esquema primário, há que pensar tanto numa relação qualitativa – isto é, toda manifestação concreta da linguagem terá pelo menos dois participantes –, quanto *quantitativa*, isto é, toda relação dialógica apresenta um grau particular de intensidade e uma tipologia diferenciada. No plano estritamente individual, a palavra *nasce* já sob a sombra de múltiplas relações; ela é, antes de tudo, uma *resposta* a uma palavra anterior, e ela se dirige a alguém, a um *centro de valor*, diante do qual ela se posiciona. Ao mesmo tempo, ela se dirige a um *objeto*, um objeto que de modo algum é uma coisa neutra. Ao contrário, esse objeto já é o ponto de encontro prévio de diferentes centros de valores, diante dos quais a palavra nascente também se posiciona valorativamente.

Em suma, o *momento verbal* que atualiza essa rede tensa de relações é uma síntese dialógica – chegamos, aí, no coração do signo bakhtiniano, a sua unidade possível, cujas partes (ou momentos) constituintes são absolutamente inseparáveis (porque, separadas, perdem por completo a sua vida dialógica e se tornam apenas momentos formais reiteráveis). Esse momento verbal inclui, necessariamente, relações espaciais, temporais e valorativas, fora das quais não existe. Como se vê, nesse plano inaugural, falar em “monologia” não faz sentido nenhum – a linguagem, considerada na sua dimensão de uso concreto, é dialógica em todos os seus estratos. E o dialogismo é uma expressão social, também em cada um de seus estratos (o que veremos mais enfaticamente adiante).

Sobre esse patamar inicial de compreensão arquitetônica da linguagem, colocam-se os outros estratos: a palavra estética, a palavra cognitiva, a palavra ética, etc. Em “Sobre o autor e o herói na atividade estética”, Bakhtin sublinha como a natureza da relação entre consciências que preside cada palavra definirá também o seu gênero, e como a palavra estética faz uso direto das “outras palavras”, relativizando, porém, sua *autoridade semântica* (a autoridade semântica do discurso ético, do discurso religioso, do discurso cognitivo, isto é, discursos em que a presença da autoridade do seu autor é direta); no caso da literatura, essa autoridade é refratada pelo olhar excedente do autor-criador. No caso de Dostoiévski, Bakhtin assinala o fato de que, nele, os heróis não se tornam *objetos* de um autor-criador; há neles um inacabamento essencial, uma relação ideológica de equivalência; não há nada que o narrador saiba deles que eles já não saibam de si mesmos. A descoberta desses traços em Dostoiévski decorre, diretamente, da concepção bakhtiniana do *momento verbal*, dos constituintes concretos da significação verbal.

A partir de seus princípios metodológicos sobre a natureza do dialogismo, que vimos na citação anterior, Bakhtin chama a atenção³¹⁹ sobre a extraordinária importância estilística da dupla orientação do discurso, para analisar casos como a estilização, a

paródia, o *skaz*³²⁰ e o diálogo composicional, com todos os seus recursos de costura no texto:

Todos esses fenômenos, a despeito das muitas diferenças reais entre eles, compartilham um traço comum: neles o discurso tem uma direção dupla – ele se dirige tanto para o objeto referencial da fala, como no discurso comum, quanto para *o discurso de outrem, para a fala de algum outro*. Se nós não reconhecemos a existência desse segundo contexto da fala de alguém mais e começamos a perceber a estilização ou paródia do mesmo modo como a fala comum é percebida, isto é, como fala direcionada apenas para seu objeto referencial, então nós não captaremos esses fenômenos em sua essência: estilização será entendida como estilo, e paródia simplesmente como uma obra de arte pobre. ³²¹

Em seguida, Bakhtin analisa extensamente cada caso, com as suas nuances, até chegar – o que é raríssimo na sua obra – a um quadro classificatório das possibilidades estilísticas. Um quadro que, aliás, ele expõe com muitas ressalvas:

A classificação oferecida abaixo, é claro, tem um caráter mais ou menos abstrato. Um discurso concreto pode pertencer simultaneamente a variedades diferentes e mesmo tipos diferentes. Além disso, interrelações com o discurso de outra pessoa em um contexto vivo concreto têm um caráter dinâmico, e não estático: a interrelação de vozes no discurso pode mudar drasticamente, palavras unidirecionadas podem se transformar em palavras multidirecionadas, a dialogização interna pode se fortalecer ou se enfraquecer, um tipo passivo pode ser ativado e assim por diante. ³²²

No quadro bakhtiniano, há três tipos de discurso, numa tensão quantitativa que vai do “mínimo dialógico” – o discurso direto dirigido exclusivamente ao objeto de referência, levando consigo todo o peso da autoridade semântica de quem fala – até o “máximo

dialógico”, o discurso que se orienta para o discurso do outro, uma orientação que pode estar oculta, de modo discretíssimo ou disfarçado: “O outro discurso exerce influência de fora; muitas formas de interrelações com o discurso do outro são possíveis aqui, como também vários graus de influência deformante exercida por um discurso sobre o outro”. [323](#)

O que é importante frisar é que Bakhtin não faz de modo algum uma classificação fechada, uma *abstração semântica ou formal*. Ele simplesmente abre um imenso potencial de interpretação estilística fundamentado, todo ele, no momento verbal plurilíngue; no fato inescapável de que a palavra, em sua vida concreta, é sempre o ponto de encontro de centros de valores ativos; ela é a atualização de um momento verbal que vai muito além do seu sinal de referência. Autor-criador, herói e autor-contemplador, como partes inseparáveis do objeto estético, só vivem nessa rede concreta de relações dialógicas, todas irremediavelmente sociais.

Pois bem, é exatamente nesse momento e sob essa perspectiva – daí porque retomamos a sequência bakhtiniana de modo muito mais detalhado do que seria razoável numa argumentação direta – que vai aparecer na sua obra conhecida a primeira referência específica sobre a diferença entre prosa e poesia. Diz Bakhtin, comentando o seu quadro de possibilidades estilísticas:

O plano de investigação por nós proposto aqui, uma investigação do discurso do ponto de vista de sua relação com o discurso de outrem, tem, acreditamos, um significado excepcionalmente grande para um entendimento da prosa artística. A linguagem poética em sentido estrito requer uma uniformidade de todos os discursos, sua redução a um denominador comum, embora esse denominador possa ou ser um discurso do primeiro tipo, ou possa pertencer a certas variedades enfraquecidas de outros tipos. É claro, mesmo na linguagem poética são possíveis obras que não reduzam todo o seu material verbal a um único denominador comum, mas no século XIX tais instâncias são raras e um tanto específicas. A esse grupo pertencem, por exemplo, a lírica “prosaica” de Heine,

Barbier, algumas obras de Nekrasov e outros (apenas no século XX há uma drástica “prosificação” da lírica). A possibilidade de empregar no plano de uma única obra discursos de vários tipos, com todas as suas capacidades expressivas intactas, sem reduzi-las a um denominador comum – este é um dos traços característicos mais fundamentais da prosa. Aí reside a profunda distinção entre estilo da prosa e o estilo poético. Mas mesmo na poesia toda uma série de problemas fundamentais não pode ser resolvida sem alguma atenção para o acima mencionado plano de investigação do discurso, porque diferentes tipos de discurso na poesia requerem diferentes tratamentos estilísticos.³²⁴

“Uma investigação do discurso sob o ponto de vista de sua relação com o discurso de outrem” – eis onde reside o centro da discussão bakhtiniana. Dada a natureza dialógica, plurilíngue, da linguagem, em todas as suas manifestações, uma estilística e uma teoria literária devem partir deste ponto para chegar a alguma classificação formal ou definição de gêneros. No caso da distinção entre a prosa e a poesia, Bakhtin coloca a discussão num terreno absolutamente novo, na sua origem e não no fim do caminho, isto é, nas formas históricas de que o discurso poético se reveste. Adiante veremos como Bakhtin vai desenvolver mais profundamente este tópico no seu ensaio extenso “O discurso no romance”, dos anos 30, o único momento em que ele se dedicou especificamente ao problema.

Por ora, observemos o seu ponto de partida – isto é, onde Bakhtin coloca a questão e de que modo ela deve ser compreendida, não nos termos simplificados de contraste entre “dialógico” e “monológico”, decorrente de uma confusão de conceitos entre o plano da linguagem e o plano da literatura. Outra questão importante é perceber que, para Bakhtin, a poesia *também* é uma manifestação da linguagem concreta, do *momento verbal*, não do seu esqueleto reiterável; é nele, no momento verbal, que ela se realiza, nele que ela se especifica e nele que deve ser compreendida.

O segundo ponto é a clara compreensão de que a distinção entre o estilo prosaico e o estilo poético se faz numa relação quantitativa – para Bakhtin, não há nenhuma “essência” poética ou prosaica, mas diferentes intensidades na relação do discurso – na vida do momento verbal – entre as diferentes vozes participantes. Se de um lado o traço plurilíngue, isto é, a incidência viva de diferentes centros de valor no mesmo momento verbal é o motor da significação prosaica, no seu limite máximo, de outro, no seu limite mínimo, “a linguagem poética em seu sentido estrito requer uma uniformidade de todos os discursos, sua redução a um denominador comum”.

Segue-se uma sequência de ressalvas – como se a hipótese, que pela primeira vez aparece em Bakhtin, estivesse ainda a ser lapidada. A ideia de “denominador comum” não é muito clara, e o leitor poderá confundi-la simplesmente com uniformidade de estilo, no sentido tradicional de “estilo”, isto é, marcas superficiais de especificação da linguagem, o que não faria sentido, já que obras prosaicas podem contar com alto grau de uniformidade de estilo. Mas retomando-se o quadro das possibilidades prosaicas apresentado por Bakhtin, que vimos há pouco, a ideia de denominador comum ficará mais clara. O primeiro caso, quando o discurso alheio não é levado em consideração (o que não quer dizer que ele não exista) é o discurso orientado diretamente ao seu objeto, como “expressão da última autoridade semântica do falante”. O segundo é o discurso objetificado – o discurso da pessoa representada, que pode contar com vários graus de objetificação (com predominância de fatores sociais típicos, ou de características individualizadas); o terceiro, o discurso mais complexo (com relação a esse aspecto), com uma orientação para o discurso alheio, num leque que vai desde a estilização até a sutileza do diálogo interior. Note-se que, como Bakhtin reforça sempre, todas essas relações são quantitativas e não categorias fechadas.

Pois bem, para Bakhtin, o discurso poético em sentido estrito – isto é, no “espectro” de possibilidades, o discurso poético “puro”, se isso fosse possível – requer a redução de todas as vozes ao que ele chama, aqui, de “denominador comum”. Isso significa que a poesia

é, digamos, menos “democrática” que a prosa? Por incrível que pareça, é esse o temor que subjaz à crítica contra a visão bakhtiniana da poesia, como se ele estivesse abrindo uma classificação ideológica dos gêneros. Na verdade, do ponto de vista técnico – que é onde a discussão deve ser colocada – a distinção de Bakhtin significa, em última instância, que a poesia, *para se manter poesia, para não perder o seu estatuto poético, tem um limite nítido no grau de autonomia ou de presença da voz alheia na linguagem do autor-criador e de seu centro de valor*. Por quê? Porque se o texto abre completamente a guarda ao pluringuismo (como centro de valor, e não como índice dialetal, gramatical, típico, etc.) ela se transforma em prosa.

Em síntese: o poeta não pode abdicar de sua autoridade semântica última, sob pena de perder justamente a sua *natureza poética*. Claro que há gradações possíveis no espectro que vai, digamos, da “pura prosa” à “pura poesia”, e a incidência histórica de um discurso ou outro não será simplesmente um fato avulso de “estilo”, mas de grandes movimentos literários ideologicamente marcados. Na obra sobre o discurso no romance, Bakhtin trabalhará com duas forças históricas da literatura – os processos *centralizadores* e os processos *descentralizadores* da linguagem. Nesse sentido, o discurso poético é a expressão histórica mais forte, ainda que extremamente variável, da centralização da linguagem (embora, é claro, também a prosa sofra processos de centralização); nesse processo, as formas convencionais dos gêneros poéticos e todos os seus recursos técnicos (rima, ritmo reiterável, o conceito de verso e de estrofe em toda a sua imensa variedade) são *estratégias de isolamento da palavra*, modos de marcar uma fronteira nítida entre a voz do outro e a voz do poeta, entre o centro de valor poético, que se faz sempre com a máxima autoridade semântica, e os centros de valor alheios. É como se a fala poética, em cada mínimo estrato de sua composição, buscasse o seu isolamento. Em contraposição, o discurso prosaico entrega-se inteiramente à palavra alheia – no seu limite, o autor-criador prosaico não tem nenhuma autoridade semântica visível; ele pode ser um mentiroso da primeira à última palavra. Já o poeta – que

nos perdoe Fernando Pessoa – não pode mentir; nós não lhe damos esse direito. E o prosador, paradoxalmente, *não pode dizer a verdade*; se a sua palavra se transforma em palavra cognitiva, como diria Bakhtin, ou ética, ou religiosa, sem refração, o objeto estético se destrói.

Estamos ainda no terreno dos extremos, mas é interessante observar a natureza ideológica da contestação que Bakhtin provoca ao falar de poesia. A maneira adequada de contestá-lo seria, naturalmente, contestar sua visão da linguagem. Isto é, se os momentos verbais não são plurilíngues, a hipótese de Bakhtin é absurda, e os formalistas russos estavam cheios de razão ao verem na soma dos procedimentos técnicos a essência da literatura, já que a linguagem é um instrumental neutro, passível de abstração, cujas formas, por si sós, carregam distinções ideológicas independentemente da história ou da vida social da palavra. A distinção entre prosa e poesia será, portanto, uma distinção técnica entre formas sintáticas, semânticas e lexicais, unilateralmente concebidas. Mas se Bakhtin está certo e o pluringuismo é um traço constitutivo da linguagem, a discussão do problema ganha uma nova dimensão.

O interessante é que a discussão parece não chegar até aí – ela fica, simplesmente, na questão valorativa de uma suposta guerra entre a prosa e a poesia. Isto é, a mesma voz que não tem pejo em declarar a superioridade absoluta da poesia sobre a prosa, não é capaz de aceitar, em contrapartida, o fato de que a poesia é a expressão de um discurso centralizador (“monológico”, digamos assim, sem rigor) e de que a prosa é “descentralizador” (“dialógico”, se fosse o caso, ou de modo mais absoluto ainda, mas talvez tecnicamente mais correto, “polifônico”). É como se a voz poética quisesse ser a expressão da superioridade absoluta da linguagem, anterior à prosa, talvez anterior mesmo ao próprio homem, a voz transcendente em que o poeta é apenas o meio pelo qual algo ancestral, profundo, eterno e inatingível se realiza; e, simultaneamente, a realização polifônica, dialógica, democrática, de todas as vozes, passando a palavra a todos os centros de valor, que entram como tais na realização poética.

Do ponto de vista metafórico, digamos assim, essa simultaneidade de todas as funções – ao mesmo tempo a autoridade máxima e a democracia absoluta da linguagem, a identificação com a transcendência ou até com Deus, a linguagem que se ultrapassa – exerce uma atração forte no imaginário do potencial poético do século XX. Mas do ponto de vista de uma ciência da linguagem a afirmação é, e isso está muito claro, insustentável. Além do mais, trata-se de uma redução infantil do problema, porque, afinal, todo objeto estético, prosaico ou poético, se realiza como um *centro de valor*, como a *afirmação* de um eixo de valor com relação ao qual todas as palavras do texto ganham a sua dimensão, prosaicas ou poéticas.

Mas talvez tenhamos avançado mais do que o curto parágrafo de Bakhtin sobre a natureza do discurso poético, no livro sobre Dostoiévski, nos permitia. Ali ele apenas lança o ponto de partida: discutir a questão do ponto de vista do plurilinguismo, não da composição formal (que é a última instância, o fim, não a origem). E faz ressalvas relevantes – referindo-se, por exemplo, à “drástica prosificação” da poesia no século XX, o que fará sentido a partir de sua definição dos gêneros romanescos. Finalmente, o “denominador comum” poético não elimina a questão plurilíngue, pois “mesmo na poesia toda uma série de problemas fundamentais não pode ser resolvida sem alguma atenção para o acima mencionado plano de investigação do discurso, porque diferentes tipos de discurso na poesia requerem diferentes tratamentos estilísticos”.

Esses pontos a que ele faz referência de passagem nesse parágrafo serão todos retomados sistematicamente no longo ensaio dos anos 30, “O discurso no romance”, que veremos em seguida.

[7. Polifonia: o limite do gênero](#)

Nos anos de 1934 e 1935 Bakhtin escreveu *O discurso no romance*, um longo ensaio sobre o gênero romanesco que abre um caminho novo para discutir a questão da prosa artística. Nas duas décadas anteriores, o romance havia se transformado, nos círculos

de prestígio teórico, numa espécie de “patinho feio” da literatura, e reforçava-se a ideia de que somente o discurso poético é artístico, posição defendida por estudiosos como Spet e por Vinogradov. Em geral, colocava-se o romance ou na esteira do “estilo épico” (uma identificação apenas composicional, de superfície, mas de larga voga no século XX), ou no da retórica. Essas concepções, resenhadas por Bakhtin no primeiro capítulo do seu ensaio, teriam, para ele, um mérito: ressaltavam “em princípio e substância” a inadequação da estilística contemporânea, “com sua base filosófico-linguística, quando tenta definir os traços distintivos específicos da prosa romanesca”.³²⁵

O ensaio de Bakhtin será também, como tudo que ele escreveu, uma obra de combate – mas um combate fantasma, sem oponentes concretos, também como sempre, uma vez que só será publicado na década de 70. Do ponto de vista teórico, não será exagero dizer que *O discurso no romance* é uma obra muito mais importante que o livro sobre Dostoiévski, embora tenha exercido muito menos impacto, é claro, tanto pela publicação tardia quanto pela natureza das duas obras. O brilho da obra de Dostoiévski é ofuscante; e a profunda sugestividade do conceito de polifonia como que deu às correntes estruturalistas o gancho que precisavam para dotar a chamada intertextualidade (uma categoria puramente gramatical) de uma vitalidade extra, mesmo não havendo nenhum parentesco entre uma coisa e outra. Ao mesmo tempo, a aposta de Bakhtin no crescimento do que ele chamou de “gênero polifônico do romance”, uma aposta de fato não concretizada, espalhou-se de tal modo que a vulgarização do conceito, de raiz filosófica e ética, profundamente imersa nas obras filosóficas da juventude, acabou por desfigurá-lo. E, como já vimos, criou-se no imaginário crítico a ideia da superioridade intrínseca do tal “romance polifônico” (e ninguém se lembrava de reler Bakhtin e levantar a lista exigentíssima dos pressupostos do gênero, que apenas Dostoiévski foi capaz de preencher), gerando uma espécie de “caça à polifonia” a qualquer preço.

Obviamente, a obra sobre Dostoiévski é uma obra-prima indiscutível da crítica – e da filosofia, digamos assim – literária. Mas ela apresenta uma fratura entre a ambição do conceito, a polifonia como *um modo novo de ver o mundo*, e o seu limite, a delimitação do *gênero romanesco*. Bakhtin de certa forma incorre no pecado que, na sua primeira obra filosófica, apontava nas tentativas de filosofias participativas (como o próprio materialismo histórico): confundir o que é com o que deve ser. E, do ponto de vista técnico, o problema da *finalização do objeto estético*, o *surplus* do autor-criador, que será um dos temas centrais de *Sobre o autor e o herói*, não se resolve em Dostoiévski (é Bakhtin quem diz) senão em fórmulas puramente convencionais. O que faz sentido, se entendemos que Bakhtin viu em Dostoiévski a possibilidade de uma linguagem que dê conta do evento da vida sem fazer dele um objeto distante e frio de conhecimento; assim, Dostoiévski não pode “fechar”. Mas, não o fazendo, ele cai no limbo inseguro que está entre o *ato* e a *representação*. Não se situando totalmente *no lado de fora* (no tempo, no espaço, no valor) o autor-criador dostoiévskiano encontra-se num beco sem saída – nem para a vida, nem para a literatura (para retomar a linguagem de sua obra filosófica). Isso é fascinante, e dá uma dimensão de Dostoiévski absolutamente nova; mas coloca também um problema conceitual bastante difícil, porque a polifonia, não a expressão contingente de um autor singular, mas transformada em *gênero*, põe a questão do centro de valor, o eixo de referência estética, no mundo do relativismo, um relativismo de segundo grau, digamos assim (uma vez que a palavra romanesca sempre terá um grau de refração, como veremos mais tarde).

[8. Da polifonia ao plurilinguismo](#)

O discurso no romance é uma obra de outra natureza; sem fechar o tema em um autor específico, Bakhtin pôde se debruçar sobre o romance com uma “grande angular”, digamos assim, explicitando ponto a ponto em que dimensão a sua visão da

linguagem subverte a conceituação tradicional do romance e do próprio conceito de gênero. É uma obra de teoria literária em estado puro; ao mesmo tempo sintetiza com nitidez o seu conceito de linguagem e reforça o sentido em que esse conceito vai além da linguística, que passa a ser, aqui, o seu segundo “adversário”, por assim dizer, ao lado do formalismo. Do ponto de vista de “obra acabada”, o ensaio teve uma sorte melhor que os seus manuscritos de juventude, e também melhor que os textos de Voloshinov e Medvedev, cujas interferências são um problema sério para quem procura Bakhtin em Bakhtin.

Mesmo assim, em algum grau, a obra sofreu a sina do inacabamento, como para se manter fiel à própria concepção bakhtiniana de mundo, que não permite uma “última palavra”. Exilado na cidade de Kustanai, no longínquo Cazaquistão, a partir de 1930, em meio ao dramático processo de coletivização forçada que se empreendia na União Soviética, e impedido de lecionar humanidades, Bakhtin dedicou-se a dar cursos de contabilidade. Como anotam Clark & Holquist, “em 1934, a revista central de *Comércio Soviético* publicou seu artigo “Experiência baseada em um Estudo de Demanda entre Trabalhadores de Kolkoz”. O trabalho vale-se dos registros de gastos em oito fazendas da região de Kustanai, estando repleto de números sobre todos os gêneros de indicadores econômicos, chegando até a assinalar mesmo a quantidade de galochas encomendadas pelos coletivos”.³²⁶ Bakhtin ficou em Kustanai até 1936, quando, já livre da pena de exílio a que fora condenado em 1929, se mudou para Saransk, na Mordóvia.

O discurso no romance foi escrito e datilografado em Kustanai, entre 1934 e 1935:

A vida cultural de Kustanai, na época em que Bakhtin morou na cidade, era mínima. É possível, no entanto, que encontrasse pessoas para conversar entre os outros exilados que lá viviam. O líder menchevique Sukhanov, cujo nome efetivo era Nikolai Nikolaevitch Gimmer, era um deles, e sua mulher datilografou para Bakhtin o manuscrito do “Discurso no romance”.³²⁷

Mais adiante, em 1936, autorizado a passar dois meses de férias em Leningrado, Bakhtin reencontra o velho amigo Kagan, do seu círculo de juventude, que não via há mais de 10 anos, a quem deu "o texto *quase completo* de seu ensaio sobre "O Discurso no Romance", para o qual desejava arranjar um editor"³²⁸. Como já sabemos, quis a sorte – ou o azar – que o texto só fosse publicado na década de 70.

A categoria central do ensaio é o *plurilinguismo*. Embora, à maneira bakhtiniana, o conceito nunca seja definido de modo sistemático ou prévio, ele está presente praticamente em cada parágrafo. Aliás, "O discurso no Romance" é um autêntico tratado de plurilinguismo; o plurilinguismo é a sua chave teórica. Há duas maneiras iniciais de abordar a questão; vejamos a primeira delas.

Num primeiro ângulo, temos no conceito de plurilinguismo uma noção temática, em que o "dever ser" se sobrepõe ao "ser". Nesse sentido, Bakhtin postula uma *defesa* de alguma coisa como o "direito ao plurilinguismo", carregando o termo de conotação positiva, e possivelmente nessa leitura está a raiz da incompreensão do que Bakhtin disse sobre a poesia. Clark & Holquist, por exemplo, autores de um extraordinário levantamento de sua vida, interpretam a obra nesses termos, inclusive frisando que ela seria uma espécie de resposta ao stalinismo crescente dos anos 30. Entretanto, o que poderia ser um detalhe biográfico com alguma relevância, nas mãos dos autores parece se transformar numa interpretação verdadeiramente absurda do sentido inteiro do livro, falseando o seu conteúdo teórico com relação ao formalismo. Veja-se:

Quer o texto de "O Discurso no Romance", quer o "Da Pré-história do Discurso Novelístico", escritos em 1940, têm em mira os velhos temas e ideias dos Formalistas e dos que estavam próximos a eles, como Vinogradov. *Do mesmo modo que Tinianov, Bakhtin concede um papel central à paródia na evolução do romance. Louva a noção formalista de "pôr a nu o artifício". Como Chklóvski, argumenta que podemos perder o nosso sentido da linguagem quando esta se torna por demais*

*"automática". O conjunto de obras que usa como exemplo em ambos os ensaios coincide com as velhas favoritas dos Formalistas. Em particular, as fontes ocidentais citadas, além de Rabelais, parecem quase inteiramente formalistas." [grifos nossos]*³²⁹

A rigor, nenhuma das afirmações grifadas se sustenta – por elas, Bakhtin seria uma espécie de “comentarista literário”, mero epígono dos formalistas. A distância entre o que Bakhtin diz no livro e o que os seus biógrafos afirmam acima é enorme. Veja-se: em que sentido a paródia tem um “papel central” na história do romance? Num sentido essencialmente distinto do conceito de Tinianov, cuja concepção de romance, em tudo e por tudo, não tem nenhum parentesco com a visão bakhtiniana. Mais: em que momento Bakhtin “louva” alguma noção formalista – menos ainda o “pôr a nu o artifício”, um procedimento técnico que se esgota em si mesmo e coloca no estrato gramatical abstrato a noção de literaturidade, um princípio que Bakhtin rejeitou em *todos* os seus textos? Em que lugar diz Bakhtin que “perdemos o nosso sentido da linguagem quando ela se torna automática”, uma afirmação mais prescritiva que outra coisa? Como o trabalho biográfico de Clark & Holquist é, de fato, monumental, a ligeireza interpretativa deste trecho chama a atenção – estamos, tudo indica, mais uma vez diante do mesmo esforço teórico a que já nos referimos para encaixar Bakhtin no Formalismo.

A esse respeito, caberia um estudo histórico – o que não é o caso aqui – para levantar por que raios boa parte da melhor inteligência crítica dos anos 70 em diante que transita na área fez esse esforço para incluir Bakhtin entre os formalistas, contra todos os textos e fatos, e mais, como se isso fosse um “favor” que se concedesse a ele, livrando-o, quem sabe, de perigos maiores, assim à primeira vista: o marxismo, o sociologismo, o historicismo, etc. A presença da guerra fria talvez seja um aspecto a considerar no “momento verbal” daquele período. Mas isso, é claro, é outra história.

O curioso é que os mesmos autores, dois parágrafos adiante, dirão exatamente o contrário do que haviam afirmado dois parágrafos antes:

“O Discurso no Romance” assinala uma sensível mudança na escritura bakhtiniana. Ela apresenta uma nova veemência, uma nova terminologia e um novo quadro de referência. Em um preâmbulo característico, Bakhtin salienta os erros das duas abordagens principais e opostas do discurso no romance, a idealista³³⁰ e a formalista. Mas, logo depois, focaliza a oposição entre a ilusão de que existe na sociedade ou na literatura uma “só linguagem unificada” (*edinyj jazyk*) e a realidade que a heteroglossia abunda em qualquer sociedade e que a própria linguagem é multiplanar e tende a “romper-se em discursos separados” (*rassloenie jazyka*).³³¹

Vale a pena nos determos nesse trecho porque ele ilumina parte da confusão conceitual instaurada em torno de Bakhtin. A “sensível mudança” é fato, não tanto pela veemência, que é a de sempre, mas pela terminologia e pelo quadro de referência. Em seguida, segundo os autores, Bakhtin salienta, em um “preâmbulo característico”, os erros das abordagens principais e opostas, a “ideológica” e a “formalista”. Primeira questão: por que “preâmbulo característico”? Como depois se segue um “mas”, eles querem evidentemente minimizar o que Bakhtin diz no preâmbulo – sugere-se, é claro, que seria um preâmbulo característico *das obras assinadas por Voloshinov e Medvedev*, em geral pontuando o desejo de enxertar o marxismo e algumas palavras de ordem da filosofia oficial vigente na União Soviética. Mas nada disso acontece neste ensaio. O preâmbulo é bakhtiniano da primeira à última linha, e o que promete será cumprido nas páginas do ensaio. Aqui Bakhtin frisa o eixo do seu texto: “Muito frequentemente, a estilística se define como uma estilística da ‘competência pessoal’ e ignora a vida social do discurso fora do gabinete do artista, o discurso no espaço aberto das praças públicas, ruas, cidades e vilas, dos grupos sociais,

gerações e épocas.”³³² Isto é, a estilística – e a linguística, como ele vai reiterar em cada página – ignoram o *plurilinguismo*.

Retomemos o seu projeto:

A ideia principal deste ensaio é que o estudo da arte verbal pode e deve superar o divórcio entre uma abordagem abstrata “formal” e uma abordagem “ideológica” igualmente abstrata. Forma e conteúdo estão unidos no discurso, desde que entendamos que o discurso verbal é um fenômeno social – social em toda sua área de alcance e em todos e cada um de seus fatores, da imagem sonora aos mais distantes campos da abstração semântica.³³³

O que Bakhtin rejeita aqui é o que sempre rejeitou desde o seu primeiro manuscrito: a *abstração que, afinal, separando o material verbal de sua vida concreta, é incapaz de chegar à vida do significado, além da referência*. Assim, para Bakhtin se equivalem, do ponto de vista metodológico, tanto a abordagem formalista, que coloca a essência da literatura no aparato técnico verbal, quanto a ideológica, que concentra no material verbal as “questões técnicas” enquanto os “conteúdos” vagam em alguma outra parte. Para Bakhtin, só um *centro de valor – um centro temporal, espacial e axiológico – é capaz de produzir um objeto estético, formado sobre um material neutro e com a presença inseparável de um autor-criador e de um autor-contemplador*.

Em suma, a proposta de Bakhtin em “O Discurso no romance” encontra-se exatamente no eixo de sua grande linha teórica, desde a semente lançada pelo seu primeiro manuscrito filosófico. Então, qual seria o diferencial deste ensaio?

Em primeiro lugar, como dissemos, a categoria do *plurilinguismo*. E, em segundo lugar, a compreensão expressa do plurilinguismo como um *fenômeno social*. A palavra “expressa” é relevante aqui porque embora a natureza social da palavra já estivesse implícita em todos os seus trabalhos filosóficos anteriores, ela não se explicitava na sua dimensão sistemática de *gênero*, entendido não como um conjunto neutro de formas semelhantes e recorrentes, à

margem da história, mas como estratificações sociais, concretas, dos usos da linguagem na vida cotidiana; antes de ser o gênero uma categoria estética, ele é uma face inseparável de qualquer momento verbal. De certa forma, pode-se dizer que a partir do seu ensaio sobre o romance, a linguagem bakhtiniana perde aquele longínquo substrato neokantiano e mergulha diretamente na vida social da linguagem, usando as armas – ou a nomenclatura – da linguística para melhor combatê-la.

Voltamos, pois, ao início, tocando o segundo ângulo sob o qual podemos entender o plurilinguismo, não mais como uma espécie de “ideário” – *devemos ser plurilíngues* –, mas como uma *natureza: não podemos deixar de ser plurilíngues, e o pluringuismo, com maior ou com menor intensidade, é a estratificação histórica e social da natureza dialógica da linguagem, é a atualização concreta da língua viva*. Ao mesmo tempo, a “linguagem única” não é um *dado*, um fato da natureza, mas uma *criação que se opõe a todo instante ao plurilinguismo*. Inexoravelmente dupla na própria origem, não por contraste abstrato de formas mas por oposição e recorte de diferentes centros de valor que afinal constituem a unicidade do sujeito, a palavra dialógica nasce e expande-se, plurilíngue, em todas as direções, usos, contatos, cruzamentos e destinos. É nessa realidade formalmente e valorativamente multifacetada (às vezes mais, às vezes menos, mas sempre multifacetada) que vive a literatura, e é apenas com relação a ela que podemos desenhar seus gêneros. Eis como Bakhtin *sente* a realidade plurilíngue e, nela, a verdadeira dimensão artística da prosa romanesca, inalcançável para o ideário de raiz formalista:

O romance pode ser definido como uma diversidade de tipos de linguagens sociais (algumas vezes mesmo diversidade de línguas) e como uma diversidade de vozes individuais, artisticamente organizadas. A estratificação interna de qualquer língua nacional única em dialetos sociais, comportamentos típicos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, linguagens de gerações e de faixas etárias, de tendências, de autoridades, de círculos variados e de modas passageiras,

linguagens que servem a propósitos sociopolíticos específicos do dia, mesmo da hora (cada dia tem seu próprio slogan, seu próprio vocabulário, sua própria ênfase – a estratificação interna presente em cada linguagem em cada dado momento de sua existência histórica é o pré-requisito indispensável do romance como gênero. O romance orchestra todos os seus temas, a totalidade do mundo dos objetos e ideias descritos e expressados nele, por meio da diversidade social dos tipos de linguagem [*raznorečie*] e pelas diferentes vozes individuais que florescem sob tais condições. A linguagem do autor, a linguagem dos narradores, dos gêneros inseridos, a linguagem dos personagens são meramente aquelas unidades composicionais fundamentais com cuja ajuda a heteroglossia [*raznorečie*] pode entrar no romance; cada uma delas permite a multiplicidade de vozes sociais e uma grande variedade de suas ligações e interrelações (sempre mais ou menos dialogizadas). Essas ligações e interrelações distintivas entre enunciações e linguagens, esse movimento do tema através de diferentes linguagens e tipos de fala, sua dispersão nos afluentes e gotas da heteroglossia social, sua dialogização – esse é o traço básico distintivo da estilística do romance. [334](#)

Observe-se como a definição estilística do romance, nas mãos de Bakhtin, é também uma definição da realidade linguística; o que define o romance é o *modo* como ele se relaciona com a vida da linguagem. Bakhtin não dá nenhuma importância à questão composicional – a diferença entre conto, romance ou novela, por exemplo, que tanto sono tira dos que veem na composição formal a essência da literatura, para Bakhtin não tem relevância especial; são apenas formas genéricas que se estratificam na história, e que ele usa em vários momentos para definir estágios ou tipos de *prosa romanesca*. O ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, por exemplo, tem capítulos destinados ao “romance grego”, ao “romance de cavalaria”, etc. O que realmente define o gênero romanesco, para ele, é a relação que se estabelece do *autor-criador*, digamos assim, com o plurilinguismo vivo da

linguagem – e a história do romance é, esteticamente, *a história da descentralização da linguagem*. É nessa medida, por exemplo, que Bakhtin distingue substancialmente *epopeia* de *romance*; se esses dois gêneros parecem tão semelhantes do ponto de vista composicional, e mesmo ideológico³³⁵, para Bakhtin são dois gêneros antípodas; o romance representa a destruição, em todos os aspectos, da concepção épica do mundo, e a história do romance é a lenta história da implosão axiológica do mundo épico.

Esta será outra distinção relevante no universo bakhtiniano: para Bakhtin, a linguagem vive sob o influxo de duas forças antagônicas, historicamente construídas, forças *centrípetas*, de centralização, e forças *centrífugas*, de descentralização da linguagem. Mas é importante frisar que essas forças não são *imanes*, não são forças abstratas e “naturais” e não têm nenhum ponto de contato com, digamos, as oposições binárias de Jakobson, um paralelo eventualmente tentador numa visão esquemática da linguagem. Sempre que falamos da palavra, em Bakhtin, é preciso ter em mente a natureza do seu *momento verbal* e os seus constituintes; e o fato essencial de que a palavra não “se torna” dupla ao ser colocada no jogo social; ela “é dupla” no momento mesmo em que nasce, porque a constituição do sujeito verbal é dialógica, só pode ser dialógica, ou não existe. A centralização e a descentralização, assim, são movimentos de natureza enraizadamente social, e são fatos linguísticos, não meramente temáticos:

Cada enunciação concreta de um sujeito da fala funciona como um ponto onde se encontram tanto as forças centrífugas como as centrípetas. Os processos de centralização e descentralização, de unificação e desunificação, interseccionam-se na enunciação; a enunciação não apenas responde às exigências de sua própria linguagem como materialização individualizada de um ato de fala, mas também às exigências da heteroglossia; ela é de fato um participante ativo em tal diversidade de fala. E essa participação ativa de cada enunciação na heteroglossia viva determina o perfil linguístico e o estilo da

enunciação num grau não menor que a sua inclusão em algum sistema centralizador-normativo de uma linguagem unitária.

Cada enunciação participa da “linguagem unitária” (de suas forças centrípetas e tendências) e ao mesmo tempo compartilha da heteroglossia social e histórica (as forças estratificantes, centrífugas).³³⁶

É exatamente sobre esse terreno, sobre esse horizonte e essa dimensão da linguagem, que Bakhtin coloca a distinção entre poesia e prosa, ou, mais genericamente, entre o estilo poético e o estilo prosaico. Há alguns pontos de partida a considerar nessa distinção. Em primeiro lugar, o fato de que a divisão se faz, como tudo no universo bakhtiniano, numa dimensão quantitativa – no espectro dos gêneros literários, Bakhtin considera, de um lado, o estilo poético em sentido restrito, que metaforicamente chamaríamos de “pura poesia”, e na outra ponta o estilo prosaico também em sentido restrito, a “pura prosa”. Entre um limite e outro realiza-se a literatura. Movimentos sociais e históricos “empurram” a literatura numa ou noutra direção; os gêneros, assim, são estratificações históricas da linguagem, sempre imersos na sua vida multifacetada.

O tema que Bakhtin havia abordado rapidamente na obra sobre Dostoiévski, vai merecer agora, no ensaio sobre o romance, um capítulo exclusivo – “O discurso na poesia e o discurso no romance”. São apenas vinte e tantas páginas dedicadas ao assunto no conjunto de sua obra – e têm recebido os ataques mais intensos à sua teoria. Como vimos em outros momentos, o que em geral se considera inaceitável seria o fato de Bakhtin considerar a poesia “monológica”, uma evidente desvantagem em relação à prosa, que seria “dialógica” ou “polifônica”.

Vejamos em que termos Bakhtin apresenta a questão, já no primeiro capítulo do ensaio:

No tempo em que as divisões maiores dos gêneros poéticos se desenvolveram sob a influência das forças unificantes, centralizantes e centrípetas da vida verbo-ideológica, o romance

– e aqueles gêneros artístico-prosaicos que gravitam em torno dele – estava sendo historicamente formado pela corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. Enquanto a poesia realizava a tarefa da centralização cultural, nacional e política do mundo verbo-ideológico nos níveis sócio-ideológicos oficiais mais altos, nos níveis mais baixos, nos palcos das feiras locais e nos espetáculos bufões, a heteroglossia do palhaço soava alta, ridicularizando todas as “linguagens” e dialetos; lá desenvolvia-se a literatura das fábulas e farsas das canções de rua, dos provérbios, das anedotas, onde não havia nenhum centro linguístico, onde se encontraria um jogo vivo com as “linguagens” dos poetas, estudiosos, monges, cavaleiros e outros, onde todas as “linguagens” eram máscaras e onde nenhuma linguagem poderia afirmar-se com uma face autêntica e incontestável.³³⁷

Bakhtin fala em “gêneros poéticos” – eles seriam, na origem, a expressão social das forças centralizadoras da linguagem, e aqui se trata especificamente do período medieval, em que o gênero romanesco, em contrapartida, maturava na vida descentralizada da rua, por assim dizer. Mas o fato a que Bakhtin se refere nessa passagem é antes de tudo o processo de construção de linguagens sociais, no movimento histórico das nacionalidades emergentes da Europa e da constituição dos Estados. A centralização da linguagem nesse período está intimamente ligada à constituição de um *canon* gramatical, artístico, burocrático, político, nacional – e a consolidação da linguagem poética em gêneros específicos, a sua “elevação”, por assim dizer, é uma das faces desse movimento histórico.

Em contrapartida a esse movimento, Bakhtin descreve os *subterrâneos* da língua, a vida periférica da linguagem, a sua atividade paródica nas manifestações populares da arte e vê nessa dimensão uma das raízes fundamentais dos gêneros prosaicos modernos. Parece-nos que não há muito o que retocar nessa visão histórica, isto é, no fato de que os processos de centralização da linguagem são fundamentais para a constituição da própria ideia de

nação e de estado modernos, sendo os chamados “padrões da linguagem” fundamentalmente construções políticas, em defesa das quais há um imenso aparato didático trabalhando incansável a favor, das gramáticas escolares e dicionários aos decretos e leis nacionais legislando sobre a língua no sentido de unificá-la ao máximo. (E, para não confundir mais uma vez o que é com o que deve ser, seria pura demagogia intelectual supor uma superioridade “natural” nos gêneros de rua, em contrapartida aos gêneros “nobres”, mesmo porque eles não são estanques – o próprio Bakhtin demonstrará como uma obra como *A divina comédia* se alimenta de uma profunda tradição popular dos “diálogos dos mortos”. Ao mesmo tempo, os processos de centralização criam, ao longo da história, *eixos de referência* absolutamente indispensáveis para a consolidação social de visões de mundo, políticas culturais, concepções do homem, cuja ausência nos levaria, filosoficamente, ao niilismo relativista – sendo tudo igual a tudo, nada tem sentido³³⁸).

É interessante como a explicitação desse fato linguístico – comprovando a noção bakhtiniana de que a instância valorativa é inseparável de todo momento verbal – costuma causar uma certa irritação quanto o tema é a “língua nacional”, que a vasta cultura leiga tende a ver como uma entidade metafísica básica, primeira, da qual *não devemos nos desviar* sob pena de cometermos *erro*. Quem quer que seja usuário de uma língua em qualquer parte do mundo sabe o que significa esse ponto de encontro (ou de luta) entre as forças centralizadoras e as forças descentralizadoras da linguagem. Também é curioso observar a profunda resistência que a cultura leiga, estratificada em geral nos meios de comunicação e de ensino, à ideia de entender uma língua unificada como um produto político; tende-se a ver automaticamente nesse ponto de vista ou uma suposta *defesa* da descentralização, que seria o “caos”, ou uma simples demagogia em defesa dos iletrados, ignorantes, etc. Esse é um verdadeiro ponto cego da inteligência contemporânea. Ora, *reconhecer* os processos universais de descentralização social das línguas e das linguagens e *reconhecer* a constituição das

línguas nacionais e das gramáticas normativas como construções políticas sedimentadas ao longo da história apresenta vantagens evidentes em todas as instâncias de discussão das questões linguísticas, até mesmo para defender a necessidade de uma unificação normativa (em torno de uma variedade escrita da linguagem, por exemplo), em nome, entre muitas outras razões, do potencial de democratização do acesso à informação e à cultura que tal unificação permite.

Um processo semelhante, em escala evidentemente menor, ocorre com relação à compreensão da poesia como um gênero histórico. Nesse sentido, o desenvolvimento das teorias formalistas parecia responder justamente ao desejo de colocá-la *fora da história*. Aliás, se voltamos ao nosso retrospecto inicial sobre o que pensam os poetas sobre a poesia, essa tendência de vê-la não exatamente fora da história, mas *livre* dela, parece ser parte integrante do próprio imaginário poético, o seu desejo maior de *transcendência*, no tempo, no espaço e mesmo no valor. Antes de ser um defeito, entretanto, esse imaginário tem raízes na própria natureza do estilo poético, como Bakhtin vai demonstrar.

A ideia de centralização da linguagem é um conceito complexo, e seria pueril tomá-lo apenas no sentido "autoritário" que o termo implica, dando a essa *entonação*, digamos assim, como diriam Bakhtin e Voloshinov, uma marca temática ou ideológica necessariamente excludente. Há muitos planos a considerar no aspecto *centralizador* do estilo poético, e o primeiro deles é também estritamente formal, como queriam os formalistas (e paravam aí). Do ponto de vista da linguagem, a centralização não é primordialmente um fenômeno *temático* (manifestação de uma opinião "autoritária", por exemplo, que exigiria a análise conteudística do momento verbal, o seu "tema", para decidir o grau de "autoridade"), mas *dialógico*; *na sempre dupla orientação da palavra, é preciso avaliar que espaço o meu centro de valor dá ao centro de valor alheio e a todos os centros de valores que pulsam no objeto quando a ele me refiro*. Ora, um discurso de conteúdo caridoso, piedoso, gentil e bondoso em cada estrato, palavra ou entonação pode ser radicalmente totalitário, na medida em que o

momento verbal desconsidere completamente o centro de valor a que se destina. Para Bakhtin, *todo estilo é pelo menos o encontro de duas línguas*. É preciso avaliar *em que medida o centro de valor alheio, contra o qual a minha palavra se recorta, conserva a sua relativa autonomia na minha palavra*. É exatamente nessa relação, nos seus modos quantitativos de se realizar, que Bakhtin verá a distinção concreta entre a prosa e a poesia.

Voltando à citação acima, veja-se que Bakhtin coloca as forças centralizadoras da linguagem nos grandes *gêneros* poéticos, isto é, nas estratificações maiores, consolidadas nos sistemas de poder em que a linguagem transita. Mas se olhamos para baixo, para a descentralização subterrânea onde estaria o germe do mundo artístico do romance, veremos que Bakhtin se refere, por exemplo, às “canções de rua”, à poesia popular, isto é, às manifestações poéticas não-oficiais. Bem, o que faz da “poesia popular” *poesia*? Que traço dá aos gêneros da oralidade marginal, dos trovadores de feira, das paródias, de toda a vida carnavalesca (usando a palavra no sentido bakhtiniano) que inverte e brinca com os mecanismos de poder representados pelas linguagens oficiais, que traço dá a esses gêneros a dimensão poética? Os traços estilísticos que fazem de *A Divina Comédia* uma obra poética serão os mesmos que fazem da trova improvisada pelo artista anônimo num palco de feira também uma obra poética?

Como vemos, mais uma vez é preciso considerar dois planos. No plano da história dos gêneros, os processos centralizadores estratificam e oficializam os gêneros superiores, e neste quadro oficial o romance nunca foi colocado muito à vontade. Como diz Bakhtin, “o discurso romanesco é um discurso poético, mas que, efetivamente, não cabe na moldura oferecida pelo conceito de discurso poético tal como existe agora”:

Esse conceito tem alguns pressupostos subjacentes que o limitam. O próprio conceito – no curso de sua formulação histórica de Aristóteles até hoje – tem se orientado para os gêneros específicos “oficiais” e se conectado com tendências históricas específicas da vida ideológica verbal. Assim, toda uma

série de fenômenos permaneceu além de seu horizonte conceitual.³³⁹

A razão dessa exclusão está no império da “linguagem única”, síntese das “forças centrípetas da vida social”:

A poética de Aristóteles, a poética de Agostinho, a poética da igreja medieval, da “linguagem única da verdade”, a poética cartesiana do neoclassicismo, o universalismo gramatical abstrato de Leibniz (a ideia de uma “gramática universal”), a insistência de Humboldt no concreto, quaisquer que sejam as diferenças de nuance, dão expressão às mesmas forças centrípetas da vida ideológica social e linguística; servem ao mesmo projeto de centralizar e unificar as línguas europeias.³⁴⁰

Para Bakhtin, os gêneros romanescos foram se construindo mais ou menos à margem da oficialização dos gêneros; eles se nutrem das forças descentralizantes, do “homem que fala”, da oralidade concreta e fundamentalmente da ideia do “homem inacabado”, não finalizado e não finalizável. Dostoiévski, polifonicamente, levou esse inacabamento ao seu último limite, como já vimos; mas neste ensaio dos anos 30 Bakhtin não retomará mais a categoria do romance polifônico, e preferirá dividir a história do romance em duas grandes linhas estilísticas: uma linha “enobrecida”, tendendo à estilização convencional, marcando a sua imagem “literária”, e outra linha descentralizante, abrindo-se à multiplicidade das linguagens (tomadas não como jargões ou marcas formais de estilo, mas como centros distintos de valor); no século XIX, a segunda linha começa a tomar conta do panorama e assumir a imagem contemporânea do romance.

Como se constata, mais uma vez Bakhtin é irreduzível a esquemas fechados; o conceito de *centralização* e *descentralização* da linguagem não pode ser reduzido a uma polaridade simples e mecânica, de fora para dentro; as forças sociais da linguagem atuam, num sentido ou noutro, em todas as instâncias do momento verbal. Se no plano histórico maior a centralização oficializante

canoniza gêneros nobres da literatura, no varejo cotidiano, no momento verbal do poeta de bar declamando sua canção a meia dúzia de bêbados atua também uma força centralizadora da linguagem, de modo *a marcar nitidamente a distância entre a elevação poética daquela trova ao acaso do balcão, mesmo que paródica, ridícula, escatológica ou o que seja, a marcar a distância da simples prosa, da fala comum, da entonação vulgar, da falta de gesto, da falta de autoridade da palavra prosaica naturalmente sem prestígio. O impulso poético é centralizador por natureza – ele precisa marcar a sua distância da prosa; ele precisa dizer que não é prosa; ele precisa erguer em volta de si um isolamento verbal intransponível, ou não se realiza a poesia.*

Sim, toda manifestação estética, todo objeto estético pressupõe algum isolamento. Mas o isolamento que constitui o objeto estético está no plano da relação do autor-criador com o seu herói (ou com seu objeto): o autor-criador, prosador ou poeta, está *do lado de fora*, como já vimos, *no espaço, no tempo e no valor*. Esse processo de isolamento estético também está presente no poema, é claro. Mas o isolamento poético (no sentido estrito), isto é, além do isolamento que faz dele um objeto estético, o isolamento que o diferencia da prosa artística, esse tem uma outra dimensão, e uma dimensão que se ergue na relação com o seu duplo, *a palavra comum*. Antes de se fazer poética, a palavra do poeta fecha os olhos para a prosa circundante que é a vida concreta da linguagem. Essa *atitude primeira* é o motor poético criador das formas históricas convencionais (rima, metro, ritmo diferenciado e reiterável, estrofe, disposição gráfica – todas as realizações formais transitórias que ao longo da história costumam se identificar organicamente com a ideia de poesia; essas formas não *definem* a poesia – apenas a atualizam).

Parece-nos que é exatamente essa a tese de Bakhtin.

[9. Entre a prosa e a poesia: delimitando os terrenos](#)

O que ocorre entre a enunciação e o objeto, entre a palavra e o seu objeto? Tradicionalmente – para a estilística e a linguística, dirá Bakhtin – acontece apenas uma adequação unilateral; a palavra encontra apenas a “resistência do próprio objeto”³⁴¹, vivendo uma espécie de pureza primordial. Há uma anedota sobre o poeta Manuel Bandeira que seria uma ótima definição dessa perspectiva: perguntado por um estudante sobre o que deveria fazer para se tornar um poeta, Bandeira teria lhe entregado um dicionário: “Está tudo aí. Basta combinar as palavras”.

A ironia do poeta (*si non è vero, è ben trovato*) põe curiosamente a nu uma enraizadíssima concepção de linguagem, que se estende da estilística à classificação dos gêneros, e à própria concepção formalista do poema como uma “máquina”; antes ainda, à célebre frase de Mallarmée de que um poema é feito de palavras; e até mesmo à atitude *dadá* – ponham-se as palavras num saco, e tirando-as ao acaso compõe-se o poema. E, nos anos 60, com ressonância que chega aos nossos dias, o movimento Oulipo, fundado por Raymond Queneau, com o objetivo de criar novas regras formais.³⁴² Evidentemente, nada disso se sustenta “ao pé da letra”, digamos assim, e a graça, o sabor e a verdade eventual das afirmações está inteira no contexto histórico em que surgiram. Mas há um profundo senso de verdade poética, digamos assim, por trás dessa ideia de poesia, ou da “pureza ancestral” (talvez a categoria mais profunda do imaginário poético), ou do seu antípoda, a “pureza acidental”, a poesia sem sujeito, fato do acaso e, em última instância, da natureza; ou ainda da “pureza ideológica”, ou axiológica, a pura forma poética autorreferencial (porque o mundo ideológico seria um fato extra-poético que pertence a outro campo da cultura).³⁴³

Bakhtin se detém exatamente sobre esse caminho difícil, o enunciado em direção do seu objeto, um percurso que é parte integrante do momento verbal. Esse caminho jamais é inocente:

Na verdade, todo discurso concreto (enunciação) encontra o objeto ao qual se dirige já como se estivesse recoberto de

qualificações, aberto a disputas, carregado com valores, já envolvido por uma névoa obscura – ou, ao contrário, pela “luz” das palavras alheias que já se disseram sobre ele. Ele está confundido, atravessado por pensamentos partilhados, pontos de vista, juízos de valor e entonações alheios. A palavra, direcionada para seu objeto, entra num ambiente dialogicamente agitado e tenso de palavras alheias, juízos de valores e entonações, entrelaça-se interna e externamente com interrelações complexas, funde-se com algumas, recusa outras, intersecta-se com um terceiro grupo: e tudo isso pode formar crucialmente o discurso, pode deixar um traço em todas as suas camadas semânticas, pode complicar sua expressão e influenciar o seu perfil estilístico inteiro.³⁴⁴

Esse percurso é universal, diga-se de princípio: a palavra que aqui se escreve, a que se lê, a que se ouve na esquina, a meramente pensada entre um passo e outro, o grito, o sussurro, todas elas encontram um objeto, nos seus momentos verbais, saturado de intenções multifacetadas, imersas na história concreta. O objeto não é um dado morto, em si, virgem, à espera da minha palavra também virgem; ele já está presente na minha voz, vivido e corroído pela pátina das ideias, das intenções, de tudo que já se disse direta e indiretamente sobre ele, e essa rede tensa de espaço, de tempo e de valor, recobre cada um dos meus sons. A minha voz ganha sentido, descobre o seu lugar, nessa floresta valorativa. Bakhtin chamará a esse fenômeno “dialogicidade interna”.

No objeto estético, agora sim, esse percurso tem uma importância particular, do ponto de vista estilístico. Para Bakhtin, a prosa romanesca, por sua natureza descentralizadora, extrai um valor especial de todos os centros de valor que ressoam no objeto. Nessa sutil (ou violenta, ou indiferente ...) relação de forças entre o centro de valores do narrador e o centro de valor (supondo-se que haja apenas um, numa abstração didática) do objeto, o narrador como que puxa pela mão aquela voz³⁴⁵ alheia que ressoa no objeto

e coloca-a no centro do palco, *conservando-lhe a autonomia*. (Isto é, a *outra voz* precisa conservar em algum grau a sua força original, e não apenas as suas marcas formais³⁴⁶). Há uma espécie de insuficiência genética na voz do narrador prosaico: sozinho, ele não fica em pé, não se sustenta, não ganha corpo, não ressoa (ou, se ressoa, tem a falsidade estética bruta de quem “diz a verdade” diretamente, como num panfleto ou numa confissão, como alguém não refratado pelo outro, como alguém que simplesmente entra no evento inacabado da vida e não se finaliza num objeto estético); o narrador precisa, de modo absoluto, da presença de uma outra voz; é nela, com a autonomia dela, sofrendo o influxo de todos os centros de valor que nela ressoam, que o narrador vive. Ele se nutre, parasitariamente, da seiva das outras vozes, dos outros centros de valor.

Bakhtin lembra que essa dialogicidade não se confunde com o conceito tradicional de “diálogo”, compreendido apenas como “uma forma composicional da construção do discurso”, isto é, o discurso que apenas se contrapõe, em bloco, a outro discurso, de forma monologizada. Para Bakhtin, ao contrário, a dialogicidade interna “não aceita formas externas de composição”, “não se destaca como ato independente da concepção que o discurso tem de seu objeto”³⁴⁷ – essa dialogicidade, para ele, será um dado essencial da estilística. Um ponto chave de sua teoria é a afirmação de que a duplicidade de pontos de vista axiológicos, valorativos (e não simplesmente formais), são visíveis na mesma estrutura sintática, gramaticalmente unilateral.³⁴⁸

Há ainda outro aspecto a ser observado:

Mas isso não esgota o dialogismo interno da palavra. Ela não encontra uma palavra alheia apenas no próprio objeto: cada palavra é direcionada para uma *resposta* e não pode fugir à profunda influência da palavra-resposta que ela antecipa.

A palavra na conversação viva é diretamente, ostensivamente orientada para uma palavra-resposta futura: ela provoca uma resposta, antecipa-a e se estrutura na direção da resposta.

Formando-se numa atmosfera do já-dito, a palavra é ao mesmo tempo determinada pelo que ainda não foi dito mas que é esperado e de fato antecipado pela palavra-resposta. Tal é a situação de qualquer diálogo vivo.³⁴⁹

Bakhtin lembra que essa orientação para o ouvinte e para a resposta tem chamado a atenção dos estudos linguísticos (lembramos que o texto é dos anos 30), e que é mesmo considerada classicamente como elemento básico do discurso retórico.³⁵⁰ Mas – é importante frisar esse ponto – tais estudos “levavam em consideração apenas aqueles aspectos do estilo determinados pelas exigências da compreensão e da clareza – isto é, precisamente aqueles aspectos que são desprovidos de qualquer dialogismo interno, que tomam o ouvinte por uma pessoa que passivamente compreende mas não por alguém que responda e reaja ativamente”.³⁵¹

Nesse ponto, Bakhtin discute a questão linguística da enunciação concreta, retomando (agora ele mesmo) muitos dos pontos discutidos por Voloshinov em *Marxismo e filosofia da linguagem*. O que nos interessa especificamente é essa dupla orientação do discurso, as duas faces da dialogicidade interna do discurso, que estão no centro do pensamento bakhtiniano:

[Na orientação para o ouvinte] o falante esforça-se por levar sua própria palavra e seu próprio sistema conceitual que determina essa palavra para o sistema conceitual alheio de quem o ouve; ele entra em relações dialógicas com alguns aspectos desse sistema. O falante atravessa o horizonte conceitual alheio do ouvinte, constrói sua própria enunciação no território alheio, contra o fundo aperceptivo do ouvinte.

(...)

Embora diferentes na essência e originando diferentes efeitos estilísticos no discurso, a relação dialógica para a palavra alheia no objeto e a relação para a palavra alheia na resposta antecipada do ouvinte podem estar, todavia, muito fortemente

entrelaçadas, tornando-se quase indistinguíveis na análise estilística.³⁵²

A relação com o objeto e a relação com a resposta antecipada do ouvinte: eis a dupla face inseparável da enunciação. Repetindo, é nesse terreno que Bakhtin coloca a distinção entre a prosa e a poesia: não na composição formal externa (que será consequência), mas no tipo e na intensidade desta relação, no jogo de forças que aí se estabelece. Reduzir esse momento verbal complexo à simples distinção entre “discurso monológico” e “discurso dialógico” (quando não “polifônico”) é uma simplificação bruta que ignora a concepção bakhtiniana da linguagem, extraindo-lhe apenas os vocábulos avulsos e pensando seu universo em estruturas esquemáticas. A “dialogicidade interna” é, para Bakhtin, a expressão linguística que, no seu léxico dos anos 30, ele dará à natureza do momento verbal propugnado na sua obra filosófica primeira (o projeto de uma filosofia moral que incluísse o sujeito na descrição do ser-evento), desenvolvido na “não finalização do sujeito” em *O autor e o herói na atividade estética*, no fato de que é o outro que me dá acabamento, e também no conceito de *polifonia*, que vai aparecer na obra sobre Dostoiévski.

A tese de Bakhtin sobre a fronteira entre a prosa e poesia (uma fronteira variável, bem entendido) está no modo como o autor-criador lida com a dialogicidade interna. Dois pontos prévios a considerar: 1. essa fronteira é histórica; 2. o romance é o gênero que leva aos últimos limites a sua *distância* da poesia, sem, entretanto, abandonar a *poética*, isto é, a sua dimensão estética. Nesse sentido, o século XX assistiu a uma verdadeira “prosificação” da literatura.³⁵³ Em primeira instância, prosa e poesia, serão, para Bakhtin, manifestações *estilísticas* distintas, que se estratificam em gêneros e grupos de gêneros ao longo da história. O *estilo* é a expressão externa de uma *dialogicidade interna*, que por sua vez é o ponto de encontro de todas as linguagens sociais que se entrecruzam num momento verbal. Diz Bakhtin, nesta síntese que bem define o seu olhar:

Na maior parte dos gêneros poéticos (poéticos no sentido restrito), (...), a dialogização interna do discurso não é colocada artisticamente, não entra no “objeto estético” da obra, e se extingue artificialmente no discurso poético. No romance, contudo, essa dialogização interna se torna um dos aspectos mais fundamentais do estilo da prosa e sofre uma elaboração artística específica.³⁵⁴

Vamos nos deter passo a passo nesse parágrafo para tentar compreender o mais exatamente possível o que Bakhtin defende. “Na maioria dos gêneros poéticos (no sentido restrito do termo)”: isso significa que ele está nos dando a marca de uma *tendência predominante*, não de uma *essência poética*; e o “sentido restrito do termo”, essa qualificação que ele usará muitas vezes, indica quantitativamente o *mais poético*, isto é, a poesia no seu sentido mais intenso.

E o que acontece predominantemente? *A dialogicidade interna do discurso não é utilizada de maneira literária*. Não significa que ela, esquematicamente, desapareça; significa apenas que a sua presença, na poesia, “se exaure convencionalmente”. Didatizando: na poesia, que *espaço*, que *autonomia* têm as vozes plurilíngues que ressoam no objeto, *com relação à voz do poeta*? Para Bakhtin, elas não têm presença autônoma – elas se *convencionalizam*, *esvaziam-se*, em nome do reinado da voz poética que se dirige ao objeto. Já na prosa romanesca, a dialogicidade interna terá uma presença absoluta, viva e autônoma. Em outro momento, Bakhtin reforçará:

Nos gêneros poéticos, a consciência artística – entendida como a unidade de todas as intenções semânticas e expressivas do autor – realiza-se inteiramente com sua própria linguagem; somente neles se encontra tal consciência totalmente imanente, expressando-se diretamente e sem mediação, sem condições e sem distância. A linguagem do poeta é a *sua* linguagem, ele está totalmente imerso nela, é inseparável dela, ele faz uso de cada forma, cada palavra, cada expressão de acordo com seu poder

não mediado de atribuir significado (como “sem aspas”), isto é, como uma pura e direta expressão de sua própria intenção.³⁵⁵

Observe-se que o “autor-criador” de seu ensaio “O autor e o herói” é retomado aqui como “consciência literária”, o centro de valor que produz o texto (e não, insistimos, instância gramatical, narrador abstrato, etc.). Em síntese: no estilo poético estrito, *o autor não mente; ele não se separa da palavra que pronuncia* (que é justo o que define a prosa, para Bakhtin). Em consequência do processo de centralização da linguagem que está na alma do impulso poético, o poeta chama a si a inteira responsabilidade do que diz: “A linguagem numa obra poética se realiza como algo de que não se pode duvidar, algo que não pode ser discutido, algo englobante.”³⁵⁶, completa Bakhtin – para profunda irritação (equivocada, acreditamos) dos poetas.

Poderia ser contraposto aqui o papel da *ambiguidade* na poesia; há mesmo uma divisão do senso comum que costuma separar a prosa da poesia pelo seu grau de ambiguidade. Assim, o discurso poético seria ambíguo por natureza (nele as palavras são “polivalentes”), enquanto o discurso prosaico seria “monovalente”. A questão é que *ambiguidade*, nesse plano, é uma categoria meramente referencial; numa redução simples, mas nítida, podemos dizer que o que é ambíguo *perturba o diálogo, interrompe a troca, isola a linguagem e o centro de valor que nela vivem em seus próprios e exclusivos termos*. Isto é, a ambiguidade é mais uma arma eventual (da esfinge, da pitonisa, da cigana, das bruxas de Shakespeare, do poeta) do que uma alma essencial da linguagem poética; ao contrário do que parece, o uso deliberado da ambiguidade referencial é quase sempre um recurso monológico e centralizador, na medida em que apenas um centro de valor, o que fala, detém a chave. E é claro que só uma visão muito estreita e esquemática dos usos da linguagem – ou então no sistema abstrato linguístico, como instrumento metodológico – pode ainda considerar pertinente, no uso artístico ou não artístico das palavras, uma

distinção entre monovalência e polivalência; a ambiguidade é um traço inseparável das línguas naturais.

Na verdade, o mal-estar que a afirmação de Bakhtin provoca decorre menos por razões técnicas e mais pelos adjetivos e pela interpretação, digamos, *política* das palavras – ser “indiscutível” ou “indubitável” ou “englobante” não são qualidades prezadas nos nossos dias³⁵⁷. Ninguém quer ser assim nos dias de hoje – o que pode explicar, de certo modo, a facilidade com que a prosa invadiu a poesia moderna. A complexa visão de Bakhtin sobre o uso poético da dialogicidade interna na linguagem poética acaba se reduzindo à noção “monológica”. Mas essa incompreensão diz muito também sobre a relação hierárquica entre poesia e prosa no imaginário tanto dos escritores quanto dos teóricos e dos leitores comuns.

A questão será (supondo que Bakhtin está certo): como *sustentar*, nos dias de hoje, uma linguagem poética pura? Que pressupostos sociais são necessários para uma voz “indiscutível” se fazer ouvir e ser respeitada? Em que medida – com o Estado e a Igreja separados, com a laicização completa da vida política dos grandes centros do Ocidente, com a decadência dos grandes sistemas interpretativos do mundo, com a ideia do indivíduo como valor supremo, com o império universal da *prosa* (no sentido comum e no sentido bakhtiniano da palavra) –, em que medida a *poesia* sobrevive como *gênero*?

Essa, é claro, é uma questão histórica. De qualquer modo, seria tolice vaticinar o desaparecimento da poesia, assim como tem sido uma repetida tolice prever o desaparecimento do romance, não porque eles nos foram dados pelos deuses, mas porque onde há *pluringuismo* há inevitavelmente processos mais ou menos intensos de centralização e de descentralização das linguagens sociais que vão se estratificar em gêneros³⁵⁸. O romance, assim, não foi somente o único gênero construído a partir da *escrita* (o que acarreta muitas outras exigências para que ele respire, incluindo uma sociedade razoavelmente letrada capaz de lhe dar ouvidos, o que leva a estratificações outras de natureza econômica, social, política, cultural); é também um gênero que cresce sobre o diálogo

social das línguas cotidianas, de suas lutas e divergências, que cresce sobre a consciência da diferença e sobre o valor do indivíduo (uma milenar construção histórica que somente pouco a pouco foi se consubstanciando na prosa, como Bakhtin demonstrou nos seus ensaios dos anos 30).

O discurso poético, em sentido estrito, se funda sobre uma visão de mundo hegemônica, nem sempre com correspondência concreta de alguma hegemonia na vida social (embora em muitos momentos da história essa hegemonia tenha sido um pressuposto fundamental do estilo poético, como no épico), mas construída pela própria exigência do centro de valor poético. Mesmo quando o poeta duvida, trata-se de uma dúvida “indubitável”, uma expressão centralizada que encerra em si o seu valor (*E agora, José?*). Sim, porque se o clássico verso de Drummond perdesse o seu caráter de afirmação absoluta, o seu isolamento hegemônico, a sua autossuficiência, ele se transformaria instantaneamente em prosa, relativizando a força de seu centro de valor, repartindo seu ponto de vista, deixando-se invadir por uma outra voz com igual força, deslocando o eixo de sua significação, tornando-se não mais a voz do *poeta*, mas a voz de *alguém*. Por exemplo:

– E agora, José?

Ele coçou a cabeça, ajeitou o terno puído:

– Não sei. Vamos falar com o Mário.

É nesse plano que se move a distinção de Bakhtin – não no plano político ou retórico da centralização verbal. A distinção entre o *E agora, José* poético e o *E agora, José* prosaico não está, em princípio, em um conjunto de marcas formais polarizadas (ritmo, não-ritmo, rima, não-rima, metro, não-metro ...), mas num tipo de relação que se estabelece entre o autor-criador (“a unidade das intenções semânticas e expressivas do autor”) e o seu objeto. A intenção poética, para dar o máximo peso à sua palavra, livra-se da independência da algaravia alheia, transformando-a em objeto dócil, não em presença ameaçadora à sua autoridade; e o modo de atualizar isso é *marcar* profundamente cada palavra com um

elemento próprio isolante e centralizante, um processo que começa desde a disposição gráfica poética (que não se confunde com a disposição “comum”, por si só portadora de uma axiologia prosaica, e daí advém a importância fundamental do aspecto gráfico como o primeiro divisor de águas) até a reiteração rítmica, sintática, semântica ou sonora (sob qualquer forma histórica), também de modo a potencializar o *isolamento*; o pano de fundo do poeta é o silêncio; quando o poeta fala, só o poeta fala.

É preciso cuidado aqui para, mais uma vez, não confundir os planos. Em que sentido podemos afirmar que, na poesia, “só o poeta fala”? Vejamos o que o próprio Bakhtin diz:

Assumir a responsabilidade pela linguagem da obra como um todo em todos os seus pontos como *sua* linguagem, assumir uma total solidariedade com cada um dos aspectos, tons, nuances da obra – eis o pré-requisito fundamental do estilo poético; estilo concebido para se adequar a uma única linguagem e a uma única consciência linguística. [359](#)

Sim, mas não acontece o mesmo na prosa? Quando Mersault, o estrangeiro de Camus, fala, não é só ele que fala? Do ponto de vista gramatical, sem dúvida; Mersault fala da primeira à última linha. Mas desde o seu primeiro instante ele é uma consciência refratada por outra; ele é simultaneamente um sujeito narrativo e um objeto narrativo; o autor-criador (isto é, aquele que sabe mais que Mersault, no espaço, no tempo, no valor) não está inteiro nele, Mersault, e não se confunde com ele; Mersault é *alguém*, alguém *marcadamente histórico no que a história tem de concreto, prosaico, comum*; e essa distância sutil cria o abismo entre a autoridade da poesia e a relatividade da prosa. Podemos ler a obra de Camus detestando ou contestando cada uma das afirmações de Mersault, e no entanto nos apaixonando pelo texto; mas ninguém aprecia um poema detestando os seus versos; um verso, no sentido estrito da poesia, não é a expressão de alguém que está sob o olhar do poeta; no seu sentido estritamente poético, todo poema é a expressão direta do poeta, sem intermediários. O poeta,

relembrando aqui a imagem da primeira obra de Bakhtin, não tem álibi, *ele não pode estar em outro lugar enquanto fala*. O prosador, por seu lado, *será sempre mais ou menos o objeto de um outro olhar*³⁶⁰.

Metaforicamente (e só metaforicamente, é claro), podemos dizer que a voz do poeta, como o *eu transcendental* de Kant, é uma espécie de *a priori*, o ponto de partida da experiência, não o seu fruto. Porque se o poeta se afasta de sua linguagem, se ele dá vida à dialogicidade interna que bate no coração das palavras vivas, o seu texto se prosifica, ele se transforma em prosador. Bakhtin sintetiza esse aspecto numa afirmação que define perfeitamente a relação dialógica interna de toda linguagem: *O poeta não pode contrapor a sua própria consciência poética, suas próprias intenções, à linguagem que ele usa.*³⁶¹

Vamos nos deter um momento aqui. O que isso significa? Em primeiro lugar, a duplicidade da linguagem: todo momento verbal concreto contrapõe potencialmente perspectivas axiológicas distintas – qualquer falante domina intuitivamente esse poder. As palavras, não sendo objetos virgens, já têm um peso axiológico alheio quando chegam à minha boca. Pronunciá-las significa necessariamente posicionar-me, com uma perspectiva axiológica própria, diante da perspectiva alheia que palpita na palavra. A linguagem prosaica torna ostensiva esta duplicidade: em cada palavra de Mersault bate a linguagem (no sentido axiológico do termo, como centro de valor) de Camus, uma consciência *diferenciada*, que mantém distância da palavra autônoma de Mersault, às vezes se aproximando dela, às vezes se distanciando, mas sempre mantendo a fronteira. É por isso que a prosa necessita de forma absoluta da linguagem alheia, do mundo visto do lado de lá, com um entonação distinta e original com relação à minha entonação; e é também por isso que a prosa pode se apropriar de todos os gêneros da linguagem, dos textos de tabelião ao sublime poético, dos bilhetes analfabetos às convenções estilísticas, cada uma dessas formas com o seu grau de autonomia. *A cisão entre a minha intenção como autor-criador e a minha linguagem é*

pressuposto absoluto da linguagem prosaica. Já para o poeta ocorre exatamente o contrário: a sua intencionalidade não pode se afastar da sua linguagem:

O poeta não pode opor sua própria consciência linguística, suas próprias intenções à linguagem que ele usa, porque ele está completamente dentro dela e portanto não pode torná-la um objeto a ser percebido, refletido ou relacionado. A linguagem está presente para ele apenas do interior, na obra ela efetiva sua própria intenção, e não do lado de fora, em sua especificidade e limitação objetivas. Dentro dos limites do estilo poético, a intencionalidade direta incondicional, a linguagem com seu peso total e a apresentação objetiva da linguagem (como uma realidade linguística socialmente e historicamente limitada) são simultâneas, mas incompatíveis. A unidade e singularidade da linguagem são os pré-requisitos indispensáveis para a realização da individualidade intencional direta (mas não objetivamente tipificada) do estilo poético e de sua estabilidade monológica.³⁶²

A expressão “estabilidade monológica” ganha aqui uma dimensão bem precisa. É preciso ter em mente o tempo todo a ressalva bakhtiniana de que o que ele define

tipicamente é o extremo ao qual aspiram os gêneros poéticos; em exemplos concretos de obras poéticas é possível encontrar traços fundamentais da prosa, e existem híbridos numerosos de vários tipos genéricos. Esses são especialmente correntes em períodos de mudança das linguagens literárias poéticas.³⁶³

Um exemplo claríssimo do que seria um período de mudança das linguagens poéticas pode ser encontrado no modernismo brasileiro: a intensa “prosificação” poética realizada por poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade ilustra perfeitamente o que quer dizer Bakhtin. E, é claro, tal *prosificação* representa, mais do que “novas marcas formais” do fazer poético, uma verdadeira descentralização da autoridade poética. A busca de

um “falar brasileiro”, por exemplo, foi também um “passar a palavra” a outras vozes sociais, dando-lhes um bom grau de autonomia, dando-lhes uma forte “licença prosaica”, abrindo aqui e ali a guarda do isolamento poético. Um isolamento poético que, entretanto, tende a se manter em última instância, à medida que as marcas “prosaicas” percam o seu poder descentralizador e se convencionalizem, mais dóceis, na intencionalidade centralizante da voz poética. Entre um ponto e outro, a presença viva das formas híbridas, como a “Irene no céu” de Manuel Bandeira, em que todos os recursos prosaicos se unem para uma composição poética (*poética* em última instância, porque nenhum dos pontos de vista chega a alçar voo, até mesmo pela limitação de seu tempo de vida, a brevidade do verso); ou então como a sua Teresa, em que as marcas prosaicas – por exemplo, *Achei também que a cara parecia uma perna* – afinal acabam se entregando ao isolamento absoluto: *Os céus se misturaram com a terra / E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.*³⁶⁴ Mas parece inegável que o movimento modernista brasileiro teve um substrato fortemente *prosador*, assim como, nos anos 50, os movimentos de vanguarda terão uma marca de radicalidade *poética*, a partir do concretismo.

Voltando à nossa primeira imagem da poesia, na palavra dos próprios poetas, vemos que há um inegável (e de certa forma surpreendente) ponto de encontro entre a perspectiva da prática poética, que vimos no segundo capítulo, e a perspectiva bakhtiniana com relação ao uso poético da linguagem. Não há o que temer, portanto, da monologia poética; ela é, de fato, a expressão estilística de um ideário. O histórico radicalismo das vanguardas mantém, portanto, uma ligação umbilical com as exigências do estilo poético, o que Bakhtin observou. E o que ele diz nos leva a pensar também como o modernismo brasileiro, em relação a esse aspecto, criou uma originalidade *prosaica*:

É digno de nota o fato de que o poeta, não aceitando a linguagem literária dada, irá antes recorrer à criação artificial de uma nova linguagem especificamente para a poesia do que explorar os dialetos sociais reais à disposição. As linguagens

sociais estão carregadas de objetos específicos, típicos, localizados e limitados socialmente, enquanto a linguagem artificialmente criada da poesia pode ser uma linguagem diretamente intencional, unitária e singular. Assim, quando os prosadores russos do começo do século XX começaram a mostrar um interesse profundo nos dialetos e no *skaz*, os simbolistas (Valmont, V. Ivanov) e mais tarde os futuristas sonharam em criar uma “linguagem poética” especial e mesmo fizeram experiências direcionadas para a criação de tal linguagem (V. Klebnikov).

A ideia de uma linguagem poética especial unitária e singular é um típico filosofema utópico do discurso poético: ele se fundamenta nas condições e exigências reais do estilo poético, que é sempre um estilo a serviço de uma linguagem diretamente intencional sob cujo ponto de vista as outras linguagens (coloquial, comercial e linguagens prosaicas, entre outras) são percebidas como objetos de modo algum equivalentes a ela. A ideia de uma “língua poética” é ainda uma outra expressão da mesma concepção ptolomaica do mundo linguístico e estilístico.³⁶⁵

Veja-se como, no Brasil, o modernismo poético não obedeceu a essa regra; a preocupação com uma “linguagem poética especial” só tomaria corpo bem mais tarde³⁶⁶. Pelo menos num primeiro momento, nossa modernidade, que se abriu a um prosaísmo generoso capaz de absorver as vozes sociais multifacetadas de seu tempo, não precisaria temer a expressão de Bakhtin, talvez irritante para a perspectiva do poeta: “concepção ptolomaica do mundo linguístico e estilístico”. Irritante por razões extraliterárias, digamos assim, porque se assumir “ptolomaico”, hoje, tem conotações ideológicas profundas. Mas se ficamos apenas na metáfora, e relemos o que dizem os poetas sobre a poesia, podemos descobrir, também surpreendentemente, que a perspectiva ptolomaica é mais do que uma ciência objetiva dos astros (nesse terreno ela não tem mais lugar, claro), mas uma complexa concepção de mundo –

pensemos, por exemplo, no ideário multiculturalista, que reconhece cada sistema cultural como expressão de um centro de valores cuja avaliação não precisa de outro centro de valores para lhe dar sentido. Voltaremos a esse ponto, porque ele nos dá material para pensar Bakhtin numa perspectiva histórica mais ampla: o lugar da poesia do nosso mundo, não como um conjunto de formas composicionais (e tem sido apenas nessa estreita prateleira que ela tem sido discutida), mas como, verdadeiramente, a atualização de uma concepção de mundo.

E essa concepção poética do mundo tem algumas características recorrentes, que vêm justamente de sua centralização monológica. Tal centralização não significa o completo desaparecimento das linguagens alheias, do plurilinguismo, na voz do poeta, e nem do caráter inerentemente dialógico de todo objeto verbal – significa que, para dotar cada palavra de sua própria autoridade semântica, para *assinar embaixo de cada verso como sendo expressão absoluta de sua linguagem pessoal*,

o poeta despe a palavra das intenções alheias, ele usa apenas palavras e formas (e apenas dessa maneira) que perderam sua ligação com os níveis intencionais concretos da língua e sua conexão com contexto específicos. Atrás das palavras de uma obra poética não se deve sentir quaisquer imagens típicas ou reificadas dos gêneros (exceto do gênero poético dado), nem profissões, tendências, direções (exceto a direção escolhida pelo próprio poeta), nem visões de mundo (exceto a visão de mundo unitária e singular do próprio poeta), nem imagens típicas ou individuais da fala das pessoas, seus maneirismos de linguagem ou entonações típicas. *Tudo que entra na obra deve mergulhar no Letes e esquecer sua vida prévia em outros contextos: a linguagem só pode se lembrar de sua vida em contextos poéticos (em tais contextos, mesmo as reminiscências concretas são possíveis).*³⁶⁷

Antes de prosseguir, relembremos sempre que Bakhtin se refere aqui idealmente ao *máximo de poesia*, no espectro que vai da

prosa à poesia³⁶⁸. Nesse sentido, a condição central do estilo poético “puro” é livrar-se da presença de todas as linguagens autônomas que enfraqueceriam a autoridade semântica do poeta, a sua *última palavra*. As palavras alheias, na mão do poeta, se transformam em *objetos mais ou menos impessoais, contextos semânticos acentuados abstratamente, mesmo quando provêm de contextos concretos*:

É claro que sempre existe uma esfera limitada de contextos mais ou menos concretos, e uma conexão com eles precisa ser deliberadamente evidenciada no discurso poético. Mas esses contextos são puramente semânticos e, por assim dizer, acentuados abstratamente; na sua dimensão linguística eles são impessoais ou pelo menos não se sente nenhuma especificidade particularmente concreta atrás deles, nenhuma maneira particular de falar e assim por diante, nenhuma face linguística socialmente típica (a personalidade possível do narrador) espreita por detrás deles. Em toda parte há apenas uma face – a face linguística do autor, respondendo por cada palavra como se fosse sua própria palavra.³⁶⁹

O fato de que substancialmente a palavra da poesia é a palavra do poeta nos leva a alguns problemas com relação à finalização estética nos próprios termos de Bakhtin. “A consciência de uma consciência”, e o traço necessariamente exotópico do autor-criador (saber mais, no tempo, no espaço e no valor do que seu herói), marcas da constituição estética que Bakhtin desenvolve em “Sobre o autor e o herói na atividade estética”, não cabem na construção artística da poesia. Tirando a força da dialogicidade interna da linguagem, anulando-lhe o conflito pelo peso da voz poética que se afirma soberana (por si só, e não como objeto de um olhar outro que lhe dá sentido), como definimos a natureza estética da obra poética?

A pergunta será: por que a voz do poeta não se confunde com o evento inacabado da vida? Ou, dizendo de forma mais direta: por que a voz do poeta, a sua inabalável autoridade semântica, não se

confunde, simplesmente, com a nossa voz, com a autoridade semântica da linguagem cotidiana (já que, quando falamos cotidianamente, colocamos toda a nossa autoridade em cada palavra nossa; nossa palavra não é normalmente *objeto de uma outra palavra*; nossa palavra cotidiana está sempre no limiar do evento da vida, inacabável e não finalizável)?

Há três planos a considerar. Na prosa artística, a finalização estética é garantida pela exotopia do autor-criador. Na vida cotidiana, não há nenhuma estetização; a vida não é estetizável, *ou nos tornamos simultaneamente sujeitos e objetos da linguagem*, o que é uma contradição em termos – só os outros podem nos finalizar. Para que a nossa vida se estetizasse, seria preciso criar alguma exotopia, um olhar estranho que nos finalize, como a câmara nazista compondo os desfiles da multidão alemã. Nesse caso, para os próprios participantes (como na estética televisiva contemporânea dos programas que expõem pessoas enjauladas que, no espelhamento perpétuo, são *a obra e o contemplador simultaneamente*) criava-se talvez o grau máximo da alienação possível, em que o sujeito, o autor-contemplador que finaliza a obra de arte é também o objeto dessa obra: *eu estou/sou ali/aqui*.³⁷⁰ Mas se esta exotopia não pode estar presente no estilo poético (sob pena de transformá-lo em prosa), o que garante a dimensão estética do poema?

O apagamento deliberado da dimensão dialógica da palavra, como Bakhtin queria demonstrar; o *isolamento da voz poética*, em todas as suas formas – gráfico, sintático, rítmico, semântico – é uma categoria essencial do estilo poético. O isolamento não é, em si, uma *forma composicional*, isto é, a dimensão poética não deriva de um conjunto classificável de formas, mas sim de uma *atitude isolante* diante do plurilinguismo que, no momento verbal poético, se atualiza por determinadas formas composicionais historicamente mutantes. O poeta, como tal, se afasta de todas as outras vozes, esvaziando-lhes a autonomia, a força, a presença concreta, para afirmar total e plenamente a própria voz. No seu limite último, a

voz poética é necessariamente enfática, gestual, sonora, isolante, *mais alta* – ela exige o nosso silêncio.

Consideremos dois aspectos. Primeiro, o fato de que a intuição dos poetas, ao definirem a poesia, não será mais tão disparatada quanto parecia; a poesia tem, de fato, na sua constituição genérica, o traço do isolamento ritual, religioso, unilateral, não-dialogizado – em suma, o traço *irracional* ou *primitivo*. Querer o contrário, isto é, renunciar à autoridade semântica centralizada, dialogizar a palavra, relativizar a própria voz, dirigir-se à abstração da razão, prosificar o ritmo, dar a palavra ao outro e ficar em silêncio – tudo isso seria simplesmente destruir a dimensão poética do texto e transformá-lo em prosa. Em algum grau – mas não totalmente, é claro – o modernismo brasileiro realizou cada um desses traços. O caso de Manuel Bandeira, em vários momentos, é verdadeiramente limítrofe. Transparece como que um poderoso chamado prosaico em seu verso, em que o impulso poético ao isolamento não consegue se completar; a voz do poeta renuncia à sua autoridade e ela mesma se objetifica sob um outro olhar, às vezes desde o título, como no “Madrigal tão engraçadinho”:

Tereza, você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje na
minha vida, inclusive o porquinhoda-
índia que me deram quando eu
tinha seis anos.

Não se trata apenas de empregar registros populares e colocá-los diretamente a serviço do poeta, feito objetos, numa unificação mais ou menos impermeável, como em vários instantes de Oswald de Andrade; Manuel Bandeira frequentemente passa a palavra adiante e quase que se retira do texto, à margem, discreto, numa relação plurilíngue de essência prosaica. Em alguns casos, apenas o aspecto gráfico (e a pontuação visual) isola o texto, como em “Poema tirado de uma notícia de jornal”, cuja concepção em certa medida (extraído o sentimento) antecipa Dalton Trevisan:

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no
morro
da Babilônia num barracão
sem número

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu
afogado.

Em outros momentos, sequer o aspecto gráfico é um diferencial isolante, como em “Noturno da Rua da Lapa”. Veja-se:

A janela estava aberta. Para o quê, não sei, mas o que entrava era o vento dos lupanares, de mistura com o eco que se partia nas curvas cicloidais, e fragmentos do hino da bandeira.

Não posso atinar no que eu fazia; se meditava, se morria de espanto ou se vinha de muito longe.

Nesse momento (oh! Por que precisamente nesse momento? ...) é que penetrou no quarto o bicho que voava, o articulado implacável, implacável!

Compreendi desde logo não haver possibilidade nenhuma de evasão. Nascer de novo também não adiantava. – A bomba de flit! Pensei comigo, é um inseto!

Quando o jato fumigatório partiu, nada mudou em mim; os sinos da redenção continuaram em silêncio; nenhuma porta se abriu nem fechou. Mas o monstruoso animal FICOU MAIOR. Senti que ele não morreria nunca mais, nem sairia, conquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Palas, nem na minh’alma, o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora.[371](#)

Em que sentido podemos dizer que estamos diante de uma poesia? Apenas de um modo metafórico, tênue, fugidio; a autoridade poética, ausente, ou no mínimo "insegura", isola-se aqui e ali pelo léxico ("lupanares", "curvas cicloidais"), e, se buscamos algum estranhamento (no caso apenas temático), uma prosaica bomba de flit se relaciona com "sinos da redenção", e Palas Atenas com um inseto mais ou menos kafkiano. Ressoa ao longo do texto apenas um resíduo poético (sempre lembrando que falamos do "poético" em sentido estrito), envolvendo um narrador prosaico que o leitor enfrenta com desconfiança ("desconfiança" prosaica, bem entendido – o leitor sente que a voz que fala não pede a nossa adesão direta; é um objeto de uma outra voz).

O segundo aspecto a considerar é que todos aqueles traços que se consolidam em torno do isolamento ritual da palavra poética definem não formas históricas acabadas e fossilizadas da linguagem – como o caso exemplar do soneto –, formas estanques, consagradas e já classificadas de realização literária; ao contrário, o impulso poético percorre todos os usos da linguagem; ele é uma dimensão latente de todos os momentos verbais, desde os mais corriqueiros diálogos da vida cotidiana (quando alguém se afasta momentaneamente da relação dialógica com o outro e isola a sua fala ou pela entonação, ou pela imagem inusitada, ou pela reiteração sonora) até as obras mais altissonantes da prosa artística, filosófica ou histórica (José de Alencar – em *Iracema* –, Nietzsche, , Euclides da Cunha), quando o isolamento da linguagem, e por ele a sua estetização fragmentária, fortalece a intenção retórica; na chamada prosa poética, a dialogicidade intrínseca da prosa como que se recobre de uma camada isolante, de uma autoridade maior, de uma espécie de surdez a tudo que não é a própria voz. Ao se *poetizar*, mesmo fragmentariamente em meio à prosa, a palavra deixa momentaneamente de ser objeto de desconfiança (a essência da prosa artística), e ao mesmo tempo não se transforma simplesmente no evento inacabável da vida (confissão) porque ela se *isola*, não da "linguagem automática cotidiana", como queria Chklóvski (nenhum uso concreto da linguagem é "automático"), mas do contato direto, *físico* (digamos

assim), do contato cotidiano sempre atento à voz e à linguagem do outro e compartilhando com ele as formas da língua; ao se poetizar, a palavra corta esse liame, afasta-se do outro e sobrecarrega a própria autoridade verbal e sua independência (semântica, sintática, lexical, sonora).

É interessante observar – voltando mais uma vez às originalidades constitutivas do modernismo brasileiro – como Manuel Bandeira intuía o valor “técnico” do isolamento na criação de poesia:

O que eu sinto é isto: na prosa o ritmo contínuo, ou pelo menos, na prosa ritmos que não têm tão definido aquele caráter de elemento. O isolamento em que surgem os elementos que chamamos versos, é em si mesmo expressivo. Quando fazemos versos procuramos isso, coisa que não procuramos quando escrevemos prosa.

E em outro momento, criticando um poema de Mário de Andrade: “Vitória-régia é uma criação sem vida. Não constitui poema. Me parece que não é poesia, nem na forma nem no espírito. Na forma talvez só três daquelas linhas tenham aquele isolamento de ritmo que para mim faz o verso”. [372](#)

[10. Na fronteira das linguagens: um estudo de caso](#)

Como vimos, para Bakhtin o discurso poético em sentido estrito pressupõe uma intensa *unidade de linguagem*, em todas as suas esferas – uma unidade que acaba por impor certos limites de natureza temática ao poema. Por exemplo, o fato de que a poesia inclina-se sempre a se mover em meio às *tendências seculares*, em contraposição à mesquinharia, aos limites concretos do aqui e do agora. Sim, porque se a linguagem abre a sua guarda à dimensão concreta do aqui e do agora, se ela dá autonomia a essas vozes presentes na algaravia social que nos cerca, se a linguagem se entrega a essas vozes e passa a ser objeto de avaliação e de relação com outros centros de valor historicamente definidos, o

estilo poético, minado pela raiz, se esfarela em prosa, perde a sua autossuficiência e sua força centralizadora, divide-se em dois, relativiza-se, prosifica-se irremediavelmente. O tema concreto do aqui e agora, *o assunto do dia*, digamos assim, quando entra na poesia necessariamente *despersonaliza-se, transcende-se, ultrapassa o seu limite no tempo e no espaço, isola-se, perde para sempre a ligação concreta com o momento que lhe deu origem, deixa de dialogar com ele e desinteressa-se pela resposta futura.*

É claro que falamos de *tendência*, isto é, *o impulso em direção à despersonalização*. Para observar esse processo, vamos acompanhar Drummond em alguns momentos de um de seus poemas mais prosaicos, "Desaparecimento de Luísa Porto"³⁷³:

Pede-se a quem souber
do paradeiro de Luísa Porto
avise sua residência
à Rua Santos Óleos, 48.
Previna urgente
solitária mãe enferma
entrevada há longos anos
erma de seus cuidados.

Pode-se como que *flagrar*, nesse poema, a sutil passagem do universo prosaico para a dimensão poética. Estão presentes aí linguagens concretíssimas da vida cotidiana: o anúncio típico do jornal (com estruturas marcadas – "pede-se", "paradeiro", "à Rua"), entremeado de expressões igualmente típicas da piedade popular religiosa ("mãe enferma", "entrevada", e até o nome da rua, "Santos Óleos"). Isto é, Drummond, prosaicamente, *dá voz à voz alheia*, e esta voz guarda aqui seus traços autônomos, é verdade. O "típico" é imediatamente localizável – o leitor é como que convidado a entrar no universo dos anúncios de jornal. O típico é também objeto de um sutil *comentário* – a voz do poeta não se confunde exatamente com a voz do anúncio no jornal, e isso denuncia um traço prosaico. Há também alguma *solidariedade* com a voz do jornal – a voz do poeta se aproxima dessa voz de anúncio

e de certo modo solidariza-se com ela, ainda que deixe entrever um leve toque de ironia (pelo reforço do chavão estratificado, “mãe entrevada”, por exemplo – imagine-se a direção contrária que essa expressão tomaria, por exemplo, nas mãos de Dalton Trevisan). Isto é, a dialogicidade interna está presente.

Mas, desde o início, o poeta *transcende* esses dados prosaicos, concretos. O primeiro recurso é, obviamente, gráfico: o conjunto disposto em linhas quebradas coloca o leitor imediatamente na porta convencional do território poético, mesmo sem a presença de nenhum ritmo recorrente ostensivo – a não ser justamente a entonação prosaica. A disposição gráfica é o primeiro elemento *isolante, exclusivista*, do texto. A estrutura do texto, entretanto, *atrai* para a prosa: temos Luísa Porto, a mãe de Luísa Porto (como centros de valor autônomos), em torno delas mil pequenas vozes sociais, cada uma com suas marcas. Um pouco mais adiante, lemos³⁷⁴:

Se todavia não a encontrarem
nem por isso deixem de procurar
com obstinação e confiança que Deus sempre recompensa
e talvez encontrem.

Mãe, viúva pobre, não perde a esperança.

Luísa ia pouco à cidade

e aqui no bairro é onde melhor pode ser pesquisada.

Sua melhor amiga, depois da mãe enferma,

é Rita Santana, costureira, moça desimpedida,

a qual não dá notícia nenhuma,

limitando-se a responder: Não sei.

O que não deixa de ser esquisito.

O elemento prosaico continua presente em cada trecho: é o poeta que fala, mas sempre atento ao que *os outros dizem*, e mantendo uma relação respeitosa com a voz alheia. Na verdade, o poeta *absorve* as vozes alheias, adere a elas – camaleonicamente reproduz cada nuance das falas populares estratificadas como se fossem suas (“Deus sempre recompensa”, “não perde a esperança”,

“sua melhor amiga”, “viúva pobre”, “moça desimpedida”) – e, ao comentar o que acontece, é a voz do coro popular que fala, o cochicho de rua, o lugar comum da desconfiança pública, numa marca flagrantemente dialógica: “O que não deixa de ser esquisito”. É fortíssima a presença da prosa nesse texto, até mesmo pelo elemento narrativo que afinal sustenta Luísa Porto. Mas é uma prosa que não se entrega, não solta as amarras – o poeta não abdica em nenhum momento do direito de dizer a última palavra *nos seus próprios termos*, ainda que se mova o tempo todo no território alheio (e nesse sentido essa é uma obra híbrida). Na última estrofe, a transcendência poética e o isolamento, enfim transparecem:

Cessem pesquisas, rádios, calai-vos.
Calma de flores abrindo
no canteiro azul
onde desabrocham seios e uma forma de virgem
intata nos tempos.
E de sentir compreendemos.
Já não adianta procurar
minha querida filha Luísa
que enquanto vagueio pelas cinzas do mundo
com inúteis pés fixados, enquanto sofro
e sofrendo me solto e me recomponho
e torno a viver e ando,
está inerte
cravada no centro da estrela invisível
Amor.

Agora a prosa conhece o seu limite – o poeta assume completamente a palavra, a última palavra. Há uma breve ressonância épica no emprego súbito do imperativo “calai-vos”, que não tem nada de popular: a voz do poema sobe um degrau. Os quatro versos seguintes isolam-se, singularizam-se de modo completo – se há uma estratificação da linguagem em que eles se espelhariam, seria a da própria convenção da linguagem poética

(*desabrocham seios, forma de virgem, intata nos tempos*). Em seguida, o poeta afirma: *E de sentir compreendemos*. Esse belo verso não dialoga com ninguém – ele simplesmente afirma.

Depois, o elemento prosaico – a voz alheia da mãe entrevada – perderá completamente a sua autonomia *histórica*, digamos assim, como metáfora, e será um puro objeto da voz do poeta (a dialogicidade que, mesmo suave, estava presente, aqui desaparece por completo). Os dois primeiros versos dessa metamorfose *mãe-poeta* ainda têm um traço prosaico (isto é, ainda é a *mãe* que de alguma forma está falando) – *Já não adianta procurar / minha querida filha Luísa*. Claro que é um traço prosaico mínimo, convencional, uma breve passagem que já contém um elemento quase altissonante, contraditório com a “mãe entrevada” de antes, mas ainda é *prosaico*, ainda mantém dois pontos de vista axiológicos, o do poeta (mais forte) e o da mãe (mais fraco). Mas daí para o fim, definitivamente, só o poeta fala: *que enquanto vagueio pelas cinzas do mundo*, etc. E, do ponto de vista composicional, o liame prosaico também se estiola na própria disposição sintática e mesmo na pontuação original, isto é, numa norma escrita que pela primeira vez em todo o poema, não coincide com o padrão prosaico:

está inerte
cravada no centro da estrela invisível
Amor.

Isto é, a sintaxe aqui se *originaliza*, distancia-se da sintaxe prosaica comum, sob o império soberano do poeta. Observe-se um aspecto interessante, com relação à natureza dupla da linguagem: sob o ponto de vista gramatical, quem fala nesse último trecho é, tecnicamente, a mãe de Luísa. Mas, do ponto de vista do *centro de valor do momento verbal*, quem fala é o poeta, e só ele.

Veja-se agora este outro momento do poema³⁷⁵:

Não se arrependarão. Não
há gratificação maior do que o sorriso

de mãe em festa
e a paz íntima
consequente às boas e desinteressadas ações,
puro orvalho da alma.

Aqui, tecnicamente, gramaticalmente, quem fala é o poeta – mas, de fato, o poeta está distante de cada uma das palavras que diz; na verdade, quem fala, agora, é um prosador. Aqui o centro de valor *narrativo* (digamos assim) se apropria, na mesma estrutura sintática, de vozes alheias e adere mais ou menos simpaticamente a elas. O lugar-comum, na boca do poeta, ganha uma aura compreensiva, de simpatia: *não há gratificação maior do que o sorriso de mãe em festa* ou *puro orvalho da alma*, ou a ideia de “ações desinteressadas”, ainda “paz íntima” – cada uma das expressões aqui é uma expressão congelada de uso popular, um breve chavão cotidiano. De fato, nesse trecho o único toque estritamente poético é a disposição gráfica – e, de certo modo, a simpatia que recobre a leve ironia, como uma sutil camada semântica monologizante. Observe-se, igualmente, que é justo o peso prosaico desse trecho – e vários momentos do poema – que, pela dialogização trazida à tona, o salva esteticamente do malogro inevitável em consequência do puro chavão, do lugar comum e da pieguice. Ao final do poema, como vimos, Drummond apropria-se da voz da mãe e ergue-se sobre a algaravia da vida social concreta, vira-lhe as costas, fecha os ouvidos, e sobre o silêncio, sem nenhuma ironia, faz soar sua voz soberana.

Soberana, como, afinal, deve ser a voz do poeta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que a hipótese de Bakhtin na compreensão da linguagem poética oferece-nos uma visão renovada para pensar e situar a questão da poesia no mundo contemporâneo; pelo menos, para livrá-la das categorias ornamentais ou puramente instrumentais com que foi predominantemente tratada no século XX. Bakhtin pode nos dar até mesmo alguma chave para abrir a porta da “crise”, digamos desse modo – alguma compreensão do espaço que resta à poesia no mundo moderno.

O terrível desafio poético do nosso tempo fragmentário, desutópico, individualista e descentralizado é justamente manter a alta dimensão estética numa linguagem que para se fazer ouvir como poesia precisa de autossuficiência, centralização axiológica, unidade e isolamento. Uma linguagem leiga cuja autoridade semântica, cujo centro de valor, tenha o poder de se fazer ouvir dispensando todas as outras linguagens. Uma voz que, sem perder a dimensão estética, chame o valor a si e responda por ele. Uma voz capaz de impor silêncio, de se erguer sobre a dimensão do silêncio e nessa dimensão primeva nos convencer. Claro, falamos aqui da pura poesia, aquele limite poético do espectro quantitativo sugerido por Bakhtin. E, também parece claro, tal limite só seria possível, em tese, sobre o pano de fundo de uma crença comum, de um universo valorativo comum, sob a força unificante, ou centralizadora, como queria Bakhtin; enfim, de uma *mitologia*.

É de pensar por que motivo, no universo da língua portuguesa, os dois maiores poetas do século XX são dois poetas “prosaicos” – Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa. No caso brasileiro, o forte prosaísmo do movimento modernista influenciou toda a nossa poesia subsequente, na contramão dos movimentos

poéticos “puros” que marcaram as vanguardas europeias. No caso do poeta português, tão significativo é o seu prosaísmo (prosaísmo, bem entendido, de sua arquitetura poética) que, para dar vazão à dialogicidade intrínseca de sua criação, criou vários autores, vários centros de valor, cada um com uma linguagem, uma visão de mundo, um olhar axiológico, uma profunda e marcada especificidade própria. Vista do alto, sua obra se recobre de um autocomentário, de um vivo dialogismo, de uma distância crítica em que as vozes isoladas dos poetas se tornam elas mesmas objetos do olhar de um prosador alheio, o próprio Fernando Pessoa. Mas tomadas isoladamente, solitariamente, como objetos estéticos autônomos, cada voz poética – Álvaro de Campos, Caeiro, etc. – se fazem nos limites monológicos rigorosamente exigidos para a constituição de sua unidade poética, de seu estilo unitário. Claro, conservando aquela região de flutuação e movimento poéticos que, como vimos no caso de Drummond, permite a interpenetração de entonações axiológicas prosaicas, ainda que a última palavra, a que responde por todas as outras, seja a do poeta.

Talvez a grande questão poética do novo século que se abre não seja propriamente a crise das formas, ou a crise dos gêneros, ou a crise da linguagem, tomados em seu sentido composicional – mas, antes de tudo, uma crise axiológica, uma desesperada falta de mitos a quem cantar, convincentemente, a nossa poesia; é a *autoridade poética* que está em crise. A poesia brasileira, pela inegável vitalidade de seu prosaísmo, um prosaísmo por assim dizer histórico, parece um campo de batalha exemplar dessa crise, que deve ser menos lamentada e mais compreendida.

A hipótese de Bakhtin, quem sabe, ao dessacralizar o império das formas, ao recusar a unilateralidade abstrata do sinal como índice do signo poético e se concentrar nas relações e nas tensões das visões de mundo, nos multifacetados centros de valor que se realizam nas palavras, abre caminho para uma compreensão diferenciada da linguagem poética. Talvez para realizar a sua utopia teórica, o sonho de ultrapassar o breve abismo entre a esterilidade da abstração formal, fora da história e sem sujeito, e a vida concreta, povoada, caótica, única e irrepetível da palavra – o

segredo estará em não perder de vista nem uma das pontas dessa passagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, C. D. de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1999. 280 p.
- ANDRADE, M. de; ALVARENGA, O. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. 308 p.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964. 329 p.
- BACHTIN, KANAEV, MEDVEDEV, VOLOSINOV. *Bachtin e le sue maschere – il percorso bachtiniano fino ai Problemi dell'opera di Dostoevskij (1919-1929)*. A cura di Augusto Ponzio et. al. Bari: Edizioni Dedalo, 1995. 365 p.
- BACHTIN, M. *Per una filosofia dell'azione responsabile*. Lecce: Piero Manni, 1998. 179 p.
- BACHTIN, M. *Tolstoj*. A cura di V. Strada. Bologna: Il Molino, 1986. 145 p.
- BAKHTIN, M. *Art and Answerability – Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990. 332 p.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/UnB, 1987. 419 p.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 421 p.
- _____. *Freudismo – um esboço crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. 239 p.
- _____. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 335 p.

- _____. *Speech Genres & Other Late Essays*. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1999. 177 p.
- _____. *The Dialogic Imagination – Four Essays* by M. M. Bakhtin. Edited by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2000. 443 p.
- _____. *Toward a Philosophy of the Act*. Edited by Vadim Liapunov & Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1993. 106 p.
- _____.; MEDVEDEV, P. N. *The Formal Method in Literary Scholarship – A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1991. 191 p.
- _____.; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1981. 196 p.
- BANDEIRA, M. *Estrela da manhã e outros poemas*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1978. 219 p.
- BARBOSA, J. A. *Entre livros*, São Paulo, Ateliê Editorial, 1999. 229 p.
- BERNARDINI, A. F. (Org.) *O futurismo italiano – manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. 253 p.
- BORGES, J. L.. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 159 p.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 276 p.
- BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da literatura*. vol. II. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 13-22.
- BRODSKY, J. *On Grief and Reason*. New York: Noonday Press, 1995. 484 p.
- BRAIT, B. Mikhail Bakhtin: autor e personagem. *Revista USP*, São Paulo, v. 39, p. 158-173, set./nov. 1998.
- _____. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. 385 p.
- CASTRO, G. "Sign, Utterance and Discourse: Looking for New Methodological Possibilities". In: ŽIŽKO, B. (Org.) *Bakhtin & His*

- Intellectual Ambience*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002. p. 185-192.
- CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1987, vol. 2, p. 41-68.
- CIORAN, E. M. *Exercícios de admiração – Ensaios e perfis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. 129 p.
- COSTA, I. C. O Marxismo Neo-kantiano do Primeiro Bakhtin. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 293-301.
- DENTITH, S. *Bakhtinian Thought*. London and New York: Routledge, 1995. 265 p.
- EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da literatura*, vol. II. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 69-84.
- _____. Como é feito 'O Capote' de Gogol'. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da literatura*. vol. II. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 85-107.
- ELIOT, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber & Faber, 1967. 156 p.
- ERLICH, V. *Russian Formalism: History - Doctrine*. The Hague, The Netherlands: Mouton & Co., 1965. 311 p.
- FARACO, C. A. "Some Sources of Bakhtin's Dialogism Seen in 'Great Time'". In: ŻILKO, B. (Org.) *Bakhtin & His Intellectual Ambience*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002. p. 49-58.
- _____. *A teoria da linguagem do Círculo de Bakhtin*. (A sair.)
- _____. (Org.) *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988. 105 p.
- GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 223 p.
- LUKÁCS, G. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. 235 p.
- GINZBURG, C. *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 311 p.
- HIRSCHKOP, K. Bakhtin's Linguistic Turn. In: TENTH INTERNATIONAL BAKHTIN COLOQUIUM, 22-27/7/2001, Gdańsk, Poland: Mimeo.

- HIRSCHKOP, K; SHEPHERD, D. (Org.) *Bakhtin and Cultural Theory*. Revised and expanded second edition. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001. 276 p.
- _____ et al. *Bakhtin and Cultural Theory*. 2º ed. Edited by Ken Hirschkop and David Shepherd. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001. 276 p.
- JACHIA, P. *Michail Bachtin: I fondamenti della filosofia del dialogo – Individuo, arte, lingua e società nel Circolo de Bachtin 1919-1929*. Segrate: NIKE, 1997. 269 p.
- JAKOBSON, R. *Language in Literature*. Edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge/London: Harvard University Press, 1996. 548 p.
- JAKOBSON, R.; POMORSKA, K. *Dialogues*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1983. 186 p.
- JAMESON, F. *The Prison-House of Language*. Princeton: Princeton University Press, 1974. 230 p.
- KLARK, K.; HOLQUIST, H. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. 381 p.
- LÄHTEENMÄKI, M. Voloshinov and Cassirer: On the Relation of Language and Reality. In: THE TENTH INTERNATIONAL BAKHTIN CONFERENCE, , 23-27 July, 2001, Gdąnski, Poland. Mimeo.
- LIMA, J. L. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Ática, 1996. 303 p.
- LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983. 2ª ed. rev. e amp. Vol. 1: 502 p. Vol. 2: 467 p.
- MARINETTI, F. T. "Fundação e manifesto do futurismo". In: *O futurismo italiano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. p. 34. Org.: Aurora Fornoni Bernardini.
- MORAES, M. A. (Org.) *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP / IEB, 2000. 735 p.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. 318 p.
- PERÉT, B.; GOMBROWICZ, W. *Contra os poetas*. Lisboa: Edições Antígona, 1989. 117 p.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 364 p.

- PINO, C. A. A ressignificação do mundo. Revista *Cult*, São Paulo, v. 52, p. 46-53, nov. 2001.
- PONZIO, A. *La rivoluzione bachtiniana – Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*. Bari: Levante Editori, 1997. 356 p.
- POMORSKA, K. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 173 p.
- POOLE, B. "From phenomenology to dialogue: Max Scheler's phenomenological tradition and Mikhail Bakhtin's development from 'Toward a philosophy of the act' to his study of Dostoevsky". In: HIRSCHKOP, K; SHEPHERD, D. (Org.) *Bakhtin and Cultural Theory*. Revised and expanded second edition. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001. p. 109-134.
- POTEBNIA, A. Le tre parti fondamentali dell'opera poetica. In: VESELOVSKIJ et al. *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*. A cura di D'Arco Silvio Avalle. Torino: Einaudi Editore, 1982. pp. 142-145.
- POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977. 218 p.
- _____. *El arte de la poesía*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1970. 133 p.
- PROPP, V. As transformações dos contos fantásticos. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da Literatura – Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Vol. II. Lisboa: Edições 70, 1987. p.109-137.
- SARTRE, J-P. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1999. 231 p.
- SCHNAIDERMANN, B. *Dostoiévksi – Prosa Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982. 154 p.
- STEINER, P. *Il Formalismo Russo*. Bologna: Il Molino, 1991. 310 p.
- STEMPEL, W-D. "Sobre a teoria formalista da linguagem poética". In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983. Vol. 1. p. 387-435.
- TEZZA, C. "Polyphony as an Ethical Category". In: ŻIŁKO, B. (Org.) *Bakhtin & His Intellectual Ambience*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002. p. 292-300.
- _____. "Polifonia e ética". In: Revista *Cult*. São Paulo, vol. 59, julho de 2002, p. 60-63.

- THE BAKHTIN NEWSLETTER / LE BULLETIN BAKHTINE. Clive Thomson. (ed.) vol. 1-4. Kingston (Canadá): Queens University. (1983-1993).
- TINIYANOV, J. Da evolução literária. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da literatura*, vol. I. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 125-142.
- _____; JAKOBSON, R. O problema dos estudos literários e linguísticos. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da literatura*, vol. I. Lisboa: Edições 70, 1987. 143-147.
- TINIYANOV, I. *O problema da linguagem poética I – o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 73 p.
- _____. *O problema da linguagem poética II – o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 109 p.
- _____. Da evolução literária. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1987, vol I, p. 125-142.
- TODOROV, T. (Org.) *Teoria da Literatura – Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. 2 v. Lisboa: Edições 70, 1987. Vol. I: 151 p. Vol. II: 190 p.
- _____. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 15.
- TOMACHEVSKI, B. Sobre o Verso. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da literatura*. vol. II. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 23-39.
- _____. Temática. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da literatura*. vol. II. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 139-182.
- TYNJANOV, J. *Avanguardia e tradizione*. Introduzione di Viktor Sklovskij. Bari: Dedalo Libri, 1968. 351 p.
- VALÈRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 220 p.
- VESELOVSKIJ, A. et al. *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*. A cura di D'Arco Silvio Avalle. Torino: Einaudi Editore, 1982. 430 p.
- VINOGRADOV, V. V. *Gogol and the Natural School*. Introduction by Debra K. Erickson. Ann Arbor: Ardis, 1987. 95 p.
- VOLKOV, S. *São Petersburgo: uma história cultural*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997. 583 p.
- VOLOŠINOV, V. N. *Freudianism: a marxist critique*. New York: Academic Press, 1973. 153 p.

_____. Discourse in Life and Discourse in Art. In: *Freudianism. A Marxist Critique*. New York, San Francisco, London: Academic Press, 1976. p. 93-116.

WELLEK, R. *História da crítica moderna – 1750-1950*. Vol. IV. São Paulo: Editora Herder / Editora da Universidade de São Paulo, 1972. 638 p.

ZAMYATIN, E. *We*. Moscou: Raduga Publishers, 2000. 255 p.

ŻIŁKO, B. (Org.) *Bakhtin & His Intellectual Ambience*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002. 300 p.

SOBRE O AUTOR

Cristovão Tezza nasceu em Lages, Santa Catarina, em 1952, mas vive desde 1961 em Curitiba. Publicou mais de uma dezena de livros de ficção, entre eles os romances *Trapo*, *Juliano Pavollini*, *O fantasma da infância*, *Breve espaço*, *Aventuras provisórias*, *O fotógrafo*, *Um erro emocional* e a coletânea de contos *Beatriz*. Seu romance *O filho eterno*, lançado em 2007, recebeu os mais importantes prêmios literários do Brasil e já foi traduzido para 15 países. Em 2012 publicou *O espírito da prosa*, uma autobiografia literária, e em 2013 *Um operário em férias*, uma coletânea das crônicas que ele assina semanalmente no jornal *Gazeta do Povo*, organizada por Christian Schwartz e ilustrada por Benett. Cristovão Tezza foi professor da Universidade Federal do Paraná durante 22 anos, de onde se demitiu em 2010 para se dedicar exclusivamente à literatura. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* é a sua tese de doutorado (USP, 2002).

NOTAS

¹ Em 1968 aparecem traduções na Itália e no Japão; em 1970, na França e na Suíça; em 1973, a primeira edição americana, embora a tradução que tenha ficado como referência em língua inglesa seja a de Caryl Emerson, de 1983. Dados de "Le Bulletin Bakhtine / The Bakhtin Newsletter n. 1, 1983", editado por Clive Thomson.

² Editado nos Estados Unidos em 1968; a tradução francesa é de 1970. Dados de "Le Bulletin Bakhtine / The Bakhtin Newsletter n. 1".

³ BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 335 p. Tradução brasileira: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio: Forense-Universitária, 1981. 239 p. [Para uniformização da nomenclatura bakhtiniana, preferimos em geral tomar como referência as edições americanas da obra de Bakhtin, traduzindo as citações e transcrevendo o texto-fonte em nota de rodapé].

⁴ _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/UnB, 1987. 419 p.

⁵ Para informações sobre a vida de Bakhtin, cf. a biografia pioneira (1984) *Mikhail Bakhtin*, de Katerina Clark e Michael Holquist. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. Trad. de J. Guinsburg. 381 p.

⁶ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, p. 63.

⁷ Sobre os textos disputados, além do citado *Mikhail Bakhtin*, de Clark&Holquist, cf. *Bakhtin e le sue maschere* (Bakhtin, Kanaev, Medvedv, Voloshinov). A cura di Augusto Ponzio et al. Bari: Edizioni Dedalo, 1995. 365 p.

⁸ BAKHTIN, M; VOLOCHÍNOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1981. 196 p.

⁹ VOLOŠINOV, V. *Freudianism: a marxist critique*. New York: Academic Press, 1973. 153 p. Edição brasileira: BAKHTIN, M. *Freudismo – um esboço crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁰ Esse texto, ainda sem tradução no Brasil, está incluído em *Freudianism: a marxist critique*, sob o título "Discourse in Life and Discourse in Art (Concerning Sociological Poetics)", p. 93-116.

¹¹ BAKHTIN, M; MEDVEDEV, P. *The formal method in literary scholarship - a critical introduction to Sociological Poetics*. London: Harvard University Press, 1985. 191 p.

¹² Citado por Beth Brait em: "Mikhail Bakhtin: autor e personagem". Revista da USP, 39, p. 162.

¹³ POOLE, Brian. "From phenomenology to dialogue: Max Scheler's phenomenological tradition and Mikhail Bakhtin's development from 'Toward a philosophy of the act' to his study of Dostoevsky". Em: HIRSCHKOP, K.; SHEPHERD, D. (Org.) *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001. Revised and expanded second edition. p. 124-125. [And he could not have written them. These are claims Bakhtin himself never made in print or in personal correspondence. Others do that for him. In a letter to V. Kozhinov in 1961 Bakhtin wrote: / "The books *Formal Method in Literary Scholarship* and *Marxism and the Philosophy of Language* are well known to me. V. N. Voloshinov and P. N. Medvedev are my deceased friends. In the period of the creation of these books we worked in very close creative contact. Moreover, the foundation of these books and my work on Dostoevsky is a common conception of language and speech production." / Bakhtin explicitly acknowledges here that this 'in no way reduces the independence and originality of each of these books'. Kozhinov adds a footnote: Bakhtin admitted before his death that the works were 'almost completely' written by him.]

¹⁴ Ao longo do [capítulo IV](#), trataremos em detalhes algumas distinções que consideramos significativas entre o pensamento de Bakhtin ele-mesmo e o de Voloshinov e Medvedev.

¹⁵ DENTITH, S. *Bakhtinian Thought*. London and New York: Routledge, 1995. p. 65-66. [For the first thing that strikes any reader of *Rabelais and His World* is that the book's range extends well beyond its ostensible immediate topic. It is not because of what it has to say on Rabelais, interesting though that is, that the book has been translated into so many more languages than any other book of Rabelais criticism. Indeed, the book's topic extends even beyond the popular-festive life of early modern Europe upon which, Bakhtin shows, Rabelais draws so copiously; it provides a powerfully charged account of the transition to modernity in the culture of the Continent. In brief, the historical institution of carnival and its related popular-festive forms become the key for unlocking a crucial theme of European cultural, social and personal history from the Middle Ages onwards. In this view, the Renaissance sees the flowering of a gay, affirmative, and militantly anti-authoritarian attitude to life, founded upon a joyful acceptance of the materiality of the body – though Bakhtin does not of course assert that this is the only attitude to life to be found at that time. Subsequent European history witnesses the fragmentation of that whole attitude, indeed its suppression and dispersal, under the baleful influences of rationalism and modernity from the seventeenth century onwards.]

¹⁶ BACHTIN, KANAEV, MEDVEDEV, VOLOSINOV. *Bachtin e le sue maschere – il percorso bachtiniano fino ai Problemi dell'opera di Dostoevskij (1919-1929)*. Bari: Edizioni Dedalo, 1995. p. 6. [... che si incastrano quase magicamente uno accanto all'altro come le tessere di un mosaico o di un puzzle ...].

¹⁷ HIRSCHKOP, K. Bakhtin's Linguistic Turn. In: TENTH INTERNATIONAL BAKHTIN COLOQUIUM – Gdansk, Poland: 22-27/7/2001. Mimeo.

¹⁸ LÄHTEENMÄKI, M. Voloshinov and Cassirer: On the Relation of Language and Reality. In: THE TENTH INTERNATIONAL BAKHTIN CONFERENCE. Gdansk, 23-27 July, 2001. Mimeo.

¹⁹ HIRSCHKOP, K. Op. cit.

²⁰ DENTITH, S., op. cit., p. 8-9. [In the absence of any conclusive evidence either way, much of the argument on both sides of the question has been frankly speculative. But this much is clear. There really were two people called Voloshinov and Medvedev, who were members of the same intellectual circle as Bakhtin throughout the 1920s. So we are not

dealing with a simple case of writing being published under pseudonyms. (...) It is also clear that there is a very substantial coincidence between the arguments of the books appearing under their names, and, in particular, the arguments produced by Bakhtin in his unpublished writings of the 1930s. It is also clear that the books by Voloshinov and Medvedev are explicitly Marxist in idiom, while those of Bakhtin are less so, though at the very least Bakhtin, in his own writing, both published and unpublished, makes obeisance towards Marxism, and, more strongly, appears to be influenced by it in some fundamental respects.]

²¹ BAKHTIN; VOLOCHÍNOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 127.

²² HIRSCHKOP, K. "Bakhtin in the sober light of day". Em: HIRSCHKOP, K.; SHEPHERD, D. (Org.) *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001. Revised and expanded second edition. p. 13-14. [If we cast our eyes over Bakhtin's career, we observe not smooth development or the careful cultivation of various fields, but an endless, almost compulsive, dwelling on a few key problems. The usual interpretation of this obsessiveness is that Bakhtin had a moment of glorious philosophical insight which, for political reasons, he then transposed into a variety of disciplinary idioms. But the actual succession of the texts implies something else: that Bakhtin kept going because he couldn't solve the problem or exorcise the trauma which started him off.]

²³ BAKHTIN; VOLOCHÍNOV. Op. cit., p. 129.

²⁴ Ken Hirschkop, no citado "Bakhtin's Linguistic Turn", lembra que em 1928 Voloshinov completou o artigo "O problema da transmissão da fala de outrem", que se transformaria na terceira parte de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*.

²⁵ Incluído no volume citado *Freudianism*.

²⁶ É interessante observar a permanência funcional dessa divisão política como balizamento estético: "... a Direita não é criadora", dirá Alfredo Bosi, por exemplo, comentando afirmação de Roland Barthes, em *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000. p. 176.

²⁷ BAKHTIN, M; MEDVEDEV, P. Op. cit., p. 174. [In general, formalism played a productive role. It was able to formulate the most important problems of literary scholarship, and to do so with such sharpness that they can no longer be avoided or ignored. Granted, formalism did not solve these problems. But its very mistakes, in their boldness and consistency, did even more to focus attention on the problems that were formulated.]

²⁸ Lembremos que se o tom desta obra – polêmico, frequentemente agressivo e provocador – tem a marca de Medvedev, a sua fundamentação teórica acompanha de muito perto o texto de Bakhtin de 1924, "O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária", de que falaremos mais adiante.

²⁹ Naturalmente voltaremos a esse tema mais profunda e exaustivamente no corpo do trabalho.

³⁰ "The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Art (1924)". In: BAKHTIN, M. *Art and Answerability*. Austin: University of Texas Press, 1990. p. 257-318. Há uma tradução brasileira desse ensaio em *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

³¹ Sobre a relação entre a filosofia kantiana e o primeiro Bakhtin, cf. COSTA, I. C. O Marxismo Neo-kantiano do Primeiro Bakhtin. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p.293-301.

³² "Discourse in the Novel", "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel – Notes towards a Historical Poetics" e "From the Prehistory of Novelistic Discourse". In: BAKHTIN,

M. *Art and Answerability*. A tradução brasileira desses ensaios estão em *Questões de literatura e de estética*.

³³ BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2000. p. 263-263. [The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized. The internal stratification of any single national language into social dialects, characteristic group behavior, professional jargons, generic languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various circles and of passing fashions, languages that serve the specific sociopolitical purposes of the day, even of the hour (each day has its own slogan, its own vocabulary, its own emphases) – this internal stratification present in every language at any given moment of its historical existence is the indispensable prerequisite for the novel as a genre.]

³⁴ Ibid., p. 366. [The novel is the expression of a Galilean perception of language, one that denies the absolutism of a single and unitary language – that is, that refuses to acknowledge its own language as the sole verbal and semantic center of the ideological world.]

³⁵ Ibid., p. 84. [We will give the name *chronotope* (literally, “time space”) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term [space-time] is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein’s Theory of Relativity.] Augusto Ponzio et al., em *Bakhtin e le sue maschere*, fornecem um dado específico sobre a fonte de Bakhtin. Ao nos informar sobre Ivan Ivanovich Kanaev, esclarecem: “De Kanaev sabemos ainda que Bakhtin e a mulher viveram em seu apartamento de 1924 a 1927 e que graças ao seu interesse Bakhtin encontrou em julho de 1925 o fisiólogo Uchtomskij, de quem Bakhtin retoma o conceito de *cronotopo* fundamental para suas sucessivas pesquisas sobre a teoria e história do romance.” (p. 31) [Di Kanaev sappiamo ancora che Bakhtin e la moglie abitarono nel suo appartamento dal 1924 al 1927 e che grazie al suo interessamento Bakhtin incontrò nel luglio del 1925 il fisiologo Uchtomskij, da cui Bakhtin riprese il concetto di *cronotopo* fondamentale per le sue successive ricerche sulla teoria e storia del romanzo.]

³⁶ Ibid., p. 250. [They are the organizing centers for the fundamental narrative events of the novel.]

³⁷ POOLE, B. Op. cit., p. 110. [On the basis of internal evidence and archive materials I believe these ‘early works’ were composed in 1927. This assumption has consequences for the issue of Bakhtin’s authorship of books by Voloshinov and Medvedev. It also suggests that Bakhtin’s ‘early works’ are more closely related to the first edition of his study of Dostoevsky than we currently assume.]

³⁸ BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, 1993. 106 p.

³⁹ In: BAKHTIN, M. *Art and Answerability*. [Edição brasileira: *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.]

⁴⁰ POOLE, B. Op. cit., p. 128. [In 1923 Oskar Wazel (an important author for Voloshinov, Medvedev and Bakhtin) observed that ‘the word “phenomenology” resounds everywhere in connection with the arts’. ‘Unfortunately’, he added, ‘Husserl and Scheler have not at all shown us how art can be examined phenomenologically’. This was the subject Bakhtin addressed in his ‘early works’. And it was also the field in which he made the largest contribution. The ideas developed in Bakhtin’s early works and applied to Dostoevsky in 1929

inaugurate a truly innovative approach to narrative with anthropological and sociological implications still in need of development.]

⁴¹ BAKHTIN, M. *Art and Answerability*, p. 25. [I must empathize or project myself into this other human being, see his world axiologically from within him as *he* sees this world; I must put myself in his place and then, after returning to my own place, “fill in” his horizon through that excess of seeing which opens out from this, my own, place outside him. I must enframe him, create a consummating environment for him out of this excess of my own seeing, knowing, desiring, and feeling.]

⁴² BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act*, p. 2. [a fundamental split between the content or sense of a given act/activity and the historical actuality of its being, the actual and once-occurrent experiencing of it.]

⁴³ *Ibid.*, p. 54. [It is this concrete architectonic of the actual world of the performed act that moral philosophy has to describe, that is, *not* the abstract scheme but the concrete plan or design of the world of a unitary and once-occurrent act or deed, the basic concrete moments of its construction and their mutual disposition.]

⁴⁴ *Id.* [These basic moments are I-for-myself, the other-for-me, and I-for-the-other. All the values of actual life and culture are arranged around the basic architectonic points of the actual world of the performed act or deed: scientific values, aesthetic values, political values (including both ethical and social values), and, finally, religious values. All spatial-temporal values and all sense-content values are drawn toward and concentrated around these central emotional-volitional moments: I, the other, and I-for-the-other.]

⁴⁵ *Id.* [The first part of our inquiry will be devoted to an examination of these fundamental moments in the architectonic of the actual world of the performed act or deed – the world actually experienced, and not the merely thinkable world. The second part will be devoted to aesthetic activity as an actually performed act or deed, both from within its product and from the standpoint of the author as answerable participant, and [2 illegible words] to the ethics of artistic creation. The third part will be devoted to the ethics of politics, and the fourth and final part to religion. The architectonic of that world is reminiscent of the architectonic of Dante’s world and of the world of medieval mystery plays (in mystery plays and in tragedy the action is also set into immediate proximity to the ultimate bounds of Being).]

⁴⁶ *Ibid.*, p. 65. [The best way to clarify the architectonic disposition of the world in aesthetic seeing around a center of values, i.e., the mortal human being, is to give a form-and-content analysis of some particular work. Let us consider Pushkin’s lyrical poem “Parting”, written in 1830.]

⁴⁷ Brian Poole (op. cit., p. 125), por exemplo, discutindo a sempre complicada questão dos textos disputados, lembra a necessidade premente de “evidência interna e documentos de arquivo” para se afirmar o que quer que seja sobre Bakhtin, em assuntos tão prosaicos como sua carreira acadêmica: “(...) Bakhtin também ‘admitiu’ numa entrevista gravada com Duvakin que estudou filosofia e letras clássicas em duas universidades e se graduou antes da Revolução. De acordo com Kozhinov, Bakhtin mentiu ao longo de todo seu retrospecto de seus anos como estudante. ‘Não há base’, ele diz, ‘para sustentar que Bakhtin terminou a escola básica (*Gymnasium*)’. Então acreditamos nele quando queremos? E o chamamos de mentiroso quando não queremos acreditar nele?”. [Assuming that to be true, Bakhtin also ‘admitted’ in a recorded interview with Duvakin that he studied philosophy and classics at two universities and graduated before the Revolution. According to Kozhinov, Bakhtin lied

throughout this long account of his years as a student. 'There are no grounds', he says, 'to maintain that Bakhtin finished school (*Gymnasium*).' So we believe him when we want to? And call him a liar when we don't?]

⁴⁸ Lembremos que a obra clássica *Russian Formalism*, de Victor Erlich, um levantamento exaustivo e rigoroso do movimento, ainda em sua segunda edição, de 1965, não faz nenhuma referência a Bakhtin, mas cita Pavel Medvedev como um exemplo de crítico marxista, reconhecendo nele boas qualidades, com algumas ressalvas.

⁴⁹ BORGES, J. L.. *Esse ofício do verso*. São Paul: Companhia das Letras, 2000. p. 26-27.

⁵⁰ ELIOT, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber & Faber, 1967. p.155. [I have not attempted any definition of poetry, because I can think of none which does not assume that the reader already knows what it is, or which does not falsify by leaving out much more than it can include.]

⁵¹ CIORAN, E. M. *Exercícios de admiração – Ensaios e perfis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 60. Grifo do original.

⁵² ELIOT, T. S. op. cit., p. 156. [Poetry begins, I dare say, with a savage beating a drum in a jungle, and it retains that essential of percussion and rhythm; hyperbolically one might say that the poet is *older* than other human beings – but I do not want to be tempted to ending on this sort of flourish. I have insisted rather on the variety of poetry, variety so great that all the kinds seem to have nothing in common except the rhythm of verse instead of the rhythm of prose: and that does not tell you much about all poetry. Poetry is of course not to be defined by its uses. (...) It may effect revolutions in sensibility such as are periodically needed; may help to break up the conventional modes of perception and valuation which are perpetually forming, and make people see the world afresh, or some new part of it. It may make us from time to time a little more aware of the deeper, unnamed feelings which form the substratum of our being, to which we rarely penetrate; for our lives are mostly a constant evasion of ourselves, and an evasion of the visible and sensible world. But to say *all* this is only to say what you know already, if you have felt poetry and thought about your feelings. (...) If, as James Thomson observed, 'lips only sing when they cannot kiss', it may also be that poets only talk when they cannot sing."]

⁵³ BRODSKY, J. *On Grief and Reason*. New York: The Noonday Press, 1995. p. 101. [The truth of the matter is that poetry simply happens to be older than prose and thus has covered a greater distance. Literature started with poetry, with the song of a nomad that predates the scribblings of a settler.]

⁵⁴ PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paul: Perspectiva, 1996. p. 11.

⁵⁵ LIMA, J. L. *A dignidade da poesia*. São Paul: Ática, 1996. p. 126.

⁵⁶ Ibid., p. 181.

⁵⁷ Ibid., p 191.

⁵⁸ PAZ, O. Op. cit., p. 12.

⁵⁹ ANDRADE, M. de; ALVARENGA, O. *Cartas*. São Paul: Duas Cidades, 1983. p. 38-39. Grifos do original.

⁶⁰ Ibid., p. 39. Grifo do original.

⁶¹ PAZ, O. Op. cit., p. 12 et seq.

⁶² BRODSKY, J. Op. cit., p. 50. [On the whole, every new aesthetic reality makes man's ethical reality more precise. For aesthetics is the mother of ethics. (...) In an anthropological

respect, let me reiterate, a human being is an aesthetic creature before he is an ethical one. Therefore, it is not that art, particularly literature, is a by-product of our species' development, but just the reverse. If what distinguishes us from other members of the animal kingdom is speech, then literature – and poetry in particular, being the highest form of locution – is, to put it bluntly, the goal of our species.]

⁶³ PAZ, O. Op. cit., p. 50.

⁶⁴ Ibid., p. 48-49.

⁶⁵ Apud João Alexandre Barbosa, em "Permanência e continuidade de Paul Valéry". In: *Entre livros*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 148.

⁶⁶ BRODSKY, J. Op. cit., p. 100. [The way to develop good taste in literature is to read poetry. If you think that I am speaking out of professional partisanship, that I am trying to advance my own guild interests, you are mistaken: I am no union man. The point is that being the supreme form of human locution, poetry is not only the most concise, the most condensed way of conveying the human experience; it also offers the highest possible standards for any linguistic operation – especially one on paper.]

⁶⁷ PERÉT, B.; GOMBROWICZ, W. *Contra os poetas*. Lisboa: Edições Antígona, 1989. p. 69.

⁶⁸ Ibid., p. 70-72.

⁶⁹ ELIOT, T. S. Op. cit., p. 155. [If it commemorates a public occasion, or celebrates a festival, or decorates a religious rite, or amuses a crowd, so much the better.]

⁷⁰ PERRONE-MOYSÉS, L. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 32.

⁷¹ Id.

⁷² PAZ, O. Op. cit., p. 85.

⁷³ VALÉRY, P. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 170.

⁷⁴ PAZ, O. Op. cit., p. 84.

⁷⁵ PERÉT, B.; GOMBROWICZ, W. Op. cit., p. 81.

⁷⁶ LIMA, J. L. Op. cit., p. 38.

⁷⁷ VALÉRY, P. Op. cit., p. 164.

⁷⁸ POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo, Cultrix, 1977. p. 34. Grifos do original.

⁷⁹ PAZ, O. Op. cit., p. 117.

⁸⁰ SARTRE, J-P. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1999. p.13.

⁸¹ Ibid., p. 32.

⁸² BRODSKY, J. Op. cit., p. 58. [There are, as we know, three modes of cognition: analytical, intuitive, and the mode that was known to the biblical prophets: revelation. What distinguishes poetry from other forms of literature is that it uses all three of them at once (gravitating primarily toward the second and the third). For all three of them are given in the language; and there are times when, by means of a single word, a single rhyme, the writer of a poem manages to find himself where no one has ever been before him, further, perhaps, than he himself would have wished to go. The one who writes a poem writes it above all because verse writing is an extraordinary accelerator of consciousness, of thinking, of comprehending the universe.]

⁸³ POUND, E. *El arte de la poesía*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1970. p. 76. [No sé que sirva de nada elaborar una respuesta a la frecuente pregunta: ¿Qué diferencia hay entre la poesía y la prosa? / Creo que la poesía es la más cargada de energía. Pero estas

cosas son relativas. Igual que cuando decimos que cierta temperatura es cálida y outra fría. En la misma forma decimos que cierto pasaje escrito em prosa "es poesía" cuando queremos elogiarlo, y que cierto pasaje escrito em verso es "sólo prosa" cuando lo queremos menospreciar.]

⁸⁴ Ibid., p. 41. [El lenguaje de la prosa tiene una carga de mucho menor intensidad, quizás sea ésta la única distinción válida entre prosa e poesía. La prosa permite una presentación más abundante de hechos, y puede ser muy explícita, pero requiere una mayor cantidad de lenguaje.]

⁸⁵ MORAES, M. A. (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp, 2000. p. 81.

⁸⁶ PAZ, O. Op. cit., p. 47.

⁸⁷ STEINER, P. *Il Formalismo Russo*. Bologna: Il Molino, 1991, p. 19.

⁸⁸ Apud STEINER, op. cit., p. 20. [Prima di tutto, è evidente che non esiste nessun "Metodo formale". È difficile ricordare chi conìò questo termine, ma non si trattò di un'invenzione felice. (...) / *Ciò che è in gioco non sono i metodi della ricerca letteraria, ma i principi su cui si deve costruire una scienza della letteratura – il suo contenuto, l'oggetto fondamentale di studio, i problemi che la organizzano come scienza specifica ... / (...) Non siamo "formalisti", ma, se si vuole, specificatori.*]

⁸⁹ Ibid., p. 21. [Questa dovizia di designazioni, però, non è semplicemente indicativa di una insoddisfazione per la terminologia esistente, ma anche di una fondamentale mancanza di unità all'interno del movimento stesso.]

⁹⁰ ERLICH, V. *Russian Formalism: History - Doctrine*. The Hague, The Netherlands: Mouton & Co., 1965. p. 64. [The actual scope of the Circle's activity was broader than its name would imply. In the first two years problems of Russian dialectology and folklore held the center of the stage. But eventually the chief emphasis shifted from gathering linguistic data to methodological discussions bearing on poetic as well as 'practical' speech.]

⁹¹ Ibid., p. 66. [The Society for the Study of Poetic Language or *Opoyaz* was a somewhat more heterogeneous team than its Moscow counterpart. The latter represented the linguists' collective venture into poetics. The former was a 'coalition' of two distinct groups: the professional students of language of Baudouin de Courtenay's school, such as Lev Jakubinskij and E. D. Polivanov, and literary theoreticians like Viktor Šklovskij, Boris Ejxenbaum and S. I. Bernstein, who attempted to solve the basic problems of their discipline by making use of modern linguistics.]

⁹² JAMESON, F. *The Prison-House of Language*. Princeton: Princeton University Press, 1974, p. 43. [The unique claim of the Russian Formalists is their stubborn attachment to the intrinsically literary, their stubborn refusal to be diverted from the "literary fact" to some other form of theorization.]

⁹³ "Brilhante, exuberante, versátil, oscilando entre a teoria literária e a escrita folhetinesca, entre a filologia e as artes visuais, este *enfant terrible* do Formalismo Russo sentia-se mais em casa no ambiente ruidoso dos cafés literários do que na calma atmosfera das salas de aula da universidade". ERLICH, op. cit., p. 67. ["Brilliant, exuberant, versatile, oscillating between theorizing on literature and feuilleton writing, between philology and visual arts, this *enfant terrible* of Russian Formalism felt more at home amidst the noise of literary cafés than in the calm atmosphere of university classrooms".]

⁹⁴ Apud STEINER, op. cit., p. 53. [un ritorno al sapere artigiano.]

⁹⁵ Ibid., p. 54. [Noi sappiamo come è fatta la vita, e anche come sono fatti il *Don Chisciotte* e l'automobile".]

⁹⁶ Id. [Se vuoi diventare uno scrittore devi esaminare un libro con la stessa attenzione con cui un orologiaio esamina una pendola o un autista una automobile. / Si esaminano le automobili nei modi seguenti: i più imbecilli vanno alla vettura e premono la peretta del clacson. Questo è il grado più alto di stupidità. Coloro che di automobili sanno un po' di più, ma sopravvalutano le loro cognizioni, vanno all'automobile e si baloccano con la leva del cambio. Anche questo è stupido e forse anche scorretto, poiché non si dovrebbe toccare una cosa di cui è responsabile un altro lavoratore. / La persona che se ne intende ispeziona l'automobile con serenità e capisce "che cosa serve a che cosa": perché la vettura há tanti cilindri, perché há grandi ruote, dove è collocata la trasmissione, perché la parte posteriore è tagliata ad angolo acuto e il radiatore non è lucidato. / È in questo modo che si dovrebbe leggere.]

⁹⁷ BAKHTIN, M.; MEDVEDEV, P. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1991. p. 54. [gives the impression that it is the manifesto of a definite literary school rather than the beginning of a new movement in literary scholarship. / Here is the brochure's program as set out by the author on its title page: / "The word-image and its petrification. The epithet as a means of renewing the word. The history of the epithet is the history of poetic style. The fate of the works of past artists of the word is the same as the fate of the word itself – to complete the journey from poetry to prose. The death of things. The task of futurism – to resurrect things, to return the experiencing of the world to man. The link between the devices of futurist poetry and the devices of general language thinking. The half-understood language of ancient poetry. The language of the futurists."]

⁹⁸ STEINER, op. cit., p. 55. [Ma in Russia tale metafora era anche indice di un determinato atteggiamento politico. Essa rinviava all'aspirazione dell'*intelligentsia* di sinistra a una trasformazione radicale della società russa. La padronanza della tecnologia era spesso vista come il mezzo supremo per conseguire tale fine. La famosa equazione di Lenin – "socialismo = governo dei Soviet + elettrificazione" – costituiva un'espressione di questa fede, alla stesa stregua degli irrealizzabili piani costruttivistici di città socialiste progettate scientificamente, o dell'affermazione di Vladimir Majakovskij secondo cui un solo trattore Ford vale di più di una raccolta di poesie.]

⁹⁹ ZMYATIN, E. *We*. Moscou: Raduga Publishers, 2000. p. 5-6. [I am simply copying out, word for word, what was published in today's State Newspaper: / "The construction of INTEGRAL will be completed in 120 days. The great and historic hour is nigh when the first INTEGRAL will soar into outer space. A thousand years ago, your heroic forbears subjected the whole terrestrial globe to the power of the Unified State. An even greater exploit now lies before you: to integrate the infinite equation of the Universe with glass, electric, firebreathing INTEGRAL. To be beneficente yoke of reason you are going to subject unknown beings inhabiting other planets – perhaps still in a savage state of freedom. If they fail to understand that we are taking them mathematically infallible happiness, it will be our duty to force it upon them. But we shall try words before arms. / In the name of the Benefactor, it is hereby announced to all numbers in the Unified State that: / Each who feels capable must draw up tracts, poems, manifestoes, odes or other compositions about the beauty and majesty of the Unified State. / They will be the first cargo carried by INTEGRAL. / Long live the Unified State, long live the numbers, long live the Benefactor!"]

¹⁰⁰ BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, 1993. p. 7. [This is like the world of technology: it knows its own immanent law, and it submits to that law in its impetuous and unrestrained development, in spite of the fact that it has long evaded the task of understanding the cultural purpose of that development, and may serve evil rather than good. Thus instruments are perfected according to their own inner law, and, as a result, they develop from what was initially a means of rational defense into a terrifying, deadly, and destructive force. All that which is technological, when divorced from the once-occurrent unity of life and surrendered to the will of the law immanent to its development, is frightening; it may from time to time irrupt into this once-occurrent unity as an irresponsibly destructive and terrifying force. / Insofar the abstractly theoretical self-regulated world (a world fundamentally and essentially alien to once-occurrent, living historicalness) remains within its own bounds, its autonomy is justified and inviolable. Such special philosophical disciplines as logic, theory of cognition, psychology of cognition, philosophical biology (all of which seek to discover – theoretically, i.e., by way of abstract cognition – the structure of the theoretically cognized world and the principles of that world) are equally justified. But the world as object of theoretical cognition seeks to pass itself off as the whole world, that is, not only as abstractly unitary Being, but also as concretely unique Being in its possible totality. (...) It would be an injustice to think that this represents the predominant tendency in the history of philosophy; it is rather a specific peculiarity of modern times, and one could even say a peculiarity of the nineteenth and twentieth centuries exclusively.]

¹⁰¹ PROPP, V. "As transformações dos contos fantásticos". In: *Teoria da Literatura II*. Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 111.

¹⁰² STEINER, op. cit., p. 93. [In effetti, Zirmunskij paragonava il compito dello studioso dello stile (la nozione cruciale della sua teoria dell'arte) a quello del palontologo: "Come un palontologo dalle poche, piccole ossa di un animale dissepolto può ricostruire – purché conosca la loro funzione – l'intera struttura dell'animale, così lo studioso di uno stile artistico ... può ricostruire in termini generali una struttura integrata organicamente, può "predire" le forme ch'essa presuppone".]

¹⁰³ BAKHTIN; MEDVEDEV, op. cit., p. 69. [The movement has no unity. (...) There have become as many formalisms as formalists. / (...) / A typical representative of academic formalism, which is at times even difficult to call formalism, is Zhirmunskii. Works of his, like *Byron and Pushkin* (1924), painstakingly avoid all extremes of methodology and principle and, in striving to treat the material as fully as possible, make use of the most varied methodological orientations.]

¹⁰⁴ ERLICH, op. cit., p. 251. [the method of morphological analysis used by Propp was a typical Formalist stratagem.]

¹⁰⁵ TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 15.

¹⁰⁶ PROPP, op. cit., p. 113.

¹⁰⁷ STEINER, op. cit., p. 81. [Boris Jarcho, membro dell'Accademia di Stato per lo Studio delle Arti di Mosca, individuava tre analogie tra l'opera letteraria e l'organismo biologico: 1) ambedue sono totalità complesse costituite di elementi eterogenei; 2) ambedue sono totalità unitarie; 3) in ambedue gli elementi costitutivi sono differenziati gerarchicamente, nel senso che alcuni sono essenziali per l'unità dell'intero e altri non lo sono.]

¹⁰⁸ BAKHTIN, M. *Art and Answerability*. Austin: University of Texas Press, 1990. p. 260. [The autonomy of art is founded and guaranteed by its participation in the unity of culture, by the fact that art occupies here not only a distinctive but also a *necessary and irreplaceable position*. Otherwise, this autonomy would be simply arbitrary; on the other hand, it would be possible to impose upon art any goals or purposes that are alien to its bare factual nature. Art could find no objection, for bare nature can only be exploited. A fact and purely factual distinctiveness have no right to speak; to receive that right, they must become *meaning*. But it is impossible to become meaning without participating in a unity, without accepting the law of unity: isolated meaning is a *contradictio in adiecto*.]

¹⁰⁹ TINIANOV, J. "Da evolução literária". In: TODOROV, T. *Teoria da literatura*, vol. 1. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 129-130.

¹¹⁰ TINIANOV, J.; JAKOBSON, R. "O problema dos estudos literários e linguísticos". In: TODOROV, op. cit., p. 146.

¹¹¹ Ibid., p. 147.

¹¹² É importante lembrar que, praticamente encerrado por vicissitudes políticas nos inícios dos anos 30, o movimento formalista na Rússia só se tornará conhecido no Ocidente bem mais tarde, dos anos 50 em diante, primeiro pela influência de Roman Jakobson, exilado nos Estados Unidos, e depois pela divulgação de outro exilado, Todorov. Observe-se que os poetas citados no [capítulo II](#) não fazem referência a eles.

¹¹³ POTEBNIA, A. "Le tre parti fondamentali dell'opera poetica". In: VESELOVSKIJ et alii. *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*. A cura di D'Arco Silvio Avalle. Torino: Einaudi Editore, 1982. pp. 142-143. [Le definizioni della poesia che proporremo, non presentano grosse novità, ma forse, non saranno del tutto inutili, visto che nei nostri manuali, ed in particolare nella critica di alcune riviste dagli anni quaranta e cinquanta fino ad oggi, nel definire la poesia si utilizzano immagini e paralleli poetici. Prima si diceva: "la poesia non è altro che il profumo della rosa, il sonno di una fanciulla, il sogno di un giovane" e così via. La poesia viene spiegata con termini che necessiterebbero essi stessi di essere chiariti, e che spesso sono anche del tutto inspiegabili. Ad esempio "la poesia come arte rappresenta la sostanza degli oggetti, la loro idea, non in modo astratto, vale a dire *non in base a categoria logiche*, ma concretamente in immagini, mediante la parola. Le immagini sono il frutto di capacità creativa e di fantasia. (...) / La poesia non si esprime mediante categorie logiche; tuttavia noi siamo convinti che le categorie logiche siano quella forma senza la quale non è possibile nessuna attività del pensiero propriamente umano. Che cosa è la fantasia?]

¹¹⁴ ERLICH, op. cit., p. 100-101. [Trockij's attitude toward Formalism was sharply critical but not altogether hostile. He admitted grudgingly that "in spite of the superficiality and reactionary character of the Formalist theory of art, a certain part of the research work done by the Formalists is useful". (...) Treated as an auxiliary device, Formalism is a legitimate, indeed, a rewarding critical procedure. Erected into a philosophy of art, a *Weltanschauung*, it becomes an utterly false and reactionary conception.]

¹¹⁵ Ibid, p. 139. ["In the last analysis, it is the economic process which determines and reorganizes the literary series and the literary system". (...) As an organized movement, as a distinct school in Russian literary scholarship, Formalism had, to all intents and purposes, become history.]

¹¹⁶ Fazemos referência ao período que se encerra nos anos 30 – a escola de Praga e a influência de Jakobson nas décadas seguintes retomarão muitos conceitos formalistas para a articulação, agora sim, de uma teoria da linguagem consistente e coerente.

¹¹⁷ EIKHENBAUM, B. "A teoria do método formal". In: TODOROV, op. cit., vol. I. p. 36.

¹¹⁸ Ibid, p. 35.

¹¹⁹ WELLEK, R. *História da crítica moderna – 1750-1950*. Vol. IV. São Paulo: Editora Herder / Editora da Universidade de São Paulo, 1972. p. 264.

¹²⁰ EIKHENBAUM, op. cit., p. 35.

¹²¹ BAKHTIN; MEDVEDEV, op. cit., p.56. [As for the Potebnia tradition, it only influenced formalism in the sense that formalism reacted against it. For instance, in criticizing the Humboldt-Potebnia theory of the image, the formalists appropriated from it the contrast between poetic language and other language systems and made this contrast one of their own basic concepts.]

¹²² ERLICH, op. cit., p. 27. [to establish literary history as a distinct intellectual discipline, with closely defined aims and methods. Hence his insistence on the necessity of defining the actual subject of literary scholarship, his recurrent attempts to answer the question: what is literature?]

¹²³ EIKHENBAUM, op. cit., p. 36.

¹²⁴ WELLEK, op. cit., p. 265.

¹²⁵ Ibid., p. 266.

¹²⁶ VESELOVSKI, op. cit., p. 78-79. [Com il termine *motiv* intendo una formula che, ai primordi della società umana, rispondeva agli interrogativi che la natura poneva dovunque all'uomo, oppure una formula che fissava quelle impressioni particolarmente vive, desunte dalla realtà, che apparivano importanti o si ripetevano. Tratto distintivo del motivo è il suo schematismo monomico figurativo; ne sono esempi tipici gli elementi non ulteriormente scomponibili della mitologia più semplice e della fiaba come l'eclissi solare (...); le nozze con animali; le metamorfosi; la vecchia malvagia perseguita la bella fanciulla, oppure qualcuno la rapisce e si deve liberarla con la forza o con l'abilità, ecc ... (...) / Il tipo più semplice di motivo può essere espresso dalla formula a + b: la vecchia malvagia non ama la bella fanciulla e le impone un compito pericoloso. Ogni singola parte della formula è suscettibile di modifiche, in particolar modo è soggetto ad accrescimento *b*; i compiti possono essere due, tre (numero perfetto secondo la credenza popolare) e più (...).]

¹²⁷ ERLICH, op. cit., p. 30. [[Os formalistas] received many valuable stimuli from Veselovskij's studies in poetics. This is particularly true of his last work, the unfinished *Poetics of Plots* (1897-1906). The key concepts of this study – the notion of the 'motif' as the 'simplest narrative unit' and the 'plot' as complex 'cluster of motifs', though not accepted without reservations, were widely utilized in Formalist studies on the composition of prose fiction or the folktale. More important still, the treatment of the plot (*sjuzet*) as a compositional rather than a purely thematic category, implicit in Veselovskij's argument, rested on an essential distinction between the theme of the literary work and the plot, i.e., the artistic organization of the subject matter. / The concern of the author of *Historical Poetics* with the components of the literary work – with artistic devices and their clusters, literary genres, or, as he put it himself, with the peculiar "media which poetry has at its disposal", was a long step toward the morphological analysis which was to become the watchword of twentieth-century poetics. Veselovski insistence on studying the poetry rather than the poet, the objective structure of the literary work rather than the psychic processes underlying it, found its sequel in the avowedly anti-psychological orientation of early Formalism.]

¹²⁸ VOLKOV, S. *São Petersburgo: uma história cultural*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997. p. 197.

¹²⁹ Cf. ERLICH, op. cit., em particular o segundo capítulo, "Approaches to Formalism".

¹³⁰ BAKHTIN; MEDVEDEV, op. cit. p. 58. [Symbolism was the basis for the first scholarly works which treated the substance of poetry, even if they were distorted by false ideological views. There is no doubt that A. Belyi's *Symbolism*, some articles by V. Ivanov, and Briusov's theoretical works occupy a significant place in the history of Russian literary scholarship.]

¹³¹ EIKHENBAUM, op. cit., p. 35.

¹³² JAKOBSON, R.; POMORSKA, K. *Diabgues*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1983, p. 5. [it was becoming ever more evident to me that the question of the very essence of literary art, as well as of the specific characteristics of its different epochs and schools, and its more prestigious representatives, remained unanswered. And it seemed ever clearer that these questions were closely linked to the verbal foundation of literary works, to their general character and individual properties. If I came rather easily to this fundamental conclusion, I must admit that the artistic life of the period gave me the basic suggestion, and for this I am deeply grateful. I remember distinctly that when I began to read newspapers toward the end of 1910, particularly their cultural sections, I found in the Moscow and St. Petersburg press reviews of the decade that had just passed. One of the common observations was, as they put it then, the end of Symbolism and the beginnings of the search for the new in literature and in art in general. So it was in the context of these "obituaries" that I first became acquainted and fascinated with the works of the younger generation of Russian Symbolists, Aleksander Blok (1880-1921) and Andrej Belyj (1880-1934); whereas their elders, the Symbolist poets Valerij Brjusov (1873-1924) and Konstantin Bal'mont (1867-1942) left me cold. In the work of Blok and Belyj, one could sense a new and a very "immediate" attitude to the word. / Against this backdrop, the attempts to deal with poems and verse scientifically in Belyj's bulky volume *Simvolizm (Symbolism)*, published in 1910, seemed perfectly natural. The idea of verse as the immediate object of analysis made an indelible mark on me.]

¹³³ ERLICH, op. cit. p. 41. [A group of young poets gathered about the literary magazine *Apollon*, including Nikolaj Gumilëv, Anna Axmatova, Osip Mandelstan, set out to chart a new course in Russian poetry. Their notion of poetic art was modelled on Gautier rather than on Verlaine or Mallarmé. The Acmeists scorned the mystical vagueness of Symbolism, its vaunted 'spirit of music'. They strove for 'Apollonian' clarity and for graphic sharpness of outline. [...] [They] were more interested in the sensory texture, the 'density' of things, than in their inner soul [...]. And, as they sought to bring closer to earth the poet's subject, the Acmeists tended to reduce the gap between poetic idiom and cognitive speech.]

¹³⁴ VOLKOV, op. cit., p. 452.

¹³⁵ BAKHTIN; MEDVEDEV, op. cit., pp. 58-59. [Acmeism was even more distinctly and acutely aware of the constructive aims of the poetic word. / This meant a much greater materialization [*oveshchestvlenie*] of the word. Here constructive aims combined with a tendency to at least conventionalize, if not lower, the ideological semantic significance of the word. / The acmeist word – not in their declarations, but in their actual practice – is not selected from the generation of ideological life, but directly and exclusively from a literary context. The acmeists' exoticism and primitivism are pure stylization, which further emphasizes the fundamental conventionality of poetic theme. / [...] / The acmeist cult of the word, being less elevated than that of symbolism, is therefore closer to that of formalism. It

was no accident that two representatives of the new movement, B. M. Eikhenbaum and V. V. Vinogradov, wrote books on the poetry of Anna Akhmatova. But the acmeist materialization of the word was insufficiently radical for the formalists.]

¹³⁶ ERLICH, op. cit. p. 42. [With a sweeping gesture they repudiated all authorities, all established standards – social, ethical, esthetic.]

¹³⁷ Ibid., p. 49. [Much of the methodological onesidedness, philosophical immaturity, and psychological aridity of the early Formalist studies may be traced to the shrill exaggerations of the Futurist manifestoes and their obsessive concern with poetic technology.]

¹³⁸ Cf. BAKHTIN; MEDVEDEV, op. cit., cap. III, "The Formal Method in European Art Scholarship", p.41 et seq.

¹³⁹ Ibid., p. 45.

¹⁴⁰ Ibid., p. 41. [The formalists' scholarly horizons were exceptionally narrow in the first period of their development; the movement was like an exclusive circle. Their terminology, lacking any wide scholarly orientation, was suggestive of circle jargon.]

¹⁴¹ "O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária". In: BAKHTIN, M. *Art and Answerability*, p. 257-318. Ed. bras.: *Questões de literatura e estética*, p. 13-70. Lembremos também que a segunda edição do livro de Medvedev, de 1934, com muitos trechos cortados e com uma retórica mais agressiva contra os formalistas, já apresentava uma atitude menos favorável ao formalismo europeu. Cf. BAKHTIN; MEDVEDEV, op. cit., p. xvi.

¹⁴² BAKHTIN, M. *Art and answerability*, p. 264-265. [With a consistency peculiar to any primitivism along with a dose of nihilism, the Russian Formal Method uses such terms as "to feel" the form, "to make" a work of art, and so forth.]

¹⁴³ Ibid., p. 192-193. [And, in fact, the artist does work on language, but not on language as language. Language as language is something he surmounts, for language must cease to be perceived as language in its linguistic determinateness (its morphological, syntactic, lexicological determinateness, etc.), and must be perceivable only insofar as it becomes a means of artistic expression. (Words must cease to be palpable as words.) It is not in the world of language that the poet creates; language is something he merely uses. In relation to material, the artist's task (based in the fundamental artistic task) could be described as the *surmounting of material*. (...) / Of course, the work must also be studied as a *verbal* whole, and this lies within the linguist's competency. But this *verbal* whole, by the very fact that it is perceived as verbal, is not the *artistic* whole.]

¹⁴⁴ POMORSKA, K. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 36.

¹⁴⁵ EIKHENBAUM, op. cit., p. 38.

¹⁴⁶ STEINER, op. cit., p. 168. [Se, come nel discorso estetico tradizionale, il termine Formalismo venisse riferito alle teorie che asseriscono il primato della forma artistica sul contenuto, la *zaum'* di Krucenych si direbbe proprio decisamente formalista. "Un nuovo contenuto", egli dichiarava, "*nasce sob* quando si siano raggiunti nuovi procedimenti espressivi, forme nuove. Se c'è una forma nuova, ne viene un nuovo contenuto. Dunque è la forma che determina il contenuto". Di conseguenza, ciò che contava non erano le idee o le cose presentate dall'opera letteraria, ma il meccanismo stesso di tale presentazione. Poiché questo meccanismo è anzitutto linguistico, Krucenych parlava di due tipi di linguaggio: il *linguaggio comune* razionale asservito alle necessità extralinguistiche, mero veicolo del significato; e un *linguaggio transmentale* autosufficiente, governato da regole proprie, "le cui parole non hanno un significato determinato".]

¹⁴⁷ O fato de que o conceito de *função*, nesses termos, ressuscita a antiga divisão entre “forma” e “conteúdo”, contra a qual se batiam os formalistas, foi assinalada por Medvedev, ao discutir a noção formalista de material e procedimento: “[No Formalismo] o conteúdo é apenas o material, meramente a motivação do procedimento, completamente substituível e, dentro de limites, perfeitamente dispensável. (...) Atrás de “material” e “procedimento” é fácil reconhecer a velha díade da forma e do conteúdo, além do mais em sua forma mais primitiva. Os formalistas apenas viraram-na do avesso.” (BAKHTIN; MEDVEDEV, op. cit., p. 110) [Here content is just material, merely the motivation of the device, completely replaceable and, within limits, quite dispensable. / (...) / Behind “material” and “device” there is no difficulty in seeing the old dyad of form and content, moreover, in its most primitive form. The formalists merely turn it inside out.]

¹⁴⁸ STEINER, op. cit., p. 169. [Se la *zaum*’ di Drucenyx privilegiava la forma esterna della parola, quella di Chlebnikov privilegiava il significato. A coloro che hanno qualche familiarità com l’impenetrabile ermetismo dei testi di Chlebnikov, ciò può forse apparire sorprendente. Ma quello della comprensione non era per lui un problema assoluto. “I versi”, egli scriveva, “possono essere comprensibili o incomprensibili, ma dovrebbero comunque essere versi buoni, dovrebbero essere veridici [*istovennyj*]”.]

¹⁴⁹ ERLICH, op. cit., p. 49. [Krucenyx’s assertion that ‘form determines content’ implied the notion of a literary evolution as a self-propelled and self-contained process.]

¹⁵⁰ Ibid., p. 228. [The formalist approach to verse structure was, on the whole, a distinct improvement over the methods of traditional rhythmic. Jakobson was on safe ground, when in 1935 he credited the Russian Formalist movement with “having correlated prosody with linguistics, sound with meaning, rhythmic and melodic with syntax ... as well as having discarded normative approach to verse and the rigid antinomy of meter versus rhythm”. / Perhaps, the most significant of the achievements listed by Jakobson was the correlation of sound with meaning. The *Gestalt* theory of verse language made it possible for the Formalists to grasp what Mukarovsky called the peculiar ‘semantic dynamics’ – or, to use Empson’s favorite term, the fundamental ambiguity, of the poetic context.]

¹⁵¹ Em “As repetições dos sons”, apud EIKHENBAUM, op. cit., p. 40. “Os escritos “formalistas” de Brik se resumem a dois breves estudos, “Repetições Sonoras” (*Sborniki po teorii poëticeskogo jazyka*, II, Petersburg, 1917) e “Ritmo e Sintaxe” (*Novyj Lef*, nº 3-6, 1927)”, lembra Victor Erlich. Mas, acrescenta, “Osip Brik, um fiel admirador e amigo de Maiakóvski e mais tarde seu colaborador na equipe editorial da revista *Lef*, exerceu um papel muito mais importante nos primeiros anos do formalismo russo do que se poderia pensar pela lista exígua de suas publicações. (...) Discutindo problemas de poética, em seu círculo íntimo de amigos, ele dava despreocupadamente valiosas sugestões e cunhava termos que se popularizariam”. ERLICH, op. cit., p. 68. [Osip Brik, a staunch admirer and friend of Majakovskij and subsequently his close associate on the editorial staff of *Lef*, played a much more important part in the early stage of Russian Formalism than would be imagined from the scanty list of his publications. (...) Discussing problems on poetics, in an intimate circle of friends, he would nonchalantly drop invaluable suggestions and coin terms which won wide currency.”]

¹⁵² Apud EIKHENBAUM, op. cit., p. 42.

¹⁵³ In: “A arte como processo”. TODOROV, *Teoria da literatura I*, p. 81 et seq.

¹⁵⁴ In: “Acerca do verso checo”, apud EIKHENBAUM, op. cit., p.58.

¹⁵⁵ MARINETTI, F. T. "Fundação e manifesto do futurismo". In: *O futurismo italiano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. p. 34. Org.: Aurora Fornoni Bernardini.

¹⁵⁶ Em alguns momentos conservamos a palavra "processo", por fidelidade à tradução portuguesa dos textos dos formalistas russos aqui citados (em particular o célebre "A arte como processo", de Chklóvski), embora o termo hoje convencionalmente aceito pelos tradutores brasileiros, segundo observação de Aurora Fornoni Bernardini, seja "procedimento". Assim, para verter o inglês "device" das traduções americanas dos livros dos Círculo de Bakhtin que nos serviram de referência, empregamos "procedimento".

¹⁵⁷ GINZBURG, C. *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 18-19.

¹⁵⁸ Curiosamente, na primeira edição desse manuscrito, em 1986, mais de 60 anos depois de escrito, o trecho citado foi suprimido pela censura soviética. Cf. BAKHTIN, *Toward a Philosophy of the Act*, p. 91, nota 65.

¹⁵⁹ BAKHTIN, *Toward a Philosophy of the Act*, pp. 19-20. [Our time deserves to be given full credit for bringing philosophy closer to the ideal of a scientific philosophy. But this scientific philosophy can only be a specialized philosophy, i.e., a philosophy of the various domains of culture and their unity in the form of a theoretical transcription from within the objects of cultural creation and the immanent law of their development. And that is why this theoretical philosophy cannot pretend to being a first philosophy, that is, a teaching *not* about unitary cultural creation, but about unitary and once-occurrent Being-as-event. Such a first philosophy does not exist, and even the paths leading to its creation seem to be forgotten. Hence the profound dissatisfaction with modern philosophy on the part of those who think participatively, a dissatisfaction that compels some of them to have recourse to such a conception as historical materialism which, in spite of all its defects and defaults, is attractive to participative consciousness because of its effort to build its world in such a way as to provide a place in it for the performance of determinate, concretely historical, actual deeds; a striving and action-performing consciousness can actually orient itself in the world of historical materialism. In the present context we shall not deal with the question of the particular [illegitimate substitutions? faults?] and incongruities in method by way of which historical materialism accomplishes its departure from within the most abstract theoretical world and its entry into the living world of the actually performed answerable deed. What is important for us, however, is that it does accomplish this departure, and that is what constitutes its strength, the reason for its success. Still others look for philosophical satisfaction in theosophy, in anthroposophy, and in other similar teachings. These teachings have absorbed a great deal of the real wisdom in the participative thought of the Middle Ages and of the Orient; they are utterly unsatisfactory, however, as unitary conceptions, rather than as simply compilations of particular insights of participative thought through the ages, and they commit the same methodological sin that historical materialism commits: a methodical indiscrimination of what is given and what is set as a task, of what *is* and what *ought* to be.]

¹⁶⁰ GINZBURG, op. cit., p. 229.

¹⁶¹ BAKHTIN; MEDVEDEV, op. cit., p. 149-150. [We have seen that the concept of "perceptibility" is absolutely vacuous (...). / The orientation of the work toward perceptibility is the worst kind of psychologism, since it makes the psychophysical process into something self-sufficient and empty of all content, i.e., something lacking any connection with objective reality. Neither automatization nor perceptibility are objective features of the work; neither exists in the structure of the work. While ridiculing those who seek "soul" and "temperment"

in the artistic work, the formalists search it for psychophysiological stimuli at the same time. (...) / The formalists' theory of perception suffers from yet another serious methodological defect, one which is quite typical of psychologism and biologism: they make a process which is able to take place within the bounds of the individual life of a single organism into the blueprint for the conceptualization of a process which extends over a series of successive individuals and generations.]

¹⁶² BRIK, O. "Ritmo e Sintaxe. In: TODOROV, op. cit., vol. II. p. 19.

¹⁶³ Ibid., p. 21.

¹⁶⁴ Ibid., p. 22.

¹⁶⁵ "Potebnia condicionou por muitos anos os métodos de estudo da questão à sua teoria da imagem. O problema desta teoria consiste na ausência de uma definição, de uma especificação da imagem". TINIANOV, I. *O problema da linguagem poética I – o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 6.

¹⁶⁶ Ibid., p. 5-6.

¹⁶⁷ Ibid., p. 24.

¹⁶⁸ Ibid., p. 12.

¹⁶⁹ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964. p. 264.

¹⁷⁰ VESELOVSKIJ, A. "La língua della poesia e la língua della prosa". In: VESELOVSKIJ et alii, op. cit., p. 88-89. [Si trata della distinzione in língua della poesia e língua della prosa. Diremo senza esitare: la língua della poesia si serve abbondantemente di quelle immagini e metafore che la prosa evita; fanno parte del suo vocabolario forme particolari, espressioni che non siamo abituati ad incontrare al di fuori di essa, è propria della poesia la struttura ritmica del linguaggio, che, ad esclusione di alcuni momenti marcati, è evitata dal linguaggio consueto, pratico, con cui di solito identifichiamo la prosa. Quando parlo di struttura ritmica, non intendo con questo il ritmo del verso, evidenziato o no dalla rima: se per Goethe la poesia diventa tale solo in presenza di ritmo e rima (Leben, III, II), noi siamo già riusciti ad abituarci ai "versi" in prosa (Turgenev), a versi che non conoscono la metrica e producono tuttavia l'impressione della poesia (W. Whitman), come d'altra parte conosciamo la prosa poetica "fiorita" che espone, a volte, un contenuto molto basso. Scherer ammette anche l'epica in prosa, l'opera storica nello stile dell'epopea e non in versi; ma noi non considereremo certamente poesia un tema scientifico per il solo fatto che esso è esposto in versi, è ricco di immagini e dotato del relativo apparato retorico.]

¹⁷¹ STEMPEL, Wolf-Dieter. "Sobre a teoria formalista da linguagem poética". In: LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983. 2ª ed., rev. e amp. Vol. 1, p. 408.

¹⁷² TINIANOV, op. cit., p. 24.

¹⁷³ Ibid., p. 34-35.

¹⁷⁴ Ibid., p. 35-36.

¹⁷⁵ Ibid., p. 36.

¹⁷⁶ ANDRADE, C. D. "Poema de sete faces". In: *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 4.

¹⁷⁷ TINIANOV, op.cit., p. 24.

¹⁷⁸ Ibid., p. 38.

¹⁷⁹ VINOGRADOV, V. V. *Gogol and the Natural School*. Introduction by Debra K. Erickson. Ann Arbor: Ardis, 1987. p. 9. [Vinogradov produced studies on such diverse topics as Russian grammar and lexicology, the poetics of individual writers of medieval and modern times, and a history of the literary language.]

¹⁸⁰ Medvedev, por exemplo, citará o nome dele ao lado de Eikhenbaum na obra sobre o Método Formal.

¹⁸¹ VINOGRADOV, op. cit., p. 12. [Although Vinogradov's work of the early 1920s reflected the approach and concerns of the Formalists, he did not perceive himself, nor is he perceived by most scholars, as a Formalist.]

¹⁸² "Skaz é um procedimento narrativo pelo qual um narrador, caracterizado agudamente por sua fala fora do padrão, geralmente representando um grupo étnico, social, profissional ou etário identificável, reproduz cenas e caracteriza seus participantes por imitação. A narrativa, que tem um caráter vivo e improvisado, normalmente dá a impressão de se dirigir ao leitor ou à audiência". Da introdução de Debra K. Erickson à obra de V. V. Vinogradov, *Gogol and the Natural School*. p. 20. [Skaz is a narrative device by which a narrator, who is sharply characterized by his substandard speech, which generally represents an identifiable ethnic, social, professional or age group, reproduces scenes and characterizes their participants in a mimicking fashion. The narrative, which has a live and adlibbed character, usually gives the impression that it is directed towards the reader or some other audience.]

¹⁸³ Ibid., 38-41. [B. M. Eikhenbaum's essay: "How Gogol's 'The Overcoat' Is Made" (cf. *Poetika*, 1919) should be placed foremost among these articles. In this piece, the artistic work is viewed as a given – imposed from without upon the poet's consciousness, an "artificial" construction, reflecting not the visage of the artist, but solely the devices of his creation. (...) / With regard to the definition of Gogolian skaz as "representational", Eikhenbaum characterizes Gogol's style as an organization of words and sentences based mainly "on the principle of expressive speech, in which a special role belongs to articulation, mimicry, sound gestures, and the like." Characteristic of such a style is the overshadowing of the semantics of words by their "sound semantics": "articulation and its acoustic effects are foregrounded as an expressive device" (...) / Eikhenbaum, leaving semantics aside, limits himself to indicating a change in the tonal coloration of speech in the style of "The Overcoat". / It should be noted, however, that Eikhenbaum's interpretation of the artistic conception of "The Overcoat" as a grotesque "game" of words is purely intuitive, results from his "critical sense" and the general premises of Futurist aesthetics, and lies outside the framework of the historical tradition of the "civil servant" tales of that epoch. For this reason, his suggested reading of "The Overcoat" is one-sided and distorted.]

¹⁸⁴ Ibid., p. 41-42. [Closely linked to Eikhenbaum's article are the remarks on Gogol's style found in Iu. N. Tynianov's brochure: *Dostoevsky and Gogol (Toward a Theory of Parody)* (1921). In the author's opinion, Gogol's main device in character description is "the device of the mask". The very notion of the mask, however, remains incompletely defined. It is related to Rozanov's idea of "little wax figures", but sometimes is synonymous with the designation "type" in the traditional sense. (...) / Given the pre-eminence of this approach to the artistic work as an aggregate of devices, as an unadorned verbal fabric which, at times, is not even draped over any subject (...), it is curious to note in a few instances the imputation of features of style to the psychology and personality of the artist ("Gogol saw things in an extraordinary fashion"). A particularly pointed mingling of stylistic and psychological levels is revealed in the second part of Tynianov's book, where it is

demonstrated that Foma Opiskin in Dostoevsky's novel *The village of Stepanchikovo and Its Inhabitants* is a parodic figure: "Gogol's personality provided material for the parody; Foma's speeches parody Gogol's correspondence with his friends".]

¹⁸⁵ CHKLOVSKI, V. "A construção da novela e do romance". In: TODOROV, op. cit., vol. 2. p. 41.

¹⁸⁶ EIKHENBAUM, B. "Sobre a teoria da prosa". In: TODOROV, op. cit., vol. 2. p. 69.

¹⁸⁷ _____ "Como é feito 'O Capote' de Gogol". In: TODOROV, op. cit., p. 85.

¹⁸⁸ TOMACHEVSKI, B. "Temática". In: TODOROV, op. cit., p. 139.

¹⁸⁹ TINIANOV, I. "Da evolução literária". In: TODOROV, op. cit., vol 1. p. 125.

¹⁹⁰ Ibid., p. 137.

¹⁹¹ É claro que há outras estrofes do poema de Drummond, e que qualquer análise poética será obrigada a levá-las em consideração; isto é, há uma unidade do conjunto, com relação à qual o trecho citado estabelece, também, uma relação de desvio. Mas na nossa abstração provisória, fiquemos no exemplo isolado apenas para "isolar" o problema que ele levanta.

¹⁹² TOMACHEVSKI, B. "Sobre o Verso". In: TODOROV, op. cit., vol. 2, p. 25.

¹⁹³ Ibid., p. 26.

¹⁹⁴ Ibid., p. 28.

¹⁹⁵ Id.

¹⁹⁶ Ibid., p. 35.

¹⁹⁷ A esse respeito, não nos parece exata a conclusão de Victor Erlich ao afirmar que "os Formalistas tinham plena consciência de que o verso pode dispensar o metro, mas não o ritmo", e, mais adiante, de que o "esquema métrico foi reduzido ao *status* de um dispositivo auxiliar" (ERLICH, op. cit., p. 214). Auxiliar, é verdade, mas imprescindível como "medida objetiva", nas palavras de Tomachevski. Ou, por outra, é o metro o depositário do *sistema*, a categoria fundamental do formalismo. [The formalists were fully aware that verse can dispense with meter, but not with rhythm. (...) The metrical scheme was reduced to the status of an auxiliary device.]

¹⁹⁸ TOMACHEVSKI, op. cit., p. 37.

¹⁹⁹ Ibid., p. 38.

²⁰⁰ Ibid., p. 39.

²⁰¹ Cf. STEINER, op. cit., p. 212.

²⁰² TYNJANOV, J. *Avanguardia e tradizione*. Introduzione di Viktor Sklovskij. Bari: Dedalo Libri, 1968. p. 32. [La peculiarità dell'opera letteraria è nell'applicazione del fattore costruttivo al materiale, nella "formazione" (cioè in sostanza, nella deformazione) del materiale. Ogni opera è un "eccentrico" in cui il fattore costruttivo non si resolve nel materiale, non gli "corrisponde", ma gli è connesso eccentricamente ed emerge da esso. / D'altra parte, il "materiale" non è affatto contrapposto alla "forma", anch'esso è "formale", perché non può esistere fuori del materiale costruttivo. (...) Il materiale è un elemento subordinato della forma in funzione di elementi costruttivi evidenziati. / Nel verso il fattore costruttivo principale di questo tipo è il *ritmo*, mentre i *gruppi semantici* saranno il materiale (in senso lato); nella prosa, sarà il *raggruppamento semantico* (la trama), mentre gli elementi ritmici (in senso lato) della parola sono i materiali.]

²⁰³ ERLICH, op. cit., p.222. [The concept of the 'dominant quality' proved doubly useful to the Formalist student of verse. This notion was invoked both in delimiting verse from prose and in establishing distinctions between various types of poetry. When poetry *in toto* was juxtaposed to prose, rhythm was found the differentia and the organizing principle of the poet's language. But rhythm, especially in the broader Formalist interpretation of the term, was admittedly a heterogeneous notion. [Rhythm] encompassed both the organization of the quantitative elements (pitch, stress, length), and the use made of the quality of the individual speech-sounds, or verbal orchestration, as well as, one may add, the utilization of phrase melody. The hierarchy of these factors, asserted Ejckembaum, varies from one type of verse writing to another. Indeed, depending on the esthetic 'orientation' of the poem, each of the three elements of rhythm can assume the status of the underlying principle of verse structure.]

²⁰⁴ JAKOBSON, R. *Language in Literature*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1996. p. 63. [Poetics deals with problems of verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics.]

²⁰⁵ Id. [Linguistics is likely to explore all possible problems of relation between discourse and the 'universe of discourse': what of this universe is verbalized by a given discourse and how it is verbalized. The truth values, however, as far as they are – to say with the logicians – "extra-linguistic entities", obviously exceed the bounds of poetics and of linguistics in general.]

²⁰⁶ Ibid., p. 64. [The label "literary critic" applied to an investigator of literature is as erroneous as "grammatical (or lexical) critic" would be applied to a linguist. Syntactic and morphologic research cannot be supplanted by a normative grammar, and likewise no manifesto, foisting a critic's own tastes and opinions on creative literature, can serve as a substitute for an objective scholarly analysis of verbal art. This statement should not be mistaken for the quietist principle of laissez faire; any verbal culture involves programmatic, planning, normative endeavors. Yet why is a clear-cut discrimination made between pure and applied linguistics or between phonetics and orthoepy, but not between literary studies and criticism?]

²⁰⁷ Ibid., p. 65. [Synchronic poetics, like synchronic linguistics, is not to be confused with statics; any stage discriminates between more conservative and more innovative forms. Any contemporary stage is experienced in its temporal dynamics, and, on the other hand, the historical approach both in poetics and in linguistics is concerned not only with changes but also with continuous, enduring, static factors. A thoroughly comprehensive historical poetics or history of language is a superstructure to be built on a series of successive synchronic descriptions.]

²⁰⁸ BAKHTIN, *Toward a Philosophy of the Act*, p. 7. [The detached content of the cognitional act comes to be governed by its own immanent laws, according to which it then develops as if it had a will of its own. Inasmuch as we have entered that content, i.e., performed an act of abstraction, we are now controlled by its autonomous laws or, to be exact, we are simply no longer present in it as individually and answerably active human beings.]

²⁰⁹ JAKOBSON, op. cit., p. 66. [Language must be investigated in all the variety of its functions. Before discussing the poetic function we must define its place among the other functions of language.]

²¹⁰ Cf. o item 4 – *Da língua prática à língua poética: o breve abismo* – do presente capítulo.

²¹¹ JAKOBSON, op. cit., p. 69. [The set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language.]

²¹² Ibid., p. 69-70. [Any attempt to reduce the sphere of the poetic function to poetry or to confine poetry to the poetic function would be a delusive oversimplification. The poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent.]

²¹³ Jakobson exemplifica com o famoso slogan político americano “I like Ike”: “A função poética secundária deste slogan de campanha reforça sua qualidade impressiva e sua eficácia” (op. cit., p. 70). [The secondary, poetic function of this campaign slogan reinforces its impressiveness and efficacy.]

²¹⁴ Ibid., p. 70. [Epic poetry, focused on the third person, strongly involves the referential function of language; the lyric, oriented toward the first person, is intimately linked with the emotive function; poetry of the second person is imbued with the conative function and is either supplicatory or exhortative, depending on whether the first person is subordinated to the second one or the second to the first.]

²¹⁵ Ibid., p. 71. [What is the empirical linguistic criterion of the poetic function? In particular, what is the indispensable feature inherent in any piece of poetry? (...) The selection is produced on the basis of equivalence, similarity and dissimilarity, synonymy and antonymy, while the combination, the build-up of the sequence, is based on contiguity. *The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.* Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence. In poetry one syllable is equalized with any other syllable of the same sequence; word stress is assumed to equal word stress, as unstress equals unstress; prosodic long is matched with long, and short with short; word boundary equals word boundary, no boundary equals no boundary; syntactic pause equals syntactic pause, no pause equals no pause. Syllables are converted into units of measure, and so are morae or stresses.]

²¹⁶ Ibid., p. 79. [The verse design is embodied in verse instances. Usually the free variation of these instances is denoted by the somewhat equivocal label “rhythm”.]

²¹⁷ Ibid., p. 72. [Measure of sequences is a device that, outside of the poetic function, finds no application in language. Only in poetry with its regular reiteration of equivalent units is the time of the speech flow experienced, as it is – to cite another semiotic pattern – with musical time.]

²¹⁸ Ibid., p. 78. É curiosa a referência a Brik e ao paralelo que este fazia entre ruptura do sistema métrico e do sistema político: “Quanto à quebra atual das leis métricas, a discussão de tais violações nos lembra Osip Brik, talvez o mais agudo dos formalistas russos, que costumava dizer que os conspiradores políticos são julgados e condenados apenas em caso de fracasso da conspiração, porque em caso de sucesso são os conspiradores que assumem o papel de juízes e acusadores. Se as violências contra o metro se enraízam, elas próprias se tornam a norma métrica. [As to the actual infringements of metrical laws, the discussion of such violations recalls Osip Brik, perhaps the keenest of the Russian Formalists, who used to say that political conspirators are tried and condemned only for unsuccessful attempts at a forcible upheaval, because in the case of a successful coup it is the conspirators who assume the role of judges and prosecutors. If the violences against the meter take root, they themselves become metrical rules.]

²¹⁹ BRIK, O. "Ritmo e Sintaxe". In: TODOROV, op. cit., vol. 2, p. 21.

²²⁰ JAKOBSON, op. cit., p. 72. [Gerard Manley Hopkins, an outstanding searcher in the science of poetic language, defined verse as "speech wholly or partially repeating the same figure of sound". Hopkins' subsequent question, "but is all verse poetry?" can be definitely answered as soon as the poetic function ceases to be arbitrarily confined to the domain of poetry.]

²²¹ Id. [(...) all these metrical texts make use of the poetic function without, however, assigning to this function the coercing, determining role it carries in poetry. Thus verse actually exceeds the limits of poetry, but at the same time verse always implies the poetic function.]

²²² Ibid., p. 41; p. 44. [The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure. / (...) / Inquiry into the dominant had important consequences for Formalist views of literary evolution. In the evolution of poetic form it is not so much a question of the disappearance of certain elements and the emergence of others as it is a question of shifts in the mutual relationship among the diverse components of the system, in other words, a question of the shifting dominant. Within a given complex of poetic norms in general, or especially within the set of poetic norms valid for a given poetic genre, elements which were originally secondary become essential and primary. On the other hand, the elements which were originally the dominant ones become subsidiary and optional. In the early works of Sklovskij, a poetic work was defined as a mere sum of its artistic devices, while poetic evolution appeared nothing more than a substitution of certain devices. With the further development of Formalism, there arose the accurate conception of a poetic work as a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices. Poetic evolution is a shift in this hierarchy.]

²²³ Ibid., p. 73. Grifo nosso. [Except the varieties of the so-called vers libre that are based on conjugate intonations and pauses only, any meter uses the syllable as a unit of measure at least in certain sections of the verse.]

²²⁴ Ibid., p. 368-369. [Not in the least; the history of arts attests to their constant mutability.]

²²⁵ Ibid., p. 369. [Nor does the *intent* of a device burden art with any stricture. We have only to recall how often the Dadaists and Surrealists let happenstance write their poetry. We have only to realize what pleasure Xlebnikov derived from typographical errors; the typographical error, he once said, is often a first-rate artist.]

²²⁶ Ibid., p. 370. [Do not believe the critic who rakes a poet over the coals in the name of the True and the Natural. All he has in fact done is to reject one poetic school, that is, one set of devices deforming material in the name of another poetic school, another set of deformational devices.]

²²⁷ Ibid., p. 377. [It has been quite fashionable in critical circles to profess certain doubts about what is called the Formalist study of literature.]

²²⁸ Ibid., p. 377-378. [Neither Tinianov nor Mukarovski nor Chklovski nor I have ever proclaimed the self-sufficiency of art. What we have been trying to show is that art is an integral part of the social structure, a component that interacts with all the others and is itself mutable since both the domain of art and its relationship to the other constituents of the social structure are in constant dialectical flux. What we stand for is not the separatism of art but the autonomy of the aesthetic function. / As I have already pointed out, the content of

the concept of *poetry* is unstable and temporally conditioned. But the poetic function, *poeticity*, is, as the “formalists” stressed, an element sui generis, one that cannot be mechanically reduced to other elements.]

²²⁹ Ibid., p. 378. [how does poeticity manifest itself? Poeticity is present when the word is felt as a word and not a mere representation of the object being named or an outburst of emotion, when words and their composition, their meaning, their external and inner form, acquire a weight and value of their own instead of referring indifferently to reality.]

²³⁰ SCHNAIDERMANN, B. *Dostoiévski – Prosa Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

²³¹ Ibid., p. 112-113.

²³² É interessante lembrar que a fidelidade de Schnaidermann à teoria de Jakobson não o impede, em outro momento, de advogar “um método para cada caso”: “(...)eu mesmo tenho insistido com alunos para não se prenderem a um método único, não se deixarem dominar pelo ‘enquadramento metodológico’, e procurarem o método mais conveniente a cada caso concreto”. Op. cit., p. 141.

²³³ JAKOBSON; POMORSKA, op. cit., p. 105. [What is the role of parallelism in literary prose, beyond the obvious cases of rhythmic prose or Biblical prose? Some scholars consider that your principle of all encompassing parallelistic structures in poetry can be extended to prose, with the difference that in prose this principle applies to larger components than in poetry. Others think on the contrary that the presence of parallelism in prose contradicts your own definition of prose as a primarily metonymic construction and of poetry as a primarily metaphoric one.]

²³⁴ Ibid., p. 106-107. [The role of parallelism extends far beyond the confines of poetic language. (...) Nonetheless, there is a notable hierarchical difference between the parallelism of verse and that of prose. In poetry, it is the verse itself that dictates the structure of parallelism. The prosodic structure of the verse as a whole, the melodic unity and the repetition of the line and of its metrical constituents determine the parallel distribution of elements of grammatical and lexical semantics, and, inevitably, the sound organizes the meaning. Inversely, in prose semantic units differing in extent play the primary role in organizing parallel structures. In this case, the parallelism of units connected by similarity, contrast, or contiguity actively influences the composition of the plot, the characterization of the subjects and objects of the action, and the sequence of themes in the narrative.]

²³⁵ Ibid., p. 107. [Literary prose lies between poetry as such and the language of ordinary practical communication, and one should keep in mind the fact that it is infinitely more difficult to analyze an intermediate phenomenon than it is to study polar opposites. This does not mean, of course, that one should refuse to study the structural properties of narration in prose. (...) In particular, we should take as our immediate goal the determination of the specificity of folkloric prose, which is much more stable and transparent than individualized literary prose with its great variety of stylistic orientations. The closer individual prose comes to folklore, the more it is dominated by parallelisms.]

²³⁶ Ibid., p. 150. [These conclusions can roughly be paraphrased in the following way: poetry and myth are two closely linked forces that are at the same time quite contradictory. The collision between these two elementary forces lies in the fact that poetry is oriented toward variation, while myth aims at invariance.]

²³⁷ Sobre o problema da datação dos primeiros textos de Bakhtin, cf. o item 5 – *Os manuscritos inéditos de Bakhtin* – do [capítulo I](#).

²³⁸ BAKHTIN, *Toward a Philosophy of the Act*, p. viii. [... this text is required reading because it is the earliest of Bakhtin's sustained works, dating from 1919-1921. He was in the midst of all the hardships and exhilaration created by the Revolution's after-effects in Nevel and Vitebsk. There were shortages of food and extraordinary chaos all around, but intellectuals and artists were given a field day. There were several orchestras, staffed by refugees from the former imperial conservatory in St. Petersburg; the art school was enlivened by disputes between Chagall and Malevich. And there were endless public lectures, staged debates, and organized discussions that drew large crowds who wrangled about the eternal questions on God, freedom, justice, and politics.]

²³⁹ "Colocando de forma crua, este texto é uma tentativa de destranscendentalizar Kant, mais especificamente pensar além da formulação kantiana do imperativo ético", diz Michael Holquist na introdução à *Toward a Philosophy of the Act*, p. ix. [Put very crudely, this text is an attempt to detranscendentalize Kant, and more particularly to think beyond Kant's formulation of the ethical imperative.]

²⁴⁰ "Ser-evento" – esse conceito-chave no jovem Bakhtin é assim definido por Vadim Liapunov, tradutor da obra para o inglês : "A atividade estética é incapaz de apoderar-se do Ser *enquanto* Ser como um evento em processo, *enquanto* Ser em trânsito, em processo de real devir. É nesse sentido que Bakhtin fala (...) de "o evento em devir do Ser", "Ser-como-evento", "Ser-evento" (cf. o alemão *Seinsgeschehen*). Observe-se a clarificação de Bakhtin em *Art and Answerability* (...): "O *evento* do ser é um conceito fenomenológico, por estar presente ele mesmo em uma consciência viva como um evento [em processo], e uma consciência viva orienta-se ativamente e vive nele como em um evento [em processo]". (Ibid., p. 78) [Aesthetic activity is powerless to take hold of Being *insofar* as Being is an ongoing event, *insofar* as Being is in transit, in process of actual becoming. It is in this sense that Bakhtin speaks below of *sobytie bytia* – "the ongoing event of Being", "Being-as-event", "Being-event" (cf. German *Seinsgeschehen*). Note Bakhtin's clarification in M. M. Bakhtin, *Art and Answerability* (Austin: University of Texas Press, 1990), p. 188 (footnote): "The *event* of being is a phenomenological concept, for being presents itself to a living consciousness as an [ongoing] event, and a living consciousness actively orients itself and lives in it as in an [ongoing] event.]

²⁴¹ Ibid., p. ix. [In the faded scrawl we can see the race between the occurrence of ideas and their feverish transcription. This volume provides a chance to see Bakhtin in all the heat and urgency of thought as it wrestles with itself. In *Toward a Philosophy of the Act* we catch Bakhtin in the act – the act of creation.]

²⁴² Em particular, a ideia de que toda compreensão concreta contém uma entonação valorativa.

²⁴³ "Dostoiévski é o criador do romance polifônico e a mim me parece que o futuro pertence ao romance polifônico. (...) Atualmente em países como a França se fazem tentativas de criar um novo romance que siga os traços de Dostoiévski. Trata-se, antes de tudo, de Camus. O seu romance *A peste* e o seu ensaio filosófico *O mito de Sísifo* se baseiam diretamente em Dostoiévski". In: BAKHTIN, M. *Tolstoj*. Bologna: Il Molino, 1986, p. 135. [Dostoevskij è il creatore del romanzo polifonico e a me sembra che al romanzo polifonico appartenga il futuro. (...) Attualmente in paesi come la Francia si fanno tentativi di creare un nuovo romanzo che segua le tracce di Dostoevskij. Si tratta, prima di tutto, di Camus. Il suo romanzo *La peste* e il suo saggio filosofico *Il mito di Sísifo* si basano direttamente su Dostoevskij.]

²⁴⁴ Obviamente, ninguém é “proprietário” das palavras, e o termo *polifonia* é sugestivo e rico o suficiente para um sem número de empregos na teoria literária. Tratamos aqui, evidentemente, da *polifonia bakhtiniana*, isto é, do sentido original que o termo assume em seu quadro teórico e ao qual ele deve sua popularidade.

²⁴⁵ BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act*, p. ix. [This text (...) sharpens the profile of Bakhtin’s whole career].

²⁴⁶ “Daí deveria estar claro que uma filosofia primeira, que tenta descrever o Ser-evento como ele é conhecido pelo ato ou ação responsável, tenta descrever *não* o mundo produzido por esse ato, mas o mundo no qual esse ato se torna responsabilmente consciente de si e é realmente desempenhado – que uma filosofia primeira de tal tipo não pode seguir construindo conceitos, proposições e leis universais sobre o mundo do ato responsabilmente realizado (a pureza teórica, abstrata, do ato), mas pode apenas ser uma descrição, uma fenomenologia desse mundo. Um evento pode ser descrito apenas participativamente.” Op. cit. p. 31. [Hence it should be clear that a first philosophy, which attempts to describe Being-as-event as it is known to the answerable act or deed, attempts to describe *not* the world produced by that act, but the world in which that act becomes answerably aware of itself and is actually performed – that a first philosophy of such a kind cannot proceed by constructing universal concepts, propositions, and laws about this world of the answerably performed act (the theoretical, abstract purity of the act), but can only be a description, a phenomenology of that world. An event can be described only participatively.]

²⁴⁷ Para um desenvolvimento mais completo desta hipótese, cf. nosso ensaio “Polyphony as an Ethical Category”. In: ŻIŁKO, B. (Org.) *Bakhtin & His Intellectual Ambience*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2002. p. 292-300. Uma versão resumida do texto foi publicada pela revista CULT: “Polifonia e ética”. Revista *Cult*. São Paulo. Nº 59, julho de 2002, p. 60-63.

²⁴⁸ BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*. p. 259. [The principal idea of this essay is that the study of verbal art can and must overcome the divorce between an abstract “formal” approach and an equally abstract “ideological” approach. Form and content in discourse are one, once we understand that verbal discourse is a social phenomenon – social throughout its entire range and in each and every of its factors, from the sound image to the furthest reaches of abstract meaning.]

²⁴⁹ Sobre alguns aspectos da filiação filosófica de Bakhtin, cf. FARACO, C. A. “Some Sources of Bakhtin’s Dialogism Seen in ‘Great Time’”. In: ŻYLKO, B. (Org.) *Bakhtin & His Intellectual Ambience*. Gdansk: Uniwersytety Gdanskiego, 2002, p. 49-58; e POOLE, B. “From phenomenology to dialogue: Max Scheler’s phenomenological tradition and Mikhail Bakhtin’s development from ‘Toward a philosophy of the act’ to his study of Dostoevsky”. In: HIRSCHKOP, K; SHEPHERD, D. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001. Revised and expanded second edition, p. 109-134.

²⁵⁰ BAKHTIN, *Art and Answerability*, p. 1-2. [When a human being is in art, he is not in life, and conversely. There is no unity between them and no inner interpenetration within the unity of an individual person. / But what guarantees the inner connection of the constituent elements of a person? Only the unity of answerability. I have to answer with my own life for what I have experienced and understood in art, so that everything I have experienced and understood would not remain ineffectual in my life. But answerability entails guilt, or liability to blame. It is not only mutual answerability that art and life must assume, but also mutual liability to blame. The poet must remember that it is his poetry which bears the guilt for the

vulgar prose of life, whereas the man of everyday life ought to know that the fruitlessness of art is due to his willingness to be unexacting and to the unseriousness of the concerns in his life. The individual must become answerable through and through: all of his constituent moments must not only fit next to each other in the temporal sequence of his life, but must also interpenetrate each other in the unity of guilt and answerability.]

²⁵¹ Ibid., p. 257. [The present study attempts a methodological analysis of the fundamental concepts and problems of poetics on the basis of general systematic aesthetics. / The starting point for our study was provided by certain Russian works on poetics; their basic propositions undergo critical examination in our opening chapters. However, here we shall not consider and assess trends and particular works considered as a whole and in their historical determinateness. Our principal interest is restricted to the purely systematic value of their basic concepts and propositions.]

²⁵² Lembramos sempre que a datação precisa dos manuscritos de Bakhtin permanece um terreno aberto.

²⁵³ Ibid., p. 259. [Constructing a system of scientific judgments about a particular art (in the present case, verbal art) *independently of questions concerned with the essence of art in general* (...).]

²⁵⁴ Ibid., p. 259-260. [The concept of the aesthetic cannot be derived in an intuitive or empirical manner from a work of art: the concept would be naive, subjective, and unstable. For a confident and exact self-determination, it needs to determine itself in mutual relation to other domains within the unity of human culture.]

²⁵⁵ Ibid., p. 261. [Researchers feel confident only when they are moving on the very periphery of verbal art, and they repudiate all those problems that draw art out onto the broad highway of unified human culture, problems that cannot be resolved outside of an inclusive philosophical frame of reference; poetics *clings to linguistics*, fearing to move more than one step away (the majority of the formalists and V. M. Zhirmunsky) and sometimes striving to become simply a branch of linguistics (V. V. Vinogradov).]

²⁵⁶ Ibid., p. 262. [an *aesthetically* valid form is *the form* of a given *material* – conceived from the standpoint of natural science or that of linguistics. The assertions of artists that their creative work is value-related, that it has to do with human beings, with social relations, with ethical, religious, and other values – all such assertions are no more than *metaphors*, for in reality the only thing that is directly available to the artist is the material (physico-mathematical space, mass, sound as defined by acoustics, the word as defined by linguistics), and he can assume an artistic position only in relation to the given, determinate material.]

²⁵⁷ Ibid. p. 264. [Any feeling, deprived of the object that gives it meaning, reduces to a bare factual state of the psyche, an isolated and extracultural state.]

²⁵⁸ BAKHTIN, M; VOLOCHÍNOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 26.

²⁵⁹ Uma discussão abrangente sobre o tema poderá ser encontrada em FARACO, C. A., *A teoria da linguagem do Círculo de Bakhtin*. (No prelo.)

²⁶⁰ Ibid., p. 93.

²⁶¹ Ibid., p. 93-94.

²⁶² Ibid., p. 94.

²⁶³ Ibid., p. 95.

²⁶⁴ Ibid., p. 10.

²⁶⁵ BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act*, p. 32. [(...) the living word, the full word, does not know an object as something totally given: the mere fact that I have begun speaking about it means that I have already assumed a certain attitude toward it – not an indifferent attitude, but an interested-effective attitude. And that is why the word does not merely designate an object as a present-on-hand entity, but also expresses by its intonation (an actually pronounced word cannot avoid being intonated, for intonation follows from the very fact of its being pronounced) my valuative attitude toward the object, toward what is desirable or undesirable in it, and in doing so, sets it in motion toward that which is yet-to-be-determined about it, turns it into a constituent moment of the living, ongoing event.]

²⁶⁶ BAKHTIN; VOLOCHÍNOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 133-135.

²⁶⁷ VOLOSHINOV, V. N. "Discourse in Life and Discourse in Art". In: *Freudianism. A Marxist Critique*. New York, San Francisco, London: Academic Press, 1976. p. 102. [First of all, we must emphasize that the word *well* – a word virtually empty semantically – cannot to any extent predetermine intonation through its own content. Any intonation – joyful, sorrowful, contemptuous, and so on – can freely and easily operate in this word; it all depends on the context in which the word appears. (...) Intonation can be thoroughly understood only when one is in touch with the assumed value judgments of the given social group, whatever the scope of that group might be. *Intonation always lies on the border of the verbal and the nonverbal, the said and the unsaid*. In intonation, discourse comes directly into contact with life. And it is in intonation above all that the speaker comes into contact with the listener or listeners – intonation is social par excellence.]

²⁶⁸ Lembremos que Voloshinov, em seu texto de 1926 (*Discourse in Life and Discourse in Art*), também fará referência expressa ao ouvinte como parte indissolúvel do evento verbal.

²⁶⁹ BAKHTIN; VOLOCHÍNOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 10.

²⁷⁰ Id.

²⁷¹ BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act*, p. 33. [Everything that is actually experienced as something given and as something-yet-to-be-determined, is intonated, has an emotional-volitional tone, and enters into an effective relationship to me within the unity of the ongoing event encompassing us. An emotional-volitional tone is an inalienable moment of the actually performed act, even of the most abstract thought, insofar as I am actually thinking, i.e., insofar as it is really actualized in Being, becomes a participant in the ongoing event. / Everything that I have to do with is given to me in an emotional-volitional tone, for everything is given to me as a constituent moment of the event in which I am participating. Insofar as I have thought of an object, I have entered into a relationship with it that has the character of an ongoing event. In its correlation with me, an object is inseparable from its function in the ongoing event. But this function of the object within the unity of the actual event encompassing us is *its actual, affirmed value*, i.e., is *its emotional-volitional tone*. / Insofar as we abstractly separate the content of a lived-experience from its actual experiencing, the content presents itself to us as something absolutely indifferent to value *qua* actual and affirmed value; even a thought about value can be separated from an actual act of valuation. (...). Yet in order to become really actualized and thus made into a participant in the historical being of actual cognition, the valid-in-itself content of a possible lived-experience (a thought) must enter into an essential interconnection with an actual valuation; it is only as an actual value that it is experienced (thought) by me, i.e., can be actually, actively thought (experienced) in an emotional-volitional tone. That content, after all,

does not fall into my head like a meteor from another world, continuing to exist there as a self-enclosed and impervious fragment, as something that is not woven into the unitary fabric of my emotional-volitional, my living and effective, thinking-experiencing, in the capacity of an essential moment in that thinking-experiencing. No content would be actualized, no thought would be actually thought, if an essential interconnection were not established between a content and its emotional-volitional tone, i.e., its actually affirmed value for the one thinking. The active experiencing of an experience, the active thinking of a thought, means not being absolutely indifferent to it, means an affirming of it in an emotional-volitional manner. Actual act-performing thinking is *an emotional-volitional thinking, a thinking that intonates, and this intonation permeates in an essential manner all moments of a thought's content*. The emotional-volitional tone *circumfuses the whole content/sense of a thought in the actually performed act and relates it to once-occurrent Being-as-event*. It is precisely the emotional-volitional tone that *orients* within once-occurrent Being – orients and actually affirms the content/sense within once-occurrent Being.]

²⁷² Ibid., p. 7. [All that which is technological, when divorced from the once-occurrent unity of life and surrendered to the will of the law immanent to its development, is frightening.]

²⁷³ BAKHTIN, M. *Art and Answerability*. p.4. [In the present enquiry, we shall limit ourselves to an examination of the essentially necessary foundation of the author-hero relationship. Beyond that, we shall only outline some of the modes and types of its individuation and, finally, we shall verify our conclusions by an analysis of this relationship in works by Dostoevsky, Pushkin, and others.]

²⁷⁴ Ibid, p. 4. [In this sense, the author intonates every particular and every trait of his hero, every event of his life, every action he performs, all his thoughts and feelings, just as in life, too, we react valuationally to every self-manifestation on the part of those around us.]

²⁷⁵ Ibid, p. 5. [In the work of art, on the other hand, the author's reactions to particular self-manifestations on the part of the hero are founded on his unitary reaction to the *whole* of the hero: all particular self-manifestations of the hero have significance for the characterization of his whole as moments or constituent features of it.]

²⁷⁶ Ibid, p. 8. [This is why it is necessary to emphasize the creatively productive character of an author and of his comprehensive reaction to a hero. An author is not the bearer of inner lived experience, and his reaction is neither a passive feeling nor a receptive perception. An author is the uniquely active form-giving energy that is manifested not in a psychologically conceived consciousness, but in a durably valid cultural product, and his active, productive reaction is manifested in the structures it generates – in the structure of the active vision of a hero as a definite whole, in the structure of his image, in the rhythm of disclosing him, in the structure of intonating, and in the selection of meaning-bearing features.]

²⁷⁷ "Bakhtin contrai a frase russa *nakhodit'sja vne* (estar situado ou localizado do lado de fora dos limites de alguém ou de alguma coisa) em um nome – *vnenakhodimost'* (o estado de estar situado do lado de fora dos limites de). Deve ser enfatizado que a situação de estar do lado de fora (dos limites de) do herói é uma *posição* assumida *em relação* ao herói ou *diante* do herói. Outros tradutores têm preferido verter *vnenakhodimost'* como 'exotopia' ou 'extralocação.'" [Nota da edição americana. Op. cit., p. 235] [Bakhtin contracts the Russian phrase *nakhodit'sja vne* (to be situated or located outside the bounds of someone or something) into a noun – *vnenakhodimost'* (the state of being situated outside the bounds of). It should be stressed that this situatedness outside (the bounds of) the hero is a *position*

assumed *in relation* to the hero or *toward* the hero. Other translators have preferred to render *vnenakhodimost'* as "exotopy" or "extra-location".]

²⁷⁸ Ibid., p. 14. [The general formula for the author's fundamental, aesthetically productive relationship to the hero follows directly from what has been said. It is a relationship in which the author occupies an intently maintained position *outside* the hero with respect to every constituent feature of the hero – a position *outside* the hero with respect to space, time, value, and meaning. And this being-outside in relation to the hero enables the author (I) to collect and concentrate *all* of the hero, who, from within himself, is diffused and dispersed in the projected world of cognition and in the open event of ethical action; (2) to collect the hero and his life and to complete him to the point where he forms a *whole* by supplying all those moments which are inaccessible to the hero himself from within himself (such as a full outward image, an exterior, a background behind his back, his relation to the event of death and the absolute future, etc.); and (3) to justify and to consummate the hero independently of the meaning, the achievements, the outcome and success of the hero's own forward-directed life.]

²⁷⁹ Ibid., p. 15. [the author's position of being situated outside the hero is gained by conquest, and the struggle for it is often a struggle for life, especially in the case where the hero is autobiographical, although not only there.]

²⁸⁰ "Transgrediente (do latim *transgredi*, *transgressus*, passo através, passo sobre): Jonas Cohn e Wilhelm Windelband usam "transgrediente" como o oposto de "imane" (...) (Cohn assinala que o uso de "transcendente" seria errôneo, desde que na tradição kantiana o termo significa "além dos limites da experiência possível".) (...) Johannes Volkelt usa "transgrediente" em correlação com "transsubjetivo"; "transsubjetivo" é o que está do lado de fora da esfera da minha consciência corrente (*jeweilige*); "transgrediente" é o que está do lado de fora do ser imediato do meu ato corrente de pensar. (...)." [Nota da edição americana. Op. cit., p. 233]. [Transgredient (from L. *transgredi*, *transgressus*, step across, step over): Jonas Cohn and Wilhelm Windelband use "transgredient" as the opposite of "immanent". (...). (Cohn points out that the use of "transcendent" would be misleading, since in the Kantian tradition the term means "beyond the limits of possible experience". (...)) Johannes Volkelt uses "transgredient" in correlation with "transsubjective": transsubjective" is that which lies outside the sphere of my current (*jeweilige*) consciousness; "transgredient" is that which lies outside the immediate being of my current act of thinking. (...).]

²⁸¹ Ibid., p. 22. [If there is only one unitary and unique participant, there can be no *aesthetic* event. An absolute consciousness, a consciousness that has nothing transgredient to itself, nothing situated outside itself and capable of delimiting it from outside – such a consciousness cannot be "aestheticized"; one can commune in it, but it cannot be seen as a *whole* that is capable of being consummated. An aesthetic event can take place only when there are two participants present; it presupposes two noncoinciding consciousnesses. When the hero and the author coincide or when they find themselves standing either next to one another in the face of a value they share or against one another as antagonists, the aesthetic event ends and an *ethical* event begins (polemical tract, manifesto, speech of accusation or of praise and gratitude, invective, confession as a self-accounting, etc.). When there is no hero at all, not even in a potential form, then we have to do with an event that is *cognitive* (treatise, article, lecture). And, finally, when the other consciousness is the encompassing consciousness of God, a *religious* event takes place (prayer, worship, ritual).]

²⁸² Ibid., p. 22. [We shall have to demonstrate that these constituents are not experienced as aesthetic values by the hero *in himself*, and, finally, we shall have to establish

their interconnection with the external constituents of form – with image and rhythm.]

²⁸³ Ibid., p. 24. [The excess of my seeing in relation to another human being provides the foundation for a certain sphere of my own exclusive self-activity, i.e., all those inner and outer actions which only I can perform in relation to the other, and which are completely inaccessible to the other himself from his own place outside of me; all those actions, that is, which render the other complete precisely in those respects in which he cannot complete himself by himself.]

²⁸⁴ Ibid. p. 103. [Just like the spatial form of a human being's outward existence, the aesthetically valid *temporal* form of his inner life develops from the *excess* inherent in my temporal seeing of another soul – from an excess which contains within itself all the moments that enter into the transgredient consummation of the whole of another's inner life. What constitutes these transgredient moments, i.e., moments that exceed self-consciousness and consummate it, are the outer *boundaries* of inner life – the point where inner life is turned *outward* and ceases to be active out of itself.]

²⁸⁵ A tradução americana indica que aqui Bakhtin usa o termo "*moments*" – o mesmo de *Toward a Philosophy of the Act*. Cf. op. cit., nota 155, p. 251: "Features or – constituents; Bakhtin uses his preferred term – moments."

²⁸⁶ "Ser é um evento em processo, um evento que é unitário e único". Nota da edição americana. Op. cit., p. 251. Observe-se que o vocabulário filosófico de Bakhtin, aqui, é o mesmo de *Toward a Philosophy of the Act*. [Being is an ongoing event, an event that is unitary and unique.]

²⁸⁷ Ibid., p. 138. [The architectonic of the world in artistic vision organizes not only spatial and temporal features, but also features that relate purely to meaning; there is not only spatial and temporal form, but meaning-governed form as well. Thus far, we have examined the conditions under which the space and time of a human being and his life assume aesthetic validity. But what also assumes aesthetic validity is the hero's meaning-governed attitude in being – that interior place which he occupies in the unitary and unique event of being, his axiological position in the event. It is this position that is isolated out of the event of being and consummated aesthetically; the selection of particular meaning-features of that event conditions the selection of the transgredient features corresponding to the meaning-features selected, and this expresses itself in the diversity of forms which the meaning-governed whole of the hero assume. (...) What should be noted is that the spatial, temporal, and meaning-governed wholes do not exist discretely (...).]

²⁸⁸ Ibid., p. 206-207. [And, in fact, the artist does work on language, but not on language as language. Language as language is something he surmounts, for language must cease to be perceived as language in its linguistic determinateness (its morphological, syntactic, lexicological determinateness, etc.), and must be perceivable only insofar as it becomes a means of artistic expression. (Words must cease to be palpable as words.) (...) / Do we have to feel the words in a work of art precisely as words, i.e., in respect to their linguistic determinateness? That is, do we have to feel the morphological form as specifically morphological, the syntactic form as syntactic, the semantic order as semantic? Of course, the work must also be studied as a *verbal* whole, by the very fact that it is perceived as verbal, is not the *artistic* whole. The surmounting of language, however, as a surmounting of physical material is completely immanent in character: it is surmounted not by way of negation, but by way of *immanent perfecting* in a particular, required direction. (Language *per se* is axiologically indifferent: it is always a servant, it is never a goal; it *serves* cognition, art, practical communication, etc.) / People who have studied science for the first time may

naively assume that the world of creative activity as well consists of scientifically abstract elements: it turns out that we have been speaking in prose all the time without even suspecting it. (...) What needs to be understood (...) is not the technical apparatus, but the *immanent logic of creative activity*, and what needs to be understood first of all is the value-and-meaning structure in which creative activity comes to pass and in which it gains an axiological awareness of itself – that is, the context in which the act of creation becomes meaningful. / The author-artist's creative consciousness is never *coincident* with language-consciousness: language-consciousness is no more than a constituent, a material that is totally governed by the purely artistic task.]

²⁸⁹ Ibid., p. 263. [One could say that material aesthetics – as a working hypothesis – is harmless and, given a methodically clear-cut awareness of the limits of its applicability, it can even be productive in studying *technique* in artistic creation. But it becomes unmitigatedly harmful and inadmissible when it is taken as a basis for understanding and studying artistic creativity as a whole, in all its aesthetic distinctiveness and significance.]

²⁹⁰ BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act*, p. 51. [What happens in all these cases is that the living, compelling, and inescapable uniqueness of our actual life is diluted with the water of merely thinkable empty possibility.]

²⁹¹ “Realmente vivida e experimentada”: vida que está sendo vivida-experimentada. O termo de Bakhtin para experiência ou experimentar é sempre *perezhivanie*, experiência-vivida (alemão *Erleben* ou *Erlebnis*; cf. o francês *vécu*). [Nota de Vadim Liapunov, BAKHTIN, M., op. cit., p. 80] [“Actually lived and experienced”: life that is being lived-experienced. Bakhtin's term for experience or experiencing is always *perzhivanie*, lived-experience (German *Erleben* or *Erlebnis*; cf. French *vécu*).]

²⁹² Na tradução do inglês “answerability”, preferimos a palavra “responsabilidade” a “respondibilidade” pelo fato de seu uso corrente em português conservar etimologicamente a ideia de “resposta”, num sentido mais amplo e concreto, moralmente enraizado, mantendo-se portanto fiel à ideia fundamental do termo bakhtiniano.

²⁹³ Ibid., p. 2. [An act of our activity, of our actual experiencing, is like a two-faced Janus. It looks in two opposite directions: it looks at the objective unity of a domain of culture and at the never-repeatable uniqueness of actually lived and experienced life. But there is no unitary and unique plane where both faces would mutually determine each other in relation to a single unique unity. It is only the once-occurrent event of Being in the process of actualization that can constitute this unique unity; all that which is theoretical or aesthetic must be determined as a constituent moment in the once-occurrent event of Being, although no longer, of course, in theoretical or aesthetic terms. An act must acquire a single unitary plane to be able to reflect itself in both directions – in its sense or meaning and in its being; it must acquire the unity of two-sided answerability – both for its content (special answerability) and for its Being (moral answerability). And the special answerability, moreover, must be brought into communion with the unitary and unique moral answerability as a constituent moment in it. That is the only way whereby the pernicious non-fusion and non-interpenetration of culture and life could be surmounted.]

²⁹⁴ Ibid., p. 29. [The actually performed act in its undivided wholeness is more than rational – it is *answerable*. Rationality is but a moment of answerability (...).]

²⁹⁵ Ibid., p. 41. [This acknowledgment of the uniqueness of my participation in Being is the actual and effectual foundation of my life and my performed deed. (...) ... what is also given here in a non-fused yet undivided form is both the moment of my passivity and the

moment of my self-activity: (1) I find myself in Being (passivity) and I actively participate in it; (2) both that which is given to me and that which is yet to be achieved by me: my own uniqueness is given, yet at the same time it exists only to the extent to which it is really actualized by me as uniqueness – it is always in the act, in the performed deed, i.e., is yet to be achieved; (3) both what *is* and what *ought* to be: I *am* actual and irreplaceable, and therefore *must* actualize my uniqueness. It is in relation to the whole actual unity that may unique ought arises from my unique place in Being.]

²⁹⁶ Ibid., p. 56. [Life can be consciously comprehended only as an ongoing event, and not as Being *qua* a given. A life that has fallen away from answerability cannot have a philosophy: it is, in its very principle, fortuitous and incapable of being rooted.]

²⁹⁷ “Relações-eventos”: não apenas relações entre eventos, mas também relações que têm o caráter de devir (eventos em processo). [Nota da edição americana. Op. cit., p. 98] [“Event-relations”: not only relations between events, but also relations that have the character of ongoing events.]

²⁹⁸ Ibid., p. 60-61. [It is not our intention to construct a logically unified system of values with the fundamental value – my participation in Being – situated at the head, or, in other words, to construct an ideal system of various possible values. Nor do we propose to give a theoretical transcription of values that have been actually, historically acknowledged by mankind, in order to establish such logical relations among them as subordination, co-subordination, etc., that is, in order to systematize them. What we intend to provide is not a system and not a systematic inventory of values, where pure concepts (self-identical in content) are interconnected on the basis of logical correlativity. What we intend to provide is a representation, a description of the actual, concrete architectonic of value-governed experiencing of the world – not with an analytical foundation at the head, but with that actual, concrete center (both spatial and temporal) from which valuations, assertions, and deeds come forth or issue, and where the constituent members are real objects, interconnected by concrete event-relations in the once-occurrent event of Being (in this context logical relations constitute but one moment along with the concrete spatial, temporal, and emotional-volitional moments).]

²⁹⁹ “Estrutura arquitetônica”: em vez do latinismo *estrutura* Bakhtin usa o seu equivalente russo – *stroenie*, “estrutura” ou “construção”. Note-se que a estrutura ou organização do mundo-evento é caracterizada como “arquitetônica”, isto é, a estrutura do mundo-evento resulta da interrelação arquitetônica. [Nota da edição americana. Op. cit., p. 98.] [“Architectonic structure”: instead of the Latinism *structure* Bakhtin uses the Russian equivalent of it – *stroenie*, “structure” or “construction”. Note that the structure or organization of the world-as-event is characterized as “architectonic”, that is, the structure of the world-as-event results from the architectonic interrelationship.]

³⁰⁰ Ibid., p. 61. [In order to give a preliminary idea of the possibility of such a concrete, value-governed architectonic, we shall analyze here the world of aesthetic seeing – the world of art. In its concreteness and its permeatedness with an emotional-volitional tone, this world is closer than any of the abstract cultural words (taken in isolation) to the unitary and unique world of the performed act. An analysis of this world should help us to come closer to an understanding of the architectonic structure of the actual world-as-event.]

³⁰¹ Bakhtin parafraseia aqui um provérbio russo: “Ele é caro para mim [eu o amo] não porque ele é bom, mas ele é bom porque é caro para mim”. [Nota da edição americana. Op. cit., p. 98] [Bakhtin paraphrases a Russian proverb here: *Ne pó khoroshu mîl, a pó mîlu*

khoroosh, "he is dear to me [I love him] not because he is good, but he is good because he is dear to me".]

³⁰² Ibid., p. 61-62. [The unity of the world in aesthetic seeing is not a unity of meaning or sense – not a systematic unity, but a unity that is concretely architectonic: the world is arranged around a concrete value-center, which is seen and loved and thought. What constitutes this center is the human being: everything in this world acquires significance, meaning, and value only in correlation with man – as that which is human. All possible Being and all possible meaning are arranged around the human being as the center and the sole value; everything (and here aesthetic seeing has no bounds) must be correlated with the human being, must become human. This does not mean, however, that it is the hero of a work who must be presented as a value that has a positive content, in the sense of attaching some positive valuational epithet to him, such as "good", "beautiful", and the like. On the contrary, the epithets may be all negative, the hero may be bad or pitiful or someone defeated and surpassed in every way. Nevertheless, it is upon him that my *interested* attention is riveted in aesthetic seeing, and everything that constitutes the best with respect to content is disposed around *him* – the bad one – as around the one who, in spite of every thing, is the sole center of values. In aesthetic seeing you love a human being not because he is good, but, rather, a human being is good because you love him. This is what constitutes the specific character of aesthetics seeing.]

³⁰³ Ibid., p. 64. [With regard to the center of values (with regard to the concrete human being) in the world of aesthetic seeing, one should not distinguish form from content: the concrete human being is both a formal and a contentual principle of seeing – in their unity and interpenetration. This distinction is possible only with regard to categories of abstract content. All abstract formal moments become concrete moments in the architectonic only when they are correlated with the concrete value of the mortal human being. All spatial and temporal relations are correlated with him alone and only in relation to him do they acquire valuative meaning: "high", "far", "above", "below", "abyss", "boundlessness" – all these expressions reflect the life and the intentness of the mortal human being (not in their abstract mathematical signification, of course, but in their emotional-volitional, valuative sense).]

³⁰⁴ "Separação" – *Razluka*: "Dia beregov otchinzny dal'noi ..." (Escrito em 27 de novembro de 1830, em Boldino). No manuscrito o poema não tem título; ele foi publicado postumamente (em *Utrenniia Zaria*, de V. A. Vladislavlev, 1841) sob o título "Separação". O poema é em memória de Amalia Riznick, um dos amores de Pushkin em Odessa. Ela era a filha de um banqueiro austríaco; sua mãe era italiana. Em maio de 1824, ela partiu de Odessa para a Itália e morreu de tuberculose em Gênova, em maio de 1825. V. a análise similar desse poema em Bakhtin, *Art and Answerability*, pp. 211-221. Nenhuma das análises pretende ser um tratamento exaustivo do todo artístico: ambas escolhem apenas aqueles momentos do conjunto que são pertinentes em cada contexto. Em *Art and Answerability*, Bakhtin quer mostrar com um exemplo específico como o ser humano concreto enquanto centro de valores funciona dentro de um todo artístico. O propósito da análise do presente volume é, como Bakhtin explica, dar uma ideia preliminar da possibilidade de uma arquitetônica concreta, governada pelo valor, a arquitetônica do mundo do ato realizado, por meio de uma análise (com um exemplo concreto) da arquitetônica do mundo da visão estética, uma vez que ele compartilha algumas características com o mundo da ação responsável. [Nota da edição americana. Op. cit., p. 99]. ["Parting" – *Razluka*: "Dia beregov otchinzny dal'noi ..." (written on November 27, 1830, in Boldino). In the ms. the poem has no

title; it was published posthumously (in V. A. Vladislavlev's *Utrenniaia Zaria* for 1841) under the title "Parting". The poem is in memory of Amalia Riznich, one of Pushkin's loves in Odessa. She was the daughter of an Austrian banker; her mother was Italian. In May 1824, she left Odessa for Italy and died of consumption in Genoa in May 1825. See the similar analysis of this poem in Bakhtin, *Art and Answerability*, pp. 211-221. Neither analysis is intended as an exhaustive treatment of the artistic whole; both single out only those moments of the whole which are pertinent in each context. In *Art and Answerability* Bakhtin is concerned with showing with a specific example how the concrete human being as the center of values functions within an artistic whole. The purpose of the analysis in the present volume is, as Bakhtin explains, to give a preliminary idea of the possibility of a concrete, value-governed architectonic, the architectonic of the world of the performed act, by way of an analysis (with a concrete example) of the architectonic of the world of aesthetic seeing, since this latter world shares certain features with the world of the answerable deed.]

³⁰⁵ Ibid., p.65-66. [The best way to clarify the architectonic disposition of the world in aesthetic seeing around a center of values, i.e., the mortal human being, is to give a form-and-content analyses of some particular work. Let us consider Pushkin's lyrical poem "Parting", written in 1830. / *Bound for the shores of your distant homeland / You were leaving this foreign land. / In that unforgettable hour, in that sorrowful hour, / I wept before you for a long time. / My hands, growing ever colder, / Strained to hold you back. / My moans implored you not to break off / The terrible anguish of parting. // But you tore away your lips / From our bitter kiss; / From a land of gloomy exile / You called me to another land. / You said: "On the day of our meeting / Beneath an eternally blue sky / In the shade of olive trees, / We shall once more, my beloved, unite our kisses of love." // But there – alas! – where the sky's vault / Shines with blue radiance, / Where the waters slumber beneath the cliffs, / You have fallen asleep forever. / Your beauty and your sufferings / Have vanished in the grave - / And the kiss of our meeting has vanished as well ... / But I am waiting for that kiss – you owe it to me ...]*

³⁰⁶ *Vne-nakhodimost'*: estar do lado de fora ou qualidade de estar situado do lado de fora dos limites de. [Nota da edição americana. Op. cit., p. 99]. [*Vne-nakhodimost'*: being outside or situatedness outside the bounds of.]

³⁰⁷ Ibid., pp. 66-67. [There are two active persons in this poem – the lyrical hero (the objectified author) and "she" (Riznich), and, consequently, there are two value-contexts, two concrete reference-points with which the concrete, valuative moments of Being are correlated. The second context, moreover, without losing its self-sufficiency, is valuatively encompassed (affirmed and founded) by the first, and both of these contexts are, in turn, encompassed by the unitary and valuatively affirming aesthetic context of the author-*artist*, who is situated outside the poem's architectonic of seeing the world (*not* the author-*hero*, who is a participant in this architectonic) and outside that of the contemplator. The aesthetic *subiectum*'s (the author's, the contemplator's) unique place in Being, the point from which his aesthetic activity (his objective love of a concrete human being) starts out or issues, has only one determination: his being situated outside [*vne-nakhodimost'*] all of the moments in the architectonic unity [illegible] of aesthetic seeing. And it is this that for the first time creates the possibility for the aesthetics *subiectum* to encompass the entire spatial as well as temporal architectonic through the action of a valuatively unitary affirming and founding self-activity. Aesthetic empathizing (the seeing of a hero or of an object from within them) is actively accomplished from this unique outside-situated place, and it is in this same place that aesthetic reception is accomplished, that is, the affirming and forming of the material that

was gained through empathizing – within the bounds of a unitary architectonic of seeing. The *subiectum's* outside-situatedness (spatial, temporal, and valuative) – the fact that the object of empathizing and seeing is *not* I myself – makes possible for the first time the aesthetic activity of forming.]

³⁰⁸ *Plurilinguismo* (ou, para alguns tradutores, *heteroglossia*) é o termo que será usado por Bakhtin (principalmente nos textos dos anos 30, que veremos mais adiante) para definir o universo multilíngue da linguagem concreta, o fato de que toda palavra vive imersa em um mundo de pontos de vista axiologicamente e socialmente distintos, e qualquer consideração de significado terá de levar em conta essa realidade *plurilíngue* que ressoa em toda palavra. É um termo correlato, mas não idêntico, à *bivocalidade* de Voloshinov, que diz respeito ao recorte específico do espaço da enunciação entre dois sujeitos.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 68. [What we have here is an interpenetration and unity of events, while the contexts remain valuatively distinct, i.e., they do not fuse together.]

³¹⁰ BAKHTIN, M. *Problems Of Dostoevsky's Poetics*, p. 272. [We must renounce our monologic habits so that we might come to feel at home in the new artistic sphere which Dostoevsky discovered, so that we might orient ourselves in that incomparably more complex *artistic model of the world* which he created.]

³¹¹ "A arte da superação". In: *Folha de S. Paulo*, Sup. Mais!, 28/10/2001.

³¹² Como exemplos – respeitáveis – dessa assimilação, cf. a obra de Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, de 1975, em que o nome de Bakhtin aparece no capítulo "O Formalismo Russo", ao lado de Viktor Jirmunski, Iuri Tynianov e Roman Jakobson. Sob o título "A tipologia do discurso na prosa", transcreve-se um trecho da obra de Bakhtin, em sua primeira versão, de 1929 (provavelmente por erro tipográfico, está 1925), e não da edição de 1968. Uma nota esclarece que cotejou-se a tradução russa com a versão norte-americana incluída em "Readings in Russian Poetics", organizada por L. Matejka e K. Pomorska, de 1971, e com a edição suíça de 1970. Bem mais tarde, em 1988, ainda se encontra essa vinculação, por exemplo, numa nota dos tradutores da edição brasileira de *Questões de literatura e estética*. Nela se diz que a obra de Bakhtin sobre Dostoiévski foi estruturada "segundo uma orientação bastante próxima da formalista: primeiro, a análise imanente das obras do autor e depois a sua inserção na série histórico-social" (BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*, p. 10.). Não há nada mais diametralmente oposto a Bakhtin do que "análise imanente" ou mesmo "inserção na série histórico-social"; o vocabulário aqui é tipicamente formalista.

³¹³ Cf. BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 181-182. [From the vantage points provided by *pure* linguistics, it is impossible to detect in belletristic literature any really essential differences between a monologic and a polyphonic use of discourse.]

³¹⁴ BAKHTIN, M. *Speech Genres & Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1999. p. 151. [The peculiarities of polyphony. The lack of finalization of the polyphonic dialogue (dialogue about ultimate questions). These dialogues are conducted by unfinalized individual personalities and not by psychological subjects. The somewhat unembodied quality of these personalities (disinterested surplus). / Every great writer participates in such a dialogue; he participates with his creativity as one of the sides in the dialogue. But writers themselves do not create polyphonic novels. Their rejoinders in the dialogue are monologic in form; each has one world of his own while other participants in the dialogue remain with their worlds outside the work. (...). / Only a polyphonist like Dostoevsky can sense in the struggle of opinions and ideologies (of various epochs) an incomplete dialogue on ultimate questions

(in the framework of great time). Others deal with issues that have been resolved within the epoch.]

³¹⁵ Cf. BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 181. "Intitulamos este capítulo "O Discurso em Dostoiévski" porque temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta da palavra". [We have entitled our chapter "*Discourse* in Dostoevsky", for we have in mind *discourse*, that is, language in its concrete living totality, and not language as the specific object of linguistics, something arrived at through a completely legitimate and necessary abstraction from various aspects of the concrete life of the word.]

³¹⁶ Ibid., p. 185. [Linguistics does not recognize double-voiced discourse.]

³¹⁷ Ibid., p. 183-184. ["Life is good." "Life is good." Here are two absolutely identical judgments, or in fact one singular judgment written (or pronounced) by us *twice*; but this "twice" refers only to its verbal embodiment and not to the judgment itself. We can, to be sure, speak here of the logical relationship of identity between two judgments. But if this judgment is expressed in two utterances by two different subjects, then dialogic relationships arise between them (agreement, affirmation). / Dialogic relationships are absolutely impossible without logical relationships or relationships oriented toward a referential object, but they are not reducible to them, and they have their own specific character. / As we have already said, logical and semantically referential relationships, in order to become dialogic, must be embodied, that is, they must enter another sphere of existence: they must become *discourse*, that is, an utterance, and receive an *author*, that is, a creator of the given utterance whose position it expresses. / Every utterance in this sense has its author, whom we hear in the very utterance as its creator. Of the real author, as he exists outside the utterance, we can know absolutely nothing at all. And the forms of this real authorship can be very diverse. A given work can be the product of a collective effort, it can be created by the successive efforts of generations, and so forth – but in all cases we hear in it a unified creative will, a definite position, to which it is possible to react dialogically. A dialogic reaction personifies every utterance to which it responds. / Dialogic relationships are possible not only among whole (relatively whole) utterances; a dialogic approach is possible toward any signifying part of an utterance, even toward an individual word, if that word is perceived not as the impersonal word of language but as a sign of someone else's semantic position, as the representative of another person's utterance; that is, if we hear in it someone else's voice. Thus dialogic relationships can permeate inside the utterance, even inside the individual word, as long as two voices collide within it dialogically (microdialogue, of which we spoke earlier). / On the other hand, dialogic relationships are also possible between language styles, social dialects, and so forth, insofar as they are perceived as semantic positions, as language worldviews of a sort, that is, as something no longer strictly within the realm of linguistic investigation. / Finally, dialogic relationships are also possible toward one's own utterance as a whole, toward its separate parts and toward an individual word within it, if we somehow detach ourselves from them, speak with an inner reservation, if we observe a certain distance from them, as if limiting our own authorship or dividing it in two. / (...) / The chief subject of our investigation, one could even say its chief hero, will be *double-voiced* discourse, which inevitably arises under conditions of dialogic interaction, that is, under conditions making possible an authentic life for the word.]

³¹⁸ Ibid., p. 183. [Dialogic relationships are reducible neither to logical relationships nor to relationships oriented semantically toward their referential object, relationships *in and of*

themselves devoid of any dialogic element.]

³¹⁹ Cf. "Discourse in Dostoevsky", em *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p.181-204.

³²⁰ "Skaz é um procedimento narrativo pelo qual um narrador, caracterizado agudamente por sua fala fora do padrão, geralmente representando um grupo étnico, social, profissional ou etário identificável, reproduz cenas e caracteriza seus participantes por imitação. A narrativa, que tem um caráter vivo e improvisado, normalmente dá a impressão de se dirigir ao leitor ou à audiência". Cf. nota 95 do [capítulo III](#).

³²¹ BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 185. [All these phenomena, despite very real differences among them, share one common trait: discourse in them has a twofold direction – it is directed both toward the referential object of speech, as in ordinary discourse, and toward *another's discourse*, toward *someone else's speech*. If we do not recognize the existence of this second context of someone else's speech and begin to perceive stylization or parody in the same way ordinary speech is perceived, that is, as speech directed only at its referential object, then we will not grasp these phenomena in their essence: stylization will be taken for style, parody simply for a poor work of art.]

³²² *Ibid.*, p. 199. [The classification offered below is of course somewhat abstract in character. A concrete discourse may belong simultaneously to different varieties and even types. Moreover, interrelationships with another person's discourse in a concrete living context are of a dynamic and not a static character: the interrelationship of voices in discourse may change drastically, unidirectional words may turn into multidirectional ones, internal dialogization may become stronger or weaker, a passive type may be activated, and so forth.]

³²³ *Ibid.*, p. 199. [The other discourse exerts influence from without; diverse forms of interrelationship with another's discourse are possible here, as well as various degrees of deforming influence exerted by one discourse on the other.]

³²⁴ *Ibid.*, p. 199-200. [The plane of investigation proposed by us here, an investigation of discourse from the point of view of its relationship to someone else's discourse, has, we believe, exceptionally great significance for an understanding of artistic prose. Poetic speech in the narrow sense requires a uniformity of all discourses, their reduction to a common denominator, although that denominator can either be discourse of the first type, or can belong to certain weakened varieties of the other types. Of course, even in poetic speech works are possible that do not reduce their entire verbal material to a single common denominator, but in the nineteenth century such instances were rare and rather specific. To this group belong, for example, the "prosaic" lyric of Heine, Barbier, some works of Nekrasov, and others (not until the twentieth century is there a drastic "prosification" of the lyric). The possibility of employing on the plane of a single work discourses of various types, with all their expressive capacities intact, without reducing them to a common denominator – this is one of the most fundamental characteristic features of prose. Herein lies the profound distinction between prose style and poetic style. But even in poetry a whole series of fundamental problems cannot be solved without some attention to the above-mentioned plane for investigating discourse, because different types of discourse in poetry require different stylistic treatments.]

³²⁵ BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*, p. 268. [There resides in it an acknowledgment in principle and substance of the inadequacy of all contemporary stylistics, along with its philosophical and linguistic base, when it comes to defining the specific distinctive features of novelistic prose.]

³²⁶ KLARK, K.; HOLQUIST, H. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. p. 275.

³²⁷ Ibid., p. 272.

³²⁸ Ibid., p. 276. Grifo nosso.

³²⁹ Ibid., p. 286.

³³⁰ Provavelmente se trata de um lapso de tradução; Bakhtin comenta as abordagens *ideológica e formal*, ambas abstratas para ele.

³³¹ Ibid., p. 287.

³³² BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*, p. 259. [More often than not, stylistics defines itself as a stylistics of "private craftsmanship" and ignores the social life of discourse outside the artist's study, discourse in the open spaces of public squares, streets, cities and villages, of social groups, generations and epochs.]

³³³ Ibid., p. 259. [The principal idea of this essay is that the study of verbal art can and must overcome the divorce between an abstract "formal" approach and an equally abstract "ideological" approach. Form and content in discourse are one, once we understand that verbal discourse is a social phenomenon – social throughout its entire range and in each and every of its factors, from the sound image to the furthest reaches of abstract meaning.]

³³⁴ Ibid., p. 262-263. [The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized. The internal stratification of any single national language into social dialects, characteristic group behavior, professional jargons, generic languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various circles and of passing fashions, languages that serve the specific sociopolitical purposes of the day, even of the hour (each day has its own slogan, its own vocabulary, its own emphases – this internal stratification present in every language at any given moment of its historical existence is the indispensable prerequisite for the novel as a genre. The novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types [*raznorečie*] and by the differing individual voices that flourish under such conditions. Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia [*raznorečie*] can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized). These distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme through different languages and speech types, its dispersion into the rivulets and droplets of social heteroglossia, its dialogization – this is the basic distinguishing feature of the stylistics of the novel.]

³³⁵ "A epopeia – e, naturalmente, também a arte do romance – consiste no desdobramento dos traços atuais e significativos da *praxis social*", diz, por exemplo, Georg Lukács. (*Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. p. 60-61).

³³⁶ BAKHTIN, M. *The Dialogical Imagination*, p. 272. [Every concrete utterance of a speaking subject serves as a point where centrifugal as well as centripetal forces are brought to bear. The processes of centralization and decentralization, of unification and disunification, interest in the utterance; the utterance not only answers the requirements of its own language as an individualized embodiment of a speech act, but it answers the requirements of heteroglossia as well; it is in fact an active participant in such speech diversity. And this

active participation of every utterance in living heteroglossia determines the linguistic profile and style of the utterance to no less a degree than its inclusion in any normative-centralizing system of a unitary *language*. / Every utterance participates in the “unitary language” (in its centripetal forces and tendencies) and at the same time partakes of social and historical heteroglossia (the centrifugal, stratifying forces).]

³³⁷ Ibid., p. 272-273. [At the time when major divisions of the poetic genres were developing under the influence of the unifying, centralizing, centripetal forces of verbal-ideological life, the novel – and those artistic-prose genres that gravitate toward it – was being historically shaped by the current of decentralizing, centrifugal forces. At the time when poetry was accomplishing the task of cultural, national and political centralization of the verbal-ideological world in the higher official socio-ideological levels, on the lower levels, on the stages of local fairs and at buffon spectacles, the heteroglossia of the clown sounded forth, ridiculing all “languages” and dialects; there developed the literature of the *fabliaux* e *Schwänke* of street songs, folksayings, anecdotes, where there was no language-center at all, where there was to be found a lively play with the “languages” of poets, scholars, monks, knights and others, where all “languages” were masks and where no language could claim to be an authentic, incontestable face.]

³³⁸ O que, às vezes, em certos momentos históricos, é também um eixo de referência.

³³⁹ BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*, p. 269. [Novelistic discourse is poetic discourse, but one that does not fit within the frame provided by the concept of poetic discourse as it now exists. This concept has certain underlying presuppositions that limit it. The very concept – in the course of its historical formulation from Aristotle to the present day – has been oriented toward the specific “official” genres and connected with specific historical tendencies in verbal ideological life. Thus a whole series of phenomena remained beyond its conceptual horizon.]

³⁴⁰ Ibid., p. 271. [Aristotelian poetics, the poetics of Augustine, the poetics of the medieval church, of “the one language of truth”, the Cartesian poetics of neoclassicism, the abstract grammatical universalism of Leibniz (the idea of a “universal language”), Humboldt’s insistence on the concrete – all these, whatever their differences in nuance, give expression to the same centripetal forces in socio-linguistic and ideological life; they serve one and the same project of centralizing and unifying the European languages.]

³⁴¹ Ibid., p. 276. [The direct word, as traditional stylistics understands it, encounters in its orientation toward the object only the resistance of the object itself (the impossibility of its being exhausted by a word, the impossibility of saying it all), but it does not encounter in its path toward the object the fundamental and richly varied opposition of another’s word. No one hinders this word, no one argues with it.]

³⁴² Cf. o longo artigo “A resignificação do mundo”, de Claudia Amiga Pino. Revista *Cult*, nº 52, p. 46 et seq.

³⁴³ Em uma nota, Bakhtin lembra a filiação mais próxima desse poderoso imaginário: “Altamente significativa a esse respeito é a luta empreendida em movimentos como o rousseauismo, naturalismo, impressionismo, acmeísmo, dadaísmo, surrealismo e escolas análogas para “qualificar” a natureza do objeto (uma luta decorrente da ideia de um retorno à consciência primordial, à consciência original, ao objeto em si e por si, à pura percepção, etc.). BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*, p. 277. [Highly significant in this respect is the struggle that must be undertaken in such movements as Rousseauism, Naturalism, Impressionism, Acmeism, Dadaism, Surrealism and analogous schools with the “qualified”

nature of the object (a struggle occasioned by the idea of a return to primordial consciousness, to original consciousness, to the object itself in itself, to pure perception and so forth).]

³⁴⁴ Ibid., p. 276. [Indeed, any concrete discourse (utterance) finds the object at which it was directed already as it were overlain with qualifications, open to dispute, charged with value, already enveloped in an obscuring mist – or, on the contrary, by the “light” of alien words that have already been spoken about it. It is entangled, shot through with shared thoughts, points of view, alien value judgements and accents. The word, directed toward its object, enters a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgements and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others, intersects with yet a third group: and all this may crucially shape discourse, may leave a trace in all its semantic layers, may complicate its expression and influence its entire stylistic profile.]

³⁴⁵ Insistimos que a palavra “voz”, aqui usada, não se limita a e não se confunde com a mera instância gramatical do texto (“primeira pessoa”, “segunda pessoa” ...), que na perspectiva bakhtiniana, no plano que aqui se discute, é irrelevante. “Voz”, para Bakhtin, é antes um *centro de vabr* que um índice gramatical.

³⁴⁶ As marcas formais, nesse sentido, são pouco relevantes – quando existem, elas podem simplesmente *reificar* a outra voz, fazer dela um *objeto fechado*, sem nenhuma autonomia. Na obra sobre Dostoiévski, Bakhtin chama atenção para o fato de o autor russo quase nunca marcar a fala de seus personagens com alguma variedade dialetal típica: “Pode até mesmo parecer que os heróis dos romances de Dostoiévski falam todos a mesma linguagem, vale dizer, a do autor. Foi acusado por esta monotonia de linguagem por muitos, incluindo Tolstói.” BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 182. [It might even seem that the heroes of Dostoevsky's novels all speak one and the same language, namely the language of their author. For this monotony of language many reproached Dostoevsky, including Leo Tolstoy.]

³⁴⁷ BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*, p. 279. [Dialogue is studied merely as a compositional form in the structuring of speech, but the internal dialogism of the word (which occurs in a monological utterance as well as in a rejoinder), the dialogism that penetrates its entire structure, all its semantic and expressive layers, is almost entirely ignored. But it is precisely this internal dialogism of the word, which does not assume any external compositional forms of dialogue, that cannot be isolated as an independent act, separate from the word's ability to form a concept [*koncipirovanie*] of its object – it is precisely this internal dialogism that has such enormous power to shape style.]

³⁴⁸ “O que estamos chamando de construção híbrida é uma enunciação que pertence, por suas marcas gramaticais (sintáticas) e composicionais, a um único falante, mas que realmente contém misturadas duas enunciações, dois modos de falar, dois estilos, duas “línguas”, dois sistemas semânticos e axiológicos.” Ibid., p. 304. [What we are calling a hybrid construction is an utterance that belongs, by its grammatical (syntactic) and compositional markers, to a single speaker, but that actually contains mixed within it two utterances, two speech manners, two styles, two “languages”, two semantic and axiological belief systems.]

³⁴⁹ Ibid., p. 280. [But this does not exhaust the internal dialogism of the word. It encounters an alien word not only in the object itself: every word is directed toward an *answer* and cannot escape the profound influence of the answering word that it anticipates. / The word in living conversation is directly, blatantly, oriented toward a future answer-word: it provokes an answer, anticipates it and structures itself in the answer's direction. Forming itself

in an atmosphere of the already spoken, the word is at the same time determined by that which has not yet been said but which is needed and in fact anticipated by the answering word. Such is the situation in any living dialogue.]

³⁵⁰ Id. Aqui Bakhtin cita Vinogradov e sua obra "Sobre a prosa literária", "onde são dadas as definições retiradas das velhas retóricas". [Cf. Vinogradov's book *On artistic prose*, the chapter "Rhetoric and Poetics" (...) where definitions taken from the older rhetorics are introduced.]

³⁵¹ Id. [They have taken into consideration only those aspects of style determined by demands for comprehensibility and clarity – that is, precisely those aspects that are deprived of any internal dialogism, that take the listener for a person who passively understands but not for one who actively answers and reacts.]

³⁵² Ibid., p. 282-283. [The speaker strives to get a reading on his own word, and on his own conceptual system that determines this word, within the alien conceptual system of the understanding receiver; he enters into dialogical relationships with certain aspects of this system. The speaker breaks through the alien conceptual horizon of the listener, constructs his own utterance on alien territory, against his, the listener's, apperceptive background. / (...) / Although they differ in their essentials and give rise to varying stylistic effects in discourse, the dialogic relationship toward an alien word within the object and the relationship toward an alien word in the anticipated answer of the listener can, nevertheless, be very tightly interwoven with each other, becoming almost indistinguishable during stylistic analysis.]

³⁵³ Clark&Holquist, lembrando os anos de Universidade de Bakhtin (1914-1918) relembram a influência que sobre ele exerceu o professor Fadei F. Zielinski, "um preletor excêntrico e cheio de colorido que influenciou a vida de muitos estudantes". Zielinski falava "do triunfo da prosa sobre a poesia, algo que Bakhtin descreveu mais tarde como a novelização da cultura". (In: *Bakhtin*, p. 56-57)

³⁵⁴ BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*, p. 284. [In the majority of poetic genres (poetic in the narrow sense), as we have said, the internal dialogization of discourse is not put to artistic use, it does not enter into the work's "aesthetic object", and is artificially extinguished in poetic discourse. In the novel, however, this internal dialogization becomes one of the most fundamental aspects of prose style and undergoes a specific artistic elaboration.]

³⁵⁵ Ibid., p. 285. [In poetic genres, artistic consciousness – understood as a unity of all the author's semantic and expressive intentions – fully realizes itself within its own language; in them alone is such consciousness fully immanent, expressing itself in it directly and without mediation, without conditions and without distance. The language of the poet is *his* language, he is utterly immersed in it, inseparable from it, he makes use of each form, each word, each expression according to its unmediated power to assign meaning (as it were "without quotation marks"), that is, as a pure and direct expression of his own intention.]

³⁵⁶ Ibid., p. 286. [The language in a poetic work realizes itself as something about which there can be no doubt, something that cannot be disputed, something all-encompassing.]

³⁵⁷ Um estudo da História poderá indicar, entretanto, os momentos em que esses valores tinham alto prestígio, momentos que podem ser encontrados em circunstâncias tão completamente díspares como, por exemplo, na cultura religiosa medieval e, muito depois, nos totalitarismos laicos do século XX.

³⁵⁸ O que pode desaparecer (pelo menos como hipótese histórica) é a literatura, é claro; mas se ela existe, ela necessariamente só existe em *gêneros*.

³⁵⁹ BAKHTIN, M., op. cit., p. 286. [To take responsibility for the language of the work as a whole at all of its points as *its* language, to assume a full solidarity with each of the work's aspects, tones, nuances – such is the fundamental prerequisite for poetic style; style so conceived is fully adequate to a single language and a single linguistic consciousness.]

³⁶⁰ Isso é verdade mesmo no caso clássico da narração em terceira pessoa, do chamado 'narrador onisciente'; o autor-criador, a "autoridade semântica" não se confunde com esse narrador, sob pena de o texto perder a dimensão estética e entrar no evento da vida – como confissão pessoal, opinião direta, etc.

³⁶¹ BAKHTIN, M., op. cit., p. 286. [The poet is not able to oppose his own poetic consciousness, his own intentions to the language that he uses (...).]

³⁶² Id. [The poet is not able to oppose his own poetic consciousness, his own intentions to the language that he uses, for he is completely within it and therefore cannot turn it into an object to be perceived, reflected upon or related to. Language is present to him only from inside, in the work it does to effect its intention, and not from outside, in its objective specificity and boundedness. Within the limits of poetic style, direct unconditional intentionality, language at its full weight and the objective display of language (as a socially and historically limited linguistic reality) are all simultaneous, but incompatible. The unity and singularity of language are the indispensable prerequisites for a realization of the direct (but not objectively typifying) intentional individuality of poetic style and of its monologic steadfastness.]

³⁶³ Ibid., p. 287, nota 12. [It goes without saying that we continually advance as typical the extreme to which poetic genres aspire; in concrete examples of poetic works it is possible to find features fundamental to prose, and numerous hybrids of various generic types exist. These are especially widespread in periods of shift in literary poetic languages.]

³⁶⁴ BANDEIRA, M. *Estrela da manhã e outros poemas*. São Paul: Círculo do Livro S.A., 1978. p. 75 e p. 70.

³⁶⁵ BAKHTIN, M., op. cit., p. 287-288. [It is noteworthy that the poet, should he not accept the given literary language, will sooner resort to the artificial creation of a new language specifically for poetry than he will to the exploitation of actual available social dialects. Social languages are filled with specific objects, typical, socially localized and limited, while the artificially created language of poetry must be a directly intentional language, unitary and singular. Thus, when Russian prose writers at the beginning of the twentieth century began to show a profound interest in dialects and *skaz*, the Symbolists (Bal'mont, V. Ivanov) and later the Futurists dreamed of creating a special "language of poetry", and even made experiments directed toward creating such a language (those of V. Khlebnikov). / The idea of a special unitary and singular language of poetry is a typical utopian philosopheme of poetic discourse: it is grounded in the actual conditions and demands of poetic style, which is always a style adequately serviced by one directly intentional language from whose point of view other languages (conversational, business and prose languages, among others) are perceived as objects that are in no way its equal. The idea of a "poetic language" is yet another expression of that same Ptolomaic conception of the linguistic and stylistic world.]

³⁶⁶ A propósito, cf. a opinião de Mário de Andrade sobre Marinetti (a quem, em outro momento, chamará de "fascista"), em carta a Manuel Bandeira de 1926: "Estou convencido que convém tratá-lo com a maior desimportância até com uma desimportância afetada pra que ele não imagine que a gente está indo na onda. Mesmo as coisas pesadas que direi pra ele pretendo dizê-las com o ar mais desimportante do mundo, como quem já está acostumado a lidar com uma porção de Marinettis. Esse carcamano, que veio fazer a gente

perder quase metade do caminho andado, carece mas é de ser tratado com a importância que tem." MORAES, M. *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP / IEB, 2000. p. 296.

³⁶⁷ BAKHTIN, op. cit., p. 297. [To achieve this, the poet strips the word of others' intentions, he uses only such words and forms (and only in such a way) that they lose their link with concrete intentional levels of language and their connection with specific contexts. Behind the words of a poetic work one should not sense any typical or reified images of genres (except for the given poetic genre), nor professions, tendencies, directions (except the direction chosen by the poet himself), nor world views (except for the unitary and singular world view of the poet himself), nor typical and individual images of speaking persons, their speech mannerisms or typical intonations. *Everything that enters the work must immerse itself in Lethe, and forget its previous life in any other contexts: language may remember only its life in poetic contexts (in such contexts, however, even concrete reminiscences are possible).*]

³⁶⁸ Assim, na discussão que se segue, desconsideremos o gênero híbrido do poema narrativo.

³⁶⁹ BAKHTIN, op. cit., p. 297. [Of course there always exists a limited sphere of more or less concrete contexts, and a connection with them must be deliberately evidenced in poetic discourse. But these contexts are purely semantic and, so to speak, accented in the abstract; in their linguistic dimension they are impersonal or at least no particularly concrete linguistic specificity is sensed behind them, no particular manner of speech and so forth, no socially typical linguistic face (the possible personality of the narrator) need peek out from behind them. Everywhere there is only one face – the linguistic face of the author, answering for every word as if it were his own.]

³⁷⁰ Em "Para uma filosofia do ato" Bakhtin faz uma crítica à filosofia de Bergson, e ao que ele chama de "estetização da vida", nestes termos: "O mundo da visão estética, obtido em abstração do sujeito real da visão, não é o mundo real em que eu vivo, embora seu conteúdo esteja inserido em um sujeito vivo. Mas exatamente como na cognição teórica, existe a mesma não-comunicação essencial e fundamental entre o sujeito e sua vida como objeto da visão estética, de um lado, e o sujeito como *portador* do ato da visão estética, de outro." [The world of aesthetic seeing, obtained in abstraction from the actual *subiectum* of seeing, is not the actual world in which I live, although its content-aspect is inserted into a living *subiectum*. But just as in theoretical cognition, there is the same essential and fundamental non-communication between the *subiectum* and his life as the *object* of aesthetic seeing, on the one hand, and the *subiectum* as the *bearer* of the act of aesthetic seeing, on the other.] BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act*, p. 14.

³⁷¹ BANDEIRA, M. Op. cit., p. 75.

³⁷² MORAES, op. cit., p. 193 e 351.

³⁷³ "Desaparecimento de Luísa Porto". In: ANDRADE, C. D., op. cit., p. 129.

³⁷⁴ Ibid., p. 131

³⁷⁵ Ibid., p. 132.