

## PEQUENA TEORIA DE LITERATURA DO FORMALISMO RUSSO

Lauro Dick  
Julho/1972

Intenta este escrito levantar elementos que sirvam à organização de uma pequena teoria da literatura do formalismo russo.

Conquanto os formalistas confessassem, em 1925, quando o caminho andado já lhes permitia uma parada retrospectiva, que não haviam tido e nem tinham "ainda alguma doutrina ou algum sistema completo" e que, em seu trabalho científico, apreciavam "a teoria unicamente como uma hipótese de trabalho", com a ajuda da qual indicavam e compreendiam os fatos, é preciso ter presente que o faziam em atenção ao "elemento evolutivo", por eles reputado "muito importante para a história do método formal" (1). Corpus doutrinário, ou seja, método coerente, quanto possível exaustivo e relativamente simples de princípios (para citar caracterização das ciências humanas propostas por L. Hjelmslev), em verdade, não lhes faltava, ainda que incompleto, ou melhor, em devenir. Repugnava-lhes era a cristalização, anticientífica por natureza.

Serve de fonte ao presente estudo o volume recém-editado pela Globo, de Porto Alegre, sob o título geral *Teoria da literatura, formalistas russos*, organizado, apresentado e apendiceado por Dionísio de Oliveira Toledo (2). Tradutores dos ensaios que integram a publicação foram alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Boris Schnalderman prefacia a obra.

Fique, pois, assente que o trabalho se apóia tão só na referida unidade bibliográfica, sem recorrer a bibliografia outra, como seria a tradução ao francês dos mesmos textos, por Tzvetan Todorov (3), livro de Victor Erlich (4) e "A herança metodológica do formalismo", do mesmo Tzvetan Todorov (5).

A preocupação, assim, é de abordar o formalismo na sua ingenuidade ou pureza, despojado ainda, a bem dizer, de linguagens segundas e alheio às transformações que provocou no pensamento literário moderno. Perspectiva, portanto, sincrônica, não diacrônica, atenta às tensões disjuntivas (e, por igual, conjuntivas) de renovação e tradição, num dado momento, não ao seu percurso no tempo e no espaço.

Obedece a dissertação ao seguinte plano: conceituada a forma, em suas várias acepções, parte-se para uma conceituação de formalismo e, logo em seguida, para o esboço de uma poética formal.

## FORMA

"Modo sob o qual uma coisa existe ou se manifesta, configuração; feito; feição exterior; manifestação; estado; modo; modelo; estruturas; arranjo e estilo em composição literária, musical ou plástica", tais são, entre outras, as definições descritivas que, de forma, dá o *Pequeno dicionário brasileiro de língua portuguesa* (6). Submetendo essas definições a crivo, digamos, filosófico, podem elas ser reduzidas a três sentidos:

Primeiro: "a configuração exterior, o contorno, a figura, a estrutura visível de um corpo" (7). É como a concebe, em geral, a crítica e, por extensão, a análise, o comentário, a explicação, a interpretação literária, escolar pré-científica e, não raro, a científica também. Otto Maria Carpeaux, p.ex., no intróito à sua monumental História da literatura ocidental, em oito volumes, declara alto e bom som: "A literatura é, pois, estudada nas páginas seguintes como expressão estilística do Espírito objetivo" (espírito com /e/ maiúsculo), "autônomo, e ao mesmo tempo como reflexo das situações sociais" (8). Forma, ou seja, "expressão estilística, aqui, só pode ser revestimento externo, adjetivo, de algo interno: o "Espírito objetivo, autônomo, as situações sociais". O conteúdo, numa palavra.

Aos conteudistas, efetivamente, parece-lhes que a forma é uma como que aura do conteúdo. Uns como que anéis de Saturno. Assim, na frase de Jean Suberville, "le fond crée la forme". E, em termos imperativo-didáticos: "**Compreons bien cette loi de la création de la forme par le fond, elle est essentiels et conditionne absolument le style à la pensée et au sentiment**" (9). Condiciona. Menos mal. Mas a afirmação é: condiciona absolutamente.

Antônio Soares Amora, definindo a forma, "também denominada linguagem", como "elemento que fixa o conteúdo e permite sua transmissão de um espírito para outro", chega, logicamente, à conclusão de que "a forma", nos mais variados aspectos, é o veículo do conteúdo, mesmo quando uma e outra são afirmados concomitantes, indissolúveis, como no teórico supracitado. Exemplo: Ébion de Lima dizendo o Caramuru, de Frei José de Santa Rita Durão, "mais importante pela sua significação que pela sua arte", e, "quanto à forma, (...) um arremedo dos *Lusíadas*. A forma é descrita como de "adjetivação profusa e não destituída de propriedade" etc. (11).

A essa dicotomia fundoforma, em que a forma não passa de acessório, de "invólucro", de "recipiente no qual se deposita o líquido (o conteúdo)" (12), contrapõe o formalismo a noção de forma como "Integridade", responsável pela "imagem da obra artística na sua unidade" (13).

Agora sim, forma é o que imprime à obra especificidade ontológica tornando-a íntegra, una. Lembra de perto a Gestalt, resumível neste princípio "o todo é a unidade mais proveitosa para a análise, já que ele se constitui em sistema independente" (14). O todo, que não é o tradicional conteúdo+forma, que é, pelo contrário, forma, da qual o conteúdo é um dos ingredientes, não se duvida que "atuante artisticamente" (15).

Forma, porém, dinâmica: "A unidade da obra não é uma unidade símetrica e fechada, mas uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenvolvimento; seus elementos não são ligados por sinal de igualdade, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração" (16). De correlação com o circunstancial à obra. De integração das partes entre si, formadoras de um sistema que se estrutura de acordo com intrínseco 'princípio de construção' (17).

É, aliás, esse (o dos últimos três parágrafos) o terceiro significado próprio de forma: "princípio determinante" de "substrato determinável" (não necessariamente corpóreo)", extensão metafórica de significação anterior (a segunda) atribuída pela filosofia à forma: "princípio substancial do ser específico próprio e do operar teleológico", que seria, no homem, a alma, e, nas plantas e nos animais, o princípio vital (18). Alma e princípio vital são conceitos meio desacreditados, hoje, mas, sinônimos de princípio determinante (no caso da obra literária, de "princípio de construção"), até que se afiguram adequados.

Vem à mente a linguagem simbólica do capítulo segundo do *Gênesis*: "O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe no rosto um sopro de vida, e o homem se tornou um ser vivente" (vers. 7.º) (19). Um "sopro de vida" infuso no "barro" das palavras, e novo "ser vivente" surge, mais que uma soma de barro e sopro. Unidade composta superior. Forma. Vida.

## FORMALISMO

Fundado em 1914, dois anos antes do lançamento do *Cours de Linguistique générale*, corporificação póstuma das revolucionárias lições de Ferdinand Saussure, à base de apontamentos feitos por seus alunos, especialmente Charles Bally e A. Sechehayé, o formalismo russo viveu uma guerra mundial e uma revolução política, sobreviveu uma década e morreu (ou entrou em hibernação) lá por 1930. "O fim prematuro desse movimento crítico", comenta Otto Maria Carpeaux, "é atualmente lamentável" (20). Tanto mais o é que se passaria praticamente um quarto de século até que se revivescesse.

Criação de estudantes inconformados com "a ciência acadêmica que ignorava inteiramente os problemas teóricos e que utilizava frouxamente axiomas envelhecidos tomados de empréstimo da estética, da psicologia e da história" (21), o formalismo tomou forma, primeiro, no Círculo Lingüístico de Moscou; logo após, recebeu o apoio da OPOIAZ (Associação para o Estudo da Linguagem Poética), de São Petesburgo; finalmente, perpetuou-se numa série de artigos publicados na época: "A arte como procedimento" (1917), "Como é feito o capote, de Gogol" (1918), "Ritmo e sintaxe" (1920-1927), "As tarefas da estilística" (1922), "Sobre a questão do 'método formal'" (1923), "A noção de construção" (1923), "A teoria do 'método formal'" (1925), "Sobre a teoria da prosa" (1925), "Temática" (1925), "Da evolução literária" (1927), "Sobre o verso" (1927), "Os problemas dos estudos literários e lingüísticos" (1928).

Que pretendiam, afinal, esses jovens universitários? "Liberar a palavra poética das tendências filosóficas cada vez mais preponderantes entre os simbolistas" (22), instaurando "uma ciência literária autônoma a partir das qualidades intrínsecas do material literário" (23).

Conferir à literatura status científico era, pelo visto, o propósito. A luz dos conhecimentos atuais, o intento envolvia, pelo menos, dois problemas: o de saber se formalização e rigor asseguram cientificidade; e de a pretendida ciência literária situar-se no campo escorregadio das ciências sociais (não no firme das naturais). Por isso mesmo, deparam-se, ainda hoje, em face da questão, posições como a de Wolfgang Kayser que fala, com desembaraço, da "ciência da literatura", cujo "objeto especial" são as "belas-letras" (24), e a de René Wellek, para quem o "estudo da literatura", "embora não precisamente uma ciência, é, no entanto, uma modalidade do conhecer ou do aprender" (25).

Método adotado pelos formalistas: o formal, que importa se distinga desde logo, de formalista, qualificativo do método "não apenas um método, mas uma ideologia" — "teoria científica salvadora" (26).

Substituindo a "exigência de uma atitude científica e objetiva em relação aos fatos" aos "princípios estéticos e subjetivos que inspiravam os simbolistas em suas obras teóricas" (27), o método formal se preocupou, antes de mais nada, com especificar e concretizar seu material de pesquisa. Especificação: "Estabelecemos e estabelecemos ainda como afirmação fundamental que o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários, distinguindo-os de qualquer outra matéria e isto independentemente do fato de que, por seus traços secundários, esta matéria pode dar pretexto e direito de utilizá-la em outras ciências como objeto auxiliar. R. Jakobson deu a esta idéia sua fórmula definitiva: "O objeto da ciência literária não é a literatura mas a literariedade (*literariness*), ou seja, o que faz de uma obra dada uma obra literária" (28). Concretização: Para tanto, os formalistas observaram, primeiro que tudo, a diferença entre língua poética e cotidiana, assunto que R. Jakobson retomaria, mais tarde, em artigo sobre "Lingüística e poética" (29); auscultaram, depois, as ressonâncias fono-estilísticas do verso; deram, finalmente, com a matriz do seu método, assim formulável: "o caráter específico da arte consiste na utilização particular do material", ou, por outra, no "procedimento" quer geral (a "singularização"), quer particular (o ritmo, o enredo etc.), de que resulta, precisamente, a forma (30).

### Três observações:

Primeira: Como objeto formal da preconizada ciência literária, indicouse, acima, a literariedade ou literariedade ("o que faz de uma obra dada, uma obra literária"). E o que é isso? Resposta: aquilo que, ao contrário da automatização que "engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra", devolve "a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra". Assim que "o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos" (31).

Segunda: Contra a idéia bastante encontrada de que "arte é pensar por imagens" (32), quando, na realidade, "a imagem poética é" (apenas) "um dos melos da língua poética", "meio de reforçar a impressão", de criar uma impressão máxima" (33), o formalismo, baseando-se em que "as imagens são quase que imóveis" (34), comuns a idades e geografias — é verdade que enriquecidas, a espaços, pela "acumulação de novos procedimentos" (35), não, no entanto, pela "mudança das imagens" —, sustenta que "a arte é antes de tudo, criadora de símbolos (37), isto é, de sugestões. Ela evoca. Abre janelas para. A imagem da rosa, p.ex., sugere a Cecília Meireles vários motivos. Do "4.º motivo da rosa":

"Não te aflijas com a pétala que voa:  
também é ser, deixar de ser assim. (...)  
Eu deixo aroma até nos meus espinhos  
ao longe, o vento vai falando em mim".

Do "5.º motivo da rosa":

"(...)  
Não sou eu, mas sim o perfume  
que em ti me conserva e resume  
o resto, que as horas consomem" (38)

Já, da mesma plurívoca realidade, extrai Carlos Drummond de Andrade inspiração para, em "Anúncio da rosa", lamentar seu "comércio Incompreendido" (o da poesia, está visto) (39).

Terceira: Revindicando embora uma "ciência autônoma" que tivesse por objetivo a literatura considerada como série específica de fatos", os formalistas não caíram no extremo de considerar a obra como fato isolado. "Admitiram categoricamente", constata Vítor Manuel de Aguiar e Silva, "a existência de correlações entre a história literária e outras séries históricas, observando no entanto que cada uma destas séries é regida por um específico conjunto de leis estruturais" (40). J. Tynianov, que tratou mais de espaço o problema "da evolução literária", não deixa, quanto a isso, margem a dúvidas: "A existência de um fato como **fato literário** depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja como a série literária, seja como uma série extraliterária), em outros termos, de sua função" (41).

A correlação de um elemento da obra (gíria, e.g., em **Barro Branco** de José Mauro de Vasconcelos) "com a série de elementos parecidos pertencentes a outras obras-sistemas" (41), do mesmo autor ou não, lingüísticas ou não, denomina J. Tynianov função autônoma; sinoma ou sinônima, chama ele à relação "com os outros elementos do mesmo sistema": desta frase de Chicão, digamos: — "Mas tá tudo de cabeça para baixo" (43), com o vocabulário, as figuras de estilo, a estória, o enredo, o tempo, o ambiente, os personagens etc. de **Barro Branco**.

*Sansone*

Importantes, a esta altura, são, em primeiro lugar, a afirmação de que "toda obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo qualquer" (44) e, em segundo, a decidida orientação dos formalistas para a lingüística, "ciência paralela à poética na sua matéria de estudo" (45).

## POÉTICA FORMAL

Se, com J. Mattoso Câmara Jr., se entendesse poética no sentido especial de "atividade lingüística que tem um objetivo de arte e procura criar com a linguagem um estado psíquico de emoção estética por meio da aplicação sistemática de processos" (fônicos, semânticos e sintáticos) "de estilística" (45), é óbvio que não haveria lugar para questões como história e gêneros literários, às quais se reserva, em seguimento, algum espaço. Caso, de resto, se aceitasse pura e simplesmente o verbeteado, a respeito, no Dicionário de filologia e gramática, do lingüista J. Mattoso Câmara Jr., dever-se-iam deixar de parte, outrossim, os "traços estruturais" de uma obra, tema com razão, adjudicado por R. Jakobson para a poética, juntamente com os "problemas da estrutura verbal" (46).

Discorre-se, então, a seguir, à luz dos ensinamentos formalistas, sobre história e gêneros literários, por as obras se inscreverem, sempre, neles, com eles se correlacionando, com eles interagindo para a produção de efeito estético-literário. Menção dos princípios de construção, procedimento e singularização encerra esta parte.

Da história ou da evolução literária, ocupa-se mais de sobremão, J. Tynianov, não lhe ficando estranhos, também, B. Elkhénbaum e B. Tomachevski. Ao primeiro destes últimos coube como que balizar o terreno: "Para nós, o problema central da história literária é o problema da evolução fora da personalidade" é "sucessão dialética de formas" (49), o que se impõe ao mais superficial dos olhares às escolas literárias: à tese, v.g., do realismo cientificista opõe-se a antítese anticientificista do simbolismo, donde emerge uma síntese superior, que são as obras simbolistas realmente válidas e, conseqüentemente duradouras, para além de afirmações e negações. A B. Tomachevski deve-se a distinção de procedimentos canônicos e livres, aqueles "obrigatórios para um certo gênero e época" (50); estes "próprios a alguns escritores, algumas obras, escolas, etc." (51). Supõe-se, naturalmente, aceita a tese de que "as categorias fundamentais da forma poética permanecem imutáveis" (52) e de que "a evolução e uma mudança da relação entre os termos do sistema, quer dizer, uma transformação das funções e elementos formais" ("não uma renovação e uma substituição súbita e total dos elementos formais") (53). Constituem-se, por conseguinte, as escolas graças não a estes ou aqueles elementos, mas a estes ou a aqueles procedimentos dominantes. Dominantes. Tanto isto é verdade que, muito embora cada escola seja uma "revolução", "o ramo vencido não é danificado, não cessa de existir"; destronado, "pode ressurgir novamente como um pretendente eterno ao trono" (54). Daí J. Tynianov concluir: "o estudo da evolução literária

não é possível a não ser que a consideremos como uma série, um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas" (autônomos ou sínomos) "e condicionada por eles" (55).

Móbil dessa evolução literária, correlata "com outras séries ou sistemas" — resumíveis num só: "a vida social", que se correlaciona com a literatura "antes de tudo por seu aspecto verbal" (56) — e "condicionada por eles": o anseio de renovação (57). Destinada a singularizar a realidade, a literatura, de feito, vive de originalidade, não de estereotipia de plenitude, não de exaustão.

Sobre gêneros literários, encontram-se indicações (não muito precisas, diga-se desde já) em Elkhensbeum, Jirmunski e Tomachevski. Inclina-se para "uma nítida delimitação dos gêneros na arte literária" (58). Os limites seriam traçados com as balizas não da "essência do homem", como em Emil Staiger (59) nem das funções da linguagem, como em R. Jakobson (60), senão que com as da "utilização diferenciada da linguagem prosaica ou poética" (donde: gêneros poéticos e prosaicos), as da destinação da obra (se destina à leitura, gênero narrativo; se à apresentação, dramático) (61) e as das "definições temáticas", cada gênero se caracterizando "por um círculo de temas próprios" (62). Tomachevski esboça uma saída para um balizamento mais científico, ao afirmar que "as obras distribuem-se em vastas classes" (abstratas), "que por seu lado, diferenciam-se em modelos e espécies" (concretas) (63). Seriam os gêneros e as espécies das classificações que os tratadistas, hoje, em geral, adotam.

Seja como for, "o estudo dos gêneros" (como o das escolas) "é impossível fora do sistema no qual e com o qual eles se correlacionam" (64). Inseridos no "sistema" e, logo, na história, anima-os "caráter dinâmico" (65): vivem, se desenvolvem e, por vezes, se desagregam (66), o que não deixa de se assemelhar à teoria de F. Brunetière, sobretudo se levando em conta que a seleção natural do evolucionismo transuz desta frase: "O aparecimento de um gênio equivale sempre a uma evolução literária, destrona o cânone dominante e dá o poder aos procedimentos até então subordinados" (67).

Os gêneros aos quais os formalistas dedicaram mais atenção foram o lírico e o narrativo. O dramático não fazem mais que mencioná-lo, aqui e ali.

Quanto à lírica, preocupação primeira foi cindir as águas em duas vertentes: prosa e verso (68). Reagiam nisso contra o simbolismo, empenhado em diluir fronteiras, caracterizando a prosa como "discurso ordinário, fácil, correto" e citando, a propósito, a "Dea Prosa" da mitologia romana, "deusa do parto fácil, correto, de uma boa posição da criança" e a poesia "como um discurso "difícil", "tortuoso" e "elaborado" (69).

Num segundo passo, consagraram-se ao verso, tanto o métrico regular quanto o dito livre (70), porfiando-se em devassar-lhe o ritmo — "sistema fônico organizado com objetivos poéticos" (71), "alternância das sílabas no tempo" (72), "ritmo prosaico violado" (73) —, a rima — forma organizada, métrica, da eufonia" (74) —, a semântica (75).

Para o gênero narrativo, a contribuição formalista foi mais notável que para o lírico: depois de historiar a evolução do gênero no século XIII e XIV (narração despreziosa, de sabor oral), no século XVIII (narração itinerante, sabendo a livro), no século XIX (narração descritiva, de intenções várias: sociais, psicológicas, históricas) (76), o formalismo distinguiu novela e romance (77), fábula — "conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados no decorrer da obra" (78) — e trama — "constituída pelos mesmos acontecimentos", mas respeitando "sua ordem de aparição na obra" (79) — e, tentou minudenciar os conceitos de motivo associado e livre, o primeiro necessário à seqüência narrativa, o segundo, não (80); de personagem; de situação — "relações mútuas dos personagens num dado momento" (81) —; de intriga; de conflito; de peripécia; de nós — "passagem de uma situação à outra" (82) —; de tensão; de desfecho; de narração objetiva e subjetiva; de tempo da fábula — "aquele em que os acontecimentos expostos estão supostamente desenrolando-se" indicado por adjuntos e orações advérbio-temporais e por expedientes criadores da sensação de que uma ação (um discurso direto, p.ex.) durou x ou y tempo — e da narração — "o tempo necessário à leitura da obra" (83) —; de motivação — "sistema de procedimentos que justifica a introdução dos motivos" (84), tripartível em composicional (romancista, e.g., que, ao descrever uma casa, se detém numa ferradura pregada na soleira da porta de entrada, não o faz senão por que esse detalhe tem razão de ser para o romance), realista (a procura de fidelidade à vida) e estética (a utilização de formas deflagradoras de estesia).

Terminando, cumpre atentar para construção e procedimento, conceitos medulares da poética formal.

Primeiro que tudo: "o primado (...) da construção sobre o material" (85) ou do uno sobre o múltiplo. Acrescente-se, de imediato: no material "que costumamos designar correntemente pelos nomes de: palavra, vocábulo" (86) e no "princípio de construção ou de formação" é que devem centrar-se os estudos literários. Quanto ao "princípio de construção", se realiza é nos procedimentos, "fatos esteticamente significativos determinados pela sua teleologia artística" (87), sujeitos à eterna trajetória das coisas perecíveis: "nascem, vivem, envelhecem e morrem" (88).

Dentre os procedimentos, aos quais V. Chklovski dedicou: "A construção da novela e do romance"; B. Eikhensbaum: "Como é feito O capote, de Gogol V. Propp: As transformações dos contos fantásticos", (trocadilhos; palavras transacionais, prenhes de "semântica fônica" (89); desacordo cômico entre a tensão de singularização, que, para "destruir o automatismo perceptivo", procura "criar uma percepção particular do objeto" (91), mediante, p.ex., arcaísmos, formas dialetais, barbarismos (92).

Se, em conclusão, fôssemos definir descritivamente a obra literária, teria que resultar aproximadamente nisto: "sistema" (93) "individual e único de correlações estilísticas" (94) estruturado com material verbal 'polissê-

mico" (95) "interessante" (96), pela aplicação de certos procedimentos; ou: "objeto" (verbal) "acabado", que é "sempre construção e jogo" (97).

A consonância disso com os princípios da *lingüística estrutural* é fácil de ver: a noção de *modelo* aparece em J. Tynianov: "As categorias fundamentais da forma poética permanecem imutáveis" (98); em V. Chklovski: "Habitualmente toda a série de novelas encontra-se contida numa novela padrão" (p.ex., primeiro tempo: A B, mas B A; segundo momento: B A, mas A B (99); em V. Propp: "Podemos observar que os personagens dos contos fantásticos, permanecendo sempre diferentes em suas aparências, idade, sexo, gênero de preocupação, estado civil e outros traços estáticos e atributivos, realizam durante o curso da ação os mesmos atos" (100), como que moldados por forma (com/o/fechado) preexistente; a noção de pertinência depreende-se da insistente reivindicação de especificidade para o fato literário; as noções dicotômicas de *língua-fala*, *paradigmática-sintagmática* e *sincronia-diacronia* estão, implícitas ou explícitas, nas considerações em torno de sistema *lingüístico*, *língua comum* e *língua poética* (101); de "fenômenos diversos que, entretanto, são idênticos na sua essência" (102), como no caso do conto fantástico, em que albergue se torna paradigmaticamente casa de dois pisos, sem que o sintagma narrativo se altere de forma substancial; de história e gêneros literários que invariavelmente são focalizados sob dois ângulos: o *sincrônico* e o *diacrônico*, sem esquecer que toda *sincronia* é, ao mesmo tempo, *diacronia*, dado que "cada sistema *sincrônico* contém seu passado e seu futuro" (103).

Esse aceno final à *lingüística* não poderia faltar num trabalho que se pretende uma pequena teoria da literatura do formalismo russo.

## CITAÇÕES

- ( 1) EIKHENBAUM, B. et alii *TEORIA DA LITERATURA, FORMALISTAS RUSSOS*. Trad. de vários. Porto Alegre, Editora Globo, 1970, p. 4.
- ( 2) V. (1)
- ( 3) *THÉORIE DE LA LITTÉRATURE* Paris, Éditions du Seuil, 1965
- ( 4) *RUSSIAN FORMALISM*. Haia, Mouton, 1955
- ( 5) In: *AS ESTRUTURAS NARRATIVAS*, 2.<sup>a</sup> ed. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Editora Perspectiva, p. 27-52
- ( 6) 11.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1964
- ( 7) BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. Trad. de Antonio Pinto de Carvalho, São Paulo, Ed. Herder. 1969, p. 202
- ( 8) Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, s.d., v. I, p. 46-47
- ( 9) *THÉORIE DE L'ART ET DES GENÈRES LITTÉRAIRES* Paris, Les Éditions de l'École, 1957, p. 95 e 96
- ( 10) *TEORIA DA LITERATURA*, 7.<sup>a</sup> ed. São Paulo, Editora Clássico-Científica, 1967 p. 38
- ( 11) *LIÇÕES DE LITERATURA BRASILEIRA*, 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo, Livraria Editora Salesiana, 1965, p. 126 e 127.
- ( 12) EIKHENBAUM, B. et alii. Ob. cit., p. 13
- ( 13) Id., p. 29
- ( 14) KATZ, C. & DORIA, F.A. & LIMA, L.C. — *DICIONÁRIO CRÍTICO DE COMUNICAÇÃO*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1971, p. 138
- ( 15) EIKHENBAUM, B. et alii. Ob. cit., p. 68
- ( 16) Id., p. 102
- ( 17) Id. Ibid
- ( 18) BRUGGER, Walter. Ob. cit., loc. cit.
- ( 19) *BÍBLIA SAGRADA*, Trad. do Centro Bíblico de São Paulo, Editora Ave-Maria Ltda., 1965, p. 54
- ( 20) Ob. cit., v. VII, p. 3.532
- ( 21) EIKHENBAUM, B. et alii. Ob. cit. p. 6-7
- ( 22) Id, p. 7
- ( 23) Id., p. 5
- ( 24) *ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA* — 3.<sup>a</sup> ed. revista por Paulo Quintela. Coimbra, Arménio Amado, editor, 1963, v. I, p. 10
- ( 25) *TEORIA DA LITERATURA*, Trad. de José Palla e Carmo, Lisboa, Publicações Europa-América, 1962, p. 17
- ( 26) EIKHENBAUM, B. et alii. Ob. cit. p. 59-60
- ( 27) Id., p. 7-8
- ( 28) Id., p. 8
- ( 29) *LINGÜÍSTICA E COMUNICAÇÃO* Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes., São Paulo, Ed. Cultrix, 1969, p. 118-162.
- ( 30) EIKHENBAUM, B. Ob. cit., p. 14-16
- ( 31) Id., p. 44-45
- ( 32) Id., p. 39

- ( 33) Id., p. 42  
( 34) Id., p. 41  
( 35) Id., *ibid.*  
( 36) Id., *ibid.*  
( 37) Id., p. 40  
( 38) ANTOLOGIA POÉTICA, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1963, p. 45 e 46  
( 39) ANTOLOGIA POÉTICA, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1963, p. 115-116  
( 40) TEORIA DA LITERATURA, 2.<sup>a</sup> ed. Coimbra, Livraria Almedina, 1968, p. 522  
( 41) EIKHENBAUM, B. et alii, *Ob. cit.* p. 109  
( 42) Id., p. 108  
( 43) BARRO BLANCO, 10.<sup>a</sup> ed. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1969, p. 162  
( 44) EIKHENBAUM, B. et alii. *Ob. cit.* p. 19  
( 45) Id., p. 9  
( 46) DICIONÁRIO DE FILOGIA E GRAMÁTICA, 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo, J Ozon Editor, s.d., p. 3008  
( 47) *Ob. cit.* p. 119  
( 48) EIKHENBAUM, B. et alii, *ob. cit.* p. 35  
( 49) Id., *ibid.*  
( 50) Id., p. 197-198  
( 51) Id., p. 198  
( 52) Id., p. 103  
( 53) Id., p. 117  
( 54) Id., p. 34  
( 55) Id., p. 118  
( 56) Id., p. 114  
( 57) Id., p. 198  
( 58) Id., p. 23  
( 59) *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, p. 17  
( 60) *Ob. cit.*, p. 129  
( 61) EIKHENBAUM, B. et alii, *Ob. cit.* p. 200  
( 62) Id., p. 67  
( 63) Id., p. 61  
( 64) Id., p. 111  
( 65) Id., p. 34  
( 66) Id., p. 201  
( 67) Id., p. 203  
( 68) Id., p. 23  
( 69) Id., p. 55  
( 70) Id., p. 152  
( 71) Id., p. 141  
( 72) Id., p. 131

- ( 73) Id., p. 56  
( 74) Id., p. 145  
( 75) Id., p. 134  
( 76) Id., p. 159 e ss.  
( 77) Id., p. 161 e ss.  
( 78) Id., p. 173  
( 79) Id., *ibid.*  
( 80) Id., p. 174 e ss.  
( 81) Id., p. 176  
( 82) Id., p. 178  
( 83) Id., p. 183  
( 84) Id., p. 184  
( 85) Id., p. 21  
( 86) Id., p. 99  
( 87) Id., p. 60  
( 88) Id., p. 199  
( 89) Id., p. 234  
( 90) Id., p. 236  
( 91) Id., p. 14-15  
( 92) Id., p. 54 e ss.  
( 93) Id., p. 107  
( 94) Id., p. 90  
( 95) Id., p. 100  
( 96) Id., p. 169 e ss.  
( 97) Id., p. 240  
( 98) Id., p. 103  
( 99) Id., p. 206  
( 100) Id., p. 246  
( 101) Id., p. 89 e ss., 96-97  
( 102) Id., p. 245  
( 103) Id., p. 106

## TEXTO RECAPITULADOR

Indicarei brevemente os momentos principais da evolução do método formal durante estes dez últimos anos:

- 1 — Partindo da oposição inicial e sumária da língua poética e a língua cotidiana, chegamos à diferenciação, seguindo as suas diferentes funções, da noção de língua cotidiana (...) e à delimitação dos métodos da língua poética e da língua emocional (R. Jakobson), (...) Interessamo-nos no estudo do discurso oratório que nos parece o mais próximo da literatura na linguagem cotidiana, mas que, contudo, tem funções diferentes, e começamos a falar da necessidade de uma retórica que renasceria ao lado da poética. (...).
- 2 — Partindo da noção geral de forma na sua nova aceção, chegamos à noção de procedimento, e então à noção de função
- 3 — Partindo do ritmo poético oposto ao metro e da noção de ritmo como fator construtivo do verso na sua unidade, chegamos à concepção do verso como uma forma particular do discurso tendo suas próprias qualidades lingüísticas (sintáticas, léxicas e semânticas).
- 4 — Partindo da noção de tema como construção, chegamos à noção de material como motivação e assim concebemos o material como um elemento que participa da construção, tudo dependendo da dominante construtiva.
- 5 — Partindo do estabelecimento da identidade do procedimento a respeito dos materiais diferentes e da diferenciação do procedimento segundo as suas funções, chegamos à questão da evolução das formas, ou seja, aos problemas do estudo da história literária.

Encontramo-nos, portanto, perante uma série de novos problemas.  
EIKHENBAUM, B. "A problemática do formalismo". In: TEORIA DA LITERATURA, FORMALISTAS RUSSOS, Trad. de vários, Porto Alegre, Editora Globo, 1970, p. 37-38.