

À REVERSIBILIDADE DA IMAGEM E A DEFINIÇÃO DA POESIA

IMAGE'S REVERSIBILITY AND THE DEFINITION OF POETRY

Olga Kempinska¹

Resumo: Ao discutir a origem, a acepção e a tradução da noção central da pesquisa formalista de Iuri Tynianov, a saber, a dos indícios oscilantes, o trabalho procura relacionar a definição da poesia com a imagem da reversibilidade. Trazendo importantes ecos do romantismo alemão e procurando elaborar os paradoxos do presente, a teoria de Tynianov demonstrou uma grande preocupação com o vocabulário utilizado para a descrição da forma dinâmica e de sua inscrição dinâmica dentro dos âmbitos do saber. Entusiasta do experimento e do potencial criativo do paradoxo, o autor hesitou entre as imagens orgânicas herdadas do vocabulário romântico e as imagens espaciais inspiradas tanto pela literatura produzida no início do século XX quanto pela pintura pós-cézanneana. Voltado para o aprimoramento do discurso da teoria da literatura, seu esforço teórico encontrou desenvolvimentos relevantes no trabalho de Julia Kristeva (entre outros), que insistiu na subversão da visão do espaço em termos de um recipiente neutro, ou de um meio de separação, procurando debruçar-se sobre a relação entre o texto e o espaço, investidos pelos angustiantes desdobramentos causados pela experiência da perda.

Palavras-chave: imagem; indícios flutuantes; poesia.

Abstract: In discussing the origin, the meaning and the translation of the central notion in the research by Iuri Tynianov, namely, the oscillating traces, the article seeks to insist on the relation between the definition of poetry and the image of reversibility. Bringing echoes of German romanticism and trying to draw up the paradoxes of its own time, Tynianov's theory indeed demonstrated a great concern with the vocabulary used to describe the dynamic form of the literary text and its dynamic inscription into the fields of knowledge. Enthusiast of experiment and of the contradiction's creative potential,

¹ Professora do Departamento de Ciências da Linguagem – GCL, Universidade Federal Fluminense: <olgakem@gmail.com>.

Tynianov hesitated between organic metaphors inherited from the romanticism and the spatial ones inspired by the literature of the beginning of the XX century as well as by the pós-Cézannean painting. Struggling for the enhancement of the discourse of the literary theory, Tynianov's investigations found developments in researches by Julia Kristeva, among others who insisted on the subversion of the space vision in terms of a neutral recipient or a medium of separation, looking for its comprehension in relation to text with its anguishing unfoldings provoked by the experience of loss.

Keywords: Image; Oscillating Traces; Poetry.

“Trata-se aqui do movimento; não no sentido no qual muitas vezes
se o comentou com censura; pois a mobilidade dos gestos
que foi tão notada nessa escultura acontece no interior das coisas,
tal a circulação de sangue, sem jamais perturbar a tranquilidade
e a estabilidade de sua arquitetura.”

(Rilke, 1907)

Escrito pelo polonês Czesław Miłosz em Berkeley, em 1988, o poema “Sentido” lança mão de uma metáfora têxtil e de uma imagem espacial do desdobramento e da reversibilidade para insistir na importância das capacidades humanas de simbolização por meio da linguagem poética. Como tentarei mostrar na primeira parte do presente trabalho, esse texto encena também uma instigante visão da poesia em sua dúbia relação com a linguagem e com a realidade, o que foi também uma das preocupações da teoria formalista de Iuri Tynianov, tema da segunda parte deste artigo.

– Uma vez morto, verei o forro do mundo.
O outro lado, atrás do pássaro, do morro e do pôr-do-sol.
Pedindo leitura, o significado certo.
O que não se ajustava, ajustar-se-á.
O inconcebível será concebível.

– E se o forro do mundo não existe?
Se o tordo no galho não é signo
E sim um tordo no galho, se o dia
E a noite se sucedem sem cuidar do sentido
E na Terra não há nada além dessa terra?

Ainda assim, permanecerá
A palavra acordada pelos frágeis lábios
Que corre e corre, incansável mensageiro
Nos campos estelares, na roda das galáxias,
E protesta, chama, grita.
(MIŁOSZ, 2011, p. 1.036).²

2 “– Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata./ Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca./ Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie./ Co nie zgadzało się, będzie się

Em uma surpreendente contradição da verdade, segundo a qual a morte faz parte da experiência dos vivos, o poema vislumbra a possibilidade da oscilação entre diversos mundos e da descoberta póstuma do sentido da realidade. Afirmando-se como intrinsecamente mimética em despeito das teorias da autorreferencialidade radical, a arte poética mantém contato não apenas com a realidade dos fenômenos acessíveis à percepção e à experiência, mas também com os discursos da religião e da política, precisando, ao mesmo tempo, sempre demarcar esses domínios.

1. A REALIDADE QUER SER NOMEADA

“A realidade quer ser nomeada, a coisa quer a palavra adequada, mas quanto mais o poeta se aproxima delas, coisa, realidade, tanto mais lhe custa pronunciar a palavra, tanto mais ele percebe a inferioridade da arte diante da ação” (SIEWIERSKI; SOUZA, 2003, p. 12), observam os tradutores de poemas de Miłosz no Brasil. É significativo, nesse sentido, que o poeta tenha, por um lado, apontado para a tensão específica da linguagem poética, voltada para uma “linguagem do invisível” (SICA, 2017, p. 265), buscada, por exemplo, por Rilke no contato com a cultura do Oriente, e, por outro lado, tenha valorizado, justamente nos anos 1980, na poesia polonesa, as “vozes da concretude, da matéria, do corpo” (HARTWIG, 2005, p. 120). É importante ressaltar ainda que a imersão na alteridade linguística experimentada pelo poeta polonês emigrante “estreitava seu pertencimento ao domínio da “realidade”, “mais profundamente significativo do que qualquer tempo ou espaço em particular” (CZAYKOWSKI, 1988, p. 88).

Assim, ao afirmar a necessidade da relação entre palavras e realidade, “enigmática e obedecendo a diferentes leis em diferentes épocas” (MIŁOSZ, 2013, p. 216), o poeta define a poesia da seguinte maneira: “ela consiste em relacionar as palavras de modo a dotar seu conjunto de um indestrutível poder de atuação experimentado pelas gerações como necessário e natural” (p. 216).

zgadzało./ Co było niepojęte, będzie pojęte.// – A jeżeli nie ma podszewki świata?/ Jeżeli drozd na gałęzi nie jest wcale znakiem/ Tylko drozdem na gałęzi, jeżeli dzień i noc/ Następują po sobie nie dbając o sens/ I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?// – Gdyby tak było, to jednak zostanie/ Słowo raz obudzone przez nietrwałe usta,/ Które biegnie i biegnie, poseł nestrudzony,/ Na międzygwiazdne pola, w kołowrót galaktyk/ I protestuje, woła, krzyczy.” Todas as traduções de citações neste artigo são minhas.

A imagem do pássaro, do morro e do pôr-do-sol, desdobrada na imagem potencial do forro do mundo, sugere então a necessidade de uma reafirmação das características miméticas da poesia. De fato, no Ocidente, “desde Auerbach, foi sobretudo o estudo do realismo, e do realismo no romance” (RIFFATERRE, 1970, p. 401), que se viu atrelado à investigação da *mimesis*. Nas pesquisas acerca da poesia, é o recurso à teoria da imagem que mais bem corresponde a seu potencial mimético. Ela suscitou, com efeito, muitas controvérsias no âmbito das vanguardas³, podendo, do ponto de vista da estética, remeter ora à representação parcial voltada para a completude, ora à representação plural relacionada à semelhança.⁴ O poema de Miłosz lança mão de uma imagem do tecido da realidade para encenar a relação entre linguagem e poesia. A imagem do tecido em elaboração havia também surgido no ensaio de Benjamin sobre Proust, remetendo antes de mais nada ao potencial poético que questiona o realismo da escrita em prosa em sua relação orgânica com a memória: “Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1985, p. 37). O filósofo indaga ainda: “Não será esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia?” (p. 37).

A encenação das propriedades da linguagem poética, diferentemente do gesto acumulativo de tecer, remete à imagem da duplicidade e da reversibilidade. A imagem do tecido com seu forro desdobra-se, por sua vez, na representação mais visceral – a saber, a da duplicidade da roupa e do corpo – e faz com que o poema opere uma dissociação entre a nudez e a “assinatura teológica” (AGAMBEN, 2014, p. 91), sugerindo que a linguagem poética funciona como uma veste de graça dotada da capacidade de restaurar a resistência do corpo contra sua transformação em carne. Próxima do corpo e carregada de traços da história da aquisição da linguagem, a linguagem poética encena, assim, a dolorosa fronteira entre a fase semiótica e a fase tética, experimentada pelos poetas extraterritoriais usuários de línguas estrangeiras – tanto por Miłosz quanto por Rilke – e investigada no trabalho de Julia Kristeva (1977, p. 440):

³ Cf. Chklovski (1971).

⁴ Cf. Riffaterre (1970, p. 402).

Consideramos que, antes da fase fonológico-sintática, os dados sonoros não querem dizer nada, que são *marcas* de estados biofisiológicos ou da ação do entorno (fome, alimento, cuidado, sono, etc.) que, por intermédio do adulto, afetam o contínuo corporal e ecológico. Essas marcas, que mediremos no fluxo sonoro em intensidades e em frequências, passam por um processo de organização cada vez mais complexa: é justamente o que chamamos de *semiótico*. A partir de certa complexidade semiótica (indicadora de um amadurecimento psicomotor), esse processo se vê parado, para voltar a funcionar então sob o domínio de um outro, o *simbólico*, que se caracteriza pela constituição de um *objeto* (exterior ao contínuo corporal-ecológico), da *imitação* (possibilidade de se representar esse objeto quando de sua presença ou quando de sua ausência) e, por fim, de “*itens*” *linguísticos* que podem ser palavras isoladas ou cadeias significantes, mas que sempre são suscetíveis de serem interpretados como frases e que repousam sobre *estratégias cognitivas* radicalmente distintas das estratégias semióticas anteriores. Em eco a Husserl, havíamos chamado de *fase tética* (já que ela constitui a *tese predicativa: sintaxe e objeto* significáveis) a essa modalidade secundária do processo significante que opera pela constituição de objeto, imitação e estratégias cognitivas refletidas pela sintaxe. Nossa atenção voltou-se para a modalidade anterior, *semiótica*, do processo significante: anterior à fase tética, logo, anterior às estratégias cognitivas, fonológicas e sintáticas.⁵

A infração dos limites que separam a fase semiótica e a fase tética, representada pela confusão da experiência da dicotomia do corpo socializado e da carne sensível, manifesta-se enquanto sofrimento suscitado pela rasura. A perda da contenção, que possui a dimensão não apenas individual, mas também política – pois, segundo a inscrição das

5 “Nous considérons qu’avant la phase phonologique-syntaxique, les données sonores ne veulent rien dire, mais qu’elles sont des *marques* d’état bio-physiologiques ou de l’action de l’environnement (faim, nourriture, soins, sommeil, etc.) qui, par l’intermédiaire de l’adulte, affectent le continuum corporel et écologique. Ces marques que nous mesurerons, dans le flux sonore, en *intensités* et en *fréquences*, subissent un processus d’organisation à complexité croissante: c’est ce que nous appelons précisément du *sémiotique*. A partir d’une certaine complexité sémiotique (indicative d’une maturation psychomotrice), ce processus est stoppé pour reprendre ensuite sous la dominance d’un autre, désormais *symbolique*, lequel se caractérise par la constitution d’un objet (extérieur au continuum corporel-écologique), de l’*imitation* (possibilité de représenter cet objet en sa présence ou en son absence) et, enfin, d’*‘itens’ linguistiques* qui peuvent être des mots isolés ou des chaînes signifiantes mais qui sont susceptibles d’être interprétés comme des phrases et qui reposent sur des *stratégies cognitives* radicalement distinctes des stratégies sémiotiques antérieures. En écho à Husserl, nous avons appelé *phase thétiq*ue (parce que constituant la *thèse prédictive: syntaxe et objet* signifiable) cette modalité secondaire du processus signifiant qui opère par constitution d’objet, imitation et stratégies cognitives que reflète la syntaxe. Notre observation a porté sur la modalité antérieure, *sémiotique*, du processus signifiant: antérieure à la phase thétiq>ue, donc antérieure aux stratégies cognitives, phonologiques et syntaxiques.”

relações do poder no corpo, o governo de si mesmo é a condição do governo dos outros –, se dá, de fato, através de uma abertura corporal, por exemplo, por meio do rubor que exterioriza a presença indesejada de emoções intensas e confusas. Assim, a perda da contenção é a exposição do corpo em seus aspectos carnis, na qual o corpo não mais corresponde à imagem de um receptáculo fechado, sendo exposto ao risco da permeabilidade, tanto no sentido pessoal quanto político:

O que é de fato a “contenção”? Uma capacidade, no sentido próprio da palavra: o corpo é um receptáculo fechado, ameaçado do interior e do exterior, pois o que coloca em risco a “contenção” são os arroubos, os excessos, o que não é controlado, o que em si não é governado; mas também o ingovernável no outro; são ainda as trocas, percebidas como uma ameaça à integridade, à identidade, à virtude, enfim, de cada um (HAROCHE, 1998, p. 44).

No processo da elaboração poética, os limites entre as duas fases, a semiótica e a tética, apontam para o movimento da reversibilidade do tecido da realidade apreendida pelo ser humano, ou seja, para a exploração da relação entre os fenômenos, os pensamentos e a expressão linguística desses pensamentos. Assim, para além da óbvia reflexão sobre o desnudamento dos procedimentos poéticos e linguísticos, a imagem da reversibilidade leva à inconfortável atualização do debate sobre poesia e expressividade.

Os eventos sonoros que nos pareceram em si mesmos como marcas do vazio, da privação e como portadores de contração e de desprazer, repetidos, constituem uma nova unidade, no lugar da unidade corpo-entorno cuja ruptura provocou a emissão sonora. Essa nova unidade produzida pela repetição dos eventos sonoros não nos parece ainda ser simbólica: ela não significa um objeto ou um estado exterior a ela mesma, mas, ao contrário, é apenas uma tentativa de estruturar tanto a emissão sonora quanto a pulsão que contrai o corpo no estado de falta ou de desequilíbrio bio-fisio-ecológico. Quais podem ser as causas dessa preponderância da repetição na fase pré-fonológica da aquisição da linguagem, enquanto operação dominante, senão exclusiva, para a constituição de uma estrutura sonora e corporal? Lembremos algumas dentre muitas. Primeiro, a exigência respiratória demanda, sem dúvida, a necessidade de uma emissão vocálica a intervalos regulares. A esse fato acrescenta-se a dependência inata da emissão sonora e da audição: o som (próprio ou de outro) ouvido estimula um novo vocalise. Enfim, a unidade dual entre a criança e a mãe (sua substituta) instaura desde o nascimento prematuro do homem uma relação dialógica com o outro. É preciso notar que essa relação dialógica se torna imitativa, nos casos por nós observados, apenas por volta do décimo mês: antes, a criança não reproduz a voz do adulto, ela só responde com uma emissão vocal qualquer a sua emissão e, no melhor dos casos, segue seu ritmo; mas ela não responde à voz de uma outra criança. Isso demonstraria que a operação

de repetição, na medida em que depende de uma unidade dual, age apenas quando o outro dessa unidade é um outro funcional, ou seja, alguém de quem a presença ou a falta afetam o equilíbrio biológico, fisiológico e ecológico da criança. Trata-se essencialmente da mãe ou de seu substituto. Quando, a partir do décimo mês mais ou menos, intervêm as imitações das sonoridades adultas (reprodução das entonações, dos ritmos da palavra, da tosse, do barulho que acompanha o trabalho etc.), o adulto imitado é, nos casos observados, o pai ou o pai da mãe. Assim, pode-se dizer que se repete a mãe, mas que se imita o pai (compreendendo pela repetição eventos vocálicos que respondem à voz e aos gestos dos adultos, sem os reproduzirem; pela imitação, a reprodução mais ou menos fiel da emissão sonora do adulto) (KRISTEVA, 1977, pp. 443-444).⁶

A potencial reversibilidade do objeto da representação, na qual se dá uma experiência de seu parcial apagamento, evoca, assim, a experiência da perversão, “*père-version*” (KRISTEVA, 1980, p. 10), que remete à tendência à regressividade à fase semiótica, dolorosamente ameaçando a autonomia do sujeito e envolvendo uma pavorosa sensação do abalo do sentido.

6 “Les événements sonores qui nous sont apparus, en eux-mêmes, comme des marques du vide, de la privation et comme porteurs de contraction et de déplaisir, *répétés*, constituent une nouvelle unité, à la place de la continuité corps-environnement dont la rupture a provoqué l’émission sonore. Cette nouvelle unité produite par la répétition des événements sonores, ne nous paraît pas encore être symbolique: elle ne signifie pas un objet ou un état extérieur à elle-même, mais, au contraire, elle n’est qu’une tentative de structurer aussi bien l’émission sonore que la pulsion qui contracte le corps en état de manque ou de déséquilibre bio-physiologico-écologique. Quelles peuvent être les causes de cette prépondérance de la répétition dans la phase préphonologique de l’apprentissage du langage, comme opération dominante sinon exclusive pour la constitution d’une structure sonore et corporelle? Rappelons-en quelques-unes parmi beaucoup. – D’abord, la contrainte respiratoire commande, sans doute, la nécessité d’une émission sonore et de l’audition: le son (propre ou d’autrui) entendu stimule une nouvelle vocalise. Enfin, l’unité duelle entre l’enfant et la mère (son substitut) instaure dès la naissance prématurée de l’homme une relation dialogique avec l’autre. Il est à noter que cette *relation dialogique* ne devient *imitative*, dans les cas que nous avons observés, que vers le dixième mois: avant, l’enfant ne reproduit pas la voix de l’adulte, il répond seulement par une émission vocale quelconque à son émission et, au mieux, suit son rythme; mais il ne répond pas à la voix d’un autre enfant. Ceci tendrait à démontrer que l’opération de répétition, pour autant qu’elle dépend d’une unité duelle, n’agit que lorsque l’autre de cette unité est un autre fonctionnel, c’est-à-dire quelqu’un dont la présence ou le manque affectent l’équilibre biologique, physiologique et écologique de l’enfant. Il s’agit essentiellement de la mère ou de son substitut. Lorsque, à partir du dixième mois environ, des imitations des sonorités adultes interviennent (reproduction des intonations, des rythmes de la parole, de la toux, du bruit accompagnant le travail, etc.), l’adulte imité est, dans les cas observés, le père ou le père de la mère. Aussi, pourrions-nous dire qu’on répète la mère, mais qu’on imite le père (en entendant par répétition des événements vocaliques qui répondent à la voix ou aux gestes des adultes, sans les reproduire; et par imitation la reproduction plus ou moins fidèle de l’émission sonore de l’adulte).”

Com isso, as preocupações da poética e da estética da segunda metade do século XX revelam-se em seu aspecto da continuação das investigações elaboradas no âmbito do formalismo russo.

2. INDÍCIOS OSCILANTES

Mais preocupado, dentre os formalistas russos, com os efeitos negativos das limitações da descrição das obras literárias enquanto estruturas estáticas e muito empenhado na pesquisa das possibilidades de sua descrição em termos do funcionamento de sistemas dinâmicos inscritos de forma dinâmica dentro de outros domínios de saber, Iuri Nicolaievitch Tynianov (1894-1943) plenamente apreendeu o paradoxo de seu movimento teórico, muito bem formulado por Boris Schnaiderman no prefácio da edição brasileira de textos de Boris Eikhenbaum, Victor Chklovski, Roman Jakobson, Boris Tomechevski, Victor Jirmunski, Vladimir Propp, Óssip Brik, Victor Vinogradov e do próprio Tynianov:

Ele estudou o específico, o inerente à literatura. Mas, ao mesmo tempo, as novas correntes artísticas afirmavam a necessidade de fundir a arte na vida cotidiana. “Abaixo a arte, viva a vida!” – foi o título de uma conferência de Maiakovski. Havia nisso um paradoxo, mas um paradoxo de que se tinha consciência e que se aceitava como um dos aspectos didáticos do fenômeno literário (SCHNAIDERMAN, 1971, p. XII).

Segundo Victor Chklovski (*apud* ТЫНЯНОВ, 2002, p. 5), seu amigo e seu importante interlocutor no vigoroso diálogo acerca de noções teóricas, Tynianov possuía a rara virtude de apreender e de compreender “a natureza frutífera da contradição”. Dessa maneira, em seu mais influente estudo teórico intitulado “O problema da linguagem poética”, de 1924, Tynianov revela-se não apenas sensível à terminologia utilizada para a descrição da literatura, como também muito crítico das formulações que acabam por nivelar o caráter dinâmico da composição e da recepção das obras poéticas:

Toda aquela diversidade da expressão da dimensão histórica nos trabalhos de Tynianov e dos demais participantes do grupo OPOIAZ mostra-se passível de classificação em alguns tipos: *os eventos da atualidade* (tarefa literária, revolução, intervalo, mudança, guerra etc.); *metáforas orgânicas do tempo* enquanto um ciclo de vida (nascimento, crescimento, declínio, agonia); estruturas *genealógicas* (ramificações da árvore da vida – menores, maiores); *metáforas geológicas* ou *tectônicas* (formação, camadas superiores e inferiores, seus equilíbrios e períodos); *relações entre objetos* (aglomerados, agrupamentos etc.); fenômenos *naturais e cósmicos* (fases da lua, curso do tempo); *estados*

psicológicos (p. ex. exaustão); *metáforas espaciais do tempo* por meio das quais se capta o movimento da imagem cultural a partir do centro simbólico e funcional da cultura – o dos grupos significativos e das representações de teor inovador – até o papel da “periferia”; *personificações das formas metodológicas* que expressam o valor da determinação em representações tais como “época, necessidade histórica, exigência histórica, imperativo histórico” etc. (ГУДКОВ, 1986, p. 91).⁷

Muito atencioso com relação às repercussões semânticas dos vocábulos utilizados pelos autores estudados, Tynianov (2002, p. 480) refere-se, por exemplo, a Puchkin, que “comparou a nova forma de verso a uma carroça sacolejante disparando em estradas acidentais”. Como tentarei mostrar nos parágrafos seguintes, essa imagem violenta, vivaz e ousada parece ter constituído uma importante inspiração para a elaboração da noção central no sistema teórico de Tynianov, a saber, a do conceito dos indícios oscilantes. De fato, ao procurar elaborar uma teoria da forma dinâmica enquanto um movimento de interação e de mudança, Tynianov (ТЫНЯНОВ, 1965, p. 28) descreve inicialmente seus efeitos, eminentemente rítmicos, como os de um fluxo: “a sensação da forma em uma tal situação é sempre a de um fluxo [протекание]”. A partir dessa imagem, que associa a experiência estética a uma experiência rítmica, trata-se de pensar a forma para além da visão que a separaria do conteúdo, mais bem formulada em uma metáfora de contenção dicotômica e estática, na qual “a forma está para o conteúdo assim como o copo está para o vinho” (p. 477). Paralelamente, Tynianov (1975, p. 77) passa a criticar a visão mormente ornamental e acessória de figuras retóricas, resumindo-a

7 “Все многообразие выражений исторического у Тынянова и его коллег можно разбить на несколько типов: это фиксация актуального взаимодействия (литературная борьба, революция, разрыв, измена, смена, война и т. п.); органические метафоры времени как жизненного цикла (рождение, рост, одряхление, умирание); генеалогические структуры (ветви родового дерева – младшие, старшие); геологические или тектонические метафоры (формация, верхние и нижние пласты, их смещения и сдвиги); вещественные состояния (сгустки, слеживания и проч.); явления природно-космического плана (фазы луны, течение времени); психологические состояния (например, усталость); пространственные метафоры времени, в которых фиксируется движение культурного образца от символического функционального ‘центра’ культуры – смыслопорождающих групп и образований, инновационных по своей роли, – к исполнительской ‘периферии’; персонифицированные методологические формы, выражающие ценностные детерминации в образованиях типа ‘эпоха, история нуждалась, требовала, делала неизбежным, необходимым’ и проч.–”

por meio da metáfora do óleo flutuante na água, que insiste na separação estanque entre os dois elementos heterogêneos:

Onomatopeias e metáforas sonoras são encontradas naturalmente em grande quantidade; só que não é necessário confundi-las nem insistir na *determinatividade e na univocidade semântica de tais artificios*. O que é preciso não esquecer é que nem a onomatopeia nem a metáfora sonora constituem um acessório qualquer; elas não são óleo flutuante na água, mas entram *em uma determinada relação com os significados das palavras*; esta relação, esta deformação da semântica, pode ser, por si só, um elemento tão forte que se pode sobrepor em grande parte à característica específica de uma onomatopeia ou de uma metáfora sonora.

O verbo *колебаться* tem o sentido de hesitação e de oscilação, e não exatamente o de flutuação, que é a imagem utilizada na passagem citada acima para a crítica da relação dicotômica entre os elementos do material e da forma de uma obra literária. É, no entanto, por meio desse vocábulo que os tradutores brasileiros transpuseram a noção mais importante na reflexão teórica de Tynianov, a saber, *колеблющиеся признаки*, ou seja, “indícios oscilantes”:

Examinemos agora o calembur (de Andrei Belii) “Homem, rosto do século” (*Тchelovek – tchelo veka*).

Quais as nuances que se desprendem do significado da palavra “Homem”? Graças ao *calembur* é como se nela adviesse uma *redistribuição* das partes materiais e formais e uma semasiologização; é claro que a semasiologização das partes confere à palavra “homem” uma determinada nuance; por outro lado a nuance aqui não é resultante da anulação do indício fundamental (ela determinaria a anulação do calembur, que é regido pelo confronto dos dois planos), mas da sua estabilidade; é como se nos encontrássemos frente a uma dupla semântica, frente a dois planos, cada um dos quais com seus indícios fundamentais próprios, e reciprocamente prementes um sobre o outro. A flutuação dos dois planos semânticos pode levar a um ofuscamento parcial do indício fundamental – e evidenciar os indícios flutuantes de significado, nos quais uma não pequena parte tem neste caso a nuance lexical das palavras “rosto” e “século” (sobretudo a primeira dessas palavras pertence à ordem lexical “alto”). Deste modo, o exemplo demonstra que as particularidades do uso verbal dão lugar a indícios secundários, que pela sua instabilidade podemos chamar de *flutuantes* (TYNIANOV, 1975, pp. 14-15).

Ao debruçar-se sobre o uso poético dos epítetos e sobre a possibilidade de seus efeitos aglutinantes, Tynianov (1975, p. 61) lançou mão de uma expressiva imagem de uma “*veia semântica* que jorra”. Dez anos mais tarde essa expressão foi poética e ironicamente utilizada por Marina Tsvetáieva no poema intitulado “*Abri as veias*”, que tem como seu eixo

formal um intenso jogo com a repetição do prefixo negativo. A expressão deixou seus traços no título de uma edição brasileira (2006) e encontrou sua transposição visual na sugestiva tradução feita por Décio Pignatari. Significativamente, a transcrição elaborada por Pignatari insistiu sobretudo nos aspectos espaciais inerentes à dicção poética de Tsvetáieva, que, de fato, acabam por sugerir veementes experiências de escalações, de quedas, de desdobramentos e de reversibilidades.

Вскрыла жилы: неостановимо,
 Невосстановимо хлещет жизнь
 Подставляйте миски и тарелки!
 Всякая тарелка будет – мелкой,
 Миска – плоской.

Через край – и мимо
 В землю черную, питать тростник.
 Невозвратно, неостановимо,
 Невосстановимо хлещет стих.
 (TSVETÁIEVA *apud* PIGNATARI, 2005, p. 82).

ABRIR AS VEIAS

abro as veias
 _____ brota em botões
 ela
 _____ a vida
 sem cura
 sem volta
 _____ nada segura
 o jorro
 _____ acorram
 com prato
 cuiá
 tigela
 gamela
 _____ rasos demais!
 _____ ela transborda
 verte-se na terra escura
 vai
 às raízes
 _____ sem volta
 sem cura
 _____ esvai-se
 _____ ela
 _____ em versos

Figura 1. Tradução de Pignatari para o poema de Marina Tsvetáieva.
 Fonte: Pignatari (2005, pp. 82-83).

Observemos de passagem que, em seu comentário de 1920 concernente à importância da obra pictórica de Cézanne para a intensificação da articulação dinâmica da forma no âmbito do cubo-futurismo e do suprematismo, Kasimir Malévitch (МАЛЕВИЧ, 1920, p. 13) insistiu justamente na relevância estética da *faktura* que, de fato, pode ser comparada com os efeitos do “material” da poesia *zaum*:

Se o cubismo permanece ligado em seu corpo a uma composição de *faktura* e de representação pictórica, o futurismo ultrapassa essa dependência, chegando à articulação de uma *faktura* não pictórica e sim dinâmica, e a um efeito estético decorrente da relação recíproca entre as regularidades de seus elementos constitutivos.⁸

“Quando um líquido se valoriza, aparenta-se a um líquido orgânico. Há, portanto, uma poética do sangue. É uma poética do drama e da dor, pois o sangue nunca é feliz” (BACHELARD, 2013, p. 63). O uso da metáfora orgânica e a afinidade com relação ao pensamento acerca da experiência do sublime aproximam o formalista das inquietações dos românticos alemães. Em seus textos teóricos, Tynianov não deixa, de fato, de fazer algumas referências à obra de Novalis, a mais importante sendo aquela que aponta para a afinidade deste com a noção dos indícios oscilantes. Esses indícios “podem tornar-se um princípio de uso das palavras” (TYNIAOV, 1975, p. 51), sobretudo nos casos da omissão da ligação entre elas, da qual decorre a renúncia à sua relação com o indício fundamental de significado.

Diferentemente a poesia. Ela é fluida por natureza – omniplasmável – e ilimitada – Cada estímulo a move para todos os lados – Ela é elemento do espírito – um oceano eternamente quieto, que somente na superfície se quebra em ondas arbitrárias. Se a poesia quer ampliar-se, só pode fazê-lo na medida em que se delimita – em que se contrai – deixa como que partir seu elemento ígneo – e o coagula. Adquire uma aparência prosaica – seus componentes não estão mais numa tão íntima comunidade – consequentemente não sob leis rítmicas tão rigorosas – Ela se torna mais apta à exposição do limitado. Mas permanece poesia – consequentemente fiel às leis essenciais de sua natureza – Torna-se como que um ser orgânico – cuja estrutura inteira denuncia sua gênese a partir do fluido, sua natureza originalmente elástica, sua ilimitação, sua omni-aptidão. Somente a mescla de seus membros é destituída de regra – a ordem deles – sua relação ao todo é ainda a mesma – Cada estímulo espalha-se dentro

8 “Если кубизм скован фактурною живописною зависимостью в строении своего тела, то футуризм выходит из живописной фактурной зависимости, и его фактура уже не живописная, а фактура динамичности, и эстетическое действие в связи взаимоотношений живописных пропорциональностей пятен, выходит за борт, ибо.”

dela para todos os lados. Também aqui movem-se apenas os membros em torno do todo único, eternamente em repouso – Percebemos *a vida* – ou o *estado de espírito* – essa unidade imóvel e a medida de todos os movimentos – apenas mediante o movimento dos membros. Assim enxerga-se a razão apenas através do meio dos sentidos. Quanto mais simples, uniformes e calmos são também aqui os movimentos das frases – tanto mais concordantes são suas mesclas no todo – Quanto mais frouxa a conexão – quanto mais transparente e incolor a expressão – tanto mais *perfeita* esta, em oposição [à] prosa *ornamentada* – poesia *displícite*, aparentemente dependente do objeto (NOVALIS, 1988, p. 127).

Ao utilizar o verbo “oscilar”, que remete ao movimento de balançar e aos movimentos da hesitação e da variação, Tynianov distancia a reflexão teórica do âmbito das metáforas orgânicas, anunciando as imagens da dobra e da reversibilidade, exploradas nas teorias da segunda metade do século. De fato, diferentemente daquele proposto na tradução, “flutuar” (associado ao contexto da água), os verbos “balançar” e “oscilar” não se referem diretamente a matéria alguma, afirmando-se, antes, como componentes de metáforas espaciais. É a formulação do conceito dos indícios oscilantes que se torna também um argumento em prol da potencialização dos efeitos estéticos da poesia *transmental*, e, assim, diversamente de Roman Jakobson, que interpreta os efeitos do *zaum* como um abafamento do sentido, Tynianov, fascinado pela dimensão experimental do fazer poético, dedica-se à descrição dos efeitos dos textos poéticos de Khlébnikov enquanto participantes de “um novo sistema semântico” (НИКОЛЬСКАЯ, 1986, p. 74).

A principal inspiração para a intensificação da abordagem da descrição dos textos por meio das metáforas espaciais parece ter sido fornecida pelas formas da literatura elaboradas nos inícios do século XX. “Pois a literatura contemporânea – basta referir-se a T.S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust e James Joyce para constatá-lo – evolui no sentido da forma espacial” (FRANK, 1972, p. 247). Efetivamente, esses escritores “procuram fazer perceber sua obra não como uma sucessão no tempo e sim como uma unidade no espaço” (p. 247). Essa tendência corresponde à densidade específica da linguagem poética que “exige uma reorientação completa da atitude do leitor de para com a linguagem” (p. 249). Joseph Frank (1972, p. 257) evoca uma analogia entre essa transformação do efeito estético dos textos literários e a tensão característica manifesta na pintura de Cézanne, que oscila entre “o esforço de criar uma forma estética – concebida por Cézanne como um todo coerente e fechado, composto de

harmonias de formas e de cores” e “o desejo de criar esta forma pintando objetos reais reconhecíveis”.

Discutindo com a visão do espaço em termos de um recipiente neutro ou de um insignificante meio de introduzir separação entre as coisas, a reflexão teórica mais recente procura debruçar-se sobre a experiência da afinidade entre texto e espaço em sua dimensão melancólica, insistindo sobretudo em seus angustiantes desdobramentos desencadeados pela experiência da perda e encontrando importantes colocações nas pesquisas de Michel Deguy, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze e Henri Lefebvre.⁹ Traduzível em um vocabulário que versa sobre o silêncio enquanto um importante componente do comportamento discursivo do ser humano em sua relação com o mundo, o espaço da página e os espaços entre letras e palavras já haviam sido revestidos de um dinamismo específico e conceituados em termos rítmicos no trabalho de Julia Kristeva (1974). Ao inscrever as metáforas do funcionamento das relações estéticas e poéticas no regime da existência orgânica, o discurso teórico tende a afirmar sua dependência da passagem do tempo e dos ciclos da vida e, com isso, sua sujeição à dimensão temporal da linguagem e da narratividade. Uma metáfora espacial procura, com efeito, situar a obra de arte no regime diferente daquele dos ciclos da vida, apontando, assim, para a especificidade do âmbito da cultura e da existência – não da “vida” – das obras.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. D. Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Trad. S. P. Rouanet. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1985.
- CHKLOVSKI, Viktor. Arte como procedimento. In: OLIVEIRA TOLEDO, Dionísio de. (org.). *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- CONLEY, Tom. A Writing of Space: On French Critical Theory in 1973 and Its Aftermath. *Diacritics*, 33, 2003, pp. 188-203.

9 Cf. Conley (2003).

- CZAYKOWSKI, Bogdan. The Idea of Reality in the Poetry of Czesław Miłosz. In: *Between Anxiety and Hope. The Poetry and Writing of Czesław Miłosz*. Alberta: The University of Alberta Press, 1988, pp. 88-111.
- FRANK, Joseph. La forme spaciale dans la littérature moderne. *Poétique*, v. 10. Paris: Seuil, 1972, pp. 244-266.
- ГУДКОВ, Л. Д. Понятие и метафоры истории у Тынянова и Опязовцев. In: *Тыняновский сборник. III Тыняновские чтения*. Riga: Zinatne, 1986, pp. 91-108.
- HAROCHE, Claudine. *Da palavra ao gesto*. Trad. A. Montoia e J. Seixas. Campinas: Papirus, 1998.
- HARWIG, Julia. *Zawsze powroty. Z dzienników podróży*. Varsóvia: Sic!, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- НИКОЛЬСКАЯ, Т. Л. “Взгляды Тынянова на практику поэтического эксперимента”. In: *Тыняновский сборник. II Тыняновские чтения*. Riga: Zinatne, 1986, pp. 1-77.
- МАЛЕВИЧ, Казимир. *От Сезанна до Супрематизма*. [S.l.]: Narkompros, 1920.
- MIŁOSZ, Czesław. *Não mais*. Trad. H. Siewierski e M. Paiva de Souza. Brasília: Editora UnB, 2003.
- MIŁOSZ, Czesław. *Wiersze wszystkie*. Cracóvia: Znak, 2011.
- MIŁOSZ, Czesław. *Ogród nauk*. Cracóvia: Znak, 2013.
- NOVALIS, F. von H. *Pólen. Fragmentos. Diálogos. Monólogo*. Trad. R. Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PIGNATARI, Décio. (org. e trad.). *Marina Tsvetáieva*. Curitiba: Travessa dos Tradutores, 2005.
- RIFFATERRE, Michel. Le poème comme représentation. In: *Poétique*, n. 4, 1970, pp. 401-418.
- RILKE, Rainer. M. *Auguste Rodin*. Leipzig: Insel Verlag, 1984.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, pp. IX-XXII.

- SICA, Giorgio. *O vazio e a beleza. De Van Gogh a Rilke: como o Ocidente encontrou o Japão*. Campinas: Unicamp, 2017.
- SIEWIERSKI, H.; SOUZA, M. Paiva de Introdução. Introdução. In: MIŁOSZ, Czesław. *Não mais*. Trad. H. Siewierski e M. Paiva de Souza. Brasília: Editora UnB, 2003, pp. 9-31.
- TSVETÁIEVA, Marina. *Indícios flutuantes*. Trad. A. F. Bernardini. São Paulo: Martins pontes, 2006.
- TYNIA NOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II. O sentido da palavra poética*. Trad. M. J. Azevedo Pereira e C. Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TYNIA NOV, Iuri. O ritmo como fator construtivo do verso. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Trad. L. Lobo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 473-486.
- ТЫНЯНОВ, Юрий. *Проблема стихотворного языка. Статьи*. Moscou: Sovetski Pisatel, 1965.
- ТЫНЯНОВ, Юрий. *Литературная эволюция. Избранные труды*. Moscou: Agraf, 2002.

Recebido: 4/10/2018

Aceito: 23/01/2019

Publicado: 24/06/2019