



## ENTRE A POESIA E A CRÍTICA:

Algumas considerações sobre futurismo russo e Roman Jakobson

Diana Junkes Martha Toneto  
UNAERP/ UNESP \*

**Resumo:** O objetivo do presente trabalho é oferecer uma breve contribuição para a reflexão acerca das poéticas contemporâneas ao apresentar, sucintamente, as idéias centrais do movimento revolucionário que aconteceu na Rússia, no começo do século XX, sublinhando as relações entre esse movimento, o Círculo Lingüístico de Moscou e a OPOIAZ, em particular o posicionamento crítico de Roman Jakobson, cujas concepções poéticas permanecem até os dias atuais.

**Palavras-chave:** poéticas contemporâneas, futurismo russo, formalismo, Roman Jakobson.

**Abstract:** The objective of this article is to offer a little contribution to the reflections about contemporaneous poetry, presenting the main ideas of the revolutionary movement that happened in Russia, in the early 20 th century, underlying the relationship between this vanguard, the Moscow Linguistic Circle and OPOIAZ and the critical thought of Roman Jakobson, whose poetic conceptions are still present nowadays.

**Key words:** contemporaneous poetry, Russian futurism, formalism, Roman Jakobson.

## INTRODUÇÃO

Augusto de Campos em seu artigo *Vida breve, arte longa*, publicado em *A margem da margem* (1989, p. 73-78) mostra que não se pode falar em arte contemporânea sem considerar a experiência russa, que se caracterizou não apenas pelas propostas de renovação da linguagem poética e artística, de um modo geral, mas se refletiu, também, no desenvolvimento das reflexões dos teóricos do Círculo Lingüístico de Moscou (fundado em 1915) e da OPOIAZ, notadamente no pensamento de Roman Jakobson.

Ao apresentar sucintamente as idéias centrais do movimento revolucionário que aconteceu na Rússia, no começo do século XX, sublinhando as relações entre esse movimento e a

---

\* Mestre e doutoranda em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara.  
Professora de Literatura Brasileira da UNAERP – Ribeirão Preto – SP.

teoria jakobsoniana da poesia, nosso objetivo, neste artigo, é que, a partir das reflexões aqui apresentadas, seja possível ampliar o debate em torno das especificidades das poéticas contemporâneas que ainda guardam muitas afinidades com os movimentos de vanguarda do início do século XX.

### **ALGUNS ANTECEDENTES**

No final do século XIX, cresce, na Rússia, o movimento simbolista. Tal movimento, além de se propor como uma reação à prosa, que imperou entre as décadas de 30 e 60 do referido século naquele país, era também uma tentativa de estabelecimento do ofício do poeta e a fuga da idéia romântica da inspiração por meio do tratamento científico do verso e valorização da arte como forma de conhecimento e do poema como objeto estético.

Esse aspecto é importante porque aponta para o fato de que a teoria poética que se delineou, aos poucos, na Rússia, a partir do simbolismo, era feita pelos poetas, a partir de sua própria prática e não pelos professores dos círculos universitários<sup>1</sup>. De acordo com as reflexões dos simbolistas, é possível percebermos que o significante foi, aos poucos, adquirindo significado e, gradualmente, deixara de ser separado do conteúdo a que se remetia; um dos significantes mais importantes era, sem dúvida, o som, já que a poesia simbolista pretendia-se musical, entre outros aspectos. A colocação de Biéli, eminente simbolista, indica isso:

A palavra cria um terceiro mundo, o mundo dos símbolos sônicos (...) No som recria-se um novo mundo nos limites do qual eu me sinto criador da realidade; toda palavra é antes de tudo um som. (BIÉLI apud POMORSKA, 1972, p. 55).

O jogo sonoro tinha, para os simbolistas, a capacidade de estabelecer correspondências sinestésicas. Dado o contexto em que surgiu (1906 – 1910), marcado por profundas mudanças na sociedade russa, que se encaminhava para a Revolução de 1917, o movimento simbolista significava uma modificação de rota; o norte da bússola-poesia havia sido alterado, a agulha imantada era forçada a encaminhar-se para novos rumos.

Dois movimentos seguiram-se ao simbolismo. São eles o acmeísmo e o futurismo; o acmeísmo é visto como movimento de transição entre o simbolismo e o futurismo, embora tenham ocorrido ao mesmo tempo. Os acmeístas propunham definições mais claras para as relações entre sujeito e objeto e isso redundou, também, em poesias mais lúcidas e lógicas, que se contrapunham à nebulosidade simbolista. Esse grupo valorizou, sobremaneira, o aspecto estético da poesia (BALDAN, 1994), porém, foi o futurismo que reforçou ainda mais e, talvez, veementemente, o desejo de retirada da linguagem de seus automatismos por meio da ruptura das relações convencionais da forma sonora e do significado.

### **O FUTURISMO**

---

<sup>1</sup> Essa mesma situação pode ser verificada em outros locais da Europa. É característica da arte moderna e contemporânea (incluem-se aqui as vanguardas) a produção de textos teóricos sobre a arte produzida.

Os futuristas não queriam somente renovar a linguagem, inseriam-na em um programa social. Praticavam uma arte destituída de biografias; assim como a sociedade russa encaminhava-se para o comunismo (Revolução Russa), a idéia da coletividade estava presente em suas publicações, manifestos, etc. O programa que tinham não era individual, a despeito das grandes diferenças entre os poetas, mas de todos. Os textos, divulgados em conjunto, eram, inúmeras vezes, assinados coletivamente.

Para eles, a linguagem da poesia tinha um valor democrático e social, era a língua da ação pública, cujo ritmo frenético superaria a lentidão do discurso habitual. Vários manifestos trataram desse assunto, amplamente discutido na *Revista Lef*, que, embora tenha surgido na fase final do movimento, quando este se aproximava do construtivismo e se autodenominava comunista-futurista, foi uma das mais representativas revistas desenvolvidas pelo grupo. Se as necessidades de mudanças sociais eram pungentes, a mudança da linguagem também o era; o artista estava à frente do sábio e do industrial, pois era capaz de ver e criar o futuro.

De um modo geral, desde o início do movimento, em sua ambição de renovação da linguagem, os poetas futuristas acreditavam que poderiam ensinar ao povo a linguagem da poesia. Da mesma forma que a revolução social conscientizaria a massa sobre uma nova fase de desenvolvimento econômico que romperia com a estrutura agrária do país, a revolução da linguagem seria ensinada ao homem da rua que, ao apreendê-la, silenciaria os noturnos e antigos valores para dar voz ao amanhecer dos novos, mediados que seriam pela linguagem renovada. *Só há arte revolucionária se a forma for revolucionária*, dizia Maiakóvski (MAIAKÓVSKI, 2003).

Se a ruptura na estrutura poética aconteceu paulatinamente, ou seja, se teve início com os simbolistas, seu estabelecimento deu-se de forma contundente com o futurismo. Como assinala Stempel:

(...) O aspecto absoluto não só da palavra, mas também com freqüência do som, das letras, da forma gramatical, em suma, do material verbal, e também das imagens verbais, não podia deixar qualquer dúvida de que [com os futuristas] se tinha chegado a um ponto do desenvolvimento da técnica poética onde as concepções tradicionais tinham de falhar. (STEMPEL, 1983, p.391).

A maneira encontrada pelos futuristas para colocar a palavra como enfoque de seus trabalhos artísticos foi a poesia transracional (*zaumniki*, ou *zaum*, simplesmente), concentrada, especialmente, na experimentação lingüística, na desautomatização da linguagem e, por conseguinte, em sua renovação, por meio, principalmente, da criação de neologismos. A língua transracional deveria assumir a linguagem das ruas, uma verdadeira *bofetada no gosto público*, nome de um dos manifestos futuristas, cujo tom panfletário (e autoritário) assemelha-se ao dos futuristas italianos: *unicamente nós somos a face do nosso tempo* (MARINETTI apud BERNARDINI, 1980).

O conceito de linguagem transracional foi criado por Khliébnikov e desenvolvido por Krutchônikh. A linguagem transracional, ao contrário do que possa parecer, era repleta de sentido, uma busca do contato entre significante e significado que revitalizaria arcaísmos e criaria novas organizações de palavras. Segundo Khliébnikov, que era, de certa forma, o mais classicista do grupo, e que considerava a linguagem em seus aspectos históricos, a língua transracional atuaria como uma linguagem mágica, semelhante àquela dos sortilégios; ainda que a audiência

não compreendesse na totalidade o significado das palavras, como acontece com as palavras de magia colocadas num conto de fadas, estas passariam a adquirir significado à medida que o leitor lhes atribuísse algum, dado o contexto do poema e seu próprio.

Explicando melhor: o leitor dessa nova poesia deveria se concentrar, em especial, *na mensagem poética em si*; não apenas nos significados que se escondiam por trás das palavras, porém, primordialmente, naqueles que elas mesmas desnudavam frente aos olhos e aos ouvidos. A leitura da poesia dependeria, por isso, da argúcia do leitor em perceber organizações da linguagem que apontassem um mundo e seus significados; ou seja, uma leitura que pudesse ser convidativamente transcritora, que apreendesse a instabilidade dos próprios significados das palavras. Segundo Khliébnikov:

Tendo substituído na velha palavra um som por outro, imediatamente criamos um caminho de um vale da linguagem para outro e, como abridores de caminhos, estabelecemos vias de comunicação no país das palavras, através das cordilheiras do silêncio idiomático. (apud POMORSKA, 1975, p.129).

Leitores de Mallarmé<sup>2</sup>, em maior ou menor grau, os futuristas sublinharam muitos dos aspectos de renovação da linguagem apontados pelo poeta francês, além de colocarem de forma mais veemente o compromisso da arte em termos de engajamento social: a revolução iniciada na linguagem romperia os automatismos e faria imperar a velocidade e a mudança.<sup>3</sup>

Vale notar que o fato de serem ou não leitores assíduos de Mallarmé, não é tão importante quanto o de que havia uma mudança de mentalidade, de concepção da arte, que se espalhava pelo mundo, mesmo sem contato direto entre os artistas; como se determinadas questões se “manifestassem de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzindo-se quase automaticamente das pesquisas em curso”<sup>4</sup>.

Para os futuristas russos, cujo protesto tentava atingir toda a tradição literária do século XIX (especialmente de seu país), a sonoridade da palavra era o principal tema e material da poesia; pensavam o elemento sonoro como se fosse pictórico, portanto, de forma um pouco diversa daquela apresentada pelos simbolistas. Queriam encontrar, na linguagem verbal, os mesmos elementos que os cubistas propunham em seus trabalhos; a base da teoria futurista era o conceito cubista<sup>5</sup> das artes visuais, como se o som pudesse ser tratado da mesma forma que figuras e linhas geométricas.

---

<sup>2</sup> Jakobson lia Mallarmé na escola: “A poesia francesa, sobretudo a de Stéphane Mallarmé, deixava-me cada vez mais pensativo diante da dificuldade de definir a estrutura da poesia. Pelo fato de eu dominar o francês desde os sete anos, [...], em substituição aos exercícios de francês, fazia lição de casa sobre os versos de Mallarmé” (JAKOBSON, 1985, p.16). O depoimento de Jakobson mostra a presença da literatura francesa na Rússia.

<sup>3</sup> Essa preocupação dos futuristas russos explica-se pelo envolvimento de toda [a] sociedade russa com os ideais da Revolução de 1917 no momento que a antecedeu. Infelizmente, muitos dos poetas que sonhavam com essa mudança morreram desiludidos com sua utopia. A esse respeito cf. CAMPOS, H. **A margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1984 e JAKOBSON, R. **My futurist years**. New York: Penguin, 1992.

<sup>4</sup> ECO, U. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968. No prefácio à edição brasileira Umberto Eco comenta o fato de Haroldo de Campos, antes dele, ter discutido a idéia de obra de arte aberta. Ele, sem ter conhecimento do texto, acaba por dedicar-se à mesma pesquisa.

<sup>5</sup> O movimento cubista surgiu em 1907 com as *Senhoritas de Avignon* de Picasso. O comentário feito sobre o contato dos futuristas com Mallarmé vale para o cubismo. A atmosfera de mudança imperava e expandia-se de forma avassaladora.

Não devemos nos esquecer de que o cubismo significou um questionamento da idéia da mimese. Marcadamente intelectualizado, o movimento cubista era um profundo exercício cerebral e crítico; denunciava o “bom gosto” e a idéia de que há um padrão socialmente estabelecido para atribuir critérios positivos ou negativos a uma manifestação estética, retomando, parcialmente, a noção de belo relativo que Baudelaire apresenta em *O pintor da vida moderna* (1996).

A pintura cubista apresentava inúmeras perspectivas da obra de arte, que começou a ser observada de diferentes ângulos. A multiplicidade de pontos de vista permitia, por um lado, a inclusão de novas formas de concepção do objeto; por outro, sublinhava o próprio caráter contraditório da realidade (LOPES, 2001, p.23-25), naquele momento marcada por grandes mudanças técnicas e científicas e já fraturada pela emergência de posturas políticas totalitárias.

No manifesto intitulado *A palavra enquanto tal (Slovo kak takovóie)*, de 1913, pode-se notar o aproveitamento da estética cubista para a literatura. Krutchônikh e Khliébnikov propõem a teoria da relatividade da palavra, semelhante ao conceito de objeto dos cubistas: imagens deslocadas, forma difícil, percepção difícil. Isso explica, em parte, porque a conexão entre desenho e poesia foi estreita nos trabalhos futuristas.

Suas coletâneas apresentavam não apenas poemas, mas, inclusive, desenhos, que eram parte integral da poesia - fazia sentido a poesia ter uma orientação gráfica, já que o signo gráfico era parte da palavra registrada<sup>6</sup>. Da mesma maneira que Georges Braque costumava pregar, os futuristas “*não acreditavam em coisas, mas nas relações mútuas entre elas*” (BRAQUE apud LOPES, op. cit.)

Hugo Friederich em *A estrutura da lírica moderna* (1978, p.15-34) destaca, justamente, que a preocupação do poeta *pós-Baudelaire* com a forma é exacerbada, a ponto de ele concentrar-se na sonoridade, na distribuição espacial do poema, na dissonância e tensão causadas por um texto que não mais poderá ser compreendido por seu conteúdo apenas. O poema (e a arte de um modo geral) passa a ser criação auto-suficiente e sua significação é determinada pelo aspecto caleidoscópico de seus significantes. Os poetas, por meio de palavras “retalhadas e bizarras”, distribuídas no branco da página, atingem máxima expressividade; espacialidade esta que assume importância definitiva a partir de *Um coup de dés* de Mallarmé, publicado em 1897. Diz Haroldo de Campos sobre a marca de Mallarmé em Maiakóvski:

Nessa vertente, pode-se dizer que Maiakovski fez com a dialética espacial de Mallarmé, instrumento para pura especulação abstrata, o que Marx fizera com a dialética hegeliana: colocou-a de pés sobre a terra, reverteu-a em técnicas de marcação elocutória, apta à linguagem do comício e da agitação. [ ] Assim, Maiakóvski é um poeta espacial, no sentido de que concebe o poema como partitura de leitura [Mallarmé], em que os ictos da emoção são escandidos graficamente no branco do papel. (CAMPOS, H. 1976, p.50, 51).

Não se pode deixar de mencionar também a herança baudelaireana em Maiakóvski, mas herança em termos de re-significação de pontos de vista. Para Baudelaire, a cidade tinha papel crucial, o poeta aprovava a atuação do que excluísse a natureza para fundar o reino do artificial (BAUDELAIRE, 1996), entretanto, essa aprovação era ao mesmo tempo

---

<sup>6</sup> Esse aspecto faz-se presente também em manifestações de outros artistas oriundos de diferentes países. É o caso, por exemplo, de *La prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France*, de Blaise Cendrars (1913).

melancólica e marcada pelo *spleen*, afinal o poeta era um *flâneur*. Em Maiakóvski, de outro modo, a cidade devia ser vivida “a plenos pulmões”. Como atesta o fragmento abaixo:

Cerca de sete anos. Meu pai começou a me levar para a ronda das matas a cavalo. Um desfiladeiro. Noite. Envoltos na neblina. Nem via meu pai. Uma vereda estreitíssima. Meu pai provavelmente empurrou com a manga uma roseira-brava. O ramo cravou espinhos em minhas faces. Soltando pequenos gritos, vou tirando os espinhos. De repente desapareceram a flor e o nevoeiro. Na neblina que se dispersou sob nossos pés, algo mais brilhante que o céu. É a eletricidade. A fábrica de aduelas do príncipe Nakachidze. Depois de ver a eletricidade, deixei completamente de me interessar pela natureza. Objeto não-aperfeiçoado. (MAIAKÓVSKI, 29, p.2003).

O programa futurista pressupunha o trabalho do poeta como profissão, ofício que, ao ser intensificado, poderia tornar a poesia ciência experimental. Nesse caso, formalizar-se-ia sua utilidade social, já que para a teoria marxista, da qual os futuristas eram partidários, só é socialmente útil aquilo que é produzido *com trabalho*. E este trabalho era o do poeta que se recusava aos automatismos dos usos da linguagem (poeta em greve mallarmeano) e lutava por “novas formas de relações de trabalho” com a linguagem.

Dessa forma, a arte acompanharia as mudanças sociais e econômicas. Tomada como trabalho, a criação poética e sua análise andariam de mãos dadas. Não era por acaso que Maiakóvski fazia leituras no Círculo Lingüístico de Moscou, grupo dedicado aos estudos lingüísticos. E não era por acaso que os jovens estudiosos deste mesmo círculo lingüístico e da OPOIAZ, esta dedicada aos estudos literários, buscaram explicações para a invenção da palavra poética junto a seus amigos poetas; quando não eram, eles mesmos, os poetas. Na Rússia dos futuristas, estabeleceu-se uma correlação permanente entre o estudo da criação artística e o da linguagem.

Entendiam que o procedimento verbal era a principal chave para a compreensão do alcance da linguagem poética. Todas essas reflexões vinham na trilha de uma profunda tradição de estudos lingüísticos e folclóricos, mas que jamais estiveram tão próximos da própria criação literária, proximidade esta fundamental para que Roman Jakobson desenvolvesse aquilo que Umberto Eco chama de a mais operativa definição formulada sobre o texto estético (ECO, 1997, p. 223): a função poética. Tal definição é ruptora porque pressupõe a necessidade de confluência dos saberes lingüísticos e literários para a realização de leituras que busquem a apreensão das especificidades do texto estético. Diz Jakobson:

Todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos que um lingüista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas lingüísticos e ignorante dos métodos lingüísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos (JAKOBSON, 1975, p. 162).

Sem transformar as idéias jakobsonianas em amarras para compreender o texto poético, o que causaria espanto ao próprio poeta da lingüística, vamos discutir brevemente suas idéias pela importância que possuem e pelo fundamental papel que ainda exercem nas reflexões sobre poesia.

## ROMAN JAKOBSON, POETA DA LINGÜÍSTICA

Hoje, todas as janelas são igualmente poéticas aos olhos do poeta, desde a imensa vitrina de uma grande loja até a lucarna, suja pelas moscas, de um pequeno café de povoado. E as janelas dos poetas deixam entrever em nossos dias toda a sorte de coisas (JAKOBSON, 1975, p. 167).

É assim que Roman Jakobson começa a apresentar a poesia em seu ensaio *O que é poesia*, publicado pela primeira vez entre 1933/1934. A afirmação reflete a influência do *fazer poético* futurista russo em seu pensamento: o olhar crítico-poético jakobsoniano concebe não uma e padronizada *janela poética*, mas todas elas: todas as diferentes possibilidades de *janelas*, com suas arestas, por onde passa a poesia, em festa ruptora e dissonante, reafirmando a existência da *palavra enquanto tal*, como defendiam os poetas futuristas Khliébnikov e Krutchônikh em 1913, com quem Jakobson<sup>7</sup> muito conviveu.

Um dos pressupostos básicos das reflexões dos teóricos do Círculo Lingüístico de Moscou e da OPOIAZ, chamados de formalistas, e que estava totalmente atrelado à concepção futurista de poesia, era de que a teoria da literatura constituía-se numa generalização da prática literária; e, na prática literária, a forma e o conteúdo não estariam dissociados: o efeito paronomástico, a linguagem transracional, os jogos de palavras e a própria relação entre diversos pontos de vista, herança do cubismo, sinalizavam a indivisibilidade da forma e do conteúdo, do significante e do significado. Essa indivisibilidade também poderia e deveria ser tratada com acuidade pela crítica, que, fazendo do método a forma em relação ao conteúdo investigado, estaria se sujeitando a esta mesma lei de indivisibilidade.

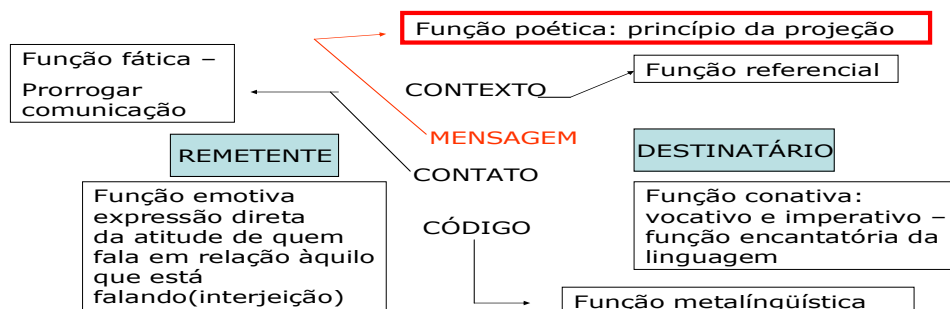
Roman Jakobson, já nos trabalhos da juventude, mostrou que a mensagem poética é orientada para a expressão e governada por leis imanentes. Durante toda sua vida dedicou inúmeros ensaios à compreensão das especificidades da poesia. Em 1958, apresentou pela primeira vez um de seus textos mais conhecidos: *Lingüística e Poética*, em que discute seis funções da linguagem, cada uma centrada em um dos aspectos da comunicação, como podemos ver pelo esquema, no capítulo a seguir.

### Funções da linguagem segundo Roman Jakobson

---

<sup>7</sup> Roman Jakobson (1896-1982) entrou para a Faculdade de História e Filologia da Universidade de Moscou em 1914. Por essa época, já tinha estreitos laços de amizade, sobretudo com os pintores, em especial Malévich. Do mesmo período datam os primeiros manifestos futuristas: 1912/1913, de quem Jakobson tornou-se, também, muito amigo. Maiakóvski tinha mais ou menos a sua idade, nasceu em 1893. Khliébnikov nasceu em 1885.

Figura 1 - Funções da linguagem (JAKOBSON, 1975)



Jakobson busca compreender o que determina a mensagem poética. Segundo ele, podemos falar em poesia quando, numa obra literária, aparece poeticidade: uma *função poética*, centrada na *mensagem* e de alcance decisivo, permitindo-lhe reger as demais funções da linguagem. O que organiza essa poeticidade dos textos poéticos é o que chamou de *dominante*. Acreditava que as funções da linguagem (emotiva, conativa, fática, metalingüística, referencial e poética) obedecem a uma hierarquia; em outras palavras, estão tensionadas no discurso, pois ocorrem ao mesmo tempo, embora uma predomine sobre as outras.

Isso define qual é a função dominante em cada texto. Para Jakobson, não há textos "puros" no que concerne à função dominante, mas sim com graus de aproximação que tendem mais para a função poética da linguagem ou mais para as outras funções, dependendo da intenção da mensagem.

Essa hierarquização das funções é importante e deve ser sublinhada, pois não significa que haja oscilação de uma para outra, em termos binários e/ou lineares<sup>8</sup>, mas há um processo bem mais complexo de ocorrência das funções simultaneamente o que determina que esse dominante não seja absoluto, mas relativo. Como pontua Waugh:

The poetic function can be found elsewhere and poetry includes other functions; but poetry is that use of language *par excellence* in which the dominant function is the orientation toward

<sup>8</sup> Por isso, acreditamos que não cabe aqui o termo gradiente, emprestado da física pelos semióticos da linha francesa. O gradiente, nesse caso, variaria de uma para outra função, apenas. Por exemplo, como se fôssemos do extremo da linguagem referencial para a poética simplesmente. Dado que há mais de uma função operando, o fato de uma função tornar-se dominante não significa que as demais permaneçam com organização constante, e sim se deve considerar que o modelo de funções de Jakobson é multivariado/ multifuncional e, portanto, o conceito de gradiente não se aplica. Em outras palavras: Vamos supor que a função referencial seja dominante e que seja seguida das funções conativa, fática, poética, metalingüística e emotiva. Se a função emotiva passar a dominar a ordem anteriormente estabelecida não necessariamente se mantém (o que permitiria o tratamento de gradiente), mas pode alterar-se completamente. A hierarquização importa se for admitida em termos relacionais. O conceito de gradiente se aplica se tomarmos as funções duas a duas.



the message. Now, the definition of poetic function should, as with all statements by Jakobson, be taken as relational: in the poetic function, *in relation to and as against* the five other functions of language, there is a dominance of a focus upon the message [...]. Dominance presumes a hierarchization of functions, not an absolutization of functional differences. (WAUGH, In: POMORSKA E RUDY, 1985, p.144).

Se as funções na mensagem verbal obedecem a uma hierarquia, a função poética é o que predomina nos textos poéticos, isto é, predominar não quer dizer ocorrer isoladamente, mas em conjunto com outras funções de modo a subordiná-las; subjugar-las à *poeticidade*, elemento transformador, necessariamente, dos outros elementos do conjunto. (JAKOBSON, 1975). A idéia de hierarquia das funções da linguagem refuta, portanto, a noção de poesia como desvio da norma, considerada por alguns formalistas, para afirmá-la como parte dos mecanismos de comunicação e que pode se manifestar de acordo com a ênfase à mensagem, inclusive em processos comunicativos que não sejam exclusivamente literários.

No caso da poesia, a ênfase na mensagem é especialmente interessante pela especificidade do texto poético em que significante e significado estão unidos inexoravelmente. O processo pelo qual se manifesta essa aproximação entre significante e significado é o que a teoria jakobsoniana denomina projeção do princípio da equivalência do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático. Como se sabe, a construção da mensagem é baseada na complexa interação entre operações de seleção (entre uma variedade de sinônimas, antinônimas, contraste, equivalência) e combinação, em que a primeira normalmente precede a segunda (WAUGH, op. cit, p.150). A projeção do princípio de equivalência faz com que as semelhanças sejam majoritariamente usadas na construção de toda a seqüência, de tal modo que:

Syllable is equated with syllable [...]. Or stress is equated with stress, thus becoming a unit of measure [...]; long vowels is equated with long vowels, word boundary with word boundary [...] The verbal material displays overall a hierarchical structure *symmetries*, based on repetitions, regularities, and systematizations of various kinds. There is, in other words, a radical parallelistic reorientations of all verbal materials it relates to the building of the sequence. [...] Moreover, such parallelisms create a network of internal relations within the poem itself, making the poem into an integrated whole and underlining the poem's relative autonomy. [...] There is also in poetry the projection of the principle of contrast [...] this projection of both equivalence and contrast is not only a way of giving an internal, autonomous structure to the poem, but is also a way to *transcending the linearity* proper to any linguistic text. (WAUGH, *ibid.*, id.)

Por isso, a leitura de poesia não pode deixar de considerar os significantes – porque eles estão dispostos no poema com a intenção de provocar sentido; eles, de fato, é que articulam o sentido, fazem a função poética manifestar-se e o poema, autônomo e auto-reflexivo, origina sua própria gramática, cuja característica principal é a ambigüidade.

Quando se opera a projeção que origina a função poética, as relações de semelhança (metafóricas) e de contigüidade (metonímicas) passam a se confundir ou a coincidir, determinando a emergência de um *dominante* poético. No poema moderno, isso se acentua como reflexão, a partir do momento em que o poeta, cômico de uma necessidade de ruptura das estruturas analógicas mais simples, passa a estabelecer metáforas cuja referencialidade apresenta-se ampliada e, por isso, instaura novas possibilidades de leitura, marcadas pela iconização. Isso

quer dizer que, quanto mais as palavras tornam-se ícones, mais as relações analógicas se estabelecem também por contigüidade e não apenas por semelhança, por isso as metáforas são também metonímias que fundam uma realidade outra, a poética. Como diz Jakobson:

Em poesia, não apenas a seqüência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer seqüência de unidades semânticas, tende a construir a equação. A similaridade superposta à contigüidade comunica à poesia sua radical existência simbólica, múltipla, polissêmica [...]. em poesia, onde a similaridade se superpõe à contigüidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico (JAKOBSON, 1975, p. 149,150)..

A idéia jakobsoniana das funções da linguagem e mesmo a formulação do princípio da projeção recuperam alguns elementos da semiótica de Charles Peirce (1972). Segundo Peirce, os signos podem ser classificados em ícones, índices e símbolos. Os ícones são signos que guardam intensa relação com o que representam, relação por semelhança. Os índices são signos que guardam uma relação não de similaridade, mas de contigüidade, por exemplo, fumaça é indício de fogo. Os símbolos são signos que também estabelecem relações de contigüidade com o que representam, mas relações ainda mais distantes do que a dos índices como, por exemplo, as palavras.

Jakobson, seguindo as idéias peirceanas, contesta a arbitrariedade dos signos enunciada por Saussure, à medida que mostra que não é a presença ou a ausência de similitude ou de contigüidade entre o significante e o significado que constitui a divisão dos signos, mas a predominância de um aspecto sobre os outros. Ou seja, pode-se notar aqui que a idéia de tensão entre as funções da linguagem deriva desses pressupostos<sup>9</sup>. Da mesma forma que acontece com as funções da linguagem, a distribuição dos signos em ícones, índices e símbolos não se manifesta de modo linear, mas, obedecendo a uma hierarquia, os três aspectos encontram-se sempre tensionados e co-existem, prevalecendo um sobre o outro.

Jakobson, considerando os processos de organização da linguagem sugeridos por Saussure (eixo paradigmático e sintagmático), incorporou a idéia peirceana de signos para mostrar que na poesia, por conta do princípio de projeção, os símbolos (palavras) passam a ser ícones (figuras) (PIGNATARI, 1983, p. 9 – 15), mas de tal sorte que não deixam de ser símbolos; por isso, nesse caso, o aspecto icônico, o caráter indicial e simbólico estão amalgamados<sup>10</sup>, configurando o que Peirce chamou de signos perfeitos. Daí a idéia de materialidade e/ou palpabilidade das palavras na poesia.

Tais especificidades levaram o lingüista russo a defender a universalidade das línguas e a motivação dos signos (BALDAN, 1994). Essa discussão é ampla e não cabe neste trabalho, mas é válido reforçarmos que a idéia de poesia acima apresentada mostra que o trabalho

---

<sup>9</sup>A despeito das oposições binárias entre os fonemas das quais Jakobson trata em vários ensaios, em especial em *Seis Lições sobre o som e o sentido*, não se pode dizer que o lingüista russo estivesse preso ao logocentrismo estruturalista, pelo contrário, sua convivência com os poetas e pensadores russos e a influência peirceana foram determinantes para suas reflexões acerca da linguagem poética colocando-a sempre sob perspectiva tensional e relacional. (BORSATO E TONETO, 2004). Além disso, Jakobson, como os futuristas, ao pressupor o trabalho do poeta o que faz com que a operacionalização do princípio de projeção se torne um *meio de produção poética*.

<sup>10</sup> Mais uma vez aqui poderia ser argumentado que caberia o conceito de gradiente, contudo, mais uma vez devemos reafirmar que a aplicação de tal conceito não é possível, pois, ao se tornar ícone, a palavra poética,

do poeta existe, e é feito a partir de construções elaboradas (arquitetadas) pelo pensamento (VALÉRY, 1997<sup>11</sup>): a ambigüidade poética não é aleatória, mas sim construída. Independentemente da defesa ou não da motivação dos signos, parece unanimidade nos dias atuais que se admita que os signos em poesia são motivados:

Parece-nos que a única possível exceção ao princípio da arbitrariedade dar-se-ia quando o signo lingüístico é usado literariamente com intenção estética. A nosso ver, neste caso, o signo literário, enquanto tal, não deve ser considerado imotivado, ao contrário, ele é *totalmente motivado*. Fazer Literatura implica uma seleção estético-vocabular, havendo, portanto, motivo da parte do escritor para preferir tais e tais signos e rejeitar outros [...]. Acrescente-se, portanto, que essa preocupação advém do fato (e da necessidade) que as palavras têm, nas composições literárias, fundamentalmente em poesia, de materializar sentido. A idéia de arbitrariedade foi discutida e, de certa forma rejeitada por Jakobson, mas esta é uma discussão que extrapola os limites deste trabalho.(CARVALHO, 2002, p.35, grifo nosso)

Isso significa que o poeta liberta a mensagem poética do eu-lírico para tornar a mensagem em si o epicentro. Dito de outra forma, a liberação da linguagem dos seus automatismos proposta pelos poetas desde o final do século XIX e, notadamente, início do século XX, significou o mesmo que as idéias de Copérnico: havia uma poesia antropocêntrica, ptolomaica, cujo foco era o eu-lírico; e há a poesia *pós-Mallarmé* que reforça o estatuto primeiro da mensagem, o sol (centro do sistema) da poesia: funda-se uma poesia heliocêntrica. Não se tratava apenas de usar palavras, mas de transformar as palavras e o processo de escrever no plano temático da poesia engendrado pela percepção do poeta.

Essa mediação dos fatos pela percepção (TEIXEIRA, In: CORTINA e MARCHEZAN, 2004, p 221-247) possibilita a apreensão da realidade e sua transfiguração em termos de linguagem do poema de modo a tornar esta linguagem preponderante. A transfiguração é estabelecida porque o trabalho do poeta permite que a linguagem em ação do poema reapresente o mundo pela união entre forma e conteúdo, o que torna espessos e palpáveis os signos: (re)inaugurados pela própria materialidade incandescente da poesia.

A despeito da relevância da discussão acima apresentada, não podemos deixar de reconhecer um aspecto da obra de Saussure pouco destacado e que o coloca, nos termos de Haroldo de Campos, como teórico de vanguarda (CAMPOS, H, 1976, p.118). Em seus *Anagramas*, Saussure parece ter chegado ao “lance de dados” da leitura do texto poético. Um dos aspectos considerados na leitura do mestre genebrino diz respeito a um tipo particular de anagrama concernente à figura fônica. Depois de vários estudos sobre aliterações, rimas e assonâncias no verso latino, Saussure teria chegado ao termo *paragrama* para designar o fenômeno geral em que um nome simples desdobra-se de modo complexo nas sílabas de um mesmo verso (ibid, p.108); além dos paragramas, Ferdinand Saussure teria estudado, entre outros aspectos, harmonias fônicas resultantes de repetições de alguns elementos no verso.

O fato para o qual Haroldo de Campos chama a atenção é que, ao considerar tais especificidades para o texto poético, Saussure rompe com um de seus mais rigorosos axiomas,

---

<sup>11</sup> Valéry acreditava que os signos são mesmo arbitrários e isso é o que tornava *o trabalho* do poeta mais desafiador: criar a proximidade entre som e sentido, unir as duas faces do signo para que se tornassem uma só. (VALÉRY, 1997, p.206).

qual seja, o da linearidade, e chega muito próximo do princípio de projeção jakobsoniano revelando que suas idéias podem ser “um instrumento inestimável para a avaliação da poesia” (ibid, p.114). Ou ainda, Saussure merece ser lido sincronicamente, sem que se considere que os *Anagramas* sejam anteriores ao *Cours*, de modo que poderiam parecer terem sido abandonados pelo lingüista. Pelo contrário, cabe aqui a retomada daquilo da obra que é relevante e revelador para a compreensão da linguagem poética na modernidade, ou para as gerações futuras em termos do que Ezra Pound denominaria de *paideuma*:

a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos. (POUND, 1970, p.161).

E, em termos de *paideuma* devemos destacar ainda uma outra grande contribuição de Roman Jakobson que se refere ao estudo da substituição dos estilos na história da literatura e das artes e que, segundo ele, ocorre de modo sistêmico e não apenas evolucionista como tendem a achar os estudos históricos. Essa preocupação é consequência de sua própria experiência de vida marcada por um momento de efervescência dos questionamentos dos usos da linguagem poética e da consciência que tinha de que tais questionamentos ruptores tinham começado bem antes do futurismo com os simbolistas russos e depois com os acmeístas, amparados por um ambiente de enormes mudanças na sociedade russa (BALDAN, 1994). Ao mesmo tempo, tinha a consciência de que esses movimentos revolucionários mantinham viva a parte da tradição que merecia ser vivificada e perpetuada, exatamente como sugere Pound (que não por acaso começou escrever mais ou menos contemporaneamente aos futuristas).

Para entendermos o centro do enfoque de um trabalho artístico, de uma época ou de um autor, é necessário resgatar a história da época e/ou do autor como componente semântico, que articulado aos demais, garante o entendimento do processo que está sendo vivenciado. Segundo Jakobson, há uma tensão entre poética e história: a essência da inovação na arte é dada pela simultaneidade entre o manter da tradição e a ruptura com a tradição (o eterno e o transitório baudelaireano?); não é possível desconsiderar a permanente contribuição para a poesia daqueles elementos cristalizados pela tradição, que são recuperados pela invenção lingüística e não se mantêm exclusivamente pela mudança, mas também pelos fatores contínuos e duradouros que representam.

A perspectiva lírica que se centra na própria mensagem e se atualiza em ritmo frenético acompanha as mudanças na técnica e na ciência e marca o surgimento de um poeta-crítico<sup>12</sup>. Inaugura uma nova forma de o poeta colocar-se diante do mundo e de sua prática e, mais do que isso: instaura, de uma vez por todas, uma nova ótica de abordagem para a história literária – a perspectiva sincrônica, porém sem que ela seja extremista. Advertem-nos Jakobson e Tynianov:

The Sharp opposition between synchronic and diachronic cross-sections has recently become a fruitful working hypothesis, both for linguistic and for history of literature [...] At the present time, the achievements of the synchronic concept force us to reconsider the principles of diachrony as well. [Although][...] the history of a system is in turn a system. *Pure*

---

<sup>12</sup> Optou-se pelo uso de hífen nesse termo para que seja reforçada a idéia de que para esses poetas em especial uma atividade não se separa da outra: criação e crítica criativa caminham juntas.

*synchronism* now proves to be an illusion: *every synchronic system has its past and its future as inseparable elements of the system.* (JAKOBSON and TYNIANOV, 1987, p. 48).

Essa abordagem marcadamente fruto de uma modernidade iniciada com Baudelaire (FRIEDERICH, 1978), inaugura a relação inseparável entre criação e crítica ao incorporar a necessidade de um re-pensar da história da literatura em termos estético-criativos:

A expressão “modernidade” é ambígua. Ela tanto pode ser tomada de um ponto de vista diacrônico, historiográfico-evolutivo, como de uma perspectiva sincrônica: aquela que corresponde a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o seu presente em função de uma certa “escolha” ou construção do passado. (CAMPOS, H., 1997, p. 243).

### **Considerações Finais: Poesia e Busca**

O futurismo é marco importante na consolidação de preceitos que fundaram a poesia contemporânea. (CAMPOS, A. et. al, 2001). É decorrência de uma forma de pensamento poético e origem ao mesmo tempo, porque é vanguarda. Talvez os poetas futuristas tenham sido mesmo videntes e tenham visto pelo escuro de suas janelas-poesia o futuro constelar de sua messe. Suas propostas poéticas são retomadas até hoje e respiram a *plenos pulmões*<sup>13</sup>, por isso é importante o estudo de suas proposições.

Infelizmente, o movimento futurista russo teve um final trágico, marcado que foi pelo início de um século conturbado por lutas no mundo e, particularmente, em seu próprio país. Poetas-videntes, precursores e defensores da Revolução Russa foram execrados após a morte de Lênin e a tomada do poder por Stalin. O mesmo vale para os teóricos do formalismo. Dentre tantos pensadores, engajados poética e socialmente, a URSS deu-se ao mórbido luxo de *desperdiçar* vários, que saíram do país ou morreram de inanição, no exílio, na Sibéria, ou ainda, sufocados pela desilusão com o regime e pelo ambiente repressor, suicidaram-se, como foi o caso de Maiakóvski (JAKOBSON, 1987, p. 273-300).

As cubo-galopantes<sup>14</sup> palavras futuristas, entretanto, permanecem. Hoje parece impossível pensar em poesia sem conceber que o sentido das palavras é múltiplo e escorrega de significante a significante e desses ao significado, originando, incessantemente, novas configurações semânticas. (BERTRAND. In: CORTINA e MARCHEZAN, 2004, p. 67-88). Nada ancora as palavras poéticas, exceto elas mesmas, aí reside o seu processo de criação e é isso que deve encaminhar a sua leitura.

A poesia hodierna (e sua herança mallarmaico-futurista) inaugurou a leitura do poema em dois níveis convergentes, conforme magistralmente nos ensina João Alexandre Barbosa no prefácio de *Signantia quasi coelum* de Haroldo de Campos (1979, p.11-24). O primeiro nível de leitura diz respeito à busca de compreensão já que o poema nomeia a realidade

---

<sup>13</sup> Seria interessante a realização de um trabalho que mostrasse as repercussões do futurismo russo em outras vanguardas e movimentos de renovação da linguagem poética. Poderíamos citar, a título de curiosidade, o Modernismo Brasileiro (1922) e o movimento da Poesia Concreta (GUÍRIN, In: CAMPOS, A. et al, 2004, p.15 – 25).

<sup>14</sup> “*Mas a palavra galopa/com a cilha tensa*” Maiakóvski apud: Campos, A. op.cit, p.78.

em seus limites de intangibilidade. O segundo nível obriga o leitor a aceitar que a compreensão do poema *está na própria busca* de significado, nível em que a linguagem exhibe as marcas de seu percurso poético.

Em suma: o leitor do poema é um viajante que, orientado pela sonoridade do texto poético, percorre o espaço da página, por onde, instáveis, transitam as palavras-signos, como queria o Mallarmé lido pelos futuristas; o texto poético constitui-se de galáxias – metonímias palpáveis de signos palpáveis, metáforas plenas. Palavras que lavram, no corpo do poema, múltipla via láctea, seu próprio significado – busca incessante. Trabalho. Ofício. Poesia, firma de poesia<sup>15</sup>.

### Referências Bibliográficas

- BALDAN, M. L. O. G. **Entre o Som e o Sentido**: aspectos da poética de Roman Jakobson. Tese de doutoramento. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.
- BERNARDINI, A.F. **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980).
- BORSATO, F. R. e TONETO, D.J.M. **Semiótica tensiva e antes, função poética e depois**. Campinas: Seminário do GEL, 2004.
- BARBOSA, J.A. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: **Signantia Quasi Coelum**: Signância Quase Céu. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: CHIPP, H.B. **Fundadores da modernidade**, 1996, p.104.
- BERTRAND, D. Enunciação e corpo sensível: poética da palavra em Michel Montaigne. In: CORTINA, A. E MARCHEZAN, R. (org) **Razões e Sensibilidades**: a semiótica em foco. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2004, p. 67-89.
- CAMPOS, A. **A Margem da Margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, A.(et al) **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, A (et al) **Poesia Russa Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, H. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CADERNO DE LITERATURA RUSSA. São Paulo: Ateliê Editorial/ FFLCH, USP, 2004.
- CARVALHO, C. **Para Compreender Saussure**. São Paulo: Ed. Vozes, 2002.
- CORTINA, A. E MARCHEZAN, R. (org) **Razões e Sensibilidades**: a semiótica em foco. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2004, p. 67-89.
- ECO, U. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FRIEDRICH, H. – **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo, Cultrix, 1975.
- \_\_\_\_\_. O que é Poesia? In: TOLEDO, D. (org.) **Círculo Linguístico de Praga**: Estruturalismo e Semiologia. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- \_\_\_\_\_. **My Futurist Years**. New York, Penguin, 1992.

---

<sup>15</sup> Aqui se está aludindo à dedicatória feita por Oswald de Andrade a Augusto e Haroldo de Campos: “aos irmãos Campos, firma de poesia” quando lhes deu um de seus livros de presente.

- \_\_\_\_\_ & TYNIA NOV. Problems in the study of language and literature. In : **Language and Literature**. Massachusetts: Harvar University Press, 1987.
- LIMA, L. C. **Teoria da Literatura em suas Fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LOPES, E. **A Identidade e a Diferença**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MAIAKÓVSKI. **Poemas**. Tradução de CAMPOS, A. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARINETTI, F. T. Fundação e manifesto do futurismo. In: BERNARDINI, A.F. **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- PERLOFF, M. **O Momento Futurista**. Tradução: Leite, S. U. São Paulo: Edusp, 1993.
- PIGNATARI, D. **Comunicação Poética**. São Paulo: Ed. Moraes, 1987.
- POMORSKA, K. **Formalismo e Futurismo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. POMORSKA, C E RUDY, S. **Verbal art, verbal sign, verbal time**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- POUND, E. **ABC da Literatura**. Trad. CAMPOS, A. (et. al). São Paulo: Ed. Cutrix, 1970.
- 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, 1983.
- TEIXEIRA, L. Station Bourse: o que os olhos não viram In: CORTINA, A. E MARCHEZAN, R. (org.) **Razões e Sensibilidades: a semiótica em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2004.
- TOLEDO, D. (org.) **Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In **Variedades**. São Paulo: 1999.
- WAUGH, L. The poetic function and the nature of language. In: POMORSKA, C E RUDY, S. **Verbal art, verbal sign, verbal time**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.