

O Dominante¹²

Roman Jakobson³

¹ JAKOBSON, Roman. *Language in Literature*. Harward University Press, 1987. Pp 41-46. http://books.google.com.br/books?id=5AEB8QfCtMMC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_

² Com tradução de Fernando S. Vugman.

³ Nascido dia 11 de outubro de 1896, o moscovita Roman Osipovic Jakobson foi fundador e membro do *Círculo Linguístico de Moscou* (1915) e da *Opoiaz* (1920), de onde se originaria o *Formalismo Russo*. Fundador e membro do *Círculo Linguístico de Praga*, em 1926. Faleceu em 18 de julho de 1982, em Cambridge, Massachusetts. Autor de obras aclamadas como *A Fonologia em Relação com a Fonética* (1955) e *Os Oxímoros Dialéticos de Fernando Pessoa* (1968).

Resumo

Este ensaio, apresentado por Roman Jakobson em 1935, numa palestra pública na Masaryk University, em Brno, República Checa, apresenta o conceito do “dominante”, um conceito que desde os anos 1920 já circulava nos debates e análises literárias e poéticas do grupo de linguistas que viria a ficar conhecido como os Formalistas Russos. A importância deste ensaio jaz no fato de que é nele que pela primeira vez este conceito é explicado de uma forma completa e unificada e, por isto, torna-se o texto de referência para todos que desejem lançar mão desta ferramenta teórica. Apesar de ter sido inicialmente desenvolvido como uma ferramenta da teoria literária, o dominante logo se provou um conceito bastante útil e aplicável na investigação das mais diversas áreas das artes e das ciências humanas.

Palavras-chave: o dominante; Roman Jakobson; Formalismo Russo; Teoria Literária.

Abstract

This paper, presented by Roman Jakobson in 1935, at public lecture at Masaryk University in Brno, Czech Republic, introduces the concept of the "dominant", a concept that had been around - in the debates and literary and poetic analysis of the group of linguists that would be known as the Russian Formalists - since the 1920s. The importance of this essay lies in the fact that it presents, for the first time, this concept explained in a comprehensive and unified manner, therefore becoming a reference text for those who are willing to make use of this theoretical tool. Although it was initially developed as a tool of literary theory, the dominant soon turned out to be a useful and applicable concept to several fields of arts and humanities research.

Keywords: the dominant, Roman Jakobson, Russian Formalism, Literary Theory.

Os primeiros três estágios da pesquisa Formalista têm sido brevemente caracterizados como se segue: (1) análise dos aspectos sonoros de uma peça literária; (2) problemas de significado dentro do quadro da poética; (3) integração do som e do significado num todo inseparável. Durante este último estágio, o conceito do *dominante* (sic) se mostrou particularmente frutífero; foi um dos conceitos mais cruciais, elaborados e produtivos da teoria do Formalismo Russo. O dominante pode ser definido como o componente focal de uma obra de arte: ele regula, determina e transforma os demais componentes. É o dominante que garante a integridade da estrutura.

O dominante especifica o trabalho. O traço específico da linguagem encadernada é obviamente o seu padrão prosódico, sua forma em verso. Pode parecer que se trata de uma simples tautologia: verso é verso. Entretanto, devemos ter sempre em mente que o elemento que especifica uma dada variedade da linguagem domina a estrutura inteira e, assim, age como seu constituinte mandatório e inalienável, dominando todos os outros elementos e exercendo influência direta sobre eles. Por sua vez, o verso não é um conceito simples e não é uma unidade indivisível. O verso em si é um sistema de valores; como se dá em qualquer sistema de valores, possui sua própria hierarquia de valores superiores e inferiores e um valor líder, o dominante, sem o qual (dentro do quadro de um determinado período literário e uma dada corrente artística) o verso não pode ser concebido nem avaliado como verso. Por exemplo, na poesia tcheca do século XIV a marca inalienável do verso não era o esquema silábico, mas a rima, já que existem poemas com números desiguais de sílabas por linha (denominados versos “imensuráveis”)⁴ que, apesar disto, eram concebidos como versos, ao passo que versos sem rima não eram tolerados durante aquele período. Por outro lado, na poesia tcheca realista da segunda metade do século XIX, a rima era um recurso dispensável, enquanto o esquema silábico era um componente inalienável, obrigatório, sem o qual o verso não era verso; do ponto de vista

⁴ No original: *measureless verses*. NT.

daquela escola, o verso livre era julgado como inaceitável *arritmia* (sic). Para o tcheco atual, criado sobre o verso livre moderno, nem a rima nem o padrão silábico são obrigatórios para o verso; ao invés disso, o componente obrigatório consiste na integridade entonacional – a entonação torna-se o dominante do verso. Se fossemos comparar o verso regular medido do *Alexandreis* em tcheco antigo, o verso rimado do período Realista e o verso medido rimado da época presente, observaríamos os mesmos elementos nos três casos – rima, um esquema silábico e unidade entonacional – mas uma hierarquia diferente de valores, elementos específicos indispensáveis, obrigatórios, diferentes; são precisamente esses elementos específicos que determinam o papel e a estrutura dos outros componentes.

Podemos buscar um dominante não apenas no trabalho poético de um artista individual – e não somente no cânone poético, o conjunto de normas de uma dada escola poética – mas também na arte de uma determinada época, vista como um todo particular. Por exemplo, é evidente que na arte da Renascença tal dominante, o ápice dos critérios estéticos daquela época, era representado pelas artes visuais. Outras artes se orientavam para as artes visuais e eram avaliadas de acordo com o grau de proximidade com aquelas. Por outro lado, na arte do Romantismo o valor supremo era designado para a música. Assim, a poesia romântica se orientava para a música: seu verso é focado musicalmente; a entonação do verso imita a melodia musical. Esse enfoque num dominante que é externo ao fazer poético transforma substancialmente a estrutura do poema quanto à textura do som, à estrutura sintática, à imagem; altera os critérios métricos e de estrofes, e sua composição. Na estética Realista o dominante era a arte verbal e a hierarquia dos valores poéticos era modificada de acordo.

Ademais, a definição de uma obra de arte em comparação com outros conjuntos de valores culturais se altera substancialmente tão logo o conceito do dominante se torna nosso ponto de partida. Por exemplo, a relação entre um texto poético e outras mensagens verbais adquire uma determinação mais exata. Equacionar um trabalho poético com uma função estética ou, mais precisamente,

com uma função poética, conquanto lidamos com material verbal, é característico daquelas épocas que proclamam a arte autossuficiente, a arte pura, *l'art pour l'art*. Nos primeiros passos da Escola Formalista ainda era possível observar traços distintos dessa equação. No entanto, essa equação é inquestionavelmente errônea: um texto poético não está confinado somente à função estética, mas possui muitas outras funções. Na verdade, as intenções de um texto poético estão, com frequência, intimamente relacionadas à filosofia, à didática social e assim por diante. Assim como um texto poético não se esgota pela sua função estética, a função estética, de modo similar, não se limita a textos poéticos; a fala de um orador, as conversas do dia a dia, as notícias dos jornais, publicidade, um tratado científico – todos podem empregar considerações estéticas, dar expressão à função estética e, frequentemente, usar palavras por si mesmas e não meramente como um recurso referencial.

Em oposição direta ao ponto de vista monístico coloca-se a postura mecanicista, que reconhece a multiplicidade das funções de um texto poético e julga esse texto, intencionalmente ou não, como uma aglomeração mecânica de funções. Como um texto poético possui também uma função referencial, por vezes é considerado um puro documento de história cultural, de relações sociais ou como biografia. Em contraste com o monismo unilateral e o pluralismo unilateral, existe um ponto de vista que combina uma consciência sobre as múltiplas funções de um texto poético com a compreensão de sua integridade, isto é, aquela função que unifica e determina o trabalho poético. Deste ponto de vista, um trabalho poético não pode ser definido nem como preenchendo exclusivamente uma função estética, nem exercendo uma função estética junto com outras funções; ao contrário, o trabalho poético é definido como uma mensagem verbal, cuja função estética é o seu dominante. É claro que as marcas que revelam a implementação da função estética não são imutáveis, ou sempre uniformes. Cada cânone poético concreto, todo conjunto de normas poéticas temporais, porém, possui elementos distintivos indispensáveis, sem os quais o trabalho não pode ser identificado como poético.

A definição da função poética como o dominante de um trabalho poético nos permite determinar a hierarquia de diversas funções linguísticas dentro do texto poético. Em sua função referencial, o sinal possui uma conexão interna mínima com o objeto designado e, portanto, o sinal propriamente carrega uma importância mínima; por outro lado, a função expressiva exige uma relação mais direta e íntima entre o sinal e o objeto e, destarte, uma atenção maior à estrutura interna do sinal. Em comparação com a linguagem referencial, a linguagem emocional, que cumpre primariamente uma função expressiva, é como uma regra mais próxima da linguagem poética (que é dirigida precisamente para o sinal como tal). A linguagem poética e a linguagem emocional frequentemente se sobrepõem e, por isso, essas duas variedades de linguagem são muitas vezes identificadas de forma bastante equivocada. Se a função estética é o dominante numa mensagem verbal, então essa mensagem pode certamente utilizar muitos recursos da linguagem expressiva; mas, então, esses componentes são submetidos à função decisiva do trabalho e são transformados por esse dominante.

Os questionamentos quanto ao dominante tiveram consequências importantes para as visões do Formalismo sobre a evolução literária. Na evolução da forma poética, não se trata tanto do desaparecimento de certos elementos e da emergência de outros, mas sim de mudanças na relação mútua entre os diversos componentes do sistema; em outras palavras, uma mudança de dominante. Dentro de um dado complexo de normas poéticas em geral, ou especialmente dentro de um conjunto de normas poéticas válido para um gênero poético determinado, elementos que eram originalmente secundários se tornam essenciais e primários. Por outro lado, aqueles elementos que eram originalmente dominantes, tornam-se subsidiários e opcionais. Nos primeiros trabalhos de Šklovskij, um trabalho poético era definido como a mera soma dos seus recursos artísticos, ao passo que a evolução poética parecia nada mais que uma substituição de certos recursos. Com o posterior desenvolvimento do Formalismo,

surgiu a concepção acurada de um trabalho poético como um sistema estruturado, um conjunto hierárquico de recursos artísticos ordenado de forma regular. A evolução poética é uma mudança nessa hierarquia. A hierarquia dos recursos artísticos se altera dentro do quadro de um dado gênero poético; a mudança, ademais, afeta a hierarquia dos gêneros poéticos e, ao mesmo tempo, a distribuição de recursos artísticos entre os gêneros individuais. Gêneros que constituíam originalmente caminhos secundários, variantes subsidiárias, agora se projetam para o primeiro plano, enquanto gêneros canônicos são empurrados para o fundo. Vários trabalhos do Formalismo tratam de períodos individuais da história literária russa a partir desse ponto de vista. Gukosvskij analisa a evolução da poesia no século XVIII; Tynjanov e Èjxenbaum, seguidos por vários de seus discípulos, investigam a evolução da poesia e da prosa russa durante a primeira metade do século XIX; Viktor Vinogradov estuda a evolução da prosa russa a partir de Gogol; Èjxenbaum trata do desenvolvimento da prosa de Tolstoi em contraste com a prosa russa e europeia como pano de fundo. A imagem da história literária russa muda substancialmente; torna-se incomparavelmente mais rica e, ao mesmo tempo, mais monolítica, mais sintética e ordenada do que eram as *membra disjecta*⁵ da corrente acadêmica literária anterior.

No entanto, os problemas da evolução não se limitam à história literária. Também surgem questões envolvendo mudanças na relação mútua entre artes individuais e, aqui, o escrutínio das regiões de transição é particularmente frutífero; por exemplo, uma análise de uma região de transição entre pintura e poesia, como a ilustração, ou a análise de uma região limítrofe entre a música e a poesia, como se dá no romance.

Finalmente, aparece o problema das mudanças na relação mútua entre as artes e outros domínios culturais intimamente relacionados, especialmente com respeito à relação mútua entre a literatura e outros tipos de mensagens verbais. Aqui, a instabilidade das fronteiras, a mudança no conteúdo e na extensão dos

⁵ Do Latim, significando “fragmentos espalhados” (também membro, ou restos espalhados) é usado para fazer referência aos fragmentos de poesia antiga que sobreviveram. NT.

domínios individuais, é particularmente iluminador. De especial interesse para os investigadores são os gêneros de transição. Em certos períodos esses gêneros são considerados extraliterários e extrapoéticos, enquanto em outros períodos podem exercer uma importante função literária porque possuem aqueles elementos que estão para ser enfatizados pelas belas letras, enquanto as formas literárias canônicas são privadas desses elementos. Esses gêneros de transição são, por exemplo, as várias formas de *littérature intime* - cartas, diários, cadernos de notas, diários de viagem — que em certos períodos (por exemplo, na literatura russa da primeira metade do século XIX), servem a uma importante função dentro do complexo total de valores literários.

Em outras palavras, mudanças contínuas no sistema de valores artísticos implicam em mudanças contínuas na avaliação de diferentes fenômenos da arte. Aquilo que do ponto de vista do velho sistema foi desprezado, ou considerado imperfeito, diletantismo, aberrante ou simplesmente errado, ou aquilo que foi considerado herético, decadente e sem valor pode, a partir do novo sistema, aparecer e ser adotado como um valor positivo. Os versos dos líricos Tjutçev e Fet, do Romantismo Russo tardio, foram criticados pelos críticos do Realismo por seus erros, pelo seu alegado descuido e assim por diante. Turgenev, que publicou esses poemas, corrigiu exaustivamente seu ritmo e estilo, de modo que se ajustassem à norma existente. A versão desses poemas editada por Turgenev tornou-se a versão canônica — e foi somente com a chegada dos tempos modernos que os textos originais foram reintegrados, reabilitados e reconhecidos como um passo inicial em direção a um novo conceito de forma poética. O filologista tcheco J. Král rejeitou os versos de Erben e Čelakovský como errados e gastos do ponto de vista da escola Realista de poesia, ao passo que a era moderna louva esses versos precisamente por tais características, condenadas anteriormente pelo cânone Realista. Os trabalhos do grande compositor russo Musorgskij não correspondiam às exigências da instrumentação musical corrente nos fins do século XIX e o mestre contemporâneo da técnica composicional, Rimskij-Korsakov, as remodelou de acordo com o gosto prevalente em sua época;

entretanto, a nova geração promoveu os valores pioneiros salvos pela “insofisticação” de Musorgskij, mas temporariamente suprimidas pelas correções de Rimskij-Korsakov e, naturalmente, removeram esses retoques de composições como *Boris Godunov*.

A mudança, a transformação da relação entre componentes artísticos individuais, tornou-se uma questão central nos estudos do Formalismo. Este aspecto da análise Formalista no campo da linguagem poética teve uma importância pioneira para a pesquisa linguística em geral, considerando que proporcionou impulsos importantes na direção da superação e criação de pontes sobre o abismo entre o método histórico diacrônico e o método sincrônico de corte transversal cronológico. Foi a pesquisa Formalista que demonstrou claramente que mudança e transformação não constituem apenas afirmações históricas (primeiro havia A, depois A₁ surgiu e substituiu A), mas que a mudança é diretamente experimentada também como um fenômeno sincrônico, um valor artístico relevante. O leitor de um poema, ou o apreciador de uma pintura, possui uma consciência vívida das duas ordens: o cânone tradicional e a novidade artística como desvio desse cânone. É precisamente contra esse pano de fundo da tradição que a inovação é concebida. Os estudos Formalistas trouxeram o entendimento de que essa simultânea preservação da tradição e a ruptura com esta mesma tradição formam a essência de todo novo trabalho de arte.