

Em Defesa do Insólito: Victor Chklóvski e Guimarães Rosa

Valteir Vaz¹

A forma passa a existir para nós quando é difícil percebê-la, quando sentimos a resistência do material. (Jakobson, 2001, 75)

Abstract: This article presents in general lines the intersection between Viktor c's conception of estrangement (*ostraniênie*) and Guimarães Rosa's poetics, evidencing, above all, its points of contact.

Keywords: Viktor Chklóvski; Guimarães Rosa; Harriet de Onís; estrangement (*ostraniênie*); Rosa's poetics.

Resumo: Este artigo apresenta, em linhas gerais, a intersecção entre a concepção de estranhamento (*ostraniênie*) de Viktor Chklóvski e a "poética" de Guimarães Rosa, evidenciando, sobretudo, seus pontos de contato.

Palavras-chave: Viktor Chklóvski; Guimarães Rosa; Harriet de Onís; estranhamento (*ostraniênie*); poética rosiana.

O nome de Viktor Chklóvski está, inextricavelmente, associado ao do Formalismo Russo. Entre 1918 e finais de 1920, ele foi, juntamente com Boris Eichenbaum e Iúri Tyniánov, uma das figuras-chave da Opoiáz, o grupo formalista de Leningrado/Petrogrado. Hoje, quando nos referimos ao seu nome, o que de mais imediato se coloca é, sem dúvida, o seu conhecido conceito de estranhamento artístico (*ostraniênie*)², desenvolvido e reelaborado em diferentes momentos de sua trajetória intelectual.

¹ Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP; doutorando do Programa de Literatura e Cultura Russa da USP; professor do Centro Paula Souza. Endereço eletrônico: valvaz@usp.br.

² Para um estudo das raízes etimológicas do termo *ostraniênie*, vale conferir a esclarecedora passagem de Svetlana Boym (Boym, 2010, 101) a seguir: "Let us remember that Shklovsky coined his neologism for strangement – *ostranienie* – in 'Art as technique' to suggest both distancing (dislocating, *dépaysement*) and making strange. *Stran* is the root of the Russian word for country, *strana*, and the word for strange, *strannyi*, its Latin and Slavic roots superimposing upon one another, creating a wealth of poetic associations and false etymologies. It is not by chance that Shklovsky refers to Aristotle's observation that poetic language is always to some degree a foreign language. Foreignness here is of a poetic and productive kind, enticing rather than alienating. From the very beginning, Shklovsky's *ostranienie* is defined differently from alienation, the latter usually translated by the Russian term *otchuzhdenie*. Shklovsky's theory of estrangement was intended in opposition to the economic and utilitarian discourse of the efficiency and useful expenditure. The device of estrangement places emphases on the process more than on the product of art, on retardation and deferral of denouement, on cognitive ambivalence and play. By making things strange, the artist does not simply distance them from an everyday context into an

Chklóvski achava que a busca pelo insólito, pelo não familiar durante o processo de criação seria capaz de libertar o espectador da letargia mental, realizando assim a tão almejada comunicação estética. Segundo ele, a função inicial da arte seria a de causar esse tipo de estranhamento perceptivo no fruidor. Pensado por esse ângulo, o estranhamento artístico seria, por definição, exatamente o oposto de alienação; algo que deveria orientar o artista criador durante seu trabalho.

Essa defesa do caráter desfamiliarizante do fato artístico se contrapunha a pelo menos duas tendências que vigoravam na época em que Chklóvski, inicialmente, elaborou esse conceito. A primeira dizia respeito à questão do automatismo perceptivo e ao seu conseqüente, elaborado pelo filósofo inglês Herbert Spencer e que está diretamente relacionado à economia da energia mental, ou seja, durante o processo perceptivo, recomendava-se despender o mínimo possível de energia para obter o máximo de resultados. Em segundo lugar, Chklóvski se contrapunha a uma vigorosa teoria da imagem que prevalecia na Rússia, em especial nos trabalhos do filólogo Aleksandr Potébnia e seus discípulos, mas também compartilhada por poetas pertencentes ao Simbolismo Russo, o movimento literário que o antecedeu. Defendia a teoria que “a arte é um pensamento por meio de imagens” (Chklóvski, 1978, 36) e, mais radicalmente, que “não há arte e, em particular, não há poesia, sem imagem”. Chklóvski via nessa formulação de Potébnia outra nítida defesa de um tipo de pensamento que se quer estagnado, cômodo, sem nenhum interesse em transpor o universo do já conhecido.

Mais próximo de nós, entre 1958 e 1967, encontrava-se o escritor mineiro João Guimarães Rosa, com preocupações estéticas muito semelhantes às defendidas pelo crítico formalista, enquanto auxiliava sua tradutora norte-americana, Harriet de Onís, a verter parte de sua obra para o inglês. Rosa e Harriet mantiveram um longo contato, que se sucedeu, basicamente, por meio de cartas, com exceção de uma rápida passagem desta pelo Brasil a caminho de Santiago do Chile, em 1963. Foram mais de oito anos de correspondência, o que resultou num massivo volume de 123 cartas, que, passados mais de 45 anos da morte de Rosa, permanecem, ainda hoje, inéditas. Esse epistolário é rico, particularmente, no que se refere à definição de termos e expressões realizada pelo próprio escritor para auxiliar a tradutora: “Rosa” – segundo Walnice Nogueira Galvão – “descia a minúcias nas explicações, para ajudar o estrangeiro a encontrar o mais perfeito correlato” (Galvão, 2008, 184). Como é sabido, o escritor não apenas se valeu de

artistic framework: s/he also helps to 'return sensation' to life itself, to reinvent the world, to experience it anew. Estrangement is what makes art artistic; but, by some taken, it makes life lively, or worth living.”

vocábulo regionalistas e arcaizantes como também criou uma espécie de vocabulário privado, o que gerou sérias dificuldades aos seus tradutores. Como ilustração, vale mencionar, mesmo que brevemente, o livro *Léxico de Guimarães Rosa*, uma suma minuciosa que recobre todos os termos cunhados pelo ficcionista, organizado pela pesquisadora Nilce Sant'Anna Martins.

Por outro lado, é também neste mesmo epistolário, entre todos os mantidos por Rosa com os tradutores, o local no qual ele expôs, de maneira veemente, as linhas gerais de sua “poética”³. Expliquemos melhor: à medida que ele ia definindo termos e expressões desconhecidos da tradutora, Rosa intercalava, entre uma missiva e outra, diversas declarações sobre o seu fazer literário. São vários trechos, de extensões variadas, contendo depoimentos pessoais sobre a arte literária. Rosa chega a dispensar cartas inteiras com essas declarações. Em nenhum outro momento, como já foi dito, Rosa a tanto se empenhou no sentido de deslindar as linhas mestras de seu processo criativo, constituindo um gesto de rara exceção. Pois, como é sabido, são escassos os casos em que o artista criador assume o papel do crítico e revela, em primeira mão, o *modus operandi* da própria invenção. Nesse sentido, citaríamos, a título de exemplo, o já bem conhecido *Filosofia da Composição*, em que Edgar Allan Poe, numa perspectiva formalista, não se furta a revelar o cerne interior – a *arrière boutique* – que rege a criação de seu mais conhecido poema, “O corvo”.

Embora Rosa não tivesse pretensões explícitas de elaborar uma poética particular a partir de sua vasta correspondência com os tradutores, entre ele e Harriet de Onís ela nasce, pode-se dizer, da demanda imperiosa da tradutora de resolver problemas de tradução. Para se ter uma ideia, em fevereiro de 1964, Rosa endereça a Harriet de Onís uma carta na qual deixa de responder às solicitações concernentes às questões

³ Em *A Poética Ocidental*, o teórico praguense Lubomír Doležel, mapeando o percurso que o termo “poética” conheceu no mundo ocidental, de Aristóteles ao Círculo Linguístico de Praga, a certa altura declarou: “A poética é uma actividade cognitiva que reúne conhecimentos sobre literatura e os incorpora num quadro de conhecimento mais vasto adquirido pelas ciências humanas e sociais” (Doležel, 1990, 22). Já Umberto Eco, no livro *Obra Aberta*, comenta: “Nós entendemos ‘poética’ num sentido mais ligado à acepção clássica: não como sistema de regras coercitivas (a *Ars Poetica* como norma absoluta), mas como programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista” (Eco, 1971, 24). Nas correntes mais recentes da Teoria Literária, nota-se o enamoramento dos Formalistas Russos pelo termo, sobretudo nos trabalhos teóricos de Viktor Chklóvski e Roman Jakobson. Na obra deste último, por exemplo, a expressão “poética” aparecerá, em estreito paralelo com o projeto poético de JGR, nos seguintes termos: “A Poética trata fundamentalmente do problema: Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (Jakobson, 2001, 57). Dada a particular intersecção com a poética do autor, permaneceremos, sempre que possível, em contato com essa última acepção do termo “poética”. A expressão “poética rosiana” é de autoria de Sandra Guardini Vasconcelos, que desse assunto tratou no seu ensaio “João & Harriet – Notas sobre um Diálogo Intercultural” (Vasconcelos, 2010, 153).

lexicais para tecer, exclusivamente, longos comentários a respeito de sua prática literária.

No sentido de corroborar quais as características centrais da mencionada “poética rosiana”, lançaremos mão de vários trechos de seu epistolário com Harriet de Onís nos quais elas se tornam mais evidentes. Para começar, citaremos a seguir um trecho no qual o escritor se empenha na elucidação de algumas passagens de seu conto “Duelo”, de *Sagarana*, no intuito de convencer a tradutora a fazer algo análogo no inglês:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: **chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe.** Pode parecer crazy (*sic*) de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo. O que gostaria **era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor.** Mas, me perdoe. (Carta de JGR a HO, 2/5/1959. Grifos nossos)

A intersecção entre a poética de Rosa e o estranhamento de Chklóvski, que estamos defendendo, é também evidente no seguinte fragmento, extraído do ensaio “A arte como técnica”, de 1917:

A arte é feita para dar a sensação da coisa enquanto coisa vista e não enquanto coisa reconhecida; o procedimento da arte é o procedimento da representação insólita das coisas, é o procedimento da forma confusa que aumenta a dificuldade e a duração da percepção, porque em arte o processo de percepção é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é o modo de viver a coisa no processo de sua consecução, em arte aquilo que está feito não tem importância. (Chklóvski, 1984, 36)

Nota-se aqui uma estreita relação entre as poéticas; tanto Rosa como Chklóvski defendem a permanente “apreensão” perceptiva do leitor, por meio de uma particular configuração linguística da obra. A forma literária funciona como uma espécie de dispositivo (operador) de leitura que gera constantes choques perceptivos e retém seu fruitor em suas malhas. Esses efeitos de estranhamento (para estreitar as similaridades, vale observar que Rosa também usa o termo “estranhar” na passagem acima) eram, para ambos, o principal meio para chegar a uma comunicação estética eficiente.

Igualmente ilustrativa é a declaração que se segue, retirada do epistolário em questão. Nela, Rosa enfatiza suas preocupações enquanto escritor com a elaboração linguística de seus textos. Por isso, pede novamente à tradutora que se mantenha sempre atenta aos efeitos de estranhamento que o texto deve suscitar no leitor:

O mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares-comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. **Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar.** Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. **Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo.** É nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. **O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade.** (Carta de JGR a HO, 5/1/1965. Grifos nossos)

Para Chklóvski:

E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama arte. **A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção.** O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; **a arte é um meio de sentir o dever do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte.** (Chklóvski, 1984, 37. Grifos nossos)

Tudo se passa como se houvesse uma intenção do texto em comunicar, em primeiro lugar, a sua própria materialidade. A concepção de texto que está em jogo não é outra senão a de um mecanismo concebido para produzir efeitos capazes de desfazer a automatização perceptiva.

Exemplos capazes de ilustrar a poética de Guimarães Rosa poderiam se multiplicar. Mas, como se pode observar, há sempre uma obsessiva insistência em determinados pontos de sua obra. Pois, durante todo o período em que se correspondeu com Harriet de Onís, ele solicitou, em suma, quase as mesmas coisas: choque perceptivo, poesia, estranhamento, energia e crispação.

Já Chklóvski melhor formulou sua teoria do estranhamento no livro *Teoria da Prosa*, embora o tenha reformulado em diferentes momentos de sua carreira. Pesquisas mais recentes⁴ têm apontado para uma leitura mais abrangente desse seu conceito-chave. Sirva de exemplo a interpretação da teórica russa radicada nos Estados Unidos Svetlana Boym, que tende a ler o conceito de *ostraniênîe* numa chave mais política, traçando paralelos entre os trabalhos do crítico russo e a pensadora alemã Hannah Arendt.

Embora os paralelos sejam inegáveis, não há indícios de que Rosa tenha tido contato com a obra de Chklóvski ou vice-versa. Na biblioteca de Rosa – doada ao IEB-USP e acessível a qualquer pessoa –, não há indícios de que ele tenha tido acesso a textos dos Formalistas Russos. No entanto, a doutrina formalista não nos parece totalmente alheia a Rosa. Cogitamos a hipótese de que ele tenha tomado conhecimento de alguns conceitos da Escola Formalista Russa via Franklin de Oliveira, crítico maranhense que dedicou alguns trabalhos sobre a obra de Rosa e sobre o Formalismo Russo. Franklin se dizia um crítico influenciado pelas ideias formalistas e dedicou alguns ensaios ao assunto. Veja, por exemplo, o excerto retirado do seu artigo “Revolução Rosiana”:

(...) Ensinam os Formalistas Russos que quando um crítico se está aproximando do valor de uma obra literária, é a palavra, como tal, que importa. Nessa fase do trabalho crítico, é a orquestração – para empregar outro conceito dos Formalistas Russos –, o que quer dizer a qualidade fônica do texto literário, que se mostra mais susceptível de investigação. Pelas feições sonoras, geradas pelo uso das aliterações, coliterações, assonâncias, relações homofônicas, em síntese, pela sua *symphonic structure*, *Sagarana* oferecia ao crítico amplíssimo campo a ser devassado. (Oliveira, 1991, 180)

Rosa apreciava bastante o trabalho de Franklin de Oliveira, tanto é verdade que chegou a enviar um de seus ensaios (“As Epígrafes”) a Harriet de Onís, para que esse figurasse como o prefácio da tradução americana de *Sagarana*. Para Rosa, em nota elogiosa, esse ensaio do crítico maranhense “realmente, revela o tom de sentido, as tendências do livro” (Carta de JGR a HO, 12/11/1963). Nesse mesmo ensaio indicado por Rosa à tradutora, Franklin de Oliveira recomenda uma análise de *Grande Sertão: Veredas* pelo prisma formalista: “a análise formalista (...) poderá terminar por definir

⁴ Veja, por exemplo, o volume organizado por Svetlana Boym *Poetics Today: Estrangement Revisited I*, 26 (4).

Grande Sertão como a novela de feudalismo brasileiro, com seus pastores que são guerreiros” (Oliveira, 1991, 82). No mais, devemos lembrar, ainda desse mesmo crítico, o artigo “A Fortuna do Formalismo” (1991, 119), no qual traçou um breve panorama histórico do movimento formalista, mesmo se valendo, naquela época, de escassa bibliografia.

Outra particularidade que ronda os nomes de Rosa e Chklóvski é o fato de ambos terem vivido na Alemanha. O crítico russo residiu em Berlim, entre 1922 e 1924, num exílio forçado pela gestão estalinista; período em que escreveu obras importantes como *O Movimento do Cavalo* (*Ход коня – khod kohia*) e parte de *Zoo(lógico), ou Cartas Não sobre o Amor* (*Zoo, или Письма не о любви – Zoo, ili pisma níe o liubvi*). Já Guimarães Rosa por lá trabalhou, em Hamburgo, entre 1938 e 1944, como côsul-adjunto; período em que concedeu vistos de saída, por intermédio de sua então esposa, Aracy Moebius de Carvalho, a vários judeus refugiados do poder de Hitler.

Há outros pontos de contato entre a poética rosiana e o estranhamento artístico de Chklóvski. Ambos, por exemplo, são tributários das conquistas estéticas levadas a cabo pelas vanguardas históricas do começo do século XX, de forma mais evidente no Futurismo. Mas, por questão de espaço, preferimos abordá-las num outro ensaio.

Referências bibliográficas

Boym, Svetlana (ed). *Poetics Today: Estrangement Revisited I*, 26 (4).

_____. “The Poetics and Politics of Estrangement – Viktor Shklovsky and Hannah Arendt”. In: Tihanov, Galin; Renfrew, Alastair. *Critical Theory in Russia and the West*. Nova York: Routledge, 2010, p. 101.

Chklóvski, Victor. *Theory of Prose*. Londres: Dalkey Archive Press, 2009. Tradução de Benjamin Sher.

_____. *Knight’s Move*⁵. Londres: Dalkey Archive Press, 2005. Tradução de Richard Sheldon.

_____. *Zoo, or Letters Not About Love*. Londres: Dalkey Archive Press, 2001. Tradução de Richard Sheldon.

⁵ Em português usam-se, indistintamente, as palavras “cavalo” ou “cavaleiro” no xadrez. A escolha de Chklóvski por essa peça está relacionada diretamente ao seu movimento, que, segundo a convenção desse jogo, deverá sempre ser em ziguezague, nunca em linha reta. Ele via nesse movimento serpenteado uma similaridade com seu conceito de estranhamento, pois, como já dito, é sempre necessário “desviar” daquilo que é convencional na arte. Em suas próprias palavras: “*There are many reasons for the strangeness of the knight’s move, and the most important reason is the conventionality of art*” (Chklóvski, 2005, 3).

_____. “A Arte como Procedimento”. In: Toledo, Dionísio de O. (org.) *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre:, 1984.

Doležel, Lubomír. *A Poética Ocidental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Eco, Umberto. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003. Tradução de Eliana Aguiar.

_____. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Galvão, Walnice. *Mínima Mímica: Ensaio sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Jakobson, Roman. “*Novíssima Poesia Russa*”. In: Gonçalves, Sonia Regina Martins. *Roman Jakobson e a Geração que Esbanjou Seus Poetas*. Dissertação de Mestrado. USP, São Paulo: 2001.

Oliveira, Franklin de. “Revolução Roseana”. In: Coutinho, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa: Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, 179-186.

_____. “Guimarães Rosa”. In: Oliveira, Franklin de. *A Dança das Letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

_____. “A Fortuna do Formalismo”. In: Oliveira, Franklin de. *A Dança das Letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

Poe, Edgar Allan. *A Filosofia da Composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. Tradução de Léa Viveiros de Castro.

Rosa, João Guimarães. *Correspondência com Harriet de Onís, sua tradutora para o inglês*. Sem edição. Epistolário disponível para consulta no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, localizado à Av. Prof. Mello Moraes, travessa 8, 140, Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira, Butantã, São Paulo, SP. A localização da correspondência entre JGR e HO está disposta da seguinte maneira no catálogo eletrônico do IEB: Acervo: João Guimarães Rosa / Código de ref. JGR-CT-04,53 / Unidade de Armazenamento: caixa 017 [Antiga CT – Cx. 04] (Sala 1) / Posição no Quadro de Arranjo: Correspondência > correspondência com tradutores / Gênero documental: Textual / Espécie: Carta / Título: s.t. / Técnica de Registro: Datilografado / Idioma: Português / Remetente: João Guimarães Rosa / Destinatário: Harriet de Onís.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1984. (Direitos editoriais cedidos pela Nova Fronteira.)

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva, 2011. (Com base na 20^a ed., de 2001.)

Vasconcelos, Sandra Guardini. “João & Harriet – Notas de um Diálogo Intercultural”.
In: Fantini, Marli. *Machado e Rosa: Leituras Críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial,
2010.

Todorov, Tzvetan. *Poética*. Lisboa: Teorema, 1993.