

# Um ou dois estranhamentos? Revisitando Chklóvski e Perloff

## *One or Two Strangeness? Revisiting Shklovsky and Perloff*

**Pedro Henrique Trindade**

**Kalil Auad**

Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR  
pedroauad@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-6205-4456>

**Resumo:** Este trabalho revisita duas importantes obras da teoria da literatura do século XX, a saber, o texto “A arte como procedimento”, de Viktor Chklóvski e *A escada de Wittgenstein*, de Marjorie Perloff. Nosso objetivo é entender como o conceito de estranhamento foi articulado por esses autores, quais suas aproximações e distanciamentos. Mesmo partindo de bases distintas – linguística, para Chklóvski, filosofia da linguagem, para Perloff – e mesmo que Perloff tente se distinguir do conceito de Chklóvski, foi possível perceber também uma convergência entre essas abordagens. Por fim, ressaltamos ainda uma certa produtividade que esses conceitos ainda podem oferecer à teoria da literatura.

**Palavras-chave:** estranhamento; V. Chklóvski; M. Perloff; teoria da literatura.

**Abstract:** This paper revisits two major works of 20<sup>th</sup> century literary theory: Viktor Shklovsky’s “Art as Device” and Marjorie Perloff’s *Wittgenstein’s Ladder*. Our objective is to understand how the concept of strangeness was articulated by these authors and what are their approximations and distances. Even starting from different bases – linguistics for Shklovsky and philosophy of language for Perloff – and even though Perloff tries to distinguish herself from Shklovsky’s concept, it was also possible to perceive a convergence between these approaches. Finally, we also emphasize a certain productivity that these concepts can still offer to the literary theory today.

**Keywords:** strangeness; V. Shklovsky; M. Perloff; literary theory.

**A**o longo do século XX, a teoria literária desenvolveu várias abordagens que indicavam que a língua ou a linguagem literária seriam um tipo de formulação que, se não define a literatura, ao menos imprime características particulares que a diferiria de outras formas de linguagem, entre elas a linguagem cotidiana. Esse é um dos pontos fundamentais da então moderna teoria da literatura, com os chamados formalistas russos,

cujo conceito de Chklóvski – *ostranênie* (estranhamento<sup>1</sup>) – aglutinou diversos elementos da pesquisa dos grupos russos. Foi a partir de estudos de Roman Jakobson que se desenhou uma literatura que ganharia independência da língua cotidiana e, assim, a partir da ideia de uma língua poética, seria possível classificar o que seria o literário, isto é, a literariedade.

É verdade que um grande número de outros teóricos e filósofos do século XX também pensaram a literatura como uma espécie de outra língua ou linguagem. Para ficar em só um exemplo: Roland Barthes busca, ao longo de sua carreira, estabelecer várias formulações a respeito dessa distinção, seja em seu *O grau zero da escrita*, seja na divisão estabelecida entre escritores e escreventes, seja em um de seus textos mais emblemáticos, *Aula*. Neste, Barthes retoma sua posição de que a literatura provoca um deslocamento sobre a língua, criando tantas linguagens quantos desejos existirem. Também coloca essa língua literária como a única que poderia enfrentar uma língua trabalhada pelo poder.

Por um outro lado, uma teórica como Marjorie Perloff vai pensar essa linguagem literária pelo avesso desses teóricos e teóricas. Ela aproxima a linguagem cotidiana da literária a partir de uma mirada wittgensteiniana, não distinguindo a língua poética da usual, porque a usual, como será visto, englobaria todo o tipo de uso da língua, inclusive a poética. Ao seu desenvolvimento teórico ela dá o nome, também, de estranhamento, tendo como subtítulo de seu livro *A escada de Wittgenstein* justamente *a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Esse subtítulo, que poderia remeter ao argumento de Chklóvski, contudo, é formulado de maneira antagônica.

É digno de nota que tanto o desenvolvimento da ideia de estranhamento de Chklóvski quanto das ideias de Wittgenstein se dão em períodos de crise e de guerra, como afirmam Tihanov (2005) e Perloff (2008). Este artigo pretende investigar a fricção entre perspectivas tão próximas e ao mesmo tempo tão divergentes sobre os conceitos de estranhamento e de língua poética. Ele revisitará os principais argumentos de Chklóvski e, posteriormente, os de Marjorie Perloff para, a partir daí, repensá-los. Espera-se, com isso, abrir espaço para discussão sobre a pertinência do estranhamento para os estudos literários da contemporaneidade.

## O estranhamento, de Chklóvski

É principalmente em “A arte como procedimento” que Chklóvski desenvolve o conceito de estranhamento. A investida do teórico russo é contra a ideia de que a arte, de maneira geral, seja um meio de pensar por imagens e que, conseqüentemente, a poesia seria somente uma forma de criação de símbolos. Nesse caso, Chklóvski está reagindo contra o simbolismo, corrente poética mais forte na Rússia de sua época, e a Vissarion Bielínski que, segundo ele, despercebe que existem ao menos dois tipos de imagem: uma prática e outra poética, que reforçariam a impressão. Aqui, é importante destacar o reforço na impressão e não a ideia de uma ideia poética em si; isto porque, como ele mesmo afirma, “a imagem poética é apenas um dos meios da linguagem poética” (Chklóvski, 2019, p. 158). Ou seja, a imagem é só um dos meios para reforçar a impressão e poderia haver outros, como ele enumera:

<sup>1</sup> Apesar do amplo debate a respeito do uso da palavra estranhamento para a tradução do conceito de Chklóvski, aqui se manteve o nome mais utilizado em diversas publicações. Essa escolha acontece para que o paralelo com Marjorie Perloff seja ressaltado.

equivalente ao paralelismo comum ou negativo, à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, equivalente a tudo o que comumente chamamos de figuras retóricas, equivalente a todos os meios de intensificar a sensação das coisas (em uma obra artística, as palavras e mesmo os sons podem igualmente ser coisas) (Chklóvski, 2019, p. 158).

Aqui se desenha o projeto de Chklóvski de pensar uma língua poética que é material e que por isso a aproxima de outras artes – por meio de palavras e sons – mas que se constitui por uma série de procedimentos, entre os quais a criação de imagens, embora não só. Todos esses procedimentos estariam não encerrados em si mesmos, pelo contrário, eles têm um objetivo (palavra de Chklóvski), que é interromper a automatização da língua prosaica e do cotidiano. A língua que usamos no cotidiano se caracterizaria por uma economia de energia na fala, mas também se relacionaria com todos os nossos atos que realizamos sem a devida atenção, como, por exemplo, não se lembrar se fechamos as janelas antes de sair de casa ou se fechamos as portas do carro. Nesse sentido, a arte funcionaria como uma interrupção desses automatismos:

A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de ostranênie dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte (Chklóvski, 2019, p. 160).

A arte, através da singularização, quebraria o automatismo e restituiria a percepção, fazendo-a durar. E o que dura é o que advém do encontro com o objeto, não aquilo pregresso a ele.

Chklóvski estabelece, assim, uma distinção entre visão e reconhecimento: “Objetos percebidos muitas vezes passam a ser apenas reconhecidos: o objeto se encontra diante de nós, sabemos dele, porém já não o vemos. Por esse motivo, não podemos dizer nada sobre ele.” (Chklóvski, 2019, p. 160). Reconhecer é um primeiro passo que pode ir ao seguinte, de visão, que é uma “a liberação do objeto do automatismo” (Chklóvski, 2019, p. 160). Esse processo se daria pelo estranhamento que a arte provocaria no espectador/leitor. Assim, a língua poética se estabeleceria como deslocamento da língua cotidiana, realizando uma espécie de quebra nesta e restituindo a percepção.

Os exemplos de Chklóvski também são muito importantes para sua formulação. O primeiro deles é o conto *Kholstomer*, de Tolstói, cuja narração é realizada por um cavalo. Através dessa estratégia, o escritor russo conseguiria descrever as coisas como se vistas pela primeira vez, restituindo aos objetos essa visão que ultrapassa um simples reconhecimento. Isso é um dos métodos que se poderia empregar durante a descrição dos ambientes, objetos e cenas, algo que o escritor russo realiza não somente a partir do ponto de vista do cavalo, mas também quando descreve os espaços em um livro extenso como *Guerra e paz*. Os exemplos, contudo, ultrapassam Tolstói: aconteceriam com as imagens de modo geral – “acho que ostranênie existe praticamente onde quer que haja imagem” (Chklóvski, 2019, p. 168) – e com imagens eróticas de maneira particular, que costumam se apresentar quase sempre como se vistas pela primeira vez, como, por exemplo, em livros como a *História do olho*, de Georges Bataille, ou *A Vênus das peles*, de Leopold von Sacher-Masoch, em que o narrado é

sempre uma inauguração da experiência. O estranhamento, para Chklóvski, também ocorreria em usos de eufemismos, as adivinhações, os sons da poesia, entre outros.

A base teórica que fundamenta essa argumentação de Chklóvski é linguística, com base no Círculo Linguístico de Moscou, que apresenta a diferenciação entre a língua poética e a língua cotidiana. O fato de a base ser linguística, contudo, não quer dizer que toda a análise é linguística em um sentido estrito do termo ou como certa leitura que se faz do formalismo russo tenta argumentar. É importante retomar a distinção que o próprio Chklóvski faz em entrevista, separando os dois grupos que, para o ocidente, formariam o formalismo:

Mas eles eram dois grupos distintos [OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou]. A diferença fundamental entre o grupo de Moscou e o grupo de Petersburgo, eu acredito, é que o grupo moscovita, especialmente Jakobson, assegurava que a literatura era um fenômeno da linguagem, enquanto nós acreditávamos que ela era um fenômeno de expressão artística. Mas se a literatura é exclusivamente um fenômeno linguístico, seria impossível entender como uma tradução de um trabalho literário seria possível, ou porque os grandes levantes históricos podem entrar na literatura sem entrar na linguagem. [...] De toda forma, a posição deles é equivocada. Ela só permite que você estude poesia, não prosa (Vitale, 2012, p. 80-81, tradução minha)<sup>2</sup>.

Interpretar o estranhamento apenas pelo viés linguístico é ignorar como os procedimentos literários abordados por Chklóvski extrapolam esse viés. Por mais que ele se centre no estudo da literatura em “A arte como procedimento”, o estranhamento é encontrado em outras artes, como ele mesmo desenvolve no livro *Literature and Cinematography* ou como Bertold Brecht irá realizar ao adotar esses procedimentos para pensar o teatro épico. Digo isso porque a ideia de língua poética de Chklóvski é mais do que os elementos linguísticos que a constituem: ela é constituída pelos procedimentos que adota para aumentar a percepção e criar uma visão. Como coloca Carlo Ginzburg: “um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade” (Ginzburg, 2001, p. 41).

Nesse sentido é importante acompanhar os outros textos que fazem parte do livro em que se encontra o “A arte como procedimento”, o *Teoria da prosa*. Nele, Chklóvski, além de realizar leituras de autores como Charles Dickens e Cervantes, se presta a pensar a relação entre dispositivos da construção do enredo e os dispositivos gerais do estilo, além da própria estrutura da ficção. Ter isso sob perspectiva ajudar a evidenciar o interesse central do russo quando desenvolve seu conceito de estranhamento, que pode ser visto como dois movimentos. O primeiro indicaria uma conceitualização geral da arte que interrompe o automatismo do cotidiano para aumentar a percepção sendo criadora não de imagens, mas de reconhecimento. O segundo é a atenção para os procedimentos particulares que a literatura utilizaria para quebrar esse automatismo. Esse movimento duplo indica ainda uma sugestão: nem tudo que é escrito seria, para Chklóvski, arte, já que nem toda literatura se utilizaria de procedimentos literários para interromper o automatismo.

<sup>2</sup> “But they were two distinct groups. The fundamental difference between the Moscow group and the Petersburg group, I think, is that the Muscovite group, especially Jakobson, held that literature was a phenomenon of language, whereas we held that literature was one of the phenomena of artistic expression. But if literature is an exclusively linguistic phenomenon, it becomes impossible to understand how the translation of literary work is possible, or why the great upheavals in history could enter into literature without entering into language. [...] In any case, their position is mistaken. It only allows you to study poetry, not prose”.

Chklóvski leva esse problema para além de seus textos teóricos. Em suas obras literárias/de memórias, como *Zoo* ou *Viagem sentimental*, ele explora outros meios para narrar os acontecimentos históricos em que está inserido, no caso deste último, a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa e a Guerra Civil que se seguiu. Mandado ao *front*, a narração se utiliza de uma série de procedimentos modernos, como o corte, o pulo, misturando o humor e a ironia junto com os momentos mais sérios, constituindo um mosaico muito mais frenético do que analítico. Como coloca Rafael do Amaral Prudencio, “é difícil encaixarmos *Viagem Sentimental* em algum gênero literário, uma vez que a obra apresenta elementos muito híbridos, como do romance, conto, depoimento, relato de viagem, causos, poesia” (Prudencio, 2020, p. 168). No livro, aliás, o autor russo abre espaço para comentar sobre outro livro de guerra, *O fogo*, de Barbusse:

É um livro artificial, construído. É muito difícil escrever sobre a guerra; de tudo o que li, como descrição verossímil só consigo me lembrar de Waterloo em Stendhal e das cenas de batalha em Tolstói. É igualmente difícil, sem recorrer a lugares-comuns falsos e convencionais, descrever o estado de espírito do front. Nunca nenhum piloto, mesmo durante uma descida planejada, consegue ouvir uma palavra, mesmo a mais comovente. Qualquer um que já tenha voado, ao menos uma vez, sabe que isso é impossível. [...] Nunca vou acreditar nesse livro com sua misturada de cadáveres e seu final inundado de argumentos (Chklóvski, 2018, p. 92-93).

Chama a atenção o fato de o autor russo se rebelar contra convenções literárias e lugares-comuns mais propensos a funcionar de maneira automatizada. Mas, ao mesmo tempo, é importante ressaltar que Chklóvski está buscando formas em que o real se infiltre a partir, mas também além, da verossimilhança. Ou, como melhor coloca Caetano Waldrigues Galindo, “depreende-se portanto das formulações de Chklóvski que lhe parecia necessário desviar-se do normal para apreender o normal” (Galindo, 2015, p. 77).

Por isso é que o teórico russo argumenta, quando escreve sobre o seu período ligado à OPAIOZ, em outro livro seu, *Bowstring*:

Nós costumávamos pensar na OPA[I]OZ que a literatura era um fenômeno de estilo e forma, que a literatura não era totalmente separada de outras formas de arte, que os elementos de mitos poderiam ser usados na pintura ou escultura e poderiam ser retomados e reusados na literatura, que a estrutura do Inferno de Dante não é apenas verbal, mas também geométrica. Nós determinamos que a linguagem é apenas uma das estruturas usadas na arte – que a arte se utilizava também outras estruturas, outros sistemas de signos que tinham modos diferentes de interrelação (Shklovsky, 2011, p. 440, tradução minha)<sup>3</sup>.

Enfim, a língua seria uma das formas que podem ser usadas pela arte, mas existiriam outras que se interrelacionam. Na literatura, em particular, seria esperado certo uso da linguagem, constituindo uma espécie de língua outra – a poética –, para que ela seja capaz de

<sup>3</sup> “We used to think in OPOYAZ that literature was a phenomenon of style and form, that literature was not cut off from Other forms of art, that the elements of myth could be used in painting or sculpture and could be returned and reused in literature, that the structure of Dante’s Inferno is not only verbal but also geometrical. We ascertained that language is only one of the structures used in art – that art used other structures as well, other systems of signs that had different modes of interrelationship”.

criar estranhamento, singularização e aumento da percepção. O que parece distante, mas ao mesmo tempo próximo, da leitura que Marjorie Perloff faz de uma poética wittgensteiniana.

## A língua cotidiana, de Wittgenstein

O impressionante trabalho de Perloff consegue articular as produções de Wittgenstein com uma poética que emerge, principalmente, no pós-guerra. A teórica ainda pensa a própria produção do filósofo austríaco como uma espécie de poesia. Tendo como ponto de partida um estranhamento e um questionamento da própria gramática – como possibilidade para se filosofar – Wittgenstein é elevado, por Perloff, como modelo da construção de uma linguagem que se usa na poesia, na impossibilidade de se afirmar uma linguagem propriamente poética.

Impossibilidade porque, segundo a teórica estadunidense, a pergunta fundamental que a teoria da literatura se fez ao longo do século XX – “Existe diferença entre linguagem usual e linguagem literária e, em caso afirmativo, qual é ela?” – desaparece “com a demonstração de Wittgenstein de que 1) não há de fato *nenhuma* diferença material, mas que 2) o uso que fazemos da língua varia tanto que as palavras e sentenças se tornam como que desconhecidas quando reaparecem em novo contexto” (Perloff, 2008, p. 41). Ou seja, a língua utilizada pelas escritoras e pelos escritores seria a mesma que se usa no cotidiano, entretanto, o uso da língua faz com que ela possa reaparecer de uma nova maneira, dependendo do contexto. Não está claro, contudo, para a literatura, qual contexto seria esse para Perloff.

Ela parece apresentar uma pista quando explora o conceito de “jogo de linguagem”, tão importante para Wittgenstein, indicando que esse conceito pode ser pensado em ao menos quatro contextos diferentes:

1) a ênfase na estranheza, na natureza enigmática da linguagem cotidiana; 2) a consciência de que “o mundo é o *meu* mundo, [o que] mostra-se no fato de que os limites da linguagem (a linguagem que eu entendo) significam os limites do *meu* mundo” [...]; 3) o reconhecimento do *self*, em grande parte, como um construto social, uma construção cultural. [...] As linguagens do *self* dependem do contexto, da cultura e da classe social. [...] A subjetividade sempre depende de uma língua que pertence a uma cultura muito antes de pertencer a mim. A linguagem é assim um conjunto de práticas governadas por regras, porém esse conjunto pode ser adaptado de maneiras muito variadas [...]; 4) a descoberta de que não existem proposições de valor absoluto, nem mesmo explicações causais ou temporais (Perloff, 2008, p. 41-42).

Esses processos podem parecer muito distintos de Chklóvski. Em primeiro lugar, em Wittgenstein o estranho seria justamente a linguagem cotidiana, enquanto em Chklóvski o estranhamento seria despertado por outra língua, a poética; em segundo lugar, porque existir uma linguagem fora da linguagem padrão tornaria ela totalmente incompreensível, o que não parece ser o caso da literatura, ao menos não da literatura que Chklóvski explora; em terceiro lugar, evidencia que, se existe estranhamento, ele só poderia existir dependendo do contexto em que acontece, podendo não ser estranho em outro, algo que Chklóvski não chega a afirmar; em quarto lugar, porque se a literatura (e a arte em geral) gera um efeito, ela é necessariamente causa desse efeito.

Perloff realiza uma interessante e criativa leitura dos textos de Wittgenstein antes de começar a análise de obras que comporiam essa poética derivada do filósofo. Não irei me deter nesse ponto, mas é importante destacar que Perloff se centra nas problematizações sobre a linguagem, focando no argumento do austríaco que afirma que os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo. A teórica explora, sobretudo, os limites do significado e a relação com os significados construídos por outra pessoa:

Wittgenstein deixa claro que, de fato, sentimos como se nós compreendêssemos a experiência pela qual outra pessoa está passando. [...] Na vida cotidiana, sugere ele, nós nos saímos bastante bem e nossa linguagem é bastante adequada. Mesmo assim, em outro nível, a linguagem continua sendo o maior mistério: o contato com o outro que, de fato, não é absolutamente nenhum contato (Perloff, 2008, p. 106).

Entre o limite da linguagem e o cotidiano, parece se construir uma aporia que vai ser explorada pelos autores wittgensteinianos esses que trabalham com “o *usual* [que] permanece *estranho* por mais que se apresente detalhadamente seu caráter de habitual” (Perloff, 2008, p. 105).

O escopo de autoras e autores analisados e discutidos por Perloff é vasto, perpassa Gertrude Stein e Marinetti e chega a Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann, passando por Samuel Beckett. Por exemplo, ela enxerga neste último que *Watt* “é um livro sobre a problemática do uso da língua na transmissão cotidiana de informação” (Perloff, 2008, p. 162); em Ingeborg Bachmann, os jogos de linguagem constroem “uma poesia que emprega a linguagem usual, embora, para citar Wittgenstein, seja uma linguagem que ‘não é usada no jogo de linguagem de dar informação’” (Perloff, 2008, p. 218).

É através da aproximação do filósofo austríaco com esse elenco de escritores que Perloff pensará na poética wittgensteiniana. Segundo a teórica, é o “curioso confronto do ‘místico’ com o estudo detalhado e de senso comum das práticas reais de linguagem que tornam Wittgenstein um aliado tão natural dos poetas e artistas da nossa época” (Perloff, 2008, p. 224). E, talvez ainda mais importante, essa poética que emerge no pós-guerra “concilia os dialetos sociais extraliterários” típicos da ficção em prosa, cuja linguagem usual é o seu *locus* de atenção e que “à medida que o ‘grande divisor de águas’ (termo de Andreas Huyssen) entre alta e baixa cultura abria caminho a todos os tipos de cruzamento, a noção de uma linguagem ‘separada’ para a poesia se tornava cada vez mais suspeita” (Perloff, 2008, p. 226).

Essa poesia, que se aproxima de uma fala cada vez mais cotidiana, é o que parece afirmar Perloff, teria perdido a capacidade de reivindicar uma língua que fosse própria. Mas a linguagem usual carrega uma especificidade de classificação, ela não é

a linguagem usual no sentido que Wordsworth lhe dá, de uma “seleção da língua realmente usada pelos homens” ou, no sentido de Yeats, de uma “fala normal apaixonada” [...], mas [...] linguagem naquelas formas “primitivas” que nos permitem contemplar os enigmas e mistérios da comunicação cotidiana (Perloff, 2008, p. 235).

Ou seja, a indistinção entre uma suposta linguagem poética e a cotidiana não é por ter sido dirimida a fronteira entre a alta e baixa cultura, mas porque essa poesia contemporânea participaria das questões sobre o uso cotidiano da linguagem, tal como Wittgenstein

investigava em seus escritos. Ou seja, não tem a ver com a aproximação entre a linguagem usual e o que é escrito, mas com o fato de que os dilemas parecem se encontrar e são, nas palavras próprias de Perloff, preocupações gramaticais que

t[ê]m implicações importantes para a situação atual da poesia. Por um lado, o poeta, como eu discuti em *Radical Artifice*, vive agora num mundo de sala midiática, que nos oprime com a uniformidade de suas locuções, linguagem, fraseado, escolha de palavras e até mesmo seu sotaque. Por outro lado, a poética institucional [...] ainda apresenta uma situação na qual o/a pretendente a poeta pode – na verdade deve – descobrir sua própria e única voz, uma voz que, de alguma maneira, seja diferente de todas as outras (Perloff, 2008, p. 230).

E ela completa afirmando que

talvez a “singularidade” poética em nossa era pós-romântica seja menos uma questão de autenticidade de *expressão* individual do que de sensibilidade para com o repertório linguístico que o poeta utiliza ao recriar e redefinir o mundo que ele ou ela encontraram (Perloff, 2008, p. 230).

Acenando todo o tempo nesse trecho argumentativo para os formalistas e especialmente para a ideia de estranhamento de Chklóvski, como acontece na citação anterior quando se utiliza do termo singularidade entre aspas, Perloff traça uma diferença que seria fundamental entre a poética wittgensteiniana e a poesia modernista:

O “poético” funciona assim como uma forma elevada de crítica social e cultural, um modo de desautomatização não tanto do que é visto, como era o caso da poesia modernista, mas do que é conhecido e realmente feito. Daí uma poesia “denotativa” que pode parecer impropriamente “poética”, mesmo quando preenche o famoso requisito de Pound de que “Poesia é novidade que permanece novidade” ou segue, aliás, a frase do próprio Wittgenstein, que diz que “As palavras de um poeta podem nos perfurar” (Perloff, 2008, p. 230–231).

O fato revelador nessa citação de Perloff é o entendimento de que a poesia modernista encontraria a expressão teórica adequada com a ideia de estranhamento que funcionaria só com uma desautomatização do que é visto, não daquilo que é conhecido ou “realmente feito”. A diferença importante é a própria ideia da língua em uso cotidiano como um momento de estranhamento, tal como Wittgenstein afirmava. Em *Watt*, de Samuel Beckett, que a teórica estadunidense examina, o importante é como a fala cotidiana adentra o romance causando problematizações de uso da linguagem. Essas obras de poética wittgensteiniana, nesse sentido, não são metalinguísticas, elas não estão se referindo à própria língua, como parte da poesia modernista se desenvolveu, elas são o próprio problema da língua e da linguagem em suas construções, mais ou menos como, por exemplo, a imagem-tempo de Deleuze indica um cinema que é tempo, não que reflete ou especula sobre o tempo, ou como o absurdo do teatro do absurdo, de Martin Esslin, que é o próprio absurdo e não uma reflexão sobre o absurdo, o que diferenciaria, por exemplo, o teatro de Sartre e o de Beckett ou Ionesco. Mas, também, não se pode ser inocente – e Perloff certamente não o é – de acreditar que a língua de uso cotidiano é a que está realmente nesses romances e poemas, mas que elas aparecem ali de alguma maneira como uma reflexão sobre a própria

linguagem e elas o fazem através de certos procedimentos que são, antes de tudo, literários, como ela bem analisa em seu livro. É como nos lembra Helena Martins (2015, p. 202) sobre a escrita poética do próprio Wittgenstein que funcionaria “ela mesma como uma vida estranha em sua própria vida comum”. E, aqui, enfim, encontramos um meio do caminho entre a proposta formalista e a de Perloff.

## Entre Chklóvski e Perloff

Além da citação acima mencionada que remete ao formalismo russo, Perloff toma um pequeno momento do livro para diferenciar os problemas colocados por Chklóvski e os russos dos dela, retomando um certo histórico de distinções entre língua usual e a autonomia da poesia. A citação inicial que ela escolhe para ilustrar essa separação vem de Jakobson que afirma que a poeticidade acontece quando a palavra pode ser sentida e não é mera representação de alguma outra coisa. Perloff ainda elenca uma série de variantes dessa concepção, como a de I. A. Richards e a de Chklóvski. Segundo ela, a deste expressa

essa dicotomia menos em bases textuais do que em bases afetivas, como uma oposição entre os hábitos do leitor (ou do espectador) e a possibilidade da percepção “nova”. O conceito operacional aqui utilizado é o de *desautomatização* ou de *estranhamento* (*ostraniénie*), a habilidade do construto artístico de reduzir a velocidade de percepção e fazer com que o espectador veja o objeto em questão como se fosse pela primeira vez (Perloff, 2008, p. 81).

Ela ainda afirma que o conceito de desautomatização não foi inventado pelos russos, mas que eles a devem de escritores que vão de Goethe e Wordsworth até Proust e Benjamin, que já discutiam como formas linguísticas poderiam causar esse estranhamento que, segundo Perloff, “dá ao texto literário a sua *aura* particular, em oposição à linguagem *instrumental*” (Perloff, 2008, p. 81).

O grifo na palavra *aura* realizado pela autora parece querer juntar o que seria a língua poética à “aura” artística que o citado Benjamin analisava sobre a era da reprodutibilidade técnica. Não que a obra de arte ou o autor fossem constituídos, por Chklóvski, com uma aura, mas que a própria ideia de língua poética carregaria essa aura que, na era da poética wittgensteiniana, não mais seria mais concebível. A aura, lembremos, se funda na autenticidade e na originalidade e a reprodutibilidade técnica “ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador, em sua situação particular, atualiza o reproduzido” (Benjamin, 2013, p. 55). A obra de arte, em intensa circulação, colocaria em crise a tradição e o valor da própria herança cultural. O que parece acontecer na contemporaneidade é uma espécie de reprodutibilidade da linguagem, através do uso constante de citações, colagem, pastiches etc., em que o original vai sumindo como referência. Mas Benjamin não está somente interessado nessa constatação, ele parece querer investigar o que muda quando o modo de circulação artístico muda, buscando redimensionar o modo pelo qual a percepção é, também, historicamente constituída: “ao longo dos grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção” (Benjamin, 2013, p. 56).

De certo, a capacidade de uma obra artística de causar estranhamento pode ser determinado temporalmente, mas também por questões geográficas, sociais, de gênero, cor, classe, capital cultural, mas ela não deixa de ser também uma construção. Retornar à Brecht aqui talvez nos ajude a iluminar a questão: é certo que alguns dos procedimentos de distanciamento do teatro brechtiano não causam mais o mesmo espanto em espectadores contemporâneos, ao menos não aqueles que costumam frequentar teatro, como, por exemplo, a música, o uso do vídeo, a metanarrativa etc., mas isso não significa que não sejamos capazes de ter outros elementos que ainda nos causem estranhamento ou que ao menos possamos pensar nas estratégias adotadas na construção do texto, do quadro, do filme, da fotografia, da encenação, do poema etc. Ao menos, e isso era importante para Brecht, alguma parte dos espectadores de teatro não vêm o espetáculo se identificando com o protagonista, do modelo aristotélico, ou não tomam o que acontece no palco como realidade. Isso porque, como salientado anteriormente, o estranhamento não é um princípio só da literatura, mas da arte em geral e não dependeria da existência de uma língua poética para existir. Nesse sentido, a observação de Frederic Jameson sobre o efeito-V de Brecht é importante: “o familiar ou habitual é novamente identificado como o ‘natural’, e seu estranhamento desvela aquela aparência, que sugere o imutável e eterno, e mostra que o objeto é ‘histórico’” (Jameson, 2013, p. 65).

O estranhamento teria a capacidade de mostrar que o que temos não é contingente, mas construído e histórico. O estranhamento, diante da aura benjaminiana, ajuda a indicar a historicidade dos objetos representativos do ostranênie de Chklóvski. Assim, o estranhamento não é refém da ideia de uma língua poética e essa confusão provavelmente se dá porque se costuma tomar o formalismo russo como um bloco uníssono, como faz Perloff, justificando a abordagem de Chklóvski a partir de um texto de Jakobson que, como já foi demonstrado, era de um grupo diferente e com interesses distintos da OPOIAZ. É importante lembrar que a ideia de língua poética é muito mais importante para o conceito de *literariedade* do que de estranhamento: aquele depende da ideia de língua poética, o estranhamento não. A distinção não pode ser feita com um corte, como pode parecer para Jakobson, entre a língua cotidiana e a poética, mas como um dos modos de usar a língua. Em um teórico como Iuri Tiniánov, que se debruça sobre os problemas da língua poética, o estudo das palavras parte do seu uso cotidiano e como esse léxico entra para a literatura, afirmando que, na verdade, “a literatura assimila toda palavra que entra nela, mas para que forme parte de um verso, a característica léxica da palavra deve ser compreendida construtivamente no plano literário” (Tiniánov, 2010, p. 91). É por isso que Jorge Panesi (2010, p. 11) afirma que, para Tiniánov, “a língua poética não se opõe à língua cotidiana, mas se conecta a ela com outros discursos artísticos e com os da vida social”.

Isso é importante para também situarmos o que Perloff, via Wittgenstein, entende por uma língua usual que não contrastaria com a literária:

O *usual* de Wittgenstein é mais bem compreendido como simplesmente *aquilo que é*, a linguagem que nós *realmente* usamos quando nos comunicamos uns com os outros. Nesse sentido, o usual não precisa ser literal, denotativo, enunciativo, neutro, referencial, ou qualquer um dos outros adjetivos com os quais tem sido equiparado no debate usual/literário. Pelo contrário, nossa linguagem real pode muito bem ser conotativa, metafórica, fantástica; a questão é simplesmente se, e em que contexto, as pessoas a usam (Perloff, 2008, p. 84).

O que chama atenção aqui é que o usual de Wittgenstein se aplica a todo e qualquer uso da linguagem já que ela é simplesmente aquilo que ela é. Se ela é prática ou se ela faz demorar a percepção, ela é sempre usual. Perloff chama a atenção, e isso é um mérito, para o fato de que separar a língua literária da usual por ser, digamos, mais metafórica, é uma incapacidade de ver que usamos metáfora no nosso dia a dia, por mais pobres que elas possam ser. Ou seja, dizer que na literatura se usa metáfora e no cotidiano não ou que no dia a dia somos denotativos e na poesia usamos aliteração, seria uma construção teórica pobre. Mas também não é isso exatamente que Chklóvski e o grupo de São Petersburgo querem dizer quando formulam, à sua maneira, essa diferenciação. Não se trata somente do uso de metáforas ou construções alegóricas, não é apenas a contagem de sílabas (como Trotsky (2007) afirmava para desdenhar do grupo) que constituía esse estranhamento, mas o efeito de desautomatização que as obras nos causam, interrompendo o fluxo do cotidiano, desse “fazer sem pensar”. Não seria só a arte capaz de realizar tal tipo de interrupção: um acidente de carro que acontece na nossa frente tem mais ou mesmo o mesmo efeito, mas a arte teria outra prerrogativa: ela não acontece somente uma vez e esse efeito pode ser contemplado por outras pessoas que não estejam compartilhando o mesmo momento. O *Gruppo del Laocoonte*, por exemplo, como aponta Hanneke Grootenboer (2020), está há dois mil anos causando essa interrupção com seu movimento estático que desperta o pensamento de pessoas de Johann Joachim Winkelmann a Clement Greenberg e de diversas outras de diversas geografias, gêneros, épocas etc.

O usual de Wittgenstein engloba o que seria a língua poética tal como formulada por parte dos formalistas, mas ele não esgota o sentido de estranhamento como formulado por Chklóvski. Isso é interessante porque quando das análises das obras literárias, Perloff vai focar justamente nos procedimentos de criação de estranhamento, tendo como material uma linguagem que se investiga enquanto usual, mas que, ao mesmo tempo, desloca o espectador. É o que aconteceria em um outro texto de Beckett, “*Rough for theatre I*”:

A Como estão as árvores?

B Difícil de dizer. É inverno, você sabe.

[Pausa.]

A É dia ou noite?

B Ah... [ele olha para o céu]... dia, se quiser. Não tem sol, claro, senão você não teria perguntado [Pausa.] Você segue o meu raciocínio? [Pausa.] Você tem sua sabedoria sobre você, Billy, você ainda tem alguma de sua sabedoria sobre você?

A Mas e a luz?

B Sim. [Olha para o céu.] Sim, luz, não tem outra palavra para isso. [Pausa.] Devo descrevê-la para você? [Pausa.] Devo tentar dar a você uma ideia dessa luz? (Beckett, 2006, p. 234, tradução minha)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A How are the trees doing?

B Hard to say. It's winter, you know.

[Pause.]

A Is it day or night?

B Oh... [he looks at the sky]... day, if you like. No sun of course, otherwise you wouldn't have asked. [Pause.] Do you follow my reasoning? [Pause.] Have you your wits about you, Billy, have you still some of your wits about you?

A But light?

B Yes. [Looks at sky.] Yes, light, there is no other word for it. [Pause.] Shall I describe it to you? [Pause.] Shall I try to give you an idea of this light?.

Nesse drama temos um cego (A) que se encontra com um passante em cadeiras de roda (B) e, sem sabermos por qual motivo, estão sozinhos no mundo. Esse diálogo, do início do texto, tipicamente beckettiano, parece com uma conversa completamente cotidiana, usual, a não ser por uma série de elementos em que o cotidiano se torna estranho. Primeiro, para sabermos se as árvores estão bem não dependemos exatamente da estação, portanto, ser o inverno não é exatamente uma resposta plausível. A pergunta seguinte é respondida de maneira ainda mais estranha: “dia, se você quiser”, diante da pergunta se era dia ou noite. E não tem sol, mas se o tivesse ele não perguntaria. Lembremos que A é cego, ele só saberia se estivesse quente ou frio? A partir daí há a pergunta que B faz a A, se ele acompanha o raciocínio (que não faz sentido) e questiona se B está com a cabeça no lugar. A responde: Tem luz (lâmpada)? E B diz que sim, que não tem outra palavra para isso e pergunta se A quer a descrição. Aqui o duplo sentido de *light* se faz relevante: é tanto luz quanto lâmpada. Assim, confunde-se o dia e a noite, a luz que indicaria o dia e a lâmpada que indicaria que já é noite. Esse diálogo se desfaz (como é comum em Beckett) e o assunto vai para outro caminho.

A língua aqui é totalmente cotidiana, mas ela é ao mesmo tempo escrita de maneira estranha através desses procedimentos que Beckett realiza, ao construir sentido ao mesmo tempo em que vai se desfazendo, como é em quase todos os diálogos de sua peça mais famosa, *Esperando Godot*. Perloff realiza esse tipo de análise para pensar em uma poética wittgensteiniana, mas que, de uma maneira ou de outra, não é exatamente diferente do que Chklóvski realizou. Entretanto, ela foca em procedimentos em que a conversa e o uso mais prosaico da língua aparecem em construções muitas vezes de extrema complexidade, mais do que, por exemplo, as obras de Sherlock Holmes que o teórico russo analisa em seu livro.

Em um outro livro, quando Perloff analisa a obra do poeta Kenneth Goldsmith, essa aproximação pode ficar ainda mais evidente. O livro *Traffic*, construído a partir da transcrição do relato do tráfego de uma rádio em Nova York durante um feriado, é um exemplo tanto de arte conceitual quanto do uso mais prosaico e cotidiano da língua, transformada de maneira elaborada. Perloff retoma a definição de literatura: “a literatura é, por definição, quase sempre constituída de linguagem: de fato, ela é linguagem, sem dúvida desfamiliarizada e reconstituída, mas linguagem que usamos ainda assim” (Perloff, 2013, p. 246). A teórica parece não querer polemizar com os formalistas e parece até mesmo concordar com certo estranhamento ao usar o termo “desfamiliar”. Isso é importante para salientar que o que parecia uma diferença primordial, agora aparece amenizada.

Os procedimentos de estranhamento analisados por Chklóvski muitas vezes são homólogos ao que Perloff vai buscar em suas análises da poética wittgensteiniana. Assim, é difícil dizer que essa literatura que surge atravessada pelo filósofo austríaco inaugure necessariamente uma nova etapa, mas talvez só reatualize e encontre um novo espaço para outros estranhamentos, demonstrando que a literatura, longe de esgotar tais procedimentos, os cria e recria, agora sem amarras para pensar em uma espécie de língua poética em contraste com a língua prosaica, mas, ainda assim, criando alguma espécie de desfamiliarização, que ultrapassa meras questões formais. Como lembra Galin Tihanov (2005, p. 673), “é uma missão social e psicológica [da arte], amplamente concebida, que importa mais para ele [Chklóvski]”.

## Uma exposição

No livro *Uma exposição*, Ieda Magri retoma o conto de Tolstói, que é um dos exemplos utilizados por Chklóvski para formular o conceito de estranhamento. Ali, enquanto acompanha o corte de um boi morto, da retirada do couro ao resgate dos miúdos, a narradora relata:

Deixei de acompanhar o destino do fígado porque Caio extraía o coração e tive a impressão de vê-lo pulsar. Da enorme veia saiu um resto de sangue escuro, ele o partiu e retirou a veia, depois passou-o para a mulher que realizou os mesmos gestos mecânicos de lavar e entregar ao meu pai, o saco plástico, a caminhonete, mas eu fiquei presa naquele coração de boi, de um rosa claro, tão bonito como o coração do Jesus do calendário da minha infância, que prometia a verdade e a vida. Um coração que era vida, um coração que andava pelo gramado, que comia, um coração que era agora comida. De repente olhei em volta, os muitos olhos dos bois vivos, com outros números, e tive a impressão de estar no conto do Tolstói, Kholstomer, e que quem estava narrando era um deles. Um boi me olhava com fúria e imaginei a revanche dos ruminantes (Magri, 2021, p. 32–33).

É muito interessante o recurso que Magri utiliza ao inverter a ordem narrativa de Tolstói sobre seu texto. Voltando para a casa depois de algum tempo, a narradora vai se reencontrando com seu passado, com sua relação com familiares, com suas escolhas e, ao mesmo tempo, acompanha a morte de um boi, a preparação de suas carnes e o próprio momento de se alimentar de todas essas histórias. Um reencontro que é o estranhamento do que um dia foi cotidiano e um reencontro que se desenvolve na própria linguagem. O movimento de inverter a perspectiva do conto citado em seu texto nos faz ressaltar que o estranhamento – e daí, tanto para Perloff quanto para Chklóvski – não é somente do ou no texto literário: Ieda Magri nos lembra que o que é estranho é, justamente, o cotidiano; que o que esses textos “estranhos” nos despertam é o nosso olhar ao redor, que espanta e reinstitui, mesmo que por um momento, um olhar outro sobre o mundo.

## Referências

- BECKETT, Samuel. Rough for theatre I. In: BECKETT, Samuel. *Dramatic Works*. Nova York: Grove Press, 2006. p. 231-240.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- CHKLÓVSKI, Viktor. Arte como procedimento. Tradução David Gomiero Molina. *RUS*, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 153–176, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989>.
- CHKLÓVSKI, Viktor. *Viagem sentimental*. Tradução Cecília Rosas. São Paulo: Editora 34, 2018.
- GALINDO, Caetano Waldrigues. Água. In: ÁVILA, Myriam; STROPARO, Sandra M. (Org.). *Poéticas do estranhamento*. Curitiba: Arte & Letra, 2015. p. 73-94
- GINZBURG, Carlo. Estranhamento: pré-história de um procedimento literário. In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-41.

- GROOTENBOER, Hanneke. *The Pensive Image: Art as a Form of Thinking*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Tradução Maria Silva Betti. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- MAGRI, Ieda. *Uma exposição*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- MARTINS, Helena. O idioma discretamente estrangeiro de Wittgenstein. In: ÁVILA, Myriam; STROPARO, Sandra M. (Org.). *Poéticas do estranhamento*. Curitiba: Arte & Letra, 2015. p. 197-228.
- PANESI, Jorge. Prólogo a esta edición. In: TINIÁNOV, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus, 2010. p. 7-16.
- PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Tradução Elizabeth Rocha Leite, Aurora Fornoni Bernardine. São Paulo: EDUSP, 2008.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PRUDENCIO, Rafael do Amaral. “Viagem Sentimental”, de Viktor Chklóvski. *Revista Conexão Letras*, [s. l.], v. 15, n. 23, p. 167–169, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22456/2594-8962.104067>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/104067>. Acesso em: 8 ago. 2022.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Bowstring: on the Dissimilarity of the Similar*. Tradução Shushan Avagyan. Champaign: Dalkey Archive Press, 2011.
- TIHANOV, Galin. The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky. *Poetics Today*, v. 26, n. 4, p. 665–696, Winter 2005. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-26-4-665>.
- TINIÁNOV, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Tradução Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus, 2010.
- TROTSKY, Leon. Escola de poesia formalista e o marxismo. In: TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Tradução Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. p. 133-148.
- VITALE, Serena. *Shklovsky: Witness to an Era*. Champaign: Dalkey Archieve Press, 2012.