

Arte como procedimento (1917)*

Viktor Chklóvski
Tradução de David G. Molina**

Resumo: Segue-se uma nova tradução para o português do ensaio *Iskússtvo kak prióm* (1917), de Viktor Chklóvski. A versão opta por manter o termo *ostranênie*, do original russo, embora discuta soluções e alternativas a partir dos estudos de Alexandra Berlina e outros autores (ver nota 19). Ademais, o texto procura remontar às fontes das citações de Chklóvski, muitas vezes não explicitadas no original russo.

Abstract: What follows is a new Portuguese translation of Viktor Shklovsky's seminal essay *Iskusstvo kak priom* ("Art as Device"). This version opts for maintaining the term *ostranenie* in the original Russian, although it discusses Portuguese alternatives with reference to the work of Alexandra Berlina and other authors (footnote 19). Furthermore, the text seeks to recover the sources of Shklovsky's often not too explicit references and citations.

Palavras-chave: Viktor Chklóvski; Tradução; "Arte como procedimento"; *Ostranênie*; Formalismo Russo.

Keywords: Viktor Shklovsky; Translation; "Art as Device"; *Ostranenie*; Russian Formalism.

Arte como procedimento¹

* Tradução submetida em 14 de outubro de 2019 e aprovada em 29 de novembro de 2019.

** Doutorando em literatura e cinema russo no Committee on Social Thought e Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Chicago (EUA).
E-mail: davidmolina@uchicago.edu

“Arte é pensamento em imagens”. A frase, que pode ser ouvida também entre secundaristas, é o ponto de partida do filólogo que começa a produzir nos domínios da teoria literária. Essa ideia entranhou-se na consciência de muitos, mas entre os seus numerosos precursores devemos destacar o nome de Potebniá: **“Não há arte e, em particular, não há poesia sem imagem”,² ele escreve. “Como a prosa, a poesia é, sobretudo e em primeiro lugar, um certo modo de pensar e conhecer”,³ diz ele em outro trecho.**

A poesia é um modo especial de pensar: um pensamento por imagens. Esse modo permite certa economia de esforços mentais, uma “sensação de relativa leveza do processo”, e o reflexo dessa economia é o sentimento estético. É assim que o acadêmico Ovsianiko-Kulikóvski⁴ compreendeu e resumiu – provavelmente de maneira fiel – as ideias de seu professor, cujos livros ele, indubitavelmente, leu com todo cuidado. Potebniá e sua escola de numerosos discípulos consideram a poesia um tipo especial de pensamento – pensamento por

1 A tradução do termo *príom* (приём) no título do ensaio apresenta certas dificuldades. No original, ele se refere tanto a um objeto físico (um equipamento ou dispositivo) como a um modo de fazer as coisas (uma técnica ou procedimento). A palavra poderia ser usada tanto para denotar uma manipulação psicológica quanto para descrever uma bomba. O termo inglês “device” desempenha bem ambas as funções. A escolha foi por manter o título tradicional do artigo em língua portuguesa. Em sua recente tradução para o inglês, Alexandra Berlina sugere também a possibilidade de um jogo de palavras: “*kak príom?*” no original pode significar, no contexto de uma conversa telefônica, algo como “está me ouvindo?” ou “como está a conexão?” Para uma discussão completa acerca do título do ensaio, ver BERLINA, 2017, p. 55. (*N. do T.*)

2 POTEBNIÁ, Aleksáedr. *Iz zapísok po teórii slovésnosti* [Notas sobre a teoria da linguagem]. Kharkov: 1905, p. 83.

3 *Ibidem*, p. 97.

4 Dmítri Nikoláevitch Ovsianiko-Kulikóvski (1853-1920): filólogo, seguidor de Aleksáedr Potebniá, também ucraniano. Chklóvski está tentando retomar a teoria literária das mãos dos linguistas históricos. Ver OVSIÁNIKO-KULIKÓVSKI, 1895, p. 35 (*N. do T.*)

meio de imagens. Para eles, imagens têm a função de permitir o agrupamento de diferentes objetos e ações, e de explicar o desconhecido através do conhecido. Ou, segundo as palavras de Potebniá: “A relação da imagem com o que ela explica é a seguinte: a) a imagem é um predicado constante para sujeitos mutáveis, um meio constante de atração de objetos de percepção mutáveis [...]; b) a imagem é muito mais simples e muito mais clara do que aquilo que ela explica”,⁵ isto é, “posto que a imagística tem por finalidade aproximar o sentido da imagem de nosso entendimento, e dado que sem essa qualidade ela não teria nenhum sentido, a imagem deve ser mais familiar do que aquilo que ela explica”.⁶

Seria interessante aplicar esta lei à comparação que faz Tiútchev entre relâmpagos de verão e demônios surdos-mudos, ou à que faz Gógol entre o céu e as vestes do Senhor.⁷

“Sem imagens não há arte”. “Arte é pensamento em imagens”. Em nome dessas definições foram feitas monstruosas extrapolações; quis-se compreender a música, a arquitetura e a poesia lírica como pensamento em imagens. Depois de um quarto de século de esforços, o acadêmico Ovsianiko-Kulikóvski, finalmente, foi obrigado a classificar poesia lírica, arquitetura e música como um tipo especial de arte sem imagens, e a defini-las como artes líricas, que se dirigem diretamente às emoções.⁸ E então descobriu-se que existe um domínio colossal da arte que não é um modo de pensar. Uma das artes que figura neste domínio, a poesia lírica (no sentido estrito da palavra), é, no entanto, bastante semelhante às artes “imagéticas”, já que ela também se utiliza de palavras. Mas o

5 POTEJNIÁ, Aleksáedr. *Ibidem*, p. 314.

6 *Ibidem*, p. 291.

7 Chklóvski se refere aqui aos seguintes versos do poema “Ночное небо так угрюмо...” de Fiódor Tiútchev (18 de agosto de 1865): «Одни зарницы огневые, / Воспламеняясь чередой, / Как демоны глухонемые, / Ведут беседу меж собой». O trecho de Gógol ocorre na história «Страшная месть»: «а Бог один величаво озирает небо и землю и величаво сотрясает ризу. От ризы сыплются звезды». O “Senhor” em questão é Deus, o Pai, e não Jesus Cristo. A relação entre os termos é mais antiga, porém: ver Salmo 103. (N. do T.)

8 OVSIÁNIKO-KULIKÓVSKI, Dmítri. “Lírka kak osóbyi vid tvórchestva” [A lírica como tipo especial de criação] em *Sobránie sotchinénii*, T. VI, 3ª edição. São Petersburgo: 1914.

mais importante é o fato de que a arte imagética se torna arte sem imagens de modo totalmente imperceptível, e a percepção que temos de ambas é parecida.

A definição “Arte é pensamento em imagens”, contudo, significa (omito os termos intermediários de equações conhecidas de todos) que a arte é, antes de tudo, criadora de símbolos. Essa última definição, que resistiu e sobreviveu ao colapso da teoria que a fundou, vive, em primeiro lugar, no movimento simbolista. Particularmente em seus teóricos.

Assim, muitos ainda acham que o pensamento por imagens – “os caminhos e as sombras”, “os sulcos e os limites”⁹ – é a principal característica da poesia. Para eles, a história das “artes imagéticas” consiste na história das transformações sofridas pela imagem. Ocorre, porém, que as imagens são quase imóveis: de século em século, de um extremo a outro, de poeta em poeta, elas fluem sem se transformar. Imagens são “de ninguém”, são “de Deus”. Quanto mais conhecemos uma época, mais nos persuadimos de que as imagens que considerávamos criações de um determinado poeta foram tomadas por ele de outro poeta quase sem modificação. Todo o trabalho das escolas poéticas consiste na acumulação e revelação de novos procedimentos de disposição e elaboração do material verbal; ele está muito mais na disposição de imagens do que na sua criação. As imagens estão dadas; na poesia, as imagens são mais recordadas do que utilizadas como forma de pensar.

O pensamento por imagens não é, em todo caso, aquilo que une todos os tipos de arte; ele não é sequer aquilo que une todos os tipos de arte verbal. O câmbio de imagens não constitui a essência do movimento da poesia.

*

Sabemos que se reconhecem como feitos poéticos – concebidos para a contemplação estética –, expressões que foram criadas sem que se esperasse delas semelhante interpretação.

⁹ Alusões à poesia simbolista. *Sulcos e limites* é a tradução em português para Борозды и межи (1916), título de um livro de ensaios do poeta simbolista Viachesláv Ivánov. Já «пути и тени» (“caminhos e sombras”) alude ao título de duas coleções do poeta Valéri Briúsov: Пути и перепутья [Caminhos e cruzamentos] e Зеркало теней [Espelho das sombras]. Ver GALUCHKIN in BERLINA 2017, nota 3. (N. do T.)

Ánnenski, por exemplo, atribuía à língua eslava um caráter particularmente poético; Andrei Biéli admira nos poetas russos do século XVIII um procedimento que consiste em colocar os adjetivos depois dos substantivos. Biéli maravilha-se com esse procedimento como se fosse artístico, ou, mais precisamente, considera-o artístico e intencional, quando, na verdade, não era mais do que uma particularidade geral da língua (influência do eslavo eclesiástico). O objeto pode ser então: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isso indica que o caráter estético de um objeto – o direito de ser vinculado à poesia – é fruto de nossa percepção. Chamaremos de objetos estéticos, no sentido estrito da expressão, somente os objetos criados mediante procedimentos especiais, cuja finalidade consiste em, sempre que possível, atingir uma percepção estética.

A conclusão de Potebniá, que poderíamos reduzir à equação “poesia = imagística”, serviu de fundamento às teorias que afirmam “imagística = simbolística”, isto é, a possibilidade de a imagem se tornar um predicado constante para diferentes sujeitos. (Essa conclusão encontra-se na fundação da teoria simbolista, e simbolistas importantes – Andrei Biéli e Merejkóvski com os seus “companheiros eternos” – apaixonaram-se por ela em virtude da afinidade com as suas próprias ideias). Uma das razões que levaram Potebniá a essa conclusão é que ele não distinguia a linguagem poética da linguagem prosaica. Por causa disso, não pôde perceber que existem dois tipos de imagens: a imagem como meio prático de pensar, como meio de agrupar objetos, e a imagem poética, meio de intensificar uma impressão. Permita-me clarificar com um exemplo: ando pela rua e vejo que um homem de chapéu, que caminha à minha frente, deixa cair uma sacola. Chamo-o: “Ei, chapéu, você perdeu sua sacola!” Trata-se de um exemplo de tropo puramente prosaico. Outro exemplo. “O atacante deu um chapéu no zagueiro adversário”.¹⁰ Essa imagem é um tropo poético. (No primeiro caso, a palavra chapéu foi usada meto-

¹⁰A tradução mantém o termo russo “chapéu” (*chliápa*) recriando a metonímia, no primeiro caso, e a metáfora, no segundo. No original, o segundo sentido da palavra *chliápa* é o de “pessoa desajeitada”. (N. do T.)

nimicamente; no segundo, metaforicamente. Mas isso não é o que quero apontar aqui). A imagem poética é um dos meios para se criar a mais forte impressão possível. Como meio, e com respeito à sua função, ela é equivalente a outros procedimentos da linguagem poética, 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). A imagem poética, porém, não apresenta mais do que uma semelhança exterior com imagens de fábulas, ou com padrões de pensamento, por exemplo, quando uma menina chama uma esfera de “pequena melancia”.¹¹ A imagem poética é apenas um dos meios da linguagem poética. A imagem prosaica é um procedimento de abstração: melancia ao invés de uma luminária redonda, ou melancia ao invés de cabeça, é a abstração de uma qualidade particular do objeto. É como dizer: cabeça = esfera, melancia = esfera. Isso é pensamento, mas não tem nada em comum com a poesia.

*

A lei da economia das forças criadoras pertence também ao grupo das leis admitidas universalmente. Spencer, em sua *Filosofia do estilo*, escreveu: “Na base de todas as regras que determinam a escolha e o emprego das palavras, encontramos a mesma exigência primordial: a economia da atenção [...] Conduzir a mente ao conceito desejado pela via mais fácil é, em muitos casos, o único e, em todos os casos, o seu mais importante objetivo”.¹² E. R. Avenarius:¹³ “Se a alma possuísse

11 OVSIÁNIKO-KULIKÓVSKI, Dmitri. *Iazyk i iskússtvo*. [Linguagem e arte]. São Petersburgo: 1895, p. 16-17.

12 Segundo Tihanov, a citação aqui não é original de Spencer, mas retirada de uma análise sobre Spencer conduzida por Aleksandr Veselóvski em “*Tri glavy iz istoricheskoi poétiki*” [Três capítulos da poética histórica]. Ver TIHANOV, 2005, p. 682-683. A passagem original que inspira essa discussão está em SPENCER, 1882, p. 2-3 (N. do T.). A citação de Chklóvski, em russo, mantém a ideia do original de forma reduzida. (N. do T.)

13 AVENARIUS, R. *Filosófiia kak mychlénie o míre soobrázno prínstipu naimiénchei méry sil* [Filosofia como pensamento sobre o mundo de acordo com o princípio de economia de esforços]. São Petersburgo, 1899, p. 8.

forças inesgotáveis, ser-lhe-ia indiferente, é claro, o gasto dessa fonte; só teria importância, talvez, o tempo desperdiçado. Como, porém, suas forças são limitadas, espera-se que a alma busque realizar os processos de apercepção o mais racionalmente possível, isto é, com o menor gasto de energia, ou, o que é equivalente, com o máximo resultado”. Com uma única referência à lei geral da economia das forças mentais, Petrajít-ski¹⁴ rejeita a teoria de James sobre as bases físicas do afeto, uma teoria que tolhia o seu caminho. O princípio da economia das forças criadoras, uma teoria sedutora – particularmente no estudo do ritmo –, foi reconhecido igualmente por Aleksándr Veselóvski, que levou a termo o pensamento de Spencer: “O mérito do estilo consiste em fazer caber o máximo de pensamentos em um mínimo de palavras”. Andrei Biéli, que em suas melhores páginas nos ofereceu muitos exemplos de ritmos que poderíamos chamar de difíceis ou vacilantes, e que nos mostrou (com exemplos de Baratynski) a complexidade dos epítetos poéticos – até ele acredita que é necessário falar da lei da economia em seu livro, o qual representa um esforço heroico de criar uma teoria da arte baseada em fatos não verificados extraídos de livros obsoletos, em um grande conhecimento de procedimentos poéticos, e no livro didático de física de Kraévitch (destinado ao ensino secundário).

A ideia da economia de forças como lei e finalidade da criação talvez seja mais correta em um caso determinado da linguagem, a saber, na linguagem “prática”; mas a ignorância das diferenças entre as leis da linguagem prática e as da poética levou o conceito de economia a se espalhar também nesta última. Quando se descobriu que a linguagem poética japonesa contém sons nunca utilizados no japonês prático – isso foi uma das primeiras indicações, senão a primeira indicação, da não coincidência entre essas duas formas de linguagem.¹⁵ O artigo de Iakubínski¹⁶ sobre a ausência da lei de dissimilação

14 Leon (Liev) Petrazycki (1868-1931), filósofo russo de origem polonesa. Ver PETRAZYCKI, 1908, p. 136. (*N. do T.*)

15 POLIVÁNOV, Evguêni. *Sbórniki po teórii poetícheskogo iazyká* [Compêndios de teoria da linguagem poética] I: 1917, p. 38.

16 IAKUBÍNSKI, Lev. *Sbórniki po teórii poetícheskogo iazyká* [Compêndios de teoria da

de consoantes líquidas na linguagem poética, cujo argumento consiste em afirmar que nesse tipo de linguagem tais combinações de sons de difícil pronúncia são totalmente possíveis, é uma das primeiras críticas científicas que sustenta (digamos, por ora, pelo menos neste caso) a oposição entre as leis da linguagem poética e as da prática.

Devemos, por esses motivos, tratar a lei do gasto de energia e da economia de forças na linguagem poética dentro de seu próprio meio, e não por analogia com a linguagem prosaica.

Se examinamos as leis gerais da percepção, observamos que, quando as ações se tornam habituais, transformam-se também em automáticas. Todas as nossas habilidades se refugiam no meio inconsciente-automático; e, para nos darmos conta disso, basta que recordemos a sensação que temos ao tomar um lápis na mão pela primeira vez, ou ao falar pela primeira vez uma língua estrangeira, e a compararmos com o que sentimos ao fazer isso pela enésima vez. É o processo de automatização que explica as leis de nosso discurso prosaico, com suas frases inacabadas e suas palavras pronunciadas pela metade. É um processo cuja expressão ideal é a álgebra, que substitui os objetos por símbolos. No discurso prático rápido, as palavras não são pronunciadas, e apenas os seus sons iniciais são registrados pela consciência. Pogódin dá o exemplo do menino que imagina a frase: “Les montagnes de la Suisse sont belles” como uma sucessão de letras: L, m, d, l, S, s, b.¹⁷

Essa qualidade do pensamento sugere não somente o caminho da álgebra, mas também a escolha de símbolos (letras, em particular as iniciais). Nesse método algébrico de pensar, os objetos são concebidos em seu número e espaço; não são vistos, são apenas reconhecidos a partir de seus primeiros traços. O objeto passa por nós como se estivesse dentro de um pacote; sabemos que ele existe pelo lugar que ocupa, mas não vemos mais do que a sua superfície. Sob a influência de uma percepção desse tipo, o objeto resseca, primeiro como percepção, e depois como o próprio fazer; é exatamente essa percep-

linguagem poética]]: 1917, p. 15-23.

17 POGÓDIN, Aleksádr. *lazyk kak tvorchestvo* [Linguagem como criação]. Kharkov: 1913, p. 42.

ção da palavra prosaica que explica sua audição incompleta (Cf. o artigo de Iakubínski) e, portanto, também sua pronúncia inacabada (essa é a razão de todos os lapsos linguísticos). No processo de algebrização, de automatização do objeto, obtemos a máxima economia das forças perceptivas: os objetos são dados por apenas um de seus traços, por exemplo, o número, ou reproduzem um tipo de fórmula, sem nunca aparecer à consciência.

Eu estava limpando a sala; ao dar a volta, aproximei-me do divã e não consegui me lembrar se o havia limpadado ou não. Como esses movimentos são habituais e inconscientes, não conseguia lembrar, e tinha a sensação de que seria impossível fazê-lo. Portanto, se limpei e me esqueci, isto é, se agi inconscientemente, é exatamente como se eu não tivesse realizado a ação. Se alguém consciente tivesse me visto, seria possível uma reconstrução. Porém se ninguém viu, se ninguém viu conscientemente, se toda a vida complexa de tanta gente se passa inconscientemente, é como se essa vida não tivesse existido.¹⁸

É assim, transformando-se em nada, que a vida desaparece. A automatização devora objetos, roupas, móveis, sua esposa e o medo da guerra. “Se toda a vida complexa de tanta gente se passa inconscientemente, é como se essa vida não tivesse existido”. O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranênie*¹⁹ dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em

18 TOLSTÓI, Lev. “1º de março de 1897” em Diário [*Dnevnik*]. Ver *Pólnoe sobránie sotchinienii*, T. 46-58.

19 Em sua introdução à edição em inglês do ensaio de Chklóvski, Alexandra Berlina sugere algumas diretrizes para a tradução do termo *ostranênie*, as quais enumeramos aqui em uma ordem quase arbitrária: 1) amparo na tradição dos estudos sobre Chklóvski no idioma em questão; 2) correspondência etimológica com o original russo (raiz *stran*); 3) preservação de uma aura de estranheza e dificuldade; 4) efeito de tornar uma palavra comum, incomum; 5) cuidado com o risco de duplos sentidos com termos relacionados. A partir desses pressupostos, uma solução interessante e nova em português seria *estranhalização* e *estranhalizar* (inspirada no termo *enstrangement* de Benjamin Sher), proposta que recai sobre termos que compartilham uma raiz etimológica com o original, são plausíveis na língua e evitam qualquer confusão com conceitos relacionados (como a “alienação” no sentido brechtiano, que estaria presente em “estranhamento”, por exemplo, expressão já consagrada e um tanto desgastada em português e que, ironicamente, não é, a nosso ver, palavra estranha o

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.*

A vida da obra poética (da obra de arte) se estende da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao geral, do Dom Quixote – o estudioso e pobre aristocrata que sofre semi-conscientemente humilhações na corte do duque –, ao Quixote de Turguêniev – imagem ampla porém vazia –, de Carlos Magno à palavra *koról*.²⁰ À medida em que a arte perece, suas novas formas passam a abarcar domínios cada vez mais vastos: a fábula é mais simbólica que o poema, o provérbio mais simbólico que a fábula. É por esse motivo que a teoria de Potebniá era menos contraditória na análise da fábula, um gênero que ele, a partir de seu ponto de vista, analisou às últimas consequências. Em sua teoria não cabiam obras de arte “coisificadas”, e por isso o livro de Potebniá não pôde ser terminado. Como se sabe, as *Notas sobre a teoria da literatura* foram editadas em 1905, treze anos após a morte do autor. Nesse livro, Potebniá só conseguiu concluir o capítulo sobre a fábula.²¹

Objetos percebidos muitas vezes passam a ser apenas reconhecidos: o objeto se encontra diante de nós, sabemos dele, porém já não o vemos.²² Por esse motivo, não podemos dizer nada sobre ele. A liberação do objeto do automatismo perceptivo acontece na arte por diferentes meios; neste artigo desejo apontar apenas um dos meios utilizados constantemente por L. Tolstói – o mesmo escritor que, segundo a opinião de Mere-

suficiente para traduzir o efeito da *ostranênie*). “Estranhalização” propositalmente romperia com o uso em português da expressão “singularização”, presente numa tradução anterior, e capturaria o efeito metalinguístico do original: se “estranhar” é um *achar* estranho, “estranhalizar” é um *fazer* estranho. Não obstante, nossa opção final foi por manter – tal como Berlina – o termo *ostranênie* no original russo e utilizar “estranhalização” apenas quando a palavra aparece como verbo ou participio. (N. do T.)

20 A referência aqui é à etimologia da palavra *koról* (rei) em russo, que advém do nome “Karl” em “Carlos Magno”. O ensaio de Turguêniev a que Chklóvski se refere é “Hamlet e Dom Quixote”. (N. do T.)

21 POTEBNIÁ, Aleksáedr. *Iz liéktssii po teorii sloviésnosti* [Palestras sobre teoria da linguagem]. Kharkov: 1914.

22 CHKLÓVSKI, Viktor. “Voskrechénie slova” [Ressureição da palavra], 1914.

jkóvski, parecia apresentar os objetos tais como ele os via, que via os objetos completamente, sem alterações.

O procedimento de *ostranênie* em Tolstói consiste em não chamar o objeto por seu nome, mas descrevê-lo como se o estivesse vendo pela primeira vez, em tratar cada acontecimento como se ocorresse pela primeira vez; e mais, na descrição do objeto, não empregar os nomes dados geralmente às suas partes, mas palavras que descrevem partes correspondentes em outros objetos. Tomemos um exemplo. No artigo “Vergonha”, L. N. Tolstói estranha o açoitamento: “Desnudar pessoas que violaram a lei, fazê-las cair no chão e golpeá-las com varas no traseiro” e algumas linhas depois: “chicotear as nádegas desnudas”. Essa passagem está acompanhada de uma anotação: “E por que justamente esse meio tolo e selvagem de causar dor, ao invés de qualquer outro? Furar o ombro ou outra parte do corpo com uma agulha? Apertar as mãos e os pés com torniquetes, ou algo parecido?” Desculpem-me por esse exemplo pesado, porém é um dos meios típicos utilizados por Tolstói para atingir a consciência. O açoitamento habitual é estranhado tanto por sua descrição quanto pela proposta de modificar sua forma sem alterar o conteúdo. Tolstói usa constantemente o método de *ostranênie*: em um caso (“Kholstomier”), o narrador da história é um cavalo, e os objetos são estranhados não pela nossa, mas pela percepção do animal.

Eis como o cavalo encara a instituição da propriedade privada:

O que diziam sobre as feridas de chicote e sobre o cristianismo, isso eu entendi muito bem, mas para mim era completamente obscuro naquela época o significado das palavras ‘meu potro’ e ‘potro dele’, nas quais eu via que as pessoas supunham haver uma espécie de ligação entre mim e o chefe dos estábulos. Em que consistia tal ligação era algo que eu não conseguia entender de maneira nenhuma. Só muito tempo depois, quando me separaram dos outros cavalos, entendi o que aquilo significava. Na época, eu não conseguia entender o que significava me chamarem de propriedade de um homem. As palavras ‘meu cavalo’ aplicadas a mim, um cavalo vivo, me pareciam tão estranhas quanto as palavras ‘minha terra’, ‘meu ar’, ‘minha água’.

Mas aquelas palavras tiveram enorme influência sobre

mim. Eu não parava de pensar no assunto e só muito depois de ter as mais variadas relações com pessoas entendi, afinal, o significado que as pessoas atribuem a essas palavras estranhas. O significado delas é o seguinte: as pessoas não se orientam na vida pelas ações, mas pelas palavras. Amam não tanto a possibilidade de fazer ou de não fazer algo, quanto de fato a possibilidade de falar de diversos assuntos usando palavras convencionadas entre elas. Palavras consideradas muito importantes pelas pessoas são 'meu', 'minha', que aplicam a diversas coisas, criaturas e assuntos, até a terras, a pessoas e a cavalos. Combinaram que, para cada coisa, só uma pessoa pode dizer 'meu'. E, nesse jogo combinado entre elas, quem diz 'meu' sobre o maior número de coisas é considerado a pessoa mais feliz. Por que é assim eu não sei; mas é assim. Passei muito tempo tentando explicar isso por alguma vantagem direta que tivessem; mas esse esforço não deu em nada.

Muitas pessoas que, por exemplo, me chamavam de 'meu cavalo' não montavam em mim, quem montava em mim eram outras, bem diferentes. Quem me dava comida também não eram elas, mas outras pessoas. Quem me tratava bem também não eram elas, as que me chamavam de 'meu cavalo', mas os cocheiros, os ferradores e pessoas estranhas em geral. Mais tarde, depois que ampliei o círculo de minhas observações, me convenci de que não só em relação a nós, cavalos, o conceito de 'meu' não tem outro fundamento que não um instinto baixo bestial das pessoas, chamado por elas de sentido ou direito de propriedade. Um homem diz 'minha casa' e nunca mora nela, só cuida de sua construção e manutenção. Um comerciante diz 'minha loja', 'minha loja de lã', por exemplo, mas não usa roupas da melhor lã que tem em sua loja.

Existem pessoas que chamam a terra de 'minha' e nunca viram essa terra, nunca foram lá. Existem pessoas que outras pessoas chamam de 'minhas', mas nunca viram essas pessoas; e toda a sua relação com aquelas pessoas consiste em lhes fazer mal.

Existem pessoas que chamam as mulheres de 'minha mulher' ou 'minha esposa', mas essas mulheres vivem com outros homens. E, na vida, as pessoas aspiram não a fazer o que consideram bom, mas sim a chamar de 'meu' o maior número possível de coisas.

Agora estou convencido de que nisso consiste a diferença

essencial entre as pessoas e nós. Portanto, sem falar de outras vantagens nossas em relação às pessoas, só por isso já podemos afirmar sem hesitação que, na escala dos seres vivos, estamos acima das pessoas: a existência das pessoas, pelo menos daquelas com que travei contato, é guiada pelas palavras, já a nossa é guiada pela ação.²³

Na parte final da história, após a morte do cavalo, o modo da narrativa, seu procedimento, não se modifica:

Muito tempo mais tarde, depois de andar pelo mundo, comer e beber, o corpo morto de Serpukhóvski foi enterrado. Nem o couro nem a carne nem os ossos serviram para nada. E como já havia vinte anos que seu corpo morto, andando pelo mundo, era um grande peso para todos, foi só um transtorno a mais para as pessoas varrer aquele corpo para debaixo da terra. Fazia tempo que ninguém tinha necessidade dele, fazia tempo que era um peso para todos, mas mesmo assim os mortos que enterravam os mortos acharam necessário pegar aquele corpo, que apodreceu e inchou imediatamente, e vesti-lo num uniforme bonito, calçá-lo com botas bonitas, colocá-lo num caixão novo e bonito, com bordas novas nas quatro pontas, depois colocar o caixão novo dentro de outro, feito de chumbo, e transportá-lo para Moscou, e lá desenterrar ossos humanos antigos e justamente ali esconder aquele corpo apodrecido, fervilhante de vermes, num uniforme novo, de botas engraxadas, e cobrir tudo de terra.²⁴

Assim, vemos que, ao final do conto, o procedimento é aplicado fora de sua motivação (*motiviróvka*) acidental.

Tolstói descreveu todas as batalhas em *Guerra e paz* por meio desse procedimento. Elas são apresentadas, antes de tudo, como estranhas. Dado que as descrições são muito extensas, não as citarei aqui; seria preciso copiar uma parte considerável desse romance de quatro tomos. Dessa maneira são descritos os salões e o teatro:

No centro do palco havia tábuas lisas, nos cantos erguiam-se formas de papelão pintado representando árvores, atrás se estendia uma tela acima das tábuas. No centro do palco, moças estavam sentadas, de corpete vermelho e saia

23 TOLSTÓI, 2015, p. 2047-2127.

24 Idem.

branca. Uma delas, muito gorda, de vestido branco de seda, mantinha-se mais à parte, sentada num banquinho baixo, atrás do qual estava colado um papelão verde. Todas estavam cantando. Quando terminaram a canção, a moça de branco aproximou-se da cabine do ponto, e um homem de calça de seda colante nas pernas grossas, com uma pluma e um punhal, aproximou-se dela e começou a cantar e a abrir os braços. O homem de calça colante cantou sozinho, depois ela cantou. Depois os dois ficaram calados, a música continuou, e o homem começou a contar os compassos com os dedos, tocando na mão da moça de vestido branco, visivelmente à espera do compasso em que, de novo, ia começar a cantar a sua parte junto com ela. Os dois cantaram juntos até o fim, e todos no teatro começaram a gritar e a bater palmas, enquanto o homem e a mulher sobre o palco, que faziam papel de apaixonados, começaram a sorrir, abrindo os braços, curvaram-se para agradecer.

No segundo ato, havia papelões que representavam túmulos e um buraco na tela que representava a lua, tinham suspenso uns abajures na ribalta, as trompas e os contra-baixos começaram a tocar em timbre grave, e da esquerda e da direita vieram muitas pessoas em mantos pretos. As pessoas puseram-se a abanar as mãos, mas nas suas mãos havia uma espécie de punhal; depois entraram correndo mais algumas pessoas e começaram a puxar para a frente a mesma jovem que antes estava de branco, mas que agora usava um vestido azul-claro. Não a levaram de uma vez, em vez disso cantaram junto com ela por muito tempo, só depois a levaram, e nos bastidores bateram três vezes em algum objeto de ferro, todos se puseram de joelhos e entoaram uma prece. Por várias vezes, toda aquela encenação foi interrompida pelos gritos entusiasmados dos espectadores.²⁵

O terceiro ato é descrito do mesmo modo: “[...] Mas de repente se formou uma tormenta, na orquestra ressoaram escalas cromáticas e acordes de sétima diminuta, todos correram e de novo arrastaram uma das pessoas para os bastidores, e a cortina baixou.”²⁶

No quarto ato, “[...] havia uma espécie de diabo que can-

²⁵TOLSTÓI, 2012, p. 1150-1151.

²⁶Ibidem, p. 1155. O original da tradução citada utiliza “sétima menor”, mas tanto musicalmente como dramaticamente é mais exato traduzir a tipologia do acorde descrito por Tolstói como de “sétima diminuta” (a palavra empregada é *umenchítelnyj*).

tava, abanando o braço, até que puxaram as tábuas debaixo dos pés dele, e ele caiu por ali”.²⁷

Tolstói descreve da mesma maneira a cidade e o tribunal em *Ressurreição*. Em *Sonata Kreutzer*, ele descreve o casamento do seguinte modo: “Por quê, se são as almas que têm afinidade, as pessoas devem dormir juntas?”. Mas o procedimento de *ostranênie* não serve somente para permitir que se vejam as coisas com as quais Tolstói se relacionava negativamente.

Pierre levantou-se, afastou-se de seus novos camaradas e seguiu entre as fogueiras rumo ao outro lado da estrada, onde tinha a impressão de que estavam os prisioneiros soldados. Sentia vontade de conversar com eles. Na estrada, um guarda francês o deteve e o mandou dar meia-volta.

Pierre voltou, mas não para a fogueira, para os camaradas, e sim para uma carroça desatrelada, onde não havia ninguém. Sentado sobre as pernas dobradas e de cabeça baixa, Pierre acomodou-se na terra fria, junto à roda da carroça, e ficou imóvel por muito tempo, pensando. Passou mais de uma hora. Ninguém incomodou Pierre. De repente, ele soltou uma gargalhada, com seu riso grosso, alegre, tão alto que, de vários lados e com surpresa, pessoas se viraram para olhar aquele riso estranho e obviamente solitário.

– Ha, ha, ha! – riu Pierre. E exclamou bem alto para si mesmo: -- O soldado não me deixou passar. Me prenderam, me trancafiaram. A quem, a mim? A mim? A minha alma imortal! Ha, ha, ha!... Ha, ha, ha!... – gargalhou, com lágrimas nos olhos. [...]

Pierre lançou um olhar para o céu, para a profundidade onde as estrelas cintilavam e fugiam. “E tudo isso é meu, e tudo isso está em mim, e tudo isso sou eu!”, pensou Pierre. “E tudo isso eles apanharam e puseram dentro de um barracão, fechado com tábuas!” Pierre sorriu e foi se ajeitar para dormir, junto com seus camaradas.²⁸

Todos os que conhecem bem Tolstói podem encontrar nele centenas de exemplos do tipo apresentado. Essa maneira de ver os objetos fora de seu contexto original levou Tolstói a – em suas últimas obras – desmontar dogmas e ritos, aplicando a eles o método de *ostranênie* ao substituir palavras habituais

²⁷Idem.

²⁸Ibidem, p. 2100-2101.

de uso religioso por palavras em seu sentido comum. O resultado é algo estranho, monstruoso, considerado por muitos – dolorosamente feridos – como uma blasfêmia. Porém, tratava-se do mesmo procedimento por meio do qual Tolstói percebia e relatava aquilo que o rodeava. Ao atingir objetos que, durante muito tempo, ele não se atrevera a tocar, as percepções de Tolstói sacudiram a sua fé.

*

O procedimento de *ostranênie* não pertence exclusivamente a Tolstói. Se me apoio nos materiais desse escritor, o faço por uma consideração puramente prática já que esses textos são conhecidos por todos.

Depois de ter esclarecido o caráter desse procedimento, tentaremos determinar com alguma aproximação os limites de sua aplicação. Eu, pessoalmente, acho que *ostranênie* existe praticamente onde quer que haja imagem.

Em outras palavras, a diferença entre o nosso ponto de vista e o de Potebniá pode ser formulada da seguinte maneira: a imagem não é um sujeito constante com predicados variáveis. Sua finalidade não é aproximar nossa compreensão do significado que ela contém, mas criar uma percepção especial do objeto, *criar sua “visão” e não seu “reconhecimento”*.

Mas é na arte erótica que a finalidade da imagem pode ser traçada com mais clareza.

O objeto erótico frequentemente se apresenta como uma coisa vista pela primeira vez. Consideremos a “Noite de Natal”, de Gógol:

E então se acercou mais dela, pigarreou, sorriu, tocou-lhe o braço gordo e nu com seus dedos longos e falou com um ar que tanto expressava malícia como fatuidade:

– O que é isso, magnífica Solókha? – e ao dizer isso recuou um pouco.

– Como o que é isso? É o braço, Óssip Nikíforovich! – respondeu Solókha.

– Hum! O braço! Ah! Ah! Ah! – disse o sacristão e, sinceramente satisfeito com o seu começo, deu alguns passos pela sala.

– E isso, querida Solókha? – proferiu com o mesmo ar,

chegando-se a ela, pegando-a levemente pelo pescoço e do mesmo jeito dando um passo para trás.

– Como se não estivesse vendo, Óssip Nikiforovich! – respondeu Solókha! – É o pescoço, e no pescoço, um colar.

– Hum! Um colar no pescoço! Ah! Ah! Ah! – e tornou a caminhar pela sala, esfregando as mãos.

– E isso aqui, incomparável Solókha?... – Não se sabe o que o sacristão tocaria agora com seus dedos longos.²⁹

Ou em *Fome*, de Hamsun: “Dois milagres brancos saíram de sua camisa”. Ou, alternativamente, objetos eróticos são representados alegoricamente, claramente sem a finalidade de “aproximá-los de nossa compreensão”.

Nessa linha encontramos a descrição de órgãos sexuais como um cadeado e uma chave, como instrumentos de tecer,³⁰ como arcos e flechas, ou como anéis e dardos (*sváiki*) conforme aparece no épico de Stáver.³¹ Nela, o marido não reconhece a mulher vestida de guerreiro. Ela lhe propõe uma charada:

Não se lembra, Stáver, não se recorda
Como íamos pela rua quando éramos crianças
E jogávamos o jogo da sváetchka?
E você tinha uma sváetchka prateada
E eu um anel dourado?
E eu acertava o anel de quando em vez
E você o acertava sempre?”
E falou Stáver, filho de Godín:
“Eu nunca joguei *sváetchka* contigo!”
E falou Vasilisa, filha de Mikula:
“Não se lembra, Stáver, não se recorda
Como aprendemos a escrever, eu e você,
E eu tinha um tinteiro de prata,
E você uma pena de ouro?
E eu só a molhava de quando em vez,

29 GÓGOL, 2010, p. 105-159.

30 SADÓVNIKOV, Dmitri. *Zagádki rússkogo naróda* [Charadas do povo russo]. São Petersburgo: 1901, N° 102-107 e N° 588-91.

31 GRUZÍNSKII, A. E. ed. *Piésni, sóbrannye P. N. Rybnikovym* [Canções compiladas por P. N. Rybnikov]. Moscou: 1909-1910, N°. 30.

E você a molhava sempre?
Em outra versão, encontramos a solução da charada:
E então o ameaçador embaixador Vasíliuchka
Levantou suas vestes até em cima
E o jovem Stáver, filho de Godín,
Reconheceu o anel dourado.³²

Mas *ostranênie* não é unicamente um procedimento de charadas eróticas ou de eufemismos; é, na verdade, a base e o único sentido de todas as charadas. Toda charada é uma definição do objeto por meio de palavras que não são habitualmente aplicadas a ele (exemplo: “Duas pontas, dois anéis, e um cravo no meio” para a tesoura), ou é um tipo de *ostranênie* fônica, obtida por uma repetição deformante: *tão e cheto – chão e teto* (D. Sadóvnikov) etc.³³

Imagens eróticas que não são charadas também são exemplos de *ostranênie*, como os “martelos de croquet”, “aviões”, “bonequinhas” e “amiguinhos” das canções de cabaré.

Elas têm muito em comum com as imagens populares que descrevem os mesmos atos como o “pisotear da relva” ou “a quebra dos arbustos de junípero”.

O procedimento de *ostranênie* é completamente evidente no motivo da prosa erótica, em que um urso ou outro animal (ou o diabo, outra motivação para o não reconhecimento) não reconhece um homem.³⁴

O não reconhecimento exibido no conto n. 70 da seleção de D. Zeliénin é um caso característico.³⁵

Um mujique trabalha seu campo com uma égua pintada.

32 Ibidem, Nº 171.

33 SADÓVNIKOV, Dmitri. *Zagádki rússkogo narôda* [Charadas do povo russo]. São Petersburgo: 1901, Nº 51. No original, Chklóvski oferece um exemplo adicional “*Slon da kondrik? (Zaslon i konnik)*” tirado da mesma coleção, Nº 177. (N. do T.)

34 Ver “*Besstráchnyi bárin*” em *Velikorússkie skázki Viátskoi gubernii* [Grandes contos russos da região de Viatka], Nº. 52 e “*Spravedlívyi soldát*” em *Belorússkii sbórník E. Románova*, [Coletânea bielorrussa de E. Románov] Nº. 84.

35 ZELENÍN, D. *Velikorússkie skázki Pérmsskoi gubernii* [Grandes contos russos da região de Perm]. São Petersburgo: 1913, Nº. 70.

Um urso se aproxima dele e pergunta: 'Ei, amigo, quem pintou sua égua assim?' 'Fui eu mesmo que pintei.' 'Mas como?' 'Venha e te pintarei também.' E o urso consente. O mujique amarra suas patas, toma nas mãos a grade do arado, coloca-a no fogo e a aplica sobre o flanco do urso. Com a grade vermelho-vivo, queima o urso até dar a ele a cor desejada. Depois o desamarra. O urso parte, distancia-se um pouco, encosta-se debaixo de uma árvore e fica quieto. Então um corvo chega até onde está o mujique para bicar um pouco de comida em seu campo. O mujique o captura e quebra a sua perna. O corvo voa para longe, mas se detém na árvore junto à qual está o urso. Depois do corvo, uma aranha pousa sobre a égua e começa a picá-la. O mujique então caça a aranha, mete uma vara em seu traseiro e a deixa partir. A aranha voa³⁶ para longe e pousa na mesma árvore em já estavam o corvo e o urso. Então os três estavam ali. Porém, eis que chega ao campo a mulher do mujique, trazendo-lhe comida. O mujique come ao ar livre com sua mulher e depois derruba-a no chão. Vendo isso, o urso diz ao corvo e à aranha: 'Meu deus, o mujique quer pintar alguém de novo.' O corvo responde: 'Não, quer quebrar suas pernas.' E a aranha, por sua vez: 'Não, quer meter uma vara em seu traseiro.'

A identidade do procedimento nesse trecho com o do "Kholstomier" é, creio, evidente.

Encontramos *ostranênie* do próprio ato sexual muito frequentemente na literatura, como por exemplo no *Decamerão*: "o raspar do barril", "a captura do rouxinol", e "o alegre trabalho de bater a lâ" (esta última imagem não é desenvolvida no enredo). Órgãos sexuais são estranhalizados com igual frequência.

Toda sorte de enredos tem como base o "não reconhecimento". Os *Contos íntimos* de Afanásiev, como "A dama tímida", oferecem exemplos: todo o conto está baseado no ato de não chamar um objeto por seu nome tradicional, em um jogo de não reconhecimentos. O mesmo ocorre em "A mancha da mulher" de Ontchukóv³⁷ e em "O urso e a lebre" (também dos *Contos íntimos*).³⁸ O urso e a lebre curam uma "ferida".

36 Sic; optou-se por manter todos os absurdos do original, incluindo as aranhas voadoras. (N. do T.)

37 ONTCHÚKOV, N. "Babe piatno" em *Sévernnye skázki* [Contos do norte], Nº. 252.

38 AFANÁSIEV, A. "Medviéd i záiat" em *Zaviétnye skázki* [Contos íntimos].

Construções como “pilão e morteiro” ou “o diabo e o sub-mundo” (*Decamerão*) também pertencem ao procedimento de *ostranênie*.

Trato a *ostranênie* dos paralelismos psicológicos em meu artigo sobre formação de enredos.

Aqui devo repetir que, em um paralelismo, a sensação de não identidade apesar da semelhança é crucial.

A finalidade do paralelismo – a finalidade de toda imagística – é a transferência de um objeto de sua esfera habitual de percepção para uma nova, isto é, efetuar uma espécie de transformação semântica.

Ao examinar o discurso poético – seja foneticamente, lexicamente, sintaticamente ou semanticamente –, encontramos por toda parte a mesma marca do discurso artístico: ele é criado com a finalidade explícita de desautomatizar a percepção. A finalidade do artista é a visão; o objeto artístico é “artificialmente” criado de modo que a percepção se detenha nele e alcance o máximo de sua força e duração. A coisa é, então, percebida não espacialmente mas, por assim dizer, em sua continuidade. A linguagem poética também satisfaz essas condições. Segundo Aristóteles, a linguagem poética deve ter um caráter estrangeiro, surpreendente.³⁹ Ela é, na prática, muitas vezes, uma língua estrangeira: o sumério para os assírios, o latim para a Europa da Idade Média, os arabismos entre os persas e o búlgaro antigo como base do russo literário. Ela pode também ser uma língua elevada, próxima da literária, como é o caso da linguagem das canções populares. Aqui podemos nomear também os arcaísmos amplamente difundidos na linguagem poética, as dificuldades do *dolce stil nuovo* (século XII), o estilo sombrio de Arnaut Daniel, e as formas difíceis (*harte*) que pressupõem dificuldades de pronúncia (Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, p. 213). Em seu artigo, L. Iakubínski demonstrou a lei da dificuldade fonética na linguagem poética usando o exemplo da repetição de sons idênti-

39 Alusão ao 1457b da *Poética*. Aristóteles, curiosamente, não diz muito mais sobre palavras raras, além do fato de que elas são capazes de elevar a dicção, e não deveriam ser usadas em demasia. Este último conselho, Chklóvski talvez não seguiria. (*N. do T.*)

cos. Assim, a linguagem da poesia é uma linguagem difícil, dificultada, desacelerada (*zatormojiónnyj*). Em alguns casos particulares, a linguagem poética se aproxima da linguagem prosaica, mas isso não contradiz a lei da dificuldade. Púchkin escreve:

O nome dela era Tatiana...
E com ele a páginas tocantes
Daremos dignidade humana
Pela primeira vez confiantes.⁴⁰

Para os contemporâneos de Púchkin, a linguagem poética era o estilo elevado de Derjávín, enquanto Púchkin, com o seu caráter trivial (para a época), parecia-lhes surpreendentemente difícil. Recordemos o horror de seus contemporâneos diante das expressões grosseiras que ele empregava. Púchkin utilizava a linguagem vernácula como um procedimento especial destinado a reter a atenção, exatamente como o emprego de palavras russas em discursos predominantemente em francês nas obras de seus contemporâneos.⁴¹

Atualmente ocorre um fenômeno ainda mais característico. A língua literária russa – que é originalmente estranha à Rússia – penetrou de tal modo nas massas que nivelou muitos dialetos; a literatura, por outro lado, passou então a manifestar uma preferência por tais dialetos (Riémizov, Kliúev, Essiênin e outros, desiguais em talento, mas próximos em sua linguagem intencionalmente provinciana) e barbarismos (o que possibilitou a aparição da escola de Severiánin). Maksim Górkí também transita hoje da linguagem literária ao dialeto não menos literário, à maneira de Leskóv. Assim, a linguagem popular e a linguagem literária trocaram de lugar (Viatchesláv Ivánov e muitos outros). Além disso, apareceu uma forte tendência que trata de criar uma nova linguagem feita especialmente para a poesia; liderando essa escola, como se sabe, está Vladímír⁴² Khlébnikov. Desse modo alcançamos uma definição de poesia

40 PÚCHKIN, 2018, II.24. Agradeço à professora Elena Vássina a gentileza de ter disponibilizado esses versos em sua tradução ainda no prelo. (*N. do T.*)

41 Cf. exemplos em TOLSTÓI, 2012.

42 O nome real de Khlébnikov é Viktor e não Vladímír. Ele assume Velímír como pseudônimo em 1909. (*N. do T.*)

como um discurso *desacelerado, distorcido*. O discurso poético é *discurso-construção*. A prosa, por outro lado, é discurso comum: econômico, fácil, correto (*dea prosae* é a deusa do parto fácil, correto, da posição “direta” do bebê).⁴³ Em meu artigo sobre a construção do enredo aprofundarei o fenômeno da desaceleração e da lentidão como *lei geral da arte*.

A posição daqueles que acreditam que a economia de esforços é uma constante da linguagem poética, ou mais ainda, é sua determinante, parece, à primeira vista, bem fundamentada no que concerne ao ritmo. A interpretação dada por Spencer acerca do papel do ritmo parece ser incontestável: “Golpes irregulares obrigam os nossos músculos a manterem uma tensão ora excessiva, ora desnecessária, porque não podemos prever a repetição do golpe; quando os golpes são regulares, economizamos forças”.⁴⁴ Essa observação aparentemente convincente comete o habitual pecado de confundir as leis da linguagem poética com as da linguagem prosaica. Em sua *Filosofia do estilo*, Spencer não as diferenciou, mas é possível que existam dois tipos de ritmo. O ritmo prosaico de uma canção que acompanha o trabalho, como a *dubínuchka*, pode substituir uma ordem: “Vamos!”; por outro lado, ele facilita o trabalho, tornando-o mais automático. De fato, é mais fácil caminhar com música do quem sem ela, mas é igualmente fácil caminhar quando estamos engajados em uma conversa animada, quando o ato de caminhar escapa à nossa consciência. Assim, o ritmo prosaico é importante como fator *automatizante*. O ritmo da poesia é diferente. Na arte há “ordem”, porém não há uma única coluna em um templo grego que a encarne exatamente, e o ritmo artístico consiste na transgressão do ritmo prosaico.⁴⁵ Tentativas de sistematizar essas transgressões

43 *Dea prosa* era a deusa invocada pelas futuras mães romanas; era importante que o bebê saísse com a cabeça primeiro, sem complicações, por isso a brincadeira com o termo *priamói*. A palavra latina na era clássica era *prorsus/prorsa* (antônimo de *aversus*). Donato, o gramático, opõe *prorsa oratio* ao verso. (N. do T.)

44 Tihanov é ainda mais específico em relação à fonte desta citação: a frase atribuída a Spencer é uma paráfrase de Spencer feita por Veselóvski e adaptada por Chklóvski. (682-683). Ver TIHANOV, 2005. A passagem original se encontra em SPENCER, 1882, p. 169. (N. do T.)

45 Chklóvski utiliza o termo “ordem” aqui tecnicamente, para apontar o sistema de ornamen-

já foram feitas; elas representam a tarefa atual da teoria do ritmo. É de se prever que essa sistematização não terá êxito: na verdade, não se trata da complicação, mas da transgressão do ritmo, uma transgressão tal que o ritmo se torna imprevisível. Se essa transgressão for canonizada, ela perderá a força que tem como procedimento de desaceleração. Contudo, não discutirei o ritmo mais detalhadamente aqui; a ele será dedicado um livro especial.⁴⁶

1917

Referências bibliográficas

BERLINA, Alexandra in *Viktor Shklovsky. A Reader*. Nova York: Bloomsbury, 2017.

GÓGOL, Nikolai. "Noite de natal". In: *O capote e outras histórias*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 105-159.

OVSÍANIKO-KULIKÓVSKI, Dmítri. *Iazyk i iskússtvo*. [Linguagem e arte]. São Petersburgo: 1895.

PETRAZYCSKI, Lev. *Vvedénie v izuchénie pravá i nrávtvennosti* [Introdução ao estudo do direito e da moral]. 3a edição. São Petersburgo: 1908.

PÚCHKIN, Aleksánder. *Eugênio Onêguin*: um romance em versos. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

SPENCER, Herbert. *The Philosophy of Style*. Humbolt Library, Vol. XXXIV. New York: 1882.

TIHANOV, Galin. The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky. *Poetics Today*, 26:4, 2005.

TOLSTÓI, Lev. *Guerra e paz* (Tradução de Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

tos da arquitetura grega (as ordens dórica, jônica e coríntia). Ele parece aludir aqui ao fato de uma única coluna não exibir todas as propriedades de sua ordem, mas o templo em sua totalidade poder combiná-las de maneira única. (*N. do T.*)

46 Chklóvski nunca chegou a escrever o livro sobre o ritmo. (*N. do T.*)

_____. "Kholstomier" in *Contos completos* (Tradução de Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p. 2047–2127.

Texto original: Шкловский, В. Б. «Искусство как прием» in «О теории прозы». Москва: Круг, 1925. P. 7-20.