

FORMALISMO E RECEPÇÃO: PROCEDIMENTOS PARA ESTRANHAR

Mauro R. Rodrigues

Universidade Estadual de Londrina – UEL
Teoria Estética, recepção, formalismo russo.

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the palid bust of Pallas just above my chamber door;
(Allan Poe)*

Inúmeras vertentes da teoria da arte, no século XX, incumbiram-se da tarefa de demarcar papéis específicos ou gerais desempenhados pelo público, no amplo território das práticas artísticas e recepção. A voz de Chklovsky ecoa entre os formalistas russos, desde 1917, ressoando de modo determinante nos estudos da literatura. Repensa a multiplicidade das operações poéticas, complexas relações do receptor, no consumo e na consumação da obra de arte.

No artigo *A arte como procedimento*¹, de 1917, Chklovsky enfoca a arte do ponto de vista da comunicação. Sublinha os elementos operacionais ao avaliar a constituição do objeto artístico. Destaca as técnicas de composição, o conjunto das regras relativas à linguagem (retórica) e os procedimentos da construção formal.

Ressalta ser a linguagem o material privilegiado na feitura da obra de arte, onde se dá a pregnância simbólica, sob a pretensão de vir a ser tal matéria considerada “artística”. Na ordem da linguagem ele revela como a materialidade do objeto se manifesta à percepção, servindo à caracterização e ao reconhecimento das finalidades propriamente estéticas de tal objeto, uma vez arranjados sob procedimentos específicos. Nas palavras dele: “são objetos criados com o auxílio de procedimentos particulares, cuja finalidade é garantir para esses objetos uma percepção estética” (in TODOROV, 1965: 78).

A materialidade organiza-se, na obra de arte, como linguagem. Isto é, sob um modo específico de organização ou arranjo das matérias que permitirá a um receptor deste objeto formado encadeá-lo a uma série de contextos sociais, biográficos, psicológicos, ideológicos ou outros. A experiência estética dá-se, assim, a partir do reconhecimento e da organização da matéria empregada no objeto, associando-os a sistemas de sentidos. É o arranjo específico, sob certos procedimentos de construção, o que permite efetivar qual a experiência estética. Isto destacada o conhecimento artístico do conhecimento filosófico e científico. O objeto ganhará sentido estético, trabalho sim da inteligência do artista, tão só exposto ao processo dinâmico, complexo, e de sua finalidade última, que é o da atribuição de valores a ele pelos seus receptores.

Para refletir sobre os procedimentos que franqueiam a elaboração artística e a experiência estética, Chklovsky inicia um ataque às teorias que excluíram da análise o âmbito material da obra. Ao tomar tão só imagem ou figuração, criadas pela ação do artista, esta análises deformam o conceito de experiência estética. Nas palavras dele (1978: 6) “sem imagem, é evidente, não existe arte! (...) A arte é um pensamento que se atualiza por meio de imagem, mas não é ela mesma”.

¹ CHKLOVSKY, Victor. “L’art comme procédé”. In: TODOROV, T. 1965. *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris, Le Seuil.

Os formalistas criticam a idéia de a arte ou estética com ela ser tomada como reconhecimento apenas da pregnância simbólica da imagem. Partem da premissa de que o destaque dado à percepção da imagem, e não à organização da materialidade que a compõe, sedimentou-se na consciência dos estudiosos e também na do senso comum. Argumenta Chklovsky que tomar a afirmação da imagem como princípio norteador da reflexão acerca da singularidade da experiência estética é entender o princípio artístico como algo idêntico à “atividade imaginativa que favorece a criação de uma teoria baseada no fato de a atividade imaginativa ser idêntica à capacidade simbólica do homem” (1976: 8). Seu combate dirige-se à redução da experiência artística ao reconhecimento de significados, em que o objeto redundaria aos sentidos habituais e cotidianos a ele atribuídos e reduz-se ao consumo. Ao contrário disto, propõe ele, distingue o caráter imagético da obra (o material do conhecimento ou capacidade simbólica) e o caráter aparentemente imaterial das imagens poéticas. Com isto, o autor russo retoma um problema central da teoria da arte que associa o “poético” às figuras e interpretações argumentativas retóricas.

Para Chklovsky², as imagens poéticas analisadas ou elaboradas à base de figuras retóricas, como a metáfora, a metonímia, a hipérbole, a alegoria, são submetidas a aproximações lógico-discursivas dos significados das imagens constituídos historicamente. Aproximações estas que induzem a compreender ou a reconhecer uma natureza imagética para um objeto. Entretanto, a retórica permite destacar a imagem de qualquer outro elemento significante nela mesma, ou da relação significante que tal objeto possa vir a gerar.

O reconhecimento da organização e materialidade, entretanto, franqueará novas condições para a obra no mundo concreto, afirma a teoria formalista. Elevará o objeto para além do conteúdo espiritual dele mesmo, isto é, dos sentidos ou significados atribuídos à imagem pelo seu emprego historicamente cunhado.

Conhecer os modos empregados para a feitura da obra permite registrar a inteligência das articulações e os elementos que propriamente serviram à experiência do artista e, para o receptor, abrirá um jogo de atribuir sentidos. E aqui se delineia uma definição das tarefas do receptor: conhecer o material da feitura, de como e de quais meios foram empregados para concretizar certa expressão exterior a esta mesma organização criada na forma do objeto. Isto é, o trabalho do receptor seria reconhecer os sistemas que colocam em funcionamento a representação artística (a matéria transformada pela mimesis): os procedimentos.

O reconhecimento formal contrapõe-se à mera identificação. Ele envolve, segundo Chklovsky, um processo de percepção que, este sim, é habitual e mecânico, em razão do caráter da percepção ser automático e inconsciente da experiência sensorial. Neste ponto a teoria de Chklovsky parece avançar em defesa de certo inatismo da percepção, o qual presidiria o olhar exterior àquilo que gerou a própria feitura do sentido da obra, sem acoplar a tal dinâmica o contexto referencial que o receptor emprega para a construção do sentido.

O reconhecimento formal proposto por Chklovsky salta sobre as operações retóricas, revelando-as ineficientes, uma vez elas aproximarem duas coisas como equivalentes. Na argumentação retórica o objeto estético apaga ou esconde o caráter da mediação (elaboração), inerente à própria linguagem que emprega.

² CHKLOVSKY, V. 1976. Teoria della prosa. Torino: Einaudi.

Reconhecer e analisar o objeto estético, apenas em termos da representação simbólica que ele cumpre, apaga-se a experiência do construtor e também a do receptor, fazendo reinar tão só o sentido ou tão só o objeto construído.

O procedimento da composição, para Chklovsky, não só constrói a imagem, mas é um modo específico de torná-la inteligível. O procedimento faz a imagem abalar a experiência cotidiana da visualidade (e de toda percepção) do receptor. Sublinha a importância da imagem, recolocando em questão a organização das formas que se reúnem para elaborá-la e as figuras retóricas compostas pela/com a imagem que pretende ser artística. Deste modo, reconhece a necessidade da imagem cumprir uma função poética, no contexto da experiência estética, para além de ser ilustrativa ou meramente operativa de um símbolo.

O objetivo da arte seria, para este formalista, a produção da impressão do objeto como “visão” e “escuta”, e não mero reconhecimento de alguma realidade imitada ou mera organização material (composição) de obras.

A arte e a operação que a constrói são, na visão de Chklovsky, aparatos para a experiência de desvelamento da própria construção e da ação de quem a erigiu e de quem a recebe. Diz ele ser o procedimento da arte, por excelência, uma retirada dos objetos do mundo cotidiano e a transformação deles, pela mimesis, recolocando-os em outro estado. Esta condição transformadora da operação poética permitirá diferenciar tais objetos de algo natural, tornando difícil a apreensão deles ao mostrá-los (1976: 25-s.s.).

O propósito da operação poética e reconhecimento formal não é outro senão provocar o efeito de desfamiliarização em relação ao mundo senso comum do artista ou do receptor. A operação artística, na busca de um efeito artístico — artifício —, faz durar o processo perceptivo. Isto por que o que está pronto e é automático à percepção não tem importância para o pensamento ou para a mão que quer construir objetos com finalidades estéticas.

A operação poética, nestes ecos que nos chegam da modernidade estética, pela voz de Chklovsky, parece reclamar uma modificação relevante na autoria da obra de arte. O papel de co-elaborador, co-participante e de a experiência estética ir mais além da atividade individual. Reclama o conhecimento operativo, a inteligência e a sensibilidade do artista, tanto quanto requer e mobiliza o receptor.

A estética moderna move-se nas direções as mais variadas. Rumo a novos programas de ação. Rumo à provocação, Rumo à produção de conhecimentos especificamente artísticos e estéticos também da parte dos espectadores. A obra faz-se a partir de um jogo de parcerias para a consumação da obra.

A renovação da cena artística, no século XX, legou-nos o procedimento da desfamiliarização. Nele não apenas afirma-se a arte e a experiência estética, mas a possibilidade de conhecermos como se contextualiza a obra e o trabalho do artista, não sem deixar de estranhar as experiências que dizem respeito ao receptor e à participação dele na dinâmica da experiência estética. Aponta os sistemas aos quais a materialidade está submetida no processo artístico, suscitando as atividades do espectador. E, assim, possibilita repensar o que torna um objeto estético.