

# Estranhar é preciso: arte, automatismos e os ciclos de vanguarda

## OSTRANENIE IS NECESSARY: ART, AUTOMATISM AND THE CYCLES OF VANGUARD

ALINE ZIM

**RESUMO:** À luz dos ciclos de vanguardas, a arte deveria, pelo estranhamento (*ostranenie*), se renovar constantemente, quebrando o automatismo da linguagem cotidiana. Flávio Kothe, que escreve sobre o Formalismo russo em 1976-77, amplia essa discussão no livro *Literatura e sistemas intersemióticos*, publicado em 1981 e revisto em 2019, e sugere ser possível uma desmistificação ideológica a partir do reconhecimento da estrutura sistema-dominante implícita na obra. A partir da visão crítica sobre o Formalismo e a teoria dos sistemas, aponta desdobramentos importantes para os estudos da intertextualidade nos sistemas das artes em geral. Pode-se interpretar uma obra ou um gênero a partir do estranhamento da visão habitual automatizada, em direção à sua desideologização pelo desvelamento do sistema e de sua dominante. Questionada a dominante, todo o sistema começa a oscilar, revelando importantes chaves de leitura.

**Palavras-chave:** Sistemas, Arte, Formalismo russo, *Ostranenie*.

**ABSTRACT:** *In the light of avant-garde cycles, art should, due to its estrangement (ostranenie), be constantly renewed, breaking the automatism of everyday language. Flávio Kothe, who wrote about Russian Formalism in 1976-77, expands this discussion in the book Literature and intersemiotic systems, published in 1981 and revised in 2019, and suggests that an ideological demystification is possible from the recognition of the system-dominant structure implicit in the constructions. From a critical view of Formalism and systems theory, he points out important developments for the studies of intertextuality in art systems in general. A work or a genre can be in-*

*terpreted from the estrangement of the habitual automated vision, towards its de-ideologization by the unveiling of the system and its dominant. When the dominant is questioned, the whole system begins to oscillate, revealing important reading keys.*

**Keywords:** *Systems, Art, Russian Formalism, Ostranenie.*

### SISTEMA E DOMINANTE

A arte é a busca de um sistema de todas as relações possíveis, em que a autonomia é a base para um constante questionamento sobre o fazer artístico (ARGAN, 1992).

**Toda obra de arte pode ser entendida como um sistema? Uma obra, enquanto sistema, pode ser entendida como um conjunto de elementos coerentes entre si, organizados segundo um determinado princípio, ou ainda representar o conjunto de instituições sociais, forças econômicas ou morais, o que denominamos como sociedade. Para o sistema das artes, sugere-se que há uma estrutura organizada entre obras dispostas numa linha de tempo a partir de uma curadoria de espécies e gêneros representativos de cada época.**

Mais amplo que as artes em si, o conceito de sistema pode ser entendido como uma abstração complexa de um conjunto de sistemas e subsistemas infinitamente divisíveis, a depender da lógica estruturante e interpretativa. O sistema das artes, nesse sentido, pode ser entendido também como um subsistema

movido por forças externas e internas que determinam os critérios vigentes do que é representativo ou não.

Tal abstração pode ter uma forma geométrica ou orgânica; linear ou em constelação, como os diagramas de Baran (Figura 1). Pode ter pontos fixos, de origem ou ser contínua, transitória, como um rizoma, espelhando o seu tempo histórico, um instante ou todos os tempos. Pode representar configurações simbólicas, tipológicas, espaciais ou temporais, ou mesmo a sobreposição destas e outras camadas. Pode também traduzir um fragmento como uma parte do todo, ou como um indivíduo, um microcosmos ou uma partícula infinitamente divisível.

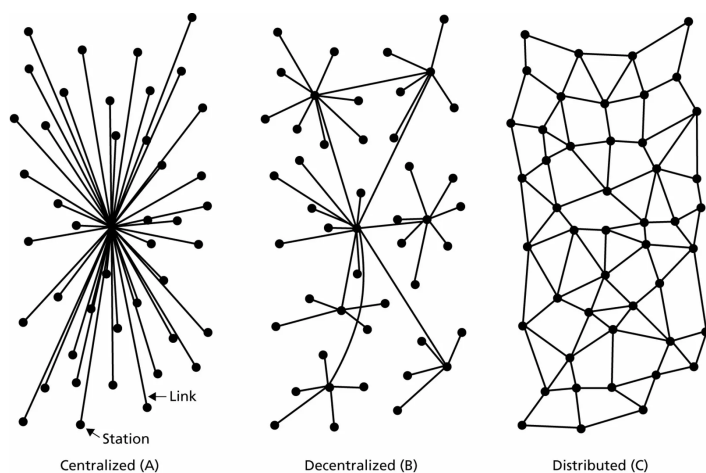


Figura1: Diagramas de Paul Baran. Disponível em: <https://www.peacebiennale.info/blog/paul-baran-centralized-decentralized-and-distributed-networks-1964/>

A visão sistêmica sobre um sistema implica conhecer os seus limites, de se estar dentro ou fora dele, quais são suas fronteiras, conflitos e tensões com os demais sistemas e subsistemas. Para abalar um sistema é preciso rompê-lo internamente, desvelando a sua base estrutural ou o seu centro de poder; conhecer as suas forças internas, a sua estrutura e sua base, o que dele é essencial à conexão entre os seus elementos.

Historicamente, os sistemas tendem a funcionar a partir de um centro, ou um princípio organizador. Na Antiguidade, o centro era o planeta; no Renascimento, o centro se desloca da Terra para o Sol. Enquanto

a perspectiva clássica permitia uma visão múltipla em torno dos mesmos mitos, a renascentista tinha uma preocupação ótica com o centro da composição. Na Idade Média, o centro de poder era representado pelo discurso dos dogmas; já no sistema pictórico dos humanistas italianos era o homem o centro criador do universo.

Os sistemas de classificações artísticas trazem essa lógica junto à periodização da história: uma época rebaixa ou supera a anterior, manipulando os centros de poder dentro de cada sistema. A natureza conservadora dos sistemas é de ocultar o seu centro de poder, para que ele não seja desvelado. Na lógica das vanguardas, por exemplo, os ciclos artísticos são sistemas alimentados pelo movimento de rebaixar a arte maior, tradicional, e de elevar a periférica, deslocando-a para o centro.

No início do século XX, o Formalismo russo entendeu a obra de arte como soma e depois como interação; inicialmente como sistema em si e, posteriormente, parte de um sistema maior. O conceito de sistema, que foi retomado na escola de Tartu, em Moscou, pode ser desenvolvido a partir de um conjunto de elementos coerentes entre si e distintos de seu meio, organizados segundo um determinado princípio, que é chamado de “dominante”. Esse princípio organizador é essencial ao sistema, apesar de não ser o início fundador dele, ou seja, não vem à priori. Segundo os formalistas, as qualidades intrínsecas da arte, a sua materialidade concreta e suas particularidades específicas estariam sujeitas ao seu caráter sistemático. Para sobreviver, a arte precisaria se renovar e, para tanto, o sistema deveria ser abalado e revelado pela desautomatização da percepção, pois o hábito impedia de ver e de sentir os objetos. (KOTHE, 2019). Nesse sentido, o Formalismo russo destacou o papel renovador da arte à luz dos movimentos de vanguarda entre o século XIX e XX, num contexto em que predominava o automatismo da percepção.

A desautomatização é um termo usado pelos formalistas e que foi adotado pela Escola Estruturalista de Praga como recurso de estranhamento dos automatismos produzidos pelo uso da língua, que impe-

dem a boa comunicação. Flávio Kothe, que escreve sobre o Formalismo russo em 1976-77, amplia essa discussão no livro *Literatura e sistemas intersemióticos*, publicado em 1981 e revisto em 2019, e sugere ser possível uma desmistificação ideológica a partir do reconhecimento da estrutura sistema-dominante implícita na obra. Para decifrar a natureza do sistema, é estratégico decifrar a dominante, pois ela mostra o limite e as limitações do sistema.

Segundo Kothe (2019), a dominante não encontra sua identidade em si mesma, mas em sua capacidade de dominar os dominados. Ela se torna idêntica ao que ela não é, sendo dominada pelo que ela domina. O dominado, portanto, se define como tal em função da dominante. A dominante é ideológica quando se estende como universal, como afirma Kothe. Para facilitar a dominação, ela mascara sua natureza, fazendo imperar as aparências.

A dominante é o universal dentro de um sistema, que é sempre específico. Ela se torna ideológica, pois tende a crer que este ente particular é de fato universal (com o que ela seria o universal do universal: em suma, Deus). Todo o sistema tem a pretensão de se universalizar, pois esta é a tendência de sua dominante. Sendo a dominante o universal de um particular, ela é apenas um particular. (...) Faz parte, portanto, da estratégia do sistema procurar muitas vezes esconder a sua dominante, assim como faz parte da estratégia da dominante esconder o seu caráter sistemático e particular. O fato de ela estar escondida em cada elemento do sistema é uma demonstração do seu caráter particular (p.56).

Para que a natureza do sistema seja compreendida, a dominante deve ser decifrada. O primeiro esforço, é localizar a dominante e entender o seu âmbito; depois, localizar o que não está sendo abarcado por ela (os elementos ausentes) e então questioná-la. “Questionada a dominante, todo o sistema começa a oscilar; questionado o sistema, abala-se a dominante”. Por isso faz parte da estratégia do sistema esconder a sua dominante para que o sistema permaneça estável.

Para identificar a dominante de um sistema, Kothe sugere a categoria do estranhamento, do russo *ostranenie*, conceito formulado por Vitor Chklóvski, entre 1914 e 1916 (TODOROV, 2013). O estranhamento repousa na categoria da identidade, da mimese e da diferença: enquanto a identificação e o reconhecimento pelo público produzem a automatização da percepção, o estranhamento busca o despertar da percepção. Como um reconhecimento distraído, caberia à linguagem artística quebrar esse automatismo.

A finalidade da arte, segundo o ensaio de Chklóvski *A arte como procedimento*, é de romper com a automatização mediante o estranhamento. Segundo as leis gerais da percepção, uma vez que se tornam habituais, as ações também se tornam automáticas (TODOROV, 2013). A ideia da economia de forças mentais, para o formalista russo, dialoga com a ideia de que para sobreviver a linguagem precisa se renovar. A arte teria, nesse sentido, a finalidade de desautomatizar a percepção habitual que é estruturada pelas convenções.

O estranhamento trata de particularizar a experiência da percepção estética sobre as imagens para que o contato com a arte seja um procedimento difícil e lento. As imagens tornam-se dispositivos singulares da percepção em oposição aos dispositivos automatizados pela linguagem cotidiana que, em geral, não é vivenciada, mas apenas reconhecida distraidamente. A linguagem artística ou poética quebra o automatismo da linguagem cotidiana, em oposição ao cânone, e não a favor dele ou das instituições que o financiam. Desse modo, o estranhamento afasta o objeto do modo habitual de ele ser visto (KOTHE, 20219).

A origem do termo “estranhamento” é a palavra *ostranit*, derivação livre de *ostranenie*, termo latino usado no contexto do Formalismo russo da segunda década do século XX, cuja tradução apresenta divergências. Por vezes é traduzido por singularização, desfamiliarização ou estranhamento; esse último é uma derivação imprecisa do inglês *enstrangement*.

O termo “estranhamento” aqui é desenvolvido como procedimento de desautomatização do olhar habitual pelo afastamento do objeto da sua identidade, na dialética da não-identidade, ou seja, na negação do modelo, que apresenta em sua essência o próprio modelo.

## A VANGUARDA COMO PROCEDIMENTO

**A automatização do olhar remete à supressão da linguagem, pelo estreitamento ou pela canonização dos métodos. As convenções artísticas facilitam o automatismo porque têm como objetivo primordial a sua permanência: tornam a percepção um hábito. O que é habitual se torna sagrado. A automatização da linguagem pode ser análoga à automação no mundo do trabalho em que há a automatização dos processos – de humanizados para automatizados. As tarefas processadas pelas máquinas refletem-se nas relações humanas automatizadas pela linguagem convencional. Por isso a figura do autômato, diante da arte, que deverá exercer o seu papel de agente da desautomatização da linguagem.**

O artista “convencional” (que é dirigido pelas convenções) atribui ao seu trabalho um significado inerente e coerente à sua época; produz, portanto, uma obra orgânica. Para o vanguardista, ao contrário, a obra é inorgânica, ou seja, retirada do seu contexto funcional para ser um fragmento. O convencional trata seu material como uma imagem viva da totalidade, enquanto o vanguardista isola-o, fragmenta-o, arrancando-o à totalidade da vida. O artista de vanguarda, ao montar a sua obra, junta fragmentos atribuindo sentidos onde o sentido pode ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido (BURGER, 2012).

O conceito de *ostranenie* é essencial no estudo da estrutura dos movimentos de vanguarda. A obra de arte guarda em si a relação com outras obras, a partir de associações entre ambas e do modo de produção que as originou, de acordo com a citação de Chkló-

vski de que “toda a obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma, que já perdeu caráter estético” (TODOROV, 2013, p.53). A natureza das convenções é a de permanecer como convenção e, por isso, ao lado da atualização, da desfamiliarização e da desautomatização, o estranhamento é intrínseco ao discurso vanguardista.

As artes de vanguarda estão imersas num período de grandes mudanças sociais, econômicas e estéticas. A crise da representação no final do século XIX, foi acelerada com a invenção do cinema e da fotografia. Artistas e suas obras vivenciaram e representaram crises e fissuras na história da civilização. São protagonistas dos movimentos de ruptura, resistência e continuidade artísticas os quais tecem a sociedade e a existência humanas, como espelhos que se retroalimentam.

Contrapondo-se ao automatismo, que se dá pela familiarização do conteúdo, os formalistas defenderam a condição da incessante novidade da obra, ou seja, da vanguarda como procedimento. Ao recusar a abordagem psicológica, filosófica e sociológica dominantes, integraram-se às vanguardas artísticas da época, como o Construtivismo russo e o Futurismo, trazendo a obra para o centro da análise.

O Futurismo italiano foi, entre 1910 e 1916, o primeiro movimento a ser denominado de vanguarda; investiu um interesse ideológico na arte a partir de uma ousada experimentação técnica e estilística (ARGAN, 1992, p.310) Nas obras do Futurismo italiano, a representação do movimento é parte de uma elaboração mental subjetiva, uma visão distinta da realidade, em que predominam formas múltiplas e simultâneas. O elemento dominante nas obras de Balla e Boccioni é a velocidade, o dinamismo da máquina, a tecnologia vista de modo positivo e heroico. A dominante do sistema é a velocidade ou o progresso em si, uma visão otimista de que as novas tecnologias (as do início do século XX) constituiriam esse novo sujeito, o da modernidade. Na escultura de Umberto Boccioni (Figura 2), há uma força invisível que deforma a figura humana: o corpo se adapta

à velocidade e ao dinamismo, deformando-se no espaço-tempo representados pela matéria. Já na pintura *Cão na Coleira* (Figura 3), Giacomo Balla apresenta uma imagem psicológica do movimento, uma representação mental do próprio homem moderno, em que predominam a repetição e a simultaneidade das imagens, a quarta dimensão. Ambas as obras são extensões da percepção sobre o movimento vinculado às máquinas.



Figura 2: Umberto Boccioni: *Formas Únicas de Continuidade no Espaço*, 1913. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>



Figura 3: *Cão na Coleira* Giacomo Balla, 1912. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Para Argan (1992), as vanguardas se aproximam dos movimentos políticos progressistas, típicos dos países menos desenvolvidos culturalmente. Os movimentos seriam de contracultura, ou contra a cultura oficial instituída, de intenções revolucionárias, mas, em geral, reduzidos a extremismos polêmicos. O Futurismo italiano, por exemplo, reivindicou a destruição dos museus, exaltando a cidade nova: uma máquina em movimento. A representação do impulso espiritual do gênio se daria pela revolução tecnológica, mas que também respondeu à revolução burguesa.

Sob o gosto pelo escândalo e o desprezo pela burguesia oculta-se um oportunismo inconsciente e involuntário, e essa contradição explica todas as demais. Os futuristas se dizem antirromânticos e pregam uma arte que expresse “estados da alma”, fortemente emotiva; exaltam a ciência e a técnica, mas querem-nas intimamente poéticas ou “líricas”; proclamam-se socialistas, mas não se interessam pelas lutas operárias: pelo contrário, veem nos intelectuais de vanguarda a aristocracia do futuro. São internacionalistas, mas anunciam que o “gênio italiano” salvará a cultura mundial. No momento da opção política, prevalece o nacionalismo: querem a guerra “higiene do mundo” e participam dela como voluntários (p.313).

A partir do futurismo, a cultura italiana deveria se alinhar com a cultura europeia, incorporando a experiência do Romantismo, do Impressionismo e do Cubismo. Nesse sentido, há um esforço de se justificar o movimento historicamente: a velocidade é um movimento físico, um fator de coesão que permite a fusão entre o objeto e o espaço como elementos essenciais, superando, no limite, a dualidade fundamental. O artista deveria adotar o procedimento de aplicar-se à realidade, intensificando o seu dinamismo e tornando-a mais emocionante (p.314). De fato, dois dos maiores expoentes do grupo morrem em combate, o que em seguida fez dissolver o grupo.

As contradições interpretadas por Argan apontam que a dominante do sistema do Futurismo italiano pode não ser a velocidade dos motores do início do século XX, mas sim a vontade desses intelectuais e artistas italianos em se colocarem diante da modernidade, dos grandes movimentos internacionais e de criarem para si a sua “arte moderna”. Declaram morte aos museus, mas deles – do sistema – desejam o reconhecimento.

Já os grandes artistas russos iniciam a sua busca estética pela vertente populista, remetendo à antiga arte eslava. Tomando a primeira fase do Construtivismo Russo como um sistema, a dominante seria a revolução – talvez mais “a serviço” da revolução do que uma revolução estética em si. Sendo as obras construtivistas os sistemas, a dominante seria o próprio formalismo ou o rigor formal. Na segunda década, predomina o abstracionismo: a redução do objeto a uma não-objetividade – e a redução do sujeito para uma não-subjetividade.

No Suprematismo de Malevitch (1878-1935), objeto e sujeito podem ser reduzidos a um grau zero: o quadro não é um objeto, é um instrumento mental, uma estrutura entre o mundo interior e o exterior (Figura 4). Na vanguarda suprematista, a concepção de um mundo “sem objetos” (abstração absoluta) se desdobra na ideia proletária da não-propriedade das coisas. A ideia de que uma cadeira deve ser tão funcional quanto uma escultura, destitui das artes construtivas a hierarquia tradicional.

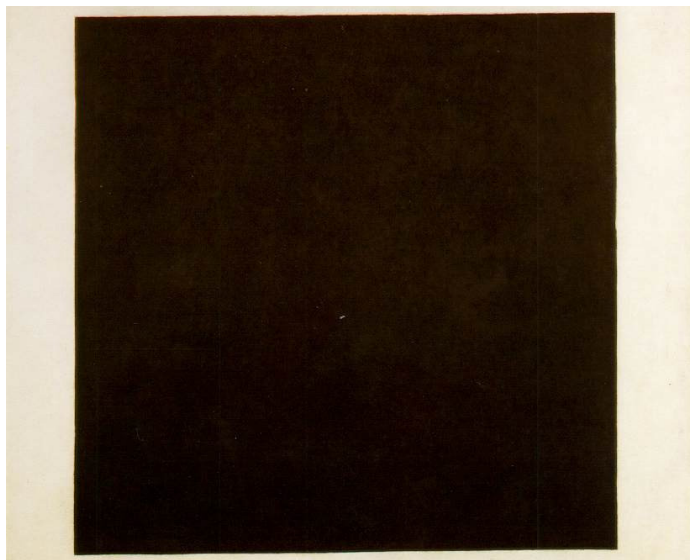


Figura 4: Quadrado negro sobre fundo branco. Kazimir Malevitch, 1915. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>



Figura 5: Com a cunha vermelha, golpee os brancos. El Lissitzky, 1919. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

As expressões artísticas são construções (e não representações) à serviço do desenvolvimento da revolução. A arte será informativa, não mais representativa, à serviço da revolução e da instrução artística popular. Os cartazes de El Lissitzky (Figura 5) supõem eliminar qualquer contradição entre a operação estética e a tecnologia industrial. Para tanto, aplica o rigor formal a uma arte industrial que se denomina como a “verdadeira arte popular” (ARGAN, p.324-330). Resta identificar em que momento as expressões artísticas 1) expressaram a sua autonomia e 2) deixaram de atender às forças da revolução para serem reduzidas a instrumento de propaganda política: a arte-propaganda de Estado.

O Dadaísmo aparentemente é um movimento artístico que se apresenta como antissistema ou fora do sistema, ao colocar em crise a ideia do objeto artístico e própria instituição social da Arte. O ready-made de Duchamp nega o próprio estilo artístico, trazendo uma reação à burocratização da sociedade. Nas obras de Duchamp a dominante é a ironia: o objeto sem finalidade aparente, o não-procedimento que se torna procedimento, negando os procedimentos artísticos então tradicionais.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Ao atribuir significados em máquinas sem finalidade alguma, as obras de Duchamp denunciam um certo niilismo no sistema das artes. O conceito é banalizar o próprio conceito da técnica e da arte, uma antiarte, em que o acaso é a lógica, a base dos procedimentos. A tecnologia industrial, para Duchamp, é uma mitomania, uma mitologia como qualquer outra, ou seja, não alcança a revolução destinada a mudar a face do mundo (ARGAN, p.439). Na obra Roda da bicicleta (Figura 6), Duchamp inaugura o ready-made. A anti-dominante tende a ser mais evidente que a própria dominante: o objeto revela a sua própria negação, no discurso niilista. Uma existe em razão de revelar a outra.

Há uma estreita ligação entre os movimentos de vanguarda e os movimentos políticos. Nesse sentido, a arte de vanguarda sugere uma revolução a partir da autonomização da consciência. Para essa revolução, a arte é o elemento indispensável. Essa libertação da consciência se observa nas premissas dos movimentos futuristas, do Construtivismo e Suprematismo russos e do Dadaísmo.

Por outro lado, as vanguardas artísticas do século XX também fomentaram o mercado da arte, inicialmente a americana, que se retroalimentava pelo neoliberalismo do pós-guerra. Um grande número de colecionadores norte-americanos, dentre eles os Guggenheim e os Rockefeller, impulsionaram o caminho sem volta, que hoje é a base da cultura contemporânea: a arte como mercadoria ou o mercado da arte. Nesse contexto, a arte representa a cultura da modernidade, a verdade implícita nas leis de oferta e demanda, o consumo e o business.

Arte contemporânea experimenta a crise da arte como valor e como instituição. A dominante desse sistema é o consumidor; o que não é vendável ou consumível, está fora do sistema. Numa outra análise possível, o sistema das artes hoje se confunde com o sistema capitalista, ou é por ele incorporado, nas suas várias escalas: dos leilões de obras de arte e grandes investidores até o artesanato digital diluído nas redes sociais. Nesse cenário, não há como entender o sistema das artes sem entender o sistema que a produz e a reproduz.

## PROCEDIMENTOS DESVELADOS

**As vanguardas artísticas entre o século XIX e XX exerceram o papel de abalar o sistema convencional das artes, cuja dominante era a referência clássica. À luz dos ciclos de vanguardas, a arte deveria se renovar constantemente, quebrando o automatismo da linguagem cotidiana. Mas foram os novos modos de produção e reprodução que puseram o próprio conceito da arte em crise, no século XX. Se no Futurismo a dominante era a estética da máquina como representação positiva, no Dadaísmo a máquina é representada com ironia. Mas em ambos os sistemas, aparecem como dominantes os modos de produção vigentes: no Construtivismo russo e no Futurismo italiano, a indústria, o automóvel e a velocidade da vida moderna; no Dadaísmo, a automatização da reprodução da arte como recurso estético (a máqui-**

**na como antedominante). De todo modo, não há como abalar o sistema das artes – papel atribuído geralmente pelas vanguardas – sem se questionar o sistema de produção capitalistas que o sustenta.**

Os formalistas russos defenderam a ideia de que era preciso estudar os traços específicos das obras literárias. Estavam lutando pela especificidade da literatura, a arte literária como tal, assim como os artistas hoje lutam pelo seu espaço nas galerias presenciais e virtuais. O fenômeno dos influenciadores digitais, que hoje arrastam milhões de seguidores nas redes sociais, fazem o objeto artístico parecer, nesse contexto, analisado mais pelos fatores externos e pouco pela sua natureza.

O método formalista teria superado os limites das metodologias dominantes, transformando-se numa ciência independente em que a literatura era considerada uma série específica de fatos. O que caracterizou o movimento não foi o “formalismo” como teoria estética, nem uma metodologia que representava um sistema científico definido, mas o desejo de se criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário (TODOROV, 2013).

Para Kothe (2019), o método formalista deveria tratar, além dos problemas particulares da ciência literária, dos problemas teóricos e gerais da estética, em direção à teoria geral da arte; viu a potência desses movimentos. Não é por menos que a metodologia evocada pelos textos formalistas propiciou o surgimento do Círculo de Bakhtin, da Escola de Praga, da Escola de Tartu, da Escola de Konstanz e do Estruturalismo.

O conceito de *ostranenie* talvez seja a síntese do que a retórica tradicional tentou compreender pela metáfora, metonímia, sinédoque etc. A visão habitual do mundo, desautomatizada pelo estranhamento, era uma visão ideológica de acordo com os interesses da classe dominante da época dos formalistas. Chklóvski, procurando justificar teoricamente as inovações do Futurismo russo, criou uma categoria

capaz de superar em muito as limitações e características deste movimento.

A essência da primeira fase do Formalismo russo não foi em si o estudo da forma e de sua sistemática – o que daria o suporte para o estruturalismo do pensamento ocidental no decorrer do século XX – e sim a particularização do objeto literário em relação ao seu contexto. Por isso, a metodologia formalista é defendida como a ausência do método, ou seja, pela sua negação. Negando um método, porém, tem-se outro: o princípio de que o método deve ser imanente ao estudo. Essa condição foi interpretada por muitos como a fragilidade do movimento, mas levou-os ao aperfeiçoamento e à evolução do método – o que pode ter sido a sua grande contribuição na teoria literária.

O que surpreende, a partir da análise de Kothe, é que os estudos formalistas não se mostram fechados, há a liberdade de incorporar fenômenos irreduzíveis às leis já formuladas, permitindo a revisitação dos procedimentos. Pode-se supor que a particularização da obra, ou seja, o seu estranhamento no sistema, pode trazer uma leitura do próprio sistema e sua dominante, a partir da não-identidade. Ou seja, a não-identidade reconecta a obra, paradoxalmente, à sua origem, revelando a estrutura do próprio sistema. Nesse sentido, o deslocamento da obra do seu contexto original e a sua particularização – pelo recurso do estranhamento – revela chaves de leitura do contexto, expandindo o próprio método formalista.

Na segunda fase do Formalismo, há uma busca pela integração entre a forma e a função, considerando a dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura, chamada de ordem lógica. Destaca-se Tinianov, que traz o signo literário e a significação funcional como uma nova perspectiva, situando no mesmo plano elementos como o ritmo, a construção fônica e fonológica, os procedimentos de composição e as figuras retóricas. Abrem-se novas constelações de estudo, considerando a classe hierárquica, os sistemas e a série como aspecto homogêneo.



Os formalistas, nessa fase, distinguiram a presença de planos superpostos no interior da obra, podendo integrar à análise formalista todo nível de significação que anteriormente foi isolado. O método escolhido, nesse sentido, não limita o objeto; a característica do código indicará os recursos e as técnicas a utilizar. A obra traz em si mesma a imagem do seu vir a ser (TODOROV, 2013). A ordem lógica é, para os formalistas, um recurso de integração da dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura e sua concepção, que só se revela depois de sua formulação, quando é sustentada por um conjunto de formas e de relações vividas.

Entretanto, Kothe (2019) aponta que o problema da automatização e da desautomatização nos ciclos de vanguarda precisa ser revisto. Se a finalidade básica da arte é, segundo os formalistas, de renovar a percepção e acabar com o pessimismo, toda vez que um princípio de construção artística se torna demasiadamente repetido a ponto de se automatizar, ele é substituído por outro. O que não fica esclarecido é a relação do contexto da obra com seu público, pois o que pode estar automatizado para o público de um determinado meio e momento pode ser a maior novidade para outro, assim como o que um autor imagina ter inventado pode já ter sido feito antes.

A partir da visão crítica sobre o Formalismo e a teoria dos sistemas, Kothe aponta desdobramentos importantes para os estudos da intertextualidade nos sistemas das artes e entre os diferentes sistemas intersemióticos. Trata-se de entender as obras e gêneros como sistemas não-desvelados e não como discursos retóricos lineares e fechados, imersos em seus sistemas e ao mesmo tempo invisíveis pela percepção habitual, automatizada.

Entendendo que os sistemas tendem a ser conservadores e centralizadores, organizados por um princípio que é a dominante, pode-se interpretar uma obra ou um gênero a partir do estranhamento dessa visão habitual automatizada, em direção à sua desideologização da obra e do seu contexto, pelo desvelamento do sistema e de sua dominante. Questionada a dominante, todo o sistema começa a oscilar,

revelando importantes chaves de leitura. Quebrando-se o automatismo da linguagem cotidiana, a arte cumpriria o seu papel de renovação.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Pe. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- KOTHE, Flávio R. KOTHE, Flávio R. *Estranho estranhamento (ostranenie)*. Transcrito por Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 20 agosto de 1977. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 01 outubro 2017.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2019.
- SKLOVSKY, Victor. *La Disimilitud de lo Similar*. Colección Comunicación. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Theory of Prose*. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.