

OS IMPASSES DA CRÍTICA: A QUESTÃO DOS GÊNEROS EM ITALO CALVINO

Marlon Augusto Barbosa (UFRJ)

Resumo: Italo Calvino esteve durante toda a sua vida engajado política e teoricamente com a literatura. A sua obra é tão atrelada às questões que circunscrevem o seu tempo e o nosso tempo que se torna impossível passarmos despercebidos por uma obra tão rica para o pensamento teórico. Sua obra crítica e literária articula questões que podem ser consideradas clássicas para a Teoria Literária, como por exemplo: os gêneros literários, as questões relativas à tradução e ao plágio, os níveis de realidade no interior da ficção, a morte e o retorno do autor, a realidade e a ficção, o leitor e a leitura, o espaço literário em geral e tantos outros tópicos. A princípio, o objetivo deste trabalho é entender como, a partir de uma desarticulação do romance, de um hibridismo de gêneros, de que modo, através de que estratégias de composição o livro *Se um viajante numa noite de inverno*, de Calvino, dialoga com a Teoria Literária – principalmente com o Formalismo Russo – e formula uma possível teoria para os gêneros literários.

Palavras-Chave: Italo Calvino; Viajante; Formalismo Russo.

Sobre a tentativa de uma primeira formalização: O livro *Se um viajante numa noite de inverno* foge aos modelos convencionais e nasce do cruzamento de estilos, gêneros e discursos diversos. O livro é escrito em vinte e dois capítulos – doze deles numerados (Capítulo 1, Capítulo 2, Capítulo 3, e assim sucessivamente...) e entre eles, 10 capítulos nomeados (“Se um viajante numa noite de inverno”, “Fora do povoado de Malbork”, “Debruçando-se na borda da costa escarpada”, entre outros romances). A separação entre números e nomes, segundo alguns críticos, está baseada no princípio de que apenas os capítulos numerados pertencem ao livro propriamente dito. Os capítulos nomeados são inícios de romances de outros autores dentro do livro principal. O primeiro capítulo numerado não é *Se um viajante numa noite de inverno*, mas o anúncio de uma leitura que está por começar, isto é, em processo, em movimento: “Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno...*” – início marcado pela informalidade da segunda pessoa no presente progressivo. Leitura em processo, leitura que se estende. Como uma encenação, um “eu” rompe o branco da página e se dirige a um “tu” sobre um romance de um “ele”.

Trata-se de um livro em que um leitor e uma leitora são os personagens principais. Após adquirir um novo exemplar de “Se um viajante numa noite de inverno”, de Italo Calvino, o Leitor personagem descobre, que por um erro de encadernação, o seu livro apresenta um defeito a partir da página 32. Ao retornar à livraria para trocar o seu exemplar defeituoso, conhece a leitora, Ludmilla, que também comprou um exemplar defeituoso. Os dois trocam o livro por um outro volume, mas percebem que a história nada tem a ver com aquela cuja leitura haviam começado: o livro “Se um viajante numa noite de inverno” agora é “Fora do povoado de Malbork”. Os obstáculos para a leitura se intensificam quando esse romance também apresenta um erro de encadernação – páginas em branco preenchem o lugar da história e um novo início de romance aparece para os dois personagens. Os erros que começam a surgir não se limitam ao corpo do livro. Na verdade, aos poucos, descobrimos que há uma série de mistificações, falsificações, fabulações e armadilhas entorno desses erros. De qualquer forma, são eles que entrelaçam cada vez mais a história do Leitor personagem e de Ludmilla.

A busca pela continuação dos romances atravessa o sistema editorial, os grupos de estudos das universidades, as bibliotecas dos professores, a casa de escritores, países longínquos... O Leitor personagem atravessa todas as fases de construção de um livro: da gestação à produção material, até a sua distribuição. Durante esse percurso, em que o espaço e o tempo ora se dissolvem através do excesso de visibilidade ora através da falta de uma visibilidade, o Leitor personagem encontra uma série de personagens interessantes. Entre eles se destaca Ermes Marana – “uma serpente que insinua seus malefícios no paraíso da leitura” (CALVINO, 1999, p. 129), um “poliglota extraordinário”, representante da agência Mercúrio & as Musas – que é apresentado a ele pelo grande editor Cavedagna como o causador da desordem dos livros.

O narrador, no primeiro capítulo, se dirige a um “você” e avança sobre a instância do leitor e da leitura estremecendo os alicerces da narrativa. O narrador transforma o leitor em um parceiro de jogo, “(...) que oscila entre um mundo fictício e o seu mundo real, que está ao mesmo tempo dentro e fora: dentro, como uma entre muitas pessoas fictícias, porém ao mesmo tempo, fora, porque a figura do que foi lido aponta para o leitor real, produzindo destarte uma referência que vai além do livro [abala a ficção]. Enquanto o romance reflete a sua referência ao leitor, ele explode de modo híbrido os limites da ficção [com a ficção]” (HABERMAS, 1990, p. 239).

No primeiro capítulo do *Viajante* encontramos uma preparação para a leitura. O Leitor personagem descobre que o escritor Italo Calvino lançou mais um livro. Após comprá-lo em uma livraria, ele inicia um longo processo de preparação guiada pelo narrador. Dentro dessa preparação, encontramos uma preparação do corpo:

“Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. (...) Com certeza, não é fácil encontrar a posição ideal para ler. (...) Procure providenciar tudo aquilo que possa vir a interromper a leitura”. (CALVINO, 1999, p. 11).

Essa situação ergue um movimento que está além do imediatismo da cena. A posição ideal do corpo pode ser lida como a própria posição de leitura teórica. Isto é, é como se por traz do discurso do narrador estivessem as perguntas: “como você lê?”, “qual é a sua posição crítica diante do texto literário?”, “existe uma posição [teórica] ideal para a leitura?”. Se ela existe, precisa ser questionada. Os questionamentos que estão por traz dessa preparação do corpo se tornam mais evidentes quando prosseguimos na leitura do *Viajante*. Durante ela, percebemos que a posição ideal que é buscada logo na primeira página do livro é posteriormente corrompida e o leitor personagem é obrigado a deixar a sua posição contemplativa para assumir uma posição ativa. A forma que o romance assume para o leitor personagem é bem diversa da forma com a qual ele está habituado. O romance de Calvino anuncia a queda de uma posição de leitura, de uma posição ideal do corpo, de uma forma ideal de leitura e de posicionamento teórico. O corpo do romance, sem essa posição ideal, não pode ser demarcado antes da leitura, mas, talvez, durante o próprio ato.

Pensar sobre o modo como se lê a partir dessas posições do corpo não é algo totalmente novo. Roger Chartier já destacou em um dos seus livros que, no século XVII, por exemplo, tanto a escrita como a leitura são práticas do corpo. E que, em ambos os atos, um vasto repertório de gestos e posturas é promovido (CHARTIER, 2000). É a partir dessas considerações que podemos pensar nos modos históricos da leitura, isto é, na relação entre “posições” e história. Na época do renascimento lia-se como na Idade Média? Evocando o modo como se lia no passado e enumerando os diversos modos como se pode ler hoje, o narrador demonstra que a posição da leitura é passível de mudança e que o conforto de uma posição pode ser o desconforto em outra. Assim, o livro se utiliza de situações corriqueiras de leitura – o banal do dia a dia – para teorizar sobre o próprio ato de leitura. Teorização muito próxima da estética da recepção. Essa relação entre posição, leitura e história aproximou e ainda aproxima o livro de Italo

Calvino de algumas teses de Hans Robert Jauss. A posição de leitura estabelece um diálogo latente com aquilo que Jauss chamou de horizonte de expectativa – o conceito é recuperado de Hans-Georg Gadamer. Esse diálogo está pautado em uma questão de mudança de ‘norma estética’ e o conjunto de expectativas diante de um texto literário que mudam de uma época para outra. Escrevendo sobre a recepção de obras do passado, Jauss afirma que, com o passar do tempo, a obra pode ser ler lida por uma nova ótica. Essa nova ótica não a descaracteriza, mas necessariamente a atualiza¹.

A quebra ou o fim da posição ideal do corpo para ler é uma quebra da normatização, da regra geral, da instituição da leitura. Assim, o ato de ler, no romance de Calvino, não assumiria uma posição ideal anterior à leitura do livro, mas uma posição incômoda, que desorienta, que decompõe e que estranha.

Em 7 de janeiro de 1977, Roland Barthes, convidado por Michel Foucault, pronunciava, no Collège de France, sua aula inaugural para a cadeira de semiologia literária. Embora suas considerações estivessem voltadas, sobretudo, para o realismo literário, Barthes chegava a uma possível *função* para a literatura: “[A literatura] encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático” (BARTHES, 2013, p. 20). Da epistemologia para o drama, Barthes se apropriava de um termo teatral para, segundo Eneida Maria de Souza, “caracterizar o sujeito como ator no discurso, tornando a fronteira entre literatura e teoria flexível, acentuando-se assim o lado ‘espetáculo’ da escrita” (SOUZA, 1994, p. 18). Ao mesmo tempo em que pensava uma abertura do discurso literário, o saber dramático afastava do discurso crítico “um

¹ A estética da recepção, desenvolvida ao longo dos anos 1960 e 1970, na Universidade de Konstanz, se estabeleceu como uma nova teoria sobre o texto literário que procurava resgatar o papel do sujeito na construção da história. Jauss forja sua teoria a partir de uma tradição alemã da hermenêutica e recupera alguns dos estudos do formalismo russo, do marxismo e do estruturalismo para pensar em uma dimensão de análise que englobe o leitor. Por traz de seus estudos está uma questão histórica que se constrói entre a sincronia e a diacronia da análise dos textos. Questão que já estava no formalismo e estruturalismo, mas é encaminhada por outras vertentes. Algumas considerações de Gumbrecht podem nos ajudar a entender a relação que o texto de Calvino estabelece com essa corrente de pensamento: “a verdadeira inovação da estética da recepção consistiu em ter ela abandonado a classificação da quantidade das exegeses possíveis e historicamente realizadas sobre um texto, em muitas interpretações ‘falsas’ e uma ‘correta’. Seu interesse cognitivo se desloca na tentativa de constituir uma significação procedente para o esforço de compreender a diferença das diferentes exegeses de um texto”. (GUMBRECHT, 1979, pág. 191).

invólucro de cientificidade” permitindo também uma abertura para um caminho teórico/ficcional: a literatura como detentora de um saber.

A desautomatização da crítica

Construir e desconstruir uma babel feliz: a *confusão* imposta pelo castigo de uma queda se converte em *fusão* prodigiosa “que nasce de uma saudável convivência com a diversidade”, sobretudo, discursiva. Foi Roland Barthes quem parece ter dialogado com uma filosofia da linguagem baseada em uma “queda original do homem” tal como foi postulada pelo pensamento romântico alemão. Uma queda pautada, sobretudo, em uma perda e na abertura da concepção de poesia e crítica não mais inscrita sob o signo do fantasma de uma totalidade perdida. Trata-se de uma confusão que se faz fusão. O estabelecimento de uma comunidade discursiva que se constrói na ética do “viver junto”: uma comunidade que se reconhece no agrupamento de sobrevivências. Essa ética que se estabelece na queda se funda no desastre.

Mas é preciso, antes, retornar ao romantismo alemão para tentar estabelecer uma aproximação analógica – arriscaria a dizer: genealógica – do pensamento barthesiano mais tardio, aquele que o próprio Roland Barthes chamaria de fase de “moralidade”² e que Leyla Perrone-Moisés (2012) pensaria como uma nova fase, além dessa “moralidade”, na dimensão própria de uma prática. Mas qual seria o principal ponto de partida para se estabelecer essa aproximação? Primeiro, precisaríamos pensar que para os românticos de Iena, a concepção de linguagem assume um caráter de “origem divina”, isto é, de “língua decaída – como simples signo funcional e meio de comunicação” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 28), estruturalmente fraturada.

Segundo Márcio Seligmann-Silva:

[...] nesta filosofia romântica da linguagem, podemos perceber claramente três etapas, ou níveis de linguagem: em primeiro lugar a linguagem anterior a queda, na qual não há distância entre os signos e os elementos designados, nela o homem compreende ser mediação a linguagem da natureza e das coisas, enfim: esta é a linguagem do conhecimento absoluto. Com a queda o homem encontra a pluralidade das línguas, a perda da capacidade de compreender a natureza e as coisas, as palavras se distanciam daquilo que elas indicam e o homem como que conhece a ignorância. Finalmente, esta filosofia da linguagem compreende também a restituição da linguagem originária, o trabalho de colher os cacos perdidos daquela antiga construção

²Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), Barthes afirma ter atravessado quatro fases como escritor: “Mitologia social”, “Semiologia”, “Textualidade” e “Moralidade”.

harmônica que estão espalhados entre os edifícios de nossa linguagem moderna” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 26).

Assim, Márcio Seligmann-Silva destaca que “a consequência desse esvaziamento do ‘dado te(le)ológico’ da linguagem leva a uma teoria absolutamente moderna da linguagem e não alheia ao espírito da linguística”. Essa filosofia da linguagem estabelece alguns parâmetros que muito mais tarde aparecerão no estudo da linguística moderna. Os cacos perdidos de uma antiga construção harmônica abrem o uno ao múltiplo, o singular ao plural e estabelece um contato entre a poesia e a filosofia. É nesse sentido, por exemplo, que Seligmann-Silva estabelece um diálogo entre Walter Benjamin – de *Origem do drama trágico alemão* e *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* – e os românticos de Iena e desenvolve um estudo sobre o modelo crítico benjaminiano. Após o pecado original e a expulsão do Paraíso, no mundo histórico portanto, deixa de haver uma correspondência essencial entre coisa e palavra, tornando-se esta signo em vez de nome. Agora, a relação linguística que se estabelece entre os termos não é mais binominal (coisa-nome), mas sim trinominal (coisa-intérprete-signo), necessitando sempre de uma pessoa intermediária que atribua sentido aos signos, de maneira subjetiva e arbitrária. Dito de outra forma, consistiria nisso a transição do processo de simbolização para o processo de alegorização da linguagem, a partir do qual todas as coisas são fragmentos imersos em um contexto funcional e historicizado cujas interpretações são variáveis e infinitas: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra.” (BENJAMIN, 1984, p. 196-197).

É partir de suas considerações sobre Benjamin que cabe aqui para nós pensar na “fundação” de uma crítica voltada não mais para uma instrumentalização comunicativa da linguagem, isto é, pautada “no universalismo superficial das ideias e nas diversas facetas do positivismo (biográfico, psicologista, socializante)”. A fundação dessa crítica parece sempre ser adiada ou condenada. Ela é fundada na desarmonia do próprio sujeito – na ultrapassagem do logocentrismo e do positivismo. Ela avança de acordo com a própria mobilidade do escrito e não através de uma fórmula pré-determinada. [Ela precisa ser marcada por uma desautomatização]. Segundo Seligmann-Silva (1999), para os românticos “a linguagem possui várias manifestações (funções, diríamos hoje) sendo que cabe à poesia justamente o papel de desautomatizar a linguagem, retirá-la da submissão à prática do cotidiano” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 32). Ora, esse pressuposto de desautomatização cria um caminho duplo: a crítica incide sobre a poesia e a poesia incide sobre a crítica: o ensaio é o campo da prática. Segundo Jeanne Marie

Gagnebin em “Nas fontes paradoxais da crítica literária: Walter Benjamin relê os românticos de Iena” a crítica do século XX é herdeira do romantismo alemão: o questionamento de Roland Barthes já estava figurado nos românticos.

Tratando-se de desautomatização e estranhamento é preciso voltar os nossos olhos para uma vertente da teoria literária do início do século XX que ficou conhecida como Formalismo Russo – uma “escola” que estabeleceu, segundo Wolf-Dieter Stempel, “novas orientações para a teoria da compreensão poética, sob a influência direta de uma nova *práxis* poética” (COSTA LIMA. 2002 p. 414), isto é, uma “escola” que se estabelece, em uma época de “jovens experimentadores nas artes e nas ciências” (JAKOBSON, 1987, p. 11), a partir de uma insuficiência crítica³.

Foi na passagem de 1914 para 1915 que alguns estudantes, entre eles Chakmatov, fundaram o Círculo Linguístico de Moscou (e em 1917, a formação da nova sociedade de Estudo da Linguagem Poética – a Opoiáz), que tinha como objetivo promover um estudo detalhado entre a linguística e a poética: uma proposta de teoria imanente de análise do texto literário. O Formalismo Russo tinha como pressuposto, nas palavras de Boris Schnaiderman, o objetivo de que “a filosofia, a sociologia, a psicologia não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária” (SCHNAIDERMAN, 1976, p. 9). Portanto, para os formalistas, “o que importa é o *príom*, ou processo, isto é, o princípio de organização da obra como produto estético; jamais um fator externo” (SCHNAIDERMAN, 1976, p. 12).

Assim, a análise dos elementos formais da literatura afasta a crítica ideológica e política dos textos⁴. O estético determinaria o que é uma obra de arte. Schnaiderman faz supor que a teoria formalista nasce de uma inquietação com o que estava sendo feito com a obra literária: contra os excessos da crítica, contra a metafísica, a religiosidade dos simbolistas russos, para quem o texto literário “aparecia com muita frequência como uma das maneiras de buscar o inefável (...) o extraterreno”. Além disso, em 1820 já se colocava um problema: as novas formas poéticas introduzidas pelo romantismo. Ignorar os fatores externos se dá, em alguns textos como contradição.

³ Benjamin, segundo, Seligmann-Silva, embora se coloque contra esse tipo de crítica logocêntrica, vai buscar o fundamento de sua reflexão nos românticos alemães. Embora os dois estivessem pensando em um desautomatização da crítica, cada um deles segue um caminho diferente.

⁴ No entanto, Gerhard Kaiser marca pontualmente os problemas políticos que essa corrente teórica enfrentava: “Perante as fraquezas políticas dos formalistas e o déficit conceptual dos estudiosos orientados para a História das Ideias, não admira que as tendências positivistas dominassem a literatura comparada entre as duas guerras mundiais”. O formalismo fica a mercê de um positivismo.

No ensaio seminal “*A arte como procedimento*”, Victor Chklovski apresenta um confronto entre a linguagem cotidiana e a linguagem literária a partir de uma ideia de procedimento e, sobretudo, de percepção. É ainda a partir do conceito de literariedade que Jakobson define a literatura como uma “violência organizada contra a fala comum”, um uso específico da linguagem que afastaria seu uso da esfera do cotidiano e a colocaria em um patamar distinto. Apesar de podermos afirmar que, no cerne no texto literário existe uma linguagem que pensa sobre si mesma, que se dobra e que quer chamar a atenção para si, a definição proposta por Jakobson e que também está presente no texto de Vitor Chklovski, situa a discussão numa esfera dicotômica. O objetivo do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, um processo de deformação da linguagem cotidiana. O que se coloca para nós como recusa à crítica historiográfica, ao biografismo, a sociologia, a filosofia e a política aponta de forma latente para o leitor. Ou melhor: para a imagem do crítico. O conceito recorre a um tipo de recepção quando pensa o literário e o que não é literário. Mas é preciso ser cauteloso ao afirmar essa latência presente. Os formalistas nunca formularam essa hipótese.

Os formalistas russos se colocam contra uma crítica positivista e uma concepção fechada dos gêneros literários. O texto “*A arte como procedimento*”, de Viktor *Chklovski*, por exemplo, pode ser lido como uma recusa à normatização dos gêneros literários. Essa questão é colocada na Rússia em um período em que transitam três grandes questionamentos para os críticos: a forma de produção poética pautada em uma concepção clássica de gênero literário; uma concepção romântica dos gêneros literários; e as vanguardas europeias – principalmente, as contribuições do futurismo. O texto de Vitor Chklovski intitulado “*A ressurreição da palavra*” de 1914 – que foi interpretado por alguns como uma introdução ao formalismo – se dirige “nitidamente ao programa futurista” (COSTA LIMA. 2002 p. 414). Algumas perguntas transitavam pelo pensamento formalista russo: é possível pensar em uma forma a priori? O texto se constrói no próprio ato de leitura? É preciso pensar, junto com Viktor Chklovski, em uma singularidade dos procedimentos de cada obra literária?

Com o formalismo, revendo os conceitos da historiografia literária, nascia uma proposta sincrônica de análise dos gêneros literários. Victor Chklovski recusa uma normatização dos gêneros literários. A questão que está no centro das discussões dos formalistas se localiza no embate entre uma definição clássica de gênero literário e na concepção de gêneros literários dissolvidos pelos românticos. Tanto o romantismo como as vanguardas europeias colocaram em cheque não apenas um modo de se

escrever, mas também um modo de ser ler a obra literária. Não há uma forma a priori. É preciso pensar as singularidades dos procedimentos em cada obra.

Teoria que, segundo alguns autores, é cercada de limitações, mas que mesmo assim seduz os seus leitores. Seria um equívoco de leitura? “Estranho destino, o do assim chamado Formalismo Russo!”, escreve Boris Schnaiderman. Destino imprevisto de uma teoria nascida sobre o signo de um impasse⁵ e tão próxima das considerações dos primeiros românticos alemães. Parece-me que o fechamento das teorias formalistas estaria, em parte, relacionado com a leitura que os estruturalistas ortodoxos fizeram do movimento. Roman Jakobson, por exemplo, escreve em “Vers une science de l’art poétique” (1965), que: “Todo movimento literário ou científico deve ser julgado antes de qualquer coisa à base da obra produzida e não da retórica de seus manifestos”. Para Jakobson, “ao se discutir o balanço da escola ‘formalista’, tem-se a tendência de confundir os slogans pretensivos e ingênuos de seus arautos com a análise e a metodologia inovadoras de seus pesquisadores científicos”. Quando lemos os textos formalistas para além de seus manifestos, percebemos que há algo extremamente importante sendo dito. É preciso ouvir a teoria como se ouve um texto.

Assim, somos direcionados primeiramente ao Formalismo Russo não para recorrer a um processo metodológico de leitura, mas para enxergá-lo como um movimento que se colocava contra uma crítica positivista e encontrar nele os vestígios de uma aproximação – de uma analogia –, que em um primeiro momento parece criar uma tensão: a metafísica dos românticos e a destituição de uma metafísica pelos formalistas. Esses vestígios que aqui são reunidos como os cacos de um vaso quebrado parecem ser elaborados nos interstícios do próprio discurso romântico alemão e formalista. A analogia é guiada por uma única palavra: desautomatização.

Antes de tudo é preciso, como já foi dito, pensar que os formalistas traziam como princípio um desejo de rever os conceitos tradicionais da historiografia literária. Esse desejo estava pautado a partir das novas formas poéticas e principalmente com a suas dimensões de novidade, reconhecimento e não reconhecimento, estilo e estranhamento. É interessante pensar, por exemplo, na tradução da expressão “estranhamento” – que foi amplamente desenvolvida pelos formalistas para pensar o

⁵ É preciso pensar que Marcel Proust na mesma época em que as teorias formalistas se desenvolviam escrevia seu livro *Em busca do tempo perdido*. Proust, na contramão de uma crítica baseada no biografismo construída, sobretudo, por *Sainte-Beuve*, utiliza da *Recherché* como um território para a sua própria busca. Em um território contra uma crítica ultrapassada. Da escrita da *Recherché* aos primeiros escritos formalistas fica para nós uma questão: o que é possível construir a partir de um impasse?

que era ou não literário – em três idiomas: o russo, o inglês e o francês. Todas elas apontam para uma ideia de “estrangeiro” e processo de “singularização”.

Em russo, tal como foi pensando em um primeiro momento, encontramos a expressão “остранение” (ostranenie) – um neologismo formado a partir do adjetivo “странный” (*strannyi*), estranho. A tradução para o inglês, “foregrounding”, nascia de “foreign” – que também pertencia ao campo do estranho –, mas adquiriu também os significados de “singularização” e “desfamiliarização”. No francês, “étrangéification”, o termo contém dentro de sua construção, assim com no russo e no inglês, o “étranger”. Essa tradução para outras línguas apenas acrescentou significados interessantes para se pensar o processo de desautomatização. Todo esse processo de estranhamento, de desfamiliarização e de singularização é um processo que parte de uma desautomatização dos sentidos e das percepções. Um processo praticado pelos viajantes. A relação que se pretende criar aqui é clara: o olhar do estrangeiro não descansa sobre uma mesma paisagem, mas “se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento” (NOVAES, 2003). O texto literário é estrangeiro à própria língua e não poderia ser impregnado por uma crítica biográfica, sociológica ou psicológica, mas sempre ceder a novas experiências de leitura e de conhecimento.

Todos esses significados giram em torno da superação do automatismo da percepção, da desautomatização da leitura. É a imagem de um leitor – o viajante, o estrangeiro – que de forma latente aparece na ideia do estranhamento. Havia uma dimensão ética no formalismo que só poderia ser pensada a partir de um deslocamento das percepções: o que está se fazendo com a literatura? O que a crítica se tornou? Todos esses questionamentos formalistas que dialogam de certa forma com o romantismo alemão são encenadas pelo *Viajante*, o estrangeiro, de Calvino. Uma obra defeituosa, desautomatiza a percepção não só quanto à forma literária, mas também quanto ao discurso literário e o discurso crítico. A desautomatização é um princípio marcado pelos primeiros formalistas russos quando estes estabelecem um contato entre a linguística e a crítica literária⁶. O mesmo formalismo que adquire novos princípios com o estruturalismo. Mas essa concepção que foge a uma automatização da crítica – que é atravessada por uma questão acerca da percepção – só ganha um novo princípio, sobretudo político, quando aproximados da concepção de linguagem expressa na aula inaugural da cadeira de semiologia de Roland Barthes. A desautomatização pensada

⁶ Os formalistas russos, segundo Viktor Chklovski em “L’Art comme procédé”, ano 1917, tomavam como critério de literariedade a desfamiliarização, ou estranhamento (ostranénie).

pelos formalistas russos – e que já é encontra na filosofia da linguagem dos primeiros românticos alemães – é desenvolvida por Barthes como uma “trapaça salutar” (BARTHES, 2013) da literatura e também da crítica que se colocam contra uma forma de um poder. Há uma dimensão fascista na língua que só pode ser ultrapassada a partir de um jogo com a própria linguagem.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BENJAMIN, W. . *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- COSTA LIMA, Luis (org.). *A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.
- HABERMAS, J. *Pensamento Pós-Metafísico: estudos filosóficos*. Tradução de Flávio Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.
- JAKOBSON, R. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo, Companhia das letras, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999.
- SCHNAIDERMAN, B. *Teoria da Literatura*. Porto Alegre: Globo, 1976.