

A REJEIÇÃO DA ESTÉTICA NA TEORIA FORMALISTA DE BORIS EIKHENBAUM

OLGA KEMPINSKA*

RESUMO

Tomando como ponto de partida a rejeição definitiva da estética no texto “A Teoria do ‘Método Formal’” (1925), de Boris Eikhenbaum, o artigo discute o processo e os motivos políticos desse gesto negativo. A importância da estética, sobretudo de cunho alemão, na reflexão anterior de Eikhenbaum, relacionada antes de mais nada a sua recepção, em 1917, da teoria do trágico e do sublime de Friedrich Schiller, é, de fato, inegável. Depois dessa recepção positiva, pode-se observar, no entanto, uma rápida ascensão de uma interpretação cada vez mais negativa, que culmina na rejeição da estética em meados dos anos 20.

PALAVRAS-CHAVE: formalismo russo, Boris Eikhenbaum, estética, teoria da literatura.

“Um espectador de tragédia que chora é uma terrível sentença para o artista.”
Boris Eikhenbaum

“A poética definida sistematicamente deve ser a estética da arte literária.”
Mikhail Bakhtin

INTRODUÇÃO

Passado mais de um século desde os beligerantes inícios do formalismo russo, o legado desse movimento teórico aparece como inegável, suscitando, ao mesmo tempo, muitos questionamentos relativos a suas numerosas limitações e a seus patentes impasses. Nesse sentido, não deixa de ser surpreendente, por exemplo, que, ao invés de ter sido descrito como solidário da estética, com a qual

* Doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: olgagkem@gmail.com.

compartilhava, afinal, o intuito do estudo da forma da obra de arte, o método formal tenha se afirmado, antes de mais nada, como um gesto de separação com respeito àquela. Uma releitura de alguns dos textos publicados na década 1916-1926 – atenta, sobretudo, ao uso da noção de estética praticado pelo integrante da tríade formalista que lhe deu a maior atenção, Boris Eikhenbaum – permite, de fato, apreender o resultado de uma tradução cultural taxativa. O presente artigo propõe-se exemplificar os passos dessa rejeição para, em seguida, debruçar-se também sobre seus complexos motivos metodológicos e ideológicos.

No controverso texto “A Teoria do ‘Método Formal’”, que resume, em 1925, os resultados de toda uma década da pesquisa do grupo OPOIAZ, Eikhenbaum lança mão de uma acepção bastante negativa e, ao mesmo tempo, limitadora da noção de estética. Nesse texto-chave, que nos anos 60 há de abrir a coletânea francesa dos textos formalistas organizada por Tzvetan Todorov, depois traduzida no Brasil, onde até hoje é a principal fonte acerca do formalismo, a estética, longe de ser compreendida em seu sentido abrangente de uma teoria do conhecimento sensível, vê-se tristemente confinada ao sentido de uma teoria, restritiva e elitista, do belo. Desse uso unilateral e redutor decorre, desde as primeiras páginas do texto, uma visão extremamente repreensora da estética que, como postura crítica e teórica, é colocada por Eikhenbaum em oposição radical à atitude crítica e teórica inerente ao método formal.

ARGUMENTOS CONTRA A ESTÉTICA EM “A TEORIA DO ‘MÉTODO FORMAL’”

A releitura do texto “A Teoria do ‘Método Formal’” revela que a primeira falha da estética consiste, segundo Eikhenbaum, em seu caráter obsoleto que a degrada, junto com a psicologia e a história, à triste situação de um “axioma envelhecido” (EIKHENBAUM, 1971, p.7), inerente a uma reflexão acadêmica estéril, incapaz de se debruçar sobre a produção artística contemporânea e inovadora, por exemplo, a dos futuristas. Com efeito, sendo interpretada como uma teoria do belo, a estética revela-se inapta perante aquelas obras que, a partir da primeira década do século XX, substituem à categoria do belo a

categoria desafiadora do novo. Eikhenbaum pensa aqui, sobretudo, na proposta futurista¹ que, nas palavras de Maiakovski, “tirando os monumentos do pedestal, devastando-os e virando”, mostrava aos leitores “os Grandes por um lado completamente desconhecido e não estudado” (MAIAKOVSKI, 1971, p.167).

Além de ser ultrapassada, a estética – desta vez interpretada como um apanágio não de filósofos acadêmicos, mas dos simbolistas, que diretamente precedem os formalistas como geração de poetas e teóricos – revela-se também por demais subjetivista e, nesse sentido, Eikhenbaum a rejeita como promotora de expressões vagas, incompatíveis com a abordagem formalista que aspira ao rigor científico. Ao lado do uso pejorativo do substantivo “estética” e do qualificativo “estético”, surge, em “A Teoria do ‘Método Formal’”, também um emprego bastante irônico – assinalado no texto pelo uso de aspas – da noção de estetismo, compreendido como uma apreciação seletiva de apenas alguns dentre os elementos formais.

Além disso, ao acusá-los de “estetismo”, Eikhenbaum lamenta que os teóricos simbolistas, apesar de visíveis inclinações para a valorização dos aspectos formais da obra literária, não tenham conseguido ultrapassar a dicotomia metodológica entre o conteúdo e a forma. Os formalistas, ao contrário, rejeitam categoricamente tal separação, apreendendo a forma como integral e, ao mesmo tempo, dinâmica. Ultrapassar o “estetismo” tornou-se possível no âmbito formalista graças à elaboração, sobretudo por Victor Chklovski, do procedimento do estranhamento que, ao dificultar e prolongar a percepção, deve provocar sua intensificação e sua concentração na forma enquanto tal. O uso por Eikhenbaum de dois verbos reflete a divergência entre o estetismo e o estranhamento: enquanto o primeiro remete à apreciação (*любование*), o segundo envolve a experiência (*переживание*) (ЭЙХЕНБАУМ, 1925). Assim, diferentemente da teoria do belo que se debruçava sobre a apreciação da harmonia, na teoria formalista a forma integral e dinâmica remete ao estranhamento, ou seja, à experiência desarmoniosa e impactante do conflito.

Sete anos mais velho que Chklovski e oito com relação a Yuri Tynianov, Boris Mikhailovitch Eikhenbaum (1886-1959) havia não apenas estudado literatura francesa, italiana e alemã na Universidade de Petersburgo, mas também trabalhado como revisor de traduções russas

da literatura europeia (ANY, 1994, p.15-16). Ainda que na criação da teoria formalista a reflexão tenha se desenvolvido, sobretudo, “na troca” (ROBEL, 2005, p. 4), comprovada pela entusiasmada correspondência entre os três amigos, cada um alimentava o movimento com suas qualidades particulares. Muito mais cuidadoso e maduro e, com isso, muito menos precipitado e intempestivo do que seus amigos mais novos da OPOIAZ, avesso às experiências radicais da poesia transmental dos futuristas e admirador da poesia de Anna Akhmatova, à qual consagrou em 1923 um amplo ensaio (ЭЙХЕНБАУМ, 1969), Eikhenbaum trazia para as discussões do grupo formalista uma erudição ao mesmo tempo vasta, cosmopolita, consistente e aprofundada. Destarte, apesar de sua atitude radicalmente crítica de 1925, nos anos anteriores de sua pesquisa teórica, Eikhenbaum dedicara uma atenção considerável e recorrente às questões relativas à estética, sobretudo no que tange aos efeitos provocados no leitor pela forma de uma obra de arte literária.

Quanto ao próprio termo “estética”, tentarei mostrar que sua rejeição foi, na verdade, bastante progressiva. De fato, na produção teórica de Eikhenbaum, a ponderação do alcance da estética como teoria do conhecimento sensível revela-se muito mais intensa do que no trabalho de Chklovski, o qual, ainda que tenha formulado a noção do estranhamento em seu texto “Arte como procedimento”, deu-se por satisfeito com sua mera exemplificação, sem preocupação alguma no aprofundamento da própria noção da percepção. No percurso teórico de Eikhenbaum, em contrapartida, mesmo que a estética tenha sido colocada afinal à margem, o próprio questionamento acerca da experiência sensível adquiriu uma grande importância, manifestando-se como uma genuína tentativa do aprimoramento da reflexão sobre os problemas relativos à percepção e à emoção. Como veremos, dessa forma, Eikhenbam ultrapassou de longe a interpretação bastante limitadora e mecanicista da experiência do estranhamento proposta por Chklovski no texto “Arte como procedimento”.

A RECEPÇÃO DA ESTÉTICA DE FRIEDRICH SCHILLER

A refutação da estética e sua exclusão do escopo dos interesses formalistas, veementemente explicitada por Eikhenbaum no texto “A

Teoria do ‘Método Formal’”, marcou o fim de todo um percurso que havia começado com uma forte inclinação, que avançou como uma difícil negociação e terminou em um gesto de radical rejeição. Seu início coincide com um texto contemporâneo da “Arte como procedimento”, em 1917, quando Eikhenbaum apenas cotejava os formalistas, tendo-se tornado membro do grupo apenas no início de 1918. Trata-se do amplo e detalhado ensaio “As tragédias de Schiller à luz de sua teoria do trágico”, que consiste em uma leitura minuciosa da reflexão do filósofo alemão. Como veremos, aqui Eikhenbaum não hesita nem um pouco em recorrer a menções ao pensamento de Kant, utilizando o termo “estética” e suas variantes cerca de 40 vezes. Dois anos mais tarde, de maneira muito mais tímida e sucinta, no breve ensaio “Acerca da tragédia e do trágico” (1919), contemporâneo de “Como é feito o *Capote* de Gógol”, Eikhenbaum traz uma interpretação muito mais formalista da reflexão schilleriana, na qual se abstém completamente das referências filosóficas e do uso do termo “estética”. O terceiro passo, em 1924, consiste na publicação do breve texto “Reflexões sobre arte”, que, de maneira interessante, ainda tenta deslocar as questões da estética. O passo final consiste, enfim, na já assinalada rejeição da estética no artigo “A Teoria do ‘Método Formal’”, em 1925.

O estudo “As tragédias de Schiller à luz de sua teoria do trágico”, de 1917, apresenta-se como uma extensa consideração da teoria do trágico elaborada pelo filósofo alemão, seguida da análise de algumas de suas peças. Eikhenbaum baseia suas considerações não apenas nos textos acerca da arte trágica, mas também nos ensaios que Friedrich Schiller dedicou ao sublime. Citando generosamente longas passagens de textos do filósofo alemão, Eikhenbaum mostra a complexa transformação do conceito schilleriano de trágico, relatada como uma passagem da oposição entre conformidade a fins e não conformidade a fins para a ênfase no princípio da força. Significativamente, nesse trabalho sobre a elaboração da noção do trágico por Schiller, a referência à estética de Kant² surge desde o início como muito bem-vinda:

O estudo de Kant não apenas não o afastou dessa tarefa, como, ao contrário, forneceu-lhe tudo aquilo que possibilitou uma fundamentação melhor e mais profunda de sua escrita de tragédias. Obviamente, primeiro surgiu o problema do sentido do sofrimento huma-

no e de sua representação no teatro. Essa questão é o cerne de dois textos relacionados entre si, “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos” e “Acerca da arte trágica” (1791-1792). Se o objetivo da arte é o prazer, então que prazer pode propiciar a tragédia que representa o sofrimento humano? E aqui Kant revelou-se útil: “Sentimos essa conformidade a fins por intermédio de uma sensação agradável... O entretenimento é livre quando nos representamos a conformidade a fins e quando a sensação agradável acompanha a representação”. Sobre essa concepção kantiana de conformidade a fins repousa todo o primeiro artigo (ЭЙХЕНБАУМ, 1924a, p. 85-86).

Ao argumentar que, na escrita de Schiller, no lugar da tragédia baseada no conflito surge, sobretudo, a forma do poema dramático, no qual a construção da ação é substituída pela construção do ritmo, Eikhenbam aproxima-se muito das discussões formalistas do momento. Mais significativamente ainda, o teórico adota o vocabulário do movimento formal. Assim, ao se debruçar sobre o antinaturalismo da peça *A noiva de Messina*, contemporânea do texto teórico “Acerca do uso do coro na tragédia”, Eikhenbaum chega por duas vezes a combinar em uma única expressão o petulante vocábulo *chklovskiano* “procedimento” (*príom*) com o qualificativo “estético”, quando constata que “O coro é introduzido não como um princípio religioso, mas como um procedimento estético” (ЭЙХЕНБАУМ, 1924a, p. 138) e que “Schiller utiliza a ideia de Destino não como um princípio religioso, mas como um procedimento estético que convenientemente equilibra a ação, dotando-a de caráter necessário” (ЭЙХЕНБАУМ, 1924a, p. 143).

No estudo de 1917, manifesta-se também a distinção entre a emoção real e a emoção suscitada pela representação, tal como formulada por Schiller no ensaio “Do sublime”: “O sofrimento efetivo não permite, entretanto, nenhum juízo estético, pois suspende a liberdade do espírito” (SCHILLER, 2011, p. 48). Dois anos mais tarde, em 1919, no breve artigo “Acerca da tragédia e do trágico”, a atenção de Eikhenbaum se desloca e, ao abandonar as referências diretas à estética filosófica, concentra-se exclusivamente no problema do formalismo das emoções suscitadas pela representação:

O problema do trágico na arte é um dos mais complexos. É possível, claro, abordá-lo de um ponto de vista inteiramente filosófico, mas

isso não esclarecerá a intenção artística desse fenômeno. “Medo e compaixão” – não é ridículo e bizarro levar os espectadores ao teatro e a noite toda representar-lhes um papel apenas para que se assustem e que sofram? Será que não bastam esses sentimentos na vida? As lágrimas teatrais não são o mais baixo tipo de lágrimas? Para que colocá-las na arte? Será que não apenas para aqueles espectadores que não sabem sofrer na vida? Será que não apenas na qualidade de satisfação por meio da arte daquilo que lhes falta na natureza? (ЭЙХЕНБАУМ, 1924b, p. 74-75).

Para abordar o problema da distinção entre as emoções suscitadas pela situação real e aquelas provocadas em meio à experiência da representação, Eikhenbaum recorre mais de uma vez à interpretação dessa distinção no texto “Acerca da arte trágica”, de Schiller. Assim, segundo o filósofo, o sofrimento do espectador não deve chegar a ser confundido com um efeito real, pois, na recepção da tragédia, não se trata da experiência de uma autêntica compaixão, mas antes da forma de sua representação. Nas palavras do próprio Schiller:

Naturalmente, isso vale só para as emoções que nos são comunicadas ou de que participamos por simpatia, porque a estreita relação em que a emoção original está para o nosso impulso de felicidade geralmente nos ocupa e possui demasiado, para dar lugar ao prazer que ela, livre de qualquer relação egoística, concede por si mesma. É esta a razão por que o sentimento de dor predomina naquele que é realmente dominado por uma paixão pungente, muito embora a representação de sua situação afetiva possa deleitar o ouvinte e o espectador (SCHILLER, 1964, p. 79).

Recorrendo frequentemente a generosas citações do texto schilleriano, Eikhenbaum lembra também a argumentação de que a forma de uma obra de arte deve ser capaz de destruir o conteúdo. Em vista dessa anulação, ao invés de sentir de fato, o espectador pode acompanhar o movimento da emoção *como se* a experimentasse. Tal emoção, fictícia e, com isso, colocada à distância, permite que o fruidor apreenda, sobretudo, o próprio fato de que a tragédia é capaz de nele suscitar a compaixão. A emoção manifesta-se, nesse sentido, como

diferente da factual e, além disso, como apreendida justamente nessa diferença, tornando-se “formal”. A compaixão torna-se “formal”, não sendo nem “sentimento”, nem “emoção” e, sim, contemplação do afeto.

Apesar do vivo interesse na compreensão dos efeitos da representação, que, aliás, em passagem alguma desse artigo de 1919 são diretamente qualificados de “estéticos”, Eikhenbaum resguarda-se não apenas da nomenclatura, mas também de qualquer aprofundamento da reflexão sobre a diferença entre “sentimento” e “emoção”. E dessa vez sua recusa é diretamente explicitada através da rejeição da referência a Kant:

Mas que prazer pode proporcionar a tragédia que representa sofrimento e morte dos seres humanos? E ainda de tal maneira que justamente esses afetos excruciantes se revelam necessários? Schiller procurava pela resposta na estética de Kant. No entanto, entre a filosofia e a prática da arte existe uma grande distância e os raciocínios sobre a conformidade a fins e a não conformidade a fins, necessários na filosofia, pouco contribuem para a arte (ЭЙХЕНБАУМ, 1924b, p.75).

No mesmo ano 1919, tem também lugar a publicação do mais conhecido trabalho de Eikhenbaum, considerado inclusive como um dos importantes manifestos da OPOIAZ, “Como é feito o *Capote* de Gógol”, que analisa o “efeito grotesco no qual a dissimulação do rir alterna-se com a do sofrimento” (EIKHENBAUM, 1971, p. 238-239). Ao fazer a descrição minuciosa do contraste entre os efeitos cômicos inerentes ao *skaz*, ou seja, à narrativa marcada pelo tom pessoal, e os efeitos patéticos, por mais que se debruce sobre *efeitos* dos diversos procedimentos da narrativa gogoliana, Eikhenbaum cuidadosamente evita a palavra “estética”, que nenhuma vez aparece no artigo.

Ainda que se tenha defendido cada vez mais da abordagem filosófica do efeito estético, Eikhenbaum não deixou de continuar de se questionar a respeito da diferença entre as emoções suscitadas pelo real e aquelas decorrentes da representação. Foi Carol Any, autora do fascinante e indispensável livro monográfico *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian formalist*, consagrado, em 1994, ao seu conturbado percurso intelectual, a primeira a contemplar em profundidade esse

interesse persistente. Em um artigo anterior, Any chamou atenção para um brevíssimo e pouco acessível ensaio que Eikhenbaum dedicou, em 1924, ao problema da distinção entre os dois regimes da emoção. Em suas “Reflexões sobre arte. Arte e emoção”, continuando a afirmar a neutralização das emoções reais pela forma artística, o teórico chega a propor uma denominação interessante para sua delimitação:

Se compreendemos como emoções apenas as experiências de alegria, tristeza, cólera, medo e semelhantes, então a arte enquanto tal (não do ponto de vista da psicologia da percepção, mas do ponto de vista da teoria da arte) situa-se além da emoção. Se, no entanto, compreendemos o vocábulo “emoção” em um sentido mais amplo, precisamos então operar uma distinção entre categorias: diferenciar as emoções subjetivas (interessadas) das universais (desinteressadas) (ANY, 1985, p.138).

A distinção proposta em russo revela-se bastante difícil na tradução, pois, evitando lançar mão do vocabulário da estética – subjetivo (interessado)/universal (desinteressado) –, Eikhenbaum utiliza a distinção *душевный(целевой)/духовный(формальный)*, ou seja, “d’alma (interessado)/espiritual (formal)”. Se, no entanto, uma das traduções possíveis remete à nomenclatura da estética, é porque a distinção entre “*душевный*” (d’alma) e “*духовный*” (espiritual) significa para Eikhenbaum a diferença entre uma emoção privada e uma emoção compartilhada por todos. Trata-se da distinção entre um rumo peculiar e fortuito da alma humana individual (uma emoção acidental) e um movimento geral da natureza humana, distinção que, apesar da recusa da nomenclatura, traz fortes ecos do interesse anterior de Eikhenbaum pela estética.

Acrescentemos ainda que mais tarde, não apenas em seus estudos sobre Lermontov, mas, sobretudo, em uma reunião dos escritores soviéticos em plenos obscuros anos 50, Eikhenbaum reafirmará a importância de Schiller para o teatro russo, dizendo que seu papel, inclusive teórico, “ainda não foi plenamente reconhecido, possivelmente ultrapassando o de Goethe e, quem sabe, até mesmo de Shakespeare” (ETKIND, 1985, p. 149).

CONCLUSÃO

Se o formalismo russo se impõe hoje em dia como o momento mais instigante na história da teoria da literatura é, sem dúvida, por ter sido tão jovem, inaugural e irreverente. Um outro motivo, não menos forte, é o de evidenciar a veemência das tensões ideológicas exercidas sobre a reflexão acerca das representações. Como insistiu Julia Kristeva, “o discurso sobre literatura é, por definição, ideológico” (KRISTEVA, 1976, p. 130), mas nem sempre esse seu caráter comprometido se deixa apreciar tão diretamente quanto no caso da aventura dos jovens teóricos russos. E se, como nota Peter Bürger, “a vanguarda alterou radicalmente o lugar do engajamento político na arte” (BÜRGER, 2012, p. 165), o formalismo revela-se contemporâneo em um sentido forte das vanguardas, pois com ele exacerbou-se também a influência da política sobre a teoria. Contemporâneo da revolução e inserto entre dois movimentos adversários, o da pressão da tradição, por um lado, e o da coação soviética, por outro, o movimento formalista afirmou-se, sobretudo, em intensidade e, sem ter tido tempo nem condições para um amadurecimento tranquilo, permaneceu uma constelação de aberturas conceituais bruscas, criativas e tremendamente inspiradoras.

De fato, foi na década de 1920 que o formalismo sofreu severas pressões por parte do marxismo ortodoxo, que defendia uma visão mimética e ideológica da literatura. O mais irônico na história do uso da noção de estética por Eikhenbaum talvez seja o fato de ter sido justamente esse tão negociado vocábulo, que indicava um dos caminhos possíveis do desenvolvimento e do aprofundamento do método formal, que serviu afinal aos ideólogos soviéticos para a violenta crítica do formalismo, em consequência da qual se deu enfim seu abafamento.

A inclinação estética relacionada ao estudo intrínseco da forma constituiu, de fato, aos olhos dos marxistas a imperdoável falácia do formalismo. Particularmente evocativo é, nesse sentido, o uso feito da noção de estética por Boris Arvatov que, em seu estudo *Arte e produção*, de 1926, tende a transformá-la em um sinônimo da arte burguesa. Assim, ao postular a abolição da diferença entre arte e técnica na sociedade comunista, o teórico do produtivismo argumenta:

Nessa época, como toda técnica na sociedade capitalista é baseada em suas mais recentes descobertas, afirmando-se enquanto técnica de produção em massa (indústria, rádio, transporte, jornal, laboratório, etc.), a arte burguesa continua sendo sobretudo artesanal e, dessa maneira, almeja a um afastamento do domínio das práticas sociais para o domínio da estética pura (APBATO, 1926, p.95).

Arvatov critica também a ênfase dada a elementos formais pela teoria “burguesa”, ao dizer que “a estética burguesa reduziu todos os aspectos da arte a apenas um tipo, diferenciando-os de acordo com dados puramente formais” (APBATO, 1926, p. 96). À análise crítica da prática e da teoria, reforçada pelo uso negativo da noção de estética, segue-se uma série de postulados intempestivos: “A classe operária deve acabar com esse tipo de glotonaria estética”; “O fetichismo dos procedimentos, formas e problemas estéticos deve ser destruído”; “O fetichismo dos materiais estéticos deve ser destruído” (APBATO, 1926, p.98); “O fetichismo das ferramentas estéticas deve ser destruído” (APBATO, 1926, p. 99). De maneira irônica, Arvatov chega a lançar mão da expressão kantiana “conformidade a fins”, quando diz que “a arte burguesa não era certamente desprovida da ideia de conformidade a fins, mas a conformidade a fins manifestava-se nela de maneira puramente estética” (APBATO, 1926, p. 100).

Embora tenha servido a vários teóricos soviéticos para a depreciação do formalismo como teoria burguesa, escapista e antiproletária, a tradução cultural negativa e unilateral da noção de estética não era aceita por todos e seria simplório acusar os marxistas em geral de uma tal visão redutora. Com isso, parece mais correto falarmos sobre uma controvérsia a respeito da estética, na qual é, sobretudo, uma interpretação da teoria kantiana do belo, tachada de idealista, que se torna o alvo das invectivas marxistas. Os formalistas estariam, aos olhos de alguns teóricos, do lado da estética errada ou mal elaborada. Assim, por exemplo, ainda que o próprio formalismo tenha sido associado por Lev Trotsky em 1923 à “megalomania estética que coloca a nossa dura realidade de cabeça para baixo” (TROTSKY, 1971, p. 84), no mesmo artigo surge também uma insinuação de que a estética tenha sofrido uma redução por parte dos próprios formalistas:

Se considerarmos o processo de criação poética somente como uma combinação de sons e de palavras, e sobre essa base buscarmos uma solução para todos os problemas artísticos, a única fórmula “estética” perfeita seria essa: “Armai-vos de um dicionário e criareis, por meio de combinações e permutas de palavras, todas as obras poéticas do mundo, as passadas e as futuras” (TROTSKY, 1971, p. 78).

Notemos finalmente que, em “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, de 1924, Mikhail Bakhtin, evitando qualquer redução da noção de estética, sinaliza, ao contrário, a falta de sua abrangência na abordagem dos formalistas. O teórico do dialogismo, ao pensar o conteúdo, o material e a forma como aspectos igualmente indispensáveis da obra de arte e da relação estética, apesar do genuíno interesse no trabalho do grupo, aponta para as limitações do formalismo que, no intuito de elaborar uma estética especial, desconsiderou a reflexão a respeito de uma “estética geral”, que envolvesse um embasamento filosófico consistente. Ao contrário de Trotsky, Bakhtin rejeita a visão de qualquer herança kantiana no formalismo:

Não é demais assinalar aqui que o assim chamado método formal não está de maneira alguma ligado, nem histórica nem sistematicamente, à estética formal (de Kant, Herder e outros; ao contrário da estética do conteúdo de Schelling, Hegel e outros), e tampouco se encontra no caminho dela; no plano da estética geral, deve-se definir o método formal como uma das variantes, um tanto simplificada e primitiva, é preciso que se diga, da estética material indicada por nós, cuja história é aquela das *Kunstwissenschaften* na sua luta pela independência da filosofia sistemática (BAKHTIN, 2010, p. 18-19).

“Minha atitude para com o Formalismo Russo mudou algumas vezes” (TODOROV, 1988, p.10), assinalou, não sem nostalgia, Todorov, refletindo sobre as dificuldades de se considerar o movimento do ponto de vista histórico e de se avaliar sem reducionismo suas conquistas e suas limitações. Com efeito, tendo em vista todas as severas pressões ideológicas sofridas pelo movimento a partir do início dos anos 20, resulta bastante difícil hoje em dia responder univocamente à pergunta

pelos motivos da reviravolta na reflexão de Eikhenbaum acerca da estética, que, em quatro passos, marcados pelas publicações de 1917, 1919, 1924 e 1925, atravessou toda a amplitude vertiginosa entre extremos.

É pouco provável que em sua tradução cultural negativa da noção de estética em 1925 Eikhenbaum, pesquisador assíduo e incansável de Tolstói, tenha sido simplesmente um herdeiro involuntário da tradição crítica russa do século XIX, na qual predominava a forte ênfase no envolvimento ético e político da representação literária. Chegando a resultar em uma visão redutora da literatura “em termos de ideias políticas” (ERLICH, 1980, p. 21)³, essa tradição olhava, de fato, de soslaio para o desinteresse inerente à percepção estética e tendia a associá-lo a uma postura apolítica, escapista e niilista.

Pode ser que a crítica unilateral e a rejeição da estética por Eikhenbaum, relacionada a sua apreensão inegavelmente limitadora, tenha decorrido em parte do tom assumidamente polêmico, se não mesmo abertamente agressivo, dos textos formalistas marcados sobretudo pela “atitude de destruição e negação” (EIKHENBAUM, 1971, p.33). Mais provavelmente ainda, e para além da intensa excitação intelectual que acompanhou o surgimento do formalismo – pois em 1925 não se trata mais da defesa contra a tradição crítica realista ou simbolista –, os motivos da rejeição da estética por parte de Eikhenbaum podem ter sido, sobretudo, políticos e, nesse sentido, estritamente atrelados à urgência da defesa das conquistas do formalismo nos anos 20.

Como perspicazmente nota Tony Bennett em seu estudo dedicado às complexas relações entre formalismo e marxismo, “por volta dos 30, o formalismo estava de fato morto e em 1934 foi transformado pela ideologia do realismo socialista, promulgada por Jdanov, em um sinônimo da decadência burguesa e de escapismo” (BENNETT, 1979, p. 26). Nesse contexto novamente beligerante – e “A Teoria do ‘Método Formal’” de 1925 deve ser lida enfim como um gesto defensivo do formalismo –, o tom das intervenções vê-se novamente marcado pela virulência. A própria colocação entre aspas da expressão “Método Formal”, que evita até mesmo o termo “formalismo”, associado justamente a posturas esteticistas e idealistas, parece apoiar essa interpretação.

THE REJECTION OF AESTHETICS IN BORIS EIKHENBAUM'S FORMALIST THEORY

ABSTRACT

In taking as its starting point the rejection of the aesthetics in Boris Eikhenbaum's text "The theory of the 'Formal Method'" (1925), the paper discusses and exemplifies the process and the political motivation of this denial. The great importance of the aesthetics, above all in its German version, in Eikhenbaum's previous reflection, especially related to his reception of Friedrich Schiller's theory of tragic and sublime in 1917, calls indeed one's attention. After this positive reception, we can observe, though, a quick rising of the increasingly negative interpretation, ended by the radical refutation of the aesthetics in the 1920s.

KEYWORDS: Russian formalism, Boris Eikhenbaum, aesthetics, literary theory.

EL RECHAZO DE LA ESTÉTICA EN LA TEORÍA FORMALISTA DE BORIS EIKHENBAUM

RESUMEN

Tomando como punto de partida el rechazo definitivo de la estética en el texto de Boris Eikhenbaum "La teoría del 'Método Formal'" (1925), el trabajo discute el proceso y los motivos políticos de ese gesto negativo. La importancia de la estética, principalmente en su versión alemana, en la reflexión anterior de Eikhenbaum, especialmente relacionada con su recepción de la teoría de Schiller acerca del trágico y sublime en 1917, llama en efecto la atención. Después de esta recepción positiva, podemos observar, sin embargo, la rápida ascensión de la interpretación cada vez más negativa, llegando a la refutación radical de la estética en la década de 1920.

PALABRAS CLAVE: formalismo ruso, Boris Eikhenbaum, estética, teoría de la literatura.

NOTAS

1. Para uma descrição mais detalhada da importância fundamental das relações entre formalismo e futurismo, cf. POMORSKA, K. *Formalismo e futurismo. A teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Trad. S. Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

2. A respeito da leitura da estética de Kant feita por Schiller, cf. SCHILLER, F. *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*. Trad. R. Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
3. Para uma visão mais completa dos assuntos contemplados pela crítica russa do século XIX, cf. BARRETO GOMIDE, Bruno (Org.). *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*. Trad. S. Branco et al. São Paulo: Editora 34, 2013.

REFERÊNCIAS

ANY, Carol. *The theory of art and emotion in the formalist research by Boris Eikhenbaum*. *Revue des Études Slaves*, v. 57, p.137-144, 1985.

_____. *Boris Eikhenbaum*. *Voices of a Russian formalist*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

АРБАТОВ, Борис. *Art and production*. Moscou: Prolet cult, 1926.

БАХТИН, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução A. F. Bernardini. São Paulo: UNESP/Hucitec, 2010.

BARRETO GOMIDE, Bruno (Org.). *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*. Tradução S. Branco et al. São Paulo: Editora 34, 2013.

BENNETT, Tony. *Formalism and marxism*. London: Methuen, 1979.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução J. P. Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

EIKHENBAUM, Boris. A Teoria do ‘Método Formal. In: OLIVEIRA TOLEDO, D. (Org.). *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Tradução A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. p.3-38.

_____. Como é feito *O Capote* de Gogol. In: OLIVEIRA TOLEDO, D. (Org.) *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Tradução A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. p. 227-244.

ЭЙХЕНБАУМ, Борис. *Theory of the Formal Method*. 1925. Disponível em: http://opojaz.ru/method/method_intro.html. Acesso em: 25 set. 2015.

ЭЙХЕНБАУМ, Борис. Anna Akhmatova: an attempt of analysis.. In: *О поэзии*. Leningrado: Советский писатель, 1969. p.75-147.

ЭЙХЕНБАУМ, Борис. Schiller’s tragedies in the realm of his theory of the tragic.. In: *Сквозь литературу*. Leningrado: Academia, 1924a. p. 84-151.

Disponível em: <<http://books.e-heritage.ru/book/10071177>>. Acesso em: 25 set. 2015.

ЭЙХЕНБАУМ, Борис. On the tragedy and the tragic. In: *Сквозь литературу*. Leningrado: Academia, 1924b. p.73-83. Disponível em: <<http://books.e-heritage.ru/book/10071177>>. Acesso em: 25 set. 2015.

ERLICH, Viktor. *Russian formalism*. History, doctrine. Haia: De Gruyter, 1980.

ETKIND, Efim. Friedrich Schiller in Boris M. Eikhenbaum's work. *Revue des Études Slaves*, v. 57, p.145-157, 1985.

KRISTEVA, Julia. Ideologia do discurso sobre a literatura. In: *Masculino, feminino, neutro*. Ensaios de semiótica narrativa. Tradução T. F. Carvalhal et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 127-138.

MAIAKOVSKI, Vladimir. Como fazer versos? In: SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.167-219.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. A teoria formalista russa e seu ambiente poético. Tradução S. Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROBEL, Léon. Un trio prodigieux. *Europe. Les Formalistes Russes*, n. 911, p. 3-13, mar. 2005.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Tradução P. Süssekind e V. Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Teoria da tragédia*. Tradução F. Meurer. São Paulo: Herder, 1964.

_____. *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*. Tradução R. Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TROTSKY, Lev. A escola poética formalista e o marxismo. In: OLIVEIRA TOLEDO, D. (Org.). *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Tradução A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. p.71-85.

TODOROV, Tzvetan. Poetic language: the Russian formalists. In: _____. *Literature and Its theorists: a personal view of the twentieth-century criticism*. Tradução C. Porter. Londres: Routledge, 1988. p.10-28.

Submetido em 19 de fevereiro de 2018

Aceito em 6 de março de 2018

Publicado em 31 de agosto de 2018
