

# DOSSIÊ FIGURAS DO ESTRANHAMENTO

CLEUSA RIOS P. PASSOS  
MICHEL RIAUDEL  
YUDITH ROSENBAUM

## APRESENTAÇÃO

### Primeiras reflexões

“Figuras do estranhamento” pretende ser um território de múltiplas faces, abrindo-se para estudos de saberes diversos – literários, sociais, políticos, psicanalíticos, entre outros –, articulados em torno de uma matriz comum. Entendida como atitude, efeito e forma, a noção de estranhamento, em sua acepção mais genérica, supõe o deslocamento ou o desenraizamento (da palavra e/ou do sujeito) vivido como experiência da perda da familiaridade e passagem para o campo do insólito, do bizarro, do desvio, do sinistro, do exílio, do inquietante, da marginalidade. Considerado correlato da estrangeiridade, o estranhamento pode adquirir hoje o estatuto de uma categoria híbrida que concerne tanto ao poético (desde sua histórica conceituação por Chklovski, em *A arte como procedimento*, 1917, passando pelo sentido que lhe deu Freud no ensaio “*Das Unheimliche*”, em 1919), como ao humano em trânsito por países, situações, pensamentos e afetos.

O termo original, “*Ostranenie*” (estranhamento), usado por Chklovski, referia-se ao efeito criado pela obra de arte literária para nos distanciar de uma percepção comum do mundo e adentrar uma dimensão nova, só visível pelo olhar estético. Opunha-se, portanto, à ideia de reconhecimento e familiaridade como funções da arte. Ainda no citado ensaio, encontra-se a fecunda proposta de entender o processo de singularização do objeto (ou des-familiarização), não distante do conceito de desautomatização de Mukarovsky ou de desalienação, de Bertold Brecht. O terreno semântico ao qual esses termos estão referidos pode e deve ser relido, revisto, contraposto, ampliado e renovado por diferentes visões dentro do campo sugerido pelo título “*Figuras do estranhamento*”.

Concernentes ao imaginário artístico em sua inextricável relação com a realidade histórico-social, as “figuras do estranhamento” trazem a referência primordial às formas de representação (figurações), caracterizando a matriz estilística como um dos eixos centrais. Ao seu lado, a dimensão do estranhamento introduz, na expressão do título, o elemento destabilizador ou de negatividade ao já estabelecido, ganhando aqui a ressonância de uma ultrapassagem ou transposição. Caberiam também, pela proposição abrangente do tema, questões relativas às formas narrativas, particularmente as literárias, no que tange às rupturas e transgressões dos modos familiares, construindo perspectivas novas e deslocadas diante dos códigos reconhecidos. Surpresa, choque, inquietação, descoberta, movimento, transformação estariam, entre outras reações, no âmbito provocativo das figuras do estranhamento.

Para que a amplitude da proposta não implique em diluição ou generalidade, será preciso privilegiar o termo dentro de algumas delimitações. Do ponto de vista psicanalítico, um dos motes inspiradores do tema, todo processo de constituição da subjetividade supõe o encontro de um ser com a alteridade em sua

estranheza. Na raiz, portanto, da subjetivação humana, impõe-se não só a diferença do eu infantil com o outro adulto (representante do mundo indispensável e inalcançável para o psiquismo do recém-nascido), mas sobretudo da alteridade do sujeito consigo mesmo, dado pelo inconsciente enquanto suposto corpo estrangeiro ao eu. É como enigma, enfim, que os sujeitos se relacionam com seus outros e com sua própria estranheza.

Se pensarmos nas exigências de simbolização desses tantos outros enigmáticos dentro e fora de si – tarefa para sempre fadada ao fracasso e que por isso mesmo se faz perene e vital – veremos por que são tão múltiplas as figuras do estranhamento. Metabolizar, traduzir, simbolizar, representar são os imperativos de um exílio permanente do sujeito, destituído de um lugar e de um tempo familiares ao qual não pode mais retornar. Resta a ele dar voz (ou silêncio), visibilidade (ou invisibilidade) ao que surge sob a forma enigmática e fertilizadora do estranhamento. Teremos, entre inúmeras possibilidades de reflexão, o infantil, o migrante, o excluído, o desviante, o estrangeiro, o exilado, no polo dos indivíduos e das nações; gêneros literários e seus deslocamentos, tradução, discurso, relatos históricos, anacronismo, no polo das formas de representação. Entre ambos circulam as tentativas ensaísticas e criativas de análise e interpretação das “figuras do estranhamento”.

### **Anacronismo: uma reflexão a mais**

Até aqui foram elencadas linhas de força do projeto concebido, desde 2013, pelas universidades de São Paulo e de Poitiers. O primeiro colóquio, realizado em Poitiers, procurou enfocar formas artísticas, vinculadas a áreas distintas (literatura, psicanálise, sociologia, cinema, teatro etc.), nas quais a presença do estranhamento se revelava fundamental. O segundo, ocorrido na Universidade de São Paulo em abril de 2014, seguiu as mesmas diretrizes, continuando a privilegiar a presença do estranhamento em diferentes culturas e seus liames com vários campos do saber. Tal abertura permite observar a multiplicidade e os meandros de interpretações que a noção ganha, estendendo-se de Aristóteles e sua ideia de que a língua poética precisa ter um “caráter estranho, surpreendente”, ecoando na já mencionada proposta de Chklovski, segundo a qual o fator de desautomatização da arte é provocado pelo estranhamento da linguagem poética, passando por Freud e as relações entre a literatura e “*Unheimliche*” (e, por extensão, recalque, angústia, pulsão de morte etc.), mantendo-se tais vínculos até nossos dias, especialmente nas obras “ditas fantásticas”. A noção adentra, portanto, textos literários, compostos por escritores que, sem preocupações teóricas, ampliam críticas relativas ao mecanismo imposto por normas sociais e políticas, graças à produção de efeitos inquietantes no leitor.

Cabe constatar que parte de teóricos e críticos se volta para o estranhamento temporal, gerando discussões sobre o anacronismo, termo que escapa à noção comum de “erro de datas” para se caracterizar como um aspecto a apoiar historiadores e críticos. Mais presente nas concepções da história e da história da arte, a noção aparece em reflexões sobre a tradição literária, podendo também se constituir objeto da própria criação literária. Basta lembrar Borges e dois de seus mais renomados contos: no primeiro, “*Pierre Menard, autor del Quijote*” (1944), o anacronismo se visualiza na comparação do mesmo parágrafo composto por Cervantes (século XVII) e retomado inteiramente igual por Menard (século XX), mas já configurado outro em função do distanciamento temporal. No segundo, “*Kafka y sus precursores*” (1951), Borges reverte a cronologia linear das obras literárias, argumentando que o presente pode alterar o passado, ou seja, o narrador contesta a “tradição como dívida” a obras anteriores, propondo relê-las com “novo” olhar. A tradição literária deixa de ser mera sucessão de textos, rompendo-se o encadeamento cronológico na leitura de tais produções e ampliando as pesquisas teóricas no campo dos Estudos Comparados.

Restringindo-nos a quatro ou cinco momentos da teorização do anacronismo, cabe esclarecer que, antes da publicação de *“Pierre Menard, autor del Quijote”*, Lucien Febvre<sup>1</sup> discutia o rompimento da história como sucessão de fatos, sem ignorar a ideia de “espírito de época”. O mais comentado de seus exemplos é o de pensar Rabelais como “livre pensador”, e não um descrente, considerando problemático impor a presença do conceito de “descrença” no século XVI.

Na década de noventa, com visão distinta e recordando as posições de Benjamim sobre a história, Jacques Rancière<sup>2</sup> contradiz Febvre, defendendo as ideias de o anacronismo constituir-se não de uma confusão de datas, mas de épocas e de ser “anti-histórico”, já que oculta “as próprias condições de historicidade”. Conforme o autor, é preciso considerar a ruptura do homem com seu tempo e o estabelecimento de vínculos com outras linhas de temporalidade. Complexa, a noção é revisitada pela helenista Nicole Loraux<sup>3</sup> que, ainda na década de 1990, não só afirma a necessidade do historiador em ter “audácia” para assumir os riscos do anacronismo, mas também formula perguntas fulcrais, dentre elas: de onde falaria o historiador? Podendo-se aí acrescentar: e de onde falaria o crítico? Nessa direção, tomando-se os gregos por objeto, como ter acesso a seus afetos e pensamentos, sem mediação? Na esteira de Marc Bloch, as reflexões de Loraux sugerem “ir do presente ao passado com questões do presente para voltar ao presente, com o lastro do que se compreendeu do passado”. Esse jogo de vai e vem de tempos requer que cada um reorganize e compreenda o outro, e nele é possível inferir uma aproximação com a teoria freudiana no que concerne à elaboração dos processos de (re)construção da memória do sujeito.

No início de nosso século, em *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images*, Didi-Huberman<sup>4</sup> se detém na imagem pictórica, criticando a noção de *Zeitgeist* e opondo “o artista de seu tempo ao artista contra seu tempo” – traço anacrônico e valorizado em seu texto, no qual insiste o reconhecimento da memória de tempos complexos e não a “submissão unilateral ao tempo cronológico”, entendendo o anacronismo como sobredeterminação de objetos históricos, esbarrando, portanto, no pensamento freudiano. Nessa cadeia reflexiva, em certo momento de *O que é contemporâneo e outros ensaios* (publicado em 2009 no Brasil), Agamben<sup>5</sup> lembra Huberman ao afirmar que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” Ou seja, o autor italiano sugere a aproximação e o distanciamento do tempo presente para compreendê-lo.

Essas breves considerações de estudiosos, preocupados com os paradoxos do anacronismo, suscitam perguntas específicas para nosso tema: quais as possíveis relações entre estranhamento e anacronismo? O segundo pode gerar o primeiro e vice-versa? Como perceber tais relações no interior da obra artística e qual a função singular que teriam? Quais os vínculos e as distinções entre literatura e história no que concerne ao anacronismo?

Dedicado à arte e suas relações com a história, Didi-Huberman já busca respostas para algumas dessas questões. Duas passagens de sua obra o revelam bem: na primeira, ele constata tanto as diferenças e mudanças dos homens, como a ideia de que estes duram no tempo e se reproduzem, havendo, portanto,

---

<sup>1</sup> FEBVRE, Lucien. *Le problème de l’incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. La religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel, 1947.

<sup>2</sup> RANCIÈRE, Jacques. «Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien», *L’Inactuel*, n. 6, Calmann-Lévy, 1996, p. 53-68.

<sup>3</sup> LORAU, Nicole. «Éloge de l’anachronisme en histoire», *Le Genre humain*, n. 27, Éditions du Seuil, 1993, p. 23-29.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. (Collection “Critique”).

<sup>5</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

semelhanças entre todos nós (descendentes do passado) e não só estranhamento. Em tal reflexão, pode-se apreender algo da noção do “*Unheimliche*” de Freud, ou seja, o que é familiar também provoca efeitos de estranheza, isto é, ambos se sustentam. Na segunda passagem, o autor considera, no anacronismo, a “marca da ficção, que autoriza todas as discordâncias possíveis na ordem temporal”, sublinhando um dos pontos fulcrais da proposta aqui enfocada: qual o lugar do anacronismo no texto literário? E, ainda, estendendo a reflexão: como contribui para configuração das figuras do estranhamento? Conforme se vê, as indagações sobre a produção e recepção dos efeitos inquietantes, rastreados na obra literária e artística, multiplicam-se e são o objeto do olhar dos ensaios aqui reunidos, voltados sempre para a busca de processos produtores de tais efeitos. Todos preservaram as principais características de suas apresentações nos colóquios, a saber, o tom de oralidade da conferência inicial, o de encerramento da última e as línguas portuguesa, espanhola e francesa escolhidas por cada autor. Foram igualmente contemplados textos dos dois encontros, ressaltando que, em função do espaço, nem todas as contribuições de ambos os colóquios puderam ser publicadas neste dossiê, composto, então, pelos ensaios dos organizadores (da USP e de Poitiers), dos conferencistas de São Paulo e dos colegas das universidades estrangeiras.