

PARA UMA DISCUSSÃO SOBRE A PERCEPÇÃO E VALORIZAÇÃO DO “NOVO” NA LITERATURA DO SÉCULO XX

José Luís JOBIM²

- RESUMO: A literatura do século XX desenvolveu um certo modo de ver o “novo”, um modo que vai além dos autores e alcança a Teoria da Literatura. Tentaremos de forma esquemática mostrar como este conceito específico de “novo” circulou do Formalismo Russo às chamadas Estéticas da Recepção e do Efeito. Como estudo de caso, confrontaremos as teses do Futurismo italiano com a avaliação que seu contemporâneo Karl Vossler faz delas.
- PALAVRAS-CHAVE: Conceito de novo; literatura e teoria do século XX.

Em outro momento, ao falar sobre a teoria da história literária (JOBIM, 2003), já assinaléi a importância de se investigar a autoconsciência dos agentes literários sobre seu próprio trabalho. Quando tentamos tematizar esta autoconsciência, nas vozes de “dentro” de um período, na perspectiva produzida por este período sobre si próprio, a partir dos problemas e concepções dominantes da cultura da época e dos processos ou argumentos utilizados para justificar uma ou outra posição tomada, podemos obter resultados interessantes.

A seguir, tentaremos propor sinteticamente encaminhamentos para uma discussão das idéias “modernas” sobre a percepção e valorização do *novo* na literatura, mostrando como convergem e divergem agentes literários sobre este assunto em contextos do século XX. Na primeira parte, trataremos esquematicamente do caso no âmbito da crítica e da teoria literária, percorrendo de forma sumária um caminho que vai do Formalismo Russo à Estética da Recepção. Na segunda, confrontaremos as teses do Futurismo italiano com a avaliação que seu contemporâneo Karl Vossler faz delas.

² Departamento de Cultura Brasileira, Literatura Brasileira e Teoria da Literatura – Instituto de Letras – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ – CEP 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ. E-mail: joseluisjobim@terra.com.br

Um exemplo de percurso na crítica e teoria da literatura

A crítica, a história e a teoria literária do século XX pagaram um pesado tributo às idéias das vanguardas, que por sua vez reciclaram e radicalizaram elementos já presentes no Romantismo. Se percorrermos sinteticamente o caminho que vai do Formalismo Russo, passando pelo Estruturalismo Francês, até as chamadas Estéticas da Recepção e do Efeito, podemos perceber isto.

No que diz respeito ao Formalismo Russo, é mais do que conhecida a integração entre teóricos e vanguardistas³. Referindo-se à obra de V. Chklovski que foi o marco inicial do Formalismo Russo, Bakhtin já afirmava, em 1928:

Uma olhada na brochura de Chklovski dá a impressão de que ela é o manifesto de uma escola literária específica, em vez de ser o começo de um novo movimento nos estudos literários. (BAKHTIN, 1978, p. 54)

Em suas conclusões sobre o “primeiro período” do Formalismo Russo, Bakhtin não só acusa aquela vertente teórica de estar “intimamente interligada com o programa artístico e os interesses sectários do futurismo russo”, mas também pondera:

A união com o futurismo não poderia deixar de estreitar no mais alto grau o escopo intelectual do formalismo, ao muni-lo de um sistema de predisposições para a seleção de apenas alguns dos fenômenos da vida literária. (BAKHTIN, 1978, p. 64)

É interessante notar que o Formalismo Russo passou a ter um papel mais destacado na agenda dos estudos literários ocidentais basicamente a partir da antologia publicada na França por Tzvetan Todorov em 1965, embora Victor Erlich já tivesse publicado outra antologia dez anos antes (*Russian Formalism: History, Doctrine*, de 1955). Talvez porque a recepção da antologia de Erlich tenha se restringido ao gueto acadêmico dos estudos eslávicos, enquanto a de Todorov tenha circulado mais amplamente, inclusive ganhando várias edições no Brasil, na década de 70.⁴

³ Cf. Pomorska (1972). Se quisermos um exemplo de autor menos “acadêmico”, podemos citar Leon Trotski ([1924] 1980, p. 143): “O formalismo estava estreitamente ligado ao futurismo russo.”

Não é à toa que Todorov traz à cena os formalistas, pois o chamado “Estruturalismo francês” – a que se filiava como pesquisador então – encontrava-se numa fase em que havia uma notável preocupação com a construção de uma taxionomia das formas literárias e uma preocupação em definir o que seria “intrinsecamente” literário. Assim, de certo modo a introdução daquela antologia naquele contexto pode ser também vista como uma tentativa de dar maior credibilidade às posições que se articulavam na comunidade acadêmica a que pertencia Todorov, fornecendo-lhes um “antecedente” histórico. Talvez pudéssemos dizer que se tratava de criar uma imagem de que os Formalistas foram os precursores do que propugnavam os Estruturalistas então.

Segundo Borges (1974, p. 711), “cada escritor cria seus precursores”. Não há porque dizer que a *criação de precursores* se limita aos literatos, visto que pode ser estendida aos teóricos, que se apropriam do antecedente a partir da visada do conseqüente. No caso em tela, pode-se dizer que uma certa seleção e tradução de obras do passado serviu a uma agenda teórica do presente, que de algum modo interpretou o que vem antes (o Formalismo Russo) a partir dos interesses do que vem depois (o Estruturalismo francês).

A antologia francesa trazia um prefácio de Roman Jakobson (ele próprio um participante do Formalismo Russo), no qual este declarava considerar positivamente a proximidade entre teóricos e literatos:

É precisamente o encontro dos analistas e dos mestres da arte poética que põe à prova a pesquisa e a enriquece, e não é por acaso que o Círculo Lingüístico de Moscou contava entre seus membros com poetas como Maiakovski, Pasternak, Mandelchtam e Asseïev. (EIKHENBAUM, 1965, p.12)

A “apresentação” deste volume, feita pelo próprio Todorov, chama a atenção sobre o que considera nuclear nas teses formalistas. Não por acaso, trata-se de idéias relacionadas às das vanguardas:

Parece-nos hoje que as idéias em torno das quais se constitui a doutrina do formalismo se encontram à margem do sistema. São

⁴ Na edição brasileira (*Teoria da literatura: formalistas russos*), cortou-se o prefácio de Roman Jakobson e a apresentação de Todorov, substituindo-se ambos por um prefácio de Boris Schnaiderman e um texto de Dionísio de Oliveira Toledo.

idéias sobre o automatismo da percepção e sobre o papel renovador da arte. O hábito nos impede de ver, de sentir os objetos, é necessário deformá-los para que nosso olhar se detenha neles: é este o objetivo das convenções artísticas. O mesmo processo explica as mudanças de estilo em arte: as convenções, uma vez admitidas, facilitam o automatismo em vez de destruí-lo. (EIKHENBAUM, 1965, p. 16)

Segundo o credo formalista, presumia-se que, através da universalização de convenções e procedimentos artísticos em determinado sistema literário, haveria uma *automatização* da percepção. Para *desautomatizar* o leitor, seria necessário introduzir novos procedimentos que gerariam um *estranhamento* (*ostranenie*, palavra russa que foi traduzida para o francês por Todorov como *singularisation*) em relação ao já lido, e criariam uma nova perceptibilidade.

Bakhtin (1978, p. 150-151) já havia chamado a atenção sobre o par binário *automatização / perceptibilidade*, apontando a “presença de psicologismo primitivista nos conceitos formalistas”. Somente uma pessoa para quem uma dada construção seria automatizada poderia perceber em relação ao seu próprio *background* a diferença da outra construção que adota procedimentos diferentes; em outras palavras, dependeria de cada leitor singular “estranhar” ou reconhecer determinada construção artística, de acordo com seu próprio repertório de experiências.

A criação de categorias teóricas que dependem de “receptor” da obra de arte não foi, é claro, opção exclusiva dos formalistas. Se olharmos para adiante, veremos que o movimento conhecido como Estéticas da Recepção e do Efeito também colocará em pauta a figura do leitor. Só que as categorias elaboradas pelos teóricos alemães deste movimento (Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser à frente) objetivaram escapar do impasse da “subjetividade” do leitor singular, e apontar para um “horizonte de recepção” que seria mais abrangente. Que quer dizer isto?

Como vimos, Bakhtin acusa os formalistas de produzirem um sistema de categorias cuja operacionalidade ficaria circunscrita ao âmbito de cada sujeito singular que entrasse em contato com determinado texto. Seria de fato muito complicado produzir observações objetivas sobre uma obra literária, se o máximo de “objetividade” que pudéssemos produzir fosse o relato de cada

experiência específica (e diferente) de sujeitos variados sobre esta obra. Hans Robert Jauss elaborou uma forma engenhosa de tentar fugir disto. Como?

Para começar, ele evita tematizar a experiência de cada leitor singular, buscando os elementos comuns a universos mais abrangentes de leitores em determinadas épocas e lugares. Jauss advoga que, na nossa leitura de uma obra literária, mobilizamos sempre um saber prévio, com base no qual se dá a experiência de ler. Este saber não é apenas “nosso”, já que é fruto de um certo contexto histórico dentro do qual nos inserimos juntamente com outros leitores, nossos contemporâneos, e que de algum modo condiciona a todos nós.

A própria obra, por sua vez, já teria incorporado à sua estrutura elementos direcionadores de sua interpretação, predispondo seu público a recebê-la de maneira bastante definida, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, que poderiam despertar a lembrança do já lido, ensejar expectativas quanto a meio e fim do texto ou conduzir o leitor a determinada postura emocional, antecipando o horizonte de compreensão em que se dará a leitura (JAUSS, 1994, p. 28).

O horizonte de expectativa dos leitores de determinado momento histórico também poderia ser objetivamente verificado a partir de três fatores:

(...) em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação. (JAUSS, 1994, p. 29)

O horizonte de expectativa dos leitores reveste-se de particular importância porque é em relação a ele que Jauss estabelece parâmetros valorativos para as obras literárias: a obra que apenas atende às expectativas do público – ao gosto estabelecido, ao belo usual, ao preenchimento dos desejos de familiaridade – pertenceria à esfera da arte “culinária” ou ligeira, e teria um valor menor do que a obra que se distancia destas expectativas, negando experiências conhecidas ou conscientizando o leitor de outras, jamais expressas,

podendo ter por conseqüência uma “mudança de horizonte” (JAUSS, 1994, p. 31).

Ora, embora Jauss tenha criticado explicitamente os pressupostos formalistas (e os marxistas)⁵, há claras ligações entre o ponto de vista dos russos e o do alemão. Os formalistas valorizavam a *desautomatização*, o *estranhamento*, a percepção do novo. E Jauss valoriza a obra que se distancia das expectativas do público. Ou seja, valoriza a obra que *desautomatiza* o hábito do receptor, que causa um *estranhamento* em relação às convenções artísticas com as quais o leitor está acostumado.

Em suma, ao transformar em pressuposto teórico a proposta vanguardista de valorização do “novo”, Jauss de certa maneira segue os passos de seus pares russos, embora muitas décadas os separem. A seguir, veremos um outro caso: o de contemporâneos que expressam visões antagônicas sobre o mesmo tema.

Revedo o passado: modos de apropriação de Marinetti e Karl Vossler

Ao tratarmos de períodos ou movimentos literários, é interessante observar como o contexto em que se inscreve o escritor que fala sobre sua poética acaba de alguma forma projetando-se sobre seu próprio discurso. Ao evocarem ou justificarem as razões de produzir sua arte de tal ou qual modo, com freqüência os escritores se dirigem a referentes em relação aos quais o sentido do que estão produzindo se delineia. Assim, se, por um lado, na poética da imitação e da emulação ficava claro que havia um cânon de autores e obras que, por serem exemplares, serviam de referência modelar, por outro lado, principalmente após o Romantismo, emerge uma noção de produção artística bem diferente. Enquanto a poética anterior valorizava o passado – quer mais imediato, quer mais remoto –, onde buscava o exemplo, o modelo, os românticos valorizavam a estética da expressão do eu-autoral, a presença deste

⁵ “A escola marxista não trata o leitor – quando dele se ocupa – diferentemente do modo com que ela trata o autor: busca-lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade. A escola formalista precisa dele apenas como o sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento” (JAUSS, 1994, p. 22).

eu-autoral na origem da obra, o presente do artista, em oposição ao passado de sua arte.

A luta contra as normas neoclássicas no período romântico é feita, entre outras coisas, alegando-se que o próprio pressuposto de produzir um novo classicismo – com suas noções de exemplaridade e uso dos clássicos como modelo – não teria cabimento, pois um novo tempo exigiria uma nova poética. Uma poética do hoje seria “melhor” do que a do ontem, por definição.

A partir do século XIX, é importante notar também a complexidade crescente das sociedades em que a produção artística se insere⁶, no Ocidente, o que nos permite com muito mais frequência ter acesso tanto a textos de “dentro” da perspectiva de quem está efetivamente produzindo determinado tipo de arte quanto de “fora” desta – isto é, a textos de quem nem está produzindo aquele tipo de arte, nem compartilha dos pressupostos a partir dos quais aquele tipo de arte é produzido. Deste modo, um dos trabalhos mais interessantes para a história literária é contrastar essas duas visões antagônicas. A seguir, daremos uma amostra das potencialidades do trabalho com este contraste, confrontando a visão antagônica de dois contemporâneos sobre o Futurismo italiano – a de Marinetti e a de Karl Vossler –, e fazendo algumas reflexões sobre o tratamento que cada um deles dá ao passado.

No Manifesto Futurista de 1909, Marinetti declara querer “livrar a Itália de sua gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários”, compara os museus a cemitérios e diz:

Na verdade, a frequência cotidiana aos museus, às bibliotecas e às academias [...] é para os artistas o que é a tutela prolongada dos pais para os rapazes inteligentes, ébrios de seu talento e de sua vontade ambiciosa. (MARINETTI, 1976, p. 87)

Assim, Marinetti vê as instituições culturais como se fossem a materialização de uma tutela contra a qual ele, sendo inteligente, ébrio de seu talento e de sua vontade ambiciosa, devia insurgir-se. Por isso, a proposta explícita de ir contra elas. De fato, a revolta programática contra todos os supostos agentes da continuidade

⁶ Mesmo dentro do mesmo movimento artístico, a complexidade se manifesta. É o que Mário de Andrade observa, em carta a Manuel Bandeira (10/11/1926): “E o chamado Modernismo? Mas eu queria saber quem no mundo poderá definir o Espírito Moderno sem incluir dentro dele as orientações mais díspares!” (MORAES, 2000, p. 322).

cultural (professores, arqueólogos, bibliotecas, museus), levada ao extremo de propor que se incendeiem as bibliotecas e se inundem os museus⁷, não é projeto exclusivo do Futurismo, mas de alguma forma contamina as várias vanguardas artísticas daquela época, expressando-se mais ou menos explicitamente em seus manifestos. E a reação destes supostos agentes também é previsível. O grande romanista alemão Karl Vossler verbalizou-a em carta ao próprio Marinetti, datada de 28 de julho de 1914, dizendo:

Estou profundamente convencido de que a vida é tudo menos um jogo. O que significa dizer que *acredito* na vida e que me aproximo dela com a maior seriedade. Vejo que o futurismo tem também um lado sério e vital, alimentado principalmente pelo tédio que sente quando confrontado por estetas e diletantes como Anatole France e os D'Annunzianos. Não será fácil eliminá-los e enterrá-los, mas se alguém pode cumprir a tarefa, penso que são os senhores. O humor [*umorismo*] mais feroz, a ironia mais sarcástica, os mais divertidos pontapés são todos adequados e apropriados a este trabalho de destruição. Porém, quando os senhores [lutam] contra tudo que é velho, até mesmo contra as bibliotecas, aí já não estou com os senhores. A vida moderna é uma árvore que necessita lançar-se sempre mais e mais alto e, precisamente por isso, deve mergulhar raízes ainda mais fortes no solo da tradição, do passado. Nós, professores de história, somos os calcanhares escondidos, as veias subterrâneas, os sutis filetes que sugam e se nutrem destas raízes. (VOSSLER, 2003, p. 57-58)

Como professor de história, o autor da *Italienische Literatur der Gegenwart* tinha dificuldade em aceitar que as idéias expressas no programa do Futurismo fossem absolutamente inéditas, como desejava Marinetti. Na contramão deste desejo, Vossler chama a atenção para o passado a partir do qual esta própria proposta se constitui e pode ser entendida; em outras palavras, chama a atenção para a tradição preexistente, que funciona como um certo substrato pré-constituído das idéias que o Futurismo pretende vender como absolutamente originais. A metáfora da “vida moderna” como “uma árvore que necessita lançar-se sempre mais e mais alto e,

⁷ “Venham portanto os bons incendiários de dedos carbonizados!... Ei-los aqui! Ei-los aqui!... E metam logo o fogo nas prateleiras das bibliotecas! Desviem o curso dos canais para inundar as sepulturas dos museus!...” (MARINETTI, 1976, p. 87).

precisamente por isso, deve mergulhar raízes ainda mais fortes no solo da tradição, do passado” também vai na contramão das teses vanguardistas sobre uma “vida moderna” vista como novidade absoluta, como última e melhor palavra de uma evolução tecnológica e material. Já que os “professores de história” são os “sutis filetes que sugam e se nutrem destas raízes” do passado, eles também podem colocar em xeque a pretensão dos discursos do presente de se apresentarem como fundadores absolutos do novo, chamando a atenção sobre o tributo que o contemporâneo paga à tradição em que se enraíza. Por isso, nesta mesma carta, Vossler adianta que a sua obra sobre a literatura italiana não vai reproduzir a visão que o Futurismo tinha de si mesmo, mas chamar a atenção sobre as raízes históricas das idéias professadas por aquele movimento:

Mas este [Vossler refere-se a *Italienische Literatur der Gegenwart*] certamente causará um desapontamento, pois trata do Futurismo não como um novo começo, mas como a expressão final de um movimento que se inicia com o Romantismo. Enfim, sinto ter que dizê-lo, ali o Futurismo é julgado de um ponto de vista passadista. De fato, parece-me que o futurismo traz qualquer coisa em si que já passou, algo morto, ou, melhor dizendo, nascido morto: o mesmo senso de humor [*umorismo*] irônico e brincalhão em face à realidade que, extremamente rançoso, se encontra nos românticos, especialmente nos românticos alemães. Estes estão presentes como teoria e programa em Schelling e como arte e estilo nos Schlegels, em Hoffman, etc. (VOSSLER, 2003, p. 57-58)

Ao chamar a atenção sobre as “raízes no solo da tradição”, sobre a relação entre a proposta futurista e a literatura alemã do passado, ao argumentar que o Futurismo retoma idéias e modos de pensar que pertencem a um patrimônio cultural que vai além das fronteiras da Itália, Vossler se coloca a contrapelo de Marinetti, pois os futuristas não desejavam ou não podiam se identificar com o que o estudioso alemão aponta como herança. Colocar a obra futurista como efeito do passado que ela explicitamente condena significa também colocá-la como lugar onde se opera um trabalho de memória cultural, um efeito do passado que ela mantém, mesmo pretendendo denegá-lo. Com freqüência, o que as vanguardas artísticas no início do século XX faziam era produzir uma certa “descrição” de aspectos do passado, selecionando nesta “descrição”

o aspecto (ou aspectos) em relação ao qual desejavam marcar sua diferença. Ao criar essa imagem do passado, para contrapor-se a ela, constrói-se também uma relação, que poderia ser discutida, começando-se com o que se escolheu para configurar como “passado”, com uma análise discursiva dos interesses que presidiram as escolhas feitas, e terminando-se com a constatação de que, ao definir a produção artística do presente por contraste ou por rejeição da produção artística do passado, de certa maneira, as vanguardas também ecoam a voz de que discordam.

O desejo de Marinetti de escapar do passado, manifestado em sua repulsa ao que ele considerava símbolo da tradição da qual queria descartar-se (os museus, as bibliotecas, as academias) não gera um rompimento absoluto com a “tutela prolongada dos pais” (MARINETTI, 1976, p. 87) artísticos, mas uma tentativa de recalque do passado, que, no entanto, acaba aflorando por todos os poros, sendo a referência em relação à qual Marinetti deseja marcar sua diferença. Talvez até pudéssemos dizer que a rebeldia de Marinetti é também contra o presente, contra o que, no momento em que ele escreveu, o Futurismo seleciona como sendo o traço, o vestígio do passado a ser descartado. De qualquer maneira, trata-se, em último caso, de reconhecer e dar relevância àquilo de que se quer desviar, de que se quer ser diferente, que se quer denegar. Ou de reconhecer a inclusão daquilo que se deseja excluir, a presença virtual do que se deseja apagar.

Se fôssemos generalizar, poderíamos talvez dizer que a obra literária é sempre um efeito do passado da cultura e da língua em que ela se inscreve, porém a sua escrita pode ser não apenas a confirmação de um arquivo da tradição, a reiteração de uma proposta do mesmo, a confirmação de uma identidade previamente anunciada, mas também uma experiência de alteridade: uma experiência em que o passado ressoa em um presente que o reconhece como seu ancestral, mas na qual o presente não se reconhece como o mesmo anterior.

Se a ligação com o passado desta referência pode ser assinalada na chave do *mesmo* (influências, alusões, citações, reciclagens, apropriações de toda ordem), o próprio desejo de *alteridade*, de ser diferente, de negar o passado também significa de algum modo referir-se a ele, seja como o outro em relação ao qual o artista quer marcar sua diferença, seja como a norma da qual ele deseja desviar-se, seja como a positividade que ele deseja denegar.

Se quiséssemos pensar em outra chave sobre a relação das vanguardas do início do século XX com a tradição, talvez pudéssemos, em vez de tentar ignorar as ligações delas com a tradição, levar em conta que estas vanguardas têm com ela uma relação diferente. Com efeito, muitos grupos do novecentos ainda têm como referência o *corpus* artístico anterior – que, por comodidade, chamamos de “tradição” –, mas não como exemplo, como modelo a ser seguido. Como a auto-imagem do vanguardista é fortemente marcada pela idéia de sua pretensa autonomia e genialidade, ele não se sente constrangido a acolher respeitosamente os paradigmas herdados.

Talvez pudéssemos arriscar uma generalização, argumentando que é numeroso o grupo de artistas do século XX que se apropria da tradição de modo lúdico e arbitrário, conforme os interesses mais momentâneos das estruturas artísticas que se constróem. Assim, parece que, em substituição ao que se propunha nas práticas da arte ocidental até, pelo menos, a primeira metade do século XVIII – ou seja, em substituição à regularidade e caráter iterativo da emulação, das práticas de imitação que se sucediam, mas traziam um certo conforto de retorno à esfera do já conhecido –, emerge uma nova pauta, onde mesmo a integração do já conhecido aspira a ter a marca do imprevisto, do aleatório, do contingente.

Será que podemos dizer que esta arte do presente, sem a garantia de uma relação regular e estável com a do passado perde totalmente qualquer pretensão à regularidade, à iterabilidade, à recursividade? Talvez fosse mais adequado argumentar que a incorporação do jogo, do acaso e da contingência na própria operação artística pode constituir também uma regularidade, uma reiteração, uma recursividade, uma tradição, mesmo que de curta duração. Além disso, agentes culturais como Marinetti precisam de museus, academias, bibliotecas para servirem como referência identificadora daquilo contra o que eles estão se insurgindo. Portanto, se Marinetti tivesse sido atendido em sua pretensão de eliminar museus, academias, bibliotecas, ele teria de selecionar um novo alvo para qualificar como velho e contra ele lutar.

Aliás, Mário de Andrade já definiu com muita clareza esta situação, do ponto de vista do escritor: “Toda tentativa de modernização implica a passadistização da coisa que a gente quer modernizar. Assim nos sujeitos indivíduos que tentam é natural, quase imprescindível a psicologia do revoltado” (ANDRADE, 1925).

E é bom lembrar, para concluir, que Mário costumava responder aos que o chamavam de “futurista” que ele não era “futurista de Marinetti”.

JOBIM, J. L. For a discussion on perception and valorization of the “new” in the XXth century Literature. *Revista de Letras*, São Paulo, v.44, n.1, p. 19 - 31, 2004.

- *ABSTRACT: Twentieth Century literature has developed a special perception about what it considers as “new”, a perception that goes beyond creative writers to reach literary theory. We will try to show in a few words how a specific concept of “new” circulates from Russian Formalism to Reader Response theory. As an example of the conflict introduced by this perception, we will confront the basic thesis of Italian Futurism and its contemporary critic, Karl Vossler.*
- *KEYWORDS: The Concept of “new”; Literature and Theory from the XXth Century.*

Referências

ANDRADE, M. Entrevista. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1925.

BAKHTIN, M. M. *The Formal Method in Literary Scholarship – A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Translated by Albert J. Wehrle. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, [1928] 1978.

BORGES, J. L. *Obra Completa*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970.

EIKHENBAUM et al. *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson. Paris: Seuil, 1965.

ERLICH, V. *Russian Formalism: History, Doctrine*. New Haven: Yale University Press, 1955.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JOBIM, J. L. O trabalho teórico na história da literatura. In: _____. *Formas da teoria*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003. p. 117-132.

MARINETTI, F. T. O futurismo. In: TELLES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 83-88.

MORAES, M. A. de (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2000.

POMORSKA, K. *Formalismo e Futurismo; a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

TROTSKI, L. *Literatura e revolução*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

VOSSLER, K. Carta. *Matraga*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 15, ano 10, p. 57-58, 2003.