

“A arte como procedimento”: 100 anos depois*

em memória de Svetlana Boym

Valteir Vaz**

Resumo: Em 2017, comemorou-se o centenário de publicação de “A arte como procedimento”, ensaio em que Viktor Chklóvski apresenta a primeira versão de sua cultuada noção de “ostranênie”. Tendo isso em conta, o presente ensaio foi pensado em uma chave comemorativa. Ele procura comentar aspectos relevantes presentes neste estudo, bem como aferir, ainda que sucintamente, alguns de seus desdobramentos no pensamento crítico ocidental.

Palavras-chave: Chklóvski; Formalismo Russo; ostranênie
Keywords: Chklóvski; Russian Formalism; ostranênie

Abstract: In 2017, It was celebrated the centenary of publication of “Art as device”, the essay in which Viktor Chklóvski presents the first version of his celebrated concept of “ostranênie”. Due to this, this study was thought as a commemorative perspective. It discusses same relevant aspects presented in Chklóvski’s essay, as well as analyze, albeit briefly, some of its developments in Western critical tradition.

"Только создание новых форм искусства может возвратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм."

(Chklóvski, 1914, p. 40)

[Somente a criação de novas formas de arte é capaz de propiciar ao homem a sensação de mundo, de reavivar as coisas e liquidar com o pessimismo.]

T

Todo leitor interessado nas discussões concernentes ao Formalismo Russo certamente há de se lembrar de "A arte como procedimento", ensaio em que Viktor Chklóvski apresenta a primeira versão de sua cultuada noção de "ostranenie".¹ Trata-se de um conceito-chave do movimento e um dos mais profícios surgidos no âmbito da teoria literária do século XX. Longe de se restringirem aos domínios exclusivos da Estlavística, suas ressonâncias podem ser percebidas ainda hoje.

Concluído no final de 1916, Chklóvski inicialmente o ofereceu à então conceituada revista *Vestnik Evropi*, mas o texto foi rejeitado por Dmitri Ovsianiko-Kulikóvski, que, à época, era o responsável pelo periódico. Todavia, sua edição se deu um ano depois, em 1917, quando o jovem crítico, após alguns retoques, o fez publicar no segundo fascículo da revista *Estudos sobre Teoria da Linguagem Poética*,² uma compilação de ensaios em

¹ Em russo: Прием остранения (procedimento de estranhamento). Neste artigo optei por não traduzir o termo "остранение" para o português, como tem sido recorrente entre especialistas. Mantenho o termo transliterado ao sistema fonético português, pois trata-se de um neologismo também no russo.

² Trata-se da coletânea Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2 (*Estudos sobre*



Fig. 1. *Poética*, de 1919, revista de publicações da OPOIAZ.

A partir de 1919, a OPOIAZ trocou o nome de sua revista, que passou a se chamar *Poética*; a edição de 1919, particularmente, reuniu os textos das duas coletâneas anteriores (*Estudos sobre Teoria da Linguagem Poética*, vols. 1 e 2) e acrescentou outros inéditos. *Todas as publicações da OPOIAZ estão disponíveis no site: <http://www.opoiaz.ru/>*, consulta feita em 08/2018.

torno dos aspectos sonoros da linguagem poética. Esta mesma revista, cujas duas primeiras edições (1916 e 1917) estiveram sob a coordenação do próprio Chklóvski, foi o veículo principal de divulgação das ideias nascentes do Formalismo.³ Afora a participação de Chklóvski, o volume de 1917 contou também com a colaboração de outros nomes hoje consagrados, sendo que alguns, *a posteriori*, tornar-se-iam membros ativos da chamada OPOIAZ,⁴ a célula do Formalismo Russo, com sede na então Petrogrado.

Dentre os artigos da coletânea, “A arte como procedimento” tornou-se o texto mais contemplado e comentado nos manuais e histórias do movimento, tendência que o alçou, para alguns estudiosos, à condição de manifesto teórico da “Escola do Método Formal”. Depois de 1917, o artigo passou a integrar

Teoria da Linguagem Poética, vol. 2. Esta versão de 1917 não conta com o material sobre a *ostranenie* erótica, conteúdo que só foi acrescentado em 1919, quando saiu a terceira coletânea desta mesma revista.

³ O fascículo veio a lume graças ao aporte financeiro de Óssip Brik.

⁴ Acrônimo russo para “Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética” (Em russo: *Общество изучения поэтического языка*).

com outros estudos do mesmo autor o livro *Teoria da Prosa*, cujas primeiras edições russas saíram em 1925 e 1929, respectivamente.

Em 2017, comemorou-se então o centenário de publicação deste que é um dos textos básicos para se compreender uma das facetas do movimento formalista. Tendo isso em conta, este ensaio foi pensado em uma chave comemorativa, ele procura comentar aspectos relevantes presentes em “A arte como procedimento”, bem como aferir, ainda que sucintamente, alguns de seus desdobramentos no pensamento crítico ocidental.

I

Muito tem sido feito no sentido de estabelecer a história do Formalismo Russo. Dentro e fora da Rússia, monografias e coletâneas em torno do tema se multiplicam. O movimento continua a suscitar divergências entre especialistas sobretudo no que diz respeito à interpretação de conceitos e a indagações especulando quem de fato seriam os protagonistas da escola: se o grupo de Petrogrado ou o de Moscou. De um lado há quem atribua a liderança a Roman Jakobson, figura central do Círculo Linguístico de Moscou, fundado em 2 de março de 1915; do outro, estão aqueles que creditam a mesma posição a Chklovski, membro entusiasta da OPOIAZ, estabelecida entre 1915 e 1917.

Em 2005 e 2006 a revista *Poetics Today*, da Duke University, dedicou 2 volumes à questão da *ostranenie* choklovskiana: *Estrangement revisited I* e *Estrangement revisited II*, respectivamente. São no total onze ensaios e uma entrevista, todos dedicados a extensões, aplicações e interpretações do efeito de *ostranenie*.⁵ Já em 2012, veio a lume o importante

⁵ Integram estas publicações os seguintes ensaios: *Poetics Today*, volume 26, número 4, Inverno de 2005, *Estrangement Revisited (I)*: “Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hanna Arendt”, de Svetlana Boym; *Minding the Gap: “Toward a Historical Poetics of Estrangement”*, de Michael Holquist e Ilya Kliger; Caryl Emerson, “Shklovsky’s os-

estudo de Pau Sanmartín Ortí: *Otra História del Formalismo Ruso*, uma polémica e premiada monografia ocidental em torno da escola formalista.

Hoje, no Ocidente, acumulam-se estudos consistentes em torno da história e das teorias formalistas. Diversas monografias foram dedicadas ao tema, a partir de meados do século passado (Erlich, 1955; Sheldon, 1966; Pomorska, 1968; Ambrogi, 1968; Hansen-Löve, 1978; Steiner, 1984), ocasião em que o Ocidente começou a se dar conta da vasta produção teórica do movimento e do potencial analítico dela. Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature: textes des Formalistes russes*, de 1965, cumpriu papel decisivo para tal divulgação. Sua tradução foi pioneira: ela acabou por inspirar outras coletâneas com os trabalhos mais representativos da escola em outros cantos do mundo. Como reflexo desse interesse, teóricos como Viktor Chklóvski (1893-1984), Roman Jakobson (1896-1982), Iúri Tyniánov (1894-1943), Boris Eikhenbaum, Boris Tomachévski (1890-1957), Ossip Brik (1888-1945) – a ala representativa do núcleo duro do formalismo – foram gradativamente ganhando espaço nos meios acadêmicos e logo tiveram seus principais estudos vertidos para os mais importantes idiomas. O movimento foi tão difundido mundo afora que não seria exagero afirmar que a quantidade de textos que hoje se avoluma em torno do Formalismo em muito supera os de autoria dos próprios formalistas.

Embora não constitua propriamente a primeira publicação sobre o grupo,⁶ a monografia *Russian Formalism: doctrine –*

tranenie, Bakhtin's *vnenakhodimost'* (How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain); Galin Tihanov, "The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsk"; Greta N. Slobin, "Why the First-Wave Russian Literary Diaspora Embraced Shklovskian Estrangement"; Nancy Ruttenburg, "Dostoevsky's Estrangement". *Poetics Today*, volume 27, número 1, Primavera de 2006, *Estrangement Revisited (II)*: **Tatiana Smolianova**, "Distortion and Theatricality: Estrangement in Diderot and Shklovsky"; **Cristina Vatulescu**, "The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky's Device through Literary and Policing Practices"; **Anna Wexler Katsnelson**, "My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich"; **Jacob Edmond**, "Lyn Hejinian and Russian Estrangement"; **Meir Sternberg**, "Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History" e uma entrevista de **Marietta Chudakova**, "Conversation with Viktor Borisovich Shklovsky, January 9, 1981".

⁶ Já no final dos anos de 1920, o Formalismo Russo já havia sido apresentado ao público

history, de Victor Erlich, é seguramente o estudo mais robusto e detalhado sobre o tema, ainda que se tenha assistido recentemente a algumas tentativas de afirmar justamente o contrário. Em 1940, Erlich se estabeleceu nos Estados Unidos com o fito de finalizar seus estudos sobre o movimento crítico russo. Sua tese saiu em formato de livro em 1955 e foi orientada por Roman Jakobson, que, à época, era professor na Columbia University.

Russian Formalism é um estudo abrangente, minucioso e extremamente criterioso no trato de fontes e de dados, além da profunda erudição teórica. Erlich segmentou a história formalista em duas grandes partes: uma detalha a história do movimento e outra estabelece seu arsenal teórico. Traçou paralelos, analogias e insights entre o movimento e diferentes correntes teóricas ocidentais, abrindo dessa forma novas perspectivas de abordagem da escola do método formal.

Indo para o outro extremo para focarmos a mais recente história dedicada ao movimento no mundo ocidental, eis-nos em 2012, ocasião em que o pesquisador espanhol Pau Sanmartín Ortí publicou sua não menos ambiciosa tese: *Otra História del Formalismo Ruso*, volumoso estudo erigido sobre uma hipótese que em muito destoa da de Erlich, aliás, a ela tem a intenção de se contrapor. Nesta pesquisa, a obra de Chklovski recebe tratamento privilegiado em relação à dos demais e ele é, explicitamente, lançado à posição de herói do movimento. Ao centrar seus esforços no sentido de sustentar esta posição, o livro de Ortí acabou resultando num maciço compêndio de resenhas e passagens que procuram engrandecer certos livros e insights de Chklovski. Talvez o intuito maior do pesquisador fosse desfazer certa crítica que se constituiu em torno da figura de seu mestre, que, desde muito cedo, fora criticado pelo

ocidental na forma de artigos e resenhas. Em 1925, saiu na Alemanha o ensaio de Viktor Jirumski "Formprobleme in der russische Literaturwissenschaft"; entre 1927 e 1928, também na Alemanha, foi publicado de Voznesenski "Die Methodologie der russischen Literaturwissenschaft"; Boris Tomachevski teve seu texto "La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie", em 1929. Nos Estados Unidos, duas publicações precisam ser mencionadas: a primeira é "Russian Formalism", do polonês Manfred Kridl, de 1934. A segunda é "Slavic formalist theories in literary scholarship", de 1951, de autoria de William Harkins. Cf. SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *Otra historia del formalism ruso*. Madrid: Lengua de Trapo SL, 2008, p. 30.

estilo lacônico, difuso e, muitas vezes, inconcluso.⁷

Outro aspecto que mereceu atenção por parte de Ortí foi a retomada da surrada querela sobre a quem se deve o mérito de ser o líder do movimento formalista: se Jakobson ou Chklóvski. Essa polêmica tem sido objeto de artigos acadêmicos,⁸ filme⁹ e depoimentos há pelo menos um século. Muito da discórdia entre ambos, conforme escreveu recentemente Ilya Klinin, em “Viktor Shklovsky vs. Roman Jakobson”, se originou de fato a partir da disputa pela liderança da OPOIAZ, mas também esteve em jogo o cortejo em favor de Elsa Triolet, *nom de plume* de Ella Iurievna Kagan, dama da sociedade russa, irmã da não menos afamada Lili Brik.

Embora já fosse casado desde 1919 com Vasilisa Kordi, uma enfermeira que ele conheceu durante sua campanha na Primeira Guerra Mundial, Chklóvski se aproximou de Elza em 1922. Na época ele se encontrava exilado em Berlim e a cortejou por muito tempo, mas sem sucesso. As várias investidas não correspondidas resultaram em um livro: *Zoo, cartas não sobre o amor*, que, com um título insólito, apresenta, à maneira de um romance epistolar, cartas reais e imaginárias em torno deste amor não correspondido.

Jakobson, no mesmo período, já havia deixado a Rússia e se encontrava em Praga, de onde remetia habitualmente suas epístolas a Elsa. O teor das missivas oscilava entre admiração, preocupação e, não raro, ciúme do cortejo acirrado por parte de Chklóvski à sua também pretendida.

Passados muitos anos da polêmica, Chklóvski veio a público e resumiu a disputa com um injustificável tom vitorioso: “Eu

⁷ Não raro, críticas mais severas lhe são também dirigidas, como a que segue, advinda do próprio Erlich, 1955: “[um crítico] sem pendor para os estudos teóricos”

⁸ RONEN, Omri. “Audiatr et altera pars. О причинах разрыва Романа Якобсона с Виктором Шкловским”, in: Новое литературное обозрение. 1997. [Audiatr et altera pars: causas do conflito entre Roman Jakobson e Viktor Chklóvski.]. Revista Nova Revisão Literária, 23 (1997), pp. 164-168.

⁹ Em 2009, o cineasta ucraniano Vladimir Nepevni lançou o documentário *Victor Chklóvski e Roman Jakobson: a vida como romance* (Em Russo: виктор шкловский и роман якобсон. жизнь как роман), dedicado à vida dos dois teóricos do Formalismo Russo.

e Roman Jakobson estávamos apaixonados pela mesma mulher, mas tal foi o destino que fui eu quem escreveu um livro sobre ela.”¹⁰



Fig. 2 (Jakobson e Pomorska no Brasil em 1968. Acervo particular de Stanisław Pomorski)

raturas Eslavas e em Teoria Literária. Pomorska acompanhou Jakobson por suas andanças pelo mundo, inclusive durante sua vinda ao Brasil, em setembro de 1968; também levou seu legado adiante,¹¹ além de sucedê-lo junto ao MIT.

Sanmartin dá muito crédito a essas polémicas todas e segue advogando que a imagem de Chklóvski fora obscurecida no Ocidente por Jakobson e por seus discípulos. É por essa razão que seu livro estampa no frontispício a ambiciosa expressão “*Otra história*”, a intenção evidentemente é diferenciá-la de todas as que a procederam, inclusive da de Victor Erlich, aluno, amigo e continuador do legado de Jakobson nos Estados Unidos.

¹⁰ Em russo: “Я и Роман Якобсон были влюблены в одну женщину, но судьба такая, что книгу о женщине написал я.” In: CHKLÓVSKI, Victor. *Sobre a teoria da prosa* (о теории прозы). São Petersburgo, 1983, p. 50.

¹¹ A Pomorska se deve a amplificação e aplicação de alguns conceitos de Jakobson à análise do texto em prosa. Desta empreitada resultou o *Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn*, cuja primeira edição saiu em 1992, pela editora da Duke University.

Mas o fato é que o pesquisador espanhol não está sozinho nessa empreitada: há uma tendência crescente na academia ocidental que tem atribuído crédito a esse suposto obscurantismo lançado sobre a obra e a personalidade de Chklóvski. Sirva de exemplo a recente monografia de Scott Bartling *“Beyond language: Viktor Shklovsky, estrangement, and the search for meaning in art”*, de 2015, na qual o autor não titubeia em reafirmar tal atitude da parte de Jakobson e de seus seguidores. Por outro lado, há também o peso do testemunho do próprio Erlich, que, em sua autobiografia *Child of a turbulent century*, de 2006, ainda que indiretamente, reconheceu:

Isso não seria negar que, ao contar a história formalista-estruturalista, fui demonstradamente influenciado pela posição do meu orientador em relação a alguns dos protagonistas [do Formalismo Russo]... Os sentimentos emaranhados de Jakobson em relação a Chklóvski podem ter influenciado minha apresentação do porta-voz espiritual do Formalismo.¹²

Polémicas à parte, o fato é que, se for verdade que Erlich privilegiou a carreira intelectual de Jakobson e subestimou a dos demais formalistas, conforme populariza Sanmartín Ortí, o pesquisador espanhol acabou por fazer o mesmo em relação a Chklóvski.

II

As recepções ocidentais do movimento, problemáticas outrora, hoje se multiplicam em textos muitas vezes traduzidos diretamente do russo, o que, quando se trata de boa tradução, tem contribuído para desmistificar velhos preconceitos, repetidos à exaustão.

Entre nós escreve-se sobre o movimento desde 1956, quando o jornalista e crítico Franklin de Oliveira publicou no *Correio*

¹² Tradução minha. Victor Erlich, *Child of a Turbulent Century* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2006), p. 132.

da Manhã o ensaio “A fortuna do Formalismo Russo”,¹³ texto que, segundo ele próprio, é o primeiro a tratar do tema no Brasil. O ensaio de Franklin foi recolhido posteriormente em *Viola d'Amore*, e atualmente em *A dança das letras*. Embora cite vários autores, obras e conceitos – o que é louvável, pois, segundo ele, nada havia aqui sobre o assunto – não se detém em nenhum em especial.

Outros estudiosos que muito contribuíram para a divulgação das ideias dos formalistas em solo nacional merecem ser aqui mencionados, mas sem possibilidades de maiores comentários acerca destas contribuições. Nesse sentido devo citar os nomes de Boris Schnaiderman, Aurora Bernardini, Dionísio de Oliveira Toledo, Haroldo de Campos, Irene Machado, Lucrécia D'Aléssio Ferrara, Flávio Kothe, Cristóvão Tezza.

A lista de detratores também é extensa, mas poderíamos reduzi-la à figura de José Guilherme Merquior, sobretudo o que escreveu em *Formalismo e tradição moderna* e *De Praga a Paris*, onde se encontram as refutações mais candentes ao Formalismo Russo já escritas por um autor nacional. Mas os excessos e deslizes (*misreadings*) do diplomata brasileiro – que certamente não era um leitor do idioma de Púchkin – não passaram desapercebidos; a réplica veio de fora, da parte do britânico Richard Bradford, teórico da literatura e biógrafo de Roman Jakobson.¹⁴

¹³ É interessante a observação de Franklin de Oliveira no que se refere ao pioneirismo do jornal carioca *Correio da Manhã* e, por consequência, também no sentido de serem os responsáveis pelas primeiras publicações sobre Formalismo Russo no Brasil. No dia 23 de outubro de 1971, por ocasião da publicação da segunda edição do livro organizado por Tzvetan Todorov *Teoria da Literatura/ Formalistas Russos*, Franklin de Oliveira escreve a resenha “A literatura como sistema”. Nela, o jornalista enfatiza, como quem deseja marcar um território, “Para nós, que fomos o primeiro autor brasileiro a publicar ensaio sobre “A fortuna do Formalismo Russo” (CORREIO DA MANHÃ, ... 1956, ensaio reunido em 1965, em livro, *Viola d'Amore*), é uma alegria o encontro com este *Teoria da Literatura/ Formalistas Russos*, agora editado em Porto Alegre. Em 1958, Franklin faz outra referência ao movimento crítico russo por ocasião da publicação de sua resenha “As epígrafes” para *Sagarana*, de Guimarães Rosa. No texto Franklin defendia que os rudimentos da crítica formalista russa representavam instrumentos pertinentes à análise de *Sagarana*.

¹⁴ Cf. BRADFORD, Richard. *Roman Jakobson – Life, language, art*. London: Routledge, 1994, pp. 123, 126-8.

O esteio que traveja o ensaio “A arte como procedimento” é a separação estabelecida entre linguagem cotidiana e linguagem poética, esta considerada revitalizadora e viva; aquela, automatizada. Essa insistente divisão – que perpassa toda a produção teórica formalistas e que para alguns corresponde a um insuperável pecadilho da juventude do grupo – correspondeu a um dos núcleos de interesse da produção da escola particularmente entre 1915 e 1917. Também há de se lembrar que a problemática envolvendo o automatismo perceptivo e sua necessária renovação por meio da arte tem lugar reservado na argumentação.

Chklóvski principia o estudo contestando uma acepção à época recorrente na filosofia ocidental e depois aclimatada à realidade intelectual russa via linguística de Alessandr Potebniá. Trata-se de noções como estas: “A arte é pensar por imagens”. (Chklóvski, 1973, p. 39) “Não existe arte e particularmente poesia sem imagem”. (*Idem*, p. 39) “A poesia tal como a prosa é antes de tudo, e sobretudo, uma certa maneira de pensar e conhecer”. (*Idem*, p. 39) *Grosso modo*, o crítico interpretava “pensar por imagem” como um procedimento cognitivo em que a imagem visual substitui a palavra, via nisso uma forma de reducionismo da capacidade mental: “essa maneira traz uma certa economia de energias mentais, uma ‘sensação de leveza relativa’, e o sentimento estético não passa de um reflexo desta economia”. (*Idem*, p. 39)

Por esta razão, Chklóvski asseverou que o pensar por imagem é reducionista e simplificador, e desta forma deve ser evitado em arte, particularmente aquela que requer maior participação interpretativa do fruidor. Lembremos também que Chklóvski foi membro e participante de encontros promovidos pela ala futurista russa, ocasião em que assimilou o que havia de mais inovador neste âmbito. É nesse contexto que Herbert Spencer entra na história: Spencer e Potebniá, para o formalista, pensam da mesma forma. Então ele cita:

Na base de todas as regras que determinam a escolha e o emprego das palavras, encontramos a mesma exigência principal: economia de atenção... Conduzir o espírito à noção desejada pelo caminho mais fácil é frequentemente o fim único e sempre o objetivo principal. (Chklóvski, 1973, p.42).

“A arte como procedimento” exala essa demanda pela novidade literária e por procedimentos típicos das vanguardas russas do começo do século, notadamente do Futurismo e, um pouco depois, do Cubofuturismo.

Nada poderia soar mais contraditório a um teórico que preza pela forma difícil. À maneira de réplica, Chklóvski reitera que o método que não exige do fruidor qualquer esforço perceptivo não leva a lugar algum. A consequência disso, reforça ele, é permanecermos em um tipo de arte descompromissada, de nos encontrarmos ante um sistema de pensamento que conduz ao automatismo, à letargia mental, ou, na terminologia marxista, à reificação. Em suas próprias palavras: “A automatização devora as coisas, o vestido, a mobília, a esposa e o medo da guerra”.

É necessário dizer ainda que a abordagem chklovskiana de Spencer, na verdade, corresponde a uma leitura de segunda mão. Em 2006, Galin Tihanov explicitou que quando Chklóvski parece estar citando diretamente Spencer, na realidade o formalista está transcrevendo um comentário de Aleksandr Vesselóvski acerca da obra do filósofo inglês. Não há indicação informando isso no ensaio, tudo se passa como se a citação fosse de fato de Spencer. O fragmento fora retirado sem muitas modificações de um dos ensaios de *Poética histórica*, de Vesselóvski, e não corresponde nem de longe ao texto original de Spencer. A mesma coisa acontece com a citação que o formalista apresenta como sendo do alemão Richard Avenarius, que corresponde, na verdade, a uma paráfrase copiada também do mesmo livro de Vesselóvski. Muitos anos depois, o crítico veio a público e admitiu seus parcós conhecimentos das obras de Spencer e Avenarius.¹⁵

¹⁵ Para maiores detalhes ver Tihanov, 2006, pp. 682-683.

Embora tenha se valido de fontes indiretas, a essência argumentativa do ensaio não sofre grandes abalos na argumentação. O interesse do crítico pela declaração de Spencer era tão somente no sentido de ilustrar o poder negativo de ações perceptivas que não requerem qualquer esforço, e, neste geral, o argumento tem sua validade reconhecida.

Alexandra Berlina observou, precisamente, que há pelo menos duas interpretações possíveis da noção de *ostranenie*: uma *intra* e *outra* extratextual.¹⁶ À primeira, influenciada pela poética futurista, particularmente por procedimentos da chamada linguagem *zaum*, toma como ponto de partida o arranjo do material linguístico (som e sentido como dominantes) com vistas a gerar no receptor o efeito de *ostranenie*. No ensaio em questão, esta acepção pode ser conferida em passagens como a seguinte: “o procedimento da arte é o procedimento da *ostranenie* dos objetos e da complicaçāo da forma, complicaçāo esta que aumenta a duração e a complexidade da percepção; enquanto um processo perceptivo cuja finalidade está nele mesmo, o efeito de *ostranenie* deve ser prolongado.”¹⁷

Já a interpretação extratextual deve levar em conta muito do contexto no qual o ensaio foi escrito, ou seja, o foco aqui está nas marcas do *locus* de enunciação que o contexto de guerra e revolução fez reverberar no ensaio. O cenário histórico-social fincou raízes profundas na concepção de mundo de Chklovski, abalado que estava pela sua participação na Primeira Guerra Mundial em 1914. Outros eventos que se seguiram também continuaram marcando sua vida e obra, entre eles as perseguições que sofreu, os exílios forçados a que foi submetido em territórios da Ucrânia, Iran, Finlândia e Alemanha, além dos familiares cujas vidas foram consumidas neste mesmo contexto.

¹⁶ BERLINA, Alexandra. (edit. e trad.). *Viktor Shklovski: a reader*. New York: Bloomsbury, 2017.

¹⁷ “(...) приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; (...).” (Виктор Шкловский. “ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ”, disponível em <http://www.opoja.ru/manifests/kakpriem.html>. Acesso em 14/12/2018.)

Ainda sobre essa segunda acepção da *ostranenie*, deve-se acrescentar que quando Chklóvski recorre a Tolstói com o fito de ilustrar o conceito, ele não mais se atém à forma literária, mas ao conteúdo das mensagens do romancista. O exemplo mais convincente é retirado de *Kholstomér*, conto longo, cuja perspectiva adotada é a de um cavalo. Tolstói nos obriga a ver o mundo pela perspectiva do animal: a intenção é desarmar a percepção do leitor, que é obrigado a contemplar as coisas mais triviais do cotidiano com olhos virgens, como se nunca houvesse se deparado com tal realidade. O que mais incomoda ao cavalo – veículo das ideologias de Tolstói – é a noção automatizada de posse que o homem repete à exaustão. Por este ângulo, a noção de *ostranenie* é análoga a uma visão de mundo, a um procedimento que procura desnudar as estranhezas das convenções às quais o homem está sempre se submetendo sem muitas vezes indagar.

Em uma passagem do ensaio pode-se ler: “o objetivo da arte está em possibilitar a sensação da coisa percebida como visão primeira (novidade) e não como reconhecimento”.¹⁸ Neste particular há um aspecto importante a ser considerado, qual seja: a *ostranenie* como negação do “reconhecimento” [узнавание].

A noção de “reconhecimento”, com raízes que remontam à *Poética* de Aristóteles, é velha conhecida da teoria literária.

Na *Poética* de Aristóteles, o termo utilizado é *anagnorisis*, o qual tem sido comumente traduzido para o português como “reconhecimento”. Para o filósofo a *anagnorisis* que ocorre em *Édipo Rei*, de Sófocles, é a mais bela de todas. Segundo ele, o ponto alto da tragédia não está nas atrocidades cometidas por Édipo nem nos efeitos catárticos produzidos a partir delas, mas no exato momento em que o herói reconhece que matou o pai e relacionou-se sexualmente com a mãe, uma espécie de revelação *a posteriori*.

Como lembra Lubomír Dolezel, em *Poética Ocidental*, a categoria de reconhecimento nunca foi esquecida, permaneceu no

¹⁸ Tradução minha. Original em russo: “Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание (...). CHKLÓVSKI, Victor. *Sobre a teoria da prosa* (о теории прозы). São Petersburgo, 1983, p. 55.

interior da teoria literária, sendo recobrada esporadicamente a depender da ênfase que lhe deu cada tendência crítica. Em 1956, por exemplo, Erich Auerbach a retomou em *Mimeses: a realidade [exposta] na literatura ocidental*. É sobre o conceito de *anagnorisis* que está travejada, por exemplo, “A cicatriz de Ulisses”, o primeiro ensaio do volume. Todos certamente hão de se lembrar do momento crucial na *Odisseia* em que a ama Euricleia, ao lavar os pés cansados de um viandante incógnito, acaba reconhecendo nele o próprio Ulisses, que, depois de longo tirocínio, retornara ao seu antigo lar. O reconhecimento se dá exatamente no momento em que Euricleia identifica numa das coxas do viandante uma cicatriz, marca de um ferimento que o herói havia adquirido quando de uma caçada a um javali selvagem. Eis o momento exato em que toda a história passa a fazer sentido para a ama e para o leitor, é o momento da *anagnorisis*, a partir deste instante todos os pontos de indeterminação são, de uma só vez, preenchidos.

Chklóvski, que é herdeiro da poética aristotélica, recorre à categoria de *anagnorisis* tão somente com o pretexto de negá-la. Para ele, o reconhecimento – no sentido de “conhecer de novo”, “recordar” – corresponde a um recurso narrativo que, quando percebido pelo leitor, projeta um fluxo de significado para trás e para frente ao mesmo tempo, modificando na percepção do leitor os eventos narrados e projetando certa expectativa sobre os que serão contados. À feição de uma advertência, a categoria parece chamar a atenção para algo que já fora referenciado de alguma forma – geralmente muito sub-repticiamente –, mas aos quais o leitor não deu a devida atenção, qualquer coisa que lhe passado desapercebidos. A *anagnorisis* parece se valer de um ato de leitura desatento, de uma interpretação insuficiente daquilo que fora contado, por isso quando surge causa espécie, mas não *ostranênie*.

Chklóvski infere que a categoria do reconhecimento é, em essência, incapaz de produzir o tal almejado efeito de *ostranênie*, ela não promove o novo, sua essência está, de uma forma ou de outra, na repetição, naquilo que já está posto, o que acaba por favorecer o automatismo e a reificação do ato perceptivo. Em outro trecho do ensaio em que a palavra “reconhecimento”

reaparece, o crítico russo a associa a algo semelhante a um de-clínio da literatura, diz ele que “A vida da obra poética (a obra de arte) estende-se da visão [o novo] ao reconhecimento [ao já visto], da poesia à prosa, do concreto ao abstrato (...).¹⁹ Como se observa, há também explicitamente a opinião do crítico de que o texto em prosa, ao menos em termos de efeitos de *ostranenie*, está em desvantagem em relação à poesia.

É possível assinalar uma outra influência da *Poética* sobre a produção teórica de Chklóvski. Em uma passagem no final de “A arte como procedimento”, o crítico russo escreveu:

[De acordo com Aristóteles,] a “linguagem poética” deve conter algo de estrangeiro, algo de surpreendente; muitas vezes, esta linguagem/língua é literalmente estrangeira: a língua suméria poderia ser considerada poética para o povo assírio, *idem* o Latim para homem da Europa Medieval, o árabe para aos persas, assim como o búlgaro antigo foi considerado a base da Literatura Russa.²⁰

O comentário de Aristóteles no qual o crítico russo baseia a declaração acima é o que se segue:

A principal qualidade da elocução é ser clara, mas não banal. De facto, a que é composta de palavras correntes é muito clara, mas vulgar. Um exemplo é a poesia de Cleofonte e a de Esténelo. Em contrapartida, é excelente e evita a vulgaridade aquela que usa palavras estranhas. Por estranha entendo a palavra rara, a metáfora, a palavra alongada e tudo que for contra o que é corrente.²¹

O elo entre as duas acepções é o aspecto estranhante que deve conter a linguagem poética. Além disso, também está justificada aqui a rígida separação apresentada pelos formalistas entre linguagem prática e linguagem cotidiana: em ver-

¹⁹ Tradução minha. Original em russo: “Жизнь поэтического (художественного) произведения. от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему (...).” CHKLÓVSKI, Victor. *Sobre a teoria da prosa* (о теории прозы). São Petersburgo, 1983, p. 55.

²⁰ Tradução minha. Original em russo: “Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов,” древнеболгарский как основа русского литературного.” CHKLÓVSKI, Victor. *Sobre a teoria da prosa* (о теории прозы). São Petersburgo, 1983, p. 56.

²¹ Aristóteles. *Poética*. 3ed. Lisboa: Fundação Calouste Golbenkian, 2008, p. 87.

dade, ela já se insinuava em Aristóteles.

A etimologia da *ostranênie* também é controversa. Afirma Svetlana Boym:

Lembremos que Chklóvski cunhou seu neologismo para estranhamento – *ostranênie* – em “A arte como procedimento” com a intenção de sugerir distanciar (deslocar, *dépaysement*) quanto tornar estranho. *Stran* é a raiz da palavra russa para “país” (*strana*), e também para “estranho” (*stranni*), suas raízes latinas e eslávicas se sobrepõem uma sobre a outra, criando uma teia de associações poéticas e etimologias falsas. (p. 101)²²

Alexandra Berlina, por sua vez, concebe a

“*Ostranênie* é um neologismo não intencional e um erro ortográfico da parte de Chklóvski. Ele deriva de **странный** (estranho) e, por isso deveria apresentar duplo “n”. 77 anos após a criação do conceito, Chklóvski veio a público e tentou esclarecer: “Ele [o neologismo] acabou saindo com um único “n” e está vagando mundo afora, feito um cachorro com uma das orelhas cortada.” (*Teoria da Prosa*). A orelha faltante chama a atenção: o que era uma incorreção ortográfica acaba revigorando a linguagem, além de estimular associações que remetem à estranheza, algo que não ocorre, por exemplo, com os termos “desfamiliarização” e “estranhamento”. (BERLINA, 2017, p. 56)²³

Por fim, arremata seu idealizador:

Há um termo antigo, *ostranênie*, o qual tem sido frequentemente grafado com um único ‘n’, muito embora a palavra derive de *strannyyi* (estranho). *Ostranênie* ganhou vida com esta grafia em 1917. Quando pronunciada oralmente é confundi-la com *otstranenie*, que significa “distanciamento do mundo”. *Ostranênie* é uma forma de encantamento do mundo, uma forma de percepção sensível e elevada do mundo. (Chklóvski: 2011: 283)

As dificuldades com que se depararam os tradutores ao verter o termo têm sido várias. A tabela a seguir expõe a sorte da *ostranênie* por entre as principais línguas ocidentais. Vejamos no quadro:

²² Tradução minha.

²³ Tradução minha.

Idioma	Opção	Tradutor	Ano da Tradução
Inglês	Made Strange	Victor Erlich	1955
Francês	Singularisation	Tzvetan Todorov	1965
Inglês	unfamiliar	Lee T. Lemon e Marion J. Reis	1965
Português (Brasil)	Singularização	Dionísio de Oliveira Toledo (org.) Trad. Regina Levin Zilberman at all.	1971
Italiano	Straniamento	Maria Olsoufieva	1976
Português (Portugal)	Singularização	Isabel Pascoal	1987
Inglês	Estrangement	Yuri Striedter	1989
Inglês	Enstranging	Benjamin Sher	1991
Espanhol (Madrid)	Desfamiliarización	Emil Volek	1992
Espanhol (Argentina)	Singularización	Ana Maria Nethol	2004
Espanhol (Madrid)	Técnica del extrañamiento	Pau Sanmartín Ortí	2008
Português (Portugal)	Singularização	Roberto Leal Ferreira	2013
Inglês	Ostranenie	Alexandra Berlina	2017

A primeira observação a ser posta é a de que a maioria das traduções em línguas ocidentais seguiram a solução – a primeira delas – de Todorov, que optou traduzir *ostranenie* por “desfamiliarization”. Dentre todas as opções, o caso mais interessante foi proposto pelo estudioso americano Benjamin Sher, especialista na obra de Chklóvski. Este, à feição do próprio Chklóvski, na tradução de 1992 de *Teoria da Prosa* ao inglês, inventou o também neológico *enstrangement* como uma solução a *ostranenie*. Foi uma escolha interessante e certamente ao gosto do próprio Chklóvski; mas, embora carregada de soluções geniais às criações terminológicas e conceituais de Chklóvski, além do reconhecimento de alguns especialistas, a solução de Sher não pegou: *estrangement* prevalece.

IV

Durante a década de 1960, Chklóvski se debruçou sobre o conceito com a declarada intenção de reformulá-lo, isso ocorreu particularmente em *Contos sobre a Prosa: reflexões e análises* e em *Analogia do dissimilar*. Aqui vale uma observação: tem-se comentado que esta intenção de repensar a noção de *ostranenie* de maneira a inserir nela uma dimensão declaradamente política foi uma influência do teatro político de Bertolt Brecht.²⁴

Para Galin Tihanov, houve uma influência mútua entre o teórico e o dramaturgo: primeiro Brecht, durante suas visitas à Rússia Soviética e por intermédio de Sergei Tretyakov, figura maior do construtivismo russo, tomou conhecimento do conceito de Chklóvski. Este, por sua vez, ao tomar conhecimento da possível apropriação da noção de *ostranenie* por parte de Brecht, procurou reelaborar a *ostranenie* de modo a lhe dar uma dimensão política mais explícita.²⁵ A tentativa terminou

²⁴ Cf. FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 2^a ed. 1^a reimpressão, 2009. pp. 3-29 e 33-35, 39-40; KOTHE, Flávio. “Ostranenie”. Universidade de Brasília, 1977. (texto mimeografado).

²⁵ Essa conexão entre ambos está detalhada às páginas 687 e 688, de Tihanov, 2006, particularmente na nota de rodapé de número 42.

em malogro: o formalista por pouco não desfigura por completo o conceito. Recuou e preferiu deixá-lo à sorte dos intérpretes, não lhe impondo nenhum matiz interpretativo a priori.

As implicações ideológicas da *ostranenie*, por exemplo, passaram totalmente desapercebidas a alguns intérpretes ocidentais do Formalismo. Sirva de exemplo o caso clássico de Frederic Jameson, que, em 1972, promoveu uma análise superficial e apolítica da escola formalista, multiplicando prevariedades conceituais em torno do movimento em um momento em que os rudimentos analíticos advindos dessa escola pareciam estar ganhando espaço nas universidades americanas, particularmente depois de 1955. Em *The prison-house of language*, o teórico do capitalismo tardio aborda o Formalismo Russo e o Estruturalismo com uma mão demasiadamente pesada, concebe as duas tendências como “mônadas sem janela”, não dialogizando-as, mantendo-as em petrificante imanência. À feição de um jogo dialético entre apolíneo e dionisíaco, Jameson está interessado particularmente em contrapor os pressupostos teóricos do formalismo a rudimentos da crítica marxista, sua perspectiva de predileção. Em suma, quanto mais carrega no tom para “obscurecer” aqueles, mais luz acaba projetando nesta.

No inverno russo de 1979, a estudiosa italiana Serena Vitale realizou uma série de entrevistas com Chklóvski, as quais resultaram no livro *Victor Chklóvski: testemunho de uma época*, inicialmente publicado em italiano, mas hoje com edição também em inglês. As entrevistas tiveram lugar, portanto, quase 70 anos após o formalista ter lançado as bases de seu conceito. Nas entrevistas, Chklóvski se mostra um tanto excêntrico e pouco fala da *ostranenie*, ao que parece, está mais interessado na construção de seu mito pessoal. No entanto, as poucas palavras dispensadas ao assunto são suficientes para mensurar a amplitude conceitual por que passou o termo desde a sua formulação primeira:

O mundo existe, um mundo com o qual lutamos, sempre e para sempre, da mesma forma que Robinson Crusoe luta com a natureza numa ilha deserta. Nós lutamos com o mundo, mas não o vemos. (...) Para nos fazer sentir, tocar e perce-

ber as coisas, eis o papel da arte. Ela olha e vê as coisas do mundo com certo encantamento. A arte é espanto contínuo. Um tipo de encanto que desperta a percepção do mundo, o homem sente o mundo, torna-o seu. Com o auxílio da arte é como se tirássemos nossas luvas, descobrissemos nossos olhos e vissemos a realidade pela primeira vez, a verdade da realidade.²⁶

O conceito também sobrevive a um momento em que se tornou lugar comum se deparar com costumeiros – e suspeitos – discursos que proclamam o “fim/morte” de uma miríade de disciplinas e saberes. A partir da segunda metade do século passado, proclamações/celebrações de vários fins têm movimentado o panorama das humanidades. A massa textual que tem sido produzida nesse sentido é vastíssima. Em um gesto de extrema ironia, hoje há um excesso de ensaios, capítulos de livros, teses, livros inteiros, declarando o fim desses saberes: “fim da história” (Fukuyama, 1992), “morte da literatura”, “fim da teoria literária” (Tihanov, 2004; Eagleton, 2003; Durão, 2011), “fim da literatura comparada” (Spivak, 2005), “fim da arte” (Dantó, 1997), fim da psicanálise (Zizek, 2006), entre outras tantas notas de falecimento.

Todos esses necrológios, sob certa perspectiva, vêm na esteira de abalos deferidos contra grandes sistemas de pensamento, notadamente ocidentais, postos em marcha por mestres da suspeita como Hegel, Nietzsche, Freud, Heidegger, até encontrar, no século XX, o seu idealizador mais veemente: Jacques Derrida. Este, por sua vez, depreendeu uma leitura profunda da história da tradição filosófica ocidental, procedendo a contrapelo de verdades há séculos enraizadas no pensamento europeu. *Grosso modo*, a essa leitura crítica e meticulosa – Derrida foi, antes de tudo, um leitor atento –, que procurou trazer a lume aporias, paradoxos, incertezas, analogias forjadas e toda sorte de convenções sociais, verdades essas sobre as quais se erigiram sólidos sistemas de pensamento, atribuiu-se o nome de Desconstrução, e Derrida foi seu guru.

A tendência filosófica se irradiou particularmente dos de-

²⁶ Tradução minha. VITALE, Serena. *Shklovsky – witness to an era: interviews by Serena Vitale*. London: Dalkey Archive Press, 2012, pp. 99-100.

partamentos de inglês de universidades americanas, país em que as ideias do mestre francês encontraram solo fértil; sua aceitação na América, diga-se, em muito superou à que se sucedeu na França, país onde se radicou e que nunca abraçou sua filosofia abertamente.²⁷ Um dos fatores que trabalharam para tal aceitação foi o fato de já haver na América, sobretudo nos cursos de literatura, uma forte tradição de leitura criteriosa do texto literário há muito instituída, a famigerada *close reading*, um modelo de leitura estabelecido por seguidores do *New Criticism*.²⁸ A desconstrução facilmente se acomodou a essa ambiência e seguiu fazendo tradição, rapidamente encontrou divulgadores e seguidores de que necessitava para se estabelecer, entre eles estavam os críticos Paul de Man, Geoffrey Hartman, Jonathan Culler, Richard Rorty e, de certa forma, Harold Bloom, para citar alguns. Além disso, ditou princípios e procedimentos que foram levados a cabo por movimentos posteriores, como o Pós-estruturalismo e o Pós-modernismo. A predileção pelo prefixo “pós” é, marcadamente, norte-americana.

Já que falamos em Desconstrução, gostaríamos de ao menos traçar assim uma certa similaridade entre este modelo de leitura e a *ostranenie* de Chklóvski. Lembremos que o teórico russo presa pela visão do novo, por aquele tipo de literatura que rejeita a automatização da percepção, que nada seja tomado como simplesmente dado, ou seja, aquilo que já está posto não interessa em literatura. A Desconstrução enquanto um modelo de leitura meticuloso que procura desnudar as aporias da linguagem, suas falsas fundações, suas analogias forjadas, ou seja, também recruta o leitor a estranhar aquilo que está estabelecido, convidando-o a um percurso simplesmente dado.

Em 1969, por exemplo, quando rudimentos e procedimentos da crítica desconstrucionista grassavam pelos departamen-

²⁷ Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Do positivismo a desconstrução: ideias francesas na América*. São Paulo: EDUSP, 2004.

²⁸ Como parênteses, vale informar: quando Ewa Thompson em 1972 escreveu sua monografia *Russian Formalism and Anglo-American Criticism*, procurando estabelecer certas intersecções entre as duas escolas de crítica literária, foi justamente a tendência a uma leitura cerrada típica dos dois movimentos que possibilitou o elo comparativo

tos de teoria literária americanos, eis então que um dos atores máximos da cena intelectual da época, Herbert Marcuse, apresenta uma versão extremamente original da *ostranenie*. O filósofo frankfurtiano, então estabelecido nos Estados Unidos, havia lido o ensaio de Chklóvski na antologia dos formalistas russos organizada e traduzida por Todorov em 1965. Conforme afirma Tihanov (p. 689), Marcuse percebeu na noção de *ostranenie* um elemento extremamente válido para subsidiar seu estudo sobre a importância da arte no processo de transformação da sociedade burguesa: a *ostranenie* e o marxismo, ao menos neste ponto, se imbricaram.

Se aceitarmos a tese central de Terry Eagleton, posta em *Depois da teoria* – em boa medida uma reverberação de ideias lançadas por Lyotard na sua empreitada conceitual em torno do pós-modernismo –, a qual declara que já não se deve esperar qualquer coisa de originalidade no que tange à produção teórico-cultural do presente, uma vez que, no seu entender, “a idade de ouro da teoria cultural há muito já passou”, talvez coubesse recolocar a questão do porquê da persistência do conceito chklovskiano: o que faz com que uma noção tão específica, produzida em um ambiente tão particular, perdure tão longamente? Ainda haveria razão para acreditarmos em juízos como este: “A única exigência dos Formalistas Russos é sua teimosia ao que é intrinsecamente literário, sua teimosa recusa de se desviar do ‘fato literário’ para alguma outra forma de teorização.”²⁹

Referências bibliográficas

AMBROGIO, Ignazio. *Formalismo y vanguardia em Rusia*. Roma: Editori Riuniti, 1968.

BERLINA, Alexandra. (edit. e trad.). *Viktor Shklóvski: a reader*. New York: Bloomsburry, 2017.

BERNARDINI, Aurora. “Formalismo russo: uma revisitação”. In:

²⁹ Tradução minha. (JAMESON, op. cit. 1972 p. 43.)

- Literatura e Sociedade 5*. Revista do DTLCC-FFLCH-USP, 2002.
- BOYM, Svetlana. "Poetics and Politics of estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt" In: BOYM, Svetlana (ed.). *Poetics today: estrangement revisited I*, 26 (4). Durham (NC): Duke University Press, 2005, pp. 581-614.
- BRADFORD, Richard. *Roman Jakobson – Life, language, art*. London: Routledge, 1994.
- CHKLÓVSKI, Victor. *Sobre a teoria da prosa* (О теории прозы). São Petersburgo, 1983.
- CHKLÓVSKI, Victor. "A arte como procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (3^a ed.). Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.
- CHKLÓVSKI, Victor. "Art as device". In: BERLINA, Alexandra. (edit. e trad.). *Viktor Shklovski: a reader*. New York: Bloomsbury, 2017, pp. 73-95.
- CHKLÓVSKI, Victor. *Bowstring: on the dissimilarity of the similar*. Londres: Dalkey Archive, 2011.
- DANTO, Arthur. *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- DURÃO, Fábio. Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores Associados, 2011.
- EAGLETON, Terry. *After theory*. New York: Penguin, 2003.
- ERLICH, Victor. *Russian formalism: History - Doctrine*. The Hague, the Netherlands: Mouton 1965.
- ERLICH, Victor. *Child of a Turbulent Century* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2006), p. 132.
- FERRARA, Lucrácia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 2^a ed. 1^a reimpressão, 2009.
- FUKUYAMA, Francis. *The end of History and the last mane*. New York: Free Press, 1992.
- HANSEN-LÖVE, Aage. *Der russische Formalismus: methodologischerekonstruktion seiner entwicklung aus dem prinzip*

der verfremdung. Viena, 1978.

IVÁNOV, Viatcheslát V. Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios. São Paulo: Edusp. 2009.

JAKOBSON, Roman. “Novíssima poesia russa”. In: Dissertação de Mestrado de Sonia Regina Martins Gonçalves. *Roman Jakobson e a geração que esbanjou seus poetas*. USP. 2001.

JAMESON, Frederic. *The Prison-House of language: a critical account of structuralism and russian formalism*. Princeton: Princeton University press. 1972.

KALININ, Ilya. “Viktor Shklovsky vs. Roman Jakobson. Poetic Language or Poetic Function of Language.” *Revista Enthymema*, n. 19, 2017. (link: <https://riviste.unimi.it/index.php/enthy-mema/article/view/9427/8901>.)

NEPEVNI, Vladimir. *Victor Chklóvski e Roman Jakobson: a vida como romance* (Em Russo: виктор шкловский и роман якобсон. жизнь как роман). Documentário, 2009.

OLIVEIRA, Franklin. *Viola d'amore*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

POMORSKA, Krystyna. *Russian Formalists theory and its Poetic Ambience*. The Hague-Paris: Mouton, 1968.

RONEN, Omri. “Audiatur et altera pars. О причинах разрыва Романа Якобсона с Виктором Шкловским”, in: Новое литературное обозрение. 1997. [Audiatur et altera pars: causas do conflito entre Roman Jakobson e Viktor Chklóvski]. *Revista Nova Revisão Literária*, 23 (1997), pp. 164-168.

SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de trapo, 2008.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Informalmente, o ‘Formalismo’”. *Folha de São Paulo* (Folhetim), Domingo, 17 de junho de 1984 (nº 387), pp.3-6.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Prefácio”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (3ª ed.). Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

- SANTAEILLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SHELDON, Benjamin. *Shklovsky: literary theory and practice, 1914-1930*. Ann Arbor (Michigan), 1966.
- SPIVAK, Gayatri Chakrovorti. *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press, 2005)
- STEINER, Peter. *Russian Formalism: a metapoetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- THOMPSON, Ewa M. *Russian formalism and Anglo-american New Criticism: a comparative study*. The Hague: Mouton, 1971.
- TIHANOV, Galin. "The politics of Estrangement: The case of the Early Shklovsky". In: BOYM, Svetlana (ed.). *Poetics today: estrangement revisited I*, 26 (4). Durham (NC): Duke University Press, 2005, pp. 665-696.
- TIHANOV, Galin. "Why did modern literary theory originate in Central and Eastern Europe? (and why is it now dead?). *Common Knowledge*, nº 10, 2004.
- TOMPSON, Ewa M. *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*. The Hague-Paris: Mouton, 1971.
- VITALE, Serena. *Shklovsky – witness to an era: interviews by Serena Vitale*. London: Dalkey Archive Press, 2012.
- ŽIŽIEK, Slavoj. How to read Lacan. Londres (UK): Granta Books, 2006.