

O estranhamento: um exílio repentino da percepção

Olga Guerizoli-Kempinska

Resumo

Partindo de uma visão do conceito do estranhamento (ostranienie) enquanto um conceito dinâmico, o presente ensaio se debruça sobre a tumultuada história de sua formação pelo jovem Viktor Chklovski. Babélico e traduzido de diferentes maneiras, o conceito de estranhamento é impensável sem a discussão entre a teoria da arte e a prática literária e pictórica da vanguarda futurista. Conceito aberto e frutífero, o estranhamento remete à solicitação da arte enquanto invenção de uma forma radicalmente nova de percepção.

Palavras-chave: Estranhamento. Formalismo russo. Viktor Chklovski.

O presente artigo propõe-se retrazar brevemente a história da concepção da noção de “estranhamento” (*остранение*), concentrando-se em especial naquelas suas particularidades que tornaram o primeiro conceito da teoria moderna da literatura tão babélico, confuso e aberto. As traduções múltiplas, o não-acabamento conceitual, para não dizer o caráter contraditório, e a abertura aos usos que excedem o campo da literatura são, com efeito, características pertencentes desde o início ao termo “estranhamento”. E seu início situa-se claramente no seio de uma teoria jovem e feita por jovens, no tempo onde não havia fronteiras estanques entre a prática artística de vanguarda e a atividade teórica. O “estranhamento” carrega traços da situação de sua elaboração nas condições de ruptura dos limites entre arte e vida, traços de solicitações violentas e contraditórias, de reivindicações extremas da revolução russa, por um lado, e de exigências estéticas da forma da obra de arte, por outro. Sem escapar às contradições próprias à visão do progresso, o “estranhamento” aproxima anelos tão inconciliáveis como a visão prometeica da máquina, relacionada a uma valorização entusiasta do funcionalismo e do “procedimento”, e a crescente urgência de liberar a experiência e a percepção humanas de todo caráter mecânico alienante. O “estranhamento” é, finalmente, impensável sem o diálogo, livre e aberto, da literatura com uma outra linguagem, a da pintura, diálogo que naturalmente vai contra as pretensões sistemáticas e o rigor da teoria.

O objetivo da arte consiste em dar a sensação das coisas enquanto visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de *“остранение”* das coisas e o procedimento da forma dificultada, que aumenta os obstáculos e a duração da percepção, pois, em arte, o processo da percepção é o próprio fim e deve ser prolongado; a arte é uma maneira de viver o fazer-se das coisas, e aquilo que está pronto não importa na arte. (□□□□□□□□, 1990, p. 63).

Nesta longa e densa frase, dividida nas traduções em duas ou mesmo três, Viktor Borisovitch Chklovski introduz pela primeira vez o termo *“остранение”* (*ostranienie*), um neologismo formado a partir do adjetivo *“странный”* (*strannyi*) e por isso escrito entre aspas. Como em russo *“странный”* significa “estranho”, a tradução literal e segura de *“остранение”* para o português é sem dúvida “estranhamento”. Mas, devido a traduções indiretas, o termo de Chklovski é também frequentemente transposto como “singularização”, palavra decalcada da tradução francesa (TODOROV, 1965, p. 82) e usada na tradução brasileira do texto de Chklovski (OLIVEIRA TOLEDO, 1971, p. 39-56) e ainda como “desfamiliarização”, decalcada da tradução em inglês (LEMON e REIS, 1965, p.12). Há algo de irônico nas aventuras do neologismo proposto por Chklovski, que, ao inaugurar a aventura da primeira teoria moderna da literatura com fortes pretensões ao

caráter científico, desencadeia ao mesmo tempo uma verdadeira confusão terminológica. A palavra “*отстранение*” não deixa de fato de ser traduzida e re-traduzida, tornando-se altamente hesitante e incerta através de propostas tão ousadas como “*étrangéification*” em francês (JACCARD, 2005, p. 52) ou ainda de tentativas de transposição explicativa, a saber, “desautomatização”, que traz uma descrição do efeito do estranhamento, a superação do automatismo da percepção.

Se o termo “estranhamento” apareceu apenas no famoso artigo “Arte como procedimento” (“*Искусство как прием*”), publicado em 1917, considerado um dos manifestos do grupo ОПОЯЗ (ОПОЯЗ – Sociedade de Estudo da [Teoria] da Linguagem Poética) e, com isso, um dos manifestos do formalismo russo, a própria reflexão sobre a necessidade de uma revitalização da percepção pela arte foi o centro do interesse teórico de Chklovski desde o início de seu engajamento intelectual. Este início teve lugar em dezembro de 1913, quando Chklovski, à época um estudante de filologia de 19 anos, apresentou em um ilustre café literário de Petersburgo uma pequena conferência sobre o lugar do futurismo na história da língua, suscitando escândalo com a radicalidade de seus argumentos e o caráter incisivo de seus exemplos. As idéias desta conferência foram retomadas no artigo “Ressurreição da palavra”, publicado no início de 1914. Nele, Chklovski compara a linguagem habitual a um cemitério, mostrando como, não apenas palavras, mas também metáforas, contextos e obras literárias inteiras, na medida em que são repetidos, perdem gradualmente sua vitalidade, tornam-se rígidos e morrem, ou seja, deixam de ser vivenciados para serem apenas automaticamente reconhecidos:

As palavras – porque usadas pelo nosso pensamento no lugar dos conceitos, no papel de, por assim dizer, signos matemáticos, devendo ser desprovidas de caráter metafórico, porque usadas na linguagem de todos os dias, em que não as falamos nem as ouvimos até o fim, tornaram-se comuns e tanto sua forma interior (metafórica) quanto exterior (fonética) deixou de ser vivenciada. Nós não vivenciamos o habitual, não o vemos, apenas o reconhecemos. Nós não vemos as paredes de nossos quartos, temos dificuldades para ver um erro de impressão em uma cópia a corrigir, sobretudo quando se trata de um texto escrito em uma língua bem conhecida, porque não podemos nos forçar a ver, a ler, e não “reconhecer” a palavra habitual (□□□□□□□□, 1990, p. 36).

Mas como uma tal postulada desde 1913 em termos fortemente bergsonianos¹, “ressurreição” da palavra e que tem por objetivo forçar a passagem do mero reconhecimento à visão, chegou a se transformar para Chklovski, em 1917, em “estranhamento”? Não é fácil acompanhar esta passagem, pois o pensamento de Chklovski nunca completa trajetos retos, preferindo avançar por linhas oblíquas, evocadas pela imagem do

¹ Cf. “(...) não vemos as coisas mesmas; limitamo-nos, no mais das vezes, a ler etiquetas coladas sobre elas. Essa tendência, oriunda da necessidade, acentuou-se ainda mais sob a influência da linguagem. Pois as palavras (com exceção dos nomes próprios) designam gêneros”. (BERGSON, 2004, p. 114).

movimento da figura do cavalo do jogo de xadrez, privilegiada a tal ponto que deu título à coletânea de ensaios daquela época, reunidos em 1923. O pensamento do jovem Chklovski avança por movimentos quebrados, por artigos breves e belicosos, por parágrafos concisos, operando com uma diversidade extraordinária de exemplos da literatura e de outras artes, usando as idéias dos mestres, Potiebni e Viesselovski, para em seguida negá-las com vigor. A pressa e o gosto da negação, presentes nos movimentos quebrados que ritmam a formulação daquela que foi a primeira teoria da literatura, sem dúvida também refletem as condições tumultuadas em que o jovem Chklovski trabalhava. Naquela época, o Chklovski formalista era também o Chklovski voluntário de guerra em 1914, o Chklovski terrorista que, durante a guerra civil, no âmbito do partido socialista de direita, organizava ações contra os bolcheviques, o Chklovski emigrante que fugia das perseguições políticas rumo à Finlândia e a Berlim, o Chklovski terrorista arrependido, que fazia um pedido, não desprovido de ambigüidade, de voltar à Rússia (Cf. *“Террорист Шкловский”*), e, finalmente, o Chklovski escritor, autor de três romances.

“O cavalo não é livre, - ele anda de lado porque a via reta lhe é proibida” (□□□□□□□□, 1990, p. 74), explica Chklovski. E nesta afirmação, que se assemelha a uma confissão, é possível ler não apenas as condições de formulação do conceito de estranhamento, mas toda história do formalismo russo. Os movimentos do pensamento do jovem Chklovski, figura de proa da OPOIAZ, têm o caráter de violentas ofensivas com vistas à defesa do formalismo, primeiro contra o psicologismo, o biografismo e o historicismo, tradicionalmente solidários com o tratamento da literatura como ilustração de idéias e de vidas dos autores, logo depois no âmbito do conflito contra o marxismo. Iniciado pela inteligente crítica de Trotsky que, em 1923, no texto “A Escola poética formalista e o marxismo” (OLIVEIRA TOLEDO, 1971, p. 71-85), apontava para a insuficiência da abordagem puramente formal da arte, tal conflito transforma-se, no fim dos anos 20, em uma impiedosa exclusão ideológica da “heresia formalista”. Fadada assim a ser sempre polêmica, a produção teórica de Chklovski carece de uma oportunidade de um movimento reto, pleno, puramente afirmativo, no qual fosse possível desenvolver algo do início até o fim.² Formulado nos passos quebrados da figura do cavalo, em um tom sempre desafiador, o próprio conceito de estranhamento aparece como instável e disperso. Este seu caráter fragmentário e um tanto fugidio reflete-se, por um lado, na já evocada multiplicidade de suas traduções e, por outro, na prodigiosa diversidade de propostas de suas origens. Já foram evocados como seus precursores pensadores tão diferentes como Marco Aurélio, Tolstoi, Kant, Novalis e Bergson. O “estranhamento” de Chklovski é, afinal, também contemporâneo do conceito freudiano do “estranho”, *“das Unheimliche”*, definido

² O próprio Chklovski sentia, aliás, cada vez mais a falta da oportunidade de aprofundar e de organizar o trabalho teórico de OPOIAZ. Nos anos 20, houve projetos de uma revista de grande alcance e de um trabalho coletivo sobre a história da literatura russa. No contexto dessas tentativas, frustradas pelas pressões ideológicas e institucionais, é também difícil avaliar a sucessiva inclusão do contexto social de produção da obra nas discussões dos formalistas: trata-se de concessões em prol do marxismo ou de um verdadeiro amadurecimento de OPOIAZ?

como a experiência de “rever as coisas, pessoas, impressões, eventos e situações que conseguem despertar em nós um sentimento de estranheza, de forma particularmente poderosa e definida” (FREUD, 1996, p. 142). Mas se o estranhamento de fato compartilha, por um lado, com o conceito freudiano a força da experiência da singularização, i.e., da separação dos objetos do cotidiano de seu contexto ordinário, por outro lado, sem dúvida, lhe opõe sua visão do sujeito e sua fé revolucionária na possibilidade de uma percepção radicalmente nova, desprovida de origens e alheia a todo reconhecimento.³

Para aproximar-se do conceito de estranhamento e de suas fontes históricas que, mesmo sendo múltiplas, não deixam de se dividir em diretas e indiretas, concretas e vagas, parece-me inevitável levar em conta, sobretudo, a maneira como ele foi concebido e formulado, ou seja, o fato de sua formulação encontrar-se dispersa em vários artigos escritos por Chklovski entre 1914 e 1922. O fato de o “estranhamento” ser nomeado no artigo “Arte como procedimento”, o único texto de Chklovski amplamente traduzido e conhecido, deixa freqüentemente despercebidos alguns elementos importantes. Em primeiro lugar, que o estranhamento é o procedimento, “*npueм*” (priom), geral da arte, que deve ser compreendido no sentido de “técnica”, “artifício” ou “mecanismo”, e que este procedimento geral consiste, por sua vez, em uma multiplicidade de diferentes procedimentos. Em segundo lugar, as relações decisivas do conceito de estranhamento com o futurismo russo, que, mesmo sendo mencionadas no famoso artigo, parecem ocupar uma posição secundária na reconstrução da história do conceito e não adquirem a relevância que de fato tiveram em sua formulação. E, finalmente, analisado exclusivamente à luz do artigo “Arte como procedimento”, o conceito de estranhamento não revela suas relações com a reflexão sobre a linguagem pictórica, nem suas aspirações a ultrapassar o campo da teoria da literatura para se tornar “o procedimento geral da arte”.

É preciso então investigar como o jovem Chklovski desenvolve o trabalho sobre a arte como procedimento, como faz do estranhamento o procedimento da arte e como analisa, um por um, uma enorme diversidade de procedimentos concretos, presentes não apenas nas obras literárias, mas também nos quadros dos pintores suprematistas. A leitura de seus artigos daquela época dá de fato a impressão de uma tentativa de fazer um inventário completo dos procedimentos da arte, recolhidos nas obras das mais diversas épocas e dos mais diversos gêneros literários, impossíveis de serem reunidas sob algum denominador comum, a não ser sob a presença do funcionamento de procedimentos formais. Estes procedimentos, cuidadosamente recolhidos, como se se tratasse de elementos de alguma fórmula científica, são abordados de uma maneira analítica em diferentes artigos, nos quais o próprio termo “estranhamento” nem mesmo vem à

³ “Pode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição”. (FREUD, 1996, p. 154).

tona. Como aquele que afirma, em uma carta a Roman Jakobson, saber como é feita a vida, como é feito *Dom Quixote* e como é feito um automóvel, Chklovski dedica-se à pesquisa de procedimentos formais nas obras de arte e de relações entre esses procedimentos. O primeiro, segundo Trotsky, a pensar a arte não como alquimista, mas como químico, o jovem líder da OPOIAZ, empreende um esforço de explicar se não todos os procedimentos da obra de arte, literária e pictórica, com certeza uma considerável amostra.

Os esforços de desvelar sucessivamente todos os mecanismos da arte que dificultam a forma, prolongam o tempo da percepção e produzem o estranhamento deixam-se perceber na prodigiosa diversidade de procedimentos particulares analisados por Chklovski: o procedimento de “quebrar palavras” para potencializar o alcance emocional de sua sonoridade praticado por poetas futuristas (em “Saiu o livro de Maiakovski ‘Nuvem de calças’”, de 1915, e “Sobre a poesia e a linguagem trans-mental”, de 1916); o procedimento de criar uma barreira psicológica através do procedimento da “ilusão cintilante”, possibilitada pelo desvelamento das convenções da representação teatral (em “Sobre a barreira psicológica”, de 1920, e “A respeito de ‘Rei Lear’”)⁴; vários procedimentos da construção da novela e do romance, tais como contraste, paralelismo, deformação de proporções, retardação, encaixamento, colocação em fileiras (em “A construção da novela e do romance”, de 1921); o procedimento da digressão (em “A literatura além do assunto”, de 1921). Quebrando os limites disciplinares e aventurando-se para o domínio da teoria da pintura, Chklovski debruça-se sobre o caráter convencional da representação do espaço pictórico, sobre o papel do espectador na sua configuração e ainda sobre a importância da “*faktura*” para a constituição da pintura enquanto um objeto estético e não como representação da natureza (em “O espaço na pintura e os suprematistas” e “Sobre a factura e os contra-relevos”, de 1919).

Esta longa lista de procedimentos analisados por Chklovski não é exaustiva, mas já é possível constatar que se trata em todos os casos de artifícios formais suscetíveis de impossibilitar uma percepção fácil e que o procedimento geral de estranhamento está sendo trabalhado através de uma acumulação de análises de procedimentos particulares. Visto a multiplicidade de procedimentos investigados por Chklovski em diferentes artigos, os procedimentos de retirar um objeto do contexto habitual e o de chamar um objeto com um nome inabitual, descritos no famoso texto “Arte como procedimento”, aparecem não como explicitações completas do procedimento geral do estranhamento, mas como exemplos dentre outros.

Para chegarmos mais perto das origens mais diretas e mais concretas do conceito de estranhamento é importante notar que, ao exemplificar os procedimentos de estranhamento com obras de Tolstoi e com charadas eróticas populares, o artigo “Arte como

⁴ Este procedimento será desenvolvido por Bertold Brecht enquanto o efeito de *Verfremdung*, cuja tradução posterior para o russo aumentará ainda o caráter babélico do “estranhamento”, transformando o *остранение* em *очуждение*, distanciamento. (Cf. ТУЛЬЧИНСКИЙ, 1980).

procedimento” deixa praticamente despercebida a importância das conexões deste conceito com a prática poética e a produção teórica dos poetas futuristas. A própria necessidade de forjar uma nova palavra, “*отстранение*”, que substitui a um tanto obsoleta “ressurreição da palavra”, mais apropriada ao contexto da poesia simbolista, corresponde perfeitamente a solicitações de renovar radicalmente a linguagem, próprias aos futuristas. Maiakovski, amigo de Chklovski, vê em um artigo de 1914 intitulado “Guerra e língua” a vocação do poeta como um trabalho com palavras que devem ser “trocadas” e “quebradas” para que se recupere sua novidade e, com isso, a força de seu efeito. O quanto este trabalho e o próprio efeito são violentos o demonstra um exemplo, emprestado por Maiakovski ao próprio Chklovski:

Em uma aula, Chklovski deu este bruto, mas muito instrutivo exemplo. Um professor de matemática sempre chamava o aluno: burro, burro e burro. O aluno acostumou-se, olhava inexpressivo e indiferente. Mas quando certa vez no lugar do esperado ‘burro’ o professor lançou-lhe ‘burra’, o menino chorou. Por quê? Porque, ao *quebrar* a palavra, forçou-o a compreender que ela era ofensiva. (МАЯКОВСКИЙ).

Além da reivindicação de um novo vocabulário que revitalizasse a percepção, o trabalho dos futuristas de “quebrar” as palavras para “quebrar” o automatismo da percepção tem ainda outra conseqüência, muito importante para o surgimento do “estranhamento”. Quando radicalizado, aquele trabalho faz com que as palavras pareçam não pertencer à língua russa. A idéia de que a nova linguagem poética fosse muito dificilmente compreensível e que mal lembrasse a língua russa aparece já no primeiro artigo de Chklovski, “Ressurreição da palavra”, sendo amplamente retomada no artigo de 1916, “Sobre a poesia e a linguagem trans-mental”. Nele, Chklovski analisa a permanência da linguagem trans-mental, (*заумный язык*, termo conhecido também como *заумь*, “zaum”), aquela que, partindo da sonoridade, escapa à determinação semântica. Ao mostrar as relações entre o “zaum”, os jogos gratuitos infantis com palavras e a glossolalia, ou seja, o dom de falar em línguas estrangeiras desconhecidas, manifesta em práticas místicas de diversas seitas, Chklovski detém-se longamente na reflexão sobre a importância do efeito emocional, além da significação, das “estranhas palavras”, que compõem a linguagem trans-mental. A própria formulação do conceito de estranhamento (*отстранение*) deve muito à reflexão sobre as deformações vitais da língua praticadas pelos poetas futuristas, que ao quebrarem as palavras tornam-nas “estranhas” (*странные*) e parecidas com palavras de uma língua “estrangeira” (*иностранный*).

Importantes traços desta influência do futurismo e da linguagem trans-mental na elaboração do conceito de estranhamento deixam-se detectar afinal no próprio artigo “Arte como

procedimento”. Ao começar o artigo com um ataque à idéia de Potiebnia, segundo a qual a arte seria um pensar com imagens, Chklovski argumenta não contra a própria imagem (na qual ele reconhece, de fato, um dos procedimentos da arte), mas contra a idéia de uma economia específica da imagem que pouparia as forças mentais do leitor. O próprio procedimento de estranhamento funciona de acordo com uma lógica exatamente oposta: ao invés de facilitar a percepção, cria-lhe obstáculos; ao invés de visar uma aproximação, provoca distanciamento.

No seu mais famoso artigo, Chklovski opõe-se com violência à visão da imagem que explica o desconhecido através do conhecido e propõe, justamente através do procedimento de estranhamento, ver na experiência da arte uma experiência do desconhecido, do novo, do radicalmente “estranho”, tal como os barulhos sugestivos e incompreensíveis do “zaum”. Além disso, o procedimento do eufemismo presente nas charadas eróticas populares, é também descrito em termos da busca pelo significado de uma palavra retirada do contexto próprio e colocada em um outro contexto ou em um contexto “estranho”. Nos famosos exemplos dos procedimentos de troca de pontos de vista, que, nas obras de Tolstoi, desautomatizam a percepção, os artifícios formais forçam a percepção a mudar de lugar, a adotar, como ponto de vista, outro lugar ou o lugar do outro. A própria palavra *иностранный*, que significa “estrangeiro” em russo, e que tantas vezes serviu à descrição do efeito das experiências com a linguagem trans-mental dos futuristas, remete de fato à combinação do “outro”, do “diferente”, (*иной*), e do “país”, “lugar” (*страна*).

O conceito do procedimento da arte que é o estranhamento, que pode se desdobrar nas obras literárias em procedimentos tão diferentes como, por um lado, o uso de uma palavra incompreensível e estranha por Khlebnikov e, por outro, a construção de um ponto de vista diferente e estranho, o de um estrangeiro, tal como a perspectiva do cavalo em na novela de Tolstoi intitulada “Kholstomer”, onde a humanidade é vista pelos olhos do animal, escapa à firmeza e à unidade. Trata-se de um procedimento cuja plena definição e cujo aprofundamento teórico foram adiados e, finalmente, frustrados pelas condições ideológicas da União Soviética. Os precursores do conceito de estranhamento são tão múltiplos quanto vagos. Ele encontra-se (apenas?) muito bem exemplificado através da análise de uma diversidade desnorteante de procedimentos formais, manifestos em diferentes obras de arte e cuja lista, apesar dos esforços de Chklovski, está sempre aberta.

A única verdadeira unidade de todos esses procedimentos de estranhamento está em forçarem a percepção a experimentar (não sem violência) o radicalmente estranho, novo, outro e diferente. Conceito em obra, em busca de uma nova forma de percepção, o “estranhamento” sempre extrapolou o campo dos

estudos da literatura, buscando o novo e o diferente no diálogo com a linguagem visual. É também na experiência das artes visuais, em busca acelerada do novo, que o “estranhamento” se manifesta da maneira mais genuína e talvez por isso o eco mais autêntico da teoria de Chklovski não seja a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, mas a confissão frustrada de Leo Steinberg. Ao situar-se francamente dentro do primeiro público da pintura americana dos anos 60, Steinberg relata a perda, o tédio, a frustração e o imenso desconforto que acompanham o estranhamento. Recuperando dessa maneira a violência da experiência da arte, postulada pelos futuristas russos, Steinberg compara a experiência da arte não a uma viagem da percepção mas a seu “exílio repentino”:

Sei que há pessoas que se sentem verdadeiramente perturbadas com certas mudanças como as que ocorrem em Arte. Este fato deveria dar ao que chamo de “situação do público” uma certa dignidade. Há um sentimento de perda, de exílio repentino, de algo que foi voluntariamente negado – às vezes o sentimento de que a cultura ou a experiência acumulada sofre uma irremediável desvalorização, deixando a pessoa exposta à privação espiritual. (STEINBERG, 1975, p. 248).

Abstract

Taking the dynamic character of the concept of defamiliarization (ostranienie) as its starting-point, the present essay aims to reconstruct the complicated history of that concept by the young Viktor Chklovski. Translated in several different ways, the concept of defamiliarization was largely motivated by the dialogue between the theory of art and the practice of the futurist poets and artists. As an open and fecund concept, defamiliarization stresses the necessity to radically reinvent, through the art, the ways of the perception.

Keywords: *Defamiliarization. Russian Formalism. Viktor Chklovski.*

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a Significação da Comichade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CURTIS, M. James. “Bergson and Russian Formalism”. In. *Comparative Literature*. Vol. 28, n°2, primavera de 1976, pp. 109-121.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Obras completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- GINZBURG, Carlo. "Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device". In. *Representations*, n°56, outono de 1996, pp. 8-28.
- JACCARD, Jean-Philippe. "Du futurisme au formalisme". In. *Europe. Les Formalistes Russes*. N°911, março de 2005, pp. 37-54.
- LEMON, Lee T. e REIS, Marion J. (org.). *Russian Formalist Criticism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- МАЯКОВСКИЙ, Владимир Владимирович, "Война и язык". In: http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0100.shtml. Acesso em: 27 jun. 2010.
- OLIVEIRA TOLEDO, Dionísio de. (org.). *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo. A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- STEINBERG, Leo. "A arte contemporânea e a situação do seu público". In. ВАТТЦОК, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, pp. 241-262.
- "Террорист Шкловский", documentário. In: <http://www.5-tv.ru/video/502672/>. Acesso em: 27 jun. 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965.
- ТУЛЬЧИНСКИЙ, Григорий Львович. "К упорядочению междисциплинарной терминологии". In. *Психология процессов художественного творчества*. Leningrado: 1980, pp. 241-245.
- ШКЛОВСКИЙ, Виктор. *Гамбургский счет: Статьи; воспоминания; эссе (1914-1933)*. Галушкин, А. Ю. e Чудаков А. П. (org.). Moscou, 1990.