NARRATIVA TRIVIAL; ESTRANHAMENTO E FORMALISMO

Flávio R. Kothe
PUCSP

O Formalismo russo colocou radicalmente a necessidade de procurar desenvolver uma metodologia adequada à especificidade da obra literária. Postulou a necessidade de uma ciência da literatura. Mesmo que a resposta formalista seja insuficiente, a proposta continua válida. Esta escola da crítica foi esquecida no Ocidente durante quase meio século, teve seus textos mal traduzidos ou nem sequer traduzidos, mas, mesmo assim, com erros e acertos, foi um movimento extremamente fecundo, pois propiciou o surgimentos de todas as correntes da crítica que ainda merecem consideração, como o Círculo de Bakhtine, a Escola de Praga, a Escola de Tartu, a Escola de Konstanz e o Estruturalismo. Além disso, o debate entre o Formalismo e o marxismo continua plenamente atual, apesar de precisar ser retificado de todos os desvios e todas as mistificações ideológicas com que foi encoberto.

Quase toda a recepção inicial do Formalismo russo no mundo capitalista ocorreu sob a égide de Roman Jakobson, que, sem ser responsável por todos os erros e acertos ocorridos, serve, contudo, como figura-chave. Roman Jakobson não foi propriamente um membro do grupo do Formalismo, apesar de ter se tornado o mais formalista dos formalistas. Lingüista oriundo do Círculo Lingüístico de Moscou, muito jovem ainda, esteve apenas durante dois ou três anos em contato direto com os formalistas, reunidos em Leningrado (então São Petersburgo). Retirou-se de sua pátria depois que o governo socialista realmente se instalou no país e, após ter vivido uns vinte anos em Praga, instalou-se definitivamente nos Estados Unidos. Esta sua posição político-biográfica não está desvinculada de suas posições teóricas e analíticas, apesar destas se apresentarem sob uma capa de cientificidade (e, de fato,

serem ideológicas). A evolução básica dos formalistas não foi acompanhada desde dentro por Jakobson e ele mesmo tornou-se cada vez menos dialético (e mais antidialético) depois de sua fase praguense.

Roman Jakobson (e, com ele, os Estruturalismos) começou querendo "libertar" os estudos literários do imperialismo (sic) da História, da Sociologia e da Psicologia, mas acabou por subjugá-los ao imperialismo da Lingüística. Com ele a Teoria da Literatura alimentou largamente a ilusão de encontrar na Lingüística a ilusão de sua cientificidade. Não por acaso isso coincidiu, no Brasil, com o aumento da repressão ideológica: através de uma aparência de cientificidade, eliminavam-se do debate universitário todos os problemas da relação entre arte e sociedade, especialmente os interesses políticos aí existentes.

Jakobson quis definir positivistamente a poesia como "função poética da linguagem", isto é, como projeção do princípio de equivalência do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, mas acabou, com isso, definindo o dicionário e o jogo de cartas, mas não a poesia. De um lingüista não se poderia, contudo, esperar outra coisa que não confundir poesia com dicionário. A piada também explora equivalências paradigmáticas projetadas sintagmaticamente, mas nem por isso a piada é poesia. Os publicitários também constroem suas maquinações verbais à base desse princípio, mas nem por isso eles são os poetas da época da industrialização capitalista.

O Estruturalismo, querendo ver na Lingüística a chave de todo o conhecimento e de toda a História, supôs implicitamente que as pessoas sempre tenham vivido de comer e beber palavras, mas foi, com isso, apenas a ideologia de um grupo social que vive de palavras: professores e escritores. Daí o seu êxito na Universidade em períodos de repressão. A Lingüística, já por desconhecer a natureza ideológica da linguagem e a natureza sígnica da ideologia, tem sido uma ideologia e não a ciência que ela tem pretendido ser. Se a Lingüística institucionalizada não consegue manter a sua pretensão de ser uma ciência, muito menos ela pode pretender conferir cientificidade a outras áreas de estudos. Nisso tudo, o Estruturalismo francês, que tanta influência teve no Brasil, foi uma regressão à primeira fase do Formalismo russo.

Ao contrário do que Eichenbaum afirma na "Teoria do Método Formal"[1], o Formalismo não procedeu sempre apenas de modo indutivo, ou seja, buscando formular a teoria somente a partir e através do estudo concreto de textos, mas, pelo

contrário, ele se inaugurou dedutivamente: a contraposição básica que atravessa todo o movimento e constitue a sua dominante, a contraposição entre automatização e estranhamento, decorre da oposição entre o mero reconhecer objetos e a verdadeira visão das coisas. O Formalismo, que tanto insistiu na especificidade dos estudos literários, não parte sequer de um elemento rigorosamente literário: parte de um problema de psicologia da percepção, ou seja, a contraposição entre o mero reconhecimento de objetos familiares (percebidos distraidamente e não atentados) e o conhecimento atento e verdadeiro do objeto (como a obra de arte exige).

O ensaio-manifesto "A Ressurreição da Palavra"[2], escrito por Viktor Sklovskij em 1913 aos 21 anos de idade, inaugura essa escola da crítica e já expõe a dominante do sistema a ser constituído. Constata a automatização das palavras na linguagem cotidiana e observa que o costumeiro não é visto nem vivenciado, mas apenas reconhecido distraidamente. À linguagem artística caberia, portanto, quebrar este automatismo, para que as coisas realmente pudessem ser vistas: artística é a percepção em que a forma é vivenciada. Ela atrai a atenção sobre si mesma, diz o manifesto. Palavras, denominações, casas, roupas, obras literárias — tudo pode petrificar-se, tudo pode automatizar-se. Para sobreviver, a arte precisa renovar-se. Para os formalistas, tal renovação estava então sendo feita pelo Futurismo russo, do qual eles se tornaram, então, os teóricos e os defensores.

O problema da automatização precisa, hoje, ser revisto. Ou seja: os formalistas insistiram sempre na idéia de que a obra de arte existe para redespertar a percepção toda vez que um objeto ou uma situação se tornam tão conhecidos que somente são ainda reconhecidos rapidamente, sem haver qualquer conscientização ou atenção maior. Daí deduziram: 1) um princípio de construção da arte: o estranhamento; 2) uma lei de evolução da arte: toda vez que um determinado procedimento se automatiza surge um novo procedimento que o substitue, especialmente através de paródias, estilizações e modelizações negativas; 3) uma finalidade básica da arte: renovar a percepção e acabar com o pessimismo.

Segundo tal teoria, toda vez que um princípio de construção artística se torna demasiadamente repetido a ponto de se automatizar, ele seria substituído por outro. O que não fica esclarecido aí é saber, p. ex., se isso se refere apenas a um determinado público ou se restringe à perspectiva do criador de arte, pois o que pode ser automatizado para o público de

um determinado meio e momento, pode ser a maior novidade para outro. Além disso, a repetição caracteriza a "arte trivial" (que não é, portanto, arte). Como a repetição caracteriza a "arte" de nosso presente, o problema todo precisa ser repensado.

No processo de superação do Formalismo, os formalistas se dedicaram teórica e praticamente à arte que era nova na época e que se anunciava como a dominante no sistema das artes: o cinema. Num passo semelhante, hoje é preciso dedicar-se à televisão, cujas narrativas, p. ex., quase tornaram obsoletas as narrativas veiculadas por qualquer outro meio. Segundo Lotman, o surgimento do telefone tornou obsoleto o moleque de recados. Isso não é totalmente verdadeiro, pois surgiu o **office-boy**, cumprindo tarefas como pagar contas e encaminhar papéis que não podem ser feitas por telefone. De modo geral, porém, vale a regra de que o surgimento de um instrumento capaz de cumprir com maior eficácia e menor custo operacional a mesma tarefa desempenhada por um instrumento anterior faz com que este tenda a desaparecer, exceto se descobrir uma nova função a desempenhar e que o outro não consiga preencher. Assim, apesar da narrativa ter hoje na televisão o seu veículo mais eficaz, há tipos de narrativa e situações narrativas que ela não consegue substituir. Mesmo assim, a televisão deve ser o foco principal de atenção devido à sua posição dominante.

A cada semana, vários "enlatados" norte-americanos têm sido apresentados a muitos milhões de espectadores brasileiros: O Homem de Seis Milhões de Dólares, Kojak, Police-Woman, As Panteras, Mannix, etc. Aparentam ser diferentes entre si, mas no fundo são todos iguais. As variações são apenas superficiais: a estrutura profunda é sempre a mesma e ela não é meramente sintática, mas semântico-ideológica. O "herói" pode ser homem ou mulher, ser branco ou preto, pertencer à força policial ou ser um agente particular, trabalhar sozinho ou em equipe, usar bigode ou chapéu, converter-se em super-herói de quadrinhos ou não, etc., mas a sua função é sempre a lei: ser o defensor maniqueu da justiça. Só que a justiça é basicamente entendida como a defesa da lei, e a lei serve aí basicamente à defesa da propriedade privada (dos que a têm). São narrativas ideológicas capitalistas: isto que é tão óbvio e fundamental, geralmente não é percebido pelo público.

A estrutura profunda do enredo é sempre a mesma: uma norma é violada (sendo que a norma tende a ser apenas a da

manutenção da propriedade privada); procura-se quem a violou; o violador é encontrado pelo herói e punido. A divisão entre o bem e o mal é rígida e maniqueísta: bom é quem defende a propriedade privada, mau é quem quer se apossar dela para si à força. Nada se coloca além desse horizonte limitado. O próprio "mal" só quer mesmo a propriedade privada do outro para si, ou seja, ele quer ter a oportunidade de passar para o lado dos "bons". Este esquema dos "enlatados" vale também para todos os filmes de far-west, todos os desenhos animados, todas as revistas em quadrinhos (especialmente para as de Walt Disney) e todos os super-heróis. São narrativas profundamente ideológicas. Aparentam sem diversão, mas são uma doutrinação sistemática de direita.

A rigor, os "heróis" dessas narrativas não são sequer heróis, pois o herói numa narrativa se caracteriza por enfrentar uma série de adversidades com o risco da própria vida e acabar conseguindo vencer. Geralmente, o herói conta com um bom auxiliar, que pode ser um amigo fiel, um aliado inesperado, uma espada mágica, um manto de invisibilidade, um tapete voador, uma pistola especial, um poder mágico contra balas, superforça, espinafre, um avião portátil, etc. No fim, sempre vencedor, os esforços do herói são recompensados e ele ganha a mão da princesa, entra em férias, recebe um dinheiro extra, o chefe durão lhe sorri, a beldade vai para a cama com ele, ele faz uma viagem, é nomeado guerreiro ou agente especial, etc. No fundo, as narrativas "modernas" não fazem mais do que repetir, com novos disfarces, esquemas e estruturas extremamente antigos. A estrutura narrativa profunda, a estrutura profunda da narrativa trivial é sempre a mesma, mas ela nunca foi tão repetida quanto hoje, pois nunca houve tanta possibilidade de multiplicar e difundir as narrativas. Aparentemente uma época esclarecida, nenhuma época foi mais dominada por mitos e mistificações do que a nossa. Os mídias, aparentemente um grande instrumento de liberação e iluminismo, na prática tornaram-se poderosos instrumentos de regressão e dominação. O progresso tecnológico foi nisso uma regressão do homem.

O "herói" dessas narrativas triviais só aparenta arriscar a própria vida: de fato já se sabe de antemão que ele vai vencer. Por isso, ele não é propriamente um herói, mas apenas um pseudo-herói. Todo o enredo apenas procura criar a impressão de que o "herói" está correndo enormes riscos e que ele nunca conseguirá vencê-los, mas o desenlace já está fixado previamente pela convenção narrativa. Isto permite ao receptor uma identificação tranqüila e controlada com seu "herói". Cria-se um pacto de ilusão entre o narrador e o receptor. Só que este é um pacto de aliciamento ideológico subrepticio.

Se essas narrativas triviais ideológicas são tão consumidas é porque elas vêm atender ou fazer de conta que atendem a uma necessidade de fato existente. O próprio fato de elas serem tão repetidas demonstra que elas nunca atendem realmente a essa necessidade e que ela é reaberta a cada dia. No processo de identificação com o heróico defensor da justiça (tal identificação não é apenas um processo psicológico do espectador, mas se dá como organização estrutural do ponto de vista narrativo e como conjunto de características tanto do herói e do bandido quanto do enredo que os enlaça), o receptor confessa, sem querer nem saber, a sua fraqueza, a sua necessidade de ver realizada e atendida na fantasia a justiça que ele não deve ver realizada nem atendida na prática cotidiana: senão, ele provavelmente não sentiria essa compulsão de olhar a mesma história ser repetida dia e noite com apenas pequenas variações de superfície.

Obviamente essas histórias operam com elementos muito sedutores e atraentes: quando ocorre uma briga na rua ou quando dois carros começam a se perseguir pela estrada ou quando uma mulher muito bonita anda pela calçada, as pessoas param e olham. É exatamente com esses elementos que essas narrativas manipulam. Abrindo uma revista em quadrinhos ou ligando um aparelho de televisão, essas narrativas triviais repetem sempre de novo que o poder constituído procura a verdade e a justiça, mesmo que ocorram erros ocasionais. Todo questionamento fica em horizontes previamente delimitados. A própria repetição contínua da mesma mensagem é, porém, um indício de que a realidade deve ser exatamente o contrário daquilo que é dito. A mentira sempre repetida pode parecer, afinal, a verdade. Mas não é. A ideologia ocorre aí não só pela limitação do horizonte apresentado como universal, mas por camuflar a natureza particular e parcial dos interesses sociais que movem a narrativa.

É ingênuo crer que a verdade possa vencer a ideologia. É ingênuo também perguntar por que as pessoas engolem essas balelas, por que elas sentem a necessidade de ouvir sempre a mesma mentira, por que elas não buscam a inovação e exigem o automatizado. O público médio parece não reconhecer a natureza automatizada dessas narrativas nem a sua natureza profundamente ideológica. Os meios eletrônicos de comunicação exigem um processo de "alfabetização" específico, que tendem porém a ser um processo de distancia-

mento critico e de desmontagem ideológica, pois senão é impossível realmente entender o que eles em geral veiculam.

Naquelas narrativas triviais, especialmente nos "enlatados", assim como o risco é aparente (e não só por se tratar de ficção), também o heroísmo é ilusório. Trata-se, porém, não só de um capricho dos autores do enredo, mas de uma necessidade estrutural. Como são narrativas apresentadas em série, às vezes não só com episódios semanais, mas até diários, se o herói falhasse e viesse a morrer não haveria a possibilidade de apresentar mais um episódio no mesmo horário no dia ou na semana seguinte. Em todos esses enredos, o "herói", num momento próximo ao final, precisa aparentar um quase-fracasso, uma quase impossibilidade de enfrentar as "forças do mal": isto serve tanto para apresentar uma propaganda comercial no intervalo que é feito neste instante de tensão (numa paródia intersemiótica ridícula à cena do porteiro de **Macbeth**), quanto para enfatizar a heroicidade do herói que, em seguida, inevitavelmente acaba vencendo, restaurando a justiça e instaurando o destino num grau nunca sonhado em nenhuma tragédia grega. A diferença entre a tragédia grega e esse tipo de narrativa trivial é que na primeira o espectador está do lado do "bandido" e é levado não só ao questionamento das normas, mas do próprio destino e da natureza do homem, num nível jamais alcançado pela trivialidade (o que faz com que a tragédia grega seja arte e que a narrativa trivial seja apenas... trivialidade).

Nas narrativas enlatadas em série, a cada episódio reforça-se não só a identificação do receptor com o herói, mas, através disso, a transmissão dos valores ideológicos a ponto de, com a repetição, eles parecerem não mais como dados históricos e fabulações ficticias: eles parecem converter-se em dados naturais imutáveis. As mudanças no cotidiano são aí apenas mudanças cotidianas: nunca atingem as estruturas mais profundas. Essas narrativas, num passe de mágica, conseguem converter a sua critica aparente num processo de legitimação do **status quo**. Elas insistem sempre na concepção de que o bem é superior ao mal, que a virtude compensa, que a justiça tarda mas não falha; elas nunca, porém, põem realmente em discussão o que se entende aí por justiça, por virtude, por bem. Exatamente isso, porém, é o que fez Dostoiévski numa novela que tinha tudo para ser apenas o relatório de um assassinato de uma senhora idosa e da prisão final de seu jovem assassino. É por isso basicamente que **Crime e castigo** não é uma mera narrativa trivial, mas um grande romance (especialmente também porque não fica nos problemas do bem,

da glória e da virtude apenas no questionamento pelo questionamento, sem qualquer resposta: pelo contrário, as posições antitéticas são dramaticamente vividas, superando-se a limitação do horizonte ideológico de cada uma delas).

O "herói" das narrativas triviais pode, aparentemente, ser ameaçado não só por bandidos ou pela falta de Ibope (que é bem mais perigoso do que os primeiros para a sobrevivência dele). Ele pode ser, na aparência, ameaçado pelo anti-herói, que surge sempre quando um determinado tipo de herói já se encontra demasiadamente batido (automatizado). Esse "anti-herói" não é mais que o herói recauchutado. O herói revela uma incrível resistência: ela é capaz não só de suportar enormes pancadarias semanais, mas é capaz também de absorver os ingredientes desse tipo de anti-herói e continuar sendo o mesmo herói aparente.

Exemplo tipico de pseudo-anti-herói em narrativas triviais enlatadas é o inspetor Columbus, que é vesgo, tem cara de bobo e de cansaço, usa roupa amarrotada e carro velho, não sabe beijar nem dar socos, mas continua sendo herói porque a sua "heroicidade" repousa em apenas um dado, que é, porém, o dado essencial para o seu desempenho: a sagacidade com que ele deslinda os crimes mais complicados. Ele é, antes de mais nada, uma demonstração cabal de quanto uma determinada estrutura profunda é capaz de absorver alterações de superfície e continuar sendo a mesma. As próprias alterações mantêm a narrativa num nível apenas trivial, pois elas não servem para questionar e transcender aquela mesma estrutura profunda. As pequenas alterações de superfície servem para cativar de novo uma faixa de público que estivesse eventualmente cansada de ver esses pseudo-heróis se levarem tão a sério e de ver sempre o mesmo esquema repetido. Esta faixa de público, com a pretensão de ser mais esperta e esclarecida, só tem a diferença de ser engambelada de um modo um pouco mais refinado. Para isso, o herói é que é o bandido.

Aliás, enquanto agentes transmissor de valores ideológicos diferentes dos próprios da maioria de seu público, o mocinho sempre é o bandido. O bandido, por sua vez, não é nunca um verdadeiro herói porque ele apenas é o mocinho às avessas: ele se coloca dentro do mesmo horizonte do mocinho e, na narrativa trivial, serve apenas para que os valores representados pelo mocinho possam aparecer e se impor.

Nas narrativas com detetive, normalmente o ponto de vista narrativo é onisciente, de modo que o espectador já sabe após

os primeiros minutos quem é ou quais são os criminosos. Isto aparentemente torna a perquirição do detetive algo enfadonho. Consegue, porém, demonstrar não só a sagacidade do detetive, mas a sabedoria do espectador. Essas narrativas de televisão, ao contrário das histórias literárias de detetive, nas quais normalmente o receptor-leitor não sabe desde o começo quem é o criminoso, não tratam apenas de mostrar como o detetive (ou policial) encontra infalivelmente o criminoso, mas, por sua estrutura narrativa, conduzem o saber do investigador ao saber do espectador, que, por sua vez, coincide com o saber do criminoso. O investigador descobre, portanto, não só o criminoso, mas o saber do espectador. O espectador se entrega à sagacidade do detetive assim como o criminoso acaba se entregando também: ambos acabam caindo nas algemas da mesma "justiça" inquestionável e inquestionada.

Outro tipo próximo de estrutura profunda de narrativas triviais é o de fotonovelas, filmes água-com-açúcar e novelas cor-de-rosa: "X é predestinado a casar com Y; surgem vários impecilhos; X acaba casando com Y". As peripécias intermediárias não alteram em nada as personagens nem o relacionamento entre elas. Os impecilhos que constituem o enredo podem ser de variada ordem: X é rico e Y é pobre; X é aristocrata, Y não; X e Y pertencem a famílias rivais; X ou/e Y é muito orgulhoso e não quer admitir seu amor pelo outro, etc. Em suma, a dificuldade básica parece ser de que os componentes do parzinho amoroso pertencem a classes sociais diferentes. Isto que na realidade de fato constitui uma barreira forte entre as pessoas é, porém, tornado irrelevante, pois sempre há um **deus ex machina**, o Amor, e uma mesma assertiva e resolução: o Amor a tudo vence.

Essas narrativas procuram realizar na ficção o que normalmente não ocorre na sociedade. São narrativas essencialmente ideológicas. Elas iludem, não esclarecem. Existem para que o **status quo** se mantenha, fingindo a possibilidade de soluções individuais, para um problema que não é individual. Tais narrativas são consumidas basicamente por pessoas pertencentes à classe baixa e à classe média baixa: mostram ficcionalmente que as barreiras para chegar à classe alta não são muito difíceis e que o casamento é um modo de ascender socialmente. Com isso, confirma-se o prestígio da classe alta.

Essas estórias triviais, tão inocentes na aparência, parecendo tão longe de qualquer preocupação de natureza social e política, são profundamente ideológicas, são as menos inocentes, são as mais "politizadas": são veículos de transmissão

dos valores da classe dominante para a classe dominada. Esta não é levada propriamente à consciência de si mesma, mas apenas à identificação com aquela. As narrativas triviais repetem sempre o mesmo esquema, emanam da mesma estrutura profunda (que não é nenhuma entidade metafísica, mas simplesmente a estruturação da sociedade em classes). Tais narrativas, com pequenas variações, todas de superfície, são automatizadas e muito consumidas.

O público delas é basicamente um público feminino, especialmente moças casadouras (assim como o público básico da narrativa com estrutura profunda de bandido x mocinho é masculino). A essas leitoras a narrativa torna "possível" o que a realidade a cada dia demonstra ser impossível. Se tal ascenção realmente fosse corrente na prática, a ficção não seria necessária. Ao que a realidade diz "não", a ficção deste tipo diz "sim" e se torna um imenso sonho dirigido. O público está estruturado como componente básico das personagens, do enredo, dos cenários, etc. Só que, tanto nas narrativas triviais de estrutura profunda "masculina" quanto nas de estrutura profunda "feminina", reforça-se uma visão extremamente tradicional e estereotipada dos papéis masculinos e femininos na sociedade. Existe aí um abismo e uma contradição crescentes entre este setor da supra-estrutura ideológica (nem toda supra-estrutura é apenas ideológica) e a estruturação da sociedade industrializada (capitalista ou não), onde a participação da mulher como força ativa no sistema de produção é crescente. As narrativas procuram responder a isso, p. ex., dando à mulher funções de secretária ou de professora primária ou fazendo do homem a parte pobre, mas em geral não acompanham o grau de mudança de fato ocorrido e se mostram, portanto, reacionárias em relação ao próprio **status quo.**

Nas narrativas "água-com-açucar", a estruturação da sociedade em classes aparece como um problema, mas como um problema solucionável pelo indivíduo, especialmente através da ascenção ao topo da pirâmide feita pelo casamento (e não, simplesmente, pelo "amor"). Com isso, mostrando-se a bondade e a natureza acessível do topo, especialmente para os "naturalmente predestinados", a pirâmide social é legitimada. Todo o enredo se baseia num oximoron narrativo, em que o inferior subjuga ao superior, assim como nos "enredos masculinos" o aparentemente mais fraco sempre acaba vencendo ao mais forte. Ao primeiro tipo de narrativa poder-se-ia chamar de trivialidade lírica, enquanto que o segundo poderia ser chamado de trivialidade épica.

Assim como as narrativas triviais "líricas" servem para

legitimar a estruturação da sociedade em classes, as narrativas triviais "épicas" servem para legitimar a "lei e a ordem" e mostrar que ela sempre vence e se impõe através de seus heróicos representantes. Apesar de violada pela ação do bandido, ela nunca chega a ser realmente questionada. O bandido é a pseudo-antítese que apenas existe para que a tese se confirme e se reforce. Ele não é uma verdadeira antítese: ele apenas existe para que o "mocinho" tenha a chance de ser "mocinho", é o Judas que dá a Jesus a chance de ser Cristo.

Ocasionalmente pode aparecer numa narrativa trivial "épica" algum agente da lei que seja corrupto. Ele acaba, por isso, em geral, fazendo o papel de bandido. Logo surge, porém, um outro policial, um detetive ou até mesmo um cidadão particular que desempenha então o papel de agente da lei e esta volta a se estabelecer mais forte do que nunca. A proposição implícita nisso é a de que a lei não tem culpa se algum de seus "agentes" (que acaba sendo um não-agente) a desrespeite e não a cumpra. A lei enquanto tal aparece sempre como pura, inocente e inquestionável. É exatamente isso o que esse tipo de enredo procura provar. Há apenas uma aparência de questionamento, para que afinal nada seja realmente questionado. Fica-se preso ao horizonte fechado e ideológico da lei vigente, sem que seus fundamentos e suas limitações sejam expostos e ultrapassados. Por isso, tais narrativas são triviais cada dia aproxima a obra do rito. Se um rito religioso é uma e ideológicas, não conseguindo jamais ser Arte.

O leitor ou espectador que consome narrativas triviais a representação teatral considerada sacra (a missa católica, p. ex., como uma representação incruenta da morte de Cristo na cruz: note-se o cruzamento paronomásico de **Cristo** e **cruz**), cabe perguntar por que o crente não se cansa de assistir sempre ao mesmo espetáculo. Não basta dizer que a televisão é o deus da atualidade. É que o crente encara o rito não como um espetáculo teatral, mas como um rito propiciatório, assim como o consumidor de narrativas triviais não as encara como trivialidade ideológica doutrinadora, mas como "histórias". O rito se caracteriza por retomar os mesmos gestos, as mesmas palavras, as mesmas personagens, o mesmo enredo, o mesmo desfecho, muitas vezes nas mesmas datas de realização. O rito repete rigidamente a sua estrutura. Ele é completamente automatizado. Seu único estranhamento é o de configurar-se como um espaço próprio, diverso do cotidiano. O rito repete, porém, os seus elementos dentro de um sistema social e ideológico que tende a sofrer modificações: a repetição ritual serve, portanto, para travar essas modificações e reforçar a mesma estrutura fundamental (sócio-ideológica) que originou o rito. Todo rito é conservador e até mesmo reacionário. Todas as narrativas triviais são conservadoras e até mesmo reacionárias. Só quando o poder político se torna muito reacionário é que ritos e narrativas triviais podem aparentar um certo senso crítico. As narrativas triviais épicas ou líricas aparentam ser mera diversão e pairar acima do tempo e do espaço, mas são voltadas, pela recepção, para situações históricas muito concretas. Cumprem aí uma função que não é mera diversão, especialmente quando a diversão é um modo de desviar a atenção dos problemas existentes.

A obcessão do público por narrativas triviais automatizadas, consumidas durante o tempo de lazer, não está desvinculada do comportamento dessas pessoas durante o seu tempo de trabalho. Senão, tal estrutura não poderia se manter. A automatização crescente no sistema de produção industrial leva as pessoas à automatização, o que, por sua vez, leva-as a só terem disponibilidade para captarem estruturas narrativas (e líricas) também automatizadas. Em seu cansaço e em seu paradigma pré-fixado rigidamente, são incapazes de perceber a natureza diferenciada e exigente da grande obra de arte. São um público impossível para a arte maior. A automatização da produção, que aparentemente criaria um tempo maior de lazer e, portanto, criaria também maiores possibilidades para a circulação de arte, acaba por não criar maior tempo de lazer (ao menos na prática capitalista vigente) e por fazer do lazer um automatismo. Assim como a produção se dá cada vez mais através de máquinas, a diversão também se dá cada vez mais através de máquinas. As narrativas triviais, redundantes em sua estrutura profunda, não permitem, por isso mesmo, a redundância absoluta em sua estrutura de superfície. As pequenas variações de superfície servem apenas para camuflar a absoluta redundância da estrutura profunda. As grandes obras de arte, pelo contrário, praticamente exigem a repetição de sua experiência. Por isso, quanto mais uma arte tem a estrutura técnica de um continuum linear, tanto menor a sua tendência à artisticidade e maior a sua necessidade de desenvolver técnicas que permitam romper a pura linearidade. O **flash-back** no cinema, a rima na poesia e o **stretto** na fuga musical são exemplos de ruptura da linearidade através da linearidade.

A pseudo-artisticidade vigente através do trivial tem no automatismo o seu princípio constitutivo. Caso fosse encarada como realmente sendo a arte, o Formalismo russo, que pretendeu fazer uma Ciência da Literatura, teria sido uma mera ideologia do novo. Ele de fato quase o foi à medida que ten-

deu a absolutizar um movimento de vanguarda como o Futurismo russo. Por outro lado, a ênfase à inovação prenunciava e apoiava na teoria a grande reviravolta social representada pela Revolução de Outubro e que envolveu os membros desse movimento. Os formalistas não avaliaram, porém, de modo suficiente o predomínio quase absoluto que a categoria da identidade ia alcançando nesse momento na sociedade de massas. A produção em massa é o império da identidade, coroando a tradição metafísica pela tecnologia.

No ensaio-manifesto de 1916, "A Arte como Procedimento"[3], Sklovskij postulou a categoria central de todo o sistema formalista: o estranhamento (ostranenie). (Este conceito foi mal traduzido para o francês, espanhol e português[4], traduzido que foi por singularização, que significa tornar algo singular. Desconsiderando a categoria do particular, isso ocorre às custas do universal, o que vem em detrimento à dimensão de conhecimento e de verdade da arte[5].) Esse ensaio-manifesto centra-se na contraposição entre linguagem cotidiana e linguagem poética entendidas, respectivamente, como linguagem automatizada e linguagem desautomatizada. Isso, por sua vez, decorre da contraposição anterior entre o mero reconhecimento do costumeiro e a visão consciente do objeto, que é alcançável pelo estranhamento.

Este conceito de estranhamento está na base não só do conceito bakhtiniano de "dialogismo" (e, daí, dos conceitos de carnavalização, polifonia, intertextualidade, paródia, estilização, estilização parodística, isto é, de todo o sistema teórico e analítico de Bakhtine e de seu Círculo), mas também do conceito de estranhamento do teatro-épico. Bertolt Brecht provavelmente aprendeu-o em 1935 através de Sergej Tretjakov, ao visitar a União Soviética[6], passando a aparecer em sua obra a partir de 1936. "Verfremdung" (estranhamento) não se confunde com "Entfremdung" (alienação), apesar deste último conceito ter sido básico para a evolução do primeiro. Sklovskij, em 1970, reconheceu explicitamente a influência de sua formulação: "A teoria do estranhamento, que foi adotada por muitos, entre outros também por Brecht, encara a arte como um conhecimento, como um meio de pesquisa"[7]. A rigor, o conceito não é novo, pois o que ele indicia é o antigo conceito de mimese. Trata-se, porém, de saber como este conceito é enfrentado.

Uma diferença importante existe entre o conceito de estranhamento do jovem Sklovskij e o de Brecht. Aquele, em 1916, apesar de enfatizar a idéia de que a finalidade da arte

é dar uma sensação do objeto como visão nova e não como mero reconhecimento, estava basicamente preocupado com o modo do artefato artístico ser construído para atrair a atenção sobre si mesmo. Para Brecht, contudo, não se tratava aí apenas do modo de construir o artefato, mas este modo de construir decorria da intenção do autor, especialmente no sentido de fazer com que o espectador ou leitor alcançasse uma visão crítica da realidade social e ideológica. Em vez de apenas atrair a atenção para a obra e, eventualmente, renovar os sentidos, buscava-se um desmascaramento e até a modificação da coisa significada.

Esta dimensão crítica já está contida implicitamente no antigo ensaio de Sklovskij através do exemplo que ele dá. Na "História de um Cavalo", Tolstói não emprega o artifício de fazer de um cavalo o personagem-narrador, que, aposentado, relembra sua vida e conta como passou das mãos de um aristocrata, para as de um burguês e de um campônio, simplesmente para dar uma visão distanciada ou diferente da estruturação social russa: mais do que isso, a todo momento o conceito de propriedade privada é criticado. Este aspecto não foi destacado pelo formalista russo. Em 1966, ele rejeitou a sua antiga formulação do conceito de estranhamento[8], considerando-a não só não-original, mas até falsa por fazer de um meio estilístico a própria finalidade da arte. Chegou a propor sua substituição pelo conceito de "nova visão" (novoe videnie), que seria não um apenas-ver, mas um ver crítico, destinado à modificação do social e que seria conseguível através de uma montagem diferente dos elementos, através de deslocamentos de uma série para outra, etc.

Esta formulação aproxima-se basicamente da concepção brechtiana de estranhamento. Assim, é possível supor não só uma influência de Sklovskij em Brecht, mas deste naquele. Com isso, há um reencontro com Tolstói, que, através de uma dissonância na representação costumeiramente harmônica de uma parcela do mundo, queria levar a uma visão mais correta. Neste sentido, estranhamento é desideologização. Adorno levou isso mais adiante considerando toda arte como crítica à ideologia. Por sua vez, Sklovskij, em 1966, criticou a antiga ênfase formalista em considerar o estranhamento como um voltar a atenção à própria forma artística, encontrando na arte uma finalidade em si mesma. Esta tese formalista e neokantiana manteve-se, contudo, na Escola de Praga, especialmente em Mukarovskij e em Roman Jakobson (neste, aliás, até depois da fase praguense, pois sempre encarou a linguagem poética, p. ex., como uma mensagem apenas voltada sobre si mesma).

O conceito de estranhamento e o conceito psicanalítico freudiano de "deformação" (Entstellung) são maneira específicas de entender o conceito de mimese. Aliás, traduzir, como se costuma, **Entstellung** por "deformação" já é uma deformação. Esta palavra portuguesa tem um sentido basicamente negativo, o que não corresponde ao termo alemão, nem à perspectiva de Freud. Quando se diz que uma pessoa ou situação está "deformada", não se está dizendo costumeiramente que ela apenas sofreu uma mudança de forma, mas que ela sofreu uma mudança para pior. Isto indicia uma orientação oposta à "mudança para melhor" que ocorre na mimese artística. Trata-se de um problema de tradução. O termo **Entstellung** significa mudança de posição (**Stelle**): deveria ter sido, portanto, traduzido por "transposição".

A transposição se subdivide em duas categorias, das quais decorre em variegada combinatória: a condensação (Verdichtung), que é a metáfora onírica, e o deslocamento (Verschiebung), que é a metonímia onírica (aliás, tanto uma quanto outra não ocorrem apenas em sonhos, mas em sintomas neuróticos, atos-falhos, piadas, etc.). Assim, p. ex., se num sonho aparece o rosto do pai acrescido com os bigodes do açougueiro da esquina, houve aí tanto o deslocamento de uma parte do rosto do açougueiro para o rosto do pai, quanto um processo de condensação dos dois rostos, criando-se uma aproximação metonímica e uma qualificação metafórica. Não se pode dizer simplesmente, como está institucionalizado, que o rosto do pai ficou "deformado", pois foi dito algo que a censura do sonhante talvez não permitisse normalmente dizer.

Psicanaliticamente, essa "deformação" não pode ter um sentido apenas negativo, pois foi possível dizer algo que um retrato fiel não diria. A "transposição" é a própria possibilidade e dimensão do dizer, é o índice da força da censura repressiva a ser detectada e minada. O retrato "deformado" acaba sendo, portanto, a imagem mais exata e fiel. A diferença entre signo e significado, criando-se o signo através de um processo mimético a partir da própria coisa significada, é o que torna possível a significação.

Sklovskij, ao formular, entre 1914 e 1916, a sua primeira teoria do estranhamento, estava no máximo preocupado em conseguir com isso recuperar a vivência do mundo, ressuscitar as coisas e matar o pessimismo. Não estava muito consciente de que o afastamento da cópia "exata" da imagem convencional do objeto não apenas evita a retomada dele em uma perspectiva automatizada, mas contém a possibilidade de dizer

algo que as relações de produção literária e as forças ideológicas procuram coibir e reprimir. Não lhe estava provavelmente ainda muito claro que "a visão habitual do mundo" é uma visão ideológica determinada pelos interesses da classe dominante. Brecht, porém, tomou isso como cerne de sua teoria e de sua prática artística.

Freud também não examinou explicitamente a moral como parte da supra-estrutura ideológica de uma classe, mas, descobrindo no mais recôndito do indivíduo o trauma neurótico, descobria aí a negatividade social. Falhou ao querer explicar não o indivíduo pela sociedade, mas fenômenos históricos e culturais a partir do indivíduo. Conseguiu acarretar o surgimento de uma nova "ciência" e grandes mudanças ideológicas. Criou grandes instrumentos teóricos para compreender os fenômenos psíquicos e ideológicos. Sklovskij desenvolveu instrumentos para entender e até criar obras literárias. Brecht, contudo, procurou dar às pessoas instrumentos não só para entender, mas para modificar a sua situação existencial.

O "estranhamento" e a "transposição" afastam o objeto do modo habitual de ele ser visto. De fato, constituem um novo objeto: um signo. Este não apenas atrai a atenção sobre si mesmo, mas passa a dizer por sua diferença em relação ao objeto de que é a significação. O estranhamento é para a literatura o que a transposição é para o sonho: a sua possibilidade de existência significativa, instaurando a diferença e a relação entre signo e coisa significada. Instauram também a dimensão autônoma do texto, a natureza estranha do sonho e o espaço do objeto estético. Traçam o círculo mágico onde vigem as leis próprias da arte e do sonho. São modos peculiares de mimese. E quanto mais a tecnologia moderna consegue criar a aparência de identidade entre signo e coisa significada, tanto mais se destaca aí o fato de não serem idênticos: é o que possibilita a significação e a artisticidade.

Em 1930, não querendo tornar-se um monumento em prol do erro, Sklovskij publicou o artigo-ensaio "Monumento em Memória de um Erro Científico"[9], onde rejeitou expressamente certas posições formalistas básicas. Afirma aí que o erro da primeira fase do Formalismo não residia tanto em isolar a série literária por uma determinação heurística, mas em insistir e teimar no isolamento: vendo-se as obras como um sistema fechado, não se via a sua correlação com o sistema global da literatura nem com a série sócio-econômica que funda a cultura. Através de pesquisas empíricas, os formalistas verificaram, na segunda fase, que cada obra só se realiza e é capta-

nhes de historicidade; o segundo, estático, abstrato e cartesiano, apropriado apenas às narrativas triviais devoradas pelo presente.

De fato, porém, ambos os conceitos precisam ser reformulados quanto ao modo originário de seu emprego, especialmente tendo em vista a revisão da ontologia da obra de arte. O estruturalismo tcheco, apesar de ter entendido a obra como signo, entendeu-a paradoxalmente, também, com tendo valor em si e por si mesma. A natureza social da concretização da obra não chegou a afetar propriamente a concepção que tiveram de sua natureza. Ocorre, porém, que a obra de arte não existe em si mesma enquanto obra de arte: esta não pode nunca ser confundida com uma entidade puramente ideal nem com o suporte material do artefato. Sua natureza é contraditória. E fazer, como Jan Mukarovsky, da função estética uma função vazia é apenas um modo de evitar o problema que deveria ser enfrentado, pois se fosse vazia e existisse apenas para sublinhar valores extra-estéticos, a função estética acabaria sendo devorada por eles e não poderia mais ser distinguida. A Escola de Praga regrediu ante as possibilidades por ela mesma abertas.

No caso do Estruturalismo francês, a divergência precisa ser ainda mais radical, pois ele supôs a existência de um "homem estrutural", que não passa de uma ficção para sustentar toda essa teoria. Não entendeu também a inoperância de seu conceito para captar a especificidade da grande obra de arte; cometeu violentos reducionismos na abordagem de gêneros considerados menores e das obras triviais; isolou a série literária da História e pretendeu ser ciência quando não passava de uma ideologia idealista (ao supor, p. ex., que as relações de parentesco determinam o modo de produção tribal). Além disso, querer entender a História como um imenso sintagma foi apenas mais uma tentativa de ofuscar a noção da História como luta de classes. Enformado pela Lingüística, ou melhor, por certa Lingüística saussureana e jakobsoneana, entendeu a estrutura profunda como uma relação puramente sintático-formal, sem ver que ela é uma estrutura significativa que transcende o nível semântico-lexical. Além disso, o Estruturalismo francês, com seus esqueminhas simplificadores e fórmulas pretensamente científicas, foi absolutamente incapaz de entender a natureza dialética da arte, da realidade e da relação entre a arte e a realidade. É apenas surpreendente que tanta cegueira conseguisse se expandir de tal modo com tal fama de cientificidade.

Na sua primeira fase, o Formalismo russo entendeu a obra apenas como um sistema constituído pela soma de artifícios de construção. Toda obra de arte é um conjunto de artifícios, mas não é apenas isso. Em toda a obra mantém-se a relação de forma e conteúdo: só assim é possível entender propriamente o nível formal. Na segunda fase, o Formalismo entendeu não só a obra como sistema constituído por estranhamento, mas como um sistema que participa do sistema constituído pela literatura e pelas artes. O Círculo de Bakhtine ampliou isso ainda mais, considerando especialmente a participação no sistema formado pela cultura. Deste modo, já na década de 1920, os estudos literários se abriam para uma perspectiva semiótica.

Na passagem da primeira para a segunda fase, assim como para a passagem desta para o Círculo de Bakhtine, é decisiva a participação de Iurij Tynianov, especialmente a partir de seus estudos sobre a paródia e a estilização em 1919[12]. Estas permitem estabelecer relações sistemáticas entre a obra como sistema e a literatura como um sistema. Em ambos os casos, o que se procura são analogias entre elementos pertencentes a sistemas diferentes e que, por isso, por mais parecidos que pareçam, não são idênticos nem têm a mesma função: é a identidade que torna possível a aproximação e a comparação, mas é a não-identidade que a torna interessante e significativa. Aliás, quanto maior a aparência de identidade, tanto maior acaba se revelando a não-identidade.

A "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias foi várias vezes parodiada. O verso "minha terra tem palmeiras", p. ex., foi parodiado por Oswald de Andrade com o verso "minha terra tem palmares". O segundo texto diz não só a si mesmo, mas ele retoma o primeiro texto e, especialmente, apresenta a diferença entre o primeiro e o segundo textos. Quanto mais aparentam ser semelhantes, tanto mais se mostram diferentes. O que os formalistas russos não enfatizaram devido à sua perspectiva formalista é que os textos não se aproximam e se distinguem entre si devido a um artifício de construção, mas porque sob a aparência de uma pequena não-identidade formal acabam demonstrando uma grande diferença no modo de entender e de significar a realidade. Toda paródia é um processo literário de crítica ideológica.

Tynianov procurou recuperar as paródias e estilizações feitas por Dostoiévski em relação a elementos da obra e da vida de Gogol, mostrando como eles já não estavam mais na consciência dos leitores da época. Toda obra é escrita em

nhes de historicidade; o segundo, estático, abstrato e cartesiano, apropriado apenas às narrativas triviais devoradas pelo presente.

De fato, porém, ambos os conceitos precisam ser reformulados quanto ao modo originário de seu emprego, especialmente tendo em vista a revisão da ontologia da obra de arte. O estruturalismo tcheco, apesar de ter entendido a obra como signo, entendeu-a paradoxalmente, também, com tendo valor em si e por si mesma. A natureza social da concretização da obra não chegou a afetar propriamente a concepção que tiveram de sua natureza. Ocorre, porém, que a obra de arte não existe em si mesma enquanto obra de arte: esta não pode nunca ser confundida com uma entidade puramente ideal nem com o suporte material do artefato. Sua natureza é contraditória. E fazer, como Jan Mukarovsky, da função estética uma função vazia é apenas um modo de evitar o problema que deveria ser enfrentado, pois se fosse vazia e existisse apenas para sublinhar valores extra-estéticos, a função estética acabaria sendo devorada por eles e não poderia mais ser distinguida. A Escola de Praga regrediu ante as possibilidades por ela mesma abertas.

No caso do Estruturalismo francês, a divergência precisa ser ainda mais radical, pois ele supôs a existência de um "homem estrutural", que não passa de uma ficção para sustentar toda essa teoria. Não entendeu também a inoperância de seu conceito para captar a especificidade da grande obra de arte; cometeu violentos reducionismos na abordagem de gêneros considerados menores e das obras triviais; isolou a série literária da História e pretendeu ser ciência quando não passava de uma ideologia idealista (ao supor, p. ex., que as relações de parentesco determinam o modo de produção tribal). Além disso, querer entender a História como um imenso sintagma foi apenas mais uma tentativa de ofuscar a noção da História como luta de classes. Enformado pela Lingüística, ou melhor, por certa Lingüística saussureana e jakobsoneana, entendeu a estrutura profunda como uma relação puramente sintático-formal, sem ver que ela é uma estrutura significativa que transcende o nível semântico-lexical. Além disso, o Estruturalismo francês, com seus esqueminhas simplificadores e fórmulas pretensamente científicas, foi absolutamente incapaz de entender a natureza dialética da arte, da realidade e da relação entre a arte e a realidade. É apenas surpreendente que tanta cegueira conseguisse se expandir de tal modo com tal fama de cientificidade.

Na sua primeira fase, o Formalismo russo entendeu a obra apenas como um sistema constituído pela soma de artifícios de construção. Toda obra de arte é um conjunto de artifícios, mas não é apenas isso. Em toda a obra mantém-se a relação de forma e conteúdo: só assim é possível entender propriamente o nível formal. Na segunda fase, o Formalismo entendeu não só a obra como sistema constituído por estranhamento, mas como um sistema que participa do sistema constituído pela literatura e pelas artes. O Círculo de Bakhtine ampliou isso ainda mais, considerando especialmente a participação no sistema formado pela cultura. Deste modo, já na década de 1920, os estudos literários se abriam para uma perspectiva semiótica.

Na passagem da primeira para a segunda fase, assim como para a passagem desta para o Círculo de Bakhtine, é decisiva a participação de Iurij Tynianov, especialmente a partir de seus estudos sobre a paródia e a estilização em 1919[12]. Estas permitem estabelecer relações sistemáticas entre a obra como sistema e a literatura como um sistema. Em ambos os casos, o que se procura são analogias entre elementos pertencentes a sistemas diferentes e que, por isso, por mais parecidos que pareçam, não são idênticos nem têm a mesma função: é a identidade que torna possível a aproximação e a comparação, mas é a não-identidade que a torna interessante e significativa. Aliás, quanto maior a aparência de identidade, tanto maior acaba se revelando a não-identidade.

A "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias foi várias vezes parodiada. O verso "minha terra tem palmeiras", p. ex., foi parodiado por Oswald de Andrade com o verso "minha terra tem palmares". O segundo texto diz não só a si mesmo, mas ele retoma o primeiro texto e, especialmente, apresenta a diferença entre o primeiro e o segundo textos. Quanto mais aparentam ser semelhantes, tanto mais se mostram diferentes. O que os formalistas russos não enfatizaram devido à sua perspectiva formalista é que os textos não se aproximam e se distinguem entre si devido a um artifício de construção, mas porque sob a aparência de uma pequena não-identidade formal acabam demonstrando uma grande diferença no modo de entender e de significar a realidade. Toda paródia é um processo literário de crítica ideológica.

Tynianov procurou recuperar as paródias e estilizações feitas por Dostoiévski em relação a elementos da obra e da vida de Gogol, mostrando como eles já não estavam mais na consciência dos leitores da época. Toda obra é escrita em

função de obras lidas neste momento. Com a evolução histórica, modifica-se o horizonte literário e se perde a consciência do elemento parodístico ou estilizador (ou de modelização negativa) existente na gênese de um artefato artístico: deixa-se de perceber a sua natureza dupla e passa-se a fazer uma leitura mais linear dela (ela nunca é plenamente linear, pois toda leitura de uma obra é feita em função do **background** constituído por outras obras e da realidade extra-artística). Estes estudos sobre a paródia e a estilização levaram ao conceito bakhtiniano de dialogismo e ao conceito telqueliano de intertextualidade. Em suma, o que aí se destaca é a passagem do entendimento da obra como um sistema para o entendimento dela como um subsistema.

Referências bibliográficas

1) EICHENBAUM, Boris. "La théorie de la méthode formelle" in: Todorov, Tzvetan (ed.). **Théorie de la Littérature,** Paris, Seuil, 1965.

2) SKLOVSKIJ, Viktor. "Die Auferweckung des Wortes" in: Stempel, Wolf Dieter (ed.). **Texte der russischen Formalisten,** Band 2, Muenchen, Fink Verlag, 1972, p. 3 ss.

3) VIGOTSKIJ, Liev Semiónovich. **Psicologia del arte,** Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 73 ss.

4) SKLOVSKIJ, Viktor. "L'art comme procédé" in: Todorov, Tzvetan (ed.). **Théorie de la Littérature,** Paris, Seuil, 1965.

5) LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista,** Rio, Civilização Brasileira, 1968.

6) HESELHAUS, Clemens. "Brechts Verfremdung der Lyrik" in: Iser, Wolfgang (ed.). **Poetik und Hermeneutik II,** Muenchen, Fink Verlag, 1966, p. 315.

7) SKLOVSKIJ, Viktor. **Von der Ungleichheit des Aehnlichen in der Kunst,** Muenchen, Hansa Verlag, 1973, p. 32 e 176.

8) LACHMANN, Renate. "Die Verfremdung und das Neue Sehen bei Viktor Sklovskij" in: **Poetica** 3, Bochum, 1970.

9) SKLOVSKIJ, Viktor. "Denkmal zur Erinnerung an einen wissenschaftlichen Irrtum" in Flaker, Alexander und Zmegac, Viktor (ed.). **Formalismus, Strukturalismus und Geschichte,** Kronberg, Scriptor Verlag, 1974, p. 74 ss.

10) SKLOVSKIJ, Viktor. "Wie Don Quijote gemacht ist" in **Theori eder Prosa,** Frankfurt a.M., Fischer Verlag, 1966.

11) SKLOVSKIJ, Viktor. "Ueber Verfremdung und anderes in der Kunst" in **Weimarer Beitraege** Nr. 10, XXII Jahrgang, Berlin, Aufbau Verlag, 1976, p. 33 ss.

12) TYNIANOV, Iurij. **Das literarische Kunstmittel und die Evolution in der Literatur,** Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1967.