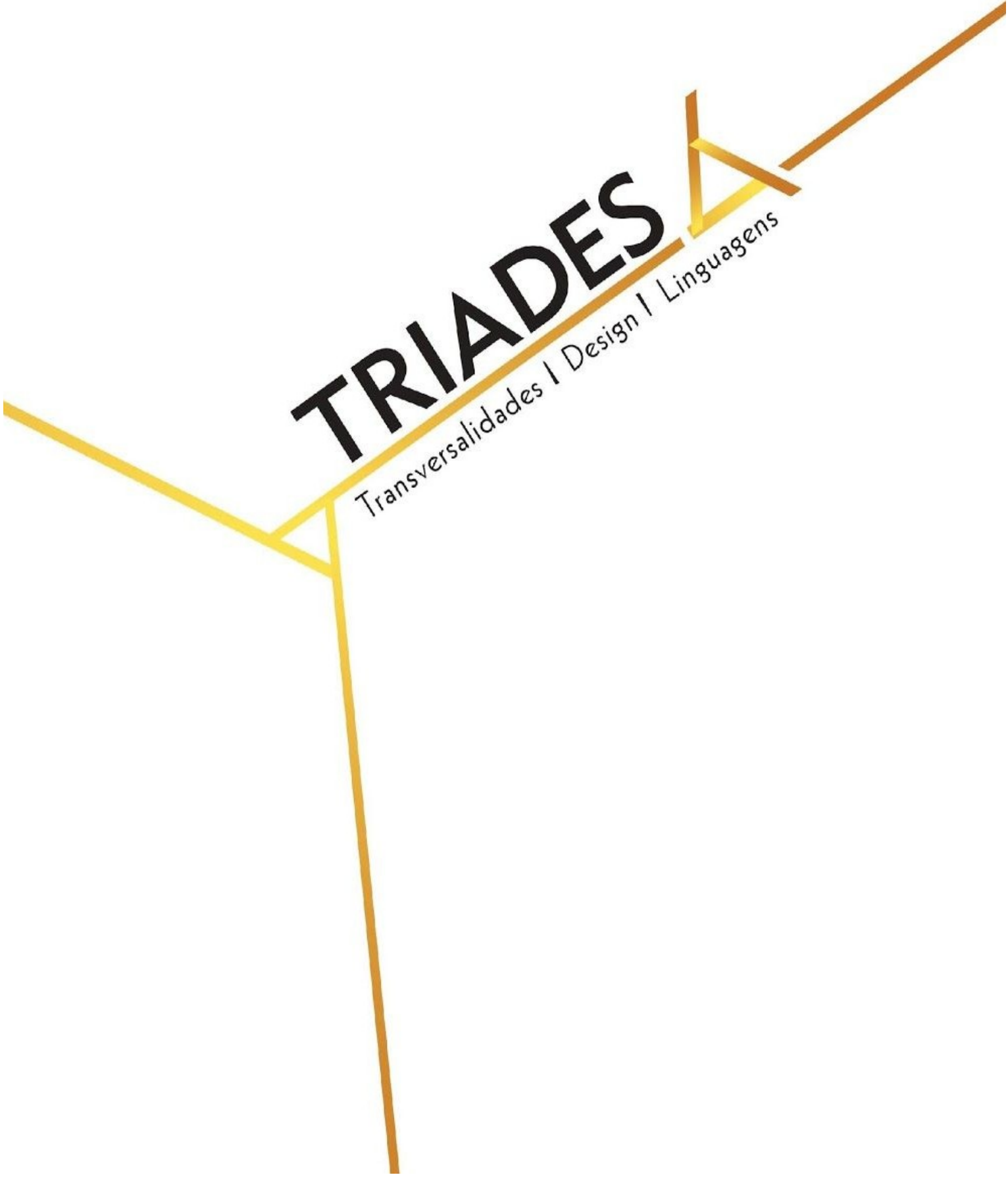


# TRIADES

Transversalidades | Design | Linguagens



# ESTÉTICA DO ESTRANHAMENTO: EXPLORAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS NO DESIGN

Eduardo Antonio Souza<sup>1</sup>  
Gentil Porto Filho<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pernambuco

**RESUMO:** A cultura moderna formulou teorias estéticas que deixaram de se apoiar no conceito de belo para valorizar processos artísticos. São apresentadas aqui três conceitos das principais matrizes estéticas que se desenvolveram ao longo do século XX de maneira difusa: a alienação marxista, o inquietante freudiano e o estranhamento de Shklovsky. Para além de suas afiliações estéticas, resgatamos os três conceitos a fim de compreendê-los conforme suas possíveis relações teóricas. Paralelamente, buscamos esses conceitos como meios para explorar o design. A partir da perspectiva de Bruno Latour do design pós-prometeico, concluímos que o estranhamento é um conceito que pode se constituir em uma alternativa epistemológica para o design sobretudo devido à ênfase no “fazer de algo”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estética; Modernismo; Estranhamento; Design; Epistemologia

**ABSTRACT:** *Modern culture has provided aesthetic theories that avoided the concept of beauty in order to value artistic processes. We present three concepts of the main aesthetic trends which were disseminated throughout the 20th century: marxist alienation, freudian uncanny and Shklovsky's ostranenie. Beyond their aesthetic affiliations, we drew in these three concepts in order to understand them according to their possible theoretical relations. At the same time, we seek to use these concepts as means to explore design. When combined to Bruno Latour's views on post Promethean design, we concluded that estrangement is a concept that can aid to think about epistemological alternatives for design, mainly due to its' focus on the making of something.*

**KEYWORDS:** Aesthetics; Modernism; Estrangement; Design; Epistemology

---

<sup>1</sup>UFPE, souza.edrd@gmail.com

<sup>2</sup>UFPE, gentilp@uol.com.br

## Introdução

Depois que a Primeira Guerra transfigurou o pensamento ocidental, a estética enfatizou a materialidade em reação aos simbolismos do fim do século anterior, expressada pelo “pensamento de Martin Heidegger (1927) sobre o mármore revelando a escultura, na apologia do homem de lixo em Walter Benjamin (1937), ou na aspiração de Shklovsky<sup>3</sup> de ressuscitar a palavra (...)” (SMOLIAROVA, 2005). Assim, os movimentos modernos elaboraram conceitos estéticos para que a arte deixasse de representar o ideal do belo. Freud em *O Inquietante* (1919), por exemplo, sublinha que esse ideal desconsiderava os sentimentos “negativos”, que seria uma parte fundamental da psique.

Alguns desses conceitos estéticos foram retomados por correntes pós-estruturalistas, mas foram descolados de suas teorias originais e recombinaados. Ao formar uma rede baseada em afiliações estéticas em vez de teóricas, esses conceitos apresentaram-se como noções que escapavam às metanarrativas totalizantes modernas. Com isso, o objetivo principal da pós-modernidade era desconstruir os binários de *ou isso/ou aquilo* em pluralidades que afirmavam *nem isso/nem aquilo* (MASSCHELEIN, 2011), dispersando as correntes estéticas que enfatizavam a materialidade.

Todavia, para os autores modernos, tais especificidades conceituais são muito valorizadas. Por exemplo, Brecht, apesar de marxista, distingue a sua acepção estética de “estranhamento” daquela socioeconômica em Marx, e lhe dá um novo nome (BLOCH, 1970). Freud (2010[1919]) também evidencia a ambivalência léxica do *Unheimlich* e Shklovsky (1973[1914]) explora neologismos para ressuscitar a linguagem. Por isso, adotamos aqui uma tática contrária à pós-moderna: vamos resgatar a origem dos conceitos nas teorias em que foram fundadas, a fim de compreender melhor suas diferenças e semelhanças. Sintetizando as correntes estéticas modernas em três matrizes – marxismo, psicanálise e estruturalismo – as seções seguintes se propõem diferenciar os conceitos de *alienação* (compreendidos por *Entfremdung* e *Verfremdung*), *inquietante* (*Unheimliche*) e *estranhamento* (*ostranenie*), que são frequentemente usados como semelhantes (MASSCHELEIN, 2011). Para explicitar suas

---

<sup>3</sup> A grafia do nome do autor é bastante variável. Em geral, na bibliografia em português é *Chklovski* – embora possamos encontrar *Sklovskij* em Kothe (1977a, 1977b, 1977c) – e no espanhol, temos *Sklovski*. Escolhemos manter a grafia do inglês *Shklovsky*, uma vez que a predominância da revisão bibliográfica é dessa língua.

especificidades, buscamos também utilizar os conceitos em suas grafias e línguas específicas, uma vez que suas traduções para o português ocasionalmente coincidem.

O marxismo e o freudismo extrapolaram para estética pois definiram métodos de análise de obras artísticas. Ambas tendem a encarar a obra como uma manifestação tangível que exemplificaria a teoria geral. A obra deixa de ter autonomia para se tornar uma resultante de forças que proporcionam sua concepção. Por exemplo, o inquietante (*Unheimliche*) se aproxima de uma teoria estética pois possui um caráter estético (sensível) e reconhece que a literatura funciona segundo leis próprias. No entanto, essas leis seriam apenas evidências do funcionamento do inconsciente e a obra, sua manifestação.

Por outro lado, o Formalismo<sup>4</sup> fundamenta sua teoria no princípio de autonomia do campo literário. O estranhamento (*ostranenie*) seria a fundação da primeira teoria propriamente estética para tratar a literatura como estudo científico e corroborar a autonomia do campo da arte. Todavia, quando a União Soviética o sentenciou como cosmopolita, sua sobrevivência e disseminação se deu pelo Círculo Linguístico de Praga, entre cujos teóricos figurava Roman Jakobson. Mais tarde, Jakobson aliou as contribuições do início do Formalismo russo – quando participara ativamente – com a linguística de Saussure e deu origem ao estruturalismo tcheco. Essa tradição espalhou-se com Tzvetan Todorov para o francês e influenciou o estruturalismo em geral, sobretudo os estudos de semiótica e narratologia – esses mais comuns à área do design. Desse modo, visamos a retomar o estranhamento no sentido Formalista que está na origem da matriz estruturalista – que influenciou a estética do século XX, conforme argumentamos.

Diante desse panorama, visamos explorar caminhos para pensar o Design de uma perspectiva estética, que relacionamos à noção de design “pós-prometeico” de Latour (2014) em oposição às narrativas totalizantes do design moderno. Segundo a alternativa epistemológica de Latour, o design é tratado de maneira ampla como articulador de subjetividades, com o objetivo de “representar a natureza contraditória e controversa das questões de interesse” (*ibid.*). Argumentamos que o *ostranenie* pode contribuir para essa

---

<sup>4</sup> Ao longo do artigo, ao nos referirmos ao movimento de estudos literários que ocorreu na Rússia no início do século XX, utilizaremos a grafia com caixa alta e baixa (“Formalismo”), a fim de diferenciá-lo das correntes estéticas proeminentes em meados do século, que defendem a pureza da forma abstrata em oposição ao conteúdo representacional e figurativo.

abordagem, graças à sua ligação com a característica projetual do Design, uma vez que tem o procedimento – o próprio *fazer* – como fundamento teórico.

### **Verfremdung: Distanciamento brechtiano**

O conceito de alienação que permeia a estética tem origem na teoria socioeconômica marxista. Por conseguinte, é o conceito mais geral e menos apto a reconhecer a autonomia da arte, favorecendo a abordagem de seus contextos e modos de produção. Todavia, após consecutivas adaptações e releituras, uma conciliação da teoria marxista com a arte moderna se deu com Bertold Brecht, que abriu outros caminhos para a teoria estética marxista.

Karl Marx (1818-1883), a partir de Hegel (1770-1831) e Ludwig Feuerbach (1804-1872), defendeu que o trabalho cria a cultura de maneira ativa, definindo-se como o processo de objetificação da força humana. Ou seja, o trabalho caracteriza o metabolismo da espécie com a natureza (DUAYER & MEDEIROS, 2008). O *Entfremdung* (alienação) tem suas raízes nas análises econômicas do capitalismo burguês, pois é na sociedade capitalista de caráter mercantil que os sujeitos “perdem o sentido de sua produção, que para eles existe como uma coisa autônoma, estranha, que os subordina e a cujos imperativos estão submetidos” (*ibid.*).

Assim, Marx aproximou-se de Feuerbach, mas buscou compreender as contradições da sociedade capitalista a partir de fundamentos sociais, formulando um programa para superar a alienação através da dialética em lugar de uma universalidade abstrata (MÉSZAROS, 1970). Ao recuperar os argumentos de *O Capital*, Duayer & Medeiros (2008) conferem um papel mais central à alienação na teoria marxista, subordinando a ela o conceito de exploração – tradicionalmente enfatizado, graças às leituras socioeconômicas da teoria.

Até Bertolt Brecht (1898-1956), na estética, a alienação havia sido menosprezada em favor do conteúdo da obra enquanto documento histórico. Ele foi um dos principais marxistas modernistas, e seu teatro épico readequou a relação do marxismo com a forma artística. O *Verfremdungseffekt* (*V-effekt*, conhecido como *efeito de distanciamento*) de Brecht é um conceito estético com fortes ligações com o *ostranenie* (*estranhamento*) de Shklovsky. É

aceito – embora não seja definitivo – que Brecht teria tido contato com o *ostranenie* através de Sergey Tretyakov (TIHANOV, 2005). À parte isso, Smoliarova (2006) aponta que as contribuições de Shklovsky e Diderot auxiliaram a mistura de sistemas éticos-estéticos no decorrer do século XX, exemplificado pelo teatro brechtiano.

O procedimento brechtiano tem origem no relato de sua experiência em uma peça do teatro chinês em Moscou. Bloch (1970) define o *V-effekt* como “um deslocamento ou remoção de um personagem ou ação de seu contexto usual, de modo que o personagem ou ação não seja mais percebido como completamente óbvio”. Vatulescu (2006) evidencia que a criação do termo *Verfremdung* se deu tanto em afinidade quanto em oposição ao *Entfremdung* marxista: ao mesmo tempo que visava manter o cunho histórico-social do termo, seu objetivo diferenciá-lo como o efeito que servisse de antídoto para a alienação, para restaurar o contato do espectador com o mundo.

Esse tipo de estranhamento é artístico – não artificial – e evoca surpresa, se revelando através da alteridade. Se, no capitalismo, o trabalho produz alienação e o entretenimento visa domesticá-la, então o distanciamento do *V-effekt* resiste à mera distração e visa “alienar a alienação” (CHRISTIE, 2010). Brecht a defende como uma ferramenta didática que possibilitaria um melhor entendimento da realidade para o espectador e, assim, aumentar sua consciência política, além de encorajar um diálogo do espectador com sua realidade a fim de alterá-la. (TIHANOV, 2005).

A lógica do *V-effekt* é ser um espelho que choca e distancia a realidade familiar a fim de provocar surpresa e atenção, tornando-se a rota mais curta da alienação até o auto-confronto (BLOCH, 1970). Uma vez que algo é apresentado com distanciamento – sem um apelo emocional, mas racional – há uma ruptura que permite que o espectador obtenha *insights* e transforme a sensação em seu oposto dialético: o reconhecimento – mas de uma maneira que não possuía antes. Há muitas semelhanças com o *ostranenie* de Shklovsky tanto nos pressupostos quanto nos objetivos de seu conceito estético. Entretanto, a distinção – resultado de didatismo – feita entre os estranhamentos de Brecht e Shklovsky é que a do primeiro é orientada à política e a do segundo é exclusivamente formalista (Cf. MITCHELL, 1974).

No estudo histórico do design, é comum associar seu surgimento à Revolução Industrial. Assim, há fortes ligações com a perspectiva marxista: diante de sua inserção nos

modos de produção, o designer é colocado como um agente das estruturas econômicas. Por conseguinte, o designer é tomado de maneira *despersonalizante* e alienante – exatamente o que o *V-effekt* visa abolir.

Todavia, o design reconhece responsabilidade social e, sobretudo, ambiental pelo menos desde a década de 70, quando Victor Papanek publicou o seu *Design para um mundo real*. Embora essa abordagem seja construtiva e necessária, é restrita a um campo de atuação que dificilmente dimensiona o crescimento do design “em compreensão – pois tem se apropriado de mais e mais aspectos do que uma coisa é (...) [e] em extensão – ele é aplicável a estruturas cada vez maiores de produção” (LATOURE, 2014).

### **Unheimliche: Inquietante freudiano**

O conceito psicanalítico circula facilmente nas teorias estéticas devido à aproximação das narrativas na psicanálise em geral e em *O Inquietante* (1919) em específico. Tanto a literatura quanto a psicanálise baseiam-se em textos e “dividem a *poiesis* das imagens e expressões, a poética de suas organizações, a gramática das narrativas e, também, uma teoria de interpretação” (EMIG, 2008). Argumentaremos que, embora reconheça as propriedades específicas da literatura e influencie teorias estéticas do século XX, o inquietante lida mais com *de onde vem* o estranhamento do que *como* ele acontece a partir da experiência artística.

O primeiro modelo de interpretação psicanalítica presume que abaixo da primeira camada de símbolos, há uma verdade a ser descoberta. Entretanto, o próprio Freud declarou insuficiente opor os “falsos” sonhos (como sintomas) à “verdadeira” patologia. Assim, em *O Ego e o Id* (1923) estabeleceu uma dinâmica mais complexa, que permitia compreender que “tudo que é reprimido é inconsciente, mas parte do que é inconsciente não é reprimido” (ERWIN, 2002). Nesse novo modelo, o **id** consiste das pulsões libidinosas que o **ego** busca impedir, sempre vigiado pelo **superego**, que consiste de todas as inibições pessoais e sociais internalizadas; há um conflito constante e um aspecto de repetição: tanto o id quanto o superego são incontroláveis, e repetem padrões de pulsão e repressão.

Freud (2010[1919]) postula que “o elemento angustiante é algo reprimido que retorna (...) [e] não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto”. Portanto, a repetição é crucial para compreendermos o conceito: a experiência

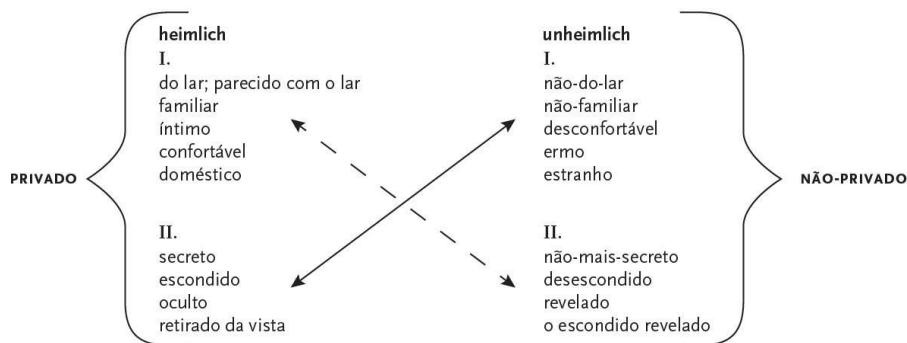
inquietante ocorre quando uma imagem ou experiência consciente alude a uma memória remota inconsciente – que não registra representações, apenas fantasmas das coisas (MASSCHELEIN, 2011). Se o pré-consciente falha em estabelecer uma conexão propriamente, então a experiência não consegue ser reprimida novamente, nem ser tornada totalmente consciente, e é liberada como ansiedade vaga.

Essa mesma propriedade explica a segunda parte da sentença de Freud: o conteúdo da repressão inicial não é importante. Uma vez que não se manifesta através de imagens reconhecíveis, o inquietante não se caracteriza por “símbolos freudianos”. Ou seja, a repetição é por si só inquietante, pois é o próprio mecanismo através do qual o inconsciente opera; se ela é revelada, significa que sua estrutura, que deveria permanecer escondida, retornou à consciência.

Parte do ensaio se dedica à etimologia do *unheimlich*, a fim de explicar como o *heimlich* coincide com o sentido de sua negação. Freud (2010[1919]) evidencia que *heimlich* “pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro”. No entanto, o termo se torna ambivalente como afirmação e negação de dois sentidos distintos (Figura 1). A seguir, o aspecto literário é aprofundado, detalhando a história de E. T. A. Hoffmann da perspectiva tradicional da teoria freudiana, ao reconhecer os símbolos e neuroses. Na terceira seção, estabelece os efeitos do inquietante, quase como um crítico literário, acerca da recepção da obra e como efeito estético na literatura. Esta última, sobretudo, será uma base para teorizações sobre a ficção, escrita e leitura.

Freud mapeia as fontes do inquietante, utilizando-se de exemplos clínicos e literários de maneira equânime. Ou seja, psicanálise e estética têm igual importância para a definição do conceito, embora a segunda trate “com emoções atenuadas, inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores concomitantes (...)” (FREUD, 2010[1919]). Assim, ainda que causado pela literatura, seu objetivo é estabelecer um estágio psíquico superado como a fonte dos temas de efeito inquietante.





**Figura 1** – Esquema da etimologia do *Unheimliche*.

Fonte: Adaptado para o português de GRAY, Richard T. 2016. **Lecture notes: Freud, “The Uncanny” (1919)**. Disponível em: <<http://courses.washington.edu/freudlit/Uncanny.Notes.html>>.

Apesar do interesse predominante de Freud acerca da origem da experiência inquietante, algumas semelhanças com noções Formalistas são notáveis. Ele menciona, em outros termos, os dispositivos de atraso e a omissão narrativa para criar surpresa (Cf. SHKLOVSKY, 1965). Além disso, a incerteza intelectual mencionada por Freud é um princípio similar à dificuldade da forma de Shklovsky – um meio para construir uma tensão cognitiva. A diferença crucial é que quando tratam do efeito de estranhamento, Freud enfatiza a natureza da experiência e suas origens psíquicas, enquanto Shklovsky se preocupa com os modos através dos quais a obra causa a experiência e suas consequências éticas. O inquietante está mais apto a responder *de onde e o quê*, enquanto o *ostranenie* prioriza *como e para onde*. Na vivência e na ficção, no entanto, o inquietante ocorre de maneiras distintas. Freud (2010[1919] p.276) avisa que “o contraste entre o reprimido e o superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem uma profunda modificação”, uma vez que na experiência artística, os leitores ajustam sua sensibilidade ao mundo ficcional. Em um conto de fadas, por exemplo, não nos surpreende que um animal fale; embora em outros gêneros literários isso possa ser inquietante – como em Kafka (Cf. MASSCHELEIN, 2011 p.63). No entanto, é claro que há um deslocamento da experiência, pois “tudo que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária” (FREUD, 2010[1919] p.278) e “nós reagimos a suas ficções tal como reagiríamos em nossas vivências” (*ibid.*).

As considerações do inquietante na ficção são prescrições que se aproximam de uma teoria literária que foi desenvolvida e canonizada por Tzvetan Todorov e por leituras

pós-estruturalistas (Cf. MASSCHELEIN, 2011 p.63). Emig (2008) aponta que o conceito se expandiu para “o inextricável entrelaçamento entre o desconhecido e o conhecido e a ideia relacionada de que modelos de normalidade requerem uma identificação com seu oposto, não de fora, mas como seu constituinte” (p.178-79). O inquietante não ser central em Freud se tornou uma dupla vantagem, pois além da predileção dos pós-modernos por conceitos marginais, não estava desgastado pelas críticas à psicanálise (MASSCHELEIN, 2011).

A psicanálise impulsionou a mudança de paradigmas sociais e científicos nas humanidades, embora seus efeitos tenham sido sentidos no design e na sociedade através do surrealismo nas artes visuais (MEGGS, 2009). Embora seu impacto tenha sido variado, mostrou “como a fantasia e a intuição podiam ser expressas em termos visuais” (*ibid.* p.337). A inegável profusão da psicanálise na estética do século XX fez com que ela figurasse como argumento para a crítica de maneira generalizada, existindo dispersa em virtualmente qualquer campo de estudos humanos.

### **Ostranenie: O Estranhamento de Shklovsky**

O *ostranenie* é o conceito mais específico da estética e o mais geral sobre o efeito que causa. É o mais específico pois encaramo-lo como a condição de existência da arte – não como efeito, categoria estética ou sensação. Depois, é o mais geral porque permite analisar o modo como as obras de arte interagem com a percepção – e não a natureza dessa interação. O conceito **ênfatiza o modo de usar a linguagem**, fornecendo-nos uma obra de arte enquanto artefato sócio-histórico autônomo e construído com a finalidade de causar efeito estético. O papel central do procedimento e do *fazer de algo* é uma conexão crucial com a atitude projetual do Design ao dar forma e estabelecer relações entre subjetividades.

O *ostranenie* é melhor compreendido quando contextualizado pela Primeira Guerra, pois os principais textos de Shklovsky foram escritos no *front* (TIHANOV, 2005). Assim, é possível perceber seus dilemas refletidos nos textos: por um lado, defendia com entusiasmo a criação da nova arte e, por outro, exprimia suas dúvidas políticas e estéticas; enquanto explicitamente visava uma forma artística autônoma, acreditava em certa “substância” das coisas e na possibilidade de as recuperar pela arte (*ibid.*). Além disso, seu pensamento não é de fácil sistematização, pois é caracterizado por artigos belicosos com vastos exemplos da

história da literatura e de outras artes, além de apresentar as “ideias dos mestres (...) para em seguida negá-las com vigor” (KEMPINSKA, 2010).

Desse modo, seus principais textos – *A Ressurreição da Palavra* (1914) e *A arte como procedimento* (1916) – devem ser considerados manifestos, não proto-teorias estruturalistas (BRUNS, 1990; VAN DEN OEVER, 2010). Embora ele seja tido como o mecanicista por excelência (Cf. STEINER, 1981), Robinson (2008, p.120-29), argumenta que Shklovsky avança nessa direção após ter estabelecido seus fundamentos teóricos da arte na percepção. Portanto, a radicalidade da “mecanização” em seus textos demonstra apenas a disputa com os Marxistas, pois o próprio alertava contra a despersonalização causada pela máquina – como em *Zoo*, de 1923 (*ibid.*).

Em *A ressurreição da palavra* (1914), ele explica que o destino das palavras, das obras literárias e da arte é percorrer o caminho da poesia para a prosa e, assim ganhar significado e perder sua forma interna. Ou seja, a “armadura de vidro” da familiaridade torna inevitável a fossilização das formas artísticas e a transformação da linguagem em cemitério das palavras. A arte deve ressuscitá-las, resgatando o que torna as poéticas: suas formas interna (imagem) e externa (som). Assim, postula que o objetivo da arte é “restaurar a sensação do homem com o mundo, ressuscitar coisas e matar o pessimismo” (SHKLOVSKY, 1973[1914]). Nos parágrafos concisos e fragmentários, a maior parte das ideias que ele e o Formalismo vão desenvolver já estão postas: desde o novo conceito de *forma* até questões de história da literatura. Em alguns aspectos, o texto é nostálgico: “(...) uma vez que você atinge a imagem que agora está perdida e oculta, mas embutida na origem da palavra, você é confrontado pela sua beleza – beleza que um dia existiu e agora se foi” (*ibid.*), mas a agudeza do seu modernismo fica clara quando afirma que “a velha arte já morreu, e a nova ainda não nasceu” (*ibid.*).

Apesar de não a desenvolver, Shklovsky apresenta a abordagem cognitiva de sua teoria: deixamos de **sentir** e passamos a apenas **reconhecer**; a percepção artística é aquela em que a forma é sentida, como em experiências religiosas, folclóricas e primitivas. Eichenbaum (2001[1926]) evidencia que “*percepção* aqui claramente não deve ser entendida como um conceito psicológico simples”, mas um elemento da própria arte, dando à noção de *forma* um

novo significado: “não mais um envelope, mas uma coisa completa, algo concreto, dinâmico, autossuficiente e sem um correlativo de nenhuma natureza” (*ibid.* p.1069).

A conexão mais estreita entre estética e ética veio em 1915, com *As Premissas do Futurismo*. Além de alegar que a poesia simbolista era automatizante, Shklovsky afirma que “a Guerra (...) sobrepõe a consciência em nosso tempo de arte morta, e isso explica sua crueldade” (SHKLOVSKY, 1915 *apud* TIHANOV, 2005). Embora, o Formalismo já fizesse alegações sobre a autonomia da arte, essa citação demonstra reconhecerem que a falha da arte em cumprir seu papel tem consequências na vida cotidiana. No mesmo texto, Shklovsky ilumina a contradição do seu posicionamento, celebrando a poesia de Mayakovsky como uma rejeição da “ternura senil da Literatura russa até então – a literatura dos fracos” (*ibid.*).

A ambiguidade aprofundou-se nos textos seguintes, com a justaposição dos épicos heroicos como exaltação à nova linguagem (TIHANOV, 2005). Essa aproximação de opostos estéticos refletia a insegurança de Shklovsky tanto em relação à democracia – um sistema baseado na indiferença e automatização – como ao radicalismo bolchevique – que visava apenas o poder político. Sua descrença o levou a lutar contra a Revolução, acarretando-lhe perseguição política, interrogatórios e prisão.

Então, quando escreve e publica *A arte como procedimento* (1917), Shklovsky registra seus paradoxos e esperanças. Quando posto ao lado de outros autores da geração da Primeira Guerra, a ênfase do *ostranenie* na materialidade e na sensação é sintomático para atingir a essência do objeto (TIHANOV, 2005). Portanto, o *ostranenie* cristaliza a ambiguidade estética e política de Shklovsky em um paradoxo: o objetivo é criar algo novo, que serve o propósito de reviver uma sensação.

Nesse texto, Shklovsky rejeita a equação dos simbolistas entre poético e imagético, uma vez que o pensamento imagético não inclui todos os aspectos da arte. A imagem literária, então, perde importância: ela pode ser tanto prosaica quanto poética, a depender do objetivo para o qual é utilizada. Por conseguinte, os movimentos artísticos mudam segundo a transformação de procedimentos e dispositivos, através dos quais eles organizam as imagens. Logo, o artista deve se preocupar com organizar as imagens em vez de criá-las, tornando a obra algo feito através de procedimentos para torná-la o mais obviamente artística quanto possível (SHKLOVSKY, 1965).

Shklovsky via algo em comum com a obra de Tolstói – grande realista do século XIX e um de seus autores preferidos – e a poética de Mayakovsky – principal poeta futurista (VAN DEN OEVER, 2010). O *ostranenie* como o princípio geral da arte é capaz de explicar os dois extremos desse espectro. Então, ele define os princípios do Formalismo e demonstra que “a percepção da forma resulta de técnicas artísticas específicas que forcem o leitor a experienciar a forma” (EICHENBAUM, 2001[1926]). A metáfora do cemitério é substituída pelo processo de automatização da percepção na vida cotidiana, com contribuição de ecos de um “paradigma bergsoniano” (Cf. CURTIS, 1976).

Aqui, a dimensão perceptiva se tornou dependente das qualidades formais da obra de arte. Assim, Shklovsky move sua teoria dos domínios da psicologia – o fato de não *vermos* o que ficamos habituados – para o da estética. Ou seja, o objetivo não é isolar a arte da cognição, mas que a arte tenha seu domínio próprio, definido pelo seu objetivo. Entretanto, Shklovsky não pôs sua teoria nesses termos; ele apenas a formulou de modo que psicologia é igualado à economia da percepção: “o Formalismo russo se define não contra história, mas contra psicologia” (BRUNS, 1990).

Outro desafio de Shklovsky é mediar visões opostas do propósito da arte: a de que a arte responde às demandas do seu tempo e a de que a arte não possui um fim além de si mesma. O primeiro aspecto só começou a ganhar ênfase atualmente; o segundo é atacado pelos marxistas e glorificado pelos estruturalistas. Esse paradoxo teórico fica claro em um dos trechos mais famosos do artigo, que citaremos pela tradução do russo de Robinson (2008):

O propósito da arte é dar-nos a sensação de algo como vemos e não como reconhecemos [1]; o procedimento da arte é o procedimento para o “estranhamento” das coisas, um procedimento da forma elaborada que aumenta o esforço e a duração da percepção, porque na arte o processo perceptivo é direcionado a si próprio e deve ser prolongado [2]. *Arte é um modo de experienciar o fazer de algo, mas a coisa feita na arte não é importante.* (SHKLOVSKY, 1917 *apud* ROBINSON, 2008 tradução nossa)

Em uma frase, Shklovsky afirma que a arte tem um propósito para além da arte [1]; na seguinte, a arte deve ser direcionada a si própria, a fim de prolongar seu próprio efeito [2]. Então, Robinson (2008) resgata a raiz hegeliana do pensamento de Shklovsky a fim de especificar as quatro categorias de Coisas às que ele se refere ao falar de estranhamento:

Coisa 1: a pedra como objeto experienciada ou sentida (...)

Coisa 2: a pedra como redução algebraica ou “reconhecida” da Coisa 1, que na verdade não provoca sensação alguma

Coisa 3: a imagem poética da pedra como representação da Coisa 1

Coisa 4: o próprio poema. (ROBINSON, 2008 tradução nossa)

A frase enfatizada por Shklovsky é de particular importância e controvérsia e que tanto a tradução quanto a distinção das Coisas nos ajuda a resolver. A teoria de Shklovsky começa quando a Coisa 1 começa a se automatizar e se tornar a Coisa 2, seu reconhecimento anestesiado. Assim, através da Coisa 3, do esforço perceptivo próprio da arte – *ostranenie*, o efeito do estranhamento –, a Coisa 2 pode retornar à Coisa 1. Por fim, a Coisa 4 é o que Shklovsky de fato aponta que não é importante, o próprio objeto literário que, também vai se automatizar, como afirmava desde *A Ressurreição da Palavra*. A atividade do artista, portanto, é o efeito estético que a obra deve causar; a obra não é importante sem o leitor que, através dela, altere sua percepção.

Nesse trecho, há ainda dois termos significativos para Shklovsky que aparecem sob algumas variações ao longo do ensaio: 1) o trabalho e 2) o *fazer de algo*. O processo de automatização da percepção lembra muito o da fábrica – através da repetição, o trabalho torna-se tão automático que sequer é lembrado, e assim poderia ser também a vida. Essa leitura dá ares marxistas ao estranhamento, fazendo-o um antídoto para a alienação. De fato, o hegelianismo de Shklovsky se dá pelo papel do trabalho como exteriorização da alma (ROBINSON, 2008). Assim, a forma elaborada – que exige mais trabalho do leitor – é a intensificação do trabalho enquanto efeito desalienante. Logo, a concepção da obra é enquanto um objeto construído, como resultado de um ofício cauteloso, não de uma linha de montagem mecânica.

O *fazer de algo*, segundo Robinson (*ibid.*), literalmente traduzido do russo significaria “trans-viver”: ter a experiência através do outro. O que isso quer dizer é que uma obra de arte é capaz de mediar a experiência alheia e o leitor, uma vez que ele se “projete empaticamente no ato de fazer o trabalho através do qual a obra foi feita” (*ibid.*, p.117). Assim, a obra, a Coisa 4, não importa, a não ser como canal entre a sensação de empatia e o leitor; o autor e o leitor participam do fazer de algo – “não apenas a coisa poética, mas da coisa mundana como modelada imaginativamente (...) pela coisa poética” (*ibid.* p.118).

## O Design pós-prometeico e o fazer de algo

O desinteresse com o próprio poema, a Coisa 4, não significa que Shklovsky diminua a própria obra ou o fazer artístico. Pelo contrário, a consciência aguda de que é apenas através da Coisa 4 – a forma autônoma – que o leitor é capaz de trans-viver é que faz com que Shklovsky defenda a autonomia da arte e seu objetivo de valorizar a sensação e renovar a percepção do leitor.

Sob essa perspectiva, a atitude projetual do designer, definida por Latour (2014) como a de um “Prometeu cauteloso” recai, também, sobre a atenção à forma. Isso não significa um esteticismo vulgar ou preocupação decorativa – como o Design já foi reconhecido – mas decorre da mesma consciência de que é através da forma que lidamos com a realidade e construímos sentido acerca dela. Por conseguinte, em vez de um paradigma totalizante que visa à objetividade do designer em favor da economia perceptiva – que Latour (*ibid.*) define como prometeico –, abrem-se horizontes que contemplam o design em sentido amplo, como um articulador de subjetividades – um design pós-prometeico.

As características do *ostranenie* que enfatizam o procedimento, por conseguinte, também permitem ao Design múltiplas abordagens e tipos de projeto, trabalhando tanto com **questões de fato** e **questões de interesse**, ou mesmo na transposição de um para o outro. À medida que o design se preocupa com questões cada vez menos tangíveis, mais o procedimento se torna chave. Ou seja, “quanto mais objetos se transformam em coisas (...) mais eles se traduzem inteiramente em objetos de design” (*ibid.*).

A pós-modernidade é “dúbia com relação às aspirações de estase da estética, autonomia e autocontenção que são inerentes ao ideal modernista” (ERWIN, 2002 p.346) e Latour (2012) concorda que o design tem pretensões de transcender o paradigma prometeico do Modernismo. Assim, buscar no Formalismo russo, um movimento marcadamente moderno, chaves para um design pós-prometeico parece contra-intuitivo. Entretanto, argumentamos que Victor Shklovsky foi tomado como um mecanicista por excelência apenas devido a leituras estruturalistas do Formalismo. Buscamos, portanto, evidenciar suas ambiguidades e pretensões pós-modernas, embora estivesse na vanguarda do Modernismo. Nesse sentido, a autonomia da arte – e do design – se constitui antes como procedimentos e processos subjetivos do que como artefatos.

Por fim, diante do panorama das teorias estéticas modernistas, acreditamos que o *ostranenie* permite leituras mais expansivas do Design. O estranhamento de Shklovsky nos mostra que diante da preocupação com a forma e da sensação é que torna-se possível uma atitude estética e ética diante do mundo, que se dá com base no procedimento artístico. Assim, acreditamos que se o Design visa adotar um paradigma pós-prometeico a fim de tratar de questões de interesse, a pós-modernidade do conceito moderno de *ostranenie* é capaz de fornecer caminhos para exploração.

## Conclusão

Enquanto a alienação e o inquietante fazem parte de uma metanarrativa aplicadas à estética, o estranhamento surge em busca da autonomia e cientifização da estética. Assim, à medida que as duas primeiras explicam alguns aspectos que circundam uma obra, o *ostranenie* explica-a segundo os procedimentos que a compõem. Compreendida através deste último, toda linguagem constitui-se como um *medium* capaz de evocar percepções práticas ou poéticas. Quando o *medium* é utilizado de maneira poética através dos seus dispositivos artísticos, a forma é dificultada e, portanto, é capaz de engajar o leitor em uma percepção artística, em que ele é capaz de perceber a sua própria existência poeticamente, não automatizada.

O impulso moderno de Shklovsky é restaurar a sensação da vida. Esse processo é, em certa medida, o oposto ao inquietante de Freud: o *Unheimliche* é ansiedade como consequência de um retorno, enquanto o efeito do *ostranenie* tenciona o retorno. No primeiro, o retorno do reprimido é fonte da sensação de pavor; no segundo, o retorno à sensação da vida é a finalidade da arte. Ou ainda, a sensação é temida para Freud, enquanto é desejada para Shklovsky. Por sua vez, o *V-effekt* brechtiano vai buscar a sensação original e tirar o véu do habitual, mas visando a um efeito pedagógico, a fim de conscientizar seu espectador e reforçar sua disposição de intervir no mundo.

O efeito do *ostranenie* é um fim em si próprio, mas não se encerra em si, pois a nova percepção passa a constituir o indivíduo. Esse é o principal efeito ético do *ostranenie*: possibilitar que um indivíduo “trans-viva” uma experiência através da percepção poética desencadeada pelo objeto artístico. Todavia, esse efeito se baseia nos procedimentos de



elaboração da forma. Os aspectos do *fazer e elaborar* do *ostranenie* possuem forte aproximação com o paradigma pós-prometeico defendido por Latour (2014) como “uma mudança na forma como lidamos com objetos e ações de uma maneira geral”.

Diante disto, o *ostranenie* de Shklovsky pode fornecer chaves para uma expansão da epistemologia do Design, compreendido de maneira ampla como um articulador de experiências através de procedimentos. Embora seja um conceito vindo de vanguardas modernas, suas ambiguidades e maleabilidade faz dele um referencial em potencial para pensar o design na contemporaneidade, em que as questões de fato cada vez se integram às questões de interesse.

## Referências Bibliográficas

BLOCH, Ernst. “**Entfremdung, Verfremdung**”: **Alienation, Estrangement**. Traduzido por Anne Halley e Darko Suvin. *The Drama Review: TDR*, Vol. 15, No. 1 (Autumn, 1970).

BRUNS, Gerald L. Introduction. Em **Theory of prose**. 4ª reimpressão, 2009. Traduzido por Benjamin Sher. Champaign & London: Dalkey Archive Press.

CHRISTIE, Ian. Knight’s Moves: Brecht and Russian Formalism in Britain in the 1970s. Em VAN DEN OEVER, Annie (ed.). 2010. **Ostrannenie**. Amsterdam: Amsterdam University Press.

CURTIS, James M. Bergson and Russian Formalism. *Comparative Literature*, Vol. 28, No.2 (Spring, 1976), 109-121.

DUAYER, Mario & MEDEIROS, João Leonardo. 2008. **Marx, estranhamento e emancipação: o caráter subordinado da categoria da exploração na análise marxiana da sociedade do capital**. *Revista de Economia*, v. 34, p. 151-161. Editora UFPR.

EICHENBAUM, Boris. **The theory of the “formal method”**. In Leitch, Vicent B. (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (2001)

EMIG, Rainer. Literary criticism and psychoanalytic positions. Em KNELLWOLF, Christa, & NORRIS, Christopher. *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 9, Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*. Vol. 9. Cambridge University Press, 2008.

ERWIN, Edward (ed.). *The Freud Encyclopedia: Theory, Therapy and Culture*. New York: Routledge, 2002.

FREUD, Sigmund. 1919. O inquietante. Em **Sigmund Freud: Obras completas volume 14**. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KEMPINSKA, O. G. 2010. **O estranhamento: um exílio repentino da percepção**. In: *Gragoatá*, Niterói, N. 29.

LATOURE, Bruno. **Um Prometeu cauteloso?** Agitprop: Revista Brasileira de Design. Ano VI, Número 58. 2014. Disponível na internet em: <[www.agitprop.com.br/](http://www.agitprop.com.br/)>.

MASSCHELEIN, Anneleen. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. Albany: State University of New York Press. 2011.

MÉSZÁROS, István. 1970. **Marx's Theory of Alienation**. Disponível em: <[www.marxists.org/archive/meszaros/works/alien/](http://www.marxists.org/archive/meszaros/works/alien/)> Acesso em: 10 de março de 2016.

MITCHELL, Stanley. From Shklovsky to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism. *Screen* 15 (2). 1974.

ROBINSON, Douglas. 2008. **Estrangement and the Somatics of Literature**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

SMOLIAROVA, Tatiana. 2006. **Distortion and Theatricality: Estrangement in Diderot and Shklovsky**. *Poetics Today* 27:1. 2006.

SHKLOVSKY, Viktor. Art as Technique. Em *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Traduzido por Lee T. Lemon e Marion J. Reis. 1965. University of Nebraska Press: Lincoln.

\_\_\_\_\_. 1914. The resurrection of the word. Em BANN, Stephen & BOWLT, John E. (eds.) **Russian Formalism: A collection of articles and texts in translation**. New York: Barnes and Noble, 1973.

STEINER, Peter. 1981. **Three metaphors of Russian Formalism** em *Poetics Today*, Vol. 2, No. 1b (Winter, 1980-1981). North Carolina: Duke University Press.

TIHANOV, Galin. 2005. **The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky**

VAN DEN OEVER, Annie. **Ostranenie, "The Montage of Attractions" and Early Cinema's "Properly Irreducible Alien Quality"**. Em VAN DEN OEVER, Annie (ed.). 2010. **Ostrannenie**. Amsterdam: Amsterdam University Press.

VATULESCU, Cristina. 2006. **The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky's Device through Literary and Policing Practices**.