UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

ZANGUÉZI, DE VELIMÍR KHLÉBNIKOV:

A utopia da obra de arte como síntese perfeita do universo

Mário Ramos Francisco Júnior

São Paulo
2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

ZANGUÉZI, DE VELIMÍR KHLÉBNIKOV:

A utopia da obra de arte como síntese perfeita do universo

Mário Ramos Francisco Júnior

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Arlete Orlando Cavaliere

São Paulo
2007

A Mário Ramos Francisco, meu pai, meu amigo.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Arlete Cavaliere, minha orientadora, pela atenção, paciência, confiança em meu trabalho, por me mostrar os caminhos que eu trazia guardados e não podia ver. Mas, principalmente, à Arlete, minha orientadora para a vida, obrigado por abrir a concha com tanta delicadeza.

Ao Rui Akito, pela acolhida nos temporais ou nos bons momentos, pelas palavras tranqüilas, pela presença sempre segura e amiga.

Ao André, meu irmão, meu outro pai, meu mestre de emoção.

Ao Nivaldo, Niva. Amizade que sempre será guia em minha vida.

Aos amigos russos Dima e Serguei, que tanto têm ajudado, desvendando os caminhos destes meus novos horizontes.

A todos os amigos e familiares, pela compreensão e afeto, mesmo quando estive tão distante, em todos os sentidos.

Ao pessoal do Departamento de Letras Orientais da USP, pela grande ajuda e pela paciência com minhas faltas e falhas.

À CAPES, pelo apoio a este trabalho, desde os tempos do mestrado.

A você, Julia, Юлия, pela ajuda fundamental neste trabalho, pela paciência, pelo carinho, pela compreensão, pela proteção... спасибо, você está em cada palavra...

"Cada palavra é, em sua essência, um poema."

Guimarães Rosa

RESUMO

FRANCISCO JÚNIOR, M. R.. “*Zanguézi*, de Velimír Khlébnikov: a utopia da obra de arte como síntese perfeita do universo”. 2007. 307 f. Tese (Doutorado) – FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Este estudo divide-se em duas partes que representam dois objetivos com o mesmo grau de importância: a primeira parte, a tradução integral anotada de *Zanguézi*, texto literário do poeta russo Velimír Khlébnikov; a segunda constitui-se em um estudo analítico deste texto. Como primeiro objetivo, este trabalho traz pela primeira vez aos leitores da língua portuguesa o principal e último texto artístico de Khlébnikov, considerado um dos principais poetas do início do século XX. Já a segunda parte da tese tem por objetivo analisar o método de criação desenvolvido pelo autor para a elaboração de um novo gênero literário, a supernarrativa, no qual articula distintos sistemas literários (nos diferentes gêneros), poéticos (na composição rítmica) e lingüísticos (no uso da língua russa junto a uma nova forma: a língua transmental). No estudo, a utilização do conceito de “semiosfera”, desenvolvido por Iúri Lótman no campo da Semiótica da Cultura, permitiu explorar a articulação de distintos sistemas semióticos na narrativa e revelou-a como o mecanismo utilizado pelo poeta para concretizar, no plano estético, seu conceito utópico de um universo harmônico, perfeitamente controlado em seu funcionamento e na relação entre as partes e o todo. A compreensão deste mecanismo possibilitou o complexo trabalho de tradução do texto. A tradução de *Zanguézi* respondeu à necessidade de trazer à língua portuguesa um texto de grande importância para os estudiosos da literatura russa e de vanguarda, diversas vezes citado em estudos literários no Brasil. A análise do texto corrobora a importância dos estudos sobre as vanguardas e o quanto podem revelar novos métodos de composição desenvolvidos naquele período, tão fecundo e que tanto influencia, até hoje, o campo da criação artística.

Palavras-chave: Velimír Khlébnikov, Literatura Russa, Tradução, Poesia, Iúri Lótman, Semiótica da Cultura, Teoria Literária.

Email para contato: mrfranciscoj@yahoo.com.br

ABSTRACT

FRANCISCO JÚNIOR, M. R.. “*Zanguézi*, by Velimír Khlébnikov: the utopia of the artwork as the perfect synthesis of the universe”. 2007. 307 f. Thesis (Doctor's Degree) – FFLCH – University of São Paulo, São Paulo, 2007.

The present study is divided in two parts which comprise two objectives with the same level of importance: the first part is a complete annotated translation of *Zanguézi*, literary text of the Russian poet Velimír Khlébnikov whereas the second is an analytical review of the same work. As a primary objective, this study brings for the first time to Brazilian readers, the last and most important artistic text by Khlébnikov, who is considered one of the main poets of the beginning of the twentieth century. Furthermore, the aim of the second part of the thesis is to analyze the method of creation developed by the author in the elaboration of a new literary genre, the supersaga, in which it connects different systems, i. e., the literary (in the different genres), the poetic (in rhythmic composition) and the linguistic (in the use of Russian language together with a new form: transrational language). In this study, the use of the concept of “semiosphere” developed by Lúri Lótman in the field of Cultural Semiotics, enabled the assessment of the connection among distinct semiotic systems in the narrative in addition to revealing itself as the mechanism used by the poet to create, in the aesthetic level, his utopian concept of an harmonic universe, perfectly controlled in its functioning and in the parts-whole relationship. The understanding of this mechanism has made the complex work of translation of the text possible. The translation of *Zanguézi* catered for the need to bring to the Portuguese language a text of great importance for the students of Russian and avant-garde literature, often quoted in literary studies in Brazil. Finally, the analysis of the text corroborates the importance of vanguard studies and the extent to which they can reveal new methods of composition developed in such a fecund period, which influences so much the field of artistic creation until the present day.

Keywords: Velimír Khlébnikov, Russian Literature, Translation, Poetry, Lúri Lótman, Cultural Semiotics, Literary Theory.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	09
PARTE I	
1. Nota Introdutória à Tradução de <i>Zanguézi</i> , de Velimír Khlébnikov.....	16
2. <i>Zanguézi</i> , de Velimír Khlébnikov (texto original, em russo).....	21
3. <i>Zanguézi</i> , de Velimír Khlébnikov (tradução para a língua portuguesa, diretamente do russo).....	74
3.1. Notas e comentários à tradução.....	128
PARTE II	
CAPÍTULO 1. <i>A lição de Khlébnikov: como se constrói um universo</i>	149
1.1. Receita para se fazer uma língua.....	157
1.2. <i>Zanguézi</i> : a obra-síntese.....	162
CAPÍTULO 2. <i>No princípio era a supernarrativa: a gênese do gênero</i>	178
2.1. A articulação dos gêneros na formação da supernarrativa.....	181
2.2. A fusão das vozes e a unidade da supernarrativa.....	188
2.3. O construtivismo e o plano utópico de um mundo perfeito.....	198
2.4. Do jogo entre os espaços nasce um universo.....	204
CAPÍTULO 3. <i>A harmonia utópica da “universificação”</i>	216
3.1. Ritmo e métrica: a essência do verso como princípio de construção.....	219
3.2. Os versos na vida, a vida em versos: a forma dita as regras.....	234
CAPÍTULO 4. <i>Zaúm: transpassando as fronteiras da utopia</i>	245
4.1. Língua Transmental: primitiva, infantil e complexa.....	247
4.2. Khlébnikov e seu profeta: o encontro na fronteira das línguas.....	252
4.3. A gênese da(s) língua(s): a utopia na mitolinguagem.....	267
CAPÍTULO 5. <i>Zanguézi: a miniatura universal khlebnikoviana</i>	271
5.1. Para onde foi nosso futuro?.....	272
5.2. A fênix que renasce do riso.....	278
5.3. Em busca da harmonia completa.....	283
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	289
ANEXOS.....	302
ANEXO A – Resumo cronológico da biografia de Velimír Khlébnikov.....	302

APRESENTAÇÃO

Há quatorze anos iniciei meus estudos sobre a cultura russa no curso de graduação em língua e literatura russa do Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo. Já naquele período nasceu o interesse pela literatura de vanguarda na Rússia e, especificamente, pela obra do poeta Velimír Khlébnikov¹ (1885-1922)².

A poesia de Khlébnikov assumiu, então, o foco de atenção de meus estudos e passou a servir como ponto de orientação para as direções que tomava em minhas pesquisas. Um exemplo disso foi o trabalho realizado no decorrer do último semestre do curso de graduação, junto à disciplina de Cultura Russa. A temática deste estudo extrapolava o âmbito da literatura como objeto específico de investigação, partindo para a pesquisa das inter-relações entre as diferentes formas artísticas nos movimentos de vanguarda da União Soviética (junto à literatura, foram consideradas também as manifestações em artes plásticas, música, teatro e cinema). Fazia-se necessário um ponto de referência para o estudo e a poesia de Khlébnikov tornou-se o elemento norteador para a pesquisa: em torno de sua poética orbitavam os comentários sobre as diferentes formas artísticas e suas inter-relações.

Desta pesquisa surgiu a idéia geradora da dissertação de mestrado intitulada “V. Khlébnikov e S. Eisenstein: poesia e montagem no cubofuturismo russo”, defendida no ano de 2003, junto ao mesmo Departamento de Letras Orientais no qual realizara meu curso de graduação. A dissertação constituiu-se num estudo comparativo entre as estruturas estéticas que regem a poética de Khlébnikov e que também estão presentes na concepção de montagem cinematográfica do diretor Serguei Eisenstein³. A

¹ Um dos frutos desse interesse foi a tradução de um pequeno poema de Velimír Khlébnikov, acompanhada de breve ensaio intitulado “O oráculo de Khlébnikov”, publicado em 1998, um ano após a conclusão do curso de graduação, na revista *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo: Humanitas-FFLCH/USP, setembro de 1998, pp. 13-15.

² Foi incluída no final desta tese, como *Anexo*, um breve resumo em ordem cronológica com informações básicas sobre a biografia de Velimír Khlébnikov.

³ Serguei Eisenstein (1898-1948) é reconhecido até hoje como um dos mais importantes cineastas de todos os tempos. Além de seus filmes (*A Greve*, 1925; *O Encouraçado Potemkin*, 1925; *Outubro*, 1928; *O Velho e o Novo*, 1929; *Alexandre Niévski*, 1938; *Ivan, o Terrível – 1ª parte*, 1945; *Ivan, o Terrível – 2ª parte*, póstumo; *Que Viva México!*, póstumo) elaborou também uma extensa obra teórica em que, além de abordar a cinematografia sob vários aspectos,

análise comparativa buscou identificar, por meio das relações estruturais mais profundas entre as diferentes formas artísticas (poesia e cinema), as aproximações que vinculavam os textos dos artistas à estética do cubismo⁴.

Neste estudo de fundo intersemiótico, novamente a criação khlebnikoviana guiou a análise comparativa. Os objetos de estudo, naquele momento, foram o filme *Outubro*, de Eisenstein e o longo poema dramático *Tristeza Silvestre* (em russo, *Liesnáia Toská, Лесная Тоска*⁵), de Khlébnikov, observados sob o ponto-de-vista da Semiótica da Cultura, com enfoque especial no conceito de texto artístico desenvolvido por Lúri Lótman⁶.

O poema dramático *Tristeza Silvestre* (inédito em português⁷) é um longo texto, composto por vinte poemas menores, que se apresentam estruturados como “falas” de um diálogo entre várias figuras da mitologia eslava. Por sua estruturação e devido a uma característica típica do método de criação de Khlébnikov, cada uma das falas, ou seja, cada um dos poemas pode ser lido independentemente do drama como um todo, apresentando-se cada fragmento como uma unidade fechada. Quando articulados, os poemas conferem unidade ao texto dramático e garantem sua coesão. Da mesma maneira, a complexa estruturação rítmica fragmentária do poema estabelece paralelismos entre suas partes, garantindo a unidade rítmica como um todo.

Tristeza Silvestre foi escrito por Khlébnikov entre 1919 e 1921 e não apresenta as inovações estéticas, entre elas os neologismos, comuns a muitos dos outros textos do autor. Porém, foram as inovações presentes na composição estrutural do poema, na elaboração do ritmo (melhor seria dizer “dos ritmos”) que percorre seus versos, no tratamento dado ao tema folclórico e tradicional dentro do contexto de vanguarda, que indicaram a necessidade de continuidade de minha pesquisa sobre a obra do autor.

expõe sua teoria sobre a montagem fílmica, considerando-a um dos elementos de significação mais importantes do texto cinematográfico.

⁴ Alguns dos materiais de grande importância para esta pesquisa foram coletados em bibliotecas russas, durante viagem que realizei ao país ainda no período inicial do mestrado, em 1998.

⁵ KHLÉBNIKOV, Velimír. *Tvoriéniiia* [Obras]. Moscou: Soviétskii Pisátel, 1987, pp. 257-262.

⁶ LÓTMAN, I.. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

⁷ Foi realizada, para a dissertação de mestrado, a tradução literal do texto, além de algumas propostas de tradução poética de fragmentos.

O texto adotado como objeto de estudo para esta tese, *Zanguézi*, é a última criação poética de Khlébnikov e é proposto pelo próprio autor como a síntese de toda a sua obra. Khlébnikov transporta para seu último texto todos os métodos de criação e recursos poéticos que utilizara anteriormente, além daqueles utilizados coletivamente pelos outros poetas de seu grupo de vanguarda, os cubofuturistas russos.

Assim como *Tristeza Silvestre*, *Zanguézi* é um longo texto, dividido em vinte e um fragmentos independentes, com a utilização de diversos gêneros literários na composição de um novo gênero. Observados os dois textos no contexto da obra de Khlébnikov, *Zanguézi* significa um último passo evolutivo em relação aos métodos de composição utilizados pelo poeta. Adotá-lo como objeto desta tese, em continuidade aos estudos iniciados na dissertação de mestrado, significou um passo evolutivo em meu próprio desenvolvimento como pesquisador sobre sua obra. Não seria nenhum exagero dizer que a evolução de meus estudos foi guiada pela própria obra analisada, tomando um caminho de aprofundamento paralelo ao aprofundamento dado por Khlébnikov aos seus procedimentos estéticos.

Também como o que ocorrera com o texto analisado na dissertação de mestrado, *Zanguézi* é ainda inédito em língua portuguesa. A tradução do texto tornou-se, a partir da proposta inicial de pesquisa, muito mais do que um simples suporte à sua análise, mas um dos objetivos centrais da tese, devido tanto ao seu grau de dificuldade quanto a sua importância no conjunto da obra do autor. Na verdade, a tradução do texto permitiu a compreensão mais aprofundada dos métodos de composição do autor, com a observação microscópica de sua arquitetura, tanto no trabalho realizado anteriormente, para o mestrado, quanto nesta tese.

Traduzir Khlébnikov, devido ao grau de dificuldade que seus textos apresentam e à pesquisa lingüística e cultural profunda que exigem, torna-se também uma empreitada crítica, tanto em relação à obra do autor, quanto em relação aos conceitos da teoria literária e aos estudos sobre a língua e a linguagem.

Novamente, assim, o texto de Khlébnikov ditou as regras e indicou a necessidade de dividir esta tese em duas partes maiores, com dois objetivos que não permitem o estabelecimento de distintos níveis hierárquicos de importância: a primeira parte, a tradução do texto em sua primeira versão completa para a língua portuguesa, aberta por nota introdutória com comentários sobre o processo de tradução e acompanhada de notas relacionadas ao próprio texto literário traduzido; o segundo, o trabalho analítico sobre este texto literário.

Foi também de fundamental importância um fator inesperado e exterior à tese em si mesma: já durante o período de doutorado tive a oportunidade de realizar o trabalho de leitorado, como professor junto à Universidade Estatal de Moscou. Trabalhar em Moscou permitiu dar continuidade à pesquisa com um aprofundamento que eu não imaginara obter algum dia, principalmente devido a dois fatores, relacionados aos dois objetivos desta tese: a possibilidade de verificação e consulta sobre a tradução de *Zanguézi* junto aos falantes nativos da língua e a oportunidade do acesso aos mais recentes estudos sobre o poeta (além, claro, de ter à mão toda a fortuna crítica já consagrada sobre Khlébnikov).

Um outro ponto, que se refere à continuidade do estudo elaborado na dissertação, é a permanência da base teórica da Semiótica da Cultura, agora sob o conceito de “semiosfera”, de Iúri Lótman e sua aplicação para a observação de determinados fenômenos presentes em *Zanguézi*.

O percurso analítico busca seguir as próprias indicações dadas pelo texto literário de Khlébnikov. O próprio autor explica, em texto introdutório a *Zanguézi*, o mecanismo de seu processo de criação e dá as indicações necessárias ao método de abordagem sobre seu texto literário: em sua macroestrutura, trata-se da criação de um novo gênero; internamente, trata-se de um trabalho de exploração dos limites da palavra e do “tratamento do tema⁸”.

Assim, este estudo, em sua fase analítica, ou seja, na Parte II da tese, parte do ponto-de-vista mais amplo da criação de um gênero para,

⁸ Cf. tradução de *Zanguézi* neste estudo, p. 75.

posteriormente, focalizar o método de versificação utilizado em fragmentos poéticos líricos ou de tom épico e, depois, comentar a questão da criação no campo da linguagem. No encerramento da análise, busca-se novamente abrir o campo de visão sobre o texto, com base nos elementos levantados no decorrer do estudo, para chegar às concepções filosóficas do poeta sobre a arte e o mundo.

O capítulo introdutório da segunda parte desta tese, intitulado “A lição de Khlébnikov: como se constrói um universo”, busca principalmente, com base em um pequeno roteiro de leitura para *Zanguézi* e uma breve explanação sobre o conceito de “língua transmental” e como ela manifesta-se na obra do poeta, apresentar as diretrizes adotadas para a pesquisa e demonstrar como os aspectos formais do texto de Khlébnikov formam um mecanismo complexo de sistemas que, em seu resultado, apontam para a materialização de um projeto utópico. A saber, a elaboração de um mecanismo harmônico e perfeito no plano estético.

A partir desta formulação sobre a construção geral de *Zanguézi*, o capítulo seguinte, “No princípio era a supernarrativa: a gênese do gênero”, analisa o texto a partir dos conceitos apresentados pelo autor sobre o novo gênero que pretende apresentar: a supernarrativa. O olhar do estudo parte das observações sobre a macroestrutura do texto khlebnikoviano para demonstrar como são articulados diferentes gêneros literários, considerados aqui como sistemas, na elaboração de um novo gênero.

O seguinte passo analítico, já no terceiro capítulo da segunda parte da tese, sob o título “A harmonia utópica da ‘universificação’”, é um estudo sobre alguns processos de composição poética de Khlébnikov, com ênfase na questão do ritmo e de como este se apresenta como o princípio de construção da obra no plano formal. Após a proposta do autor de elaboração de um novo gênero na macroestrutura do texto, o ritmo e a métrica são observados como os elementos capazes de estabelecer a unidade entre as partes da chamada supernarrativa.

No quarto capítulo, “*Zaúm*: transpassando as fronteiras da utopia”, a ênfase analítica recai sobre os elementos mínimos da linguagem e sobre

como a articulação de sistemas no texto envolve os sistemas lingüísticos utilizados pelo autor. Se o novo gênero literário criado em *Zanguézi* dinamiza a relação entre os gêneros estabelecidos pela tradição, aqui é a nova língua criada coletivamente pelos cubofuturistas russos, e utilizada sistematicamente por Khlébnikov, a língua transmental, que coloca em relação dinâmica, por meio de suas diversas formas, a própria língua russa dentro do mecanismo da supernarrativa. No capítulo, a língua transmental é tratada como um dos elementos de extrema importância para a arquitetura do texto literário, mas não o principal, como às vezes é vista pela crítica.

O capítulo final desta tese, "*Zanguézi*: a miniatura universal khlebnikoviana", representa a reabertura do foco analítico, no sentido de articular os elementos formais comentados e observar de que maneira, na obtenção da unidade da obra de arte, eles convergem para a representação do projeto de vida mais profundo do autor: sua concepção filosófica e utópica de um mundo harmonicamente ordenado, no qual cada ser, respeitado em sua independência e em suas particularidades, está ligado de forma vital e inevitável aos outros elementos que com ele formam um universo dinâmico e coeso.

PARTE I

1 – Nota introdutória à tradução de *ZANGUÉZI*, de Velimír Khlébnikov

Em alguns ensaios sobre a vida e a obra de Khlébnikov encontra-se a afirmação de que seu texto final, *Zanguézi*, seria uma obra “inacabada” (esta afirmação será novamente comentada mais adiante, na parte analítica deste estudo). Neste trabalho, parti do princípio de que esta informação sobre o texto artístico do poeta é de mínima relevância.

Em primeiro lugar, porque o próprio método de composição que se desnuda no decorrer da leitura de *Zanguézi* não pressupõe, de forma alguma, a necessidade de uma obra “acabada” (em todos os sentidos que a palavra possa assumir). Em segundo lugar, porque, independentemente de qualquer informação biográfica sobre o autor e sobre sua obra, prefiro considerar o texto em seu resultado, como tem sido apresentado, publicado e lido/ ouvido pelo público nas últimas décadas. Assim *Zanguézi* é conhecido no contexto da obra de Khlébnikov e da literatura russa moderna. Assim *Zanguézi* é.

Por outro lado, a tradução que aqui apresento do texto é, seguramente, um trabalho inacabado (e acredito que sempre o considerarei assim). Este trabalho de tradução foi realizado em várias etapas e versões, como é natural na tradução de um texto artístico: creio que outras etapas e versões ainda virão.

Busquei tomar como parâmetro as palavras de Haroldo de Campos, ao afirmar que “a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela...”⁹. Porém, já nas “recriações” que realizei há alguns anos sobre poemas de Khlébnikov, para minha dissertação de mestrado, sempre mantive a preocupação com a fidelidade ao texto original e a crença de que é possível obter o máximo de fidelidade na tradução poética, justamente pelo caminho da recriação artística. Ou seja, trata-se da consciência de que não traduzimos significados, mas signos, muito mais complexos. A preocupação com a fidelidade gera uma segunda preocupação: o cuidado para não permitir que a fidelidade se transforme em uma amarra para o trabalho de tradução poética.

No caso de Khlébnikov, apresentam-se dificuldades de diferentes níveis. A primeira delas diz respeito à recriação de neologismos ou de grupos inteiros de versos que representam algum dos tantos procedimentos possíveis em

⁹ Haroldo de Campos, *Metalinguagem e Outras Metas*, São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 35.

língua transmental ou língua *zaúm* (foi comum, por exemplo, na pesquisa sobre determinados neologismos, descobrir inseridas em uma palavra, duas raízes de distintas palavras; na consulta a falantes nativos da língua russa, porém, descobrir que o resultado sonoro obtido pelo poeta “sugeria”, por similitude, a associação a uma terceira e, às vezes, quarta possibilidade). A segunda dificuldade refere-se ao complexo nível de criação poética, quanto ao método de versificação de Khlébnikov: por exemplo, nos longos poemas em verso livre que apresentam repentinos grupos de versos regulares, com seu esquema rítmico-métrico relacionando-os entre si e a outros grupos mais distantes.

Porém, acima de tudo, a maior dificuldade enfrentada diz respeito a um fator que deveria, a princípio, ser um elemento facilitador da tarefa de tradução. Trata-se da “simplicidade” que Khlébnikov buscava em suas obras poéticas. Acredito que esta dificuldade tenha relação com a questão da “fidelidade” ao original e consiste em não permitir o tradutor que certas complexidades aparentes ou muito específicas o seduzam a construir um texto completamente distinto do original. São comuns, na poesia de Khlébnikov, as inversões sintáticas complexas, assim como são comuns as repetições lexicais (e, desta maneira, o tradutor depara-se com uma mesma palavra repetindo-se, na mesma forma, num pequeno grupo de versos).

O mesmo problema pode ocorrer com os neologismos *zaúm* do poeta que, em geral, apresentam derivações ousadas sobre uma mesma palavra; porém, muitas vezes, estas construções soam muito simples aos ouvidos russos, quase construções “infantis”. Daí decorre também a consideração de muitos críticos, analistas da poética khlebnikoviana desde os anos vinte do século passado, sobre o aspecto “infantilista” ou “primitivista” de sua poética.

Para o trabalho de tradução, realizei várias consultas a amigos russos, a maior parte filólogos: a eles devo meus agradecimentos pelos resultados que aqui apresento. Apesar do trabalho do cotejo com outras traduções, sem o suporte dos falantes nativos e suas percepções o trabalho seria praticamente impossível. As primeiras consultas, em Moscou, levaram ao abandono de praticamente toda a primeira versão da tradução.

Sempre que necessário, ao apresentar fragmentos de *Zanguézi* na parte analítica deste estudo, procuro acompanhá-los pelas respectivas transliterações, para permitir o acesso do leitor não conhecedor da língua russa aos recursos fonéticos e rítmicos explorados pelo autor. Estas transliterações respeitam a tabela de correspondências desenvolvida e utilizada pelo curso de russo da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, transcrita logo abaixo, ao final desta “nota introdutória à tradução”.

A tradução é acompanhada de notas informativas e comentários. Sobre as escolhas no processo de tradução, optei por apresentar nas notas exemplos que demonstram os métodos adotados para traduzir recursos poéticos específicos do autor em determinados fragmentos.

Corrijo-me, enfim, em relação ao tratamento dado nestas últimas três páginas, diferenciando as duas partes deste estudo ao denominar, algumas vezes, a segunda parte como “analítica”. Isto cria a ilusão de que há dois segmentos completamente distintos no estudo: tradução e análise. Os dois, na verdade, são indissociáveis. Traduzir o texto de Khlébnikov (principalmente traduzir *Zanguézi*) significa mergulhar na análise de seu método de composição¹⁰, conhecê-lo em sua estrutura mais profunda. Analisá-lo, por fim, significa “retraduzí-lo” e, quase sempre, retornar ao processo de recriação.

Tabela de transliteração russo/ português:

Alfabeto russo	Transcrição para registro catalográfico ou lingüístico	Adaptação fonética
A	A	A
Б	B	B
В	V	V

¹⁰ O crítico literário e tradutor M. Gaspárov, em seu livro *Экспериментальные Переводы* (*Traduções Experimentais*. São Petersburgo: Guiperion, 2003) apresenta uma série de traduções para a língua russa de poemas que vão desde os clássicos latinos, passam por John Donne e chegam aos modernos T. S. Eliot e Ezra Pound. Em sua introdução, o tradutor faz um comentário que nos remete não somente ao processo de tradução do texto poético em geral, mas à própria forma do texto traduzido (o que faz lembrar Khlébnikov e seus versos livres): “pela tradução do poema metrificado original (...) buscamos conhecer o poeta traduzido; pela tradução do poema em verso livre, buscamos conhecer a nós mesmos” (p. 16).

Г	G	G, Gu antes de e, i
Д	D	D
Е	E	E, lé
Ё	lo	lo
Ж	J	J
З	Z	Z
И	I	I
Й	I	I
К	K	K
Л	L	L
М	M	M
Н	N	N
О	O	O
П	P	P
Р	R	R
С	S	S, SS (intervocálico)
Т	T	T
У	U	U
Ф	F	F
Х	Kh	Kh
Ц	Ts	Ts
Ч	Tch	Tch
Ш	Ch	Ch
Щ	Chtch	Chtch
Ъ	“	
Ы	Y	Y
Ь	‘	
Э	É	É
Ю	Iu	Iu
Я	Ia	Ia

2. *ZANGUÉZI*, de Velimír Khlébnikov (texto original, em russo)

ЗАНГЕЗИ

ВВЕДЕНИЕ

Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. На московский вопрос: “Како веруеши?” — каждый отвечает независимо от соседа. Им предоставлена свобода вероисповеданий. Строевая единица, камень сверхповести, — повесть первого порядка. Она похожа на изваяние из разноцветных глыб разной породы, тело — белого камня, плащ и одежда — голубого, глаза — черного. Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения. Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из “рассказов” есть сверхповесть. Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка.

КОЛОДА ПЛОСКОСТЕЙ СЛОВА

Горы. Над поляной подымается шероховатый прямой утес, похожий на железную иглу, поставленную под увеличительным стеклом. Как посох рядом со стеной, он стоит рядом с отвесными кручами заросших хвойным лесом каменных пород. С основной породой его соединяет мост — площадка упавшего ему на голову соломенной шляпой горного обвала. Эта площадка — любимое место Зангези. Здесь он бывает каждое утро и читает песни. Отсюда он читает свои проповеди к людям или лесу. Высокая ель, плещущая буйно синими волнами хвои, стоя рядом, закрывает часть утеса, казалось, дружит с ним и охраняет его покой.

Порою из-под корней выступают черной площадью каменные листы основной породы. Узлами выются корни — там, где высунулись углы каменных книг подземного читателя. Доносится шум соснового бора.

Подушки серебряного оленьего моха — в росе. Это дорога плачущей ночи.

Черные живые камни стоят среди стволов, точно темные тела великанов, вышедших на войну.

Плоскость 1

ПТИЦЫ

П е н о ч к а (с самой вершины ели, надувая серебряное горлышко).
Пить пэт твичан! Пить пэт твичан! Пить пэт твичан!

О в с я н о ч к а (спокойная на вершине орешника). Кри-ти-ти-ти-ти-и
— цы-цы-цы-сссыы.

Д у б р о в н и к. Вьер-вьбр виру съек-съек-съек! Вэр-вэр виру сек-сек-сек!

В ь ю р о к. ТьÖрти едигреди (*заглянув к людям, он прячется в высокой ели*). ТьÖрти едигреди!

О в с я н к а (качаясь на ветке). Цы-цы-цы-сссыы.

П е н о ч к а з е л е н а я (одиноко скитаясь по зеленому морю, по верхним вечно качаемым ветром волнам вершин бора). Прынь!
Пцире<б> —пциреб! Пциреб! Цэсэсэ.

О в с я н к а. Цы-сы-сы-ссы (*качается на тростнике*).

С о й к а. Пиу! Пиу! Пьяк, пьяк, пьяк!

Л а с т о ч к а. Цивить! Цизить!

С л а в к а ч е р н о г о л о в а я. Беботэу-вевать!

К у к у ш к а. Ку-ку! Ку-ку! (*качается на вершине*).

Молчание.

Такие утренние речи птиц солнцу.

Проходит мальчик-птицелов с клеткой.

Плоскость II

БОГИ

Туман мало-помалу рассеивается. Обнажаются кручи, похожие на суровые лбы людей которых жизнь была сурова и жестока, становится ясно: здесь гнездуют боги. У призрачных тел веют крылья лебедей, травы гнутся от невидимой поступи, шумят.

Истина: боги близки!— все громче и громче. Это сонм богов всех народов, их съезд, горный табор.

Тиэн гладит утюгом свои длинные, до земли, волосы, ставшие его одеждой: исправляет складки.

Ш а н г т и смывает с лица копоть городов Запада. “Мало-мало лучше”.

Как зайцы, над ушами висят два снежных пушистых клока. Длинные усы китайца.

Белая Ю н о н а, одетая лозой зеленого хмеля, прилежным напилком скоблит свое белоснежное плечо, очищая белый камень от накипи.

У н к у л у н к у л у прислушивается к шуму жука, проточившего ходы через бревно деревянного тела бога.

Эрот

Мара-рома,

Биба-буль!

Укс, кукс, эль!

Редэдиди дидиди!

Пири-пэпи, па-па-пи!

Чоги гуна, гени-ган!

Аль, Эль, Иль!

Али, Эли, Или!

Эк, ак, ук!

Гамчь, гэмчь, ио!

Рпи! Рпи!

Ответ (б о г и)

На-на-на!
Эчи, учи, очи!
Кези, нези, дзигага!
Низаризи озири.
Мэамура зиморо!
Пипс!
Мазачичи-чиморо!
Плянь!

Велес

Брувуру ру-ру-ру!
Пице цапе сэ сэ сэ!
Бруву руру ру-ру-ру!
Сици лици ци-ци-ци!
Пенчь, панчь, пеньчь!

Эрот

Эмчь, Амчь, Умчь!
Думчи, дамчи, домчи.
Макарако киочерк!
Цицилици цицици!
Кукарики кикику.
Ричи чичи ци-ци-ци.
Ольга, Эльга, Альга!
Пиц, пач, почь! Эхамчи!

Юнона

Пирарара — пируруру!
Леолола буароо!
Вичеоло сэсэсэ!
Вичи! Вичи! Иби-би!
Зизазиза изазо!
Эпсь, Апс, Эпс!
Мури-гури рикоко!
Мио, мао, мум!
Эп!

Ункулункулу

Рапр, грапр, апр! Жай!
Каф! Бзуй! Каф!
Жраб, габ, бакв — кук!
Ртупт! Тупт!

Носятся в воздухе боги.

Опять темнеет мгла, синяя над камнями.

Плоскость III

люди

(ИЗ КОЛОДЫ ПЕСТРЫХ СЛОВЕСНЫХ ПЛОСКОСТЕЙ)

Л ю д и. О, господи мать!

1-й п р о х о ж и й. Так он здесь? Этот лесной дурак?

2-й п р о х о ж и й. Да!

1-й п р о х о ж и й. Что он делает?

2-й п р о х о ж и й. Читает, говорит, дышит, видит, слышит, ходит, по утрам молится.

1-й п р о х о ж и й. Кому?

2-й п р о х о ж и й. Не поймешь! Цветам? Букашкам? Лесным жабам?

1-й п р о х о ж и й. Дурак! Проповедь лесного дурака! А коров не пасет?

2-й п р о х о ж и й. Пока нет. Видишь, на дороге трава не растет, чистая дорожка! Ходят. Протоптана дорога сюда, к этому утесу!

1-й п р о х о ж и й. Чудак! Послушаем!

2-й п р о х о ж и й. Он миловиден. Женствен. Но долго не продержится.

1-й п р о х о ж и й. Слабо ему!

2-й п р о х о ж и й. Да.

(Проходят.)

3-й п р о х о ж и й. Он наверху, а внизу эти люди как плевательница для плевков его учения?

1-й п р о х о ж и й. Может быть, как утопленники? Плавают, наглотались...

2-й п р о х о ж и й. Как хочешь. Он спасительный круг, брошенный с неба?

1-й п р о х о ж и й. Да! Итак учение лесного дурака начинается.
Учитель! Мы слушаем.

2-й п р о х о ж и й. А это что? Обрывок рукописи Зангези. Прильнул к
корню сосны, забился в мышиную нору. Красивый почерк.

1-й п р о х о ж и й. Читай же вслух!

Плоскость IV

2-й п р о х о ж и й. “Доски судьбы! Как письма черных ночей,
вырублю вас, доски судьбы!

Три числа! Точно я в молодости, точно я в старости, точно я в
средних годах, вместе идемте по пыльной дороге!

$10^5 + 10^4 + 11^5 = 742$ года 34 дня. Читайте, глаза, закон гибели царств.

Вот уравнение: $X = k + n (10^5 + 10^4 + 11^5) - (10^2 - (2n - 1) 11)$ дней.

k — точка отсчета во времени, римлян порыв на восток, битва при
Акциуме. Египет сдался Риму. Это было 2/IX 31 года до Р. Хр.

При $n=1$, значение Икса в уравнении гибели народов
будет следующее: $X = 21/VII 711$, или день гибели гордой Испании,
завоевание ее арабами. Пала гордая Испания!

При $n=2$, $X = 29/У 1453$. И пробил час взятия Царьграда дикиии
турками. Город царей тонул в крови, и, дикие в прелести, выли турок
вопынки. Труп Рима второго Осман попирает. В храме Софии голубоокой
— зеленый плащ пророка. На пузатых конях, с белой простыней на
голове едут победители.

Пенье трех крыльев судьбы: милых одним, грозных другим! Единица
ушла из пяти в десятку, из крыла в колесо, и движенья числа в трех
сничках ($10^5, 10^4, 11^5$) запечатлены уравнением.

Между гибелью Персии 1/X 331 года до Р. Хр. под копьем
Александра Великого и гибелью Рима от мощных ударов Алариха 24/VIII
410 года прошло 741 год, или $10^5 + 10^4 + 11^5 - 3^6 + 1/2 - 2^3 X 3^2$ дней.

Доски судьбы! Читайте, читайте, прохожие! Как на тенеписи, числа-борцы пройдут перед вами, снятые в разных сечениях времени, в разных плоскостях времени. И все их тела разных возрастов, сложенные вместе, дают глыбу времени между падениями царств, наводивших ужас”.

<1>-й п р о х о ж и й. Темно и непонятно. Но все-таки виден коготь льва! Чувствуется. Обрывок бумаги, где запечатлены народов судьбы для высшего видения!

Плоскость слов V

<В т о л п е.> Чангара Зангези пришел! Говорливый! Говори, мы слушаем. Мы — пол, щагай по нашим душам. Смелый ходун! Мы — верующие, мы ждем. Наши очи, наши души — пол твоим шагам, неведомый.

И в о л г а. Фио эу.

Плоскость VI

Зангези

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью узника,
На строгих стеклах рока.
Так скучны и серы
Обои из человеческой жизни!
Окон прозрачное “нет”!
Я уж стер свое синее зарево, точек узоры,

Мою голубую бурю крыла — первую свежесть.
Пыльца снята, крылья увяли и стали прозрачны
и жестки.

Бьюсь я устало в окно человека.
Вечные числа стучатся оттуда
Призывом на родину, число зовут к числам вернуться.

2-й п р о х о ж и й. Бабочкой захотелось быть, вот чего хитрец захотел!

3-й п р о х о ж и й. Миляга! Какая он бабочка... баба он!

В е р у ю щ и е. Спой нам самовитые песни! Расскажи нам о Эль!
Прочти на заумной речи. Расскажи про наше страшное время словами
Азбуки! Чтобы мы не увидели войну людей, шашек Азбуки, а услышали
стук длинных копий Азбуки. Сечу противников: Эр и Эль, Ка и <Гэ>!

Ужасны их грозно пернатые шлемы, ужасны их копья! Страшен
очерк их лиц: смуглого дико и нежно пространства. Тогда шкуру стран
съедает моль гражданской войны, столицы засыхают как сухари — влага
людей испарилась.

Мы знаем: Эль — остановка широкой площадью поперечно
падающей очки, Эр — точка, прорезавшая, просекшая поперечную
площадь. Эр — реет, рвет, рассекает преграды, делает русла и рвы.

Пространство звучит через Азбуку.
Говори!

Плоскость VII

Зангези

Вы говорите, что умерли Рюрики и Романовы,
Пали Каледины, Крымовы, Корниловы и Колчаки...
Нет! С рабами боролась оборона панова,

Был 20 раз взят и разрушен Киев,
Стерт в порошок.
Богатый плакал, смеялся кто беден,
Когда пулю в себя бросил Каледин
И Учредительного собрания треснул шаг.
И потемнели пустые дворцы.
Нет, это вырвалось “рцы”,
Как дыханье умерших,
Воплем kloкочущим дико прочь из остывающих уст.
Это Ка наступало!
На облаке власти — Эля зубцы.
Эль, где твоя вековая опала!
Эль — вековой отшельник подполья!
Гражданин мира мышей, бурною бросились бурей
К тебе сутки, недели, месяцы, годы — на богомолье.
Дни наступали Эля — погоды!
Эль — это солнышко ласки и лени, любви!
В улье людей ты дважды звучишь!
Тебе поклонились народы
После великой войны.
“Эр, Ра, Ро! Тра-ра-ра!
Грохот охоты, хохот войны.
Ты — турысы на колесах
В кованых гвоздях Скандинавии.
Парусом шумел по Руси,
Железным ободом телеги
На юг уносил
Крепкого снега на сердце ночлеги,
В мышь тела вонзенные когти мороза.
Кляча — ветер России нес тебя.
И села просили: приехали гости бы!
Турысы на колесах.

Разрушая улады, ты не помнил преграды,
А вдали стоял посох Гэ, сломанный надвое.
Эр в руках Эля!
Если орел, сурово расправив крылья косые, тоскует о Леле,
Вылетит Эр, как горох из стручка, из слова Россия.
Если народ обернулся в ланей,
Если на нем рана на ране,
Если он ходит, точно олени,
Мокрою черною мордою тычет в ворота судьбы,-
Это он просит, чтоб лели лелеяли,
Лели и чистые Эли, тело усталое
Ладом овеяли.
И его голова —
Словарь только слов Эля.
Хорем рыскавший в чужбине хочет холи!
Эр, во весь опор
Несись, не падая о пол!
Объемы пути вычитай из преград.
Ты нищих лопоть
Обращаешь в народный ропот,
Лапти из лыка
Заменишь ропотом рыка!
Эр, ты — пар, ты гонишь поезда
Цепочкой цуга крови чечевиц
По жилам северной Сибири
Или дворцы ведешь волнами.
Расцвет дорог живет тобою, как подсолнух.
Но Эль настало — Эр упало.
Народ плывет на лодке лени,
И порох боевой он заменяет плахой,
А бурю — булкой.
И плащаницами — прашу... и голодом старинный город,

И гордых голыми.
А Эр луга заменит руганью,
Латы — ратью,
Оружие подымет вновь из лужи,
Не лазить будет, а разить!
На место больного — поставит борца!
Застроит храмом хлам и в городах изгонит голод,
И вором волю стащит.
Ты дважды зазвучал в пророке
И глаждан обратило в граждан,
Пронзая темь времен,
Как Ка звучало в Колчаке.
Ка стегало плетью
Оков, закона, колов и покоя, и камней:
Пророков ими побивают,-
В нем казни на кол.
Когда ты, Эр, был
В уши севера болотца,
Широкие уши болота:
“Бороться, брат, бороться!” —
Охота у хаты за страшной грозой гнаться с белой борзой,
Чтоб вновь шла пехота, до последнего хохота
Двух черепов последних людей у блюда войны,-
В это время тяжкою поступью
Самоубийцы шло по степи Ка,
Шагая к Элям неверными, как будто пьяного, шагами
И крася облака судьбы собой,
Давая берег новый руслу человеческих смертей.
Последним ходом в проигрыше — дуло у виска —
Идет, бледнея, Ка.
Эр, Ра, Ро!
Рог! Рог!

Бог Руси, бог руха,
Перун — твой бог, в огромном росте
Не знает он преград, рвет, роет, режет, рубит.
Вздор, что Каледин убит и Колчак, что выстрел звучал,
Это Ка замолчало, Ка отступило, рухнуло наземь.
Это Эль строит морю мора мол, а смерти — смелые мели.

1-й п р о х о ж и й. Он — ученый малый.

2-й п р о х о ж и й. Но песнь его без дара. Сырье, настоящее сырье
его проповедь. Сырая колода. Посушить мыслителя...

Плоскость VIII

Зангези

Эр, Ка, Эль и Гэ —
Воины азбуки —
Были действующими лицами этих лет,
Богатырями дней.
Воля людей окружала их силу,
Как падает с весел вода мокрая.
Лодку, лыжи, лет и лед, лапу
Ищет, кто падает, куда? — в снег, воду и в пропасть,
в провал.
Утопленник сел в лодку и стал грести.
Лодка широка, не провалится.
И лени захотелось всем.
И тщетно Ка несло оковы, во время драки Ге и Эр,
Гэ пало, срубленное Эр,
И Эр в ногах у Эля!

Пусть мглу времен развеют вещие звуки мирового языка. Он — точно
свет,
Слушайте

Песни звезд ного языка:

“Где рой зеленых Ха для двух
И Эль одежд во время бега,
Го облаков над играми людей,
Вэ толп кругом незримого огня
И Ла труда, и Пэ игры и пенья,
Че юноши — рубашка голубая,
Зо голубой рубашки — зарево и сверк.
Вэ кудрей мимо лиц,
Вэ веток вдоль ствола сосен,
Вэ звезд ночного мира над осью,
Че девушек — червонн<ые> рубах<и>,
Го девушек — венки лесных цветов.
И Со лучей веселья,
Вэ люда по кольцу,
Эс радостей весенних,
Мо горя, скорби и печали.
И Пи веселых голосов,
И Пэ раскатов смеха,
Вэ веток от дыханья ветра,
Недолги Ка покоя.
Девы! Парни! Больше Пэ! Больше Пи!
Всем будет Ка — могила!
Эс смеха, Да веревкою волос,
А рощи — Ха весенних дел,
Дубровы — Ха богов желанья,

А брови — Ха весенних взоров
И косы — Ха полночных лиц.
И Мо волос на кудри длинные,
И Ла труда во время бега,
И Вэ веселья, Пэ речей,
Па рукавов сорочки белой,
Вэ черных змей косы,
Зи глаз, Ро золотое кудрей у парней.
Пи смеха! Пи подков и бега искры!
Мо грусти и тоски,
Мо прежнего унынья.
Го камня в высоте,
Вэ волн речных, Вэ ветра и деревьев,
Созвездье — Го ночного мира,
Та тени вечеровой — дева,
И За-за радостей — глаза.
Вэ пламени незримого — толпа.
И пенья Пэ,
И пенья Ро сквозь тишину,
И криков Пи”.

Таков звездный язык.

Т о л п а. Это неплохо, Мыслитель! Это будет получше!

З а и г е з и. Это звездные песни, где алгебра слов смешана с аршинами и часами. Первый набросок! Этот язык объединит некогда, может быть, скоро!

1-й п р о х о ж и й. Он божественно врет. Он врет, как соловей ночью. Смотрите, сверху летят летучки. Прочтем одну:

“Вэ значит вращение одной точки около другой (круговое движение).

Эль — остановка падения, или вообще движения, плоскостью, поперечной падающей точке (лодка, летать).

Эр — точка, пересекающая насквозь поперечную площадь.

Лэ — беглое удаление одной точки прочь от другой, и отсюда для многих точек, точечного множества, рост объема (пламя, пар).

Эм — распыление объема на бесконечно малые части.

Эс — выход точек из одной неподвижной точки (сияние).

Ка — встреча и отсюда остановка многих движущихся точек в одной неподвижной. Отсюда конечное значение Ка — покой; закованность.

Ха — преграда плоскости между одной точкой и другой, движущейся к ней (хижина, хата).

Че — полный объем, пустота которого заполнена чужим телом. Отсюда кривая, огибающая преграду.

Зэ — отражение луча от зеркала.— Угол падения равен углу отражения (зрение).

Гэ — движение точки под прямым углом к основному движению, прочь от него. Отсюда вышина”.

1-й с л у ш а т е л ь. С своими летучками он делается свирепым, этот Зангези! Что скажешь по этому поводу?

2-й с л у ш а т е л ь. Он меня проткнул, как рыбешку, острой своей мысли.

З а н г е з и. Слышите ли вы меня? Слышите ли вы мои речи, снимающие с вас оковы слов? Речи — здания из глыб пространства.

Частицы речи. Части движения. Слова — нет, есть движения в пространстве и его части — точек, площадей.

Вы вырвались из цепей ваших предков. Молот моего голоса расковал их — бесноватыми вы бились в цепях.

Плоскости, прямые площади, удары точек, божественный круг, угол падения, пучок лучей прочь из точки и в нее — вот тайные глыбы языка. Поскоблите язык — и вы увидите пространство и его кожу.

Плоскость мысли IX

Тише! Тише. Он говорит!

З а н г е З и. Благовест в ум! Большой набат в разум, в
колокол ума! Все оттенки мозга пройдут перед вами на смотре всех
родов разума. Вот! Пойте все вместе за мной!

I

Гоум.

Оум.

Уум.

Паум.

Соум меня

И тех, кого не знаю.

Моум.

Боум.

Лаум.

Чеум.

— Бом!

Бим!

Бам!

II

Проум.

Праум.

Приум.

Ниум.

Взум.

Роум.

Заум.

Выум.
Воум.
Боум.
Быум.
— Бом!

Помогайте, звонари, я устал.

III

Доум.
Даум.
Миум.
Раум.
Хоум.
Хаум.
Бейте в благовест ума!
Вот колокол и веревка.
Суум.
Изум.
Неум.
Наум.
Двуум.
Треум.
Деум.
— Бом!

IV

Зоум.
Коум.
Соум.

Поум.
Глаум.
Раум.
Ноум.
Нуум.
Выум.
— Бом!
Бом! Бом, бом!

Это большой набат в колокол ума.

Божественные звуки, слетающиеся сверху на призыв человека.

Выум — это изобретающий ум. Конечно, нелюба старого ведет к выуму.

Ноум - враждебный ум, ведущий к другим выводам, ум, говорящий первому “но”.

Гоум — высокий, как эти безделушки неба, звезды, невидные днем. У падших государей он берет выпавший посох Го.

Лаум — широкий, розлитый по наиболее широкой площади, не знающий берегов себе, как половодье реки.

Коум — спокойный, сковывающий, дающий устои, книги, правила и законы.

<Г>лаум с вершины сходит в толпы ко всем. Он расскажет полям, что видно с горы.

Чеум — поднимающий чашу к неведомому будущему. Его зори — ченеги. Его луч — челуч. Его пламя — чепламя. Его воля — чевоя. Его горе — чегоре. Его неги — ченеги.

Моум — гибельный, крушащий, разрушающий. Он предсказан в пределах веры.

Взум — ум ученичества и верного подданства, набожного духа.

Оум — отвлеченный, озирающий все кругом себя, с высоты одной мысли.

Изум — выпрыг из пределов бытового ума.

Даум — утверждающий.

Ноум — спорящий.

Суум — половинный ум.

Соум — разум-сотрудник.

Нуум — приказывающий.

Хоум — тайный, спрятанный разум.

Быум — желающий разум, сделанный не тем, что есть, а тем, чего хочется.

Ниум — отрицающий.

Проум — предвиление.

Праум — разум далекой старины, ум-предок.

Боум — следующий голосу опыта.

Воум — гвоздь мысли, вогнанный в доску глупости.

Выум — слетевший обруч глупости.

Раум — не знающий границ, преград, лучистый, сияющий ум. Речи его — рар<еч>и.

Зоум — отраженный ум.

Прекрасен благовест ума.

Прекрасны его чистые звуки.

Но вот Эм шагает в область сильного слова “Могу”.

Слушайте, слушайте моговест мощи!

Плоскость X

Иди, могатырь!

Шагай, могатырь! Можарь, можар!

Могун, я могею!

Моглец, я могу! Могей, я могею!

Могей, мое я. Мело! Умело! Могей, могач!

Моганствуйте, очи! Мело! Умело!

Шествуйте, моги!

Шагай, могач! Руки! Руки!

Могунный, можественный лик, полный могебнов!

Могровые очи, могатые мысли, могебные брови!

Лицо могды. Рука могды! Могна!

Руки, руки!

Могарные, можеские, могунные,

Могесные, мощные, могивые!

Могесничай, лик!

Многомогейные, могистые моги,

Это вы рассыпались, волосы, могиканами,

Могейчи — моговичи, можественным могом, могоентами,

Среди моженят — могушищ, могеичей можных,

Вьется один могушонок,
Можбой можеству могес могатеев могатых.
В толпе моженят и моговичей.

Вода в клюве! Крылья шумят ворона.
Тороплюсь, не опоздать бы!

Лицо, могатырь! Могай, могоан!
Могей, могоун!
Могачь, могай!
Иду можарищем, можарю можарство можелью!
Могачь, могай! Могей, могоуй!
Иди, могатырь!
Мог моготы! Можар можавы!
Могесник, мощник!
Можарь, мой ум! Могай, рука! Могоуй, рука!
Могоан, могоун и могатырь!
Иди!
Могай, могоан! Могей, могоун!
Глаза моговы, уста могоды!
Могатство могочей!

Это Эм ворвалось в владения Бэ, чтоб не бояться его, выполняя долг победы. Это войска пехотные Эм размололи глыбу объема невозможного, камень-дикарь невозможного на муку, на муравьиные ноши, из дерева сделали мох и мураву, из орла муху, из слона мышь и стадо мурашей — и целое стало мукой бесконечно малых частей. Это пришло Эм, молот великого, молью шубы столетий, все истребив.

Так мы будим спящих богов речи.

Дерзко трясем за бороду — проснитесь, старцы!

Я могогур и благовест Эм! Можар! Можаров! К Эм, этой северной звезде человечества, этому стожару всех стогов веры,— наши пути. К

ней плывет струг столетий. К ней плывет бус человечества, гордо надув паруса государств.

Так мы пришли из владений ума в замок “Могу”.

Т ы с я ч а г о л о с о в (глухо). Могу!

(еще раз) . Могу!

(еще раз). Могу!

Мы можем!

Г о р ы, д а л ь н и е г о р ы. Могу!

З а н г е з и. Слышите, горы расписались в вашей клятве. Слышите этот гордый росчерк гор “Могу” на выданном вами денежном знаке?

Повторенное зоем ущелья — тысячами голосов? Слышите, боги летят, вспугнутые нашим вскриком?

М н о г и е. Боги летят, боги летят!

Плоскость XI

Боги шумят крылами, летя ниже облака.

Боги

Гагагага гэгэгэ!

Гракахата гророро

Лили зги, ляп, ляп, бэмь.

Либибиби нираро

Синоано цицириц.

Хию хмапа, хир зэнь, ченчь

Жури кика син сонэга.

Хахотири эсс эсэ.

Юнчи, энчи, ук!

Юнчи, энчи, пипока.

Клям! Клям! Эпс!

М н о г и е. Боги улетели, испуганные мощью наших голосов. К худу или добру?

Плоскость XII

З а н г е з и. А, шагает Азбука! Страшный час! Бревна Эм стали выше облака. Тяжко шагает Ка. Снова через труп облака тянутся копыта Гэ и Эр, и когда они оба падут мертвыми, начнется страшная тяжба Эль и Ка — их отрицательных двойников. Эр, наклоняясь в зеркало нет-единицы, видит Ка; Гэ увидит в нем Эль. Выше муравейника людей, свайная постройка битвы загромодила небо столбами и плахами, тяжелой свайной войной углов из бревен.

Но ветер развеял все.

Боги улетели, испуганные мощью наших голосов.

А вы видали, как Эль и Ка стучат мечами? И из бревен свайный кулак Ка протянул к суровым свайным латам Эль?

А! Колчак, Каледин, Корнилов только паутина, узоры плесени на этом кулаке! Какие борцы схватились и борются за тучами? Свалка Гэ и Эр, Эль и Ка! Одни хрипят, три трупа, Эль одно. Тише.

Плоскость XIII

Зангези

Они голубой тихославль,
Они голубой окопад.
Они в никогда улетабль,
Их крылья шумят невпопад.
Летуры летят в собеса
Толпою ночей исчезаев.

Потоком крылатой этоты,
Потопом небесной нетоты.
Летели незурные стоны,
Свое позабывшие имя,
Лелеять его нехотяи.
Умчались в пустыни зовели,
В всегда небес иногда,
Нетави, земного нетави!
Летоты, летоты инес!
Вечернего воздуха дайны,
Этавели задумчивой тайны,
По синему небу бегуричи,
Нетуричей стая, незуричей,
Потопом летят в инеса,
Летуры летят в собеса!
Летавели могучей виданой,
Этотой безвестной и странной,
Крылом белоснежные махари,
Полета усталого знахари,
Сияны веянами дахари.
Река голубого летога,
Усталые крылья мечтога,
Широкие песни ничтога.
В созвездиях босы,
Там умерло “ты”.
У них небесурные косы,
У них небесурные рты!
В потоке востока всегда,
Они улелят в никогда.
Очами земного нетеж,
Законa земного нетуры,
Они в голубое летеж,

Они в голубое летуры.
Окутаны вещею грустью,
Летят к доразумному устью,
Нетурные крылья, грезурные рты!
Незурные крылья, нетурные рты!
У них небесурные лица,
Они голубого столица.
По синему небу бегуричи!
Огнестром лелестра небес.
Их дико грезурные очи,
Их дико незурные рты.

У ч е н и к и. Зангези! Что-нибудь земное! Довольно неба! Грянь
“камаринскую”! Мыслитель, скажи что-нибудь веселенькое. Толпа хочет
веселого. Что поделаешь — время послеобеденное.

Плоскость XIV

Зангези

Слушайте!

Верхарня серых гор.
Бегава вод в долину,
И бьюга водопада об утесы
Седыми бивнями волны.
И сивни облаков,
Нетоты туч
Над хивнями травы.
И бихорь седого потока
Великой седыни воды.
Я божество на божествах! Иду по берегу.
А там стою, как стог.

И черный мамонт полумрака, чернильницей пролитый
В молоке ущелья,
Поднявший бивень белых вод,
Грозит травы божествежу, и топчут сваи лебеду,
Чтобы стонала: “Боже, боже!”
Грозит и в пропасть упадает.
Пел петер дикой степи,
Лелепр синеет ночей,
Весны хорошава ночная, верхарня травы,
Где ветра ходно, на небе огнепр,
Сюда, мластелины! Младыки, сюда!
Здесь умер волестр, о, ветер сладыки.
И гибельный гнестр,
И хивень божеств.
А я, божестварь, одинок.

В толпе

Безумью барщина
И тарабарщина,
На каком языке, господин Зангези?

Зангези

Дальше:

А вы, сапогоокые девы,
Шагающие смазными сапогами ночей
По небу моей песни,
Бросьте и сейте деньги ваших глаз
По большим дорогам!
Вырвите жало гадюк

Из ваших шипящих кос!
Смотрите щелками ненависти.
Глупостварь, я пою и безумствую!
Я скачу и пляшу на утесе.
Когда пою, мне звезды хлопают в ладоши.
Стою. Стою! Стойте!
Вперед, шары земные!
Так я, великий, заклинаю множественным числом,
Умножать земного шара: ковыляй толпами земель,
Земля, кружись комариным роем. Я один, скрестив руки,
Гробизны певцом.
Я небыть. Я такович.

Плоскость XV

Но вот п е с н и з в у к о п и с и, где звук то голубой, то синий, то
черный, то красный:

Взо-взя — зелень дерева,
Нижеоты — темный ствол,
Мам-эами — это небо,
Пучь и чапи — черный грач.
Мам и эмо — это облако.

Запах вещей числовой.

День в саду.

А вот ваш праздник труда:

Лели-лили — снег черемух,
Заслоняющих винтовку.
Чичечача — шашки блеск,
Бизэнзай — аль знамен,

Зиээгзой — почерк клятвы.
Бобо-биба — аль околыша,
Мипиопи — блеск очей серых войск.
Чучу биза — блеск божбы.
Мивеаа — небеса.
Мипиопи — блеск очей,
Вэзава — зелень толп!
Мимомая — синь гусаров,
Зизо зеза — почерк солнц,
Солнцеоких шашек рожь.
Лели-лили — снег черемух,
Сосесао — зданий горы...

С л у ш а ю щ и е. Будет! Будет! Довольно! Соленым огурцом в
Зангези! Ты что-нибудь мужественное! Поджечь его!

Смотри, даже заяц выбежал слушать тебя, чешет лапой ухо, косой.

Зангези! Брось заячье зайцам. Мы ведь мужчины! Смотри, сколько
здесь собралось! Зангези! Мы заснули. Красиво, но не греет! Плохие
дрова срубил ты для отопления наших печей. Холодно.

Плоскость XVI

падучая

Что с ним? Держи его!

Азь-два... Ноги вдевать в стремя! Но-жки! Азь-два.

Ишь, гад! Стой... Готов... Урр... урр.

Белая рожа! Стой, не уйдешь! Не уйдешь!

Стой, курва, тише, тише!

Зарежу, как барана... Стой, гад!

Стой, гад. Ать!
Хырр... хырр...
Урр...
Урр...
Не уйдешь...
Врешь... Стой...
Стой...
Урр...уррр...
Хырр...
Хрра...
Атть!
Атть! Атть!
Врешь, курва.
Сволочь!
А! Господа мать!
Не спас головы
Для красной свободы...
Первый осетинский конный полк,
Шашки выдер-гать —
Вон! За мной!
Направо руби,
Налево коли!
Урр...урр...
Не уйдешь!
Слушай, браток:
Нож есть?
Зарежу — купец,
Врешь, не удержишь!
А! В плену... врете!
Ать! Ать!

Зангези

С ним припадок.
Страшная война посетила его душу.
И перерезала наши часы, точно горло.
Этот припадочный,
Он нам напомнил,
Что война еще существует.

Плоскость XVII

Трое

Ну, прощай, Зангези!
(Уходят.)

Дорога сборишу тесна,
Везде береза и сосна.
О, боги, боги, где вы?
Дайте прикурить.
Я прежних спичек не найду.
Давай закурим на ходу.
Идем.
— Мы где увидимся?
В могиле братской?
Я самогону приташу,
Аракой бога угощу
И созовем туда марух.— Эх!
Курится?
— Петух!
На том свете я примаю от трех до шести.

Иди смелей, боятся дети,
А мы уж юности — прости!
По-нашенски напьемся, по-простецки, по-дурацки.
Потом святого в лоск напоим,
Одесса-мама запоем.
И пусть пляшут а-ца-ца!
Возле мертвого донца.
Даешь, Зангези?

Зангези

Спички судьбы.

Трое

Есть.

Плоскость XVIII

Зангези

Нет, не бывает у бури кавычек!
Требовал смерти у Рюриковичей
Пылкий, горячий Рылеев.
В каждом течет короле яд,
И повис, неподвижно шагая,
Смерть для Рылеева цепей милее.
Далее мчится буря нагая.
Дело свободы, все же ты начато!
Пусть тех могилы тихи.
Через два в тринадцатой —

Сорок восьмого года
Толп, красных толп пастухи.
Ветер свободы,
День мировой непогоды!
И если восстали поляки,
Не боясь у судьбы освистанья,
Щеку и рот пусть у судьбы раздирает свисток,
Пусть точно дуло, точно выстрел суровый,
Точно дуло ружья, смотрит угрюмый Восток
На польского праздник восстанья.
Через три в пятой, или двести сорок три,
Червонцами брошенных дней
Вдруг загорелся, как смерть в одиночке,
Выстрел в грудь Берга, мертвой
Мятежников точки,
Польши смирителя, Польши наместника,
Звона цепей упорного вестника.
Это звена цепей блеснули:
Через три в пятой — день мести
И выстрела дыма дыбы.
Гарфильд был избран, посадник Америки,
Лед недоверия пробит,
Через три в пятой — звери какие —
Гарфильд убит.
И если Востока орда
Улицы Рима ограбила
И бросила белый град черным оковам,
Открыла для стаи вороньей обед,-
Через два раза в одиннадцатой три
Выросла снова гора черепов
Битвы в полях Куликова —
Это Москва переписывала набело

Чернилами первых побед
Первого Рима судьбы черновик.
Востока народов умолк пулемет,
Битвой великою кончилась
Обойма народов Востока.
Мельник времен
Из костей Куликова
Плотину построил, холм черепов.
Окрик несется по степи: “Стой!”
Это Москва — часовой.
Волны народов одна за другой
Катились на запад:
Готы и гунны, с ними татары.
Через дважды в одиннадцатой три
Выросла в шлеме сугробов Москва,
Сказала Востоку: “Ни шагу!”
Там, где земля от татар высыхала,
Долго блистал их залив,
Ермак с головою нахала,
Суровую бровь углом заломив,
Ветру поверив широкую бороду,
Плыл по прекрасным рекам Сибири
К Кучума далекому городу.
Самое нежное в мире
Не остановит его,
Победителя жребий
В зеркале вод отражался,
Звезды блистали Искера —
И полумир переходит к Москве.
Глядели на русских медвежье хари,
Играли в камнях медвежата,
Толпились лось и лосята.

Манят и дразнят меха соболей
Толстых бояр из столицы,
Шли воеводы на поиск землицы,
Плыли по морю, по северным льдам.
Вслед за отходом татарских тревог —
Это Русь пошла на восток.
Через два раза в десятой степени три
После взятия Искера,
После суровых очей Ермака,
Отраженных в сибирской реке,
Наступает день битвы Мукдена,
Где много земле отдали удали.
Это всегда так: после трех в степени энной
Наступил отрицательный сдвиг.
Стесселем стал Ермак
Через три и десятой степени дней
И столько же.
Чем Куликово было татарам,
Тем грозный Мукден был для русских.
В очках ученого пророка
Его видал за письменным столом
Владимир Соловьев.
Ежели Стессель любил поросят —
Был он Ермак через три в десятой.
И если Болгария
Разорвала своего господина цепи
И свободною встала, после стольких годов,
Решеньем судилища всемирного —
Долина цветов,-
Это потому, что прошло
Три в одиннадцатой
Со дня битвы при Тырнове.

Киев татарами взят,
В храмах верблюды храпят,
Русская взята столица,
Прошло три в десятой
И в горах Ангоры
Сошлись Тимур с Баязетом.
И пусть в клетке сидит Баязет,
Но монголам положен отпор.
Через степени три
Смена военной зари.
Древнему чету и нечету
Там покоряется меч и тут.
Есть башня из троек и двоек,
Ходит по ней старец времен,
Где военных знамен воздух клевали лоскутья
И кони упорно молчат,
Лишь звучным копытом стучат.
Мертвый, живой — все в одной свалке!
Это железные времени палки,
Оси событий из чучела мира торчат —
Пугала войн проткнувшие прутья.
Проволока мира — число.
Что это? Истины челны?
Иль пустобрех?
Востока и Запада волны
Сменяются степенью трех.
Греки боролись с персами, все в золотых шишаках,
С утесов бросали их, суровые, в море.
Марафон — и разбитый Восток
Хлынул назад, за собою сжигая суда.
Гнались за ними и пересекли степи они.
Через четырежды

Три в одиннадцатой степени,
Царьград, секиры жди!
Храм запыляет окурком,
Все будет отдано туркам,
Князь твой погибнет в огне
На белом прекрасном коне.
В море бросает свою прибыль
Торговец, турки идут, с ними же гибель.
17-й год. Цари отреклись. Кобылица свободы!
Дикий скач напролом.
Площадь с сломанным орлом.
Отблеск ножа в ее
Темных глазах,
Не самодержавию
Ее удержать.
Скачет, развеяв копытами пыль,
Гордая скачет пророчица.
Бьется по камням, волочится
Старая мертвая быль.
Скачет, куда и к кому?
Никогда не догоните!
Пыли и то трудно угнаться-то,
Горят в глазах огонь и темь —
Это потому
И затем,
Что прошло два в двенадцатой
Степени дней
Со дня алой Пресни.
Здесь два было времени богом,
И паденье царей с уздечкой в руке,
И охота за ними “улю-лю” вдалеке
Выла в даль увлекательным рогом.

Пушечной речью
Потрясено Замоскворечье,
Мина снарядам кудрями чугунными
Кланялся низко
Нижегородец Минин.
Справлялись Мина именины,
А рядом
Самых красивых в Москве богородиц
В глубинах часовен
Хохот глушил гор Воробьевых.
Это Пушкин, как волосы длинные,
Эн отрубил
И победителю песен их бросил.
Мин победил.
Он сам прочел Онегина железа и свинца
В глухое ухо толп. Он сам взойдет на памятник.
Через три в пятой дней
Сделался снег ал.
И не узнавали Мина глаза никого,
Народ забегал,
Мина убила рука Коноплянниковой.
Через три в пятой, двести сорок три дня,
Точно, что всего обидней,
Приходит возмездие.
Было проделано чудо жестокости,
Въелось железо человечеству до кости,
Пушки отдыхали лишь по воскресеньям,
Ружья воткнуть казалось спасеньем.
Приказ грозе и тишине,
Германский меч был в вышине.
И когда мир приехал у какого-то договора на горбах,
Через три в пятой

Был убит эсером Мирбах.
Если в пальцах запрятался нож,
А зрачки открывала настежью месть,
Это время завывало: “Даешь!”-
А судьба отвечала послушная: “Есть”.

<Плоскость XIX>

К Зангези подводят коня. Он садится.

Зангези

Иверни выверни,
Умный игрень!
Кучери тучери,
Мучери ночки,
Точери тучери, вечера очери.
Четками чуткими
Пали зари.
Иверни выверни,
Умный игрень!
Это на око
Ночная гроза,
Это наука
Легла на глаза!
В дол свободы
Без погонь!
Ходы, ходы!
Добрый конь.

Он едет в город.

Зангези

Я, волосатый реками!
Смотрите, Дунай течет
У меня по плечам!
И, вихорь своевольный,
Порогами синеет Днепр.
Это Волга блеснула синими водами,
А этот волос длинный,
Беру его пальцами,-
Амур, где японка
Молится небу
Во время бури.
Хороший плотник часов,
Я разобрал часы человечества,
Стрелку верно поставил,
Лист чисел приделал,
Вновь перечел все времена,
Гайку внедрил долотом,
Ход стрелки судьбы железного неба
Стеклом заслонил:
Тикают тихо, как раньше.
К руке ремешком прикрепил
Часы человечества.
Песни зубцов и колес
Железным поют языком.
Гордый, еду, починкой мозгов.
Идут и ходят как прежде.
Глыбы ума, понятий клали,
И весь умерших дум обоз,
Как боги лба и звери сзади,
Полей божественных навоз,

Кладите, как колосья, в веселые стога
И дайте им походку и радость, и бега.
Вот эти кажутся челом мыслителя,
Священной песни книгой те.
Рабочие, завода думы жители!
Работайте, носите, двигайте!
Давайте им простор, военной силы бег
И ярость, и движение.
Пошлите на ночлег
И беды, и сражение,
И кудри молодца
Бегут пусть от отца.
Поставьте в поезда, ночные пароходы,
Где зелень темных звезд,
Чтобы через кадык небес вести
Людей небесные пути.
И чтоб вся мощь и свежесть рек
Влекла их на простор, охотничий ночлег.
Чтобы неподвижной глыбой снов
Лежал бы на девичьем сене
Порядок мерных слов,
Усталый и весенний.

Вперед, шары земные!
Если кто сетку из чисел
Набросил на мир,
Разве он ум наш возвысил?
Нет, стал наш ум еще более сир!
Раньше улитки и слизи —
Нынче орлиные жизни.
Более радуг в цвета!

Та-та!

Будет земля занята
Сетью крылатых дорог.

Та-та!

Ежели скажут: ты бог,-
Гневно ответь: клевета,
Мне он лишь только до ног!
Плечам равна ли пята?

Та-та!

Лёта лета!
Люди — растаявший лед.
Дальше и дальше полет.
В великих погонях
Бешеных скачек
На наших ладонях
Земного шара мячик.

В волнах песчаных
<Качались — моря синей прическе — >
Сосен занозы.
Почерком сосен
Была написана книга песка,
Книга морского певца.
Песчаные волны, где сосны стоят,-
Свист чьих-то губ,
Дышащих около.
Шумит, грызя молчание,
Как брошенную кость,
Дневное море.
Зверь моря синемехий и синебурый
Бьется в берег шкурой.
Подушка — камень,
Терновник — полог,

Прибои моря — простыня,
А звезд ряды — ночное одеяло
Отшельнику себя,
Морских особняков жильцу,
Простому ветру.
Мной недовольное ты!
Я, недовольный тобой!
Льешь на пространстве версты
Пену корзины рябой.
Сваи и сваи, и сваи!
На свайных постройках лежит
Угроза, созревшая в тайнах
Колосьями сумрачных жит!
Трудно по волнам песчаным тащиться!
Кто это моря цветов продавщица?
На берег выдь, сядь рядом со мной!
Я ведь такой же простой и земной!

Я, человечество, мне научу
Ближние солнца
Честь отдавать,
“Ась! два!”
Рявкая солнцам сурово.
Я воин; время — винтарь.
Мои обмотки:
Рим пылающий, обугленный, дымный —
Головешка из храмов,
Стянутый уравнениями туго
Весь поперек,-
Одна моя обмотка.
И Царьград, где погибает
Воин в огне,-

Другая, тоже хорошая.
Я ведь умею шагать
Взад и вперед
По столетьям.
Онучи туги.
Ну, дорогу, други!

Слышу я просьбу великих столиц:
Боги великие звука,
Пластину волнуя земли,
Собрали пыль человечества,
Пыль рода людей,
Покорную каждым устам,
В большие столицы,
В озера стоячей волны,
Курганы из тысячных толп.
Мы дышим ветром на вас,
Свищем и дышим.
Сугробы народов метем,
Волнуем, волны наводим и рябь,
И мерную зыбь на глади столетий.
Войны даем вам
И гибель царств
Мы, дикие звуки,
Мы, дикие кони.
Приручите нас:
Мы понесем вас
В другие миры,
Верные дикому
Всаднику
Звука.
Лавой беги, человечество, звуков табун оседлав.

Конницу звука взнуздай!

<Плоскость XX>

горе и смех

Зангези уходит прочь.

Горы пусты.

На площадке козлиными прыжками появляется Смех, ведя за руку
Горе...

Он без шляпы, толстый, с одной серьгой в ухе, в белой рубашке.
Одна половина его черных штанов синяя, другая золотая. У него
мясистые веселые глаза.

Горе одета во все белое, лишь черная, с низкими широкими полями,
шляпа.

Горе

Я горе. Любую доску я
Пойму, как царевну печаль!
И так проживу я, тоскуя.
О, ветер, мне косы мочаль!
Я когтями впила в тело,
Руками сдавила виски.
А ласточка ласково пела
О странах, где нету тоски.
И, точно в долину, в меня
Собралась печаль мировая,
И я прославляю, кляня,
Кто хлеба лишен каравая.
Зачем же вы, очи умерших,

Крылами плескали нужды?
Я рыбою бьюся в их вершах,
Русалка нездешней воды!

Смех

В горах разума пустяк
Скачет легко, точно серна.
Я веселый могучий толстяк,
И в этом мое "Верую".
Чугунной скачкою моржа
Я прохожу мои пути.
Железной радугой ножа
Мой смех умеет расцвести.
<Рукою мощной подбоченясь,
Трясу единственной серьгой.>
Дровами хохота полениц
Топлю мой разум голубой.
Ударом в хохот указую,
Что за занавеской скрылся кто-то,
И обувь разума разую
И укажу на пальцы пота.
Ты водосточною трубой
<Протянута к глазам небес,
А я безумец и другой,>
Я — жирными глазами бес.
Куришь пожарами кумирен,
Гори молельнями печали!
Затылок мой, от смеха жирен,
Твои же руки обнимали,
Твои же губы целовали.
И, точно крыши твердой скат,

Я в непогоде каждой сух.
А ты — как та, которой кат
<Клещами вынимает дух.
На колесе привязана святою,>
Застенок выломал суставы,
Ты, точно строчка запятою,
Вдруг отгородилась от забавы.
А я тяну улыбки нитки,
Где я и ты,
Тебе на паутине пытки
Мои даю цветы.
И мы — как две ошибки
В лугах ночной улыбки.
Я смех, я громоотвод
От мирового гнева.
Ты водоем для звездных вод,
Ты мировой печали дева.
Всегда судьбой меня смешаешь:
Чем более грустна ты,
Тем ярче в небе шиш —
<Им судьбы тароваты.
Твоя душа — густой ковер,>
Где ходят ноги звезд.
А я вчера на небе спер
Словарь недорогих острот.
Колени мирового горя
Руками обнимая, плачешь,
А я с ним подерусь, поспорю
И ловко одурачу.
У каждого своя цель
И даже у паяца.
Но многие боятся

Твоих нездешних глаз.
И ежели золу ем,
Она невкусная, пойми!
Ты все же тихим поцелуем
Мне поручи несешь любви.
И вечно ты ко мне влекома,
И я лечу в твою страну.
И, как пшеничная солома,
Ты клонишь нежную вину.
Я жирным хохотом трясуся
И над собой и над судьбой,
Когда порой бываешь “дуся”,
Моей послушною рабой.

Старик

Потомков новые рубли,
Для глаза божьего сквозны,
Кладу в ночные кошельки
Гробами звякнувшей казны.
Два холма во времени
Дальше, чем глаза от темени.
Я ученическим гробам
Скажу не так, скажу не там.
Хранитель точности, божбам
Веду торговые счета.
Любимцы нег, друзья беды,
Преступники и кто горды,
Мазурики и кто пророки —
В одном потоке чехарды
Игра числа и чисел сроки.
Вот ножницы со мной,

Зловеще лязгая, стригу
Дыханье мертвой беленой
И смеха дикое гу-гу.
Я роздал людям пай на гроб,
Их увенчал венками зависти.
И тот, в поту чей мертвый лоб,
Не смог с меня глаза вести.
Носитесь же вместе, горе и смех,
Носитесь, как шустрые мыши.
Надену свой череп и белый доспех
И нежитью выгляну с крыши.
И кости безумного треска
Звенят у меня на руке.
Ах, если бы вновь занавеска
Открылась бы вновь вдалеке.
И глаз опрокинутых Китежи
Пусть горе закроет ресницей.
Бегите же, дети, бегите же!-
Что в жизни бывает, не снится.

Смех

Я смех, я громоотвод,
Где гром ругается огнем,
Ты, горе, для потока вод
Старинный водоем.
И к пристани гроза
Летит надменною путиной.
Я истины глаза
У горя видывал из тины.
Я слова бурного разбойник,
Мои слова — кистень на Волге!

Твоей печали рукомойник
Мне на руки льет струи долги.

Горе

Сумрак — умная печаль!
Сотня душ во мне теснится,
Я нездешняя, вам жаль,
Невод слез — мои ресницы.
Пляшу Кшесинскою пред гробом
И в замке дум сижу Потоцкой
Перед молчанием Гирея.
А в детстве я любила клетки,
Веселых снегирей.
Они глазам прохожих милы,
Они малиновой весной зоба,
Как темно-красные цветы,
На зимнем выросли кусту.
Но все пустынно, и не ты
Сорвешь цветы с своей могилы,
Развеешь жизни пустоту.
Мне только чудится оскал
Гнилых зубов внизу личины,
Где червь тоскующий искал
Обед из мертвечины.
Как синей бабочки крыло
На камне,
Слезой черной обвело
Глаза мне.

Смех

Что же, мы соединим
Наши воли, наши речи!
Смех никем не извиним,
Улетающий далече!
Час усталый, час ленивый!
Ты кресало, я огниво!
Древний смех несу на рынок.
Ты, веселая толпа,
Ты увидишь поединок
Лезвия о черепа.
Прочь одежды! Прочь рубахи!
По дороге черепов поползете, черепахи!
Скинь рубашку с полуплеч,
И в руке железный волос
Будет мне грозить, как меч,
Как кургана древний голос.
Точно волны чернозема,
Пусть рассыпется коса,
Гнется, в грудь мою ведома,
Меди тонкой полоса.
И простор твоих рубах,
Не стесняемый прибоем,
Пусть устанет о рабах
Причитать печальным воем.
Дерзкой волею противника
Я твой меч из ножен выбую.
Звон о звон, как крик крапивника,
Чешую проколет рыбою.
Час и череп, чет и нечет!
Это молнии железные
Вдруг согнулись и перечат —
Узок узкий путь над бездною!

На снегах твоей сорочки
Алым вырастут шиповники.
Это я поставил точки
Своей жизни, мы виновники!
Начинай же, начинай!
И в зачет и невзначай!
Точно легкий месяц Ай!
Выбирай удачи пай!
Пусть одеты кулаки
Рукоятью в шишаки,
Темной проволочной сеткой,
От укуса точно пчел,
Отбивают выпад меткий —
Их числа никто не счел.
И, удары за ударом,
Искры сыпятся пожаром,
Искры сыпятся костром.
Время катится не даром,
Ах, какой полом!

(Смех падает мертвый, зажимая рукоятью красную пену на боку.)

<Плоскость XXI>

веселое место

Двое читают газету.

Как? Зангези умер!
Мало того, зарезался бритвой.
Какая грустная новость!

Какая печальная весть!
Оставил краткую записку:
“Бритва, на мое горло!”
Широкая железная осока
Перерезала воды его жизни, его уже нет...
Поводом было уничтожение
Рукописей злостными
Негодями с большим подбородком
И шлепающей и чавкающей парой губ.

Зангези
(входя)

Зангези жив,
Это была неумная шутка.

1920 — 1922

**3 – ZANGUÉZI, de Velimír Khlébnikov (tradução
para a língua portuguesa, diretamente do
russo)**

ZANGUÉZI¹

INTRODUÇÃO

Uma narrativa é construída com palavras, como a construção de um edifício por unidades. As palavras isométricas servem à unidade como pequenas pedras. A supernarrativa², ou transnarrativa³, constitui-se de fragmentos independentes, cada qual com seu deus especial, sua fé especial e sua regra especial. Para a pergunta moscovita: “Como credes?”⁴ – cada qual responde independentemente de seu vizinho. Para todos é dada a liberdade de religião. Construindo-se a unidade, a pedra da supernarrativa, tem-se a novela de primeira ordem. A supernarrativa é parecida com uma escultura de blocos multicoloridos de diferentes tipos: o corpo, de pedra branca; a capa e a roupa, de azul; os olhos, de negro. Ela é trabalhada nos blocos multicoloridos da palavra, em suas diferentes estruturas. Encontra-se, assim, um novo tipo de trabalho no campo da articulação do tema. A narrativa é a arquitetura das palavras. A arquitetura das narrativas é a supernarrativa. Para o artista, o que lhe serve de bloco não é mais a palavra, mas a narrativa de primeira ordem.

CARTA DOS PLANOS DA PALAVRA⁵

As montanhas. Sobre a clareira ergue-se o áspero penhasco em linha reta, parecido com uma agulha de ferro vista sob uma lente de aumento. Como um cajado encostado à parede, ele se apóia próximo ao círculo de escarpas verticais de diferentes tipos de rochas na floresta de pinheiros. Ele é unido às pedras, em sua base, por uma ponte, uma plataforma em declive que lhe cai como um chapéu de palha formado pelas avalanches da montanha. Esta plataforma é o lugar preferido de Zanguézi. Ele vem aqui todas as manhãs recitar seus poemas. Daqui ele lê seus sermões para as pessoas ou para a floresta. O frondoso pinheiro chacoalha violentamente

suas folhas em ondas azuis e, postado ao lado do penhasco, cobre uma das partes deste, como se guardasse o sono de um amigo.

De algumas partes, por debaixo das raízes, surge a plataforma negra das folhas de pedra da base rochosa. As raízes enroscam-se em nós, justo onde aparecem as bordas dos livros de pedra do leitor subterrâneo. Encerra-se o ruído dos pinheiros da floresta. Há almofadas prateadas de musgo sob o orvalho. É o caminho das lágrimas da noite.

Pedras negras vivas recostam-se entre os troncos: como os corpos escuros dos gigantes que partiram para a guerra.

Plano I

Os Pássaros⁶

Tentilhão⁷. (do ponto mais alto do pinheiro, inflando o papo prateado). Bebe bid debedouro! Bebe bid debedouro!! Bebe bid debedouro!⁸

Escrevedeira-amarela⁹. (tranquila, no alto da aveleira). Cri-ti-ti-ti-ti – tsil-tsil-tsil-sssíl.

Escrevedeira-aureolada¹⁰. Vier-vior víru siec-siec-siec! Ver-ver víru sec-sec-sec!

Tentilhão-montês¹¹. Diabi ietigreti (Tendo visto pessoas, ele se esconde no pinheiro alto). Diabi ietigreti!¹²

Escrevedeira-amarela. (balançando-se num ramo). Tsil-tsil-tsil-sssíl.

Tentilhão verde. (solitário, vagabundeando pelo mar verde, pelas alturas, com o vento eternamente ondeando os cumes da floresta). Prlini! Ptsireb-ptsireb! Ptsireb! Tsesese.

Escrevedeira-amarela. Tsil-sil-sil-ssíl (balança-se no galho).

Gaio¹³. Piu! Piu! Piak, piak, piak!

Andorinha. Tsivît! Tsizît!

Toutinegra-de-barrete-preto¹⁴. Beboteu-veviat!

Cuco. Cu-cu! Cu-cu! (balança-se no cume).

Silêncio.

Estes são os discursos dos pássaros ao sol, pela manhã.

Passa o garoto caça-pássaros com sua gaiola.

Plano II

Os Deuses

A névoa dispersa-se pouco a pouco. Desnudam-se as escarpas, que se parecem com faces rudes de chumbo de pessoas cuja vida foi dura e cruel; fica claro, então: aqui os deuses fazem seus ninhos. Tremulam as asas dos cisnes de corpos etéreos, a relva dobra-se sob a marcha invisível; eles fazem ruídos.

A verdade é essa: os deuses estão próximos!— Todos os sons cada vez mais e mais alto. Esta é a multidão dos deuses de todos os povos, seu congresso, seu acampamento nas montanhas.

TIEN¹⁵ passa a ferro seus longos cabelos, que vão até o chão e servem-lhe como roupa: corrige as rugas.

SHANG-TI¹⁶ limpa de seu rosto a fuligem das cidades do Ocidente. “Agora está um pouco melhor”.

Como as lebres, sobre suas orelhas tem penduradas duas nesgas felpudas de neve. Tem bigodes compridos de chinês.

JUNO BRANCA¹⁷, vestida com um vime de lúpulo verde, raspa com cuidado seu ombro branco como a neve, limpando a espuma da pedra branca.

UNKULUNKULU¹⁸ ouve atentamente o ruído do escaravelho, que rói seu caminho através do corpo de madeira do deus.

Eros¹⁹

Mara-roma²⁰,

B̃ba-bulh!

Uks, kuks, elh!

Rieded̃idi didid̃!

P̃ri-pepi, pa-pa-p̃!

Tchogui guna, gueni-gan!

Alh, Elh, Ilh!

Ali, Eli, Ili!
Ek, ak, uk!
Gamtch, guemtch, io!
Rpi! Rpi!

Resposta (deuses)

Na-na-na!
Etchi, utchi, otchi!
Quezi, nezi, dzigaga!
Nizarizi oziri.
Meamura zimoro!
Pips!
Mazatchitchi-tchimoro!
Plian!

Veles²¹

Bruvuru ru-ru-ru!
Pitse tsapie se se se!
Bruvu ruru ru-ru-ru!
Sitsi litsi tsi-tsi-ts!
Pientch, pantch, pientch!

Eros

Emtch, Amtch, Umtch!
Dumtchi, damtchi, domtchi.
Makarako quiotcherk!
Tsitsilitsi tsitsits!
Kukariki kikiku.
Ritchi tchitchi tsi-tsi-tsi.

Olhga, Elhga, Alhga!
Pits, patch, potch! Ekhamtch!l

Juno

Pirarara - pirururu!
Leolola buarool
Vitchedlo sesese!
Vitchi! Vitchi! /bi-b!l
Zizaziza izazo!
Eps, Aps, Eps!
Muri-guri ricocol
Mio, mao, mum!
Ep!

Unkulunkulu

Rapr, grapr, apr! Jai!
Kaf! Bzui! Kaf!
Jrab, gab, bakv - kuk!
Rtupt! Tupt!

Os deuses voam pelo ar.

Novamente a bruma escurece, azulando-se sobre as pedras.

Plano III

peessoas

(DA CARTA MULTICOLORIDA DOS PLANOS DA PALAVRA)

Pessoas. Oh, mãe do céu!

1º passante. Então ele está aqui? Este idiota da floresta?

2° *passante*. Está!

1° *passante*. E o que ele faz?

2° *passante*. Lê, fala, respira, vê, ouve, anda e ora, pelas manhãs.

1° *passante*. Para quem?

2° *passante*. Você não vai entender! Para as flores? Para os bichos? Para os sapos da floresta?

1° *passante*. Idiota! Sermões de um idiota da floresta! E ele também dá de pastar às vacas?

2° *passante*. Por enquanto, não. Veja, a erva não cresce no caminho, a trilha está limpa! Alguém costuma andar por aqui. Foi feito um caminho para cá, para este penhasco!

1° *passante*. Ele é um excêntrico! Vamos ouvir!

2° *passante*. Ele é delicado. Efeminado. Mas não vai aguentar por aqui muito tempo.

1° *passante*. Ele não vai dar conta do recado!

2° *passante*. Isso mesmo.

(*Passam.*)

3° *passante*. Ele fica lá no alto e, aqui embaixo, essas pessoas servem de escarradeira para o catarro da sua doutrina?

1° *passante*. Quem sabe como afogados, né? Nadam e engolem...

2° *passante*. Quem sabe. Ou vai ver que ele é uma bóia salva-vidas que caiu do céu?

1° *passante*. Veja! É assim que começa a doutrina do bobo da floresta. Vamos lá, mestre, estamos escutando.

2° *passante*. Mas o que é isto? Pedacinhos dos manuscritos de Zanguézi. Estão grudados às raízes do pinheiral, enfiados numa toca de ratos. Tem uma bela caligrafia.

1° *passante*. Leia em voz alta!

Plano IV

2º *passante*. “As tábuas do destino! Eu vos talharei em letras da noite negra, tábuas do destino!

Três números! O meu eu da juventude, o meu eu da velhice, o meu eu da meia-idade: juntos sigamos pelo pó dos caminhos!

$10^5 + 10^4 + 11^5 = 742$ anos e 34 dias. Leiam, olhos, a lei da ruína dos impérios.

Eis a equação: $X = k + n(10^5 + 10^4 + 11^5) - (10^2 - (2n - 1)11)$ dias.

k é o ponto de partida no tempo, a marcha dos romanos sobre o leste, a batalha do Ácio. O Egito rendeu-se a Roma. Isto foi em 2 de Setembro do 31º ano a.C.²²

Com $n=1$, o valor de xis na equação da ruína dos povos será o seguinte: $X = 21$ de Julho de 711, ou o dia em que a Espanha perdeu sua imponência, conquistada pelos árabes. Caiu a imponente Espanha!²³

Com $n=2$, $X=29$ de Maio de 1453: foi o dia da tomada de Constantinopla pelos turcos selvagens²⁴. A cidade dos reis inundou-se de sangue e as gaitas de fole turcas transbordaram seu encanto selvagem. Osman²⁵ pisoteava o cadáver da segunda Roma. Na catedral de Sofia dos olhos azuis estava a capa verde do profeta²⁶. Sobre os cavalos pançudos vão os vencedores, de turbante branco na cabeça.

A canção das três asas do destino: uma no cravo, outra na ferradura! A unidade sai de cinco e vai para dez, da asa para a roda, e os movimentos dos números em três bases ($10^5, 10^4, 11^5$) são fixados pela equação.

Entre a queda da Pérsia, em 1 de Outubro de 331 a.C.²⁷, sob a lança de Alexandre, o Grande, e a queda de Roma sob os golpes potentes de Alarico²⁸, em 24 de Agosto de 410, passaram-se 741 anos, ou $10^5 + 10^4 + 11^5 - 3^6 + 1/2 - 2^3 \times 3^2$ dias.

As tábuas do destino! Leiam, passantes. Leiam! Os números-guerreiros passarão diante de vocês como projeções filmadas em diferentes segmentos de tempo e em diferentes planos de tempo. E todos os seus corpos, de

diferentes idades reunidas, dão o bloco de tempo entre as perdições dos impérios que traziam o horror”.

1º passante. Obscuro e incompreensível. Mas, de qualquer jeito, vê-se aí a unha do leão! Dá pra perceber. Um pedacinho de papel onde estão gravados os destinos dos povos para quem tenha olhos de ver!

Plano das palavras V

(*Da multidão*) Changara Zanguézi²⁹ chegou! O tagarela! Fale, estamos aqui para ouvir. Nós somos o chão: caminhe sobre nossas almas. Bravo andarilho! Nós somos os crentes, nós esperamos. Nossos olhos, nossas almas são o chão para os teus passos, oh misterioso.

Papa-figos. Fiu éu.

Plano VI

Zanguézi

Entrei como borboleta³⁰
E do meu pólen gravo em letras,
Na cela da humanidade,
O autógrafo de um preso
Que ao destino paga o seu preço.
Que cinza e sem graça
A cela da vida!
O translúcido “não” das janelas!
Apagados meus traços e meu brilho
E a força das asas, agora presas.
Roubado o pólen, restam-nas fracas, endurecidas
E murchas.

Cansado me curvo às janelas dos homens.
Ouço lá de dentro que números dão ordens
Chamando pra casa, pra que outros números voltem.

2° *passante*. O espertinho queria ser uma borboleta, era só o que faltava!

3° *passante*. Que meiga! Que borboleta, que nada! Ele está mais pra uma velhota!

Crentes. Embriague-nos com cantos de tua autoria! Conta-nos sobre o L! Fala nesse teu discurso obscuro. Conta sobre o nosso período terrível com as palavras do Alfabeto! Que não vejamos mais as guerras entre os povos e os sabres do Alfabeto, mas que ouçamos o longo baque das lanças do Alfabeto: a batalha dos inimigos: R e L, K e G!

O terror das horríveis plumas em seus elmos, suas terríveis lanças! Terríveis os traços de seus rostos: de selvagem cor morena e delicadamente largos. Quando a pele dos países foi devorada pelas traças da guerra civil, as capitais secaram como pães torrados, assim como secaram as pessoas.

Nós sabemos: L é a parada de um ponto que cai transversalmente a uma ampla área. R é o ponto que cortou, penetrante, a área transversal. R remove, rasga, rompe as barreiras, criando rios e córregos.

Através do Alfabeto soa o espaço.

Fala!

Plano VII

Zanguézi

Vocês dizem que morreram os Riúrik³¹ e os Románov³²,
Que caíram os Kaliédin³³, os Krýmov³⁴, os Kornílov³⁵ e os Koltchák³⁶...
Não! A defesa dos pans³⁷ lutou com os escravos,
Kiev³⁸ foi 20 vezes tomada e destruída,

Apagada do mapa.
Choraram os ricos e riram os pobres
Quando Kaliédin meteu uma bala na fronte
E a Assembléia Constituinte³⁹ pisou em falso.
A escuridão invadiu cada mansão.
Não, aqui escapou um “ão”:
Como a respiração dos mortos,
Borbulha num grito selvagem por entre os lábios frios.

Era K que começava!
Os dentes de L na nuvem do poder.
L, onde está teu exílio secular!
L: secular eremita de porões!
Cidadão de uma toca de ratos, a tormenta trepou no telhado,
Peregrinam para ti dias, semanas, meses e anos.
O clima dos dias de L!
L, sol da paciência, preguiça e paixão!
Ressoas duas vezes na multidão!
Os povos te saudaram
Logo depois da grande guerra.
“Er, Rá, Rô! Tra-rá-rá!
O ronco da ronda, o riso da guerra.
És um engodo
Nos pregos falsos da Escandinávia.
Uma vela rugia pela Rússia,
Nas rodas de ferro a carroça
Levava ao sul,
Ao coração dos albergues, a neve como couraça.
Cravadas as unhas do frio nos corpos dos ratos.
O vento da Rússia empurrava o pangaré.
E vibravam as vilas: que venha a visita!
Um engodo.

Não te lembravas da dor da sorte destruída,
E ao longe estava G, o cajado, quebrado.
R nas mãos de L!
Se, dobrando as asas, uma águia megulha em LéI⁴⁰
Então R sai de “Rússia”, como sai uma noz da casca.
Se o povo transformou-se em gamos,
Se são só feridas os lombos,
Se como renas eles andam,
Enfiando os focinhos franzinos nas portas do fado,
Eles somente pedem: velem e louvem os léles,
Léles e o puro L, lânguido
De alma lavada.
E inteligente:
Ele só lê palavras em L.
Como um bichinho carente quer mimos!
R, em desabalada carreira
Corre e nunca se abala!
Conta a distância em tropeços.
Volta de novo
Aos anseios da língua do povo.
Pelo rumor da rebelião
Trocarás teu bom torrão!
R, és o vapor que empurra o trem
Que leva o alimento ao sangue
Nas veias da dura Sibéria,
Ou mansões pelo mar carregas.
Por ti brotaram girassóis no caminho.
Mas foi só L surgir para R cair.
O povo leva na lida a indolência
E salva a pele no calor da batalha,
Dá um pão por uma migalha.
Os sudários, a funda... a fome das velhas vilas,

E mais as vãs vilanias.
No campo R trocará injúrias
E soldados por armaduras.
As armas levantam dos charcos,
Disparam no que se move!
Em cada ferido, um guerreiro!
Expulsos das vilas a fome e os larápios,
Erguerás templos com trapos.
Ecoaste na voz dos profetas
E pobres viraram nobres,
Passando por tempos negros.
Como K ecoava em Koltchák.
K estalava o chicote
Das leis e da força, da paz e da pedra:
E a clava girava
Nas mãos dos profetas.
Quando tu, R, nas grotas,
Do extremo norte
Lançavas teu grito:
“À guerra, irmãos, à guerra!”
Ao lado da casa, a caça ao nevoeiro com um bom perdigueiro,
Que a infantaria parta, até a última risada
Das duas caveiras finais na bandeja da guerra.
Naquele tempo, em passos duros,
Suicida, ia K pela estepe
Marchando a L, enganado, em passos embriagados
Pisando as nuvens do seu fado,
Ditando um novo caminho às mortes dos homens.
Já na bocas as formigas, e um andar de quem cai
Ka, pálido, vai.
Er, Rá, Rô!
Demo! Demo!

Deus da Rússia, deus da ruinda,
Perún⁴¹, teu deus, um gigante a crescer mais e mais,
Não conhece barreiras: rompe, risca, rói e rasga.
Besteira crer que Kalédin está morto, Koltchák também, e que um tiro
[soou,
Isto K calou, nisto K recuou, desabou sobre a terra.
É L criando um mar de mortes ao mundo, e aos mudos um muro.
1º *passante*. Ele é bom, o danadinho.
2º *passante*. Mas não tem o dom da palavra. É cru, muito cru o sermão
dele. É como madeira molhada: é preciso secar esse pensador...

Plano VIII

Zanguézi

R, K, L e G:
Os soldados do alfabeto.
Foram as personagens daqueles anos,
Bogatyres⁴² daqueles dias.
O querer do povo lhes dava forças,
Como água caindo dos remos, molhada.
Lancha no lago, lisa a linha, os laços
Procuram. Quem cai e aonde? Na neve, na água, no abismo,
no fracasso.
O afogado sentou no barco e pôs-se a remar.
O barco é largo e não afunda.
A preguiça tragou tudo.
Em vão K, acorrentado, durante a luta de G e R,
G tombou, cortado por R,
E R dobrou aos pés de L!

Que os sons visionários da língua universal dispersem a escuridão dos
tempos. Ela é como uma luz.

Ouçam

Canções da língua estelar:

“Onde o verde enxame é *Kha*, pra dois,
E o *L* das roupas na corrida,
Go de nuvens em nossos folguedos,
Ve da gente ao redor da fogueira,
O *La* é lida e o *Pe*, brincadeiras,
O *Tche* do moço no azul das roupas,
Zo desse azul no fulgor das lutas.
Ve das risadas nas faces,
Ve dos ramos ao longo dos troncos,
Ve de estrelas da vida noturna,
Tche das moças de blusas vermelhas,
Go das moças coroadas de folhas.
So do brilho da alegria,
Ve das pessoas em roda,
Es da primavera alegre,
O *Mo* de dor e tristeza.
E *Pi* das felizes vozes,
E *Pe* do império do riso,
Ve: vento que move o verde,
A paz de *Ka* é tão breve.
Moços! Meninas! Mais *Pe*! Mais *Pi*!
Ka será nosso caixão!
Es do sorriso, *Da* dessas tranças,
Os bosques de *Kha* dão flores,
As matas de *Kha*, obra dos deuses,
A fronte de *Kha*, jardim de flores,
E as tranças de *Kha*, faces da noite.

Mo, com caracóis nos cabelos,
La da lida, durante a corrida,
Ve folião e *Pe* falador,
Pa de branco, em mangas de camisa,
Ve de negras serpentes em tranças,
Zi do olhar, *Ro* de douradas mechas.
Pi, sorriso! *Pi*, cascos no piso!
Mo da tristeza e sem risos,
Mo da agonia passada.
Go da pedra nas alturas,
Ve das ondas, do vento e arvoredos,
No céu da noite *Go* se constela,
Ta da sombra da noite, uma moça,
E seus olhos, *Za-za* dos prazeres.
Ve das chamas ardentes, as gentes.
O *Pe* da canção
E o *Ro* da canção cruzam o silêncio
Nos gritos de *PI*".

Esta é a língua estelar.

Multidão. Nada mal, Pensador! Está ficando melhor!

Zanguézi. Estas são as canções das estrelas, onde a álgebra das palavras mistura-se aos archíns⁴³ e às horas. Este é o primeiro esboço! Algum dia esta língua unirá todos e talvez isto seja em breve!

1º *passante*. Ele mente divinamente. Ele mente como um rouxinol cantando na noite. Vejam, no alto, as folhas voando. Vamos ler uma delas:

"*V* significa a rotação de um ponto em torno de outro (o movimento circular).

L é a interrupção da queda, ou os movimentos que, em geral, vão de um plano a um ponto em queda, em linha transversal (um barco, voar).

R é um ponto que atravessa transversalmente uma área.

P é o movimento rápido de um ponto que sai de outro ponto, e assim de muitos pontos para outros, uma multidão pontilhada a partir de um ponto; a expansão do volume (uma chama, um vapor).

M é a pulverização do volume em infinitas pequenas partes.

S é a saída de pontos a partir de um ponto imóvel (radiação).

K é, aqui, o ponto de encontro dos movimentos de muitos pontos num ponto imóvel. Assim, o significado de *K* é a tranqüilidade, a imobilização.

Kha é a superfície que se interpõe entre dois pontos e pela qual eles se movem (cabana, barraco).

Tch é o volume vazio, cujo vácuo é preenchido por um corpo estranho. É, então, a curva que contorna um obstáculo.

Z é o reflexo de um raio a partir de um espelho. O ângulo de incidência é igual ao ângulo de reflexão (visão).

G é o movimento de um ponto sob um ângulo reto para fora deste, na direção da linha fundamental do movimento. Resulta disso a altura”⁴⁴.

1° ouvinte. Com suas folhinhas ele vira uma fera, esse Zanguézi! O que você acha de tudo isso?

2° ouvinte. Ele me transpassou como um peixinho com o anzol dos seus pensamentos.

Zanguézi. Por acaso vocês estão me ouvindo? Por acaso estão ouvindo meus discursos, que libertam vocês das amarras das palavras? O discurso é um edifício construído com blocos de espaço.

Partículas do discurso. Partes do movimento. As palavras não existem; existem movimentos no espaço e suas partes: os pontos e as áreas.

Vocês se livraram das amarras dos seus antepassados. O martelo da minha voz arrancou-as como ferraduras. Vocês estavam possuídos e se debatiam nessas amarras.

Os planos, as linhas demarcando a área, o impacto dos pontos, o círculo divino, o ângulo de incidência, o feixe de raios fora de um ponto ou dentro

dele: tudo isso são os blocos secretos da língua. Raspem a língua e vocês verão a superfície e a pele dela.

Plano do pensamento IX

Quietos! Quietos. Ele está falando!

Zanguézi. Os sinos dobram na mente! São as grandes badaladas na razão, nos sinos da mente! Todos os matizes do cérebro passarão diante de vocês, numa revisão de todos os gêneros da razão⁴⁵. Vamos! Cantem todos comigo!

I

Vozum.

Entum.

Terum.

Paum.

Coum migo

E os que não conheço.

Moum.

Boum.

Laum.

Queum.

— Bom!

Bim!

Bam!

II

Proum.

Praum.

Pelum.
Neum.
Noum.
Emum.
Transum.
Vosum.
Veum.
Boum.
Bolum.
— Bom!

Ajudem, sineiros, estou cansado.

III

Teum.
Deum.
Mium.
Raum.
Rium.
Haum.
Toquem os sinos da mente!
Puxem cordas e correntes.
Soum
Emum
Noum
Naum
Dosum.
Trium.
Deim.
— Bom

IV

Zoum.

Dizum

Coum

Paum

Masum

Sobrum

Seum

Sium

Vósum

— Bom!

Bom! Bom, bom!

Este é o grande toque dos sinos da mente.

Os sons divinos, flutuando sobre os clamores dos homens.

Vosum — esta é a mente que inventa. Claro, o velho malamado é conduzido a Vosum.

Masum — a mente hostil, que conduz sempre a outras conclusões. A mente que diz em primeiro lugar “mas”.

Vozum — elevado como as estrelas, este bibelôs do céu, invisíveis durante o dia. Quando sucumbem os soberanos ele toma Go, seu cajado caído.

Laum — largo, cobre a área mais larga o possível; não conhece seus próprios limites, como um rio na enchente.

Bolum — tranquilo, seguro, estabelece os fundamentos: o livro, a regra, as leis.

Dizum - desce das alturas para falar às multidões. Ele conta aos campos o que se vê das montanhas.

Queum — o que ergue o brinde ao futuro desconhecido. Seu alvorecer é um quedeleite. Seu raio é queraio. Sua chama é quechama. Sua vontade é quevontade. Sua aflição é queaflição. Seu prazer é queprazer.

Moum — causador de desastres, ele só arruína e destrói. É profetizado nos limites da fé.

Veum — a mente estudiosa e a verdadeira cidadania, o espírito devotado.

Sobrum — distraído, estende o olhar a tudo o que está a sua volta, a partir da superioridade de um simples pensamento.

Deum — é desatrelado dos limites da mente comum.

Sium — o que afirma.

Masum — o que discute.

Soum — a metade da mente.

Coum — a razão colaboradora.

Entum — o que ordena.

Rium — o oculto, escondido da razão.

Seum — a razão que deseja, não aquilo que se faz por si, mas que é feito do seu desejo.

Neum — o que nega.

Proum — o que prevê.

Praum — o intelecto de um tempo distante, a mente-ancestral.

Boum — o que segue a voz da experiência.

Noum — o prego do pensamento enfiado na tábua da estupidez.

Vósum — o que voa em torno da imbecilidade.

Raum — o que não conhece os limites, as barreiras; a mente brilhante, resplandecente. Suas palavras são rapalavras.

Zoum — a mente refletida.

O lindo badalar da mente.

São lindos seus sons puros.

Mas eis que P⁴⁶ marcha nas terras da forte palavra “Posso”⁴⁷.

Ouçam, ouçam os poderes pocidentais!

*Plano X*⁴⁸

Vai, poderói!

Marcha, poderói! Possarda, possardor!

Possaz, eu podo!

Poderudo, eu posso! Podei, eu podo!

Podei, meu eu. Prumado! Aprumado! Podei, possedor!

Poderandai, olhos! Prumados! Aprumados!

Desfilai, podeidades!

Marcha, possedor! Mãos! Mãos!
Possálico, podivinoso semblante, cheio de pondorações!
Poderardentes olhos, posselhonários pensares, pondereiros sobrolhos!
O rosto dos podentreiros. A mão dos podentreiros! Possenvasores!
Mãos, mãos!
Possublimes, possálicas, podivinas,
Portenteiras, potenciosas, poderousadas!
Posserga-se, semblante!
Onipodentes, posserosas podeidades,
Vocês espalharam-se, cabelos, possindígenos,
Poderanos: poderdeiros, pelo possenhor podivinoso, por podescendentes,
No meio dos possinfantes: o potentaço, dos poderozes proverossímeis,
Enrosca-se um sapoderoso,
Possencantado por podivineiros podencantos de possentes posselhardários.
Na multidão de possinfantes e poderdeiros.

Água no bico! As asas da gralha fazem ruído.
Tenho pressa, não posso atrasar!

O rosto, poderói! Possai, poderoz!
Podei, possaz!
Possereiro, possai!
Em poderardor, possincendeio com potentochas o podereino!
Possereiro, possai! Podei, Possaz!
Vai, poderói!
Poderarde a podreria! O poderardor do possincêndio!
O possencanto, potentante!
Possarda, minha mente! Possai, mãos! Possejam, mãos!
Possaz, poderoz e poderói!
Vai!
Possai, possaz! Podei, poderoz!
Olhos da potentada, boca dos podentreiros!

Podereza dos possesidores!

Agora P invadiu os domínios de D para perder o medo que tem dele, cumprindo o dever da vitória. Então a infantaria de P moeu o bloco de volume impossível, a pedra-selvagem impossível, feita em farelo, em formiculares cargas; reduziram a árvore a musgo e relva, a água a mosca; do elefante fizeram um rato e uma manada de formigas: e o conjunto tornou-se um pó de grãos infinitamente pequenos. Esta foi a chegada de P, o grande porrete, partícula de peles seculares, tudo destruído.

Assim despertamos os deuses dormentes da palavra.

Com insolência os sacudimos pela barba: despertem, velhos!

Eu sou o polhasso e o alarme de P! Possardor! Possincêndios! Para P, esta estrela no norte da humanidade, o vigilincêndio de todos os montes de palha da fé: nossos caminhos. Para ele navega a barca secular. Para ele navegam os rosários da humanidade, tendo-se inflado, orgulhosas, as velas dos estados.

Assim viemos dos domínios da mente para a fortaleza “Posso”.

Mil vozes (surdamente). Posso!

(outra vez) . Posso!

(outra vez). Posso!

Nós podemos!

As montanhas, as montanhas distantes. Posso!

Zanguézi. Vocês ouvem, as montanhas assinaram seu juramento. Vocês ouvem a soberana assinatura “Posso”, a imponente assinatura das montanhas sobre as notas de dinheiro que vocês receberam? As mil vozes repetidas pelos desfiladeiros que clamam? Podem ouvir os deuses voando, assustados por nossos gritos?

O povo. Os deuses estão voando, os deuses estão voando!

Plano XI

Os deuses fazem ruído com suas asas, voando um pouco abaixo das nuvens.

Deuses

Gagagaga gueguegue!
Grakakhata grororo
Lili egui, liáp, liáp, bem.
Libibibi niraro
Sionoano tsitsirits.
Khiiu khmapa, khir zen, tchentch
Juri kika sin sonega.
Khakhotiri ess esse.
Iuntchi, entchi, uk!
Iuntchi, entchi, pipoka.
Kliam! Kliam! Eps!

O povo. Os deuses se foram, assustados pelo poder das nossas vozes.
E isso é bom ou ruim?

Plano XII

Zanguézi. Agora, a marcha do Alfabeto! Este é um momento terrível! Os troncos de P erguem-se além das nuvens. K marcha com passos pesados. De novo através do cadáver das nuvens movem-se as lanças de G e R. Quando os dois caírem mortos, começará a terrível batalha de L e K, seus duplos negativos. R, inclinando-se sobre o espelho da unidade negativa, vê K; G verá nele L. Acima do formigueiro dos homens, a fundação de estacas das batalhas atravança o céu com seus pilares e colunas, como uma enorme guerra de estacas dos ângulos de troncos.

Mas o vento dissipou tudo isso.

Os deuses se foram voando, assustados pelo poder de nossas vozes.

E vocês viram como K e L golpeiam com suas espadas? E como o punho de K, como uma estaca, estendeu-se sobre a couraça de estacas de L?

Ah! KoltcháK, Kalédin, Kornílov são somente teias de aranha, bordados de mofo neste punho! Quem são os lutadores que se atracaram além das nuvens? A briga de G e R, L e K! Uns enrouquecem, três são cadáveres, L está só. Silêncio.

Plano XIII

Zanguézi⁴⁹

Eles são a azul silencidade,
Eles são a azul quedad'olhos.
Eles voam pra nunquidade,
Suas asas rugem como foles.
Voaderos voam pros céuguros
Com os noturnos desapareseres.
Na corrente de aladas estasas,
Na torrente celeste de outralas.
Voavam lamúrias liberaladas,
Esquecidos do próprio nome,
A acarinhar malquereres.
Chisparam por ermos chamantes,
No semprante dos céus de asvezentes,
Da negante, terrestre negante!
Voasentes dos celementos!
A brisa, à noite, em secreditos,
Estérea triste em misterínios,
Passam no céu os correndicos,

Desaseiros bandos, liberalindos,
Na torrente voam pros celementos,
Vão pros céuguros em voamento!
O voaral das vistas potentes,
Com o estranho estaquele indigente,
De asas de neve, os marretadeiros,
Cansados do vôo, os curandeiros,
De aureolantes soprenúncios dadeiros.
O rio azul do vôlo,
As asas cansadas do sônholo,
As grandes canções do nádalo.
Nas constelações descalças
A morte do “tu” se alça.
Têm firmamenteiras tranças,
E firmamenteiras bocarras!
Na corrente do leste semprante,
Voaram pro nuncamente.
Com os olhos terrestres da neguez,
Das terrestres leis negadeiras,
Eles vão pro azul em voarez,
Eles vão pro azul em voadeiras.
Envoltos em prefecias em vão,
Voam à foz da pré-razão,
Desaleirasas e roandeiras bocas!
Liberalasas, desaleiras bocas!
Têm firmamenteiras caras,
São a capital azulada.
Correndicos no azul altaneiro!
Afagosos faisqueiros do céu.
Seus olhos bem roandeiros,
Seus lábios liberaleiros.

Discípulos. Zanguézi! Alguma coisa mais simplezinha! Basta dessas alturas! Toca a “kamarínskaia”⁵⁰! Pensador, diga alguma coisa divertida. O povo quer diversão. O que se pode fazer depois do jantar, hein?

Plano XIV

Zanguézi

Ouçam!

A altinaria dos montes cinzentos.
Corrandeira das águas nos vales,
A nevarrasca caindo do abismo
Em grisalhos marfins de ondas.
E o agrisalhado das nuvens,
Outrasas nubladas
Sobre circundulantes matas.
E o pancar da corrente grisalha,
O grande grisalhar d'água.
Eu sou o divinomem em divinotéis! Vou pela margem.
Ali paro como palha.
E o mamute negro das sombras, pelo tinteiro derramado
No leite do desfiladeiro,
Erguendo-se o marfim das águas brancas,
Ameaça o divinoso o mato, ervas patateiam estacas,
Pra que gritem: “Deus, deus!”
Ameaça e cae no precipício.
Na estepe soprava o silvento selvagem,
O Meigniéper⁵¹ azuleja as noites,
A bondante noite primaveril, altinaria das matas,

Onde o vento é corrível, no céu vai o ardniéper,
Pra cá, pequeprinces! Pequereis, pra cá!
Morreu aqui o vontadniéster⁵², oh, vento docenhor.
E o terrível iradniéster,
A enchovarada dos deuses.
Mas eu sou o divinomem, estou sozinho.

Na multidão

Que confusão doida,
que tagarelice.
Senhor Zanguézi, em que língua vós falais?

Zanguézi

Continuando:

E vocês, mocinhas botinolhas,
Que andam com as botas ensebrilhadas da noite
Pelo céu das minhas canções,
Colham e semeiem a grana dos seus olhos
Pelas estradas!
Arranquem o ferrão de serpente
De suas sibilantes tranças!
Olhem pelas frestas do ódio.
Ferestúpida, eu canto e enlouqueço!
Pulo e danço à beira do abismo.
Quando canto as estrelas me aplaudem.
Eu fico aqui. Eu fico! Fiquem!
Adiante, globos terrestres!
Eu assim, grandioso, encanto em plurais,
Eu, multiplicante do globo terrestre: manquitole com os povos das terras,

Gira a terra em enxames de mosquitos. Estou só, braços cruzados,
Cantor de tumularismos.
Eu sou o semser. Eu sou o talqualo.

Plano XV

E agora, as *canções em fonopinturas*⁵³, onde o som pode ser azul-claro,
azul-escuro, negro, vermelho:

Véo-véia: o verde da árvore,
Nijeóty: o tronco escuro,
Mam-eámi: isto é o céu,
Putch e tchápi: a gralha negra.
Mam e émo: isto é a nuvem.

O cheiro das coisas é numérico.
Um dia no jardim.
E aqui está seu feriado de trabalho:

Léli-líli: a neve das cerejeiras,
Cobrando o fuzil.
Tchítchetchátcha: o brilho do sabre,
Bieénzai: o escarlata das bandeiras,
Zieégzoi: a escritura do juramento.
Bóbo-bíba: o escarlata da fita,
Mipiópi: o brilho dos olhos das tropas cinzas.
Tchútchu bíza: o brilho da promessa.
Miveáa: os céus.
Mipiópi: o brilho dos olhos,
Veeáva: o verde das multidões!
Mimomáia: o azul-escuro dos hussardos⁵⁴,

Zizo zéia: a escritura dos sóis,
O campo de centeio dos sabres ao sol.
Léli-líli: a neve das cerejeiras,
Sossesáo: montanhas de edifícios...

Ouvintes. Tá bom! Tá bom! Basta! Troféu “abacaxi” pro Zanguézi! Até que você é ousado! Alguém bote fogo nele!

Olha só, até mesmo a lebre apareceu para te ouvir, coçando a orelha com a pata, toda birolha.

Zanguézi! Dá o que é das lebres às lebres. Ora, nós somos homens! Olha quantos se reuniram aqui, Zanguézi! Nós estamos caindo no sono. Tudo muito bonito, mas não põe fogo na platéia! Você cortou uma lenha ruim para aquecer nossos fornos. Tá frio.

Plano XVI

A convulsão

O que há com ele? Segurem ele!

U-dois... Pés nos estribos! Per-ninhas! U-dois.

Olha aí, seu rato! Pare... Pronto... Uhrr... uhrr.

Você não é de nada! Pare, não vai sair! Não vai sair!

Pare, bastardo, quieto, quieto!

Vou te degolar como um cabrito... Pare, seu rato!

Pare, rato. Argh!

Grrr... grrr...

Uhrr...

Uhrr...

Não vai sair...

Mentira... Pare...

Pare...
Uhhh...uhrr...
Grrr...
Grraa...
Arrgh!
Arrgh! Arrgh!
Mentira, bastardo.
Canalha!
Ah! Mãe do céu!
Não teve chance
Pra liberdade vermelha...
Primeiro regimento montado da Ossétia⁵⁵,
Sabres, en...sacar!
Adiante! Comigo!
Corta à direita,
Rasga à esquerda!
Uhhh...uhrr...
Não vai sair!
Escuta aqui, meu irmão:
Tem uma faca?
Vou degolar... tratante,
Mentira, não vai me deter!
Ah! Na prisão... vocês mentem!
Argh! Argh!

Zanguézi

Ele está tendo um ataque.
A guerra terrível visitou sua alma.
E cortou nossas horas, bem na garganta.
Este epilético,
Ele nos lembrou

Que a guerra ainda existe.

Plano XVII

O Trio

Bem, então... adeus, Zanguézi!

(*Saem.*)

Como é estreito esse caminho,

Cheio de bétula e pinho.

Oh, deuses, cadê vocês?

Dá um cigarrinho pra nós.

Não acho o fósforo sozinho.

Vamos fumar no caminho.

Vamos.

— Onde a gente vai se ver?

Lá na vala comum?

Trago aqui uma cachacinha,

Pro santo uma goladinha

Tragam também as meninas .— Êba!

Fuma-se aqui?

— Fumassim!

No outro mundo atendo das três às seis.

Coragem, parece criança!

Não sou mais moço nessa dança!

Do nosso jeitinho, enchendo a lata, virando o gargalo, mais um golinho.

Até o santo vai ver anjinhos,

“Mamãe-Odessa”⁵⁶ vamos cantar.

Que bailem todos no trá-lá-lá!

Sobrou um pouco no fundinho.

Zanguézi, tem um foguinho?

Zanguézi

Só os fósforos do destino.

Trio

Manda ver!

Plano XVIII

Zanguézi

Não, nunca há tempestade em copos d'água!
Ardente e de sangue quente Ryleev⁵⁷
Queria a cabeça dos Riúrikovitch⁵⁸.
Todo rei tem veneno nas veias,
Marcha sem movimento a morte,
Que pra Ryleev é melhor que as grades.
Além do mais, já vem nua a tempestade.
A questão da liberdade, já em marcha!
Que fiquem quietos nos caixões.
Dentro de dois à décima terceira⁵⁹:
O ano de quarenta e oito,
Os pastores das tropas, das tropas vermelhas.
O vento da liberdade,
Dia da mundial tempestade!
E se a insurreição dos polacos⁶⁰,
Não teme os silvos do destino,
Que rasgue bochechas e boca do destino um assovio,

Que sopra certo, um só tiro seco,
Direto como os fuzis, mirando o leste sombrio.
A festa polaca da insurreição.
Dentro de três à quinta, ou duzentos e quarenta e três,
Dias sacados como tchervónets⁶¹,
De repente acendeu-se, como a morte no calabouço,
O tiro no peito de Berg⁶², morto
Pelas fileiras rebeldes,
A Polônia subserviente, do governador geral,
Do som das correntes, sepulcral.
Nisto os elos de ferro brilharam:
Dentro de três à quinta: a vingança tem seu dia
E o potro bravo dispara na neblina.
Garfield⁶³ eleito senhor da América,
O gelo da desconfiança é rompido,
Dentro de três à quinta, que animais!
Garfield assassinado.
Quando a horda do Leste
Saqueou as ruas de Roma⁶⁴
E fez do mármore branco negros grilhões,
Dando de comer às legiões de corvos,
Dentro de duas vezes três à décima primeira
Ergueu-se de novo a montanha de ossos:
Batalhas nos campos de Kulikóvo⁶⁵:
Nisto Moscou punha os pingos nos “is”,
Escrevendo com as tintas das vitórias,
Do fado de Roma, uma nova história⁶⁶.
Do Leste dos povos cessou o metralhar,
Acabou-se a grandiosa batalha
Com a carga dos povos do Leste.
O moinho dos tempos
Dos ossos de Kulikóvo

Construiu um dique, um morro de esqueletos.
Na estepe corre o grito: “Não!”
É de Moscou: o guardião.
Ondas de povos em profusão
Sobre o ocidente rolavam:
Os godos, os hunos e mais os tártaros.
Dentro de duas vezes três à décima primeira
Moscou ergueu-se num elmo de neve,
E disse: “nem mais um passo!” ao leste.
Lá, onde secava a terra tártara
E por tempos a inundação brilhava,
Ermák⁶⁷, de frente sempre elevada,
No severo sobrolho uma ruga mostrava.
Mediu o vento nos pêlos da barba,
Navegou pelos rios da Sibéria
Até as terras do khan Kutchúm⁶⁸.
No mundo, a coisa mais terna
Não pode detê-lo,
A sorte do vencedor
Vista no espelho das águas,
Estrelas brilhavam sobre Iskér⁶⁹.
E às mãos de Moscou meio mundo passa.
Focinhos de ursos miravam os russos,
Ursinhos brincavam sobre as pedras,
Alces e suas proles em hordas.
As peles das martas excitam e atraem
Os boiardos⁷⁰ gordos da capital,
E os voevodas⁷¹ no mar glacial
Navegavam por novas terras, no norte.
Depois de extirpar a tártara peste:
Caminhou a Rússia para o leste.
Dentro de dois vezes três à décima,

Depois de Iskér tomada,
Depois do olhar duro de Ermak,
Refletido no rio da Sibéria,
Vem o dia de Mukdén⁷² e sua batalha,
Quando as forças caíram por terra.
É sempre assim: depois de três elevado à enésima
Vem o processo de reversão.
Ermak torna-se Stéssel⁷³
Dentro de três dias à décima
E isso mais uma vez.
O que foi Kulikóvo pros tártaros,
Foi o terror de Mukdén para os russos.
Como um profeta por trás dos óculos
Via-se à mesa o professor
Vladímir Solovióv⁷⁴.
Se Stéssel gostava dum porquinho assado:
Em três à décima era Ermak disfarçado.
Foi quando a Bulgária⁷⁵
Rompeu os grilhões de seu senhor
E, depois de tantos anos, libertou-se
Por um tribunal internacional:
Um vale de flores.
Foi porque se passaram
Três à décima primeira
Do dia da batalha de Týrnovo⁷⁶.
Os tártaros Kíev tomaram⁷⁷,
nas catedrais, camelos bufavam,
Tomada a capital russa,
Passaram-se três à décima
E nas montanhas de Ankara⁷⁸
Timúr encontrou Baiazét⁷⁹.
Que fique Baiazét em sua jaula,

Mas contra-atacar mongóis já é destino.
Dentro de mais três potências
O perfil da guerra é mudado.
O poder do par e do ímpar
Sob a espada, de par em par.
Uma torre é erguida de “três” e de “dois”,
Anda por ela o ancião dos tempos,
Onde estandartes de guerra picavam o ar
E os cavalos teimavam em calar,
Só o estalo dos cascos a golpear.
O morto e o vivo: no mesmo lixo!
O tempo e seus ferros, só isso.
Os eixos dos fatos saem do universal espantalho:
Os espantalhos de guerra, de varas cravados.
O número é a rede do mundo.
O que é isto? Os barcos da verdade?
Ou só lorotas?
Do Leste e do Oeste as ondas
Alternam-se à potência de três.
Gregos lutavam com persas, e em elmos dourados,
Rudes, atiravam-nos dos penhascos.
Marathón⁸⁰ e o Leste em frangalhos,
Recuando, queimou seus navios.
Perseguidos cruzaram a estepe.
Dentro de quatro vezes
Três elevado à décima primeira,
Constantinopla, os machados aguarde!
Cigarros arderão no templo⁸¹,
Tudo dos turcos num momento,
Teu príncipe perde-se em fogo
Em seu belo cavalo novo.
No mar, as ambições perdidas,

E os turcos vão devorando vidas.
Ano de 17. O czar renunciou. É o potro da liberdade⁸²!
Galopes selvagens, patadas.
A praça com a águia quebrada⁸³.
O brilho da faca em seus
Olhos escuros,
Sua autocracia
Já por um triz.
Salta, espalhando poeira nos cascos,
Salta o orgulhoso profeta.
E agoniza entre os cascalhos
A história, morta de velha.
Salta, pra onde e pra quem?
Vocês nunca o alcançarão!
O pó escorre entre os dedos,
Fogo e noite nos seus olhos:
É por isso,
E porque,
Já dois elevado a doze
Dias se passaram
Do dia da Présnia⁸⁴ vermelha.
Aqui o “dois” foi o deus do tempo,
Czares caem pra nunca mais,
Só, ao longe, o som dos seus “ais”
De uma cornucópia, ao vento.
Sacode a voz dos canhões
O bairro “Zamoskváriétchie”⁸⁵,
Granadas pro bronze, de Min⁸⁶,
Fazendo salvas aos pés
do Minin de Nijni Nóvgorod⁸⁷.
Celebravam o dia de Min,
E bem perto

Os mais lindos santos moscovitas,
Nos porões das capelas,
Ensurdecidos sob os risos dos montes de Vorobiéi⁸⁸.
Então Púchkin, dos cabelos longos,
um “n”⁸⁹ cortou
E no vencedor das canções atirou.
Min ganhou.
O Oniéguin⁹⁰ de aço e chumbo ele cantou
Pra ouvidos surdos. Ele subirá na estátua.
Dentro de três dias à quinta
A neve se fez vermelha.
Os olhos de Min ninguém viam,
E o povo correu em pânico,
Min morto por Konopliánikova⁹¹.
Dentro de três à quinta, duzentos e quarenta e três dias,
Justo no auge da injúria,
Vem a represália.
Um milagre de crueldade,
Arpão no crânio da humanidade,
Aos domingos calava o canhão,
Os fuzis, única salvação.
A ordem ao silêncio e à tortura,
A espada alemã nas alturas.
Quando já se via um contrato arrastando a paz,
Dentro de três à quinta
Um SR⁹² matou Mirbach⁹³.
Se uma faca escondeu-se entre os dedos,
E a vingança revelou seus olhos,
Foi o tempo que ordenou: “Dê-me!”
E o destino obedeceu: “Às ordens!”

Plano XIX

Trazem um cavalo até Zanguézi. Ele monta.

Zanguézi

Solta a sapátada,
Sábio pocó!
Côcheda núveda,
Mórtida nôitida,
Pôntida núveda, tárdida vístada.
Contas num cântaro
Caem as manhãs.
Solta a sapátada,
Sábio pocó!
Bate na cara
Noturno toró,
Ciência tão clara,
Nos olhos, sem dó!
Livre é o vale
Rédeas na mão!
Marche, marche!
Bom alazão.

Ele vai à cidade.

Zanguézi

Eu tenho rios nos cabelos!
Vejam aqui, o Danúbio⁹⁴,
Pelos meus ombros correndo!
E o arrogante ventopete,
O azul e veloz Dniéper.

Este é o Volga⁹⁵ em azulados lampejos,
E este cabelo comprido,
Que tomo nos dedos:
Amur⁹⁶, onde a japonesa
Reza pros céus
Nos temporais.
Bom carpinteiro das horas,
Desmontei o relógio dos homens,
Lealmente pus o ponteiro,
Encaixei o mostruário,
Recontei todos os tempos,
Com o formão enfiei a porca,
Os ponteiros movem o destino
De um céu de ferro que tapei com vidro:
tic-taqueando, como antes.
Prendi à mão com pulseira
O relógio da humanidade.
As canções das rodas dentadas
Cantadas com língua de ferro.
Sigo orgulhoso, ajeito cérebros.
Como antes já estão trabalhando.
Blocos de saber, vigas de sentido,
Num carro onde vão as idéias mortas,
Ficam deuses na frente e atrás os bichos,
E o estrume divino fica nas hortas,
Façam montes alegres, como espigas,
Dêem-nos os pés, um caminho e a vida.
Já se parecem com testas pensantes
As canções, com o livro sagrado.
Operários da indústria da mente!
Produzam, carreguem, trabalhem!
Abram alas ao poder armado,

À fúria e ao movimento.
Mandem aos diabos
Conflitos e aborrecimentos,
E o menino malcriado
Que fuja do pai zangado.
Ponham nos trens e nos barcos noturnos,
Pra onde há um pasto de estrelas escuras,
Pra pelos caminhos do céu levar
Os povos em viagem estelar.
E que os rios com frescor e com força
Nos tragam ao campo aberto da caça.
Que as palavras cadenciadas
Repousem na virgem palha.
Cansadas, durmam como pedras
Dos sonhos da primavera.

Em frente, globos terrestres!
Se alguém lançou essa rede
De números sobre o mundo,
Acaso elevou nossas mentes?
Não, estão vazias de tudo!
Antes lerdas tartarugas:
Hoje águias nas alturas.
Mais arco-íris na vida!

Da-da!

A terra será coberta
Com estrelas em rede alada.

Da-da!

Se dizem que um deus tu és,
Diga com raiva: cascata!
Ele não chega aos meus pés!
Vou me comparar com nada?

Da-da!
Vida avoadada!
Homens são gelo e se vão.
Sempre e sempre voarão.
No pega-pega,
Na perseguição,
A bola da terra
De mão em mão.

Em ondas de areia
Dançavam, no penteado do mar,
Dos pinhos, espinhas,
Na escrita dos pinhos
Um livro de areia foi escrito,
Livro do cantor marinho.
As ondas de areia, onde os pinhos ficam:
O silvo duns lábios
Suspirando ao lado.
Marulho, roendo o silêncio,
Como é roído o osso lançado,
O matutino mar.
Pelazul, pardazul fera d'água
Na beira-mar se debate.
A pedra é almofada,
O arbusto é cortina,
O lençol é a maré,
O cobertor das estrelas
Para o eremita que mora
Nos palácios desse mar,
Com o vento a soprar.
Tu comigo aborrecido!
Eu aborrecido contigo!

Derramas por estas verstás⁹⁷
Tua espuma malhada, em cestas.
Paus e paus e paus!
Deitada nas palafitas
A ameaça, maturada em mistérios,
Como sombrios cereais!
Nas ondas de areia é duro remar!
Quem é esta vendedora de flores do mar?
Baixa na praia pra perto de mim!
Sou um homem do mundo, simples assim!

Eu sou a humanidade, vou ensinar
Os sóis vizinhos
A me saudar,
“Um! dois!”
Aos sóis gritar com fervor.
Sou soldado; o tempo é meu rifle.
Aí vão meus andrajos:
Roma em chamas, ardendo, queimada:
O tição dos templos,
Enlaçada em equações
Tudo bem amarrado:
Meu primeiro andrajo.
Constantinopla, onde o soldado
No fogo se perde:
É outro, também muito bom.
Eu marcho de trás pra frente
E da frente pra trás
Pelos séculos.
De vendas vedadas
Ao caminho, amiguinhos!

Ouço que chamam grandes capitais
Os grandes deuses do som
Agitam placas abissais.
Juntaram o pó da humanidade,
O pó da geração dos homens
Resignado a cada boca
pras enormes capitais,
Nos lagos de ondas estáticas,
O funeral de milhões.
Sopramos, ventando em vocês
Sopramos e assoviamos.
Varremos povos como neve,
Ondas em polvorosa ondulamos,
Marés se movem sobre os séculos.
Trazemos a guerra
E a queda de impérios
Nós, selvagens sons
Nós, selvagens potros.
Domem-nos:
E os levaremos
A outros mundos,
Fiéis ao feroz
Cavaleiro
Do som.
Corra, humanidade! A manada dos sons está selada.
Ponham rédeas nos potros do som!

Plano XX

A desgraça e o riso

Zanguézi sai.

As montanhas estão vazias.

Na plataforma, entre bodes saltitantes, aparece o Riso, trazendo pela mão a Desgraça...

Ele está sem chapéu, é gordo, tem um brinco na orelha e usa camisa branca. Suas calças negras têm uma perna azul, outra dourada. Ele tem olhos alegres e polpudos.

A Desgraça veste-se toda de branco. Somente seu chapéu de abas caídas e largas é negro.

Desgraça

Desgraça é meu nome e compreendo
Que a dor das princesas é um rito!
E assim viverei entristecendo.
Vem, vento, trançar-se em meu grito!
Enquanto me firo com as unhas,
Em pranto, a cabeça nas mãos,
Alegres, cantam andorinhas
Em terra onde é sempre verão.
Caminho por vales e em mim
Juntou-se a tristeza do mundo.
Eu louvo quem tem para si
Só um naco de pão vagabundo.
Por que vocês choram suas sedes,
Seus olhos, tão secos, clamando?
Sou só um peixinho nas redes,
Sereia de mares distantes!

Riso

Nos montes da mente a burrice

Dá pulos, igual a um cabrito.
Alegre, sou só panturrice,
É nisso que eu acredito.
Desenho o caminho onde passo
Com barras de ferro num torno.
Na faca, arco-íris de aço,
Floresce meu riso morno.
Rebolo com as mãos na cintura,
Sacudo meu único brinco.
Num riso de lenha dura
O azul da razão atijo.
Acuso numa gargalhada,
No esconde-esconde: atrás da porta!
Já com a razão descalçada,
E os dedos suando, pra fora.
Você espia por canos
Sempre voltada pro céu.
Eu, louco, sou outro, demônio,
De olhos gordos e sem véus.
Queime na igreja da dor!
Fumegue nos templos pagãos.
A nuca gorda do riso
Você já abraçou com as mãos,
Você já beijou! Ou não?
E lá nos desvãos dos telhados,
Enquanto cuido da chuva
Você faz das almas frangalhos,
Agarra nas garras duras.
Atada em rodas de tortura
Que te rompem pelas dobras
Como vírgulas dão cesuras.
Tecer alegrias: minha obra,

Mas seu trabalho é sem prazer.
Na teia das suas dores,
Onde, eu e você?
Ainda assim te dou flores.
Enganados, a correr,
Sob a lua risonha a nos ver.
Eu sou o riso, o pára-raios
Da ira que existe no mundo.
Você represa águas estelares,
Donzela da dor que há em tudo.
Me faz sempre rir dessa sina:
Quanto maior teu suplício,
Mais o dedo do céu brilha:
E te aponta num sorriso.
Tua alma, espesso tapete
Por onde caminham estrelas.
Ontem, no céu, com deleite,
Muitas piadas eu roubei.
Encolhida, abraça as pernas
Das penas do mundo e chora.
Eu luto, não fico mudo,
Engano e venço o inimigo.
Cada qual tem sua meta,
Mesmo um palhaço a tem.
Muitos, porém, têm medo
Dos teus olhos de além.
E se acaso como cinzas,
Não é que eu goste, entenda!
São teus beijos de menina
Que me trazem o amor de encomenda.
Vou voar pro teu lugar,
Eu sempre vou te atrair.

Você como palha a inclinar,
Sobre a culpa vai cair.
Com grosso riso gargalho
Pra mim mesmo e pra minha sina,
Quando você é minha escrava
Obediente e “ducinha”.

O Velho

Os novos rublos⁹⁸ dos antepassados
Pro olho de Deus não têm segredos,
Em meus bolsos noturnos são guardados
Como num cofre do governo.
Duas colinas no tempo perdidas
Mais para além do olho das trevas.
Eu sou o aprendiz do passado
E digo: não é assim, nem assado.
Trago em livro contábil anotados
Juramentos e promessas.
Amantes do luxo e da desgraça,
Criminosos e os que-orgulhosos,
Os gatunos e os que-profetas
Numa fila de cabra-cegas,
Jogo de números e prazos.
Trago a tesoura comigo
E em tic-ticando sinistro
Corto ao morto seu suspiro
E o selvagem blá-blá do riso.
Reparti a tumba entre os humanos,
Coroei-os com o ouro da inveja.
Não pôde evitar os meus olhos,
O morto que suava na testa.

Corram, corram, desgraça e riso
Corram, corram, meus ratinhos.
Minha caveira de branco eu visto,
Sou o bicho-papão do quartinho.
Ressoam num estrondo louco
Os ossos da minha mão.
Ah, se a cortina só um pouco
Subisse outra vez, lá longe.
Que a desgraça feche as pálpebras
Do olho morto de Kítej⁹⁹.
Corram, então, crianças! Corram!-
Que de sonho não se vive.

Riso

Eu sou o riso, o pára-raios,
Onde o trovão briga com o fogo,
Você, desgraça, pára as águas
Num secular lago morno.
Pro porto a tormenta parte
Em vôo de arribação.
Eu via em teus olhos verdade
Nos meio da podridão.
Eu sou das palavras bandido,
Minhas palavras: tacape no Volga!
Em tua pia me purifico,
Nas águas que da tua dor jorram.

Desgraça

Obscuro, o sábio sofrer!
No meu peito tantas almas,

Sou forasteira, que pena.
Meus cílios: rede de lágrimas.
Danço, Kchesínskaia¹⁰⁰, em frente do túmulo.
Me sento na tranca dos pensamentos,
Potótska ante Guiréi em silêncio¹⁰¹.
Mas na infância eu amava docinhos,
Também alegres passarinhos.
Amáveis aos olhos de quem passa,
Levam nos papos de framboesa
A primavera, em flores vermelhas,
Crescidas em arbustos de inverno.
Tudo é deserto, você não
Colherá flores do caixão,
Dispersará a vida ao léu.
Eu vejo somente o rasgo
Do riso podre sobre a máscara,
Onde um verme triste, com asco
Busca o almoço entre carcaças.
Como o azul da asa da borboleta
Na pedra,
Em meus olhos a lágrima negra
mareja.

Riso

Nós vamos, então, unir
Nossas vozes e vontades!
Depois de o riso partir,
Pra nós não há piedade!
Que preguiça, que canseira!
Você é pedra; eu, braseiro.
Levo o velho riso à feira.

Você, multidão feliz,
Verá, da luta, as caveiras
E os talhos de cicatriz.
Fora com as roupas, camisas!
Entre esqueletos rastejem, suas lesmas!
Dos ombros me escorre a camisa,
Um cabelo de aço no mão
É uma espada a ameaçar-me a vida,
Como a voz que sai de um caixão.
Que se formem de ondas de terra
Línguas de areia e restingas.
Curvado meu peito na guerra,
Mira do cobre dessas flechas.
A vastidão das suas camisas
Não se oprime diante das vagas.
Escravos cansados da lida
Com uivos lamentam suas chagas.
Com o ousado querer do inimigo,
Da bainha saco sua espada.
Sino um sino, um grito de um grilo
Rompendo a couraça escamada.
O par e o ímpar, o aço e o osso!
São de ferro esses coriscos.
Curvaram-se em alvoroço:
Curta a via curta ao abismo!
Na tua blusa de neve
Rosas vermelhas florescem.
São pontos que pus de leve
Na vida, e que a culpa tecem!
Começa, começa!
Encaixem-se as peças!
A sorte é lançada!

O mês de “aio” passa!
Que das mangas saiam
Não punhos, punhais.
Partindo pro ataque,
Em rede de arame,
Abelhas são setas:
Gigantesco enxame.
Ferrão, mais ferrão,
Faíscas se espalham,
Faíscas que queimam.
O tempo não é em vão,
Que tombo, Deus! Não!

(O Riso cai morto, apertando nas mãos a espuma vermelha da cintura.)

Plano XXI

Um lugar agradável

Duas pessoas lêem o jornal.

Como assim? Zanguézi está morto!
E além de tudo, com uma navalhada!
Mas que triste notícia!
Mas que horrível história!
Deixou um pequeno bilhete:
“Navalha, no meu gogó!”
A lótus de pétalas de aço
Repartiu as águas de sua vida, e já não vive...
A razão foi a destruição
Dos manuscritos pelos porcos,

Canalhas queixudos,
Com seus beijos mascantes e ruminantes.

Zanguézi
(*entrando*)

Zanguézi está vivo,
Foi tudo uma piada estúpida.

1920 — 1922

3.1 - Notas e comentários à tradução

1 – O nome *Zanguézi*, nome da personagem principal da supernarrativa, não recebe nota explicativa do próprio autor sobre sua origem. *Zanguézi* pode ser considerado como um nome simbólico, representando a imagem da Ásia e da África, na união de dois rios: Ganges (rio que nasce na Índia e deságua em Bangladesh, com 2.250 km de extensão) e Zambezi (um dos maiores rios africanos, passando desde a Angola por diversos países, com sua foz no Oceano Índico; tem cerca de 2.580 km de extensão).

2 - À palavra “*póvestʹ*” (em russo, *повесть*: novela, narração, história) é agregado o prefixo “*sverkh*” (em russo, *сверх*: preposição que pode significar “sobre”, “além de”, “acima de”, “fora de”), com o resultado “*sverkhpóvestʹ*” (*сверхповесть*). A escolha do prefixo “super”, além de respeitar o próprio significado da preposição na língua russa, acompanha a tendência já verificada nas traduções de textos de Khlébnikov para o inglês, por exemplo, e também em estudos sobre a obra do poeta em outras línguas, como o francês ou o italiano. Em geral, verifica-se, nestes casos, a utilização da tradução “supersaga” para o termo acima. Optamos pela generalização, com a palavra “narrativa”, com o intuito de evitar confusões com o termo “novela”, que em português é mais associado a um gênero narrativo específico, obtendo, assim, “supernarrativa”.

3 - O prefixo “*za*” é aplicado à palavra “*póvestʹ*” (*повесть*: novela) no mesmo sentido em que é aplicado à expressão “*zaúm*” (ou seja, “transmental”), formando a palavra “*zapóvestʹ*”. Ou seja, de acordo com as escolhas comentadas na nota 2, acima, “transnarrativa”).

4 – A pergunta “como credes?” é colocada no texto original, em russo, como “*káko verúechʹ*” (“*Какো веруеши?*”). As duas palavras já não são utilizadas desta maneira na língua russa e a versão atual da frase seria “*kak verúechʹ?*” (“*как веруешь?*”, do verbo “*veróvatʹ*”/ “*веровать*”, “crer”, no sentido de “ter fé”). A construção de Khlébnikov corresponde ao eslavo eclesiástico e, no contexto em que é apresentada, confere um tom religioso e, ao mesmo tempo, arcaizante ao texto. O eslavo eclesiástico surgiu a partir dos séculos IX e X, com traduções de textos eclesiásticos em grego. Foi utilizado pelos eslavos ortodoxos até o século XVIII para a escritura de textos literários mas, principalmente, em textos de caráter religioso.

A frase ganha certo tom de ironia, já que no início dos anos vinte, quando *Zanguézi* foi escrito, tinha início a repressão do regime comunista à religião que levaria, nas décadas seguintes, à eliminação de uma grande parte das igrejas ortodoxas da capital, Moscou, e da Rússia, em geral. Não se sabe, ao certo, qual a postura religiosa do poeta. Sabe-se, porém (e *Zanguézi* pode ser tomado como um exemplo disto), que Khlébnikov sempre demonstrou o interesse pelos estudos relacionados à cultura russa e a outras culturas, aos seus mitos e religiões.

O interesse de Khlébnikov por outras culturas pode ser constatado, por exemplo, na leitura do estudo do semiótico V. V. Ivánov, que analisou o poema “Eis-me levado em dorso elefantino...” (em russo: “Meniá pronósiat na slonóvykh...”), em seu ensaio “Um Poema de Khlébnikov – Análise estrutural de ‘Eis-me levado em dorso elefantino...’” (artigo traduzido por Borís Schnaiderman, em *Revista USP*, número 2, 1989). O poema, traduzido por Haroldo de Campos para o português (e publicado na mesma revista), é uma tradução intersemiótica realizada por Khlébnikov, que transforma em versos a visão de uma miniatura que representa o deus hindu Vixnu, carregado por um elefante formado por corpos de virgens. Na mesma ocasião da publicação, no Brasil, do poema e do ensaio de Ivánov, Haroldo de Campos escreve um ensaio sobre o ensaio do semiótico russo, intitulado “Ensaio de Meta-metalinguagem” (também em *Revista USP*, número 2, 1989).

5 – A palavra “*kolóda*” (колода) significa “carta”, como “carta de baralho”. Há uma interessante relação de sentido com a associação à palavra “plano” (“*plóskost*”, *плоскость*) que, ao contrário das possibilidades lúdicas ou mesmo esotéricas da palavra “carta” (seja como jogo de baralho, seja como a cartomancia do tarô, por exemplo), significa “plano” no campo da geometria em português. Portanto, palavra completamente associada à racionalidade, ao cálculo matemático (são exemplos de sua utilização, em português: “plano coordenado”, como nos sistemas cartesianos; “plano radical”, ligado à idéia de “lugar geométrico”, onde ocorrem relações entre pontos e áreas ou linhas; e outras expressões do mesmo campo semântico, como “plano tangente”, “planos paralelos” etc.).

6 – V. V. Arístov, em seu ensaio biográfico “Víktor torna-se Velimír” (“Viktor stanóvitsa Velimírom”, in: *Stranítsy Slávnoi Istórii: Rasskázy o Kazánskom Universitété* [Páginas de uma História Gloriosa: Contos sobre a Universidade de Kazan]. Kazan: Editora da Universidade de Kazan, 1987, pp. 184-200), conta que o interesse de Khlébnikov pela

ornitologia surgira já na infância, devido ao trabalho de seu pai, Vladímir Alekséievitch Khlébnikov (1857-1934), ornitólogo e um dos responsáveis pela criação da reserva florestal nacional de Astrakhán, cidade natal de Khlébnikov, onde hoje existe um pequeno museu em sua homenagem. Arístov afirma que a “língua dos pássaros” não é um trabalho com a linguagem *zaúm* e fruto da imaginação de Khlébnikov, mas transcrição direta e fiel de várias gravações de cantos de pássaros que o poeta teria coletado em uma de suas viagens (de acordo com informações de Vera Khlébnikova, irmã do poeta).

Nos cantos de pássaros do fragmento, optamos por não seguir à risca as normas de transliteração fonética da língua russa para o português. Alguns dos sons representados em cirílico pelo autor foram adaptados de maneira a se assemelharem a cantos, quando lidos em nosso alfabeto.

7 – Tentilhão (em russo, “*penótchka*”, *печочка*): pássaro europeu de pequeno porte e coloração bastante viva. Mais adiante, no mesmo fragmento, surge uma variação da mesma espécie, denominada “tentilhão verde”.

8 – Como primeira palavra de todo o fragmento em língua transmental, é dada a forma verbal: “*pít*” (Пить), o verbo “beber”, no infinitivo. No final da frase tem-se a palavra “*tvitchan*” (твичан). A palavra, a princípio sem nenhum correspondente em língua russa, quando segmentada em duas partes identificadas por uma divisão silábica, resultada em “*tvi – tchan*” revelando o substantivo “*tchan*” (чан), que significa “*tina*” ou “*tanque*”. Fica estabelecida uma relação lógica entre o verbo “*beber*” e o substantivo “*tanque*” (objeto utilizado como reservatório de água). Como solução para a tradução do trecho: “*Bebe bid debedouro! Bebe bid debedouro!! Bebe bid debedouro!*”. Desta maneira, mantém-se o verbo beber em sua forma original e o substantivo “bebedouro” (mais associado ao objeto utilizado para alimentar pássaros), substituindo “tanque” ou “tina”, quase completo em “debedouro”. No plano fonético, é trocada a consoante *p* por *b* e mantém-se a relação entre as vogais *i* e *e* do original (“*pít’ pet*”), com a inversão para *e* e *i* (“*bebe bid*”).

Nesta primeira fala e nas seguintes, foi respeitado o método que se encontra em todas as edições de *Zanguézi*: a indicação das sílabas que devem ser lidas como tônicas com a diferenciação gráfica, em itálico.

9 – “Escrevedeira-amarela” (em russo, “*ovsiánka*”, овсянка, também aparece no texto com a variação “*ovsiánotchka*”, em diminutivo) é um pequeno pássaro encontrado na Europa, tem um canto agradável e emite este mesmo canto repetidas vezes, durante todo o dia.

10 – A “escrevedeira-aureolada” (em russo, “*dubróvnik*”, Дубровник) é da mesma família da “escrevedeira-amarela”.

11 – O “tentilhão-montês” (em russo, “*viúrok*”, Вьюрок). Pássaro europeu, pequeno e de canto harmonioso. Da mesma família do “tentilhão”, como o “tentilhão-verde”.

12 – Khlébnikov utiliza a palavra *zaúm* “*tiôrti*” (тьорти), que não traz nenhuma relação de significado literal em russo. Pode-se inferir, por semelhança sonora, como constatado junto a alguns leitores russos, a palavra russa “*tchiôrt*” (чёрт), cujo significado é “diabo”. Como em português, o substantivo também pode ser utilizado como interjeição, exprimindo contrariedade (“*diabo!*” ou “*diabos!*”) ou mesmo agressividade, no caso de ser dirigido a um interlocutor (“*vá para o diabo!*”, o que em russo resultaria em “*k tchiôrtu*”, “к чёрту”). Consideramos o contexto, no qual o pássaro acaba de identificar a presença de humanos na floresta, expressando susto ou contrariedade. Neste caso, a opção para a tradução para o português foi: “*Diabi ietigretil!*”. Modificou-se a segunda palavra, optando pela consoante *t* em lugar de *d*, já que no original havia a relação inversa *t / d* entre as consoantes das duas palavras. É preciso esclarecer que não foi possível realizar uma pesquisa sob a metodologia quantitativa, para um caso tão específico. Dentro da amostra reduzida de entrevistados, foram coletadas as impressões imediatas e, de qualquer maneira, houve casos em que não foi estabelecida pelo leitor nenhuma relação de sentido, na leitura deste trecho do Plano.

13 – *Gaio* (em russo, “*sóika*”, сойка): ave européia, de plumagem marrom e porte médio, com cauda alongada e crista. Tem o hábito agressivo de destruir ninhos e matar filhotes de outras aves. Também chamado de “gárrulo”.

14–“Toutinegra-de-barrete-preto” (em russo, “*sláva tchernogolováia*”, славка черноголовая): pássaro cantor por excelência, não pode ser mantido em gaiolas. Tem plumagem escura e canto tranqüilo.

15 – A segunda dinastia chinesa, denominada Chou, governou a China por cerca de mil anos, aproximadamente entre 1122 e 221 a.C.. Em seu período surgiram o confucionismo e o taoísmo. Durante a dinastia Chou, as atividades humanas e o universo material eram governados por uma divindade abstrata chamada de *Tien*, o que significa “o céu”.

16 – A primeira dinastia com história documentada na China chamava-se Shang (também identificada como Yin). Acredita-se que tenha reinado entre 1766 e 1122 a.C.. Os Shang adoravam a terra e outras deidades da natureza, além de uma figura chamada *Shang-Ti* (“senhor das alturas”). *Shang-ti* reinava sobre os deuses da natureza, inferiores hierarquicamente a ele.

17 – Na mitologia grega, *Juno* (Hera) era a esposa de Júpiter e considerada a rainha dos deuses.

18 – Unkulunkulu é o deus supremo da criação para a mitologia Zulu do sul da África. Teria nascido dos juncos, talvez daí a referência do poeta a um “corpo de madeira” do deus.

19 – *Eros* (ou Cupido): na mitologia grega, o “deus do amor”, filho de Vênus (Afrodite).

20 – Assim como no plano anterior, com o canto dos pássaros, seguimos aqui o sistema presente nas edições de *Zanguézi*, com indicação das sílabas tônicas na forma diferenciada (em itálico) da vogal. Também como no plano anterior, nem sempre foram seguidas as regras de transliteração do russo para o português. Novamente, esta liberdade adotada teve como objetivo tornar a leitura do texto *zaúm* mais próxima dos resultados obtidos numa leitura fluente, em russo.

21 – Véles ou Vólos (em russo, respectivamente, “*велес*” ou “*волос*”): deus da mitologia eslava, protetor dos animais de criação em propriedades rurais e dos pastores. Originalmente, Véles era patrono dos caçadores e dos guerreiros montados, para povos eslavos mais antigos. É reconhecido, principalmente, como a divindade da riqueza e dos bens materiais, aquele que rege a vida financeira. Com o cristianismo, Véles foi, às vezes, confundido com a figura do Diabo.

22 – As “tábuas do destino” apresentam os cálculos matemáticos com os quais Khlébnikov acreditava ser possível estabelecer períodos regulares entre as datas de fatos históricos importantes para a humanidade. Neste caso, fala sobre a batalha do Ácio, no ano de 31 a.C., travada entre Otávio, de Roma, e Marco Antonio, cônsul-geral romano que se estabelecera no Egito e se casara com Cleópatra, soberana daquela nação. No ano de 31 a.C., Marco Antonio posicionou seu exército e navios na costa oeste da península balcânica. Considerado um fraco nas mãos de Cleópatra, Marco Antonio perde a batalha para Otávio, principalmente devido às deserções de seu exército. Cleópatra pretendia fugir para a Índia, mas os navios que seriam utilizados foram queimados, impossibilitando a fuga. Sem resistência, o exército de Otávio ocupa o Egito.

23 – No ano de 711, o general e governador da região ocidental do Magrebe (norte do Marrocos), Tarik ibn Ziyad, atravessa o estreito de Gibraltar com um exército de 7.000 homens e derrota Rodrigo, rei da Espanha.

24 – Em 29 de maio de 1453 ocorreu a conquista de Constantinopla (capital bizantina) pelos turcos otomanos, sob o comando do sultão Maomé II. O evento teria marcado, para muitos historiadores, o fim da Idade Média.

25 – Referente à dinastia Osmanli, primeira a governar o Império Otomano, a partir de 1281, com Osman I.

26 – “A capa verde do profeta” é uma alusão a Maomé, na verdade Muhammad, o grande profeta dos muçulmanos, fundador do islamismo, nascido em Meca, no ano de 570.

27 – Alexandre, o Grande, da Macedônia, enfrentou o rei dos persas, Dario III, na batalha de Gangamela, em 331 a.C.. O resultado da batalha foi a queda da Pérsia em poder dos macedônios.

28 – Alarico: chefiou os bárbaros visigodos nos ataques a Roma, já no período de queda do Império Romano, ameaçando Constantinopla. Em 24 de agosto de 410, após

duas tentativas, os visigodos invadem a cidade de Roma. Durante três dias Roma foi saqueada e incendiada.

29 – Changara, nome também pronunciado como Shânkara ou Sankara (788? – 820), foi um monge andarilho e um mestre espiritual indiano. Changara formulou sua própria doutrina e foi considerado, dentro das crenças da Índia, uma das almas mais elevadas que já teriam encarnado, chegando a ser considerado uma encarnação de Shiva (deus hindu, o “destruidor” ou “transformador”). Peregrinou por toda a Índia e propunha uma reforma no hinduísmo. No contexto do texto de Khlébnikov, o título atribui a Zanguézi a condição de profeta ou mestre espiritual.

30 – Os primeiros versos deste plano de *Zanguézi* foram recriados por Augusto de Campos e publicados na coletânea de seus ensaios, *Á Margem da Margem*, de 1989. Assim Augusto de Campos apresenta sua versão para o português do pequeno fragmento: “Só borboleta em vôo cego/ na cela do viver apenas lego/ as letras do meu pó no vidro austero/ para a assinatura do prisioneiro/ nas janelas severas do destino” (p. 86).

31 – Riúrik: duque de Nóvgorod, fundador da dinastia de príncipes Riúrikovitch e da nação russa (morto em 879). A dinastia dos Riúrikovitch permaneceu, na Rússia, até o ano de 1598.

32 – Refere-se à dinastia czarista dos Románov, que governou a Rússia, após o principado dos Riúrikovitch (ver nota 31), tendo início dez anos após o fim desta. Os Románov permaneceram no poder até a Revolução Russa de 1917, com o último czar, Nicolau II.

33 – Alekséi Maksímovitch Kalédin (1861 – 1918): general de cavalaria do exército russo, teve importante papel junto ao *Movimento Branco*, nome coletivo dos movimentos políticos e organizações militares que resistiam aos bolcheviques nos anos da guerra civil (entre 1917 e 1923).

34 – Aleksándr Mikháilovitch Krýmov (1871-1917): comandante militar do Exército Especial de Petrogrado, criado especialmente para a repressão às agitações revolucionárias.

35 – Lavr Gueórguevitch Kornílov (1870 -1918): oficial militar, um dos organizadores e líder do Movimento Branco (ver nota 33).

36 – Aleksándr Vassílievitch Koltchák (1874-1920): foi oficial almirante da marinha russa e um dos dirigentes do Movimento Branco. Unido a outros generais do Exército Branco, chegaram juntos a dominar a Sibéria e uma parte do interior da Rússia. Koltchák, vindo da Sibéria e lutando contra o Exército Vermelho, conseguiu alcançar os Montes Urais e chegar próximo a Moscou, porém foi derrotado pelo V Exército, comandado por Mikhail Frunze.

37 – A palavra *pan* (em russo, “пан”), tem origem na língua polonesa e significa, literalmente, “senhor”. Denominava, porém, os fidalgos nas regiões da Polônia, Bielorrússia e Ucrânia czaristas.

38 – Em Kíev, atual capital da Ucrânia, nasceu a dinastia do príncipe Riúrik (ver nota 31), fundadora da nação russa. A cidade foi o grande berço das nações eslavas orientais. Por seu prestígio na Europa a partir dos séculos X e XI, como o centro de um Estado poderoso, o Principado de Kíev foi diversas vezes invadido, além de ser disputado internamente pelos próprios membros da dinastia que o governava. Já no século XIII, Kíev sofreu a invasão mongol. Em meados do século XIV, o Estado foi conquistado por Casimiro IV, da Polônia, passando ao controle do Grão-Ducado da Lituânia. No século XVII, uma rebelião cossaca contra a comunidade Polaco-Lituana levou à partilha da Ucrânia entre Polônia e Rússia. Assim, os conflitos e guerras estiveram presentes na história da Ucrânia e de Kíev até o período soviético, já no século XX, com a Guerra Polaco-Ucraniana, a posterior anexação da Ucrânia ao império soviético e o cerco nazista à cidade durante a Segunda Guerra Mundial.

39 – A Assembléia Constituinte (atuou entre o final de 1917 e o início de 1918) foi a instituição eletiva convocada para determinar a forma de governo e a constituição da Rússia após a revolução de 1917. Foi dissolvida pelos bolcheviques.

40 – *Lel*, em russo “Лель”, é o deus do amor e do matrimônio na mitologia eslava. Alguns versos adiante, no mesmo poema, o nome do deus é utilizado no plural, em “léles” (“лели”).

41 – *Perún*, em russo “непун”, é a principal divindade do panteão pagão dos eslavos orientais. Perún é o deus eslavo da tormenta e do trovão.

42 – *Bogatýr*, em russo “богатырь”. Os bogatyres eram os heróis das “bylinas” (canções épicas russas). Nestas canções eram narradas suas façanhas guerreiras. A palavra, em russo, acabou por se tornar sinônimo de “pessoa forte”, “valente”, com “valores de herói”, até os dias de hoje.

43 – *Archín*: transliterado diretamente do russo *аршин*, medida utilizada na Rússia antiga, correspondente a 0,71 metros.

44 – Todo o fragmento, no qual são estabelecidas relações entre conceitos da geometria e letras do alfabeto, foi extraído, com poucas modificações, do ensaio do próprio poeta, escrito em 1919 e intitulado “Khudójiniki Mira!” (“Os Pintores do Mundo!”), em Velimír Khlébnikov, *Tvoriénia*, 1987, pp. 619-623.

45 – Em quase todas as palavras do canto a seguir é utilizado o substantivo russo “*um*” (ум: “inteligência”, “mente”), mesma palavra utilizada para a composição de “*zaúm*”. Este substantivo é utilizado como terminação para as palavras criadas por Khlébnikov neste Plano da supernarrativa, funcionando como um tipo de “sufixo”. Por semelhança sonora, a leitura seqüencial destas palavras, terminadas em “*um*”, lembra um canto mântico.

Foram adaptadas, na tradução, as palavras que oferecem possibilidades de sentido semelhantes em português. Assim como em russo, à raiz “*um*” foram agregadas uma série de partículas morfológicas desta língua, também em português foram fundidas à terminação “*um*” várias preposições, prefixos, interjeições, conjunções etc..

Abaixo seguem listadas, para cada parte do canto, as partículas identificadas em russo, suas possíveis relações de sentido na língua russa e a tradução para o português. Na tradução, foram modificadas muitas vezes as posições das palavras. Assim, a tradução encontrada para determinada construção do poema pode estar deslocada para outro ponto do mesmo. Isto deveu-se à necessidade de formar agrupamentos sonoros que criassem efeitos paralelos aos criados pelo autor (há nota do próprio autor do interior do Plano, com explanação sobre os significados das palavras transmentais). Em todos os casos foi mantida a palavra “*um*”, essencial para

a associação do texto a um tipo de canto mântico ou de encantamento. As palavras não mencionadas foram aquelas para as quais, no decorrer da pesquisa e das consultas a falantes da língua russa, não foram encontradas relações de significação possíveis. Nestes casos, foram somente transliteradas.

Parte I:

- *Goum* (Гоум): por similitude sonora remete a “*gómon*” (гомон): vozerio, alarido. Adaptado, em português, para “*vozum*”;
- *Oum* (Оум): “o” é a preposição, em russo, “sobre” ou “de” (com em: “falar sobre/ de alguém”). Adaptado para “*sobrum*”;
- *Uum* (Уум) : “u” pode ter a função das preposições, em português, “junto a/ cerca de/ em”, além de ter a função de partícula do caso genitivo (indicando posse), como em “u meniá...” (у меня...): “eu tenho...”. Como solução: “*terum*”;
- *Soum* (Соум): “So” (co), em russo, é a preposição “com”. Adaptado para “*coum*”;
- *Tcheum* (Чеум): Tchem (sem a vogal “u”) é o pronome interrogativo “com o quê...?”. Solução em português: “*queum*”;

Parte II

- *Proum* (Проум): “pro” é a preposição com função de “de/ acerca de/ sobre”, além de ser prefixo para alguns verbos, em muitos casos modificando seu aspecto, em geral de imperfeito para perfeito. É o caso, por exemplo, do verbo “tchitát” (читать, “ler”, aspecto imperfeito. Exemplo: “Iá tchitál knigu vtcherá...”/ “eu lia um livro ontem...””) e do verbo “protchitát”(прочитать, “ler”, no aspecto perfeito. Exemplo: “Iá protchitál knigu vtcherá”/ “eu li o livro ontem”). Também tem a função do advérbio “pró” (a favor). Ainda com todas estas relações, a solução mais adequada foi a manutenção da forma russa transliterada: “*proum*”. Algumas das relações de sentidos perdidas nesta opção, como sua função prepositiva, foram recuperadas em outras palavras;
- *Prium* (Приум): Também preposição ou prefixo. Como preposição, significa “através de/ junto a/ por”. Adaptado para “*pelum*”;
- *Nium* (Ниум): “ni” significa a conjunção “nem”. Em português, “*neum*”;
- *Poum* (Поум): “po” pode ser traduzido em português nas preposições “por/ em/ contra”. Bastante comum no sentido de “em”, quando aplicado à língua na qual se fala. Exemplo: “govorít *po-rússkii*” (“falar *em russo*/ falar russo”), “*po-portugalskii*” (“em português”) etc.. Na tradução, “*emum*”;

- *Zaúm* (Заум): como em “*zaúm*” (transmental); “za”: preposição “através de/ por”. Resultado obtido na tradução: “*transum*”;
- *Vyum* (Выум): “vy” é o pronome “você/ vocês/ vós”. Também pode ter a função de prefixo em verbos. Solução em português: “*vosum*”
- *Voum* (Воум): “vo”, assim como a consoante “v” podem ser traduzidos como a preposição “em”, além de ter a função de prefixo para muitos verbos (com destaque para os verbos de movimento), podendo indicar o ato de “entrar”. Por exemplo, agregado ao verbo “*khodít*” (ходить, em português: “ir”), resulta em “*vkhodít*” (входить: “entrar”). O mesmo ocorre com o verbo “*ídtí*” (идти: também “ir”) e “*voítí*” (войти: “entrar”). Na tradução: “*noum*”;
- *Byum* (Быум): “by” é a partícula utilizada para a formação do modo subjuntivo em russo. Na tradução optamos por “*seum*”;

Parte III

- *Doum* (Доум): “do” é preposição e significa “até”. Variante da tradução: *teum*;
- *Daum* (Даум): “da”, em russo, corresponde à palavra “sim”, em português. Adaptado para “*sium*”;
- *Khoun* (Хоум) e *Khaum* (Хайум): “kho” e “kha” servem como interjeições para expressar gargalhadas ou vaias. Na tradução, “*rium*” e “*haum*”;
- *Suum* (Суум): assemelha-se ao verbo “ser” na forma latina. Como solução: “*soum*”;
- *Izum* (Изум): a preposição “iz” significa “de”, em português. Assim, “*deum*”;
- *Neum* (Неум): “ne” corresponde a “não”, em português. Com a adaptação “*noum*”, fica mantida a palavra que aparece posteriormente, dentro da mesma idéia, em sua forma original: “*neum*”;
- *Dvuum* (Двуум): “dvu” assemelha-se ao numeral “dois”, nos casos genitivo, acusativo e prepositivo da língua russa, “*dvukh*” (двух), sem a consoante final. Em português, retirou-se a vogal “i”: “*dosum*”;
- *Treum* (Треум): “tre” também lembra o número “três”, nos mesmos casos indicados acima e com a exclusão da mesma consoante final: “*triokh*” (трёх). Na tradução: “*trium*”;
- *Deum* (Деум): Aproxima-se ao vocábulo latino para “deus”, o que parece ter associação com os anteriores “*dosum*” e “*tresum*”, formando a “trindade” divina. Em decorrência da utilização de “*deum*” como versão mais adequada para “*izum*”, optou-se, neste caso, por “*deium*”;

Parte IV

- *Koum* (Коум): remete à palavra “kom” (ком), que pode significar “bola” e, acrescentada a palavra “garganta”, “nó na garganta”. Na tradução, “*bolum*”;
- *Glaum* (Глаум): pode remeter à palavra “glaz” (глаз), “olho”, ou a “glas” (глас), “voz” em sentido poético. Como já fora utilizada a forma “vozum”, optou-se no segundo caso por “*dizum*”, do verbo “dizer”;
- *Noum* (Нойм): “no” é a adversativa “mas”, em português. Solução: “*masum*”;
- *Nuum* (Нуум): “nu” tem a função de interjeição que significa “bem”, “pois”, “então”... Adaptado para “*entum*”.

46 – No texto original, trata-se da letra “M” e não da letra “P”, como na tradução. A partir deste ponto da narrativa, até o fim do Plano seguinte, a letra “M” irá contaminar todo o poema do Plano seguinte. A partir dela, Khlébnikov criará uma série de neologismos e associações de sentido com base em três formas radicais: *motch* (“мочь”) e *mog* (“мор”), além de *moj* (“мож”) e *mochtch* (“мощь”).

De *motch* (o verbo “poder”, em sua forma infinitiva), nasce a raiz de sua conjugação interna em primeira pessoa, *mogú* (“mory”, ou “posso”, em português), e da terceira pessoa do plural, *mógut* (“морут”, ou “podem”). Esta mesma raiz se expandirá, no texto, para sua função nos adjetivos *mogúтчii* (“моручий”, que significa “potente”, “vigoroso”, “forte”) e também *mogúчtchestvennyi* (“могущественный”: “poderoso”, “potente”), além do substantivo *moguchtchéstvo* (“могущество”: “poderio”, “força”).

Moj, além de participar nas formas da conjugação do verbo “poder”, da segunda pessoa do singular à segunda do plural do presente do indicativo (por exemplo, em “tu podes”/ *ty mójech*/ “ты можешь” ou “nós podemos”/ *my mójem*/ “мы можем”), também está presente nas palavras *mójno* (“можно”: “pode-se”, “é possível”) e *vozmójnost* (“возможность”: “possibilidade”).

Mog e *moj* estarão fortemente associadas, na formação de neologismos no poema do Plano X, entre outros casos, à raiz da palavra *bog* (“бог”: “deus”) e suas variantes, como por exemplo *bojéstviennyi* (“божественный”: “divino”) e *bojestvó* (“божество”: “divindade”). Etimologicamente, esta palavra está ligada, na língua russa, à formação do substantivo *bogátstvo* (“богатство”: “riqueza”), do adjetivo *bogátyi* (“богатый”: “rico”) e de *bogátch* (“богач”: “muito rico”, “rico”, “milionário”). Esta união gerou neologismos como *mogátch* (*mog* + *bogátch*) e *mojéstviennyi* (*moj* + *bojéstviennyi*).

A consideração destas condições lingüísticas do texto de Khlébnikov levou-nos à opção pelo trabalho com a letra “P”, em substituição a “M” (o que não prejudica as

relações de sentido da narrativa em relação às letras do alfabeto como personagens, já que “M” não surgira até este ponto na narrativa). Passou-se, então, ao uso das formas radicais “pod” (do verbo “poder” e, por exemplo, do adjetivo “poderoso”), “poss” (extraída da primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “poder”: “posso”; além disso, partícula encontrada no substantivo “possibilidade” e no adjetivo “possível”, entre outros). Também foi utilizada a forma “pot”, presente em adjetivos como “potente” ou no substantivo “potência”.

As próprias formas das palavras, em português, ofereceram possibilidades de tradução que se adequam às relações de sentido do texto em russo, já que a consoante “D”, presente em “poder”, encaminha para as palavras “deus” e “divino”, em português. Tal facilidade não foi encontrada, por exemplo, na tradução do texto para o inglês, por Paul Schmidt (Velimír Khlébnikov, *Prose, Plays, and Supersagas II*, 1989). A falta de correspondentes em sua língua fez com que o tradutor optasse pela manutenção de todos os neologismos do poema também com a letra “M”, formando neologismos com esta base em inglês. A variante em inglês perde em relações de sentido nas raízes das palavras e ganha em aproximação sonora ao original.

47 – De acordo com os métodos observados na nota anterior, traduzimos diretamente o verbo “mogú” (“poder”, na primeira pessoa do singular do presente do indicativo), para seu correspondente em português “posso”. As formas, nas duas diferentes línguas, mantém algumas semelhanças sonoras, apesar da inversão da sílaba tônica. No português, a redução do “o” final torna-o “u” na pronúncia da palavra, formando a mesma relação entre vogais nos dois casos.

48 – O procedimento geral adotado para a tradução do poema está comentado na nota 46, acima. Aqui, seguem apenas alguns exemplos ilustrativos dos métodos utilizados, extraídos do resultado obtido.

O neologismo que abre o poema é de grande importância não só para o fragmento, mas para *Zanguézi* como um todo. Trata-se do neologismo *mogatýr* (“могатырь”), resultado da aglutinação de *mog* e *bogatýr* (“богатырь”, ver nota 42). Bogatýres eram os heróis das canções épicas antigas russas. Quando a palavra surge em outros pontos do texto, optamos por mantê-la em sua forma original. Para o neologismo, utilizamos a construção “poderói”.

No caso de palavras nas quais ocorre a união das raízes associadas à idéia de “poder” (verbo ou substantivo) com outras palavras ligadas a “deus”, “divindade”,

“divino”, como *mojéstviennyi* (“можественный”), *mojestvó* (“можество”), *mog* (“мор”), foram utilizadas as formas “podeidade(s)”, “podivino(so)”, “possenhor” e outras.

As uniões constantes formadas por “poder” associada a “riqueza”, “rico”, “ricaço” e outras, como *mogátch* (“морач”), *mogátyi* (“могатый”), *mogátstvo* (“могатство”), a opção foi pelas variantes, entre outras, “posselhonário(s)”, “posselhardário(s)”, “posseidor(es)”, “podereza”.

Também foi necessária a criação de formas verbais. Khlébnikov trabalha com ao menos três tipos distintos de neologismos que formam imperativos, a partir do verbo “poder”: *moguéi* (“moreй”), *mogái* (“морай”), *mogúi* (“моргуй”). As variantes possíveis de neologismos em português que mantivessem o mesmo sentido, na segunda ou terceira pessoa do singular (Khlébnikov utiliza a segunda pessoa do singular), não resultaram adequadas, seja por se assemelharem a formas já existentes em outros modos do verbo (como em “possa”), seja por simplesmente fazer recordar outros verbos (como na possibilidade de “poda”, que lembraria o verbo “podar”; esta possibilidade foi considerada inicialmente devido à relação com a criação do neologismo “eu podo”, em primeira pessoa). A opção adotada foi a criação de imperativos na segunda pessoa do plural, com as formas, por exemplo, “possai”, “podei”. Estas formas permitem a manutenção do tom de grandiloquência do discurso, mas também remetem à tradução realizada por Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, do poema de Khlébnikov *A Encantação pelo Riso* (“*Ride ridentes!*”), no qual é utilizado pelo poeta um método de construção de neologismos semelhante (o poema está transcrito integralmente no início do primeiro capítulo da segunda parte desta tese). Estabelece-se, assim, um tipo de eco discursivo com a tradução já consagrada.

49 – Poema repleto de neologismos, nele algumas raízes repetem-se com maior frequência, como as diversas criações de neologismos em substantivos e adjetivos derivados da raiz do verbo “voar” (*letát*, “летать”), do substantivo “céu” (*niébo*, “небо”) e sua forma no plural “céus” (*nebessá*, “небеса”), do substantivo “asa” (*kryló*, “крыло”), entre outros.

50 – A *kamarínskaia* (em russo, камаринская) é uma música popular russa para bailado (principalmente entre homens), chamado de *perepliás* (перепляс), muito tradicional e comum entre camponeses. Nesta dança, de caráter tipicamente burlesco, os homens revezam-se e disputam quem é capaz de dançar mais e melhor.

51 – *Meigniéper*: Kihébnikov cria um neologismo com a união das palavras Dniéper (em russo, Dniépr, “Днепр”) e o verbo “leléiat” (em russo, “лелеять”: acalentar, mimar, acarinhar): *lelépr* (лелепр). Dniéper é o nome do quarto maior rio da Europa em extensão, com 2.200 km. Nasce no Planalto de Valdai, entre Moscou e Smoliénsk, atravessando Rússia, Bielorrússia e Ucrânia para desaguar no Mar Negro. Em português, buscou-se unir o nome do rio ao adjetivo “meigo”, um equivalente para o sentido de leléiat.

Ardniéper: com o nome do mesmo rio, o poeta cria novo neologismo, associando-o ao substantivo “ogón” (em russo, “огонь”: fogo), obtendo como resultado *ogniépr* (“огнепр”). A solução em português foi o neologismo *ardniépr*, com a união entre o nome do rio e o adjetivo “ardente”, mantendo a relação no processo de formação das duas palavras por meio de adjetivos.

52 – Os neologismos *vontadniéster* e *iradniéster* também são provenientes do nome de um rio, o Dniéster. O Dniéster (em russo, Dniéstr, “Днестр”) é o segundo maior rio da Ucrânia em extensão, com 1350 km. Nasce perto da fronteira do país com a Polônia. Deságua, como o Dniéper, também no Mar Negro, próximo à cidade de Odessa.

O primeiro neologismo criado pelo poeta, *voliéstr* (“волестр”), sugere a junção do nome do rio à palavra “vólia” (“воля”: vontade): como resultado, em português, *vontadniéster*. Já no segundo caso, o nome do rio parece unido à palavra “gniév” (“гнев”: ira), formando *gniéstr* (“гнестр”). Em português, buscou-se a solução que leva à associação ao adjetivo “irado”, com *iradniéster*.

53 – No original, em russo, é formada a palavra *zvúkopissi* (“звукотписи”: de *zvuk*/звук: “som” e *jívopis*/живопись: pintura). A palavra representa um dos métodos de criação em língua transmental, que também pode ser encontrado sob a denominação *zvukoóbraz* (“звукообраз”: de *zvuk* e *óbraz*/образ: imagem). No livro *Formalismo e Futurismo*, de Krystyna Pomorska, a palavra *zvukoóbraz* é traduzida como “som-imagem”.

54 – *Hussardo*: denominação utilizada para os homens da corte polacos, na Idade Média, e também para os soldados de cavalaria, na França e na Alemanha.

55 – A Ossétia divide-se em duas repúblicas (Ossétia do Norte e Ossétia do Sul) que compõem a Federação Russa. Encontram-se as Ossétias na porção setentrional do Cáucaso. A Ossétia representa um ponto estratégico, já que forma uma via de penetração norte-sul através do cáucaso. Os czares russos construíram, neste eixo, uma importante rota militar até Tbilissi, capital da Geórgia. Esta rota foi muito importante para a penetração do Império Russo na região e, posteriormente, como na menção do regimento militar por Zanguézi, importante também para o domínio soviético sobre a região.

56 – O poema representa a fala conjunta de três homens bêbados. Nele é fácil perceber o uso de expressões grosseiras, beirando o calão, típicas à linguagem de camponeses ou operários. O verso em que dizem que vão cantar a “Mamãe-Odessa” é um dos casos. Odessa, na Ucrânia, é uma cidade portuária, grande foco de guetos judeus até a metade do século XX. A “Mamãe-Odessa” era uma canção popular entre bandidos e “mafiosos” do submundo daquela cidade.

57 – Kondráti Fiódorivitch Ryléev (1795-1826) – oficial de artilharia e poeta, Ryléev foi um dos líderes da revolta dezembrista de 1825. Na revolta, nobres e oficiais do czarismo, unidos em sociedades secretas, tramaram um levante contra o próprio czar. Ryleev, junto a outros oficiais que lideraram o movimento, foi condenado ao enforcamento.

58 – Riúrikovitch, referente à primeira dinastia de príncipes russos (ver nota 30).

59 – Khlébnikov distribui, por todo o longo poema, indicações da utilização dos cálculos matemáticos apresentados no Plano IV, nas “tábuas do destino”. Às vezes é indicado no poema que o número refere-se a dias, em outras situações é apresentado um número apenas como variante de cálculo elevada a alguma potência dada ou multiplicado por outro número. Os cálculos indicam períodos de tempo entre acontecimentos históricos importantes, não importando se estes seguem ou não alguma ordem cronológica. Alguns destes cálculos, aqui apresentados em algumas das notas abaixo como exemplo, estão colocados em detalhes em artigos e textos avulsos de Khlébnikov, como em “Otrývok iz dosók sudbý (2º list) – sudbý otdélnykh národov” (“Fragmento das tábuas do destino (2º folha) – destinos dos distintos povos”, in: *Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh*, tomo III, 2001, pp 590-596) ou “Otrývki ‘dosók

sudbý” (“Fragmentos das ‘tábuas do destino’, op. cit., pp. 652-655). Nestes textos, são apresentadas algumas bases de cálculo para as relações entre os acontecimentos de importância para a história da humanidade, como 3¹¹ para os fatos da história mundial, 2¹⁸ para os destinos dos povos e, às vezes, da Rússia, e outras bases.

60 – Depois de três partilhas, no final do século XVIII, a Polônia foi praticamente destruída como Estado. Ainda assim, foram feitas várias tentativas de insurreição e conquista de independência, inclusive com a união dos poloneses a Napoleão. Com a derrota de Napoleão, uma parte do Principado de Varsóvia foi entregue à Prússia e, da outra parte, foi criado o Reino Polonês, sem soberania e controlado pela Rússia. Em 1830 eclode mais uma tentativa de insurreição (citada por Khlébnikov neste fragmento) que é reprimida pela Rússia. Os russos assumem o controle sobre Varsóvia, dissolvendo o exército e o congresso do país.

61 – *tchervónets* (“червонец”): como eram chamadas as notas de dez rublos.

62 – Fiódor Fiódorovitch Berg (1793 – 1874): diplomata russo, geógrafo e militar. Tomou parte na luta contra a insurreição polonesa, em 1830.

63 – James A. Garfield (1831 – 1881): Garfield foi eleito presidente dos Estados Unidos da América em 1880. Assumiu a presidência em 1881 e, no terceiro mês do mandato, foi baleado numa estação de trens em Washington. Permaneceu agonizante na Casa Branca por semanas, até falecer, em 19 de setembro de 1881.

64 – Invasão de Roma pelos bárbaros (ver nota 28).

65 – Em Kulikóvo ocorreu a batalha em que as forças russas, comandadas por Dimítri Danskói, derrotaram os mongóis, em 1380. A batalha é considerada um marco: a partir dela os tártaros foram pouco a pouco perdendo seus domínios. Esta batalha ocorreu 2 x 3¹¹ dias depois de Roma ser saqueada e incendiada por Alarico e os visigodos, em 410.

66 – Khlébnikov menciona a idéia messiânica de Moscou como a “terceira Roma”: essa concepção deve-se à formação do estado russo centralizado (durante o século

XVI). Após as quedas de Roma e Constantinopla, os czares russos eram proclamados como sucessores dos imperadores romanos e bizantinos.

67 – Ermák Timoféevitch (1532/34/42? – 1585) foi o principal cossaco russo. Deve-se a ele a reconquista da Sibéria. Ermák morreu afogado em um rio siberiano, em 1585, fato ao qual Khlébnikov faz alusão no poema.

68 – Kutchúm era o khan mongol que governava a Sibéria à época das incursões de Ermák. Em um de seus ataques, Kutchúm derrotou as tropas de Ermák.

69 – Iskér era a cidade capital da Sibéria sob domínio mongol, foi conquistada por Ermák em 1581.

70 – Boiardos: membros da nobreza aristocrática russa, os boiardos possuíam privilégios quase comparáveis aos dos príncipes reinantes. Estes privilégios foram drasticamente reduzidos sob o reinado de Ivan, o Terrível (1530 – 1584).

71 – Voevoda era a denominação para chefes de exército na Rússia antiga e também para governador de província entre os séculos XVI e XVIII.

72 – Mukdén: cidade no território chinês, onde ocorreu a batalha decisiva terrestre na Guerra Russo-Japonesa, em 1905, com vitória dos japoneses sobre os russos.

73 – Anatóli Mikháilovitch Stéssel (1848 – 1915): militar russo, comandante da fortaleza de Port-Artur durante a Guerra Russo-Japonesa. Em 1904 é obrigado a recuar e entregar a fortaleza aos japoneses.

74 – Vladímir Serguéievitch Solovióv (1853-1900): filósofo russo que também se destacou como poeta, jornalista e crítico literário. Teve um papel importante no desenvolvimento da poesia e da filosofia russa no final do século XIX.

75 – Em 1878 o Congresso de Berlim confirmou o fim da Guerra Russo-Turca e garantiu a autonomia para a Bulgária. O evento ocorreu 3¹¹ dias (aproximadamente 485 dias) depois da batalha de Týrnovo, em 1393, quando os turcos conquistaram a Bulgária e confirmaram sua hegemonia na região.

76 – Týrnovo: cidade conquistada pelos russos durante a Guerra Russo-Turca, entre os anos de 1877 e 1878.

77 – Sobre Kíev, ver nota 38. A cidade de Kíev foi destruída pelo khan Batu, em 1240. 3¹⁰ dias mais tarde, aproximadamente 161 anos, ocorreria a batalha de Ankara (ver nota 79).

78 – cidade de Ankara, na Turquia.

79 – Na batalha de Ankara, em 1402, o sultão do Império Turco-otomano, Baiazét I (1360/ 64? – 1403), foi derrotado pelo khan Timúr, também chamado de Tamerlão (1336 – 1405), último grande conquistador de origem mongólica que teve papel fundamental na conquista da região do Cáucaso.

80 – A batalha de Marathón, quando os gregos triunfaram sobre os persas, ocorreu em 487 a.C.. Aproximadamente 4 x 3¹¹ dias (ou 1940 anos) depois, ocorreu a tomada de Constantinopla pelos turcos, em 1453.

81 – Menciona a tomada de Constantinopla pelos turcos, em 1453 (ver nota 24).

82 – Menção à Revolução Socialista de 1917, na Rússia.

83 – Alusão à águia bicéfala, símbolo da Rússia.

84 – Présnia: bairro ao norte de Moscou, onde ocorreu uma violenta revolta bolchevique, no ano de 1905, chama de “revolta sangrenta”, daí a “Présnia vermelha”. O czar abdicaria em torno de 11 anos depois (2¹² dias). A base usada para algumas relações é de 2ⁿ dias.

85 – Zamoskvariétchie: bairro de Moscou conhecido por sediar reuniões ilegais de bolcheviques em 1905.

86 – Gueórgui Aleksándrovitch Min (1855 – 1906): general-maior do czar Nicolau II, conteve as revoltas de dezembro de 1905, em Moscou.

87 – Khlébnikov refere-se à estátua de Kuzmá Minin (século XVI? – 1616, nascido em Níjni Nóvgorod), no centro de Moscou. Quando, após a morte do último Riúrikovitch, filho do czar Ivan, o Terrível, a Rússia ficou sem sucessor, Kuzmá Minin foi um dos organizadores e líderes da resistência em defesa do país e contra a intervenção sueca (entre os anos de 1611 e 1612).

88 – Montes de Vorobiéi: ponto elevado da cidade de Moscou, com vista para toda a região, às margens do rio Moscou.

89 – Khlébnikov faz um trocadilho com o nome do escritor Aleksánder Púchkin: retirado o “n” final do nome do poeta, em russo, tem-se a palavra “púchki” (“пушки”), ou seja, “canhões”.

90 – Referência de Khlébnikov ao longo poema narrativo de Aleksánder Púchkin, *Evguéni Oniéguin*, considerado um clássico na literatura russa.

91 – Zinaída Konopliánnikova, pertencente ao grupo organizado socialista “Terror Vermelho”, assassinou Gueórgui A. Min em 26 de agosto de 1906, 3⁵ (243) dias depois da repressão violenta de Min a uma revolta de trabalhadores, em 26 de dezembro de 1905.

92 – A sigla SR significava “socialismo-revolucionário” e sob ela estavam vários grupos, inclusive o “Terror Vermelho”, de Zinaída Konopliánnikova. Organizado em, 1901, o SR reconhecia o terrorismo individual como método para a revolução socialista.

93 – Wilhelm Mirbach (1878 – 1918), nobre e diplomata alemão, assassinado pelo SR (socialista revolucionário) Iákov Bliúmkin.

94 – Rio Danúbio: mais um dos rios citados por Khlébnikov no decorrer dos poemas, o Danúbio é o rio mais importante da Europa central e o segundo maior da Europa depois do Volga, com 2.850 km de extensão. Passa por Alemanha, Áustria, Eslováquia, Hungria, Iugoslávia, Romênia, Bulgária e Ucrânia e desemboca no Mar Negro.

95 – O Volga é o maior rio da Europa e também um símbolo da Rússia. Nasce nos montes de Valdai e deságua no Mar Cáspio. Tem 3.530 km de extensão.

96 – Amur é o maior rio russo, com 4.410 km. O Amur serve de fronteira entre a Rússia e a China e deságua no extremo leste da Rússia, próximo ao Mar do Japão. A menção a uma japonesa rezando às margens deste rio é uma alusão à ocupação japonesa da região, quando da guerra Russo-Japonesa.

97 – Verstá: antiga medida russa de, aproximadamente, 1,06 km.

98 – Rublo: moeda russa até os dias de hoje.

99 – Kítej é uma cidade mítica da Rússia antiga, que teria estado ao norte de Níjni-Nóvgorod, próximo à aldeia de Vladímir, às margens do rio Liúnd. Na região onde teria existido a cidade de Kítej situa-se o lago Svetloiár. Segundo a lenda, o príncipe Vladímir havia construído, inicialmente, a cidade de Pequena Kítej, às margens do Volga. Mais tarde, o príncipe decidiu construir a cidade de Grande Kítej, às margens do lago Svetloiár. Os mongóis teriam, então, conquistado a Pequena Kítej e obrigado o príncipe Iúri a recuar para os bosques até a Grande Kítej. Ao chegar aos muros da cidade, os mongóis teriam ficado assombrados com sua falta de defesas: os habitantes somente rezavam. Os mongóis atacaram a cidade e, neste momento, brotaram gigantescas fontes de água da terra que tragaram a cidade e seus invasores. A última coisa vista pelas pessoas que fugiam foi o brilho da cúpula da catedral de Kítej.

100 – Matílda Féliksovna Kchesínskaia, bailarina, no início da década de 1890 teria sido amante do príncipe Nikolái Aleksándrovitch (futuro czar Nikolái II).

101 – Potótska e Guiréi: alusão a personagens do poema narrativo “A Fonte de Bakhtchísarai”, de Aleksánder Púchkin.

PARTE II

CAPÍTULO 1 – A lição de Khlébnikov: como se constrói um universo

No dia nove de novembro de 2005 eram comemorados, na Rússia, os 120 anos do nascimento de Velimír Khlébnikov, o poeta cujo trabalho de criação verbal já teria início na própria escolha do pseudônimo artístico: seu nome, na verdade, era Víktor. O nome pelo qual o poeta até hoje é conhecido, Velimír (e não Velímir, como em geral pronuncia-se no ocidente), é um neologismo formado pelas palavras *velíkii* (em russo, великий: grande, no sentido de grandioso, como em “Pedro, o Grande”) e a palavra *mir* (em russo, мир: mundo ou paz, o que depende do contexto de enunciação).

O poeta foi um dos principais integrantes do grupo vanguardista dos cubofuturistas russos, nas primeiras décadas do século XX. Aliás, também fruto da criação verbal de Khlébnikov foi o neologismo criado por ele para denominar os “cubofuturistas”: *budetliánin*¹¹.

Naquele mês de novembro do recente ano de 2005, em tom de ironia somado a certa dose de compreensível amargura, o professor e especialista na obra de Khlébnikov, A. E. Parnis, comentava em conferência¹², em Moscou, sobre o pouco interesse demonstrado na Rússia em uma data tão importante para a arte de vanguarda:

Este aniversário de Khlébnikov (no dia 9 de novembro completam-se 120 anos desde o dia do nascimento do poeta) tem sido bastante silencioso. Na época do pós-modernismo, é difícil despertar o interesse em alguém, ainda que o discurso seja sobre o primeiro Presidente do Globo Terrestre, Velimír Khlébnikov.¹³

O título de Presidente do Globo Terrestre, com a grandiloquência adequada ao nome de seu dono, foi dado a Velimír por seus colegas russos, os *budetliánin*. De fato, parece ter razão Parnis em seu comentário, pois

¹¹ Do verbo *budet* (будет: verbo *ser*, no futuro, na terceira pessoa do singular), com o acréscimo da terminação *liánin* ou *nin* somente. O sufixo *in* costuma ser empregado na formação de adjetivos que indicam procedência ou nacionalidade, caracterização em relação ao lugar onde se vive. Por exemplo *armiánin* (армянин: pessoa da Armênia), ou simplesmente *grajdanín* (гражданин: cidadão). *Budetliánin* resultaria em algo como caracterizar os vanguardistas russos como “os do que será”, em outras palavras, “futuristas”. Às vezes o termo aparece somente como “budetlián”.

¹² Conferência com participação de especialistas em literatura e filosofia, realizada em homenagem aos 120 anos do nascimento de Khlébnikov, em 20 de dezembro de 2005.

¹³ PARNIS, A. E.. “O Aniversário Despercebido do Rei do Tempo” (*EX LIBRIS*, Moscou, Novembro de 2005, p. 03.)

também pouco combina com um Presidente de tal envergadura, morto em 1922, ter sua primeira biografia completa publicada somente no ainda mais recente ano de 2007, ou seja, 85 anos após sua morte¹⁴.

Segundo a autora da biografia, Sofia Stárkina, apesar das palavras de Maiakóvski sobre Khlébnikov (“o melhor e mais talentoso poeta de nossa época”¹⁵) e de publicações de textos de importantes poetas e estudiosos russos sobre o escritor, houve um grande vácuo, entre os anos 30 e meados dos anos 70 e início dos anos 80, no qual o poeta foi praticamente esquecido no cenário soviético¹⁶. Este período coincide com o predomínio do realismo socialista sobre as artes na União Soviética, a partir do governo de Stálin. Na década de 90, ainda de acordo com a autora, há uma inesperada retomada do interesse pelo escritor na Rússia, com o surgimento de diversos artigos sobre o poeta, em diferentes cidades do país.

Ainda durante a vida de Khlébnikov, em 1919, o lingüista Roman Jakobson escreveria aquele que é considerado até hoje o mais importante artigo sobre o autor e um dos mais importantes sobre a poesia de vanguarda russa: “Novíssima Poesia Russa – Primeiro esboço: aproximações a Khlébnikov”¹⁷. Depois dele vieram os artigos publicados por poetas como Vladímír Maiakóvski, Alekséi Krutchônikh, Óssip Mandelstam, e estudiosos como I. Tiniánov, V. V. Ivánov, O. Brik e outros. Quase todos os artigos dos autores mencionados publicados entre as décadas de 20 e 30, muitos em

¹⁴ STÁRKINA, Sofia. *Velimír Khlébnikov*. Moscou: Molodáia Gvárdia, 2007. Trata-se da primeira biografia completa e do mais recente livro lançado sobre Khlébnikov na Rússia.

¹⁵ *Ibidem*, p. 08.

¹⁶ Em 1985, eram comemorados os 100 anos do nascimento do poeta e, em 1986, foi lançada a antologia *Tvoriénia* (Moscou: Soviétskii Pisátel), com os principais textos de Khlébnikov, incluindo poemas, dramas, contos, supernarrativas, manifestos, artigos e cartas. A partir deste período, (meados dos anos 80), alguns estudiosos dedicados à obra de Khlébnikov puderam publicar em livros pesquisas que já vinham realizando. É o caso do já mencionado A. E. Parnis, além de R. V. Duganov (este, um dos mais importantes especialistas na obra khlébnikoviana), V. P. Grigóriev entre outros. Grigóriev e Parnis foram alguns dos organizadores da antologia *Tvoriénia*.

¹⁷ JAKOBSON, Roman. “Noviéichaia Rússkaia Poézia. Nabróssok Piérvii: Pódstupy k Khlébnikovu” [Poesia Russa Moderna. Primeiro esboço: aproximações a Khlébnikov] (in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 20-77). No ensaio, o lingüista analisa diversos recursos poéticos utilizados por Khlébnikov e, em alguns casos, também fragmentos de textos de Maiakóvski. As “aproximações” a Khlébnikov servem como base para que o autor trace um panorama da criação poética na Rússia das primeiras décadas do século XX.

publicações como a revista LEF¹⁸, um dos principais canais de divulgação dos artistas de vanguarda na União Soviética¹⁹.

No Brasil, quase todo leitor interessado em literatura de vanguarda conhece alguns poemas de Khlébnikov, graças às traduções publicadas por Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman na antologia *Poesia Russa Moderna*²⁰. Também foram publicadas traduções de contos, como o texto *Ka*, traduzido e comentado por Aurora F. Bernardini²¹, além de traduções de poemas esparsos²². Dos poucos ensaios produzidos por especialistas brasileiros, um dos mais famosos é “O Colombo dos Novos Continentes Poéticos”²³, de Augusto de Campos, no qual está transcrita aquela que talvez seja a tradução mais conhecida entre os leitores brasileiros de um poema de Velimír Khlébnikov, no caso, *A Encantação pelo Riso*, de 1910:

Ride, ridentes!
Derride, derridentes!
Risonhai aos risos, rimente risandai!
Derride sorrimente!
Risos soberrisos – risadas de sorridentes risores!
Hílare esrir, risos de soberridores riseiros!
Sorrisonhos, risonhos,
Sorridente, ridiculai, risando, risantes,
Hilariando, riando,
Ride, ridentes!
Derride, derridentes!²⁴

Mas até este *A Encantação pelo Riso* (escrito quando o poeta já tinha 25 anos de idade), que traz a marca da inovação na criação verbal, com a

¹⁸ LEF é a abreviação de *Liévi Front*, ou seja, *Frente de Esquerda*. Mais precisamente, a revista trazia em sua capa a denominação *Jurnal Liévovo Fronta Iskústv* (Revista da Frente de Esquerda das Artes) e foi publicado de 1923 a 1925, retornando em 1927 com o título de *Novyi LEF* (Nova LEF). Nela eram publicados desde textos poéticos e manifestos de vanguarda a ensaios teóricos sobre literatura, lingüística e artes.

¹⁹ Sobre os artigos, ver “Referências Bibliográficas” neste estudo, principalmente no segmento “Sobre Movimentos de Vanguarda”.

²⁰ Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman (org. e trad.). *Poesia Russa Moderna*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²¹ Velimír Khlébnikov, *Ka* (trad. Aurora F. Bernardini). São Paulo: Perspectiva, 1977.

²² Por exemplo, os poemas traduzidos e comentados por Marco Lucchesi, em *Poemas de Khlébnikov* (Niterói: Cromos, 1993).

²³ Augusto de Campos, “O Colombo dos Novos Continentes Poéticos”, in: *A Margem da Margem*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, pp. 87-95.

²⁴ Em *Poesia Russa Moderna*, 1985, p. 119.

elaboração de neologismos baseados na raiz da palavra “rir” e articulados de maneira a obter o máximo aproveitamento das possibilidades morfológicas da língua russa, a obra de Khlébnikov passou por um percurso que se iniciara já aos 11 anos de idade do poeta, com o poema *Ptítkha v Klétke* (Птичка в Клетке), em português, *O Passarinho na Gaiola*:

Sobre o que cantas, passarinho na gaiola?
Seria sobre como foste parar nela?
Como te enroscaste neste ninho?
Como a gaiola te separou da amiguinha?
Ou sobre a tua fortuna
Em seu ninho de ternura?

.....²⁵

Este pequeno poema, de 1987, é indicado em antologias e coletâneas de obras do autor como seu primeiro texto. A partir dele, o próximo registro de um novo texto poético já data de 1904. Nesses primeiros anos, a criação de Khlébnikov é marcada pelas referências constantes a animais e elementos da natureza, como novamente com os pássaros, em:

No galho
Estavam sentados o pássaro da ira
E o pássaro do amor.
E pousou no galho
O pássaro da paz.
E com um grito
Voou o pássaro da ira.
E atrás dele voou o pássaro
Do amor.²⁶

(1905-1906)

Ou no exemplo da relação que se estabelece entre os elementos da natureza, representada no poema abaixo pela imagem do sofrimento de um cavalo:

²⁵ KHLÉBNIKOV, Velimír. *Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh* [Obra Reunida em Três Tomos]. São Petersburgo: Sankt Peterburg, 2001, p. 43. Assim são os versos no original, em russo: “О чем поешь ты, птичка в клетке?/ О том ли, как попалась в сетку?/ Как гнездышко ты вила?/ Как тебя с подружкой клетка разлучила?/ Или о счастья твоем/ В милом гнездышке своем? (...)”.

²⁶ Ibid., p. 44. Em russo: “На ветке/ Сидели птица гнева/ И птица любви./ И опустилась на ветку/ Птица спокойствия./ И с клетотом/ Поднялась птица гнева./ А за ней поднялась птица/ Любви.”

Viajante, tu vias
Como às vezes o cavalo
Torturado, virando o olho, em selvageria,
À tona calada do azul de um lago
A espuma deixava cair?²⁷

.....
(1904)

O tema recorrente das figuras fantásticas do folclore eslavo, como as Russálkas (espécie de sereias que habitam as águas de rios e lagos), as bruxas e demônios, surge também em seus primeiros poemas, estendendo-se até os últimos textos. É o caso do poema a seguir, de 1907:

A sereia pelo corpo azul
A beleza outonal de Nemob
Queria elogiar.²⁸
(1907)

Estes são poemas característicos daquela que poderia ser chamada a “primeira fase” da poesia de Khlébnikov, fase ainda um tanto ligada às características do simbolismo, principalmente na linha temática²⁹. A união entre o impulso inovador e o interesse tradicionalista pelo passado teria como um de seus resultados a pequena peça em versos *Nótch v Galítsii* (Ночь в Галиции, em português, *Noite na Galícia*), de 1913, na qual os diálogos entre Russálkas, bruxas e guerreiros trazem a presença da linguagem transmental (sobre a qual falaremos mais adiante), como no exemplo do canto das bruxas e a resposta das Russálkas³⁰:

Песня ведьм

| Canção das bruxas

²⁷ KHLÉBNIKOV, 2001, p. 43. Em russo: “Странник, ты видел,/ Как конь иногда,/ Замученный, дико оком поводя,/ На тихую поверхность вод голубых/ Пену ронял?”

²⁸ Ibid., p. 46. Em russo: Русалка телом голубым/ Немоб осенних красоту/ Воспеть хотела.”

²⁹ R. V. Duganov, em “Priróda Poeta” [A Natureza do Poeta](in: *Ladomír*. Elista: [s.n.], 1984, pp. 12-38), denomina esta fase de Khlébnikov como “romântica”: “nas primeiras obras dramáticas ou longos poemas, pelos mitos pagãos, temas fantásticos, visões apocalípticas e profecias, pode-se nomear suas obras como ‘românticas’ (até mesmo pela busca ao suporte nas imagens heróicas do passado e na natureza)”, p. 24.

³⁰ KHLÉBNIKOV, V., 1986, pp. 90-93. Para acompanhar a publicação do poema dramático foram criados, na época, pelo pintor N. V. Filónov, desenhos que incluem gravuras e fragmentos do poema transcritos de forma estilizada.

Ла-ла сов! Ли-ли соб!
Жун-жан — соб леле.
Соб леле! Ла, ла, соб.
Жун-жан! Жун-жан!

Русалки (*поют*)

Иа ио цолк.
Цио иа паццо!
Пиц пацо! Пиц пацо!
Ио иа цолк!
Дынза, дынза, дынза!

La-la sov! Li-li sob!
Jin-jan – sob lele.
Sob lele! La, la, sob.
Jin-jan! Jin-jan!

Sereias (*cantam*)

la io tsolk.
Tsio ia patso!
Pits patso! Pits patso!
lo ia tsolk!
Dynza, dynza, dynza!

“Infantilista” ou “primitivista”, ao operar com uma linguagem que lembra os jogos infantis, sonoridade sem relações claras de sentido; “tradicionalista” ao retomar formas rítmicas do passado da literatura russa e ao abordar, em seus textos, temáticas ligadas ao folclore e aos mitos eslavos; inovador no trabalho de criação verbal; “multiculturalista” no interesse por culturas distantes do mundo eslavo; Khlébnikov trouxe como principal característica à sua poesia o trabalho com entonações e ritmos que, muitas vezes, nascem da língua falada, da oralidade.

Roman Jakobson já notara tal característica na obra produzida por Khlébnikov até 1919, quanto apontou que “parte importante das criações de Khlébnikov é escrita na língua para a qual, como ponto de partida, tem servido a língua da conversação”³¹. Também o crítico Vladímir Márkov³² apontou, ao distinguir diferentes métodos de formação rítmica em versos do poeta, um tipo de ritmo que é regido pela entonação da língua falada, como nos versos:

O quê? Está mesmo o menino delirando?
Eu o menino estou chamando³³.

Tchto? Máltchik brédit naiavú?

³¹ JAKOBSON, R., “Noviéichaia Rússkaia Poézia. Nabróssok Piérvii: Pódstupyi k Khlébnikovu”, p. 43.

³² MÁRKOV, V.. “O Khlébnikove (popýtká apológuui i soprotivléniia)” [Sobre Khlébnikov (tentativa de apologia e resistência)], in: KHLÉBNIKOV, V., *Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh*, Vol. I., 2001, pp. 06-40.

³³ Ibid., p. 28. Em russo: “Что? Мальчик бредит наяву?/ Я мальчика зову.”

Imbuído dos preceitos teóricos que caracterizavam o trabalho do grupo de estudiosos que viria a ser chamado de “formalistas russos”, Jakobson debruçou-se sobre os grupos de construções rítmicas nos poemas de Khlébnikov, numa observação detalhada e atenta dos métodos do poeta. Além disso, o primeiro grande crítico a se interessar por Khlébnikov aplicou sua técnica também para dissecar cada elemento formal utilizado em outros procedimentos poéticos do cubofuturista, como no trabalho lexical e semântico e nos exercícios sonoros internos nos versos.

Por exemplo, no ensaio “Das Pequenas Coisas de Velímír Khlébnikov: ‘Vento-canto...’”³⁴, Jakobson aborda cuidadosamente um pequeno fragmento da supernarrativa *Guerra na Ratoeira*³⁵, desmembrando os pequenos grupos de versos para demonstrar a rica formação de versos anfíbracos que se desdobram em outras formas rítmicas. Além do ritmo, o estudioso vai observar também as relações dos paralelismos semânticos entre as estrofes do poema, relacionando o número simétrico de substantivos que surgem nas estrofes e que estabelecem sentidos entre si. Na exploração sobre os recursos utilizados, serão também estudadas as formas verbais utilizadas e a frequência de certos tipos de declinações naquele poema.

Inevitavelmente, Jakobson acaba por dedicar-se, também, à análise dos elementos fonéticos em construções aparentemente destituídas de qualquer sentido lógico. O olhar do lingüista não poderia deixar de ser atraído por uma nova forma de linguagem que surgia entre os poetas de vanguarda russos: o *zaúm* ou *língua transmental* (também às vezes traduzido como *língua transracional*³⁶).

³⁴ JAKOBSON, R.. “Iz Mélikh Vechéi Velímíra Khlébnikova: ‘Viéter-piénie...’”, in: *Raboty po poétike* [Trabalhos sobre Poética]. Moscou: Progríess, 1987, pp. 317-323.

³⁵ KHLÉBNIKOV, V.. *Voiná v Mychelóvke*, in: *Tvoriéniiia*, 1987, pp. 455-465.

³⁶ Já no artigo “Das Recordações” (“Iz Vospominánii”, in: *Mir Velímíra Khlébnikova* [O Mundo de Velímír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 83-89), no qual Roman Jakobson relata seus encontros com Khlébnikov e eu interesse pelo poeta ainda na segunda década do século XX, o linguista diz ter sido “sacudido” pelos versos de *Encantação Pelo Riso* (p. 83). Neste mesmo artigo, Jakobson faz a famosa afirmação de que “abreviando, ele (Khlébnikov) foi o maior poeta do mundo neste século” (p. 86).

1.1 – Receita para se fazer uma língua

A palavra *zaúm* (em russo, *заумь*) é formada pela união do prefixo “*za*” (que pode significar, em português, “por”, “através”, “por meio de”) e a palavra “*um*” (“mente”, “inteligência”, “razão”). Uma língua *zaúm* é, portanto, uma língua transmental, regida pela transracionalidade. Até este ponto, a tradução de *zaúm* para o português encaixa-se perfeitamente ao conceito aplicado pelos cubofuturistas. Porém, na formação do adjetivo com sua desinência específica, a expressão “língua *zaúm*” (*zaúmnyi iazyk*, *заумный язык*), em russo, ganha um terceiro e brilhante significado. O adjetivo “*zaúmnyi*” pode ser traduzido literalmente por “incompreensível”, “abstruso”. Combinado o adjetivo à palavra *zaúm*, ou seja, o que é transmental (que vai além da razão), dá-se a carga semântica completa do termo: incompreensível, porque vai além, ultrapassa os limites da razão.

Khlébnikov é quase sempre lembrado no ocidente como um poeta transmental. Afirmação verdadeira somente até certo ponto, já que o poeta não possui nenhuma obra que se possa classificar como completamente *zaúm*. Por outro lado, os procedimentos da língua transmental quase sempre estiveram presentes em seus textos, manifestando-se aqui e ali, mas sempre como “mais” um dos recursos possíveis para o processo de criação (a condição do *zaúm* como um recurso entre tantos outros, no caso específico de Khlébnikov, além de outros aspectos da língua transmental, serão discutidos no quarto capítulo deste estudo).

De qualquer maneira, de fato, em 1913 Khlébnikov e Alekséi Krutchônikh assinavam juntos o manifesto “A Palavra como Tal”³⁷, no qual eram lançadas as primeiras bases da língua transmental. Como trabalho de criação coletiva, a língua transmental deve-se, principalmente, a três poetas: os dois aqui mencionados (Khlébnikov e Krutchônikh) e David Burliúk. Se considerados certos aspectos do manifesto, como o tom agressivo da crítica e a própria

³⁷ “Deklaratsiia Slova kak Takovo”, in: KRUTCHÔNIKH, Alekséi. *K Istórii Rússkovo Futurízma – Vospominániia i Dokumenty* [Para a História do Futurismo Russo – Memórias e Documentos]. Moscou: Guilea, 2006, pp. 287-288.

autoria da criação poética utilizada para exemplificação das novas propostas futuristas, pode-se afirmar que o grande mentor do procedimento não foi Velimír Khlébnikov, mas sim Alekséi Krutchônikh³⁸.

Como típica criação de vanguarda, elaborada dentro dos moldes programáticos do movimento para utilização pelos artistas envolvidos com o cubofuturismo, a língua transmental deve ser vista simplesmente como uma criação coletiva. No manifesto “A Palavra como Tal” são comentados os seguintes versos *zaúm*:

dyr, bul, chtchyl
ubechur
skum
vy so bu
r l ez³⁹

Na seqüência aos “versos” acima, de forma provocadora, o grupo afirmava que neles “há mais do russo nacional do que em toda a poesia de Púchkin”. A língua *zaúm* nascia no centro do turbilhão das inovações vanguardísticas dos poetas soviéticos, demolidora, pronta a afrontar a própria “língua-mãe”⁴⁰ e, no caso de Púchkin, um dos principais símbolos da cultura russa.

De caráter essencialmente fonético (mas não somente resumida a isso), a língua transmental propunha uma reformulação das possibilidades da língua convencional e sob ela estavam guardados diversos aspectos: desde o puro

³⁸ Até mesmo pelo fato de que este lançaria sozinho, posteriormente, entre os anos de 1920 e 1921, a “Declaração da Língua Transmental” (“Deklarátsia Zaúmnovo lazyká”, Revista *Iskússtvo*, nº 1, Baku, 1921, p. 16).

³⁹ Em russo: “дыр, бул, щыл/ убешур/ скум/ вы со бу/ р л эз”

⁴⁰ Seguem transcritos alguns fragmentos do manifesto “A Palavra como Tal”, que demonstram a postura do grupo em relação à tradição e à língua padrão e como esta é colocada em relação à língua transmental: “Até nós eram feitas as seguintes exigências à língua: que fosse clara, pura, limpa, sonora, agradável (doce) aos ouvidos, expressiva (relevante, colorida, brilhante). Caindo no tom eternamente jovial de nossos críticos, pode-se dar continuidade às suas opiniões sobre a língua e notar que suas exigências (oh, que horror!) estão mais próximas da mulher como tal do que da língua como tal.

Realmente: clara, pura (oh, claro!), limpa (hum!... hum!...), sonora, agradável, doce (perfeitamente!), por fim, brilhante, colorida... (tem alguém aí? entre!). (...) Pensamos que a língua deve ser antes de tudo língua. (...)

O artista budetlián gosta de usar as partes dos corpos, os cortes e os discursos budetlián com as palavras despedaçadas, as semi-palavras e suas combinações extravagantes e astutas (a língua *zaúm*). Com ela chegou a expressividade maior e com ela a língua impetuosa da atualidade, que destruiu a língua anterior, congelada.”

jogo sonoro, no qual a relação entre signo e referente quase inexistente, até a utilização da fusão de raízes de diferentes línguas em uma palavra, a reprodução da linguagem infantil, a simples onomatopéia, a criação de neologismos com a utilização das possibilidades morfológicas, sintáticas e semânticas da própria língua russa.

Também voltava-se aos elementos tradicionais do folclore, principalmente, no caso de Khlébnikov, tornando-se a língua dos deuses, bruxas e fadas, a linguagem dos encantamentos, dos heróis da cultura eslava e de outras culturas (como demonstrado no diálogo apresentado anteriormente, entre russáلكas e bruxas, no poema *Noite na Galícia*).

Mas em pouquíssimas situações pode-se afirmar que a língua transmental é elaborada de forma totalmente aleatória, ou que seja completamente destituída de sentido. O próprio poema *A Encantação pelo Riso* é um exemplo óbvio de como este, que é apenas um dos procedimentos da língua transmental, é capaz de ampliar o jogo de sentidos do texto, ao contrário de eliminar estas relações.

O caso do poema com base na raiz do verbo “rir” é apenas um exemplo⁴¹, dos mais evidentes, deste trabalho de ampliação dos limites da língua convencional. Outras formas de aplicação do *zaúm*, em experiências que buscavam levar ao extremo sua dissociação da língua convencional, apontavam para a possibilidade de uma nova língua, completamente fora do campo de relações convencional entre significante e significado. Um exemplo deste caso seria o poema citado acima, “*dyr, bul, chtchyl*”, parte integrante do manifesto “A Palavra como Tal”. Porém, nem mesmo estes versos, se observados com mais cuidado, podem ser considerados como completamente “destituídos de sentido”⁴².

⁴¹ Dois anos antes de *A Encantação pelo Riso*, em 1907, Khlébnikov já escrevera outro poema com as mesmas características, porém construído com base na raiz do verbo “amar” (em russo, liubít, любить): “Я любоч, любимый любаной,/ Любеж залюбил, залюбился в любви,/ Любязей любких, люблых любилой люблю,/ Любрями с любкою любляться люблю,/ Любязь любви, в любитвах люблю/ Полюбить, залюбить,/ Приполюбливать! Позалюбливать! Нелюбины приразлюбливать люблю!” (KHLÉBNIKOV, V.. *Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh* [Obra Reunida em Três Tomos]. Tomo I. São Petersburgo: Sankt Peterburg, 2001, p. 49.

⁴² O crítico G. A. Levinton, no longo ensaio “Zamétki o zaúmni – dyr, bul, chtchyl” [Notas sobre o *zaúm* – dyr, bul, chtchyl] (in: Revista *Antropológuiia Kultury* [Antropologia da Cultura]. Moscou:

Algumas formas de manifestação da língua transmental buscam representar encantamentos mágicos, por exemplo. Contextualmente, tais exemplos já trazem em si efeitos de sentido muito claros, como o canto mântico do texto que é objeto de estudo deste trabalho, *Zanguézi*⁴³. Em outros dos métodos para elaboração da nova língua, são atribuídas novas relações de sentido a determinadas formações sonoras. Este método, muito utilizado por Khlébnikov, pressupõe a livre associação de novos sentidos aos sons de certas consoantes, vogais ou fonemas específicos formados por elas. Desta maneira, uma consoante pode, tomada como primeira letra da primeira palavra de um verso ou poema, contaminar todo o texto com sua carga de sentido renovada⁴⁴.

Assim também há, dentre os procedimentos *zaúm*, a possibilidade de associação de palavras de raízes distintas, mas que se relacionam por similitudes sonoras capazes de provocar sua aproximação mesmo no plano semântico. Khlébnikov aponta, assim, a aproximação entre as palavras “cálice” ou “taça” (tchácha, чаша) e “botas” (tchebóty, чеботы), estas unidas e regidas apenas pelo som “tch”. Da mesma maneira são aproximadas as palavras “juventude” (mólodost, молодость), “bravo, valente, formidável” (molodéts, молодец) e “relâmpago, raio” (mólnia, молния)⁴⁵.

Tendo em vista que a linguagem transmental desdobra-se em diversas formas e procedimentos, deve-se ter cuidado o suficiente para não confundí-la com recursos poéticos que podem estar presentes em qualquer linha de

2005, pp. 160-174), analisa detidamente apenas as três palavras iniciais do poema, demonstrando que há uma sistemática de relações de certo modo “criptografadas” no poema, que apontam para uma construção extremamente racional, ocultando em suas palavras até mesmo vocábulos de raízes mais remotas de base eslava, como o ucraniano antigo.

⁴³ Cf. tradução do texto, pp 91-94 desta tese.

⁴⁴ É o que pode ser exemplificado com o Plano X de *Zanguézi* (cf. texto original, p. 41 e tradução, p. 94), no qual a letra M, associada à palavra “posso” (do verbo “poder”, em russo “mogú”, mory, na primeira pessoa do singular do presente do indicativo) e também à palavra “poder” (substantivo “poder”, em russo mochtch, мощь), “contamina” todo o poema com sua força expressiva.

⁴⁵ Os exemplos foram extraídos do artigo “Nossa Base” (“Násha Osnóva”, in: KHLÉBNIKOV, V.. *Tvoriénia*, 1987, pp. 624-632), no qual Khlébnikov apresenta de maneira esquemática os processos possíveis de formação de palavras na língua transmental (muitos destes exemplos foram depois transportados para o texto *Zanguézi*, levando-se em consideração que o artigo é datado de 1919, ano em que se inicia a fatura do referido texto literário), além de demonstrar seus métodos de associação de fatos históricos por meio de cálculos matemáticos baseados nas datas de ocorrência.

criação poética e mesmo em distintos momentos históricos, como é o caso da elaboração de neologismos ou de onomatopéias. Tampouco o *zaúm* reduz-se ao trabalho com o que se poderia chamar de poesia fonética. Em sua essência, a língua transmental é fonética, mas não é somente nisto que se baseia.

Em seus pequenos e diferenciados procedimentos, como nos poucos exemplos apresentados até aqui, a língua transmental demonstra as tentativas de seus criadores de explorar ao máximo as possibilidades fonéticas, morfológicas, sintáticas e semânticas da língua convencional para reinventá-la, fazendo nascer dela uma nova língua.

Nos exercícios que apresentam um grau muito mais profundo de desprendimento dos elementos da língua convencional, como em tentativas de criação e representação de línguas estranhas ao sistema padrão, como línguas de pássaros ou de deuses⁴⁶, seus criadores partem diretamente para a elaboração de novas línguas por meio de elementos fonéticos.

As duas situações de criação acima mencionadas levam aos fundamentos daquilo que deveria ser a língua transmental: essencialmente, uma língua. Metodologicamente, significaria a tentativa de inventar e agrupar uma série de procedimentos no sentido de criar um novo sistema. Aparentemente baseado na criação aleatória de sons que expressam seja estados emocionais, seja cantos místicos e religiosos, seja o linguajar infantil, o *zaúm* representa, na verdade, uma experiência de concepção racional de um novo sistema no campo da linguagem.

Seguindo o caminho aberto por Roman Jakobson, uma parte da crítica que se voltou para a obra de Velimír Khlébnikov e dos poetas do cubofuturismo que ostensivamente fizeram uso da língua transmental, a partir dos anos 70 e 80, interessou-se pela análise de procedimentos *zaúm*, dos experimentos fonéticos nos poemas e textos dramáticos do autor, explorando o racionalismo do processo de criação. São exemplos dessa tendência a abordagem aqui comentada de G. A. Levinton, sobre o verso “*dyr, bul, chtchyl*”⁴⁷, além de

⁴⁶ Cf. tradução de *Zanguézi*, de Khlébnikov, na Parte I deste estudo, pp. 76-79.

⁴⁷ Cf. nota 42, p. 159 desta tese.

estudos como o do lingüista e tradutor M. L. Gasparov⁴⁸, que examina detidamente as repetições sonoras e as palavras ocultas nos diálogos transmentais da peça “Os deuses”, de Khlébnikov.

Uma outra linha de estudos sobre a obra de Khlébnikov aponta para a análise dos aspectos filosóficos de seus escritos. Com base em sua “filosofia racionalista”, considerada às vezes aproximada ao pensamento pitagórico ou à filosofia de Leibniz⁴⁹, às vezes comparada à filosofia nietzscheana⁵⁰, o poeta desenvolve uma “utopia da harmonia universal”, harmonia que somente pode ser alcançada no plano estético, por meio da palavra.

1.2 – Zanguézi: a obra-síntese

Khlébnikov buscava, em seus textos, a harmonização dos elementos do universo entre si e do homem com o universo que o cerca. A harmonia universal depende de um perfeito equilíbrio entre os elementos do cosmos. Para a obtenção de tal equilíbrio é necessário o controle total sobre o processo de criação e sobre a estrutura deste cosmos. O poeta transporta essa utopia para o plano estético da palavra que, em si mesma, seria capaz de não só representar o universo, como ao mesmo tempo materializá-lo.

⁴⁸ GASPAROV, M. L.. “Stchitálka Bógov – O piésse V. Khlébnikova ‘Bógui’” [A Leitura dos Deuses – Sobre a Peça de V. Khlébnikov “Os deuses”], in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 279-293. M. L. Gaspárov também efetua um levantamento minucioso, até mesmo com informações sobre a quantidade de determinadas repetições de agrupamentos sonoros e a frequência de anáforas e troqueus, para realizar a análise estrutural da composição do ritmo no poema “A Margem dos Prisioneiros”, de Khlébnikov, em “Stikh Poemy V. Khlébnikova ‘Béreg nevolníkov’” [O verso do poema de V. Khlébnikov “A margem dos prisioneiros”], in: *Iazyk kak Tvórtchestvo – sbórník statí k 70-létíu V. P. Grigórieva* [A Língua como Criação – seleção de artigos aos 70 anos de V. P. Grigóriev]. Moscou: RAN, 1996, pp. 18-32.

⁴⁹ O crítico N. L. Stepánov apontou tais características filosóficas da obra do poeta, chamando atenção ao fato de que elas acabam por gerar uma postura “otimista” diante do futuro. Cf. N. L. Stepánov, *Velimír Khlébnikov. Jízn i Tvórtchestvo* [Velimír Khlébnikov. Vida e Obra]. Moscou: Soviétskii Pisátel, 1975, p. 259.

⁵⁰ Neste sentido, B. Moeller-Sally realiza um estudo no qual compara o herói Zanguézi (do texto homônimo traduzido neste estudo), ao herói-filósofo Zarathustra, de Nietzsche. Cf. Betsy Moeller-Sally, “Masks of the Prophet in the Work of Velimír Khlébnikov: Pushkin and Nietzsche.” In: *The Russian Review*. Vol. 55, N° 2, April 1996. Columbus: The Ohio State University Press, 1996, pp. 201-225.

Na criação equilibrada e harmônica da obra de arte e de todos os seus elementos internos e no controle sobre o processo de criação da mesma está a chave da utopia filosófica do poeta.

O crítico R. V. Dugánov, especialista na obra de Khlébnikov, soube equilibrar, em seus estudos, a análise da questão formal das construções poéticas com a análise da filosofia que se manifesta na obra do poeta. Dugánov assim comenta a relação entre a “palavra” e o “mundo”, o “cosmos”, a “natureza”, na poética de Khlébnikov:

Na mitopoética khlebnikoviana a “palavra” é idêntica à “natureza” e superou a antinomia entre o sentido e sua expressão. (...)

A originalidade, a dificuldade e ao mesmo tempo a convicção desta poesia consistem na apresentação simultânea, diante de nós da declaração poética e da “coisa” poética, o princípio poético em sua encarnação completa; a filosofia da “palavra” e o próprio organismo vivo da “palavra”, em sua unidade contraditória. (pp. 426-427)⁵¹

Assim, para Khlébnikov, ontologicamente, a palavra “é” o próprio mundo, e não apenas possui a capacidade de representá-lo. O controle, portanto, do equilíbrio e da perfeição no processo de criação poética é a representação da utopia do controle humano sobre o cosmos.

O poeta costumava elaborar, também, cálculos matemáticos em equações complexas, com os quais supunha poder demonstrar regularidades nos acontecimentos histórico-sociais. Para isso estabelecia relações, muitas vezes, entre os períodos de tempo entre nascimentos e mortes de personalidades importantes para a história universal e russa⁵². Também tomava como base para seus cálculos os períodos de tempo entre os grandes fatos da história da humanidade ou especificamente da Rússia. Com tais cálculos, acreditava poder

⁵¹ DUGÁNOV, R. V.. “Krátcoe ‘Iskússtvo Poézii’ Khlébnikova” [Breve “Arte Poética” de Khlébnikov], in: *Izvéstia AN URSS, Sériia literatúry i iazyka* [Notícias AN URSS, Série de literatura e Língua], tomo XXXIII, número 5, Moscou, 1974, pp. 418-427.

⁵² Estas fórmulas, às vezes dispostas em tabelas, podem ser encontradas em diversos ensaios e artigos de Khlébnikov. Entre os mais conhecidos estão *O Mestre e o Aluno – Sobre palavras, cidades e povos* (*Utchítel’ i Utcheník – o Slovák, Gorodák i Narodák*) e *A Lei das Gerações* (*Zakón Pokolénii*), entre outros. Cf. Velimír Khlébnikov, *Tvoriénia*, 1987, respectivamente pp. 584-591 e pp. 648-652.

prever , baseado nestes ciclos regulares, novos acontecimentos de relevância para a sociedade.

Esta vertente do trabalho de Khlébnikov é um dos desdobramentos da utopia da harmonização universal, desta vez voltada para a ciência como caminho para a previsão e controle sobre os fatos que, futuramente, escreverão a história da humanidade⁵³.

O interesse de Khlébnikov pela mitologia eslava antiga, pelas mitologias ligadas a outras culturas, além do interesse que acabou por trazer aos seus textos menções a diferentes religiões⁵⁴, como o budismo, o hinduísmo e outras⁵⁵, quando associados ao exemplo citado das investigações matemáticas de caráter premonitório, às vezes, levaram até mesmo a estudos que buscaram interpretações místicas em textos do poeta.

A abrangência temática dos textos de Khlébnikov, além da profundidade no nível de envolvimento com os temas que propõem, levou a uma diversidade de perspectivas de abordagem da crítica atual sobre sua obra. Se o corpo de estudiosos dedicados hoje em dia a Khlébnikov não é tão numeroso, pode-se dizer que, em contrapartida, apresenta um leque muito grande de pontos de vista sobre o autor, aproveitando justamente a abertura universalizante de sua obra.

Neste sentido, o já mencionado professor V. P. Grigóriev tornou-se o último grande especialista russo na obra de Khlébnikov (depois de R. V. Dugánov), encaminhando os estudos sobre o poeta para a linha da culturologia, agregando na mesma abordagem analítica a questão filosófica e a lingüística,

⁵³ O professor V. P. Grigóriev, que dedicou boa parte de sua vida de pesquisador à obra de Velimír Khlébnikov, devido a estas investidas científicas no campo da matemática e tomando como exemplo o fato de que o poeta não somente era capaz de criar um neologismo como empenhava-se em demonstrar filologicamente o processo de criação, definiu-o como “poeta, cientista e pensador” (V. P. Grigóriev, “Bezúmnnyi, no Izumítelnyi”. Velimír Khlébnikov – Nach Einsteint ot Gumanitarii?” [Louco, mas Admirável. Velimír Khlébnikov – Nosso Einstein das Ciências Humanas?], in: *AUNIS*, número 6, Moscou, 2005, p. 495).

⁵⁴ Cf. nota 4, em “Notas à tradução de *Zanguézi*”, comentário sobre o poema em que Khlébnikov recria intersemioticamente a estátua hindu do deus Vishnu.

⁵⁵ No ensaio “Ao Problema da Ideologia de Khlébnikov: Mitopoética e Mistificação” (BARAN, H.. “K Probléme Ideológuii Khlébnikova: Mifotvórtchestvo i Mistificátsia”, in: *O Khlébnikove. Kontéktsty, istótchiniki, mífy* [Sobre Khlébnikov. Contextos, fontes, mitos], Moscou: RGGU, 2002, pp. 68-104) o estudioso norte-americano H. Baran analisa o processo de mistificação da literatura em Khlébnikov, decorrente da fusão de elementos mitológicos e religiosos como formadores de sua mitopoética e de sua visão de mundo, delineando a ideologia do poeta.

vendo na criação de Khlébnikov uma função gnoseológica da língua⁵⁶. O autor aponta para o fato de que tanto a filosofia quanto a ideologia de Khlébnikov não podem ser dissociadas de seu trabalho de renovação da língua russa. Para ele, a novidade ideológica de Khlébnikov deve-se à sua condição de ter se tornado um “esquerdista pela língua”, um escritor para quem as questões estéticas e ideológicas são condicionadas pelo trabalho de renovação da linguagem.

Todos os aspectos da obra de Khlébnikov comentados até aqui, desde o trabalho lingüístico com o *zaúm* e todas as suas variações possíveis, passando pelas possibilidades de construção rítmica dos versos, até a exposição de um projeto utópico maior, de cunho filosófico, estão presentes no texto do poeta tomado como objeto de estudo e de tradução para esta tese, *Zanguézi*.

Assim como afirmado aqui sobre outros textos de Khlébnikov, *Zanguézi* também não pode ser chamado de um texto *zaúm*, em sua totalidade. *Zanguézi* configura-se em um salto que vai muito além da língua transmental. É perfeitamente compreensível, por outro lado, que algumas das poucas análises que abordam especificamente este texto (e, em geral, os estudos sobre *Zanguézi* recaem, também especificamente, sobre algum ou alguns de seus fragmentos) demonstrem a atração exercida pelas experiências fonéticas via linguagem *zaúm*⁵⁷.

Espalhada por vários pontos do texto, a língua transmental é explorada e apresentada em sua essência conceitual e em todas as suas modalidades. É claro que este aspecto inovador da vanguarda poética russa, tão minuciosamente utilizado em um texto apenas, despertaria o interesse da crítica. O estudioso R. V. Dugánov, em seu principal livro sobre Khlébnikov (um dos mais importantes estudos já escritos sobre o poeta), *Velimír Khlébnikov – A*

⁵⁶ As idéias aqui demonstradas são aprofundadas pelo autor no ensaio “O tchetyrekhnómnom Prostránstve lazyká – Blok i Khlébnikov: evristika v paradigmálich ekspressémakh” [Sobre o Espaço Quadridimensional da Língua – Blok e Khlébnikov: heurística nos expressemas paradigmáticos], in: *Velimír Khlébnikov v Tchetyrekhnómnom Prostránstve lazyká* [Velimír Khlébnikov no Espaço da Quarta Dimensão da Língua], Moscou: lazykí Slaviánskikh Kultúr, 2006, pp. 674-711.

⁵⁷ É o caso, por exemplo, do estudo de Gabriella Imposti (“Zanguézi”. La lengua degli dei. Fonosimbolismo e *zaúm*), in: *Zaúmnyi Futurizm i Dadaizm v Rússkoi Kultúrye* [Futurismo *zaúm* e Dadaísmo na Cultura Russa]. Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien: Lang, 1991, pp. 103-115), que aborda o estudo da língua dos deuses e de seus elementos fonéticos em *Zanguézi*.

*Natureza da Criação*⁵⁸, apresenta de forma mais detalhada e sistematizada a questão da utilização da língua transmental em *Zanguézi*:

Em *Zanguézi*, além da convencional, por assim dizer, linguagem poética humana, são usados também, como notava Khlébnikov,

1) A língua dos pássaros; 2) a língua dos deuses; 3) a língua estelar ; 4) a língua incompreensível (ou a *língua zaúm em si mesma*); 5) a decomposição da palavra; 6) a pintura sonora; 7) a língua dos loucos. E a própria fatura da supernarrativa é dramática, não se falando aqui sobre os esforços de colisões de enredos.⁵⁹

De forma geral, como afirma Dugánov, em *Zanguézi* predomina a característica de um texto dramático, porém nele coexistem outros gêneros literários e mesmo discursivos. A prosa literária, o ensaio científico ou de teoria literária, a poesia de tom épico ou narrativo estão presentes no último⁶⁰ texto criado por Khlébnikov. Todos os gêneros presentes na tradição literária participam na composição de um novo gênero literário, proposto pelo autor na “Introdução” de *Zanguézi*: a supernarrativa ou transnarrativa⁶¹.

Fundamentalmente, o conceito de supernarrativa exposto pelo autor no texto introdutório refere à idéia de uma grande narrativa composta por fragmentos independentes. Tais fragmentos são independentes entre si em vários sentidos: em seu caráter narrativo interno e, no caso concreto de *Zanguézi*, até em sua forma de composição, seja em relação ao gênero utilizado internamente em cada fragmento, seja no que diz respeito ao tipo de linguagem utilizada em cada um deles (da língua convencional às várias formas da língua transmental), seja no que se refere à forma de versificação utilizada no fragmento (apesar de essencialmente mostrar-se como um texto dramático, a maior parte das falas em *Zanguézi* são apresentadas em versos).

⁵⁸ R. V. Dugánov, *Velimír Khlébnikov – Priróda Tvórtchestva* [Velimír Khlébnikov – A Natureza da Criação]. Moscou: Soviétskii Pisátel, 1990.

⁵⁹ Ibid., pp. 188-189.

⁶⁰ Sabe-se que Khlébnikov trabalhou na elaboração de *Zanguézi* até os últimos dias de sua vida, em junho de 1922. Antes de sua morte, no dia 28 deste mês, o poeta já assinara o contrato para a publicação do texto, em março de 1922. Posteriormente, sua última criação somente seria publicada em julho deste ano, somente um mês após sua morte.

⁶¹ Cf.. tradução do texto neste estudo, p. 75.

Já diversos estudiosos, ao analisar a obra de Khlébnikov, chamaram a atenção para sua marcante característica épica, que pode mesmo ser percebida no tom utilizado em pequenos poemas⁶². O herói épico, no texto, é Zanguézi, uma mescla de profeta/ sacerdote/ mestre que, todas as manhãs, declama seus poemas e discursos para a floresta, com seus animais e sua vegetação, e também para os humanos dispostos a ouvi-lo. Ao contrário de um grande herói épico, Zanguézi luta, sem muito sucesso, para conquistar a atenção de uma platéia pronta todo o tempo a “desqualificar” suas palavras. Zanguézi é um profeta e um mestre da palavra, mas um profeta desacreditado e um mestre sem o respeito de seus possíveis discípulos.

Formalmente, Khlébnikov divide a supernarrativa em vinte e um blocos, chamados pelo autor de “*planos*”. De acordo com a definição dada para o novo gênero pelo poeta, cada plano deve representar uma pequena narrativa isolada. A união dos planos independentes entre si deve, no âmbito estético, levar à unidade perfeita da supernarrativa. Além dos vinte e um planos, há um fragmento introdutório⁶³, como comentado acima, no qual o autor expõe o seu conceito de supernarrativa e anuncia, em forma de um pequeno ensaio literário, quais os parâmetros utilizados em seu processo de elaboração, além de, também neste fragmento introdutório, apresentar o cenário da floresta, no qual transcorre a narrativa.

Como num breve roteiro de leitura, a estrutura de *Zanguézi* pode ser segmentada em seus vinte e um planos, de acordo com a temática e a narrativa internas de cada um, da seguinte maneira:

⁶² Roman Jakobson já apontara para esta característica em “Novíssima Poesia Russa. Primeiro esboço: aproximações a Khlébnikov” (“Noviéichaia Rússkaia Poézia. Nabróssok Piérvii: Pódstupyi k Khliébnikovu”, in: *Mir Velimíra Khliébnikova*, 2000, pp. 20-77) e *A Geração que Esbanjou seus Poetas* (São Paulo: Cosac Naify, 2006). Porém, foi o linguista Lúri Tiniánov quem, com maior clareza, em seu ensaio “Sobre Khlébnikov”, de 1928, relacionou esta característica ao resgate de mitos e lendas do folclore eslavo e ao paganismo presente nas obras do autor cubofuturista.

⁶³ No decorrer deste estudo, este fragmento introdutório foi sempre considerado como parte integrante da supernarrativa. No ensaio “Kárty méjdu igrói i gadániem: ‘Zanguézi’ Khlébnikova i Bolchie Arkány Taró” (“Cartas entre o jogo e a adivinhação: ‘Zanguézi’ de Khlébnikov e os Grandes Arcanos do Tarô”, in: *Mir Velimíra Khliébnikova*, 2000, pp. 294-302), por exemplo, L. Silard relaciona a estrutura de *Zanguézi* com os arcanos do tarô e também inclui este fragmento inicial como parte da obra, considerando o número de planos como “21 + 1” (p. 296).

<i>Introdução + Carta dos Planos da Palavra</i>	➤	Marcados pelo discurso do autor, a “Introdução” define o novo gênero que o texto representa e a parte seguinte corresponde a uma rubrica em um texto dramático, indicando o cenário no qual ocorrerão as narrativas a seguir.
<i>Plano I – Os pássaros</i>	➤	Em língua transmental, é apresentado um diálogo entre os pássaros da floresta (diálogo em forma de texto dramático).
<i>Plano II – Os deuses</i>	➤	Em outra variante do trabalho com a língua transmental, tem-se aqui a língua dos deuses, num diálogo entre divindades de diferentes culturas (diálogo em versos “transmentais”)
<i>Plano III – As pessoas</i>	➤	Diálogo entre seres humanos, utilizando a linguagem convencional, que já traz as primeiras menções à personagem principal, Zanguézi (apresentado como texto dramático).
<i>Plano IV</i>	➤	São lidas as “tábuas do destino”, de Zanguézi, por um dos humanos. A série de cálculos matemáticos busca apontar regularidades nos movimentos históricos da humanidade e pode ser lida como um resumo das teorias científicas de Khlébnikov sobre as leis do universo (apresentado em prosa).
<i>Planos V e VI</i>	➤	Zanguézi apresenta-se à multidão e surgem os primeiros conflitos entre o profeta e os ouvintes (texto dramático em prosa, para as vozes dos humanos, e em versos, para a fala de Zanguézi).
<i>Plano VII</i>	➤	Em uma série de alusões a personagens históricos e fatos ocorridos logo após a revolução socialista de 1917, Zanguézi, em um pequeno fragmento épico, apresenta uma batalha entre letras do alfabeto (texto em versos).
<i>Plano VIII</i>	➤	Mais uma variação de conceitos aplicados à língua transmental, surgem as “canções da língua estelar”, na voz de Zanguézi, nas quais são apresentadas associações livres de sentido para

determinados grupos de fonemas (texto poético em versos).

- Plano IX*
(plano do pensamento) ➤ Em linguagem *zaúm*, Zanguézi entoa um canto mântico. O autor acrescenta, no interior do Plano, notas explicativas sobre os significados específicos de cada vocábulo do canto mágico.
- Plano X* ➤ Todo o Plano é um longo poema elaborado a partir da letra *M* e da raiz do verbo “poder”, em russo, *motch* (мочь). O poema é seguido por um pequeno fragmento narrativo em prosa.
- Plano XI* ➤ Ressurgem os deuses e sua língua ininteligível, transmental, apresentada em versos.
- Planos XII e XIII* ➤ Zanguézi anuncia a marcha das letras do alfabeto e, a seguir, declama um poema repleto de neologismos. O público reage negativamente, pedindo “mais diversão” ao profeta.
- Plano XIV* ➤ Diálogo, em versos, entre Zanguézi e a multidão. Na discussão, desentendem-se novamente.
- Plano XV* ➤ Zanguézi apresenta as canções em “pinturas sonoras”, de forma referencial e esquemática. São expostos grupos de fonemas e, imediatamente a seguir, seus significados. Este é mais um dos procedimentos propostos para a língua transmental.
- Plano XVI* ➤ No clímax do conflito entre Zanguézi e seus ouvintes, a personagem sofre uma convulsão (que lembra um tipo de ataque epilético). A língua transmental serve, então, para representar a linguagem dos loucos.
- Plano XVII* ➤ Um trio saído dos ouvintes resolve abandonar a multidão e despede-se de Zanguézi (o diálogo entre a personagem principal e os humanos é apresentado em versos).

- Longo poema épico narrado por Zanguézi, no qual são apresentados fatos e personagens históricos que remontam, por exemplo, as revoltas contra o czarismo no século XIX ou a insurreição polonesa, alguns anos depois. No poema, Zanguézi busca demonstrar que há um intervalo regular de tempo entre tais acontecimentos.
- Plano XVIII* ➤
- Zanguézi monta em seu cavalo e parte em direção à cidade, saindo de cena (o plano é dividido em duas falas para Zanguézi: a primeira, um pequeno poema repleto de neologismos *zaúm*; a segunda, um longo poema na voz da personagem).
- Plano XIX* ➤
- Entram em cena duas novas personagens: a Desgraça e o Riso. Suas falas são apresentadas em versos e o Plano termina com a morte do Riso.
- Plano XX* ➤
- Duas personagens humanas lêem em um jornal a notícia da morte de Zanguézi. Inesperadamente, a personagem ressurgue, anunciando estar viva e tudo não ter passado de simples brincadeira.
- Plano XXI* ➤

O caráter dramático do texto, com a expressividade as vozes das personagens, compostas em grande parte por textos em versos, e seus Planos, dividindo a supernarrativa em “atos” dramáticos, contribuiu para que nascesse uma tradição de representação no histórico de *Zanguézi*.

Já em 1923, em Leningrado, o arquiteto e cenógrafo Vladímir Tátlin produziu a montagem da peça *Zanguézi*, assumindo também a responsabilidade pela criação de todo o cenário⁶⁴. A peça, montada no auge da comoção gerada junto aos cubofuturistas pela morte de Khlébnikov, no ano anterior, é um exemplo do trabalho coletivo que tanto marcou as vanguardas em todo o mundo e que possibilitou, muitas vezes, as inter-relações entre

⁶⁴ Tátlin desenhou também, na ocasião, alguns figurinos para a peça, como o da personagem *Riso*.

diferentes formas artísticas. Além de Vladímir Tátlin, participou também do projeto o pintor K. Maliévitch⁶⁵.

Como última criação de Khlébnikov, *Zanguézi* é um texto exemplar: nele estão amalgamados todos os recursos inovadores criados pelo poeta e por seu grupo de vanguarda. Mas além das inovações futuristas, traz também toda a tradição do passado, tanto nos gêneros literários quanto no resgate do folclore e da mitologia eslava e de outras culturas.

Khlébnikov apresentou seu último texto como uma síntese de toda sua obra. Nele cabe toda a natureza, cabem os homens, os deuses e os animais, com suas respectivas formas de linguagem, as diferentes culturas e religiões, as distintas formas poéticas. *Zanguézi* materializa esteticamente a utopia filosófica de seu autor: em sua unidade, obtida pela união de blocos independentes (as narrativas que formam a supernarrativa), espelha-se a concepção do poeta sobre a unidade da humanidade, sua coesão, construída com base no respeito e na preservação da individualidade de cada ser humano.

A escolha de *Zanguézi* como objeto deste estudo está diretamente relacionada ao fato de ser este texto uma síntese. Estudá-lo significa estudar toda a obra de Khlébnikov, miniaturizada em uma realização apenas. Porém, qual o caminho analítico a ser tomado, ao se observar um texto que representa toda uma obra e, mais do que isso, todas as possibilidades de criação de uma obra?

O grau de abertura de *Zanguézi* leva a uma inevitável armadilha na escolha da linha de abordagem a ser adotada, em termos tanto de metodologia quanto de base teórica. Principalmente no que diz respeito à apresentação do texto pela primeira vez ao leitor brasileiro, numa primeira tentativa de tradução integral do mesmo para a língua portuguesa⁶⁶.

Os poucos estudos sobre Khlébnikov que abordam especificamente *Zanguézi*, como demonstrado até aqui, procuram identificar algum aspecto do texto literário e analisá-lo isoladamente. Por outro lado, vários distintos

⁶⁵ Muito mais recentemente, já no ano de 2007, *Zanguézi* foi montado como ópera no Teatro Albéniz, em Madrid, Espanha. A direção da peça foi de Robert Pienz e a montagem contou com o acompanhamento musical criado pelo músico catalão Héctor Parra.

⁶⁶ Alguns fragmentos de *Zanguézi* foram traduzidos por Augusto e Haroldo de Campos e Borís Schnaiderman, em *Poesia Russa Moderna*, 1985.

fragmentos de *Zanguézi* servem para ilustrar a análise de aspectos gerais da poética khlebnikoviana em estudos mais longos e de maior fôlego, voltados para a compreensão da obra do poeta como um todo⁶⁷. Em nenhum estudo, porém, foi encontrada uma análise de *Zanguézi* em sua unidade estética.

A amplitude de *Zanguézi* como realização artística e o método de criação utilizado pelo autor conduziram este estudo a uma abordagem que, no intuito de tratar o texto como uma unidade coesa, demonstrasse o processo de composição desta unidade em seus diversos níveis.

Partindo deste princípio, e de que a criação de um universo coeso em *Zanguézi*, no qual cada fragmento independente espelha-se no todo e vice-versa (ainda que se entenda aqui fragmento independente até mesmo cada palavra, como elementos mínimos de cada narrativa inserida na narrativa maior), torna-se necessária a compreensão de um método de elaboração que opera sobre a criação de sistemas independentes, no intuito de gerar um mecanismo maior. Para obter, em *Zanguézi*, o máximo grau de abrangência organizativa de uma obra de arte, Khlebnikov trabalha com a organização interna do maior número possível de sistemas para fazer girar este mecanismo complexo.

Um exemplo mais evidente deste método está no campo da linguagem, com a exposição dos diversos mecanismos possíveis no sistema maior da língua transmental, sistema este que se subordina, por sua vez, a outro ainda maior: o da língua padrão. Porém, o texto de Khlebnikov não se prende a um tipo de formalismo que possa fazer dele uma mera demonstração de sistemas de linguagem.

No âmbito do sistema literário, estão representados diversos sistemas internos em cada gênero literário presente na supernarrativa. Isto já no campo da macro-estruturação do texto. Internamente, em sua narrativa (ou “suas narrativas”), participam de sua composição outras séries da cultura, como a história (por exemplo, no Plano XVIII⁶⁸ de *Zanguézi*, representado por um

⁶⁷ Por exemplo, no caso do já mencionado livro de R. V. Dugánov (*Velimír Khlebnikov – Priróda Tvórtchestva*, 1990) ou no estudo de N. L. Stepánov (*Velimír Khlebnikov. Jizn' i Tvórtchesvo*, 1975).

⁶⁸ Cf. tradução neste estudo, pp. 106-112.

poema de tom épico), a ciência (no discurso matemático das “tábuas do destino”), o folclore e a mitologia de diferentes culturas e, neles, a menção aos heróis e mitos da própria cultura eslava.

Todos estes sistemas trazidos a *Zanguézi* são mecanismos componentes do sistema maior da cultura. A observação, no texto, da relação entre diversos sistemas em sua composição remete à afirmação de Iúri Lótman e Borís Uspiénski, em seu ensaio “Sobre o Mecanismo Semiótico da Cultura”⁶⁹, no ponto em que relacionam o sistema da linguagem com a cultura:

A título de abstração científica, podemos figurar a linguagem como um fenômeno em si mesmo. Mas, no seu funcionamento real, esta encontra-se incorporada num sistema mais geral: o da cultura, e, juntamente com este, constitui uma totalidade complexa. O ‘trabalho’ fundamental da cultura, como tentaremos demonstrar, consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação.

Lótman e Uspiénski mencionam o conceito de biosfera, de V. I. Vernádski, como o campo de vida orgânica e biológica, em analogia à sociosfera, que cria em torno do homem o campo das relações. O âmbito das “relações” é o que diz respeito à área de estudos da Semiótica da Cultura. Para o estudo dos fenômenos da série cultural, Lótman criará, paralelamente ao conceito de biosfera de Vernádski, o de “semiosfera”⁷⁰.

⁶⁹ LÓTMAN, I; USPIÉNSKI, B.. “Sobre o Mecanismo Semiótico da Cultura”, in: *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 39.

⁷⁰ O conceito de semiosfera de Lótman refere-se à cultura e suas várias ramificações, estabelecendo delineamentos e zonas de restrição que o lingüista chama de “espaços semióticos”. Em termos mais concretos e práticos, o espaço que corresponde à semiosfera (ou seja, ao universo da cultura) é formado por distintos espaços semióticos em interação constante, como aqueles formados pelas linguagens e textos e os formados por outras séries culturais, como as artes, a mitologia, as religiões e outros. De fato, todos estes espaços semióticos representam sistemas de diferentes tipos e níveis. Sobre os sistemas semióticos, Lótman diz que “como agora podemos supor, no existem por si solos em forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de estos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. (...) Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernádski, lo llamamos semiosfera. (...) el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstrato. Esto, sin embargo, en modo alguno

O conceito de semiosfera de Iúri Lótman (junto aos conceitos internos de sistemas semióticos⁷¹, espaços semióticos e fronteira) permite abordar e estudar, na estrutura de *Zanguézi*, as relações entre os diferentes sistemas semióticos ali articulados. Estas articulações vão desde as relações entre a língua russa e a linguagem *zaúm* em seus vários níveis até as que se estabelecem entre os espaços semióticos culturais no interior da narrativa (como na distinção entre a floresta e a cidade, ou entre o mundo dos humanos e o mundo dos deuses) ou mesmo aquelas relações que articulam diferentes séries culturais, como as artes e a ciência (é o caso da inclusão, no texto artístico, do discurso científico, nas formulações matemáticas das “tábuas do destino”).

significa que el concepto de espacio se emplee aquí en un sentido metafórico. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información”. O conceito de semiosfera torna-se muito mais complexo e dinâmico quando observado nas relações entre diferentes sistemas semióticos. Envolvidos em seus espaços semióticos específicos, estes sistemas se inter-relacionam em suas zonas de fronteira. Segundo Lótman, a fronteira é um sistema de extrema importância para a estrutura da semiosfera. Ela é “um mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa”.

Em termos mais práticos, as traduções entre linguagens seriam fenômenos de fronteira para estes sistemas (sejam traduções entre línguas ou entre diferentes formas de linguagem, como as formas artísticas, por exemplo). Porém, é possível observar também tal mecanismo, não no nível das linguagens, no dos sistemas culturais. Lótman fornece um exemplo bastante concreto: “lá valoración de los espacios interior y exterior no es significativa. Significativo es el hecho mismo de la presencia de una frontera. Así, en las robinsonadas del siglo XVIII, el mundo de los ‘salvajes’ que se halla fuera de la semiótica de la sociedad civilizada (pueden equipararse a él los mundos de animales o de niños, contruidos de manera igualmente artificial – con arreglo al rasgo distintivo del estar situado fuera de las ‘convenciones’ de la cultura, es decir, de los mecanismos semióticos de ésta), es valorado positivamente”. As citações sobre o conceito de semiosfera e seus desdobramentos, apresentadas neste estudo, foram extraídas da tradução para o espanhol elaborada por Desiderio Navarro, em I. M. Lótman, *La Semiosfera* (vols. I e II), Madrid: Cátedra, 1996. Os fragmentos transcritos nesta nota referem-se às páginas 23 a 29 do primeiro volume, no capítulo “Acerca de la Semiosfera”.

⁷¹ Não foi utilizada como base para este estudo a diferenciação formulada por Lótman entre sistemas modelizantes primários e secundários. Segundo este conceito, as línguas seriam consideradas sistemas modelizantes primários, enquanto que as outras séries ou sistemas dentro do espaço cultural (como as artes, o comportamento e outros) seriam sistemas modelizantes secundários. A não utilização desta diferenciação deve-se à irrelevância de se operar um simples classificação ou mesmo hierarquização de sistemas em um texto artístico como *Zanguézi*, no qual a amplitude de sistemas que se inter-relacionam abrange todos estes níveis e praticamente elimina a idéia de hierarquia ou de maior ou menor grau de importância entre eles. O conceito de sistemas modelizantes primários e secundários é apresentado em diferentes textos de Lótman. Aqui fica indicada a leitura, sobre o assunto, do capítulo intitulado “A arte como linguagem”, em Iúri Lótman, *A Estrutura do Texto Artístico*, 1978, pp. 33-71.

Os conceitos de supernarrativa (apresentado este por Khlébnikov na “Introdução”⁷² de *Zanguézi*) e de universo semiótico, de Lótman, curiosamente se encontram, apresentados quase que da mesma maneira nos dois casos. As primeiras palavras da “Introdução” a *Zanguézi* são:

Uma narrativa é construída com palavras, como a construção de um edifício por unidades. As palavras isométricas servem à unidade como pequenas pedras.

Sobre o universo semiótico, Lótman afirma que:

Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el ‘gran sistema’, denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis.⁷³

Através da análise da dinâmica entre os sistemas semióticos em *Zanguézi* torna-se possível penetrar no mecanismo que o autor busca utilizar para atingir, por meio da unidade harmônica destes diversos sistemas, a concretização no plano estético (ou seja, na obra de arte) de seus conceitos filosóficos e ideológicos ligados à utopia de uma harmonia universal. Partindo do jogo entre os sistemas já existentes (exemplos deles são os gêneros literários e a língua russa), para a obtenção da harmonia entre eles é necessária, para Khlébnikov, a criação de um novo sistema ou novos sistemas (exemplos são a supernarrativa como gênero ou as formas da língua transmental).

Apesar de atualmente parecer haver uma ligeira retomada, na Rússia, do interesse pela obra de Khlébnikov, com a publicação de sua biografia e de uma

⁷² Cf. tradução de *Zanguézi*, p 75.

⁷³ Iúri Lótman, *La Semiosfera* – Vol I, pp. 23-24. O resultado do raciocínio de Lótman, partindo das pedras mínimas para atingir a unidade da semiosfera também se parece com aquele a que chega Khlébnikov em sua “Introdução”: partindo das palavras como pedras, para chegar à narrativa como bloco do edifício que será a supernarrativa, em sua unidade.

importante coletânea de artigos de um dos maiores especialistas sobre a obra do poeta, em 2006⁷⁴, esta retomada ainda pode ser considerada um tanto tímida, quando se trata de um poeta de tamanha importância para a literatura russa e para a literatura moderna em geral.

Também interessante notar que, na Rússia de hoje, mesmo entre estudiosos das artes ou da literatura (e mesmo entre lingüistas), é comum notar uma expressão de desagrado e, às vezes, até mesmo de certo ceticismo indiferente, ao se provocar os assuntos: modernismo, modernidade, vanguarda, inovações artísticas do início do século passado. Portanto, não seria justo afirmar que há pouco interesse na literatura khlebnikoviana, simplesmente. A aversão parece estender-se aos escritores do período em geral. Percebe-se, por exemplo, um vácuo nos estudos e discussões universitárias, que marca um salto de interesses nas teses sobre literatura, passando diretamente do simbolismo para a literatura pós-moderna⁷⁵.

Se tal aversão tem alguma relação com o engajamento dos vanguardistas na revolução socialista, a mesma revolução que instaurou um regime que até hoje deixou cicatrizes na sociedade russa e que é vista atualmente com certo desprezo pela maior parte da população, a análise desta hipótese não caberia aos objetivos deste estudo. Da mesma maneira, em termos culturais, tal aversão poderia estar relacionada a um refluxo de certo comportamento conservador na Rússia atual, o qual entraria em conflito com um período essencialmente provocador e contestador. É outra pergunta: ficam aqui as duas como proposta de reflexão e de abertura para outras.

Assim como Khlebnikov compõe *Zanguézi* como um texto que, em seu término, abre-se em novas perspectivas, a literatura de vanguarda não se esgotou com o tempo e talvez a repulsa esteja também na percepção de que algumas feridas ainda estão abertas. Este estudo pretende, deste modo,

⁷⁴ Trata-se da coletânea de artigos escritos por V. P. Grigóriev (sobre quem foram traçados já alguns comentários), professor na área de lingüística eslava na Universidade Estatal de Moscou, escritos entre 1958 e 2000, intitulada *Velimír Khlebnikov v Tchetyrekh mérnóm Prostránstve lazyká* [Velimír Khlebnikov no Espaço da Quarta Dimensão da Língua], Moscou: lazykí Slaviánskikh Kultúr, 2006.

⁷⁵ É claro que esta é uma observação que toma os estudos em sua maioria. Ainda há interesse em poesia de vanguarda, sem dúvida. Porém, este interesse é muito pequeno se comparado ao despertado por outros períodos (em termos de número de pesquisas).

também somente abrir certas perspectivas para a compreensão da obra de Khlébnikov, partindo de seu texto-síntese. Ele nasce de um movimento de atração à modernidade e ao legado que deixou, num movimento contrário ao que ocorre na Rússia atual, acima comentado.

Em suas palavras confessionais, Octavio Paz expõe esta ambigüidade entre a repulsa e a atração provocadas pela modernidade, esta musa, sempre entre o bem e o mal:

La modernidad ha sido una pasión universal. Desde 1850 ha sido nuestra diosa y nuestro demonio. En los últimos años se ha pretendido exorcizarla y se habla mucho de la "postmodernidad". ¿Pero qué es la postmodernidad sino una modernidad aún más moderna?

CAPÍTULO 2 – No princípio era a supernarrativa: a gênese do gênero

Nas diversas coletâneas ou reuniões de textos em que podemos encontrar as obras de Khlébnikov, é comum a presença de *Zanguézi* no grupo de obras intitulado “supernarrativas”. Também verifica-se subtítulos do tipo: “poemas longos” ou mesmo “dramas”⁷⁶. Classificações quanto ao gênero: seria este talvez o primeiro problema apresentado em *Zanguézi*? A princípio, não. Não há nenhuma problemática mais complexa, visto que o autor conceitua o novo gênero ao qual o texto pertence no próprio corpo da obra, em sua breve “Introdução”⁷⁷.

À parte o problema prático do enquadramento de *Zanguézi* (e outros textos do autor, da mesma linha) com o intuito único de melhor organizar as coletâneas ou reuniões de suas obras, a questão do gênero literário surge sutilmente em análises, ensaios e comentários sobre o autor: Tiniánov, por exemplo, chama *Zanguézi* de “drama romântico”⁷⁸. Em outros casos é preferida a própria terminologia adotada pelo autor: “supernarrativa” (o que, de longe, parece mais honesto e digno e, diga-se de passagem, fato que se revela nas edições mais seriamente organizadas das obras do poeta na Rússia⁷⁹). Às vezes, diante da dificuldade no esforço classificatório, opta-se

⁷⁶ Na reunião da obra de V. Khlébnikov em Três Tomos (*Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh*, 2001), por exemplo, *Zanguézi* vem inserido entre vários outros textos com características bastante distintas, em um mesmo agrupamento denominado “Poemas e Supernarrativas” (neste caso, a palavra “poemas”, *poémy*/ поэмы, em russo, tem o sentido de “longos poemas”). De forma diferente funciona a palavra *stikhotvoriénie*, стихотворение, termo mais especificamente utilizado para as coletâneas de versos que correspondem à poesia lírica). Já na coletânea *Tvoriéniiia* (1987), *Zanguézi* é localizado no grupo de textos sob a denominação específica de “Supernarrativas”, do qual fazem parte apenas quatro outros textos que o próprio autor classificou como tais. O mesmo ocorre nas obras completas em 6 tomos (V. Khlébnikov, *Sobránie Sotchiniénii v 6 tomákh* [Obra Reunida em 6 Tomos]. Moscou: Naslédie, 2000). São casos em que se pode notar o maior cuidado em relação aos critérios do próprio poeta. Na coletânea V. V. Khlébnikov - *Stikhotvoriéniiia. Poémy. Drámy. Proza* [V. V. Khlébnikov: Versos. Poemas. Dramas. Prosa.], Moscou: Sov. Rossiia, de 1986, o texto é incluído na categoria “dramas”.

⁷⁷ Cf. tradução, p. 75.

⁷⁸ Iúri Tiniánov, em seu ensaio à edição de 1928 das obras de Khlébnikov, intitulado simplesmente “Sobre Khlébnikov” (“O Khlébnikove”, in: *Mir Velímíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp.214-223), chama *Zanguézi* de “drama romântico” (p. 217) e, posteriormente, no mesmo ensaio, inclui o texto entre outro “poemas” (p. 218).

⁷⁹ É o caso da coletânea *Tvoriéniiia*, 1986, acompanhada de notas e comentários, assim como a recente edição da *Obra Reunida em 6 Tomos* (com o último volume lançado recentemente, em 2005), com textos introdutórios de R. V. Dugánov e S. Stárkina.

apenas por “longo texto poético”⁸⁰. E por este caminho segue a seqüência de esforços para a escolha do melhor termo de referência a *Zanguézi* nos ainda poucos estudos em que é abordado⁸¹.

Sem dúvida, a questão dos gêneros literários, da terminologia aplicada neste caso pela Teoria da Literatura e áreas afins, mostra-se como uma discussão já datada. Sabe-se que desde os primeiros momentos de ruptura que anteciparam as vanguardas dos século XX (como a escola Simbolista, por exemplo) já o problema dos gêneros era colocado abaixo no processo de criação artística. A implosão do verso e de todos os recursos que o caracterizavam, o próprio desmembramento das distinções entre poesia e prosa que tanto afetaram ou enriqueceram os conceitos que envolviam o gênero lírico e o narrativo, possibilitaram às vanguardas muito mais o aprofundamento e continuidade desta questão do que propriamente a abertura de novas fronteiras. E mesmo é possível afirmar, neste ponto, que para a discussão sobre o mencionado tema dos limites entre a prosa e a poesia não há muito espaço na obra de Velimír Khlébnikov. Na verdade, veremos adiante como os aspectos relacionados aos gêneros literários, em *Zanguézi*, ganham nítidos contornos internos, dentro às vezes da mais perfeita rigidez de delimitações que tradicionalmente os diferentes gêneros literários possam apresentar. Não à toa o autor, dentre os futuristas russos, foi considerado por muitos um classicista⁸² (a princípio por outros motivos aos quais esse aqui apresentado soma-se).

⁸⁰ A simples consideração de *Zanguézi* como um “longo poema” pode ser encontrada em alguns artigos sobre o poeta, como no próprio artigo “Sobre Khlébnikov” (“O Khlébnikove”), de R. V. Dugánov, p. 24. É possível encontrar também o texto classificado como “ópera”, como no estudo de Gabriella Imposti, ““Zanguézi”. La lengua degli dei. Fonosimbolismo e *zaúm*”, p. 103. Já no ano de 2007, em matéria do jornal espanhol *El Mundo*, de 25.06.2007, intitulada “La innovación del lenguaje” e na qual é comentada a montagem do texto em Madrid, o autor, Tomas Marco, curiosamente chama *Zanguézi* de “poema-acción”.

⁸¹ Como comentado no capítulo anterior, ainda pode ser considerado pequeno o número de estudos especificamente voltados para este que é o mais importante texto literário de Khlébnikov.

⁸² Krystyna Pomorska, em *Formalismo e Futurismo* (São Paulo: Perspectiva, 1972) comenta o rótulo de “classicista” e até mesmo de “passadista” aplicado a Khlébnikov pelos próprios companheiros cubofuturistas, em decorrência de o poeta, como critério para a criação de palavras em língua transmental, utilizar “o material existente da linguagem” e apresentar seus cálculos e métodos de associação de raízes de palavras “relacionados com o aspecto histórico da linguagem” (p. 127).

2.1 – A articulação dos gêneros na formação da supernarrativa

Sobre *Zanguézi*, já foi recusada neste estudo a hipótese da utilização da metalinguagem como princípio de construção da narrativa em geral. De fato, como princípio tal função não deve ser considerada. Porém, sua presença na “Introdução” é evidente: o fragmento pode ser lido mesmo como um verbete de um dicionário de termos literários ou de um manual do gênero. Responde diretamente à não menos objetiva pergunta: “o que seria uma supernarrativa?” O próprio autor, ou melhor, o próprio texto nos dá a definição:

Uma narrativa é construída com palavras, como a construção de um edifício por unidades. As palavras isométricas servem à unidade como pequenas pedras. A supernarrativa ou transnarrativa constitui-se de fragmentos independentes, cada qual com seu deus especial, sua fé especial e sua regra especial.

Em outras obras de Khlébnikov escritas sob a mesma perspectiva não se repete esta colocação introdutória, por exemplo, em *Ásia Desenhada*⁸³, *Os Filhos da Lontra*⁸⁴ e *Guerra na Ratoeira*⁸⁵, obras em geral reunidas sob a classificação de supernarrativas e que, de fato, trazem características semelhantes às de *Zanguézi*, o que significa dizer que são elaboradas sob o mesmo processo de fragmentação de vozes e ações no plano da narrativa e com o mesmo intuito de obtenção da unidade constitutiva do texto por meio de blocos relativamente independentes.

Num caminho comparativo de observação de tais obras do autor, pode-se notar que aquela que mais se assemelha a *Zanguézi* é *Os Filhos da Lontra*, e mesmo assim ela já tem seu início por um bloco similar ao segundo fragmento inicial de *Zanguézi*, logo após sua “Introdução”: com a descrição do

⁸³ *Азы из Узы* (Ázy iz Úzy), em V. Khlébnikov, *Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh*, Tomo II, 2001, pp. 307-312.

⁸⁴ *Дети Выдры* (Diéti Vydry), em Idem *ibid.*, pp. 63-89.

⁸⁵ *Война в Мышеловке* (Voiná v Mychelóvke), id. *ibid.*, pp. 294-306.

cenário no qual será desenvolvido o drama⁸⁶. Na verdade, dentro desse conjunto de textos, em termos de processo de composição, a “Introdução” de *Zanguézi*, constituída por uma conceituação metafórica do novo gênero, é o único elemento realmente novo. À parte toda a falta de informações claras sobre, por exemplo, qual a ordem cronológica exata da criação dos textos por Khlébnikov, sabe-se que *Zanguézi*, se não foi sua última obra, como se imagina, foi com certeza uma delas (talvez escritas, essas últimas obras, mesmo simultaneamente, dada a imprecisão de datas referidas pelo autor: em *Zanguézi*, de 1920 a 1922, dois anos em processo de elaboração⁸⁷).

A suposta última obra de Khlébnikov apresenta-se como uma síntese de toda uma poética desenvolvida até ali. Não apenas uma síntese do longo trabalho de criação de um novo gênero, mas uma síntese de tudo o que havia escrito até este ponto. Sob todos os pontos de vista, em *Zanguézi* estão presentes em profusão todos os elementos encontrados nos outros textos de Khlébnikov: da versificação tradicional, dentro de parâmetros até mesmo clássicos de metrificação, rima e ritmo, típica de seus primeiros poemas, escritos ainda sob influência de correntes simbolistas, até as inovações formais tipicamente cubofuturistas e à linguagem *zaúm*; da utilização de blocos representados por pequenos poemas isolados ou fragmentos compostos por representações típicas do gênero dramático e mesmo do ensaio literário ou científico (com pretensões a desenvolver conceituações matemáticas sobre o mundo e o destino) até a própria fusão de gêneros com o objetivo de caracterizar a supernarrativa; das citações diretas a obras de autores clássicos da literatura russa (como Aleksánder Púchkin⁸⁸) à criação de neologismos que tornou o poeta tão conhecido no início das inovações da vanguarda russa. Em diferentes graus de aprofundamento e em diferentes

⁸⁶ Ver a “Carta dos Planos da Palavra”, na tradução de *Zanguézi* deste estudo, após a “Introdução”, p. 75.

⁸⁷ Sofia Stárkina, em sua biografia de Khlébnikov, define com maior precisão os passos finais para a conclusão de *Zanguézi* e parece pôr fim à discussão sobre ser ou não o texto inacabado, como considera Dugánov, em seu livro *Velimír Khlébnikov – Priróda Tvórtchestva*, p. 62. Stárkina fixa, em sua pesquisa, as datas da reunião final para a resolução sobre o encerramento da supernarrativa (16.01.1922, data que também é mencionada na coletânea *Tvoriénii*, de 1986) e da assinatura do contrato para publicação (11.03.1922). Ver Stárkina, *Velimír Khlébnikov*, pp. 307-320.

⁸⁸ Cf. notas 90 e 101 à tradução, pp. 147-148, em menção ao romance em versos *Evguéni Oniéguin* e ao poema “A Fonte de Bakhtchissarai”, de A. Púchkin (1799-1837).

linhas temáticas todos estes elementos estão presentes na obra do poeta desde seus primeiros textos.

Sim, Khlébnikov, apesar das considerações dos críticos sobre o irracionalismo das vanguardas, seguia uma linha extremamente racionalista de composição e *Zanguézi* pode ser lido como o resultado final de um longo projeto de criação poética, mais precisamente de concepção de um universo muito particular. *Zanguézi* nasce justamente para tornar-se a “máquina do mundo” de seu autor, o grande resumo de toda uma criação ou, se assim quisermos chamar, a miniaturização perfeita como grande chave para o encerramento de um mundo poético até ali incompleto. Nesse sentido é possível considerá-lo como um processo de mitolinguagem: o longo projeto de uma vida de criação poética está em cada detalhe do projeto deste último texto.

Praticamente impossível não retornar e mergulhar na metáfora proposta pelo autor na “Introdução” e que resume em poucas palavras seu projeto de supernarrativa: cada palavra como um bloco do edifício, cada palavra como um fragmento com sentido independente na busca da unidade de sentido de uma frase ou verso; cada bloco de *Zanguézi* funcionando como um elemento narrativo independente com o objetivo de compor a unidade de sentido da supernarrativa, o grande edifício solidamente estruturado; *Zanguézi* como o último bloco, a pedra final que resume e ao mesmo tempo dá encerramento ao projeto poético do autor, retomando toda sua obra anterior. Tal perspectiva nos leva a ver o texto como a síntese da síntese: simultaneamente fragmento e representação do resultado, da unidade.

Internamente, a “Introdução” ao texto é uma paródia de um ensaio literário ou de um trecho de conceito teórico para um gênero literário. Paródia, pois este fragmento, ao contrário do que se pode supor em um ensaio teórico, apresenta seu conceito do novo gênero por meio de metáforas (a arquitetura da narrativa como a arquitetura de um prédio e seus tijolos), porém sem abandonar a terminologia necessária a tal definição, com palavras e expressões como: “novela”, “narrativa”, “palavras isométricas”, “articulação do tema” e outras. Também paródia se levamos em consideração o caráter de

condensação com que um conceito a princípio tão complexo é apresentado ao leitor. O pressuposto de um desenvolvimento mais claro e progressivo da idéia de supernarrativa é eliminado justamente pelo uso das metáforas, que substituem os possíveis recursos retóricos de argumentação no discurso.

Porém, mais do que pelas metáforas, o desenvolvimento do conceito seguido de demonstrações concretas sobre o objeto de estudo, ou seja, o novo gênero literário (se trata-se aqui de considerar expectativas e conhecimento prévio do leitor em relação ao gênero discursivo), é eliminado ou substituído também por um fator que podemos considerar tanto interno quanto externo: já num recurso de auto-paródia, o conceito está inserido no próprio objeto de estudo, é parte integrante do mesmo e, exteriormente, representado na própria poética do autor, em seus textos anteriores (que, como dissemos, não deixam de estar presentes, mesmo no plano estrutural, em cada fragmento de *Zanguézi*)⁸⁹.

O desvio parodístico provocado na “Introdução” dá-se, portanto, menos em relação ao gênero literário do que em relação ao gênero discursivo utilizado. São as marcas mencionadas acima, típicas do ensaio literário que propõe uma discussão sobre um ponto teórico, que desviam o leitor logo no ponto inicial do texto e indicam o foco de importância do que virá adiante: o processo de elaboração da narrativa, o método utilizado para sua construção. O recurso do desvio em relação ao gênero discursivo não é uma novidade na

⁸⁹ O conceito de paródia, sua função, seus vários desdobramentos e sua importância para a literatura contemporânea são amplamente discutidos por Linda Hutcheon em seu abrangente estudo *Uma Teoria da Paródia – Ensaios das formas de arte do século XX* (Lisboa: Edições 70, 1985). A autora comenta: “as formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal. (...) O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos...” (p. 11). É justamente sobre esta auto-referência, esta paródia auto-referente que pode ser observado o fragmento de Khlébnikov acima mencionado. E se, como diz a autora, com base na teoria do dialogismo, de Mikhail Bakhtin, “o dialogismo intertextual é uma constante de toda a literatura de vanguarda” (p. 93), tem-se em Khlébnikov o dialogismo intertextual auto-referente, que aponta para o desenvolvimento da própria poética. A paródia, em *Zanguézi*, aponta em diversas direções, seja buscando a relação com outros textos da tradição literária, seja buscando a auto-referência dialógica ao próprio método do autor, seja, como se pode notar nas relações entre o narrador Zanguézi e o autor-comentador Khlébnikov, ao provocar a relação intratextual, que aponta para dentro da própria obra. Nesse sentido, a paródia em Khlébnikov refere ao que Hutcheon chama de “metaficção moderna”, que “existe na fronteira autoconsciente entre a arte e a vida, traçando pouca distinção entre autor e leitor co-criador”. É possível ampliar este conceito, em Khlébnikov, para a distinção entre autor e obra (representada aqui pelo narrador).

literatura de vanguarda e moderna e foi constantemente utilizado, em geral obtendo como resultado, via paródia, o efeito de ironia no discurso. No modernismo brasileiro, por exemplo, talvez um dos mais conhecidos trechos literários que apresenta esta característica seja o nono capítulo de *Macunaíma*, de Mario de Andrade, sob o título “Carta pras Icamiabas”, que tem início com:

Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas
Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis,
São Paulo.
Senhoras:
Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saudade e muito amor, com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo – a maior do universo, no dizer de seus prolixos habitantes – não sois conhecidas por ‘icamiabas’, voz espúria, sinão pelo apelativo de Amazonas e de vós, se afirma cavalgades ginetes belígeros e virdes da Hélade clássica, e assim sois chamadas.⁹⁰

Na “Carta pras Icamiabas”, a paródia remete ao gênero discursivo da carta oficial, apontando mais precisamente às cartas de informação dos primeiros navegantes portugueses ao descrever a nova terra à Metrópole, porém no sentido inverso. Todas as marcas do gênero estão presentes, seja na introdução da carta e seu cabeçalho, seja no uso de pronomes e formas de tratamento. A partir da paródia passa a ser obtido o efeito irônico do discurso em vários níveis, principalmente no da escolha lexical. O trabalho lingüístico é articulado por Mario de Andrade em seus mínimos detalhes, naquele que pode ser considerado um dos momentos mais brilhantes de nossa literatura. O desvio do gênero discursivo no interior da rapsódia está conectado diretamente a uma quebra de expectativa do jogo de sentidos da narrativa de *Macunaíma*, como texto literário, e também do próprio discurso do herói Macunaíma e do que se conhece sobre ele até este ponto por meio de sua expressão verbal.

⁹⁰ ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004, p. 71.

Outro brasileiro e modernista, Oswald de Andrade, também fez uso da paródia de gênero constantemente e, em termos de “invenção” (ou de romance-invenção, como nos casos de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*) levou ainda mais a fundo a ruptura em relação à questão dos gêneros na literatura moderna do que o mencionado Mário de Andrade. Se neste o discurso paródico de fundo irônico integra-se ao processo narrativo a serviço da “fábula” de *Macunaíma*, naquele ocorre o que Haroldo de Campos chama em seu estudo introdutório em *Serafim Ponte Grande* de “desnudamento” do processo de criação do objeto-livro (comentário via Victor Chklóvski) e de “desarticulação da forma romanesca tradicional”. O “desnudamento” de um processo é evidente no primeiro fragmento de *Serafim Ponte Grande*:

Recitativo

A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor.
Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de
borracha e galochas. Foram alguns militares que
transformaram a minha vida. Glória dos batizados! Lá fora,
quando secar a chuva, haverá o sol.⁹¹

Não seria exagero afirmar que, em seus parâmetros de construção e de romance-invenção, *Serafim Ponte Grande* é a obra da literatura brasileira que mais se aproxima de *Zanguézi*, de Khlébnikov. Ficamos ainda um pouco com Oswald de Andrade e seu *Serafim*, segundo o percurso apresentado por Haroldo de Campos, que começa seu estudo sobre o romance tratando especificamente da questão dos gêneros:

Nas *Memórias Sentimentais de João Miramar* (concluídas em 1923, publicadas em 1924), Oswald já fizera esta experiência de limites, abolindo as fronteiras entre a poesia e a prosa. Agora ele radicaliza numa outra dimensão, utilizando-se das conquistas estilísticas anteriores, mas entrando ainda mais a fundo – se assim é possível dizer – na desarticulação da forma romanesca tradicional. (...) A contestação do livro, como objeto bem caracterizado dentro de um passado literário codificado e de seus ritos culturais, começa aqui, desde logo, pela materialidade, pela fisicalidade desse objeto. No lugar onde

⁹¹ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1985, p. 15.

costumeiramente se indicam ‘Obras do Autor’, a relação destas vem sob a rubrica “Obras Renegadas...”⁹²

Assim como em *Zanguézi*, Oswald de Andrade propõe a inserção de outros gêneros em seu romance-invenção no sentido de “desarticulá-lo”. Em capítulos como “Serafim no Pretório” e outros, o gênero dramático é explorado sob as falas das personagens identificadas diretamente e com a ausência do narrador, por exemplo. Também marcas de gêneros discursivos que permitem identificar a forma de um diário ou de cartas são utilizadas em outros pontos. Obviamente, Oswald não abriria mão de inserções do gênero lírico em seu grande mosaico, como no caso do “Poema Oval”:

Poema Oval
Eu gosto de ovos
E de balas de ovos
E de ovos duros
Com linguiça alemã
E boa cerveja
Eu gosto de ovos mexidos
Poached & scrambled
Com bacon & toast
Em Londres
E chá da China
Mas gosto mais
- Lá isso gosto
De tomar ovos quentes
Co'a Serafina⁹³

Há, porém, em *Serafim Ponte Grande*, esta palavra-chave de Haroldo de Campos: desarticulação. A inserção de outros gêneros, numa paródia do próprio gênero narrativo, é um recurso do qual o autor lança mão para desarticular e reinventar a forma do romance tradicional. Diferentemente de Khlébnikov, em Oswald não há uma mescla de gêneros, mas uma intromissão de gêneros, provocando o que Chklóvski (também neste ponto citado por Campos) chama de “estranhamento”, típico da literatura moderna. Em *Zanguézi*, por outro lado, como nos mostra a introdução-intervenção do autor, a palavra-chave para o projeto da obra seria “articulação”.

⁹² ANDRADE, Oswald de, 1985, p. 145.

⁹³ Ibid., p. 89.

É verdade que o resultado conquistado tanto por Oswald de Andrade quanto por Khlébnikov é bastante parecido, e neste aspecto os dois textos se encontram: a obtenção da unidade final pela fragmentação do texto em unidades menores independentes, seja a unidade narrativa pelos blocos narrativos independentes, seja a unidade do gênero pela fragmentação em blocos independentes que se alternam em diferentes gêneros (o que leva a uma unidade formal final). A diferença fundamental entre os processos que geram este resultado reside na decisão pela “desagregação” ou, se quisermos, “implosão” do gênero narrativo tradicional, do romance (no caso de Oswald de Andrade), consequentemente provocando a desorientação do leitor no que diz respeito à sua expectativa quanto à forma literária tradicionalmente codificada, enquanto que em *Zanguézi* a decisão de Khlébnikov caminha logo no início do texto para a opção pela orientação do leitor, propondo agregar diferentes gêneros já codificados pela tradição literária na composição de um novo gênero. O tom da “Introdução”, obviamente, é professoral. O que se pode chamar de um “processo de desarticulação”, em Khlébnikov, ocorrerá internamente, do ponto de vista da linguagem e da construção do herói na supernarrativa, mas até aqui o texto é observado em sua macroestrutura.

2.2 – A fusão das vozes e a unidade da supernarrativa

Instruído o leitor por Khlébnikov sobre a forma que encontrará pela frente, partimos para o segundo fragmento introdutório do texto⁹⁴, colocado ainda antes do primeiro “plano narrativo” de *Zanguézi* (e que, assim como a “Introdução”, consideramos aqui também como parte constitutiva da obra). Tem início, então, de forma mais evidente, o processo de desnudamento do método de composição. Na “Introdução”, a primeira frase diz que

uma narrativa é construída com palavras, como a
construção de um edifício por unidades

⁹⁴ Ver “Carta dos Planos da Palavra”, na tradução, p. 75.

No fragmento seguinte, o próprio título retoma a importância da criação verbal em *Zanguézi*, chamado “Carta dos Planos da Palavra”. A função deste fragmento para a supernarrativa aproxima-se muito de uma rubrica em um texto dramático, geralmente intercalada aos diálogos que conduzirão a trama, indicando todo o cenário onde a mesma transcorrerá em seus detalhes.

O cenário da floresta e da plataforma onde Zanguézi lê seus poemas/profecias todas as manhãs, pela própria mobilidade do ponto de vista em sua descrição, lembra também uma tomada cinematográfica, numa locação externa, que começa pelo plano maior sobre as montanhas e aproxima-se em “close” do penhasco:

As montanhas. Sobre a clareira ergue-se o áspero
penhasco em linha reta, parecido com uma agulha de ferro
vista sob uma lente de aumento.

E a câmera desce, posteriormente, à plataforma e aos mínimos aspectos da ondulação das folhas nas árvores e das pedras e raízes no solo

O frondoso pinheiro chacoalha violentamente suas folhas
em ondas azuis (...)
De todas as partes, por debaixo das raízes, surge a
plataforma negra das folhas de pedra da base rochosa. As
raízes enroscam-se em nós...

De acordo com as instruções formais do fragmento anterior, considerando-se inclusive a relevância da palavra “narrativa” no mesmo e tomando-se já este segundo fragmento como uma pequena unidade narrativa fechada, tem-se também a possibilidade de um recorte descritivo, com o posicionamento do narrador em terceira pessoa. A idéia de um narrador não poderia ser abandonada no trecho sem a perda imediata de efeitos obtidos por meio de metáforas e comparações como “*o pinheiro (...) postado ao lado do penhasco, cobre uma de suas partes como se, com sua amizade, guardasse seu sono*” ou “*é o caminho da noite que chora*”, ou ainda “*pedras negras vivas recostam-se entre os troncos*”.

A articulação discursiva entre os dois fragmentos (“Introdução” e “Carta dos Planos da Palavra”) revela a presença do mesmo narrador-autor, mantendo as duas unidades intrinsecamente ligadas e representativas do método didático apresentado inicialmente. A “Introdução”, como dito, inicia-se pela palavra, a unidade mínima, enquanto o segundo bloco é denominado como o cenário para os “planos da palavra”; a metáfora essencial da “Introdução” é a palavra tomada como “*pedra*”, que irá compor os blocos do edifício, que serão, por fim, para o artista, “*a narrativa de primeira ordem*”, assim como no segundo fragmento, na composição do cenário, todas as estruturas estão interligadas por pedras: o penhasco (pedra-mor) apóia-se “*próximo ao círculo de escarpas verticais de diferentes tipos de rochas*”, e o mesmo penhasco é “*unido às pedras em sua base por uma ponte*” (formada pelas avalanches da montanha, ou seja, por pedras), sendo a plataforma composta por “*folhas de pedra*”, além de “*pedras vivas recostam-se entre os troncos*”. A metamorfose do elemento vegetal em mineral⁹⁵ (folhas de pedra) fecha o ciclo de imagens e relações retornando, por fim, à palavra, à obra:

as raízes enroscam-se em nós, onde aparecem as bordas
dos livros de pedra do leitor subterrâneo

Voltamos, assim, à “Introdução” de *Zanguézi*. A natureza descrita é fundamentalmente mineral, mas o que são as pedras senão a representação das próprias palavras ou unidades mínimas da narrativa? O que é o “carta dos planos da palavra” senão o bloco maior, formado por estas pequenas pedras e que, como unidade, ajuda a compor a unidade maior da

⁹⁵ As pedras têm um papel interessante, entre os outros elementos da natureza, para a mitologia eslava. Nas antigas lendas cosmogônicas eslavas, as pedras eram vivas, podiam sentir, reproduzir-se e crescer como plantas. Teriam deixado de existir desta maneira quando Deus castigou a terra e o homem por seus pecados. Há lendas como a da Virgem Maria, que teria condenado as pedras a não mais crescer depois de uma delas haver crescido em seu caminho e machucado sua perna. Entre camponeses russos e bielorrussos existe a crença de que as pedras do campo, a cada dois anos na noite de ano-novo, mostram-se crescidas. Assim como há a lenda ucraniana das pedras com rostos humanos: elas seriam o resultado do castigo divino aplicado a uma comadre e um compadre que, voltando de um batismo, teriam caído em pecado de adultério. É interessante notar como as pedras parecem ganhar vida na descrição de Khlébnikov, às vezes confundindo-se com os vegetais. Isto pode ser observado até mesmo nos verbos de movimentos utilizado em relação a elas no fragmento. Pode-se considerar que o cenário inicial de *Zanguézi* é, assim, construído sobre a imagem mitológica da pedra para a cultura eslava.

supernarrativa? O processo de composição é dissecado diante do leitor e o método desenvolve-se paralelamente na expressão verbal, no discurso e nas inter-relações macroestruturais. O círculo fecha-se sobre si mesmo antes do início da narrativa, retornando à palavra como elemento fundamental de constituição da obra.

O herói, da sua plataforma (feita de livros de pedra), todos os dias recita seus poemas e lê seus sermões “*para as pessoas ou para a floresta*”. As pessoas, personagens, natureza, cenário, em *Zanguézi*, são fruto da linguagem, das palavras que compõem suas imagens. O herói devolve, portanto, todas as manhãs, as palavras ao próprio mundo que as mesmas compõem, encerrando o ciclo de reestruturação e reorganização deste universo composto de linguagem e pela linguagem.

Zanguézi, o texto, parte da concepção de uma estruturação narrativa perfeita, com seus elementos mínimos relacionados de forma a gerar uma unidade final fechada, que por sua vez gerará a supernarrativa como forma. Esse conceito racionalmente elaborado (quase que aritmeticamente elaborado) está na base da utopia poética de Khlébnikov, na qual o mundo estruturalmente perfeito é concebido a partir do plano da linguagem. Sobre tal concepção de mundo trataremos mais adiante.

O mais conhecido tradutor da obra de V. Khlébnikov para a língua inglesa, Paul Schmidt⁹⁶, comenta a questão da criação de um novo gênero na poética do autor, na coletânea de textos intitulada *Collected Works of Velimír Khlébnikov – Prose, Plays and Supersagas* (vol. III). Em muitos de seus comentários, Paul Schmidt enfatiza, ainda que sem maior aprofundamento, a supernarrativa em sua mescla de gêneros como a busca pela concepção de “uma nova forma dramática”. O conjunto das considerações do estudioso acaba por afirmar a predominância do gênero dramático na composição das “supersagas”, abaixo em breve análise que parte da supernarrativa *Ásia Desenlaçada*:

⁹⁶ Paul SCHMIDT in: KHLÉBNIKOV, V., *Collected Works of Velimír Khlébnikov – Prose, Plays and Supersagas*, v. II. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1989, pp. 275-276.

The addressees of the poems are equally multifarious: in one poem the implied listener is a disciple awaiting enlightenment, in another a seductress, in a third the Asian continent, and in a fourth the heavenly spheres. What this diversity conveys is the fundamentally dramatic character of the supersaga as a genre. In *Zangezi* and *Otter's Children* it is realized literally in sections identified as acts or scenes, replete with stage directions and set speeches by *dramatis personae*. In *Azia Unbound* and *War in a Mousetrap* the individual poems establish a dramatic identity internally, with the speaker typically apostrophizing a reader, or group of readers, identified in the opening lines. Alternately he will frame his words in the first-person plural to ensure that we, his readers, are included in the dramatic context.

De fato, ao atentar para a organização macroestrutural de *Zanguézi*, com exceção dos Planos IV, VIII e IX⁹⁷ (nos quais, em relação ao gênero, são reproduzidos “cantos” líricos) é possível notar que a disposição dos diálogos entre as personagens, identificadas em suas falas, ou de monólogos da personagem principal, respeita formalmente a disposição do texto dramático. Porém, internamente, uma grande parte dos planos é composta por pequenos fragmentos líricos (o que de maneira alguma excluiria a caracterização de determinado texto, em geral, como dramático, em termos de gênero). É importante lembrar, apesar disso, que o próprio autor denomina o novo gênero como *supernarrativa* (composta de pequenas unidades *narrativas*). E a palavra *narrativa* aqui torna-se fundamental⁹⁸.

O que se afirma com isso é que não se trata, no caso, de adentrar em um mero processo de contagem para o levantamento de um índice percentual que venha indicar de forma quantitativa qual o gênero predominante na obra. Desnecessário seria dizer que o mais importante é o resultado final obtido na tentativa de concepção do novo gênero proposto, qualitativamente falando.

As possibilidades oferecidas pelo gênero lírico, por exemplo, são exploradas em diversos momentos de *Zanguézi*, como no aprofundamento

⁹⁷ Cf. tradução de *Zanguézi*, Plano IV (pp. 81-82) e Planos VIII e IX (pp. 87-94).

⁹⁸ Dugánov também chama atenção ao problema dos gêneros e da importância do gênero narrativo, ao mencionar que o próprio poeta denomina *Os Filhos da Lontra* (*Дети Выдры*, *Diéti Vydry*) como “novela” ou “narrativa”, apesar de tratar-se de um texto que mescla longos fragmentos narrativos em prosa a outros também longos trechos poéticos em versos, para depois aplicar o termo “supernarrativa” a *Zanguézi*. Ver R. V. Dugánov, *Velimír Khlébnikov – Priróda Tvórtchestva*, 1990, p. 188.

subjetivo de algumas falas da personagem principal, do herói Zanguézi (apenas como exemplo citamos aqui os Planos XIII e XIV⁹⁹). Também está representado nas canções espalhadas no decorrer do poema, que podem ser exemplificadas pelo canto mântico *zaúm* do Plano IX ou nas canções estelares, apresentadas no Plano VIII. Justamente em tais fragmentos e em outros com características semelhantes e relacionadas ao gênero lírico são aproveitadas as possibilidades lingüísticas e estilísticas por meio de recursos poéticos inovadores que vão muito além da simples versificação do texto. E é no gênero lírico por excelência que a exploração da expressividade da linguagem vai ganhar importância na literatura moderna, trazendo novos recursos geradores de também novos efeitos de sentido no discurso poético, principalmente a partir do fim do século XIX¹⁰⁰.

A presença marcante do gênero dramático já foi mencionada anteriormente, até mesmo nas indicações cênicas (se assim podemos chamar) do segundo fragmento de *Zanguézi*, na “Carta dos Planos da Palavra”. Porém, é na composição do texto principal e em seu aspecto de desencadeamento da ação por meio de diálogos entre as personagens, além da ausência de um narrador, que reside a forma dramática de *Zanguézi*, forma que vai permear todo o texto.

A construção da imagem do herói Zanguézi, como tradicionalmente ocorre no texto dramático, desenvolve-se a partir das vozes das personagens que com ele dialogam e sobre ele falam, somando-se a isso os extensos monólogos em versos da personagem principal. Dentro deste texto dramático principal, desenrolam-se outros pequenos núcleos dramáticos, como o diálogo entre os pássaros, que compõe todo o Plano I ou as falas dos deuses no plano seguinte¹⁰¹. Nestes dois diálogos e em outros, seguem as indicações cênicas como texto secundário como, por exemplo, a pequena intervenção no fim do primeiro plano, após o diálogo entre os pássaros:

⁹⁹ Cf. tradução de *Zanguézi*, Planos XIII e XIV (pp. 98-102).

¹⁰⁰ Alguns dos exemplos mais importantes disto seriam as criações poéticas de Rimbaud e, principalmente, Mallarmé, com seu poema *Um Lance de Dados*.

¹⁰¹ Cf. tradução, Planos I e II (pp. 76-79).

Silêncio. Estes são os discursos dos pássaros ao sol,
pela manhã. Passa o garoto caça-pássaros com sua
gaiola.

E também na abertura do segundo plano, com as indicações iniciais
sobre o cenário onde transcorrerá o diálogo entre os deuses:

A névoa dispersa-se pouco a pouco. Desnadam-se as
escarpas, que se parecem com faces rudes de chumbo de
pessoas cuja vida foi dura e cruel; fica claro, então: aqui os
deuses fazem seus ninhos. Tremulam as asas dos cisnes
de corpos etéreos, a relva dobra-se sob a macha invisível;
fazem ruídos.

A verdade: os deuses estão próximos!— Todos os sons
mais e mais alto. Esta é a multidão dos deuses de todos os
povos, seu congresso, seu acampamento nas montanhas.

Mesmo nestas pequenas indicações cênicas, assim como na já
comentada “Carta dos Planos da Palavra”, surge a voz do narrador-autor,
com informações já não típicas de simples rubricas num texto dramático,
como:

Estes são os discursos dos pássaros ao sol, pela
manhã(...)
postado ao lado do penhasco, cobre uma das partes deste,
como se guardasse o sono de um amigo

Em todas as edições de *Zanguézi* encontradas¹⁰², indicações deste tipo
do autor são identificadas por forma gráfica distinta. Porém, *Zanguézi* é
apresentado desde seu início como uma grande narrativa, que conta a saga
do profeta cujo nome dá título ao texto, até sua morte e posterior
“ressurreição”.

Durante o drama, assim como ocorre com os pequenos núcleos
dramáticos em forma de diálogos inseridos no texto, é possível identificar
igualmente pequenos núcleos narrativos internos. Chamamos de núcleos
narrativos simplesmente pela disposição do texto que, nestes casos,

¹⁰² Cf. Referências Bibliográficas, “Obras de Velimír Khlébnikov”, p. 289. A princípio, estas indicações gráficas parecem ter sido já estabelecidas pelo poeta na resolução sobre o resultado final do texto, em 1922, ano de sua morte, e posteriormente respeitadas em todas as edições, até mesmo naquelas em que se verifica um menor zelo em relação a notas e comentários.

apresenta-se em prosa, geralmente com o narrador em terceira pessoa, numa das configurações tradicionais do gênero. Assim surge o fragmento que narra a guerra simbólica entre as letras “M” e “B”¹⁰³, no Plano X:

Agora P invadiu os domínios de D para perder o medo que tem dele, cumprindo o dever da vitória. Então a infantaria de P moeu o bloco de volume impossível, a pedra-selvagem impossível, feita em farelo, em formiculares cargas; reduziram a árvore a musgo e relva, a água a mosca; do elefante fizeram um rato e uma manada de formigas: e o conjunto tornou-se um pó de grãos infinitamente pequenos. Esta foi a chegada de P, o grande porrete, partícula de peles seculares, tudo destruído.

Assim despertamos os deuses dormentes da palavra.
Com insolência os sacudimos pela barba: despertem, velhos!

Eu sou o polhasso e o alarme de P! Possardor! Possincêndios! Para P, esta estrela no norte da humanidade, o vigilincêndio de todos os montes de palha da fé: nossos caminhos. Para ele navega a barca secular. Para ele navegam os rosários da humanidade, tendo-se inflado, orgulhosas, as velas dos estados.

Assim viemos dos domínios da mente para a fortaleza “Posso”.

Como também no Plano XII¹⁰⁴, ainda dentro do mesmo tema, no qual a fala de Zanguézi é claramente indicada, porém a disposição do discurso da personagem, composto em versos até ali, dá lugar ao texto em prosa para narrar a marcha das letras. Apesar da indicação da voz de Zanguézi como num texto dramático, o retorno às considerações do autor na “Introdução”, sobretudo no que diz respeito à construção da supernarrativa através de pequenos blocos narrativos isolados e independentes, conduz à observação do fragmento como um recorte narrativo, já que a fala de Zanguézi compõe todo o plano e nele não há a presença de outras personagens no sentido de configurar um diálogo. Para o fragmento narrativo acima não há indicações

¹⁰³ As letras “M” e “B”, no Plano, regem, principalmente, as palavras “motch” e “mochtch” (respectivamente, мочь e мощь: raízes do verbo e do substantivo “poder”, em russo) e “bog”, além de “bojestvó” (respectivamente, em russo, бог e божество: deus e divindade). Na tradução em português seria impossível a manutenção de tais consoantes sem a perda dos efeitos de sentido que trazem ao poema. Assim, foi tomada a resolução de representar “M” por “P” (do verbo e do substantivo referentes a “poder”, como “ter capacidade” e também no sentido de “potência”) e “B” por “D” (de “deus” e também “divindade”), o que possibilitou o trabalho com as raízes em português. Cf. nota 46 à tradução, p. 139.

¹⁰⁴ Cf. tradução, p. 97.

claras de que se trate da voz da personagem principal, o que leva imediatamente à identificação de um narrador que interpõe-se entre os diálogos. No caso do Plano XII, Zanguézi é imediatamente identificado como o próprio narrador da cena:

Plano XII

Zanguézi. Agora, a marcha do Alfabeto! Este é um momento terrível! Os troncos de P erguem-se além das nuvens. K marcha com passos pesados. De novo através do cadáver das nuvens movem-se as lanças de G e R. Quando os dois caírem mortos, começará a terrível batalha de L e K, seus duplos negativos. R, inclinando-se sobre o espelho da unidade negativa, vê K; G verá nele L. Acima do formigueiro dos homens, a fundação de estacas das batalhas atravanca o céu com seus pilares e colunas, como uma enorme guerra de estacas dos ângulos de troncos.
Mas o vento dissipou tudo isso.
Os deuses se foram voando, assustados pelo poder de nossas vozes.

Também na voz do narrador-personagem Zanguézi interfere o discurso descritivo (ou a característica de indicação cênica) do narrador-autor com a descrição do espaço cênico: *“Acima do formigueiro dos homens”*. A construção de uma narrativa sob a perspectiva da mescla de gêneros leva à simbiose entre narrador e personagem principal, os quais se alternam e se superpõem fundindo também o ponto de vista da narrativa. A frase final do fragmento acima transcrito torna mais evidente essa fusão, com o uso do pronome na primeira pessoa do plural: *“os deuses se foram voando, assustados pelo poder de nossas vozes”*.

Recurso bastante utilizado por Khlébnikov nesta e em outras supernarrativas, a primeira pessoa do plural provoca a multiplicidade de vozes no discurso. No preciso momento da obra tomado aqui como exemplo, já não é possível identificar se as vozes mencionadas são a de Zanguézi e a voz implícita do narrador ou mesmo se, no contexto narrativo da “marcha do alfabeto”, o plural incluiria também a potência das vozes das letras-personagens no fragmento. O mesmo procedimento é aplicado nos quatro últimos parágrafos do Plano X, transcrito mais acima.

A mecânica dos gêneros e sua inter-relação no plano formal de *Zanguézi* segue o mesmo método proposto pelo autor, inicialmente, no que se refere à união de elementos mínimos visando a unidade plena da obra. Não cabe, portanto, identificar se um determinado gênero literário, em *Zanguézi*, pode ser percebido como predominante. As relações formais estabelecidas entre os gêneros utilizados provoca a interferência de marcas de uns em outros e, novamente, o resultado obtido, longe de se configurar em uma desestabilização da tradição literária ou de algum dos gêneros codificados por esta tradição, passa a ser a unidade configurativa do novo gênero, a supernarrativa.

O plano da seqüência narrativa da obra pode ser visto, por seu processo de fragmentação em diálogos isolados, pequenas narrativas independentes, como representação do procedimento estético cubista¹⁰⁵, típico das vanguardas futuristas em diferentes culturas. Mas a fragmentação da narrativa, assim como a fragmentação da forma e mesmo do discurso das personagens (como exemplificado acima na fusão dos discursos de narrador e personagem) são planificadas rigorosamente em *Zanguézi* com o objetivo de materializar no próprio corpo do texto a unidade desses mesmos elementos.

Ao mesmo tempo em que Khlébnikov leva ao extremo os recursos inovadores de expressão no plano da linguagem, com a utilização da linguagem *zaúm* e seus recursos fonéticos que levaram muitos a considerá-la “destituída de sentido”¹⁰⁶ internamente em *Zanguézi*, apontando em outro

¹⁰⁵ A independência interna dos Planos de *Zanguézi* provoca a aparente impressão de conflito entre as narrativas que compõem a unidade do texto. Mais do que para a estética cubista, Peter Burger destaca a relevância do conflito entre os elementos internos da obra como instrumento de significação e de obtenção da unidade do texto artístico para as artes de vanguarda em geral: “Even where the negation of synthesis becomes a structural principle, it must remain possible to conceive however precious a unity. For the act of reception, this means that even the avant-gardiste work is still to be understood hermeneutically (as a total meaning) except that the unity has integrated the contradiction within itself. It is no longer the harmony of the individual parts that constitutes the whole; it is the contradictory relationship of heterogeneous elements” (BURGER, P.. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 82)

¹⁰⁶ Em seu artigo de 1985, “O Colombo dos Novos Continentes Poéticos”, Augusto de Campos já mencionava que a “dessemantização radical das palavras” fora um trabalho ao qual se dedicara Krutchônikh, não Khlébnikov que, apesar de ter sua criação, como diz Campos, “identificada com a criação de vocábulos autônomos, puramente sonoristas (...) optou por um

sentido, leva ao extremo o conceito mecanicista de elaboração do texto no plano formal e macroestrutural. O irracionalismo da linguagem dos deuses, no Plano II, na qual a relação entre significante e significado é praticamente eliminada, funciona, no plano geral do texto, como um dos blocos independentes a serviço da construção da unidade de sentido rigorosa e racionalmente planejada para o texto literário como um todo. Do mesmo modo, cada gênero literário presente no texto funciona como uma pedra na construção do edifício que será o novo gênero como resultado. Como elementos básicos desta engenharia, todas as modalidades da tradição literária devem necessariamente participar na configuração da nova modalidade.

2.3 – O construtivismo e o plano utópico de um mundo perfeito

O que chamamos aqui de planificação mecanicista da obra, acompanhada da própria exposição do plano no interior da mesma, remete às influências sobre *Zanguézi* das propostas estéticas do construtivismo russo. O construtivismo manifestou-se, na Rússia, com maior intensidade nas áreas da arquitetura e urbanismo, das artes plásticas, do teatro, da fotografia e, posteriormente, do cinema, envolvendo importantes artistas e intelectuais da União Soviética, como Kazímir Maliévitch (1878-1935), Aleksánder Rodtchénko (1891-1956), Vládimir Tátlin (1885-1953), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Serguei Eisenstein e tantos outros.

Profundamente interligado aos projetos de reconstrução nacional pós-revolução, o movimento sintetizou as recentes influências do futurismo e do

trabalho mais consistente de reelaboração da linguagem” (in: CAMPOS, Augusto de, *À Margem da Margem*, São Paulo: CIA das Letras, 1989, p. 89). Apesar disso, em seu louvável esforço de coligar uma série artigos de criadores de diversas partes do mundo, todos relacionados à poesia sonora e fonética, traçando um perfil dos experimentalismos poéticos no século XX, Philadelpho de Menezes, em sua “Introdução: da Poesia Fonética à Poesia Sonora” (in: *Poesia Sonora – Poéticas experimentais da voz no século XX*, São Paulo: Educ, 1992, pp. 9-18) mantém o equívoco comum em relação à língua transmental, ao afirmar que “o zaúm, denominação do setor mais radical do futurismo russo, trabalha contemporaneamente ao dadá a mesma proposta de linguagem sem sentido, de palavras destituídas de significado”, possuindo o método, para o crítico, “apenas um maior teor organizativo, ao menos na intenção” (p. 12).

cubismo europeu que chegavam à União Soviética nos inícios do século XX. Em seu projeto estético, o Construtivismo, como um dos resultados da tendência das vanguardas russas de aprofundamento no nível de abstração da representação na obra de arte, deu continuidade ao processo já iniciado no cubismo, partindo para as formas geométricas puras e para a realização plena da obra de arte não-figurativa. Por outro lado, rompia suas relações com tais estéticas anteriores sob o ponto de vista ideológico, que pressupunha na obra de arte uma função de integração e participação junto à sociedade. A obra de arte construtivista deveria, assim, intervir na sociedade e, sob a utopia maior do projeto socialista, reestruturá-la na reconstrução de um novo mundo¹⁰⁷.

É verdade que a maior parte dos projetos de intervenção construtivistas, em geral, neste caso, nos campos da arquitetura e do urbanismo, acabaram por não sair do papel. Foi nas artes plásticas, no teatro e no cinema, nas realizações de projetos de cenários teatrais e de montagens cinematográficas que o Construtivismo pôde atingir seus objetivos estéticos e mesmo ideológicos de forma mais concreta. Nestes casos, a funcionalidade da obra de arte, dentro do projeto estético, integrou diferentes formas artísticas e obteve resultados práticos imediatos. Muitos dos recursos cinematográficos utilizados por Serguei Eisenstein, por exemplo, em filmes como *A Greve* e *O Encouraçado Potemkin*, são representações desses resultados¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Apesar de tratar-se de estudo com foco no trabalho do cineasta Serguei Eisenstein, a obra de François Albera, *Eisenstein e o Construtivismo Russo* (São Paulo: Cosac & Naify, 2002) traz interessante observação sobre a importância do movimento construtivista para a arte de vanguarda na União Soviética. Por esta relevância e por sua penetração em outros movimentos paralelos na Rússia, também o livro de Camila Gray, *The Russian Experiment in Art - 1863-1922* (London: Thames & Hudson Ltd, 1986), por exemplo, dá ênfase ao movimento construtivista e ao suprematismo nas artes plásticas, principalmente nos capítulos que tratam dos experimentalismos a partir da Revolução Socialista de 1917.

¹⁰⁸ O cineasta deixou vasta obra teórica, extraída de sua experiência prática com a produção cinematográfica. Em alguns artigos, o cineasta demonstra a preocupação com o “princípio de qualidade orgânica da obra” (principalmente naqueles em que trata da composição dos filmes *O Encouraçado Potemkin* e *A Greve*), que o aproxima muito da preocupação de Khlébnikov com a obtenção da unidade de *Zanguézi*. Eisenstein vê neste princípio “a obra como um todo governada por determinada lei estrutural e todas as suas partes subordinadas a esta lei” (EISENSTEIN, S.. *A Forma do Filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 144). As influências do construtivismo e do cubismo sobre os métodos de criação do cineasta, principalmente refletidas no processo de montagem cinematográfica, podem ser percebidas em outros textos, presentes em *O Sentido do Filme* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990), *O Encouraçado Potemkin* (São Paulo: Global, 1982) entre outros.

Contraditoriamente (ou apenas como reflexo de um pensamento que nasce no cerne de uma das formas artísticas que mais profundamente representou o conceito estético de abstracionismo e não-figuratividade, as artes plásticas), para o pintor K. Maliévitch, o Construtivismo trazia em seu projeto estético a possibilidade de chegar à pureza da obra de arte através da ruptura total em relação à figuratividade. A partir daí, as obras poderiam, para o pintor, libertar-se completamente de questões ideológicas. Maliévitch será o mais importante representante e mentor, a partir de suas experiências, da corrente suprematista na pintura.

Todas estas contradições que, ao mesmo tempo, afastavam o Construtivismo do projeto socialista e aproximavam-no demasiadamente do mesmo, levaram ao desmantelamento do movimento pelos órgãos associados ao chamado Realismo Socialista, os agentes de controle tão conhecidos do regime soviético, principalmente após a chegada de Stálin ao poder.

Na área da arquitetura, foram desenvolvidas por Iákov G. Tchérnikhov¹⁰⁹ as “Leis da Construção” com o objetivo de sistematizar o processo de criação Construtivista em arquitetura. Entre estas leis, que podem ser consideradas como um pequeno manifesto construtivista, encontramos afirmações do tipo:

Uma obra inteiramente construtiva é obtida quando os elementos são agregados de um modo que gere relações harmônicas entre eles (terceira lei)

Os elementos amalgamados em uma obra nova dão forma a uma construção quando (...) estão acoplados ou reunidos em conjunto, ou seja, quando demonstram sua participação ativa no movimento da união (quarta lei)

¹⁰⁹ Iákov Gueórguevitch Tchérnikhov (1889-1951) foi um dos principais representantes da vanguarda russa na arquitetura, além de teórico das artes. Tchérnikhov escreveu três livros fundamentais para a arquitetura construtivista: *Fundamentos da Arquitetura Moderna*, de 1929-1930 (*Osnóvy Sovreménnoi Arkhitektúry*), *Construções das Formas Arquitetônicas e das Máquinas*, de 1931 (*Konstruktsii Arkhitektúrnykh i Máshínnykh Form*) e *Fantasia Arquitetônicas – 101 Composições*, de 1933 (*Arkhitektúrnye Fantázii – 101 Kompozitsiia*). De seu segundo livro, *Construções das Formas Arquitetônicas e das Máquinas*, com uma série de ilustrações sobre formas para peças básicas de máquinas, constam as Leis da Construção, até hoje difundidas em coletâneas sobre arquitetura moderna. A obra de Tchérnikhov e seus conceitos arquitetônicos foram retomados e despertaram bastante interesse a partir dos anos 80, com a linha arquitetônica conceitualista.

E ainda, no que diz respeito à relação entre as partes e o todo na construção,

cada amálgama (...), em graus variados, contribui para a qualidade integral da percepção do todo (quinta lei).

Não é possível falar em um método construtivista em literatura ou poesia. O construtivismo se manifestou em outras formas artísticas pelas adequações delas aos métodos propostos pela corrente. Porém, dentre os diversos submovimentos que surgiram na vanguarda russa do início do século XX (como o Imaginismo¹¹⁰ e o Akmeísmo¹¹¹ e, como subdivisões do Futurismo, o Cubofuturismo, o Egofuturismo¹¹², os grupos “Mezanino da Poesia”¹¹³ e “Centrífuga”¹¹⁴), foi sem dúvida o cubofuturismo aquele que mais se aproximou e sofreu influências dos procedimentos construtivistas. Esta aproximação certamente nasceu das influências recebidas pelo grupo dos procedimentos cubistas, que levaram o poema de Khlébnikov, “Bobeóbi”¹¹⁵, a ser “lembrado como uma ‘pintura cubista’ concretizada na palavra”¹¹⁶.

Se o pequeno poema do autor foi considerado a representação de uma pintura cubista em forma de palavras, *Zanguézi*, por suas características já

¹¹⁰ Foi o poeta Serguei Essiénin quem formulou, no livro *As Chaves de Maria* (1919) em seu próprio conceito de arte, as idéias que acabaram por sintetizar o “imaginismo”: a relação com a estética popular e com o símbolo.

¹¹¹ Também chamado de “adamismo”, o akmeísmo, na primeira década do século XX, mostrava-se o movimento mais fortemente ligado às raízes simbolistas e, posteriormente, desenvolveu-se paralelamente ao futurismo. Entre os akmeístas, importantes nomes, como Nikolai Gumilév, Anna Akhmátova, Ossip Mándelstam, Mikhail Kúzmin.

¹¹² O egofuturismo foi denominado, em um de seus manifestos, a “escola intuitiva”. A principal proposta do grupo era a criação poética por meio de associações intuitivas. Seu principal mentor foi o poeta Igor Severiánin. Também faziam parte do grupo os poetas Konstantín Olímpov, Gueórgui Ivánov e outros.

¹¹³ Do grupo “Mezanino da Poesia” faziam parte o imaginista Vadím Sherchénievitch, Konstantín Bolchákov e outros. O grupo tinha muitas aproximações ao imaginismo e era marcado pela preocupação formal, principalmente associada ao desenvolvimento do verso livre ou polimétrico.

¹¹⁴ O mais conhecido participante do grupo foi o poeta Borís Pasternak. Com ele formavam o grupo Serguei Bóbrov, Nikolai Asséiev e outros. Essencialmente eclético, o grupo mantinha contato tanto com correntes futuristas quanto de tendência mais simbolista.

¹¹⁵ Tradução do poema para o português por Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman em *Poesia Russa Moderna*, 2ª. ed.. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 83: “Bobeóbi cantar de lábios,/ Lheeómi cantar de olhos,/ Cieeo cantar de cílios/ Stioeei cantar do rosto/ Gri-gsi-gseo o grillão cantante./ Assim nos bastidores dessas correspondências/ Transespaço vivia o Semblante”

¹¹⁶ BASSINSKI, P (organização e comentários). *Poéziiia Rússkovo Avangarda*. Moscou: Eksmo, 2005, p.84.

apontadas, pode ser considerado uma pintura cubista concretizada na narrativa, tendo em vista os resultados obtidos. E esse salto, na realização da obra, do trabalho sobre os elementos mínimos da palavra para o trabalho sobre os elementos mínimos da narrativa, guarda muitos dos preceitos ou “leis” acima mencionadas que ajudaram junto a outros a constituir o método construtivista de criação, passo seguinte, na vanguarda russa, aos métodos cubistas.

São evidentemente demonstradas na Introdução de *Zanguézi* algumas das idéias presentes nas leis da construção, como o agrupamento dos elementos criando relações harmônicas entre eles (leia-se: “a *supernarrativa* é parecida com uma escultura em blocos multicoloridos de diferentes tipos”), ou em relação à “acoplagem” desses elementos de modo a participarem ativamente da união:

ela é talhada nos blocos multicoloridos da palavra, em cada diferente estrutura. Encontra-se, assim, um novo tipo de trabalho no campo da articulação do tema

Mais ainda aproximam-se os métodos no que concerne à busca por uma unidade final a partir de fragmentos independentes, na contribuição de “cada amálgama” para o ápice qualitativo na percepção do todo, nas leis de construção:

a narrativa é a arquitetura das palavras. A arquitetura das narrativas é a supernarrativa. Para o artista, o que lhe serve de bloco não é mais a palavra, mas a narrativa de primeira ordem

Não à toa a principal metáfora utilizada por Khlébnikov é a da palavra como pedra, passando à narrativa como bloco e à supernarrativa como arquitetura das narrativas (e vale lembrar que a arquitetura foi uma das áreas de conhecimento de maior importância para a aplicação dos preceitos construtivistas). Os amálgamas de elementos mínimos que formam o conjunto arquitetônico nada mais são do que, em *Zanguézi*, os amálgamas das

palavras que formam as narrativas menores, blocos na arquitetura da supernarrativa.

No contexto das vanguardas européias, essas características que refletem aproximações a métodos construtivistas, mais habitualmente encontradas na vanguarda russa, geraram comparações que muitas vezes apontaram para a distinção entre movimentos com perfil subjetivista ou irracionalista e outros mais “racionalistas” (entre eles, o cubofuturismo russo):

Essa proximidade transfigurou a ordem formal dos poemas numa construção cuidadosa, detalhada e regida por aspectos geometrizarantes da composição poética. A colaboração com artistas do construtivismo e do suprematismo deu condições à experimentação formal dos cubo-futuristas de tomar um rumo em direção às soluções racionalizantes contidas na geometrização oriunda das artes plásticas e gráficas das vanguardas russas e de se colocar como opção ao caos organizativo da poesia futurista italiana e o Dadá.¹¹⁷

Sobre a participação de diferentes gêneros na concepção do novo gênero ocorre o mesmo procedimento aplicado à “arquitetura de narrativas”. A apreensão da supernarrativa como gênero depende, necessariamente, da relação harmônica entre os diferentes gêneros empregados, participando e contribuindo todos para gerar a percepção do todo. Cada gênero não deve chamar a atenção sobre si mesmo, apesar de suas peculiaridades, mas interligar-se aos outros na coesão da supernarrativa. Novamente, a diretriz do projeto não é “desarticular”, mas “articular” meticulosamente.

Como resultado do processo, os gêneros, em geral, não são apresentados de maneira isolada em cada um dos vinte Planos de Zanguézi, contudo, como demonstrado anteriormente, são distribuídos entre os Planos de modo a gerar intersecções entre eles. Esses pequenos sinais da presença da narrativa e do gênero lírico no texto dramático funcionam como “ligaduras” entre os Planos da obra e dão sustentação à arquitetura da supernarrativa. Assim como acontece com os gêneros discursivos em *Zanguézi*; no ideal da arquitetura narrativa perfeita, é necessário que ao discurso literário

¹¹⁷ MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado – Modernidade, Vanguarda, Metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994, p. 123.

interponham-se o discurso científico, o discurso teórico, o histórico e mesmo o discurso de outras obras da tradição literária (como as citações a Púchkin identificadas nas notas à tradução) para que todos estes diferentes sistemas da cultura participem e atuem harmonicamente sobre a unidade discursiva em *Zanguézi*.

2.4 – Do jogo entre os espaços nasce um universo

Do construtivismo e seus métodos, ficou como influência em *Zanguézi* o processo racionalista de elaboração da obra e a exposição desse processo no corpo da mesma. Khlébnikov, assim como Malevitch, abre mão dos aspectos ideológicos presentes no construtivismo, da preocupação com a funcionalidade da obra no que se refere ao seu poder de interferir e transformar a sociedade. Tal característica não é nova em Khlébnikov que, diferentemente de Vladímir Maiakóvski e seu engajamento ativo no processo revolucionário russo, em poucos de seus poemas manifesta o interesse em participar ativamente do momento histórico e que, por isso, tampouco foi considerado na história da vanguarda russa um poeta engajado ou “panfletário”. A revolução proposta por Khlébnikov é fundamentada nas inovações no campo da criação artística. Nenhum dos poetas do cubofuturismo russo levou tão a fundo as palavras de Maiakóvski, quando afirmou que “a revolução do conteúdo é inconcebível sem a revolução da forma”¹¹⁸.

No plano ideológico, as propostas de Khlébnikov eram muito menos voltadas para realizações concretas na sociedade russa do que para transformações globais um tanto quanto oníricas, como comentado no capítulo introdutório. Assim, a principal realização revolucionária de Khlébnikov reside na criação do universo próprio de suas obras. Khlébnikov volta-se para a palavra como possibilidade de realizar o projeto utópico de

¹¹⁸ V. Maiakóvski, “Nosso Trabalho Vocabular”, in: SCHNAIDERMAN, B. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 222.

construção de um mundo, reordenando-o com base nos elementos dados pelo sistema literário e pelos outros sistemas do corpo maior da cultura.

No âmbito das discussões sobre a questão do envolvimento das vanguardas no processo histórico, as críticas, em parte negativas, da linha histórico-sociológica de análise costumam recair sobre criações artísticas com características semelhantes às de *Zanguézi*, obras cujo processo de elaboração demonstra a preocupação quase exclusiva com os elementos formais do texto (característica, em geral, encontrada nos grupos de vanguarda de aspecto racionalista, opostos formalmente aos grupos que trabalhavam com métodos aleatórios ou intuitivos de experimentação, como o Dada e os surrealistas).

Obras como *Zanguézi* seriam, assim, representações de tentativas do autor de criar sistemas fechados a tal ponto que tais sistemas, isolados e voltados para a materialização da obra em si e de seus aspectos de construção, buscariam eliminar ou ao menos afastar-se da problemática social. Tal aspecto, sob esse ponto de vista, pode ser notado tanto na utopia do presente, na exaltação da máquina e do meio urbano moderno dos futuristas, quanto no processo auto-destrutivo da linguagem e do próprio movimento artístico do Dada.¹¹⁹ Este tipo de observação deu vida à expressão “arte pela arte” que, como se sabe, considerada como conceito de um método de criação, é muito anterior às vanguardas do século XX e pode ser constatada em fenômenos isolados ou, em certos momentos, como procedimento adotado dentro de um movimento literário, desde o Renascimento¹²⁰.

Do ponto de vista da semiótica, não se pode falar em sistemas fechados, isolados em determinada cultura de sua história e do conjunto da sociedade. Observa-se, assim, tais obras, escolas ou movimentos artísticos como sistemas semióticos específicos inseridos em outros sistemas semióticos

¹¹⁹ Cf.: GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 03-21

¹²⁰ Philadelpho Menezes, 1994. É a tese desenvolvida pelo autor sobre a modernidade no decorrer de todo o estudo, associando as experimentações vanguardistas do período moderno às suas raízes nas “inovações” que nasciam em decorrência do pensamento renascentista, séculos antes.

maiores (a literatura, as artes etc.), que por sua vez são parte do sistema semiótico maior da cultura. É nesse sentido que Khlébnikov utiliza a história; não como a tentativa de transportar para a arte o seu momento, mas lançando mão de todo o processo histórico até o presente, considerando-o como um sistema fechado¹²¹.

Sob esse aspecto afirmamos que Khlébnikov cria um universo particular em *Zanguézi*. Ele aproveita-se, para isso, do sistema literário e de suas características previamente codificadas, na utilização de gêneros distintos e da tradição literária. Mas além do sistema literário, utiliza também, através do que chamamos de diferentes discursos, outros sistemas da cultura, como o científico, o histórico e outros. Tomados todos eles como sistemas semióticos menores, o que o autor busca realizar na obra aqui tratada é reagrupá-los na ordenação de um novo sistema. Mais do que criar um novo texto literário, o intuito é criar um novo “tipo” de texto literário, com uma sintaxe própria. Iúri Lótman, ao estabelecer as bases de seu conceito de “semiosfera” e a relação da mesma com os “espaços semióticos”, aponta para questões que poderíamos quase que diretamente verificar no universo de *Zanguézi*, a partir não somente dos diferentes sistemas acima mencionados e utilizados na obra, como também da linguagem dos deuses, da língua das estrelas, da linguagem *zaúm* como um todo, da caracterização e personificação das letras do alfabeto:

... el conjunto de las formaciones semióticas precede (no heurísticamente, sino funcionalmente) al lenguaje aislado particular y es una condición de la existencia de este último. Sin semiosfera el lenguaje no sólo no funciona, sino que tampoco existe. Las diferentes subestructuras de la semiosfera están vinculadas en una interacción y no pueden funcionar sin apoyarse unas en las otras. En este sentido, la semiosfera del mundo contemporáneo, que, ensanchándose constantemente en el espacio a lo largo de los siglos, ha adquirido en la actualidad un carácter global, incluye dentro de sí tanto las señales de los satélites como los versos de los poetas y los gritos de los animales. La

¹²¹ É o que o poeta faz no longo fragmento épico, representado pelo Plano XVIII. Cf. tradução, pp. 106-112.

interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad.¹²²

Uma observação mais superficial do texto de Khlébnikov levaria a considerá-lo (principalmente pela diluição da temática do momento histórico num conjunto maior de fatos históricos, atemporal¹²³) como um texto que se afasta ou recusa discutir a problemática social no momento da revolução russa, neste caso. Porém, diferente dos procedimentos Dadá, por exemplo, o processo de criação de Khlébnikov não busca a auto-anulação. Longe de ser um procedimento destrutivo, ele é um processo de reordenação e de criação, no sentido mais amplo da palavra. Tampouco assemelha-se aos procedimentos futuristas, com sua exaltação do presente. Mesmo a linguagem *zaúm*, em particular, em nenhum momento mostra buscar materializar no texto os sons e movimentos das máquinas e das cidades (recurso muito comum entre os futuristas europeus, como a recriação dos ruídos das máquinas e dos carros da cidade moderna).

Em nível mais profundo, não podem estar presentes, em *Zanguézi*, nem o auto-aniquilamento constante que encerraria a obra no tempo presente, nem a exaltação de um futuro, intimamente ligada ao processo histórico (seja ele representado pela modernização e renovação constantes, seja pela reconstrução social proposta por qualquer revolução). Visto que o tempo histórico move-se e orienta-se em uma direção (e daí os conceitos de desenvolvimento, progresso e evolução), ele não poderia estar representado em uma obra cujo tempo é mitológico e, portanto, cíclico. Na supernarrativa as ações não se dão em forma progressiva, linear, ou logicamente organizadas entre si. Tem-se, então, os recortes de diálogos entre os elementos da natureza, os diálogos entre os deuses, a batalha das letras, a luta final do herói, as chaves matemáticas do destino, a linguagem das

¹²² LÓTMAN, I M.. *La Semiosfera I - Semiótica de la Cultura y del Texto*, 1996, p.35.

¹²³ R. V. Dugánov, novamente em seu artigo “Sobre Khlébnikov”, sintetiza a experiência do poeta com o processo histórico: “dizem que em sua contemplação filosófica, a poesia de Khlébnikov está distante da realidade de sua época. Isto é um equívoco. Ele queria ver a revolução e a guerra civil em seus acontecimentos essenciais rotatórios”, pp. 17-18.

estrelas apresentados simultaneamente. Como tem-se a sucessão vertiginosa dos acontecimentos históricos.

A supernarrativa não é, por fim, uma narrativa como tradicionalmente a conhecemos. Cada um dos recortes mencionados que compõem a obra representam a gênese dos mesmos por meio da linguagem e todos eles juntos representam como unidade a gênese do novo gênero. Ao criar cada elemento deste universo particular através da palavra, da linguagem, o autor dá vida a um novo cosmos, reorganizando o caos gerado no interior da própria obra por sua fragmentação. Assim, de fato a obra afasta-se dos temas da realidade concreta e parte para o tempo mitológico como tempo da criação. É a própria personagem principal quem afirma sua capacidade de percorrer o tempo em todas as direções, no Plano XIX:

Eu marcho de trás pra frente
E da frente pra trás
Pelos séculos.
De vendas vedadas
.....

Como narrativa cosmogônica, *Zanguézi* serve-se também da figura da personagem principal, caracterizada como um profeta que, ao final da saga, simula sua própria morte para fechar o ciclo mítico com o retorno à cena, já numa simulação de ressurreição (ainda que a morte, nas palavras do profeta, tenha sido apenas uma “piada estúpida”).

As figuras de profetas, como o é Zanguézi, colocam-se nas narrativas míticas em posição semelhante à dos sacerdotes (e é comum estas duas funções estarem fundidas na mesma personagem: pregar e profetizar). Os profetas e sacerdotes são entes que vivem sempre na fronteira entre dois mundos, o divino e o terreno, estabelecendo o contato entre os mesmos. Zanguézi, além de colocar-se nessa fronteira entre os deuses e os seres humanos, posiciona-se também, e principalmente, na fronteira entre diferentes sistemas semióticos. A personagem traz ao mundo terreno não só a linguagem dos deuses, mas a linguagem dos pássaros, da natureza,

“traduz” o sentido referencial oculto nas letras do alfabeto no Plano VIII,¹²⁴ expressa a linguagem do pensamento no mantra do Plano IX¹²⁵.

O mesmo se verifica em outras tantas narrativas cosmogônicas, nas quais, muitas vezes a principal função dos profetas é ter acesso aos códigos secretos de uma linguagem divina, e poderíamos citar aqui a bíblia da tradição judaico-cristã apenas como exemplo mais simples deste aspecto. Como na decodificação secreta dos signos cabalísticos, na cultura judaica, o texto nos apresenta, no Plano IV¹²⁶, a tradução dos códigos implícitos no sistema numérico, através de cálculos matemáticos capazes de revelar o próprio destino. Postando-se no limite fronteiro entre essas linguagens e traduzindo-as, Zanguézi reorganiza os diferentes sistemas e inter-relaciona-os em seu universo, definindo suas sintaxes próprias. A partir daí, o que era um caos de diferentes línguas, pertencentes a diferentes universos sígnicos, ganha a característica de um cosmo uno e coeso.

Também Lótman, ao analisar os significados das distintas formas de fronteira no espaço cultural, trata da questão das pessoas (ou personagens, no caso da literatura) que, por pertencerem a dois mundos (especificamente em *Zanguézi*, a muitos mundos) assumem o papel de tradutores que se instalam no limite entre eles:

... las personas que en virtud de un don especial (los brujos) o del tipo de ocupación (herrero, molinero, verdugo) pertenecen a dos mundos y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico, mientras que el santuario de las divindades “culturales” que organizan el mundo se dispone en el centro. Cfr., en la cultura del siglo XIX, la estructura social del elemento ‘destrutivo’ del cinturón de los suburbios; además, el suburbio interviene, por ejemplo, en el poema de Tsvetáeva (‘Poema de la entrada en la ciudad’), tanto como parte de la ciudad, como en calidad de espacio perteneciente al mundo que destruye a la ciudad. Su naturaleza es bilingüe.¹²⁷

¹²⁴ Cf. tradução, pp. 88-89.

¹²⁵ Ibid., pp. 91-94.

¹²⁶ Ibid., p. 28.

¹²⁷ Lótman, 1996, p. 27.

Na representação do espaço na narrativa, sobre a qual tratamos brevemente ao comentar a “Carta dos Planos da Palavra”, ou seja, a floresta descrita no início do texto, com sua plataforma de pedras, tem-se o santuário onde o profeta Zanguézi prega seus discursos para a natureza todas as manhãs. Esse espaço descrito em *Zanguézi* é o espaço mitológico onde se desenrolam os diálogos entre os deuses e os animais, onde números e letras ganham vida. Ao contrário do que é ponto comum nas vanguardas futuristas, nas quais a exaltação das cidades modernas faz do espaço urbano o cenário ideal para a literatura, em *Zanguézi* a ação desenvolve-se no espaço estranho e, portanto, misterioso da floresta, longe da civilização.

A princípio, na oposição entre o espaço urbano e a floresta, temos também a oposição entre o mundo ordenado das cidades (em especial, no início do século XX, das cidades industrializadas) e o mundo exterior a este espaço cultural, caótico e desordenado por sua própria natureza. Este último é o mundo que, como afirma Iúri Lótman, em geral representa uma ameaça ao espaço urbano, dominado e organizado pelo homem. Nas narrativas fantásticas ou mitológicas, por exemplo, esse espaço exterior caótico e estranho à sociedade humana é o cenário onde surgem as personagens com poderes mágicos e as divindades e estas personagens representam um fator de risco ao se colocarem como anunciadoras do caos para os habitantes das cidades¹²⁸ (assim com os dragões que ameaçam os reinos nos contos de fadas, assim com os deuses que surgem aos sacerdotes nas florestas, desertos ou montanhas anunciando seus futuros castigos).

O espaço narrativo desenhado em *Zanguézi* situa-se no ponto de fronteira entre estes diferentes mundos. Assim como a presença de diferentes linguagens estranhas às línguas humanas e, ao mesmo tempo, interagindo com elas no decorrer da narrativa, o universo de Zanguézi, apesar de ser o

¹²⁸ E. M. Meletínski, em *Os Arquétipos Literários* (São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 164), analisa a relação entre caos e cosmo e a associa, ao comentar as viagens que, nos contos, ultrapassam determinadas fronteiras, à oposição casa/ floresta, que pode ser aplicada aqui à oposição cidade/floresta: Estas viagens, via de regra, seguem de perto a topografia mitológica, não apenas com as contraposições céu/ terra, reino subterrestre/ reino subaquático, mas também com contraposição casa/ floresta (esta última representando o mundo ‘estranho’ saturado de demones e demonismos), com a marca do rio como fronteira entre mundos na terra firme...”

espaço exterior da floresta, estabelece diversos elos com o mundo humano. Este fato pode ser notado, inicialmente, pela presença das personagens humanas que participam do drama e ouvem os sermões de Zanguézi, ou que simplesmente ultrapassam este limite entre mundos, como o menino que entra na floresta com sua gaiola e interrompe o diálogo entre os pássaros, no primeiro plano. Porém, é mais evidente ainda no último plano da supernarrativa, no qual surgem duas personagens que lêem a notícia sobre a morte de Zanguézi em um jornal:

Plano XXI

Um lugar agradável

Duas pessoas lêem o jornal.

Como assim? Zanguézi está morto!
E além de tudo, com uma navalhada!
Mas que triste notícia!
Mas que horrível história!
Deixou um pequeno bilhete:
“Navalha, no meu gogó!”
A lótus de pétalas de aço
Repartiu as águas de sua vida, e já não vive...
A razão foi a destruição
Dos manuscritos pelos porcos,
Canalhas queixudos,
Com seus beijos mascantes e ruminantes.

Aqui, nada mais do que a referência ao meio de comunicação moderno, o jornal impresso, surge e insinua o intercâmbio de relações entre os dois mundos, o meio urbano e a floresta mágica. Os homens trazem o jornal e, com isso, é provocada a interferência do espaço humano sobre o universo mágico. Mas o jornal anuncia a morte do profeta, o que indica que o intercâmbio funciona nos dois sentidos. Não há, no caso de *Zanguézi*, qualquer fator que possa servir como ameaça ao espaço cultural humano. Justamente porque *Zanguézi* coloca-se exatamente no espaço de fronteira entre os dois universos e sua função principal não é a de estabelecer o caos, mas sim de ordenar os elementos dos dois, construindo um novo universo.

Da mesma forma é possível observar, já no plano formal do texto, a concepção da supernarrativa como gênero. Em relação à tradição literária,

Zanguézi situa-se numa posição de fronteira entre todos os outros gêneros. Como dito anteriormente, esta situação de fronteira não tem por objetivo “desarticular” os sistemas já pré-estabelecidos à sua volta, mas utilizar aspectos de todos eles e provocar (assim como com a questão do espaço na narrativa) intercâmbios entre eles com o intuito de “articular” e criar um novo sistema. A negação da forma caótica, como já vimos, está expressa na planificação ordenadora da “Introdução” ao texto. A característica de *Zanguézi* como uma narrativa cosmogônica ultrapassa, então, o aspecto mitológico presente no enredo da obra, transferindo-se também para a elaboração formal. A gênese de um novo mundo no plano da linguagem e da narrativa acaba por se tornar também a gênese de uma nova forma literária, incluindo as bases de suas características formais em seu nascimento, ainda na “Introdução”, e o desenvolvimento da mesma no decorrer da narrativa.

O projeto de construção da obra de arte como construção de um mundo ideal em Khlébnikov, assemelha-se muito às concepções de criação do pintor Pável Filónov (1883-1941), seu contemporâneo. Os quadros cubofuturistas do pintor, compostos sob um processo diferente do que se via no cubismo da época, partem de imagens fragmentárias de pequenas ruas, como num mapa, que se expandem e fundem-se pouco a pouco, ampliando o campo de visão sobre o que seria uma cidade ou fragmento de cidade. Em muitos casos, a perspectiva distanciada da obra mostra ao apreciador as imagens de rostos ou corpos de seres humanos ou animais fundidos a estas “cidades”, ou melhor, nascendo delas, formados pelos pequenos traços que representariam as ruas ou regiões.

Filónov chamava seu método de composição de “arte analítica” e considerava que para a compreensão da comunicação entre o seu método e o de Khlébnikov e as antigas teorias até ali, do ponto de vista do diálogo que se estabeleceu entre as obras dos dois artistas, tal comunicação deveria ser observada

em todo o mundo e por todos os séculos da arte, e não
através do cubofuturismo ou de Picasso, mas

definitivamente através da fria e implacável negação de toda sua mecânica¹²⁹.

Filónov, como Khlébnikov, era considerado um maximalista por excelência e o projeto utópico dos dois artistas para a criação era o de concepção, através da arte, de um mundo completo, capaz de unir na cultura humana os outros diferentes sistemas inseridos nela e, na concepção da obra de arte, integrá-los aos elementos formais da mesma.

Comparativamente, em termos formais, a função das palavras como elementos mínimos na supernarrativa de Khlébnikov equivale à dos pequenos traços representativos de ruas nos quadros de Filónov. Assim progressivamente, num movimento de expansão, os blocos narrativos equivaleriam às regiões “cartográficas” do pintor e, posteriormente, a unidade da supernarrativa à perspectiva final dos quadros, com grandes rostos de seres humanos formados pela própria distribuição dos traços, fundindo-os ao conjunto maior das obras.

Os elementos não seriam, de forma alguma, dependentes uns dos outros, mas integrados uns aos outros, participando ativamente na construção de sentido do conjunto. Este conceito pressupõe a harmonia perfeita entre o homem, sua cultura, o mundo em que está inserido e que por ele é estruturado (a sociedade como um todo, muito mais do que a pátria e seus valores nacionais) e, em última instância, a própria forma da obra de arte na qual esta harmonia é representada.

No centro do conceito filosófico aplicado por Khlébnikov em sua criação e, especificamente em Zanguézi, está a idéia do poeta como um “deus”, aquele que cria o seu próprio universo na obra artística. No contexto histórico-social da revolução russa, portanto, como afirma A. Dravitch¹³⁰, fica descartada a idéia maniqueísta de bem e mal, de Deus e Diabo, respectivamente em relação à sociedade pós e pré-revolução, para um poeta

¹²⁹ A. E. Parnis, “O metamorfózakh Mávy. Oliénia i Voiná – k probléme diálóga Khlébnikova i Filónov” (“Sobre as metamorfoses de mava, do cervo e do soldado: para o problema do diálogo de Khlébnikov e Filónov”), in: *Mir Velimíra Khlébnikova*, 2000, p. 637.

¹³⁰ Drávitch, A.. “Khlébnikov – mundi constructor” in: *Mir Velimíra Khlébnikova*, 2000, p. 490.

como Khlébnikov, que assume a posição divina de criar seu próprio universo. Ainda segundo o autor

Khlébnikov não sabe o que é contemporaneidade – ele vive em toda a história e todo o sistema da língua e da poesia¹³¹

Isso demonstra a impossibilidade natural de se buscar a inserção da obra do poeta russo no contexto histórico-social imediato e específico da revolução, ainda que ela, de qualquer maneira, esteja ali representada.

No caso de Khlébnikov e de sua poesia, o projeto utópico de criação de um cosmo harmônico depende, como fator essencial, da palavra que, como elemento mínimo da estrutura formal e da linguagem, permite ao poeta-criador controlar todo o processo de criação. A relação entre as partes e a unidade da supernarrativa indica a importância de se observar que, num conjunto idealmente harmônico, os elementos mínimos de construção guardam em si a estrutura do conjunto, como a unidade representa de forma ampliada cada pequena partícula que a compõe. Nesse sentido, a narrativa cosmogônica configurada em *Zanguézi* volta-se sobre si mesma, isto é, tem como objetivo partir da palavra para descrever a criação da própria palavra, seja na gênese de linguagens novas, seja na gênese de um gênero novo.

Da mesma maneira que, na bíblia judaico-cristã, no princípio havia o verbo e pelo verbo cada elemento do cosmo começa a ser criado, em *Zanguézi* tudo principia-se pela palavra (a pedra fundamental da arquitetura), porém, para gerar frases e narrativas (os blocos do edifício), que vão gerar a unidade final (a grande arquitetura de palavras que será a supernarrativa). Assim também no interior das narrativas, nas quais as palavras dão vida aos seres, mas especificamente pela linguagem com que se comunicam. Em *Zanguézi*, as personagens são linguagens e o enredo é a forma pela qual estas linguagens interagem. Não se trata, portanto, de falar em uma mitopoética concebida em *Zanguézi*, mas mais propriamente em “mitolinguagem”, visto que a palavra é mitificada no sentido de gerar vida, dar forma e, ao mesmo tempo, ser ela mesma o corpo dos seres gerados. Pela

¹³¹ Dravitch, 2000, p. 492.

palavra dá-se a gênese do novo gênero e pelas palavras unidas entre si ele é feito.

CAPÍTULO 3 – A harmonia utópica da “universificação”

O sistema “fechado” criado em *Zanguézi* toma por fator formal de organização interna da narrativa as construções versificadas. Uma primeira observação, apenas baseada em dados quantitativos, nos mostra que, dos vinte e um Planos da obra, dezesseis trazem o predomínio do texto versificado (em muitos deles, como por exemplo o Plano XIV, todo o fragmento pode ser tomado como um longo poema). *Zanguézi*, em sua essência, é uma narrativa em versos e, como vimos anteriormente, o discurso elaborado desta maneira muitas vezes serve para representar falas das personagens (aproximando-o do texto dramático) e outras vezes para o desenvolvimento de pequenas narrativas internas, em geral na voz da personagem principal (o que leva certos fragmentos à aproximação ao gênero épico ou narrativo). Fundamentalmente, os versos estão para a composição dos Planos na mesma medida que os Planos estão para a composição da supernarrativa. Ou seja, na edificação da obra, os versos são as pequenas estruturas formadas pelas palavras/ pedras que darão unidade aos Planos/ blocos.

O crítico N. L. Stepánov já havia analisado a utopia poética de Khlébnikov chamando-a de “O mundo como poesia” (poesia no sentido de obra em versos, em russo “stikhotvorénie”, стихотворение)¹³². Na verdade, esta expressão é extraída de um dos textos de Khlébnikov, no qual apresenta a tese de que o mundo deve ser entendido pelo poeta como um tipo de unidade, com harmonia completa entre os seus elementos de constituição¹³³. Por seu princípio estético, Khlébnikov via no texto poético o ideal para a obtenção desta harmonia, já que os versos são ao mesmo tempo elementos físicos deste mundo e estabelecem relações harmônicas para a construção da unidade estética. Trata-se da utopia da perfeição através da arte.

Entretanto, buscamos compreender *Zanguézi* como a obra final, o resultado de um projeto poético. Deste modo, podemos entender a palavra

¹³² STEPÁNOV, N. L.. Velimír Khlébnikov. *Jizn i Tvortchestvo*, 1975, pp. 225-226.

¹³³ Este conceito pode ser encontrado, por exemplo, no texto “Sobre os Versos”, de Khlébnikov (“O Stikhákh”, in: KHLÉBNIKOV, V.. *Tvoriénii*, 1987, pp. 633-635). Nele, o autor faz a defesa da poesia até mesmo como um meio para governar o mundo através dos “sentimentos”: a palavra, para Khlébnikov, capaz de levar a uma “democracia superior”. Na poesia está, para o poeta, o mundo futuro dos “valores humanos” e “da vida refinada do coração”.

“poesia” para o autor em seu sentido mais amplo. Através dos versos e somente pelas possibilidades que eles oferecem no que diz respeito ao ritmo, à cadência sonora obtida pelas rimas, à harmonia resultante da combinação de sistemas métricos distintos, nascem as diferentes linguagens no texto (inclusive a linguagem *zaúm* dos cubofuturistas). Também os versos permitem a retomada da tradição literária em citações parodísticas e por eles estabelecem-se relações entre as personagens e a manifestação de seus discursos. Somente por estes fatores a versificação da narrativa já poderia ser tomada como um princípio de construção do texto. Mas além disso, são também os versos que ligam os Planos de *Zanguézi* em sua macroestrutura e definem as relações entre eles, no âmbito formal. É comum a abordagem analítica de *Zanguézi* recair sobre a linguagem *zaúm*¹³⁴ e sobre o que já foi chamado nela de “fonosimbolismo”¹³⁵. Porém, essa linguagem é utilizada como mais um dos procedimentos internos adotados pelo autor e este recurso, como outros, está subordinado à versificação como princípio fundamental.

Tomado *Zanguézi* como projeto de criação de um novo sistema, cuja base é o entrelaçamento de diferentes sistemas dados no conjunto da cultura (lembramos a questão do novo gênero que nasce de todos os outros e a presença de diferentes séries da cultura em discursos da ciência, da história, do ensaio literário e outros), os versos surgem como o material básico para agregar esses diferentes elementos caoticamente apresentados e dar unidade ao texto. Por esse mesmo motivo, a sua disposição formal está intimamente associada tanto à estruturação formal como um todo quanto ao desenvolvimento narrativo que se expressa em seu conteúdo.

¹³⁴ Em ensaio intitulado “Mistagogia Filológica: o Fio de Velimír Khlébnikov” (“Filologuítcheskaia Mistagógiia: nit Velimíra Khlébnikova”, in: *Textus – Printsipy i métydy isslédovaniia v filológuii: konéts XX véka* [Textus – Princípios e métodos de investigação em filologia: o fim do século XX], n° 6, São Petersburgo, Stavropól, 2001, pp. 168-187), Natália Arlauskaitė analisa o hermetismo na poesia de Khlébnikov, em especial nos sentidos ocultos na língua transmental. A autora, neste texto extraído de fragmento de sua tese de doutorado, investiga, por exemplo, a imagem da morte e como, em *Zanguézi*, o tema se manifesta na repetição de determinadas consoantes no decorrer do texto. Sob esta perspectiva, a lingüista considera o uso por Khlébnikov de mensagens cifradas nos textos *zaúm*, em forma de anagramas, no que ela chama de “códigos sonoros”.

¹³⁵ Gabriella Imposti, 1991, pp. 103-114.

3.1 – Ritmo e métrica: a essência do verso como princípio de contrução

Como já apresentado anteriormente, embora sob outro aspecto, o início da narrativa é marcado pelo primeiro Plano, intitulado “Os pássaros”. A seguir, no “Plano II: Os Deuses”¹³⁶, dá-se a continuidade da exposição inicial das personagens que participam do drama, sempre por meio de sua linguagem própria e dos diálogos entre eles. Os dois primeiros planos já representam exemplos de exploração dos recursos fonéticos em linguagem transmental ou *zaúm*. Na seqüência da supernarrativa e dessa exposição de personagens secundárias, tem-se o terceiro Plano, sob o título “As Pessoas”¹³⁷. A relação formal de composição estrutura-se com o diálogo entre os pássaros disposto como um texto dramático, assim como o diálogo entre os humanos no terceiro Plano (neste caso, a linguagem transmental nem mesmo está presente). Os diálogos entre os humanos se estenderão até o quinto Plano, com a apresentação de Zanguézi e a leitura por uma das personagens das “Tábuas do Destino”¹³⁸ escritas pelo profeta. Dos cinco primeiros planos, apenas o segundo, o diálogo entre os deuses, é disposto em versos.

O segundo Plano, o “Plano dos Deuses”, é introduzido por uma descrição das divindades, que a seguir pronunciarão seu diálogo, em forma de rubrica ou indicação cenográfica do autor. São seis pequenos poemas representando as vozes dos deuses e seus discursos. Neste ponto da obra a estrutura dos versos une-se a outros recursos utilizados e gera efeitos de sentido (ou de percepção estética) que nascem da elaboração formal do texto e das relações entre as diferentes formas. A linguagem *zaúm*, que já estivera presente no primeiro Plano, representando a linguagem dos pássaros, torna-se, no segundo Plano, a língua dos deuses. Nos dois casos, o processo de afastamento ou quase anulação da relação entre o significado e o significante adequa-se às línguas ininteligíveis a ouvidos humanos.

¹³⁶ Cf. tradução, pp. 77-79.

¹³⁷ Ibid., pp. 79-80.

¹³⁸ As “tábuas do destino” apresentam os cálculos matemáticos que buscam demonstrar a existência de um “ritmo” regular nos acontecimentos histórico-sociais da humanidade. Ver tradução, pp. 81-82.

Posteriormente, o terceiro Plano do texto trará pela primeira vez personagens humanas ao cenário. A linguagem transmental, nesses casos, é ausente e a estrutura formal é representada em prosa, em textos dramáticos. O mesmo ocorrera, como comentado, com a forma em prosa do diálogo *zaúm* entre os pássaros. A comparação entre os Planos iniciais de *Zanguézi* leva a notar que a forma poética em versos está associada às vozes das divindades. A escolha entre verso ou prosa refere-se, respectivamente, à oposição entre o mundo divino e o mundo terreno. Deuses, portanto, diferentemente de animais ou humanos, manifestam sua linguagem em versos¹³⁹.

Sobre esses poemas que expõem a língua dos deuses, é interessante notar um fato que se repete em todas as edições da obra encontradas: a utilização de grifos do autor em algumas sílabas ou vogais nos versos, destacando-as em *itálico*. Isto ocorre em todos os seis poemas e também em outros fragmentos nos quais é utilizada a língua transmental. Estas indicações do autor permitem ao leitor identificar quais as sílabas tônicas em cada verso, construindo o ritmo de leitura adequado ao texto¹⁴⁰. Seguem transcritos abaixo, como exemplo, os dois primeiros poemas do segundo Plano:

“Эрот	“Eros
Мара-рома, Биба-буль! Укс, куks, эль! Редэди́ди дидиди́! Пири-пэпи, па-па-пи! Чоги гуна, гени-ган! Аль, Эль, Иль! Али, Эли, Или! Эк, ак, ук! Гамчъ, гэмчъ, ио! Рпи! Рпи!	Mara-roma, B̂ba-bu!l! Uks, kuks, èl! Redèd̂d̂i d̂id̂i d̂i! P̂i-ri-pepi, pa-pa-p̂! Tchogui ĝuna, gueni-gan! Al, El, Il! Ali, Eli, Ili! Ek, ak, uk! Gamtch, guemtch, io! Rpi! Rpi!

¹³⁹ Também na peça *Os Deuses* (Бóгуй, Боги), quase toda elaborada em diálogos em língua transmental, vários deuses representam as personagens e suas vozes, na maior parte do drama, são compostas por textos em versos. Ver: Velimír Khlébnikov, *Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh*, Tomo II, 2001, pp. 431-437.

¹⁴⁰ Em *Os Deuses*, op. cit., assim como no longo poema dividido em vários “cantos”, intitulado *O Presente* (*Nastoiáchtcheie*, Настоящее, em: V. Khlébnikov, *Tvoriénii*, 1987, pp. 306-316), por exemplo no segundo canto (“Vozes e canções da rua”), quando surgem inovações baseadas na língua transmental, as sílabas tônicas são indicadas de forma diferenciada, com acentuação sobre as vogais.

Ответ (б о г и)	Resposta (deuses)
На-на-на!	Na-na-na!
Эчи, учи, очи!	<i>Etchi, utchi, otchi!</i>
Кези, нези, дзигага!	Kezi, nezi, dzigaga!
Низаризи озири.	Nizarízi ozirí.
Мэамура зиморо!	Mèam ¹⁴¹ ura zimoro!
Пипс!	Pips!
Мазачичи-чиморо!	Mazatchitchi-tchimoro!
Плянь!"	Plian!" ¹⁴¹

Se as palavras que representam as vozes dos deuses no fragmento acima podem ser semanticamente consideradas como quase destituídas de sentido, o que seria o mesmo que dizer que as escolhas fonéticas são quase que aleatórias, o mesmo não se pode dizer da estruturação composicional do ritmo e da métrica nos versos. As indicações de tônicas pelo autor são o primeiro indicador da preocupação formal quanto à estrutura dos poemas.

A princípio, a análise da metrificação levaria a considerar o uso do verso livre (inovação constante praticamente em todas as vanguardas do século XX), porém, torna-se preferível a utilização da terminologia aplicada ao verso russo pelo estudioso da literatura M. L. Gaspárov¹⁴², que denomina certas estruturas encontradas em Khlébnikov e em obras de outros cubofuturistas como micropolimétricas (o termo é inspirado na polimetria dos poetas russos do século XIX).

Comenta o autor que, em muitos poemas de Maiakóvski, a micropolimetria apresenta versos agrupados em diferentes sistemas métricos que variam de acordo com as variações temáticas. Como tais pequenas variações métricas não estão necessariamente associadas a um sistema maior em todo o poema, define o termo mais precisamente como “micropolimétricos abertos”. A partir desse princípio, analisa brevemente algumas estrofes do poema *Ladomir*¹⁴³, de Khlébnikov, ressaltando que, às

¹⁴¹ Os textos seguem apenas transliterados, com a tradução somente das indicações das falas. Seguindo o método do autor, as tônicas não estão acentuadas, como é comum fazer em caso de transliteração de textos para o português, mas indicadas em itálico.

¹⁴² GASPÁROV, M. L. *Ótcherk Istórii Rússkovo Stikhá* (Ensaio da História do Verso Russo). Moscou: Fortuna Limited, 2002, pp. 223-225.

¹⁴³ *Ladomir* pode ser considerado um dos principais exemplos do caráter épico da poesia de Khlébnikov. Em seus mais de quinhentos versos são mencionadas também figuras da mitologia

vezes, Khlébnikov parte para a diluição de versos de diferentes tamanhos dentro do poema, agrupados em números menores, a ponto de chamar o sistema de “supermicropolimetria”¹⁴⁴.

Para a transposição de tal análise para o texto acima transcrito, será necessário considerar cada pequeno poema do segundo Plano de *Zanguézi* como uma estrofe, o que não trairia a proposta do autor de cada Plano funcionando com independência, como pequena narrativa dentro da supernarrativa. Também em relação ao ritmo, o tradutor para o inglês da obra, Paul Schmidt¹⁴⁵, já observara que a base rítmica dos poemas deste fragmento é trocaica.

Assim, na fala do deus Eros, por exemplo, tem-se as relações estruturais internas de determinados versos (estão assinaladas a seguir em negrito as sílabas acentuadas): 1º e 2º versos com correspondência rítmica, formando pares de pés troqueus:

Mara-roma,
Biba-bul

O mesmo ocorre no pequeno grupo formado pelos 4º e 5º versos, já neste caso com a métrica respeitando a estrutura de pés troqueu/ dátilo/ jâmbico (considerando a acentuação inicial do quarto verso por inflexão sonora: -U –UU U-):

Rededidi dididi!
Piri-pépi, pa-pa-pi!

Ou entre versos mais distantes na microestrutura do texto, como o 3º e 10º versos:

eslava e deuses de diferentes culturas. Narrado em terceira pessoa, em *Ladomír* a língua transmental praticamente não é utilizada. Ver Velimír Khlébnikov, *Tvoriénia*, 1987, pp. 281-293.

¹⁴⁴ O estudioso aplica o mesmo prefixo usado para a formação da palavra “supernarrativa”: *сверхповесть* (*sverkhpovest'*), o que resulta em *сверхмикрполиметрии* (*sverkhmikropolimetrii*), ou seja, supermicropolimetria.

¹⁴⁵ “Note as well the careful marking of the god’s beyonsensical utterances to produce a regular trochaic rhythm”. Comentário de P. Schmidt, em Velimír Khlébnikov, *Prose, Plays, and Supersagas*, 1989, p. 398.

Uks, kuks, el!
Gamtch, guemtch, io!

Estes últimos também estão estruturalmente relacionados com o próximo poema, que a resposta em coro dos deuses às “palavras” de Eros: *Etchi, utchi, otchi!* (três troqueus). Internamente, o último fragmento também apresenta seus próprios paralelismos:

Kezi, nezi, dzigaga!
Nizarizi oziri!
Mèamura zimoro!
Mazatchitchi-tchimoro!

Nele os 3º, 4º, 5º e 7º versos apresentam-se com dois troqueus e um anapesto cada. Além do paralelismo entre os monossílabos “*Pips!/ Plian!*” (6º e 8º versos).

O mesmo se pode dizer da contribuição que alguns grupos de rimas trazem à sonoridade dos poemas: correspondências presentes, por exemplo, entre o 4º, 5º e 11º versos do primeiro poema ou, no caso do segundo poema (que se apresenta mais simetricamente ordenado, o que acentua a relação entre sua estrutura e a representação das vozes em canto simultâneo, em coro), entre os conjuntos de versos alternados 1º e 3º, 2º e 4º, 5º e 7º.

Ainda que não seja possível falar em um diálogo semanticamente claro, é possível perceber um jogo dialógico que se apresenta nas respostas rítmicas do segundo texto em relação ao primeiro. Um “diálogo transmental”, por assim dizer.

A composição rítmica dos versos, portanto, busca correspondências internas em cada texto e também intertextuais, criando um certo tipo de sintaxe para a linguagem *zaúm* aplicada por Khlébnikov: uma sintaxe baseada essencialmente na musicalidade dos fonemas transcritos e em sua expressividade sonora, tudo isto subordinado ao processo de versificação. É interessante notar que os textos acima possuem uma ritmização intensa, no sentido de cadência e velocidade impostas à leitura, o que podemos relacionar ao próprio efeito encantatório que a música confere às vozes “divinas” ou à linguagem de deuses ali representada. Toda a magia

transmitida por uma língua incompreensível para ouvidos humanos é elaborada com base neste ritmo obtido no texto.

Mais do que nunca, se as palavras não podem ser racionalmente apreendidas pelo leitor, o que vai importar na construção dos versos acima são os jogos de expectativas sonoras estabelecidos pelos blocos internos de versos que se inter-relacionam. Limpos de seu aspecto semântico, os versos de Khlébnikov nos revelam a pura musicalidade de seu esqueleto sonoro. O que não significa um isolamento dos sons em relação ao sentido do texto; de maneira programática, os poetas que trabalhavam com a linguagem *zaúm* buscavam, fundamentalmente, a criação de um sentido não-racional, emocional, transmental¹⁴⁶.

Se se observa as relações entre os poemas acima, nota-se que o primeiro apresenta-se como a voz individual do deus Eros, o deus do amor (ou representação da sensualidade, mais precisamente), cuja “fala”, apesar da série de repetições estruturais demonstradas, provoca um número muito maior de “irregularidades” em termos de simetria (rimas, métrica, ritmo); tem-se, então, um conteúdo puramente emocional e individual, que se manifesta por “ausências”, por “quebras de expectativa” sonoras. Já no segundo poema, como mencionado acima, a voz em coro dos deuses pressupõe unidade, organização, estrutura passível de captação por meio de repetições que se relacionam, provocando o primitivo e também emocional sentido de coletividade.

Ao relacionar teoricamente som e sentido em seus estudos sobre o texto artístico, Iúri Lótman parte quase sempre da análise de textos poéticos cuja linguagem respeita as relações convencionais de sentido (textos de autores consagrados, como por exemplo A. Púchkin). Ainda que estejamos tratando aqui de uma linguagem completamente fora dos padrões convencionais, parece tratar-se, no caso de Khlébnikov, de um tipo de transmissão de

¹⁴⁶ Este caráter emocional é manifestado em quase todos os manifestos cubofuturistas e é também comentado por G. I. Vinokúr, em seu artigo “Futuristas: os Construtores da Língua” (“Futurísty – Ctroíteli lazyká”, in: Revista *Lef*, nº 1, Moscou, 1923, pp. 204-213), ao relacionar o trabalho verbal dos futuristas russos sobre os elementos da língua falada, mostrando que o trabalho poético sobre a mesma dá-se com a visada racional sobre os elementos “impulsivos, inconscientes da língua”, o “discurso ‘por inércia’”.

conteúdo puro, agregado diretamente à musicalidade dos fonemas postos em conjunto e em funcionamento, conteúdo este que apenas pode ser dissecado na observação contextual dos poemas em seu caráter dialógico e na relação entre estes poemas e a unidade resultante na supernarrativa. Sobre a questão da relação entre som e sentido, a consideração dos dois como intrinsecamente associados ou sua segmentação em aspectos distintos, Lóttman mostra sua opção pela primeira possibilidade:

A existência de sistemas entoacionais próprios unicamente do verso permite falar da melodia do discurso poético. E por isso que se tem a impressão (...) de que dois elementos independentes estão presentes no verso: o semântico e o melódico, um deles identificando-se com uma causa primeira racional, o outro com uma emocional. (...)

Numa arte que utiliza como material a linguagem, na arte verbal, a distinção do som e do sentido é impossível. A sonoridade musical do discurso poético é também um modo de transmissão da informação, ou seja, do conteúdo, e neste sentido não pode ser oposta a todos os outros modos de transmissão da informação que são próprios da linguagem enquanto sistema semiótico.¹⁴⁷

Apenas acrescentamos a isso que a “sonoridade musical do discurso”, nos poemas acima, deixa de ser “também” um modo de transmissão da informação para se tornar o princípio básico da informação contida no discurso. Nesses exemplos, em decorrência do nível de desprendimento do referente alcançado pela invenção no campo da linguagem, também não é possível argumentar sobre algum procedimento metalinguístico no discurso. Esse não volta-se para si mesmo, mantendo o leitor consciente do processo de desenvolvimento e fatura da obra (recurso também bastante comum às vanguardas em geral). Pelo contrário, a quase ausência de algum discurso compreensível no plano da linguagem leva à exposição das estruturas métricas e rítmicas dos poemas e faz delas o próprio referente. Mas o método ali utilizado não tem por intuito desnudar o processo aos olhos do leitor e sim desligá-lo do processo analítico de leitura, envolvendo-o diretamente nos conteúdos emocionais ligados à expressividade sonora do texto. A ausência

¹⁴⁷ LÓTMAN, 1978, p. 211.

de sentidos claros na linguagem *zaúm* provoca o deslocamento do foco de interesse para os sentidos “transmentais” contidos nos recursos de construção dos versos. E a linguagem *zaúm*, para existir depende essencialmente desses recursos. As formas rítmicas e métricas atuam diretamente sobre o leitor, sem a intermediação do discurso (a não ser pela evidência do não-discurso como elemento ausente, o que também confere sentido ao todo), por meio das construções paralelas, das repetições e dos jogos de expectativa que recaem sobre a sonoridade dos poemas.

No plano mitológico proposto neste segundo fragmento de *Zanguézi* revela-se a natureza do princípio de construção da obra. O Plano é intitulado “Os Deuses”, porém, sobre os deuses são dados somente seus nomes nas identificações de suas falas, além de breves descrições na rubrica introdutória. Seu discurso é ininteligível em decorrência da linguagem transmental. Os deuses, em suma, são tão somente sua própria linguagem nos poemas, destituída de discursos ou ações passíveis de compreensão. O único fator capaz de diferenciar, portanto, sua linguagem das outras presentes na obra até este ponto e mais além é a manifestação dessa linguagem em versos organizados em sistemas métricos e rítmicos internos.

O plano mitológico expressa-se, assim, pela linguagem poética dos versos e é representado por eles. O poder encantatório e a característica estética dessas estruturas ganham caráter mitológico na obra. Para I. Tiniánov, tais aspectos, que se apresentam aqui como a capacidade do sistema rítmico-métrico dos poemas de *Zanguézi* de subordinar os outros fatores constitutivos da obra, caracterizam o “princípio de construção” ou “fator construtivo” da obra artística:

Nem todos os fatores da palavra se equivalem: a forma dinâmica não nasce da sua combinação ou fusão (cf. a noção, freqüentemente usada, de correspondência), mas da sua ação recíproca ou interação e, conseqüentemente, do evidenciamento de um grupo de fatores em detrimento de um outro. Por isso o fator evidenciado deforma os fatores subordinados. A forma é concebida como passagem (e, conseqüentemente, mudança) da relação entre o fator construtivo subordinante e os fatores subordinados. Na noção de passagem de

“desenvolvimento”, não é obrigatório introduzir uma conotação *temporal*. Esta passagem, esta dinâmica, podem ser entendidas em si, extratemporalmente, como puro movimento. A arte vive dessa interação, desta luta. Se não se percebe a submissão, a deformação de todos os outros fatores por obra do fator construtivo, não existe fato artístico.¹⁴⁸

Abaixo, é tomado como exemplo um pequeno fragmento do *Plano XIX* de *Zanguézi*, no qual o protagonista recebe um cavalo e monta em direção à cidade. Neste trecho, a alternância rítmica é ainda mais evidente, porém já não temos aqui a utilização dos recursos fonéticos mais extremos da linguagem *zaúm* (embora ela esteja presente no procedimento diluído no texto). Ainda que dentro de um processo inventivo característico do autor, a correlação entre significante e significado pode ser percebida como mais próxima das convenções da linguagem¹⁴⁹.

Зангези	Zanguézi
Иверни выверни, Умный игрень! Кучери тучери, Мучери ночери, Точери тучери, вечери очери. Четками чуткими Пали зари. Иверни выверни, Умный игрень! Это на око Ночная гроза, Это наука Легла на глаза! В дол свободы Без погонь! Ходы, ходы! Добрый конь.	Íverni výverni, Úmnyi igrén! Kútcheri tútcheri, Mútcheri nótcheri, Tótcheri tútcheri, vétcheri ótcheri. Tchetkámi tchútkimi Páli zarí. Íverni výverni, Úmnyi igrén! Éto na óko Notchnáia grozá, Éto naúka Leglá na glazá! V dol svobódy Bez pogón! Khódy, khódy! Dóbryi kon ¹⁵⁰ .
Он едет в город.	Ele vai à cidade

¹⁴⁸ TINIÁNOV, I.. *O Problema da Linguagem Poética I: o Ritmo como Elemento Construtivo do Verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 11.

¹⁴⁹ Os textos são acompanhados da respectiva transliteração e esta é acentuada, para melhor compreensão de fatores rítmicos dos poemas.

¹⁵⁰ Na tradução do fragmento para o português: “Solta a sapátada,/ Sábio pocó!/ Côcheda núveda,/ Mórtida nôitida,/ Pôntida núveda, tárdida vístada./ Contas num cântaro/ Caem as manhãs./ Solta a sapátada,/ Sábio pocó!/ Bate na cara/ Noturno toró,/ Ciência tão clara,/ Nos olhos, sem dó!/ Livre é o vale/ Rédeas na mão!/ Marche, marche!/ Bom alazão.”

Зангези

Я, волосатый реками!
 Смотрите, Дунай течет
 У меня по плечам!
 И, вихорь своевольный,
 Порогами синеет Днепр.
 Это Волга блеснула синими водами,
 А этот волос длинный,
 Беру его пальцами,-
 Амур, где японка
 Молится небу
 Во время бури.

.....

Zanguézi

la, volossáti rékami!
 Smotríte, Dúnai tetchét
 U meniá po pletcháam!
 I, víkhop svoevólnyi,
 Porógami sinéet Dnepr.
 Eto Vólga blesnúla sínimi vódami,
 A etot vólos dlínnyi,
 Beru evó páltsami, -
 Amúr, gde iapónka
 Mólitsia nébu
 Vo vrémia búri.¹⁵¹

.....

(transliteração fonética)

Seria desnecessário demonstrar o quanto o ritmo e a sonoridade impostos ao primeiro poema, associados ao plano do conteúdo do texto, representam o movimento inicial de cavalcada. Mais importante notar como, estruturalmente, a cadência rítmica utilizada com este intuito é mantida por meio de uma rede de recursos poéticos, como aliteraões e repetiões ou reduplicaões, além de rimas e da própria distribuição das acentuaões silábicas.

As duas palavras do primeiro verso (*íverni výverni*) encontram-se em correspondência sonora direta com todas as palavras presentes entre o segundo e o quinto versos, com o eco provocado na relação entre a vogal átona “e” e a final “i” (além da repetião da consoante “r”, internamente). Porém, o encontro consonantal que se repete nas duas palavras do verso inicial (*íverni výverni*) já não está presente do terceiro ao quinto versos, com vocábulos formados essencialmente por pares binários simples de consoante/ vogal, como é possível constatar abaixo:

Иверни выверни, / Íverni Výverni

.....

Кучери тучери, / Kútcheri tútcheri

Мучери ночери, / Mútcheri nótcheri,

¹⁵¹ Resultado obtido para os versos, na tradução em português: “Eu tenho rios nos cabelos!/ Vejam aqui, o Danúbio,/ Pelos meus ombros correndo!/ E o arrogante ventopete,/ O azul e veloz Dniéper./ Este é o Volga em azulados lampejos,/ E este cabelo comprido,/ Que tomo nos dedos:/ Amur, onde a japonesa/ Reza pros céus/ Nos temporais.”

*Точери тучери, вечери очери./Tótcheri tútcheri, vétcheri
ótcheri.*

O prolongamento breve obtido na leitura do primeiro verso nos indica, no plano rítmico do texto, o início da cavalgada, movimento que se acentua a partir do terceiro verso e que ganha a velocidade do “galope” no quinto verso, com o mesmo ritmo dos anteriores agora duplicado num mesmo conjunto. A estrutura destes versos similares é caracterizada por um sistema métrico regular, com predominância de dáctilos, alternados a grupos de troqueus, até o décimo verso.

O jogo com a expectativa do leitor em relação ao ritmo é marcado pela interrupção do sistema regular no segundo verso (o que poderíamos chamar de “processo-menos”, seguindo a terminologia de Lúri Lótman já mencionada). A ausência, neste caso, do sistema métrico anunciado é carregada de valor estético, já que a representação do movimento inicial é interrompida para, logo após, termos a expressão do gradativo aumento de velocidade no retorno ao sistema inicial, o que culminará no longo quinto verso. Assim como é importante notar que a repetição integral dos dois primeiros versos, posicionados agora como oitavo e nono, fecha um pequeno ciclo rítmico dentro do pequeno poema, anunciando uma segunda parte ainda mais simétrica, com grupos de versos que apresentam na sua estrutura inicial a seqüência dáctilo/ troqueu (“*Eto na oko/ Eto naúka*”), alternados a outros organizados em um pé jâmbico e um anapesto (“*Notchnaia grozá/ Leglá na glazá*”), ou seja, com ritmo completamente invertido.

Também modifica-se completamente o sistema sonoro nesta segunda parte do poema, com a mudança para a relação constante entre as vogais “a”, “e” e “o”. Importante apontar que o verso que encerra o poema (“*Dóbryi kon*”) tem sua composição rítmica idêntica à do segundo verso que se repete como nono, ou seja, aquele que interrompe a regularidade inicial e, posteriormente, fecha a primeira parte do poema.

Assim, o princípio da união entre homem e animal e o próprio início da “cavalgada”, apesar de não exatamente representados nos versos (em termos semânticos), estão condicionados à ritmização do discurso da personagem.

Porém, na segunda parte do mesmo texto, quando Zanguézi parte em sua cavalgada, nota-se a imediata mudança na construção rítmica do poema, com versos menos regulares e cadenciados, além da utilização de versos longos intercalados aos mais curtos. Notamos também que, imediatamente ao início do “passeio discursivo” de Zanguézi, ocorre um prosaísmo (se assim pode-se chamar) de seu discurso poético, com a atenção voltada à elaboração da narrativa convencional e, portanto, uma ocorrência muito menor de aliterações ou repetições de sons:

*Я, волосатый рекаму! / Ia, volosátyi rékami!
Смотрите, Дунай течет / Smotríte, Dúnai tetchét
У меня по плечам! / U meniá po pletcháam!*

.....
*Это Волга блеснула синими водами, / Éto Volga
blesnúla sínimi vódami,
А этот волос длинный, / A etot vólos dlínnyi,*
.....

Ao adentrar o mundo e o discurso dos “humanos”, a cadência rítmica e, como dissemos anteriormente, encantatória é atenuada e a linguagem mais prosaica adequa-se a uma linguagem mais tipicamente mundana. O mundo dos homens é regido pela razão, e a racionalização, no plano da palavra, resulta no refreamento do ritmo poético de *Zanguézi*. Desaparecem, portanto, quase que por completo os efeitos “imcompreensíveis” da chamada língua *zaúm*. Mesmo o sistema de rimas do segundo poema (ainda que existente) passa a uma estruturação menos sistemática ou simétrica. A brevidade necesserária à representação da cavalgada no primeiro texto será, na entrada na cidade, contraposta a um segundo poema de cunho narrativo (do qual apresentamos como exemplo apenas os primeiros versos) composto por mais de cento e cinquenta versos sob a estruturação típica do verso livre moderno¹⁵².

A alternância rítmica entre os dois poemas oferece um exemplo do procedimento de composição do autor. A cadência do primeiro poema é rompida logo no poema seqüencial e esta variação relaciona os fragmentos

¹⁵² Ou, optando pela já mencionada terminologia de Gaspárov, uma estruturação supermicropolimétrica, já que podem ser notados pequenos grupos de versos que se relacionam por suas características formais.

entre si. O ritmo exerce, assim, um certo efeito de sentido (em relação à magia das personagens e da história e em seu aspecto narrativo) e uma função estrutural (no que diz respeito à segmentação do texto em blocos de versos similares). Essa segmentação do texto através do ritmo ganha importância quando se considera *Zanguézi* como um grande texto composto por blocos independentes de pequenos textos.

Ao longo de toda a supernarrativa, as variações rítmicas são constantes, respeitando a certas regras microestruturais (internamente nos poemas) e macroestruturais (alternâncias que podem ser notadas nas características isoladas de cada plano da obra). O ritmo e a métrica cumprem, aqui, seu papel como elemento responsável pela unidade entre os fragmentos.

Khlébnikov propõe, na introdução de *Zanguézi*, a possibilidade de leitura dos *Planos* da obra como blocos independentes que, inter-relacionados, dão unidade ao texto. Porém, na observação dos fragmentos versificados, como os breves exemplos acima, compreende-se que mesmo os pequenos poemas que compõem cada plano apresentam-se como textos independentes, como pequenas construções poéticas que funcionam também isoladamente. Como visto nos poemas que representam as vozes dos deuses ou nos outros dois apresentados, o processo de composição proposto pelo autor parece expandir-se da construção maior da supernarrativa para a elaboração não só dos planos narrativos, mas de cada pequeno texto que os compõe.

A profunda inovação representada pela linguagem transmental dos cubofuturistas, apesar de uma primeira impressão de desordem, de uma construção intencionalmente caótica, na verdade, em Khlébnikov, surge organizada e regida por um ritmo subjacente, marcado por relações de paralelismos estruturais até mesmo rígidas, na medida em que permitem associar grupos sonoros (seja pela simetria dos mesmos, seja pela repentina ausência dessa simetria).

Em *Zanguézi*, o verso livre e a micropolimetria ganham novo sentido, ao serem contrapostos às formas internamente mais organizadas, nas inter-relações entre os textos. Seu funcionamento está relacionado, como visto, ao

efeito negativo de rompimento da expectativa em relação às estruturas mais simetricamente elaboradas. Vale observar como exemplo o fragmento em que a linguagem é utilizada para representar um canto mântico. Estes breves poemas *zaúm* de versos curtos aparecem precedidos por um longo poema em verso livre (composto também por longos versos) e seguidos por outro de mesma estrutura. Como em toda a supernarrativa, é impossível dissociar aqui a composição rítmica do sentido contextual proposto, a saber, o efeito encantatório do mantra¹⁵³:

I		I
Гоум.		Vozum.
Оум.		Entum.
Уум.		Terum.
Паум.		Paum.
Соум меня		Coum migo
И тех, кого не знаю.		E os que não conheço.
Моум.		Moum.
Боум.		Boum.
Лаум.		Laum.
Чеум.		Queum.
— Бом!		— Bom!
Бим!		Bim!
Бам!		Bam!
II		II
Проум.		Proum.
Праум.		Praum.
Приум.		Pelum.
Ниум.		Neum.
Вэум.		Noum.
Роум.		Emum.
Заум.		Transum.
Выум.		Vosum.
Воум.		Veum.
Боум.		Boum.
Быум.		Bolum.
— Бом!		— Bom!
Помогайте, звонари, я устал.		Ajudem, sineiros, estou cansado.
.....		

¹⁵³ Neste ponto, optou-se não pela transliteração, mas pela transcrição direta do resultado final em português. As alterações e distinções resultantes da “tradução” do poema não alteram, essencialmente, o ritmo imposto pelas palavras isoladas, quase todas com apenas duas sílabas, sendo tônica a sílaba final em “um”. Sobre as distinções observadas na tradução, ver as “notas e comentários à tradução” (nota 45, pp. 136-139): ali estão apresentadas todas as soluções encontradas para a manutenção da relação entre os sons e os sentidos no texto.

Novamente, a narrativa lógica e seqüencial da saga de Zanguézi sofre a interferência de estruturas que provocam efeitos encantatórios ou mágicos, principalmente por sua forma poética e método de composição. Assim, a alternância entre blocos de versos curtos e longos, a intervenção de versos “prosaicos” provocando a cisão rítmica em trechos com cadência marcada por versos de metro breve, dão-se tanto nas relações entre as partes de *Zanguézi* quanto internamente, dentro dos poemas. Estas variações caracterizam o ritmo de leitura do texto como um todo e, ao ocorrerem (ainda que não simetricamente) em diversas partes da obra, inter-relacionam estas partes entre si e também com o todo que compõem.

Paralelamente, as variações de ritmo também acompanham a distinção entre os trechos cujo conteúdo é narrativo ou descritivo e, portanto, mais racional (versos mais longos e ritmo lento) e aqueles em que ocorrem as situações ou ações mágicas, míticas (versos mais curtos, ritmo veloz e cadenciado) ou simplesmente aquelas cujo contexto requer uma nova estrutura (como a que se verifica no poema em que Zanguézi inicia sua cavalgada para a cidade).

Se não podemos dizer que há uma retomada completa das formas poéticas tradicionais em *Zanguézi* (e em termos rígidos, de fato não há), podemos, de alguma maneira, notar que os processos que representam rupturas em relação à tradição são organizados ainda sob o signo da mesma¹⁵⁴, se pensamos na composição elementar do ritmo numa observação microscópica, a cada verso, a cada conjunto sonoro. A unidade rítmica da obra, portanto, nasce das relações entre estes diferentes aspectos do sistema rítmico-métrico distribuídos entre os poemas que a compõem e, voltamos a afirmar, mostra-se como o princípio que rege a partir do plano da expressão toda a composição do conteúdo do texto.

¹⁵⁴ Esta característica dual da poesia de Khlébnikov foi notada por E. V. Tyrychkína, em seu artigo “A Análise do Texto de Vanguarda: V. V. Khlébnikov, ‘Rússia, tu inteira és um beijo no frio!...’” (“Análiz Avangardístkovo Téksa: V. V. Khlébnikov, ‘Rús, ty vsiá potselúi na moróze!...’”, in: Filologúitcheskii Análiz Téksa, n° 3, Barnaul, 1999, pp. 114-119), no qual a autora mostra que, apesar das comuns infrações das vanguardas em relação ao cânon, no plano formal, ocorre na poesia de Khlébnikov um “equilíbrio” entre os mecanismos de “demolição e reconstrução da harmonia estrutural” do ritmo dos poemas, com o uso, principalmente, da polimetria. No plano rítmico, segundo a autora, Khlébnikov consegue manter esta “harmonia paradoxal”, como “um sonâmbulo no precipício”.

3.2 – Os versos na vida, a vida em versos: a forma dita as regras

Ao escrever o ensaio “A Geração que Esbanjou seus Poetas”¹⁵⁵, o lingüista Roman Jakobson rompeu uma tradição em formação na crítica russa de sua época: a ênfase no estudo imanente do texto literário em detrimento das informações biográficas sobre o autor e das relações entre os aspectos lingüísticos de elaboração do texto literário e outras séries culturais, como a psicologia, a sociologia e outros. Em direção contrária à do grupo dos chamados Formalistas russos (do qual fazia parte como um dos membros mais importantes), Jakobson publica o ensaio em 1931, como uma homenagem e ao mesmo tempo um manifesto sobre o suicídio brutal do poeta Vladímir Maiakóvski, em 1930.

No ensaio, associando a vida e a obra do poeta, Jakobson analisa a questão do suicídio como um fator temático constante na poética de Maiakóvski, fator até mesmo previsível, numa mirada mais atenta às indicações dadas pelo poeta em seus versos. De maneira brilhante, o lingüista promove uma guinada corajosa no ponto-de-vista utilizado nas abordagens das obras literárias em sua época, afirmando sobre a carta de despedida de Maiakóvski que

essa carta, com seus diversos motivos literários, e a própria morte de Maiakóvski estão entrelaçadas de modo tão íntimo com sua poesia, que só é possível lê-la nesse contexto¹⁵⁶.

Apesar das críticas sofridas após a publicação do ensaio¹⁵⁷, Jakobson manteve por todo o texto a consciência crítica apurada, comum em seus estudos, apontando sempre para a obra literária como ponto central de seus comentários e para a consideração da mesma no contexto das vanguardas russas. Por exemplo, ao comentar uma diferença fundamental entre a poética

¹⁵⁵ JAKOBSON, R. *A Geração que Esbanjou seus Poetas*, 2006.

¹⁵⁶ Ibidem, pp. 12-13.

¹⁵⁷ Id. Ibid., cf. “Posfácio” de Sonia Regina Martins Gonçalves no qual a autora menciona o comentário de Chklóvski sobre o ensaio de R. Jakobson, p. 65.

de Maiakóvski e a de Khlébnikov, a saber, a força lírica do primeiro em contraste com a retomada épica do segundo. Para Jakobson, essas tendências opostas se aproximavam na busca pela definição de uma linha estética que levasse ao futuro da criação artística, à poética que assumiria a responsabilidade de uma transformação revolucionária do mundo. Em suas palavras “com Khlébnikov e Maiakóvski definiu-se o leitmotiv da arte literária contemporânea”¹⁵⁸.

Na linha indicada por Jakobson, podemos ver como distinção principal entre as propostas dos dois poetas justamente a questão do grau de envolvimento entre vida e obra, entre a realidade e o universo poético. Mesmo em termos biográficos, Maiakóvski foi o poeta das cartas, dos manifestos, da lírica fortemente pessoal, do envolvimento direto com a revolução e o processo histórico, enquanto que Khlébnikov foi o poeta da “ausência” ou do distanciamento em relação às questões históricas, talvez o autor mais anti-autoral do grupo dos cubofuturistas e das vanguardas russas em geral: aquele que entregava seus textos aceitando até mesmo as intervenções, correções e compilações dos colegas de movimento¹⁵⁹. As observações de Jakobson são precisas ao observar tal distinção e o reflexo da mesma nas tendências de criação poética dos dois autores, levando um ao lirismo e outro ao gênero épico. Sobre a característica épica da obra de Khlébnikov, Jakobson diz que:

Foi Khlébnikov quem nos deu um novo gênero épico, as primeiras criações autenticamente épicas depois de muitas décadas de estagnação. Até mesmo seus poemas curtos, fundidos sem esforço aos poemas narrativos, produzem o efeito de fragmentos de epopéia. Khlébnikov é épico apesar desses tempos anti-épico, sendo essa uma das explicações para o efeito de estranhamento que sua obra

¹⁵⁸ JAKOBSON, 2006, p. 11.

¹⁵⁹ Afirmou V. Maiakóvski em seu ensaio-homenagem a Khlébnikov: “Khlébnikov não tem poemas. O caráter concluído dos seus trabalhos impressos é uma ficção. A aparência de coisa acabada é quase sempre obra de seus amigos. Nós escolhíamos dentre o amontoado de seus rascunhos abandonados aqueles que nos pareciam mais valiosos e os dávamos a imprimir.” (em B. Schnaiderman, 1971, pp. 151-152). Vladímir Márkov comenta que Khlébnikov, ao receber um adiantamento em dinheiro de um editor, voltava antes de chegar à porta da rua dizendo que “isto o amarraria” e devolvia o dinheiro (cf. V. Márkov, “O Khlébnikove (popýtka apológui i soprotivléniia)” [Sobre Khlébnikov (tentativa de apologia e resistência)], in: KHLÉBNIKOV, V., *Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh*. Vol. I., 2001, pp. 06-40.

causa sobre o leitor. Outros poetas buscaram aproximar a poesia de Khlebnikov do leitor, sorvendo sua poética e derramando aquele seu “verboceano” na torrente lírica.¹⁶⁰

Sem o mesmo discernimento capaz de trazer as observações sobre a vida do poeta em direção à elucidação de sua obra e tomando esta como foco principal da análise, muitas vezes tentou-se a aproximação, no caso de Khlebnikov, entre a biografia do autor e seus textos literários. E Zanguézi, a personagem principal da obra homônima, muitas vezes tem sido analisado sob o ponto-de-vista biográfico e considerado, em sua característica de “profeta”, como uma transposição ficcional da própria figura profética que Khlebnikov representou na vanguarda russa¹⁶¹. Tal linha analítica leva ao extremo oposto, não só das tendências analíticas dos formalistas russos, mas também da proposta do ensaio acima mencionado de Jakobson, ou seja, distancia-se demasiadamente dos aspectos formais de elaboração do texto, tão importantes para a compreensão de um “poeta do gênero épico”, como Khlebnikov.

Recorrendo novamente a Maiakóvski, de fato tornam-se quase indissolúveis em seu caso o poeta e o “eu lírico”, devido, entre outros fatores, ao nível de envolvimento e participação do artista na vida literária e social soviética. Como afirmado acima, a maior evidência disto encontra-se em seus manifestos, artigos, discursos. No artigo “Operários e camponeses não

¹⁶⁰ JAKOBSON, 2006, p. 10.

¹⁶¹ Citamos aqui, a título de exemplo, o comentário do ensaio de Betsy F. Moeller-Sally, “Masks of the Prophet in the Work of Velimír Khlebnikov: Pushkin and Nietzsche” (*The Russian Review*, Volume 55, Number 2. Columbus: The Ohio State University Press, 1996, pp. 201-225). No interessante ensaio, *Zangezi* é comparado como profeta ao Zarathustra nietzschiano, porém apresenta linhas comparativas que convergem para a leitura da personagem como representação do próprio poeta Khlebnikov em seus traços biográficos e, principalmente, em suas supostas frustrações pessoais quanto à impossibilidade de realização de seus planos utópicos de harmonia universal: “Recent readings of Zangezi, too, have emphasized the ambivalence of Khlebnikov’s self-representation. Some scholars have even argued that in the figure of Zangezi Khlebnikov portrayed his own failure. Henryk Baran, for instance, contrasted Zangezi to the Son of the Otter in ‘Children of the Otter’ and deemed the former ‘distinctly unheroic’, explaining that Khlebnikov ‘could not escape the painful knowledge that his utopian visions of universal human harmony... had little chance of realization’. Baran noted that Zangezi, although a prophet and teacher, ‘cannot command attention from the whole of his audience’, and that his descriptions of himself are not always favorable. Baran concluded that ‘the tension between the two types of views of Zangezi – the teacher, the seer, the poet vs. the jester, the madman, the would-be suicide- is never resolved: it reflects Khlebnikov’s own profound disillusionment with his own attainments’.” (p. 209)

compreendem o que você diz” que, como afirma Bóris Schnaiderman, tem “evidente relação com o poema ‘Incompreensível para as massas’¹⁶², o poeta discute um dos seus temas mais caros: a necessidade de aproximar a arte, a cultura em sua forma elevada, às massas. O tema sempre esteve presente nas discussões provocadas pelas vanguardas, não somente na Rússia e, no caso de Maiakóvski, sua recorrência e a maneira como é tratado parece demonstrar a consciência angustiante de uma utopia impossível.

A contradição entre o projeto utópico de levar a poesia às massas (como diria nosso Oswald de Andrade, fazer o “biscoito fino para as massas”) e a barreira prática provocada pela manifesta incompreensão das mesmas para a recepção das obras artísticas revela-se nas contradições mesmas do discurso do poeta: “A arte autêntica soviética, proletária, deve ser compreensível a vastas massas. Sim ou não? Sim e não, ao mesmo tempo”¹⁶³. Mas é na descrição da experiência própria, na exposição crua do poeta, comum tanto a artigos quanto a poemas, menos do que na análise generalizada da questão da recepção, que é possível observar a tentativa de pôr em prática o projeto utópico e o desgaste, quiçá frustração, resultante do processo:

Em Leningrado, li o meu ‘Que bom!’, num clube da usina de Putilov. Depois da leitura, discussão.

Uma das bibliotecárias gritava alegre, de seu lugar, reforçando assim o seu ódio à nossa literatura:

- Aí está, aí está! Ninguém lê o senhor, ninguém o pede! Aí está!

(...)

Pergunto à bibliotecária:

- Mas a senhora recomenda o livro ao leitor? Explica a necessidade de sua leitura, dá o primeiro empurrão para se chegar ao afeto do leitor?

A bibliotecária respondeu com dignidade, mas ofendida.

- Claro que não. Em minha biblioteca, os leitores apanham à vontade qualquer livro.

O mesmo baixo protestou contra a professora:

- É mentira! Ela recomenda que se leia Kaviérin.¹⁶⁴

Maiakóvski discute a questão da literatura em geral, não se detendo em questões que relacionassem gênero e recepção, por exemplo. De qualquer

¹⁶² SCHNAIDERMAN, 1971, pp. 229-236.

¹⁶³ Ibid., p. 230.

¹⁶⁴ Id. Ibid., p. 233

maneira, o gênero lírico, por meio da poesia, foi utilizado como o mais freqüente nas manifestações literárias da vanguarda. O texto poético em versos surgia também como uma reação ao domínio anterior da prosa na literatura russa, desde a segunda metade do século XIX até o início do século XX. Em termos formais, a mencionada “incompreensão” das massas relaciona-se, também, à capacidade de penetração popular da poesia, o que pode ser associado às propostas inovadoras da época, com ênfase na renovação da linguagem por meio das experimentações sonoras, do léxico via invenção de novos vocábulos, da versificação tradicional com o uso da polimetria e da polirritmia, da sintaxe¹⁶⁵.

A revolução da forma esbarrava, assim, no problema da recepção e da ininteligibilidade do texto para uma população ainda muito grande de iletrados, reduzindo o campo de abrangência das obras cubofuturistas. Sobre esse problema, Maiakóvski comenta, no artigo anteriormente mencionado, o exemplo de Khlébnikov, cujos versos estavam restritos a um grupo pequeno de poetas ou iniciados. Ainda de forma otimista, via Maiakóvski a necessidade mesmo de uma poesia como a de Khlébnikov, funcionando como um laboratório para as inovações vanguardistas e, em suas palavras, “sementes da arte de massas”¹⁶⁶. Em sua utopia, Khlébnikov seria um dia compreendido pelo povo russo.

Se Maiakóvski discutiu o problema em artigos e em sua poesia lírica, sob o tom panfletário de manifesto que caracterizava seu estilo, Khlébnikov buscou transpor tal discussão para o nível estético da criação. Os comentários traçados no ensaio citado de Moeller-Sally apresentam uma característica de fato evidente na relação entre a personagem “épica” Zanguezi e as outras personagens da obra: sua incapacidade de reter a atenção e conquistar o respeito de seu público. Porém, este aspecto vai muito

¹⁶⁵ Sobre tais propostas para a criação poética, ler a “Carta sobre o Futurismo”, de Vladímir Maiakóvski, também traduzida por Bóris Schnaiderman em *A Poética de Maiakóvski*, pp. 163-165.

¹⁶⁶ Maiakóvski comenta assim a recepção, em sua época, da poesia de Velimír Khlébnikov: “Exemplo: os versos de V. Khlébnikov. Compreensíveis a princípio apenas a sete companheiros futuristas, durante dez anos eles forneceram carga a numerosos poetas, e agora a própria academia quer sepultá-los com uma edição, na qualidade de modelo de verso clássico.” (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 230)

além da simples representação das frustrações do autor. A própria autora aborda, no decorrer de seu ensaio, o aprofundamento de Khlébnikov na criação de uma personagem mítica no profeta Zanguézi. A personagem serve ao poeta como representação de dois mundos que não podem, a princípio, cruzar-se harmonicamente.

Foi comentada, no capítulo anterior, a condição de Zanguézi como personagem mítica, ou seja, sua condição, no plano do conteúdo, como figura que se coloca na fronteira entre dois mundos: o dos humanos e o das divindades. Também apontou-se que, em *Zanguézi*, as personagens existem pela linguagem e pela forma de expressão dessa linguagem, definem-se pelo modo como se expressam.

Na primeira aparição de personagens humanas, ainda no Plano III¹⁶⁷, antes do surgimento de Zanguézi na supernarrativa, dão-se as primeiras expressões da incompreensão dos humanos para com o profeta, por meio de uma série de impropérios agressivos:

1º passante. Então ele está aqui? Este **idiota** da floresta?

2º passante. Está!

1º passante. E o que ele faz?

2º passante. Lê, fala, respira, vê, ouve, anda e ora, pelas manhãs.

1º passante. Para quem?

2º passante. Você não vai entender! Para as flores? Para os bichos? Para os sapos da floresta?

1º passante. **idiota!** Sermões de um **idiota** da floresta! E ele também dá de pastar às vacas?

E, após a leitura, por um dos transeuntes, do texto de autoria de Zanguézi no Plano IV, as “Tábuas do Destino”, a incompatibilidade entre a mensagem do profeta e a recepção por seus ouvintes mantém-se e as palavras da personagem são consideradas obscuras, destituídas de sentido:

1º passante. **Obscuro e incompreensível.** Mas, de qualquer jeito, vê-se aí a unha do leão! Dá pra perceber. Um pedacinho de papel onde estão gravados os destinos dos povos para quem tenha olhos de ver!

¹⁶⁷ Cf. tradução, p. 80.

Na seqüência da narrativa, já no Plano VI¹⁶⁸, surge pela primeira vez Zanguézi, assim como surge pela primeira vez, em seu discurso, um texto lírico em versos¹⁶⁹, como tradicionalmente um texto lírico costuma ser reconhecido, repleto de metáforas e imagens, além da expressão discursiva em primeira pessoa. As respostas imediatas dos ouvintes às palavras iniciais de Zanguézi são carregadas de uma ironia que deixa transparecer a incompreensão em relação às metáforas e ao discurso da personagem, demonstrando o ruído provocado pelo discurso poético na recepção da mensagem:

2° *passante*. O espertinho queria ser uma borboleta, era só o que faltava!

3° *passante*. Que meiga! Que borboleta, que nada! Ele está mais pra uma velhota!

No plano formal de construção da supernarrativa, com raras exceções, a distribuição dos distintos sistemas de linguagem utilizados pelas personagens permanecerá a mesma. O discurso de Zanguézi, que já se apresentara em versos e no gênero lírico no sexto Plano, surgirá em outras ocasiões (como no Plano XIV ou no Plano XIX) sob o mesmo aspecto, com a expressão do “eu-lírico” fortemente marcada pela primeira pessoa do singular, no âmbito do discurso.

Em outros momentos, como nos Planos VII, VIII e XIII, apenas a título de exemplo, o discurso de Zanguézi é utilizado para a estruturação de narrativas internas, com o distanciamento evidente do “eu”, um dos elementos caracterizadores do gênero épico. Zanguézi passa a ser a voz que narra em tom épico a linguagem das estrelas (no Plano VIII). Também como uma marca típica do gênero épico e, como já demonstrado, do sistema utilizado por Zanguézi para manifestar-se aos seus ouvintes, os textos apresentam-se versificados.

¹⁶⁸ Cf. tradução, p. 82.

¹⁶⁹ A única manifestação em versos antes da aparição de Zanguézi não poderia ser exatamente chamada de um texto lírico, visto que esta fora representada pela fala dos deuses no Plano II, ininteligível devido à linguagem *zaúm* utilizada.

No oitavo Plano, após a exposição da linguagem estelar pela personagem, retornam (como em tantos outros fragmentos) as intervenções dos ouvintes, agora em tom jocoso e irônico de avaliação, como se o narrador passasse por uma espécie de sabatina do público durante o processo de elaboração do discurso:

Multidão. Nada mal, Pensador! Está ficando melhor!

Tomando ainda este oitavo Plano apenas como um recorte de um método recorrente em vários fragmentos do texto, com o intuito de observar como são transportados para o aspecto formal do texto, na elaboração dos discursos, as distinções entre as formas de linguagem das personagens, vemos que as intervenções dos ouvintes de Zanguézi dão-se sempre em textos em prosa (com marcas já comentadas no capítulo anterior de textos dramáticos).

A intervenção seguinte é ainda mais clara em relação à distância existente entre o universo da personagem principal e o das outras personagens da narrativa, entre as intenções do doutrinador Zanguézi e a recepção distorcida da mensagem pelos discípulos, incapazes de compreendê-la. Após a demonstração do canto em linguagem estelar, a personagem identificada apenas como “Primeiro Transeunte” recusa as palavras do poeta como verdade, rotula-o de “mentiroso” e contra-argumenta, buscando justificativas nos elementos da natureza para explicar o sentido implícito nas letras do alfabeto.

O questionamento abrupto da veracidade do discurso da personagem principal representa o rebaixamento de sua condição de profeta-professor diante da platéia. Para retomar as rédeas do público, Zanguézi apresenta sua réplica em um longo fragmento em prosa, no qual, numa aproximação às palavras do autor na “Introdução” à obra, retoma o conceito da linguagem como um edifício construído com pequenos blocos. A personagem abandona a posição de narradora e confunde-se com o autor do texto, provocando um paralelismo em relação à “Introdução” tanto no que diz respeito ao conteúdo

metalinguístico (que reexplica a própria estrutura da supernarrativa) quanto à forma utilizada para elaboração do discurso, ou seja, o texto em prosa:

Zanguézi. Por acaso vocês estão me ouvindo? Por acaso estão ouvindo meus discursos, que libertam vocês das amarras das palavras? O discurso é um edifício construído com blocos de espaço.

Partículas do discurso. Partes do movimento. As palavras não existem; existem movimentos no espaço e em suas partes: os pontos e as áreas.

Vocês se livraram das amarras dos seus antepassados. O martelo da minha voz arrancou-as como ferraduras. Vocês estavam possuídos e se debatiam nessas amarras.

Os planos, as linhas demarcando a área, o impacto dos pontos, o círculo divino, o ângulo de incidência, o feixe de raios fora de um ponto ou dentro dele: tudo isso são os blocos secretos da língua. Raspem a língua e vocês verão a superfície e a pele dela.

Para adentrar no mundo dos humanos (e isso significa dizer, num sistema semiótico distinto), Zanguézi abandona o sistema pelo qual seu discurso normalmente se manifesta e assume formalmente o discurso dos ouvintes, num movimento de aproximação com o objetivo de eliminar os ruídos de comunicação e adequar a mensagem aos receptores.

Porém, as tentativas do profeta, em geral, não resultam em sucesso no processo comunicativo. No Plano XIII¹⁷⁰, após sua tentativa de narrar (novamente em forma que se aproxima à do poema épico) a batalha das letras do alfabeto, numa alegoria que remete às relações entre a linguagem e os sentidos nela implícitos, a intervenção dos discípulos revela, além de desprezo e incompreensão para com o discurso de Zanguézi, uma nova face do estranhamento causado pelo texto poético no público: os discípulos não querem o épico, a grandiloquência, os jogos de sentidos, mas apenas “diversão”, “entretenimento”:

Discípulos. Zanguézi! Alguma coisa mais simplezinha! Basta dessas alturas! Toca a “kamarínskaia”! Pensador, diga alguma coisa divertida. O povo quer diversão. O que se pode fazer depois do jantar, hein?

¹⁷⁰ Cf. tradução, pp. 98-100.

Aqui desnuda-se a alegoria construída tanto no plano do conteúdo como no da expressão da obra: o poeta, o bardo, fala em uma linguagem “incompreensível para as massas”. A quebra da expectativa que se expressa no discurso ocorre numa via de mão-dupla. O público quer o “entretenimento”; o poeta (representado aqui pelo profeta) busca levar o “biscoito fino” às massas. Diante tal resposta, Zanguézi retorna, no Plano XIV¹⁷¹, à forma lírica da expressão poética.

A alegoria do poeta incompreendido, que retoma para nós as angústias dos escritos mencionados, de Maiakóvski, funciona em *Zanguézi* em linhas paralelas no conteúdo da obra e na composição formal. De sua posição de fronteira como personagem, Zanguézi procura transitar entre dois espaços semióticos distintos (diríamos, na verdade, três): o mundo divino, o seu próprio universo de poeta-profeta-doutrinador e o mundo dos seres humanos. O trânsito entre os distintos espaços semióticos só pode ocorrer na aplicação e adequação de distintos sistemas semióticos de linguagem: a versificação pura, com a exploração do esqueleto métrico e rítmico da linguagem dos deuses (esta não assimilada pelos humanos, ou pelo menos sem demonstrações de intersecções de fronteira); a linguagem poética em versos, seja lírica ou épica, utilizada pela personagem e representativa do discurso poético no mundo real (a qual é assimilada apenas em parte, com os ruídos de recepção da mensagem comentados acima) e a linguagem humana, manifestada praticamente em todo o texto em prosa, na seqüência linear de disposição do discurso.

Internamente, em seu próprio sistema semiótico, como demonstramos nas relações entre som e sentido, em *Zanguézi* são emoldurados sistemas métrico-rítmicos distintos em blocos alternados dentro dos poemas, criando efeitos de sentido que nascem da associação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, seguindo as propostas estéticas do movimento futurista russo. Da mesma forma, mas de um ponto de vista amplificado, os discursos das personagens são emoldurados em sistemas semióticos distintos (dentro do sistema maior da literatura). Ocorre, portanto, um espelhamento do

¹⁷¹ Plano no qual Khlébnikov expõe a técnica de associações chamada de “fonopinturas”, tradução, pp. 102-103.

procedimento formal da macro-estrutura do texto, na relação entre os gêneros discursivos e literários.

As tentativas de Zanguézi de romper as fronteiras entre os espaços semióticos, estabelecendo inter-relações entre as mesmas (tarefa comum aos sacerdotes ou profetas) se expressam nos câmbios de sistema utilizado para a expressão e dão-se em momentos de limite na sustentação da comunicação. Como observado, na impossibilidade de permanecer em sua zona fronteira, no Plano VIII¹⁷², Zanguézi faz uso do texto linear em prosa para estabilizar o processo comunicativo. O mesmo esforço pode ser observado no Plano IX, no qual a personagem solicita a participação do público em apelos quase desesperados, para entoar seu canto mântico em linguagem transmental: “*Ajudem, sineiros, estou cansado*”. Aqui, ele move-se para o sistema utilizado pelos deuses, não só em decorrência da linguagem *zaúm*, mas pela própria estruturação métrica regular dos “versos”, apresentada em seu puro esqueleto de sons regulares.

A alegoria formal fecha-se e a imagem do poeta (não de Khlébnikov, mas da figura do poeta no mundo moderno) é a do artista que se coloca na fronteira entre a arte e a vida, e que sofre a incompreensão inevitável das massas, ou se preferirmos, dos leitores.

¹⁷² Plano em que apresenta as “canções em língua estelar”, pp. 90-91.

CAPÍTULO 4 – *Zaúm*: transpassando as fronteiras da utopia

Brincar. Jogar. Inventar. São três das idéias mais fortemente presentes no uso que as crianças fazem da língua e da linguagem em seu dia-a-dia (principalmente quando este uso se dá entre elas, quando estão imersas em seu universo particular, distantes dos adultos e das imposições deles ou do contexto de comunicação com os mesmos). A brincadeira, o jogo e a invenção vão se manifestar no mundo infantil bem depois das primeiras fases de aquisição da linguagem, quando os exercícios ainda se reduzem a processos imitativos praticamente “destituídos de significados”: é o exemplo das reduplicações, como “ba-bá” ou “da-dá” que começam ao menos a treinar o aparelho fonador para a gama extraordinária de sons que virão a seguir.

Porém, é após esse processo inicial que começa a surgir o caráter lúdico da linguagem infantil. Então, sobre estruturas já dadas e assimiladas da língua, têm início os jogos sonoros e semânticos que permitem à criança “jogar” com a língua e reinventá-la, seja por meio de formas transmitidas oralmente e que já fazem parte das tradições folclóricas e culturais, seja pela invenção de novas estruturas que, por sua vez, poderão ou não ser retransmitidas no futuro.

Nesta linha de manifestações da linguagem infantil estão, por exemplo, as parlendas¹⁷³. Com a presença das rimas ou sem ela, os jogos criados nas parlendas têm um caráter profundamente rítmico, em geral apresentando-se em forma de cantigas ou em estruturas do tipo pergunta-resposta. Em muitos casos, são acompanhados por dança ou movimentos corporais e gestos que dão corpo à brincadeira, na qual a parlenda é o elemento principal. Geralmente, a expressão de significados nessas cantigas acompanha a ingenuidade, ou melhor, o empenho lúdico dos emissores e, então, pouco importam as relações de sentido que se expressam no conteúdo dos versos, ainda que, de uma maneira ou de outra, essas relações estejam ali presentes. Elas estão, na verdade, subordinadas à expressão sonora da parlenda, ao

¹⁷³ Em *Parlenda, Riqueza Folclórica* (2ª. ed., São Paulo: Hucitec, 1991, p. 13), a pesquisadora Jacqueline Heylen dá a definição do termo: “A parlenda é um conjunto de palavras de arrumação rítmica em forma de verso que rima ou não. Ela distingue-se dos demais versos pela atividade que a acompanha, seja jogo, brincadeira ou movimento corporal. Embora exista a expressão ‘cantar uma parlenda’, ela é expressa em forma recitativa. A parlenda é enunciado lúdico-pedagógico; ela diverte e ensina e, pela sua forma ritmo-sonoro-motora, desenvolve as condições psicossociais do homem.”

ritmo e às rimas que nela se formam e que podem ser cambiados a qualquer momento, de acordo com a criatividade e disposição dos usuários. Assim com: “um dois, feijão com arroz/ três quatro, feijão no prato/ cinco seis, feijão inglês/ sete oito, comer biscoito/ nove dez, comer pastéis” (com variações como “cinco seis, falar inglês” ou “nove dez, lavar os pés”. E, assim, com outras infinitas possibilidades).

Já em outros casos, as palavras utilizadas nas parlendas servem como puro revestimento para jogos sonoros, aí mais próximas do que se poderia chamar de versos destituídos de sentido, como no exemplo colhido por Jacqueline Heylen no nordeste do Brasil: “uni pandi/ cirandi/ deu picoti/ deu pandi/ picoté/ picotá/ é pi/ san vá (col.; Maceió, AL)”¹⁷⁴. Impossível não perceber, no exemplo, que em diversos pontos dos ingênuos versos os significantes “esbarram” em significados¹⁷⁵, o que descarta a consideração da elocução como “destituída de sentido” (ou, ao menos, completamente destituída).

4.1 – Língua Transmental: primitiva, infantil e complexa

Experimentar. Inovar. Inventar. Estas as palavras de ordem sempre presentes nos movimentos de vanguarda que se proliferavam pela Europa das primeiras décadas do século passado. Em seus procedimentos de escolhas aleatórias para a formação de textos artísticos inovadores, o dadá¹⁷⁶, por exemplo, apropriou-se muitas vezes das reduplicações imitativas dos primeiros murmúrios emitidos pelas crianças. Na criação da linguagem transmental, do *zaúm* de Khlébnikov e Krutchônikh, os cubofuturistas valeram-se da linguagem infantil e de tantos outros recursos, na tentativa de

¹⁷⁴ HEYLEN, 1991, p. 41. A autora também indica a possibilidade de as parlendas, muitas vezes, transmitirem certas formas provenientes de outras línguas: “neste sentido a parlenda que segue talvez seja uma transmissão da língua francesa: ‘ô dô tê cá/ Le pepino le tomá/ Le café com chocolá/ ô dô tê cá (col.; Ribeirão Preto, SP)”, p. 41.

¹⁷⁵ Nota-se, por exemplo, as palavras “uni” (“um”) ou “cirandi” (“ciranda”, com um tipo de modificação “desinencial”), além dos verbos “dar” e “ir”.

¹⁷⁶ Movimento fundado em 1916, no *Cabaret Voltaire*, em Zurique, por Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck e outros artistas.

elaborar uma nova língua. Neste caso específico, o caráter de experimentação, de inovação e de invenção do movimento cubofuturista russo levou, pouco a pouco, à radicalização das propostas iniciais para a concepção da língua transmental, apontando em direção ao abstracionismo completo, com experiências que chegavam ao desligamento completo entre significante e significado. É o caso do fragmento poético de Krutchônikh:

iu iu iuk
iu iu iuk
gr gr gr
 pm
 pm
dr dr rd rd
 u u u
k n k n lk m
 ba ba ba ba¹⁷⁷

Porém, a concepção de língua transmental apresentada por Alekséi Krutchônikh na “Declaração da Língua Transmental” (“Deklarátsiia Zaúmnovo lazyká”, Revista *Iskusstvo*, 1920-1921) apresenta conceitos mais complexos e sistematizados sobre o *zaúm*. Logo no primeiro parágrafo do manifesto, surge uma contradição de base sobre a nova língua experimental, contradição de extrema importância para a compreensão dos experimentos *zaúm* dentro do movimento de vanguarda russo: a língua transmental nasce como uma criação coletiva, como a maior parte das inovações de vanguarda, mas é, ao mesmo tempo, nas palavras de Krutchônikh, “uma língua pessoal (o autor é indivíduo)”¹⁷⁸.

Assim, diferencia-se o *zaúm* emocional de Krutchônikh do *zaúm* de Khlébnikov¹⁷⁹ que, além de retomar os elementos emocionais na linguagem,

¹⁷⁷ Fragmento representando uma canção, extraído da ópera “Vitória sobre o Sol”, de Aleksei Krutchônikh, a qual é aberta por um prólogo de Velimír Khlébnikov. Em: ALFÓNSOV, V. N. (org.). *Poéziia Rússkovo Futurízma* (Poesia do Futurismo Russo). São Petersburgo: Akademícheskii proékt, 2001, pp. 212-228.

¹⁷⁸ KRUTCHÔNIKH, Aleksei. “Declaração da Língua Transmental” in: *Poesia Sonora – Poéticas experimentais da voz no século XX* (organização: Philapelfo Menezes), 1992, pp. 30-32.

¹⁷⁹ Em “Les sources de la *zaúm*’ chez Kručenych et Chlebnikov” (in: *Zaúmnyi Futurizm i Dadaizm v Rússkoi Kul’túre*. Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien: Lang, 1991, pp. 21-55), Jean-Claude Lanne assim aborda a distinção entre “os *zaúms*” dos dois poetas russos: “je vois en Chlebnikov le représentant le plus brillant de la tradition rationaliste, qui tente de percer à jour le mystère des charmes exercés par les sonorités de la parole poétique; en Kručenych, le

parte para o uso de bases folclóricas e de raízes de outras línguas, inclusive as asiáticas, por exemplo. O campo de ação da língua transmental fora aberto já em sua “declaração”, antes mencionada, o que se pode constatar em seu quarto parágrafo:

4) Recorre-se à língua transmental:

- a) quando o artista fornece imagens não ainda completamente definidas (dentro ou fora de si);
- b) quando não se quer designar o objeto mas apenas aludir a ele através de uma caracterização transmental: “ele é um tipo assim-assim, possui uma alma quadrangular”, eis como palavras comuns são usadas em sentido transmental. Isso vale também para os nomes e sobrenomes de fantasia de personagens, para os nomes de povos, localidades, cidades etc. (...);
- c) quando se perde a razão (ódio, ciúme, furor...);
- d) quando não há necessidade de razão: êxtase místico, amor (glossolalia, exclamações, interjeições, balbucio infantil, diminutivos, apelidos – este tipo de *zaúm* é difundido abundantemente nas obras de escritores de qualquer tendência);

Deste modo, estão à disposição da língua transmental as construções linguísticas que possam representar estados emocionais, linguagem infantil, topônimos e antropônimos, além de outros que serão agregados mais adiante no manifesto, como os cantos mágicos, os encantamentos, os sotaques específicos, os lapsos ou erros casuais, que se manifestam pela linguagem. Em outras palavras, dentro de um sistema mais aberto e generalizado elaborado inicialmente para o *zaúm* pelo grupo, cada autor pode criar seu próprio *zaúm*, inclusive com seu sistema próprio, como faz Khlébnikov em *Zanguézi*. Mais do que dizer que cada autor inventa sua própria língua

héraut passionné de la tendance antithétique, que l'on pourrait nommer commodément 'romantique', la tendance mystique et antirationaliste qui affirme et défend les droits imprescriptibles du sentiment et de son expression spécifique dans la parole poétique. Pour résumer l'opposition entre les deux conceptions et les deux pratiques de la *zaúm*, je dirai que si pour Chlebnikov la *zaúm* est un langage potentiellement logique, apte à faire connaître quelque chose à la raison, pour Kručenykh en revanche, la *zaúm* est par nature absolument imperméable à la faculté cognitive (ratio) et au langage intelligible (oratio) qui l'exprime; elle est un mode spécifique de sentir et de faire sentir, dans lequel le son irrationnel est investi de la fonction de faire sentir immédiatement à l'auditeur l'impression qu'il suscite chez le poète: chez Kručenykh, la *zaúm* est, au sens étymologique du terme grec 'aisthesis', un langage 'esthétique' sui generis, construit non pour faire connaître, mais pour faire sentir". (p. 22).

transmental, poderíamos afirmar que em cada poema *zaúm* há uma nova forma da língua transmental em manifestação.

No *zaúm* de Khlébnikov, a retomada de elementos folclóricos associada à aproximação das estruturas da linguagem infantil (às vezes muito semelhante às parlendas apresentadas), em muitos casos levou à associação dos termos “infantilismo” ou “primitivismo” à sua poética, o que de nenhuma maneira soa como uma rotulação pejorativa, como é possível notar nas palavras de Iúri Tiniánov, ao comentar o uso de recursos verbais e elementos folclóricos na obra do poeta:

“E Chlèbnikov è l'unico nostro poeta-epico del secolo XX. Le sue piccole cose liriche sono come la scrittura della farfalla, improvvise, 'infinite' note continuate in lontananza, osservazioni che entreranno nell'epos: esse stesse, o i loro parenti.

Nei suoi momenti più responsabili, l'epos sorge sulla base della fiaba. Così nacque *Ruslàn e Ljudmila*, che definì la strada dell'epos pushkiniano e del racconto in versi del secolo XIX; così nacque anche quel *Ruslàn* democratico che fu *Komù na Rusi jit' choroshò?* ('Chi vive bene in Russia?') di Nekrasov.

La fiaba pagana è il primo epos di Chlèbnikov. Un nuovo 'poema leggero', nel senso pre-pushkiniano di questo termine, quasi anacreontico, in *Povest' kàmennogo veka* ('Racconto dell'età della pietra'), un nuovo idillio campestre in *Shamàn i Vènera* ('Lo sciamani e Venere'), *Try sestry* ('Tre sorelle'), *Lesnàja toskà* ('Malinconia silvestre'): questo ci è dato da Chlèbnikov. (...) Un tale mondo pagano, vicino a noi, brulicante accanto a noi, che si fonde inavvertitamente con il nostro villaggio e con la nostra città, poteva essere costruito solo da un artista, la cui visione verbale fosse nuova, infantile e pagana.”¹⁸⁰

Na verdade, em Khlébnikov temos diferentes nuances e possibilidades de utilização da língua transmental, se observarmos pontos distintos no decorrer de sua obra, como demonstrou Krystyna Pomorska em seu livro “Formalismo e Futurismo”¹⁸¹. À parte a importante análise demonstrativa dos

¹⁸⁰ TINIÁNOV, I. “Chlèbnikov”, in: *Avanguardia e Tradizione*. Bari/ Itália: Dedalo Libri, 1968. p. 282.

¹⁸¹ POMORSKA, K.. *Formalismo e Futurismo*, 1972, pp. 127-132. A autora demonstra, em diferentes poemas de Khlébnikov, as diversas maneiras com que o poeta utiliza a língua transmental, classificando seus poemas de acordo com o procedimento interno observado. Temos, então, o trabalho sobre as derivações morfológicas em alguns textos, outros que se

poemas, a colocação de grande relevância da autora sobre o poeta é aquela que recusa a tese de que o *zaúm* seria uma “linguagem sem sentido”. Para a lingüista, retomando a idéia de Khlébnikov como um inovador “racionalista”, o poeta “advogou a revivescência de uma linguagem automatizada, a fim de restabelecer o contato perdido entre signo e referente”¹⁸². Se algumas vezes, na obra de Khlébnikov, os signos “esbarram” em referentes, em outras eles serão “colados” a novos significados, em atribuições de sentidos que fazem parte de um sistema individual criado pelo autor.

Em *Zanguézi*, muitas das variações do método *zaúm* são utilizadas em distintos pontos do texto. Não nos cabe, neste estudo, elaborar um levantamento classificatório dos diferentes modos pelos quais se manifesta a língua transmental na supernarrativa. Já foram realizadas, em outros estudos existentes sobre *Zanguézi*, abordagens que cuidadosamente apontam para variações internas (morfológicas e fonéticas) em fragmentos *zaúm*¹⁸³.

Pelas próprias dimensões da supernarrativa, interessa-nos principalmente observar como a linguagem *zaúm*, colocada junto a outras formas internas e distribuída em suas diversas possibilidades, interage com essas outras formas e estabelece relações estruturais entre os segmentos do texto e, como já comentamos brevemente antes, entre as diferentes personagens. É importante lembrar que, diante do mosaico de procedimentos poéticos da obra, de maneira alguma poderíamos considerar *Zanguézi* como um “texto *zaúm*” em sua totalidade. A língua transmental é aplicada em

utilizam das potencialidades naturais da sintaxe russa, o estabelecimento de relações entre som e imagem, a atribuição livre de sentidos, e outras possibilidades analisadas pela autora.

¹⁸² K. Pomorska, 1972, p. 127.

¹⁸³ Nesse sentido, Gabriella Imposti, 1991, p. 104, analisa alguns elementos internos dos poemas que representam as vozes dos deuses, no segundo Plano de *Zanguézi*: “Dal punto di vista morfologico notiamo la struttura della sillaba aperta, comune del resto al sistema fonetico russo, in ogni verso inoltre prevalgono uno o due fonemi consonantici, disposti il più delle volte serialmente, si hanno cioè strutture allitterative e paronimiche disposte secondo ordini diversi: 1) simmetria Rpi rpi rededidi dididi; 2) metatesi: MaRa RoMa; 3) epentesi, ovvero inserzione di nuove consonanti nella “radice”: MaKaRaKo KioTCHéRK nizarizi oziri; 4) e infine osserviamo una paronomasia fondata sulla cosiddetta “declinazione interna” della parola: Dumtchi damtchi domtchi/ Gamtch guemtch/ Ek, ak, uk/ Olga, Elga, Alga!”

Na mesma linha, M. I. Chapír analisou detidamente a estrutura dos fonemas do já mencionado poema “Bobeóbi, cantar de lábios”, de Khlébnikov, executando um levantamento minucioso destas construções em seu ensaio “O ‘Zvukosimvolízme’ y Ránnevo Khlébnikova (‘Bobeóbi pélis’ gúby...’: fonítcheskaia struktúra)” (Sobre o “fonossimbolismo” dos princípios de Khlébnikov [“Bobeóbi cantar de lábios...”: estrutura fonética]), texto de 1990, publicado na coletânea de ensaios *Mir Velimíra Khlébnikova*, 2000, pp. 350-354).

fragmentos específicos e, em geral, dilui-se entre os outros recursos, participando junto a eles para a obtenção da unidade da supernarrativa.

4.2 – Khlébnikov e seu profeta: o encontro na fronteira das línguas

No decorrer deste estudo, a linguagem transmental foi diversas vezes mencionada e relacionada a outros fatores de construção da supernarrativa. Ela permeia toda a obra, dividindo espaço com a linguagem convencional e agregando-se à unidade narrativa tanto na relação entre os planos, na macroestrutura do texto, quanto na relação que se dá entre os gêneros utilizados e entre as formas rítmico-métricas dos poemas.

A linguagem transmental surge no primeiro Plano da narrativa¹⁸⁴, como demonstrado anteriormente, no diálogo entre os pássaros. Também foi comentado o fato de que, neste caso, ela é utilizada num fragmento em prosa, dentro dos parâmetros de um texto dramático tradicional. O “*zaúm* dos pássaros” é uma das tantas formas de *zaúm* presentes no texto.

Observando atentamente a estrutura interna do sistema específico que chamaremos aqui de “*zaúm* dos pássaros”, é possível notar aproximações interessantes entre signo e referente durante o diálogo entre os animais. Na abertura do Plano, por exemplo:

Пеночка (с самой вершины ели, надувая серебряное горлышко). Пить пэт твичан! Пить пэт твичан! Пить пэт твичан!

Tentilhão (do ponto mais alto do pinheiro, inflando o papo prateado). Pit pet twitchan! Pit pet twitchan!! Pit pet twitchan!
(transliteração do canto)

Salta aos olhos a primeira palavra, abrindo o primeiro fragmento em linguagem transmental de *Zanguézi*: “*pit*” (Пить), ou seja, o verbo “beber” no infinitivo. Não bastasse tal indicação, o final da frase é dado pela palavra “*twitchan*” (твичан). A palavra, colocada desta maneira, não possui nenhum

¹⁸⁴ Cf. tradução, p. 76.

significado em língua russa. Porém, se segmentada em duas partes identificadas por uma divisão silábica, o resultado “*tvi – tchan*” revela a palavra “*tchan*” (чан), que significa “*tina*” ou “*tanque*”. Fica estabelecida uma relação lógica entre o verbo “*beber*” e o substantivo “*tanque*” (objeto que, normalmente, serve como reservatório de água) dentro do enunciado *zaúm*, que poderia ser inicialmente tratado como “sem sentido”¹⁸⁵.

Logo a seguir ocorre procedimento semelhante, no momento em que outro pássaro avista seres humanos e parece estar avisando os outros sobre o perigo:

Вьюрок. Тьӧрти едигреди (заглянув к людям, он прячется в высокой ели). Тьӧрти едигреди!

Tentilhão montês. Tiorti iedigredi (Tendo visto pessoas, ele se esconde no pinheiro alto). Tiorti iedigredi!
(transliteração do canto)

Neste exemplo, Khlébnikov aplica a palavra *zaúm* “*tiôrti*” (тьӧрти), que também, em si mesma, nada pode significar literalmente em russo. Apesar disso, por semelhança sonora, infere-se a palavra russa “*tchiôrt*” (чёрт), cujo significado é “diabo”. Como em português, o substantivo também pode ser utilizado como interjeição, exprimindo contrariedade (“*diabo!*” ou “*diabos!*”) ou mesmo agressividade, no caso de ser dirigido a um interlocutor (“*vá para o diabo!*”, o que em russo resultaria em “*k tchiôrtu*”, “к чёрту”). Aqui, a aproximação entre signo e referente dá-se não por uma relação interna entre palavras, mas pela relação entre uma semelhança sonora e um contexto específico de enunciação¹⁸⁶, já que o pássaro acabara de identificar a presença de humanos na floresta. Sua fala pode expressar susto ou contrariedade.

¹⁸⁵ Como solução para a tradução do trecho: “*Bebe bid debedouro! Bebe bid debedouro!! Bebe bid debedouro!*”. Desta maneira, mantém-se o verbo beber em sua forma original e o substantivo “bebedouro” (mais associado ao objeto utilizado para alimentar pássaros), substituindo “tanque” ou “tina”, quase completo em “debedouro”. No plano fonético, é trocada a consoante *p* por *b* e mantém-se a relação entre as vogais *i* e *e* do original (“*pít’ pet*”), com a inversão para *e* e *i* (“*bebe bid*”).

¹⁸⁶ Neste caso, a opção para a tradução para o português foi: “*Diabi ietigreti!*”. Modificou-se a segunda palavra, optando pela consoante *t* em lugar de *d*, já que no original havia a relação inversa *t / d* entre as consoantes das duas palavras.

Foi afirmada, anteriormente, a função da linguagem transmental em seu estado praticamente “puro”, nos dois primeiros planos da supernarrativa, como representação de línguas que seriam, por sua essência, inacessíveis ou incompreensíveis aos ouvidos humanos, como as línguas dos deuses e dos pássaros. O herói Zanguézi, posicionado na fronteira entre o mundo terreno e o mundo divino (e, também, fazendo a intermediação entre os homens e os elementos da natureza¹⁸⁷), pode servir-se tanto da linguagem convencional, quanto da língua transmental, mesclando os diferentes sistemas.

Já no fragmento acima apresentado, não se trata mais de representações de fronteiras entre espaços semióticos¹⁸⁸, mas, representada dentro da própria linguagem transmental (o “*zaúm* dos pássaros”), de uma fronteira entre sistemas semióticos, em termos de sistema lingüístico.

Identifica-se, então, uma inversão nos fatores de ordem semiótica: no primeiro caso, a diferenciação marcada entre espaços semióticos (mundo terreno – fronteira – mundo divino) relaciona-se a uma linguagem que, através da personagem Zanguézi, invade uma zona de fronteira; no segundo, dentro de um mesmo espaço semiótico (a floresta, compartilhada por homens e animais), ou seja, dentro do espaço de fronteira, marca-se a distinção entre sistemas semióticos distintos (linguagem convencional – fronteira – *zaúm*), com a inversão da direção na qual se dá a invasão da zona fronteira. Neste último caso, é a linguagem convencional que parece intrrometer-se no sistema *zaúm* aplicado aos animais.

É interessante notar que, na linguagem dos pássaros, a interferência da língua humana acontece justamente na manifestação de necessidades biofisiológicas (como beber, por exemplo) ou em estados emocionais extremos (como a expressão do medo ou da contrariedade com a chegada de seres humanos). Também apresenta-se este ponto de fronteira entre o que se convencionou chamar de “seres racionais” e “irracionais”. Estes contextos seriam, então, os elos que aproximam estes seres em *Zanguézi*,

¹⁸⁷ É necessário lembrar que, no terceiro Plano da narrativa (cf. tradução, p. 80) é mencionado por um dos ouvintes que Zanguézi faz seus sermões todas as manhãs para “as flores, os bichos, os sapos”.

¹⁸⁸ Segundo o conceito de “semiosfera” de Iúri Lótman, comentado neste estudo, no Capítulo 1 desta Segunda Parte.

manifestando-se por um tipo de hibridismo da linguagem. De qualquer modo, fica indicado que, se para os humanos a linguagem dos pássaros é incompreensível (o que muitas vezes sentem os leitores diante de poemas *zaúm*¹⁸⁹), o mesmo não ocorre com os animais na narrativa, capazes de utilizar elementos da linguagem convencional e não simplesmente de maneira aleatória por meio de imitações, como demonstrado no fragmento.

Para o jogo de fronteiras de diferentes tipos representado em Zanguézi, o “*zaúm* dos pássaros” coloca-se no ponto entre o *zaúm* da linguagem dos deuses (com relações mínimas entre signos e referentes, mostrando-se muito mais a exposição de um esqueleto rítmico-métrico) e a linguagem convencional dos seres humanos. No herói Zanguézi, devido às tentativas constantes de racionalização da linguagem no intuito de estabelecer elos comunicativos com seus ouvintes humanos, ocorre a interferência no sentido oposto, do *zaúm* sobre a linguagem convencional, sendo esta a base da linguagem utilizada pela personagem.

A posição de fronteira ocupada pelo “*zaúm* dos pássaros” materializa-se até mesmo na distribuição espacial do Plano no qual se manifesta dentro da supernarrativa. A língua dos pássaros surge logo após a “Introdução” e a “Carta dos Planos da Palavra”¹⁹⁰, escritos de maneira completamente convencional e representando, respectivamente, um ensaio de abertura e uma rubrica cenográfica, e o segundo Plano, com o diálogo entre os deuses, em língua transmental.

O *zaúm* que representa a linguagem dos deuses, no segundo Plano¹⁹¹, segue outro sistema interno. Já bastante dissociados os signos de seus referentes, nela a língua transmental está profundamente ligada às estruturas rítmico-métricas, como comentado no capítulo anterior. A profusão de reduplicações somente alcança a lógica interna de um diálogo, se observada sob os paralelismos rítmicos que insinuam jogos do tipo pergunta-resposta, como no exemplo:

¹⁸⁹ Cf. nota 166, no Capítulo 3 deste estudo: para Maiakóvski, como é sabido, Khlébnikov era um escritor para iniciados. Isto remete à discussão sobre a incompreensão das massas para com os textos dos cubofuturistas russos.

¹⁹⁰ Cf. tradução, p. 75.

¹⁹¹ Ibid., pp. 77-79.

Эрот	Eros
..... Пири-пэпи, па-па-пи!	 Piri-pepi, pa-pa-pi! (transliteração)
Ответ (б о г и)	Resposta (deuses)
..... Кези, нези, дзигага!	 Kezi, nezi, dzigaga! (transliteração)

De acordo com as propostas da “Declaração da Língua Transmental”, de Krutchônikh, o *zaúm* da língua dos deuses flerta com os primeiros balbucios infantis, repletos de duplicações silábicas destituídas de sentido. Porém, no contexto de *Zanguézi* como unidade narrativa, o fato de ser a língua dos deuses destituída de sentido já demonstra-se um aspecto que contribui para gerar novos efeitos de sentido. O espaço semiótico no qual as divindades dialogam é completamente inacessível aos homens e mesmo aos animais da floresta. O sistema lingüístico utilizado para a comunicação será, pois, também inacessível ao mundo terreno.

Descartada a hipótese da busca por significados ocultos nos versos ou dentro das estruturas fonéticas da “língua dos deuses”, sequer é possível encontrar grupos sonoros que, em seu conjunto, soem familiares (como os exemplos dados anteriormente com “bá-bá” ou “dá-dá”, tão conhecidos nos balbucios infantis). Esse exercício de busca torna-se, por outro lado, desnecessário no “*zaúm* dos pássaros”, já que quase todo o diálogo é realizado por meio de processos imitativos de cantos de aves, reconhecíveis à primeira vista. Evidencia-se isso no encerramento do diálogo, com o “cuco” e seu canto tão peculiar e conhecido¹⁹².

¹⁹² Segundo V. V. Arístov, em seu artigo “Víktor torna-se Velimír” (“Viktor stanóvitsa Velimírom”, in: *Stranítsy Slávnoi Istórii: Rasskázy o Kazánskom Universíte* [Páginas de uma História Gloriosa: Contos sobre a Universidade de Kazan]. Kazan: Editora da Universidade de Kazan, 1987, pp. 184-200), no qual conta muitas passagens da infância e adolescência do poeta, o

A língua transmental desaparece por alguns planos da supernarrativa, para ressurgir na voz da personagem principal, no Plano VII¹⁹³. No canto que trata sobre a batalha das letras do alfabeto, a linguagem *zaúm* provoca interferências em alguns versos do poema, permitindo a criação de novas aliteraões, ecos silábicos, neologismos e paralelismos sonoros internos que, por sua inserção no interior do texto, provocam certo efeito de estranhamento:

.....
Тебе поклонились народы
После великой войны.
“Эр, Ра, Ро! Тра-ра-ра!”
Грохот охоты, хохот войны.
.....

.....
Tebé poklonílis’ naródy
Pósle velikói voiný.
“Er, Rá, Ro! Trá-rá-rá!”
Grókhót okhóty, khókhót voiný.
.....

(transliteração)¹⁹⁴

Para depois ressurgir, no fim do longo poema, novamente antecipado pelas três sílabas que soam como um grito de guerra ou de saudação (“Er, Rá, Rô!”):

.....
Эр, Ра, Ро!
Por! Por!
Бог Руси, бог рыха,
.....

.....
Er, Rá, Rô!
Rog! Rog!
Bog Rúsi, bog rúkha,
.....

(transliteração)¹⁹⁵

interesse de Khlébnikov pelos pássaros já teria nascido na infância, sob a influência do pai, Vladímir Alekséievitch Khlébnikov (1857-1934), que era ornitólogo. Arístov afirma que a “língua dos pássaros” não é um trabalho com a linguagem *zaúm* e fruto da imaginação de Khlébnikov, mas transcrição direta e “assustadoramente” fiel de várias gravações de cantos de pássaros que o poeta teria coletado em uma de suas viagens (de acordo com informações de Vera Khlébnikova, irmã do poeta).

¹⁹³ Cf. tradução, pp. 83-87.

¹⁹⁴ Na tradução para o português: “Os povos te saudaram/ Logo depois da grande guerra./ “Er, Rá, Rô!”/ O ronco da ronda, o riso da guerra”.

¹⁹⁵ Em português: “Er, Rá, Rô!/ Demo! Demo!/ Deus da Rússia, deus da ruinda”. O substantivo *rog*, em russo, significa “corno” ou “chifre”. A última palavra, *rúkha*, é um neologismo, provavelmente proveniente da mesma raiz de *rúkhnut* (рухнуть), verbo que significa “vir abaixo”, “cair”, “ruir”. A relação entre *rog* e *bog* fica parcialmente recuperada no eco entre *demo* e *deus*. A solução do neologismo *ruinda* procura agregar as idéias de “ruir”, “ruína” e, por associação, “ruim”, sem perder a relação com o nome próprio *Rússia*.

O estranhamento¹⁹⁶ causado por estas interferências da língua transmental no discurso do profeta Zanguézi é muito mais evidente, obviamente, do que aquele que se sucede no “*zaúm* dos pássaros” ou, mais ainda, na língua dos deuses. Nestes casos, não só a língua transmental justifica-se e adequa-se ao seu contexto de enunciação, como também fixa-se na percepção do leitor como uma manifestação lingüística de certo modo sistematizada, da primeira à última fala dos pássaros ou dos deuses (com a exceção do breve estranhamento causado pela identificação de algumas palavras em russo inseridas nos cantos dos pássaros). Cantos de pássaros, portanto, devem ser percebidos por sua musicalidade imanente, reproduzida nos fonemas do diálogo. Vozes de deuses estão reservadas a uma linguagem cifrada e mística, portanto, que deve naturalmente fluir sem a necessidade da compreensão humana, ao menos em *Zanguézi*. E esta expectativa, após as primeiras palavras *zaúm* de Eros, não é quebrada até o fim do fragmento.

Na voz de Zanguézi, por sinal expressando-se num longo poema em versos livres ou polimétricos e, de certa maneira, mais prosaicos (até mesmo pelo caráter narrativo do poema), a quebra de expectativa dá-se, para o leitor, na interferência de um sistema semiótico (a língua transmental, já apresentada até este ponto do texto) em outro sistema semiótico que já possui suas convenções pré-estabelecidas (a língua padrão). Guardadas as devidas proporções e distinções, a freqüência com que a língua transmental surge no poema é semelhante àquela apresentada no diálogo dos pássaros. Ela desponta em alguns momentos, indica sua presença, mas de nenhuma maneira torna-se um fator que subordina outros recursos estéticos e lingüístico no decorrer deste texto específico (o mesmo que ocorrera no Plano dos pássaros com a língua convencional e suas breves aparições).

¹⁹⁶ Utilizamos, aqui, a palavra “estranhamento” dentro da mesma linha adotada por Haroldo de Campos em seu ensaio sobre o romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, baseando-se no termo cunhado por Víktor Chklóvski, para quem ele representa, em termos estéticos, a “quebra da automatização” na obra artística: “Ao examinar a língua poética tanto nos seus constituintes fonéticos e lexicais como na disposição das palavras e das construções semânticas constituídas por essas palavras, apercebemo-nos de que o caráter estético revela-se sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; a sua visão representa a finalidade do criador e é construída artificialmente, de modo que a percepção se concentre nela e chegue ao máximo da sua força e da sua duração.” (CHKLOVSKI, Víktor. “A arte como processo”, in: *Teoria da Literatura I – Textos dos Formalistas Russos*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 92.)

Em relação ao herói Zanguézi, até aqui ele fora “desautorizado”, rebaixado pelas outras personagens em seus comentários depreciativos. Aparece ao leitor apenas pela segunda vez, neste Plano VII, e utiliza-se da língua transmental como quem apresenta uma credencial: o acesso ao estranho sistema somente pode ser dado a um ser especial, um mediador entre os deuses e os homens, um profeta. Por sua expressão lingüística (via *zaúm*), a personagem busca definir sua identidade perante as outras.

É também por meio do *zaúm* que Zanguézi define sua condição de doutrinador, no Plano VIII¹⁹⁷. Porém, neste caso, a língua transmental não é exatamente utilizada como um recurso estilístico de criação poética. Como num discurso didático, Zanguézi afirma que os sons da língua universal são “luz” e declama as “canções em língua estelar”. O profeta, agora professor também, abandona a “batalha das letras do Alfabeto” e passa a trabalhar, nesta nova variante do *zaúm* no texto, sobre unidades silábicas completas.

Partindo da unidade mínima do fonema, agora são apresentados agrupamentos silábicos do tipo “consoante/ vogal” que regem o sistema da “língua estelar” e a cada um deles é aferido um significado especial, que pode estar relacionado a uma imagem, uma emoção ou um conceito abstrato, como é possível notar no fragmento:

Onde o verde enxame é *Kha*, pra dois,
E o *L* das roupas na corrida,
Go de nuvens em nossos folguedos,
Ve da gente ao redor da fogueira,
O *La* é lida e o *Pe*, brincadeiras,
O *Tche* do moço no azul das roupas,
Zo desse azul no fulgor das lutas.
Ve das risadas nas faces,
Ve dos ramos ao longo dos troncos,
Ve de estrelas da vida noturna,
Tche das moças de blusas vermelhas,
Go das moças coroadas de folhas.
So do brilho da alegria,
Ve das pessoas em roda,
Es da primavera alegre,
O *Mo* de dor e tristeza.

.....

¹⁹⁷ Cf. tradução, pp. 87-91.

O método se assemelha ao utilizado no poema *Bobéóbi*¹⁹⁸, que levou a lingüista Krystyna Pomorska à conclusão de que nele ocorre um processo de “transposição da seqüência visual para a seqüência sonora” como uma das características da língua transmental¹⁹⁹. Assim, são criadas “imagens sonoras”, por meio de vocábulos que não fazem parte do código lingüístico russo e de nenhum outro conhecido, como no verso inicial “Bobéóbi cantar de lábios”.

No fragmento de *Zanguézi*, a diferença fica por conta da utilização de sílabas que representam fonemas e não de vocábulos inteiros. A base das associações no poema é imagética e nela são inseridas associações a emoções ou conceitos abstratos. Mais adiante, no Plano XV de *Zanguézi*, o poeta apresenta o processo em seu resultado final, com as associações bastante semelhantes ao famoso poema mencionado²⁰⁰.

A importância do fragmento como nova manifestação da língua transmental na supernarrativa diz respeito à maneira pela qual esta manifestação é apresentada e como se relaciona à personagem principal. A partir do ponto em que Zanguézi introduz a “língua estelar”, numa frase que termina em um imperativo,

Que os sons visionários da língua universal
dispersem a escuridão dos tempos.
Ela é como uma luz.
Ouçam

tem início, em forma poética, a exposição conceitual do procedimento *zaúm* de atribuição de correspondências livres entre signo e referente. Zanguézi expõe sua condição de conhecedor de um sistema secreto e novo de linguagem e, com essa exposição, adota a postura professoral de transmissor desse conhecimento. Neste ponto há um elo entre a personagem e o autor: a exposição da “língua estelar” apresenta aos ouvintes pequenos “blocos” de

¹⁹⁸ Sobre o poema, ver nota 115, do capítulo 2 deste estudo, p. 201.

¹⁹⁹ POMORSKA, K., 1972, p. 131.

²⁰⁰ No Plano XV, p. 102, são apresentadas as “canções em fonopinturas” ou “pinturas sonoras”, com uma série de associações que começam por “Véo-véia: o verde da árvore,/ Nijeóty: o tronco escuro,/ Mam-eámi: isto é o céu,/”.

unidades mínimas e os conceitos implícitos em cada um deles. A sua maneira, Zanguézi tenta estabelecer os parâmetros básicos de um sistema, assim como busca fazer o autor na “Introdução” teórica ao texto:

Uma narrativa é construída com palavras, como a construção de um edifício por unidades. As palavras isométricas servem à unidade como pequenas pedras.

Apesar do esforço da personagem, a construção desta nova faceta de sua identidade (agora, o doutrinador) por meio da exposição de uma variante do *zaúm* aos ouvintes não obtém os resultados esperados. Novamente ele é “desautorizado” por comentários irônicos, como “*Nada mal, Pensador! Está ficando melhor!*”, e, principalmente, por um dos ouvintes, que toma para si o discurso professoral e se utiliza do mesmo *zaúm* para expor um pequeno tratado teórico, também no campo das livres correspondências, somente que agora retornando às unidades mínimas, às letras do alfabeto tomadas isoladamente:

V significa a rotação de um ponto em torno de outro (o movimento circular).²⁰¹

L é a interrupção da queda, ou os movimentos que, em geral, vão de um plano a um ponto em queda, em linha transversal (um barco, voar).

R é um ponto que atravessa transversalmente uma área.

P é o movimento rápido de um ponto que sai de outro ponto, e assim de muitos pontos para outros, uma multidão pontilhada a partir de um ponto; a expansão do volume (uma chama, um vapor).

M é a pulverização do volume em infinitas pequenas partes.

S é a saída de pontos a partir de um ponto imóvel (radiação).

K é, aqui, o ponto de encontro dos movimentos de muitos pontos num ponto imóvel. Assim, o significado de K é a tranquilidade, a imobilização.

Kha é a superfície que se interpõe entre dois pontos e pela qual eles se movem (cabana, barraco).

Tch é o volume vazio, cujo vácuo é preenchido por um corpo estranho. É, então, a curva que contorna um obstáculo.

²⁰¹ Os exemplos nos finais das frases constituem-se em palavras iniciadas pela consoante sobre a qual é dada a definição, no original.

Z é o reflexo de um raio a partir de um espelho. O ângulo de incidência é igual ao ângulo de reflexão (visão).
G é o movimento de um ponto sob um ângulo reto para fora deste, na direção da linha fundamental do movimento.
Resulta disso a altura”

A diferença fundamental entre o discurso de Zanguézi e o de seu ouvinte reside na distinção da maneira como são apresentadas as correspondências: pelo primeiro, por meio do discurso poético; pelo segundo, por uma paródia de um discurso tipicamente científico e acadêmico. A partir deste ponto, Zanguézi tentará recuperar sua posição, fazendo a menção direta ao conceito de um “edifício contruído por blocos” e buscando fundir ao seu discurso o método aplicado na réplica do ouvinte.

Zanguézi. Por acaso vocês estão me ouvindo? Por acaso estão ouvindo meus discursos, que libertam vocês das amarras das palavras? O discurso é um edifício construído com blocos de espaço.

(...)

Os planos, as linhas demarcando a área, o impacto dos pontos, o círculo divino, o ângulo de incidência, o feixe de raios fora de um ponto ou dentro dele: tudo isso são os blocos secretos da língua. Raspem a língua e vocês verão a superfície e a pele dela.

Num processo de auto-paródia que destrói os alicerces de seu próprio coceito de supernarrativa, Khlébnikov insere seu discurso na voz de uma personagem que representa um poeta-profeta-professor “desacreditado” por seu público. Quando o poeta Zanguézi afirma que a “*língua estelar é luz*” e apresenta a mesma num texto com marcas de um discurso poético, por exemplo na construção de imagens e metáforas, ele é criticado e içado de volta à realidade concreta, esta representada pelo discurso racional e científico do discípulo. O procedimento de livres correspondências *zaúm* está presente nos dois casos e serve aos dois propósitos.

A auto-paródia²⁰² funciona em diversas direções. Ela é evidente nos fragmentos poéticos nos quais o “eu lírico” de Zanguézi remete a recursos e métodos utilizados por Khlébnikov no decorrer de sua obra. Mas ela também está presente na própria paródia do discurso científico na voz da personagem secundária. A aplicação das correspondências aleatórias do *zaúm*, numa corruptela de explanação racional de elementos da geometria e da física (razão e livres correspondências, a princípio, deveriam ser um para o outro como água e óleo), conduz o leitor de Khlébnikov, por meio da paródia, às experiências do autor com cálculos matemáticos que indicariam regras universais para os acontecimentos históricos e naturais. A função da paródia é, então, auto-reflexiva e auto-crítica²⁰³.

Segundo Khlébnikov, o destino do homem poderia ser lido por meio de fórmulas matemáticas e equações complexas. E por meio das mesmas poderiam ser elaboradas previsões para acontecimentos futuros com baixa margem de erro²⁰⁴. Ora, tal auto-paródia já está presente e explícita no Plano IV da narrativa²⁰⁵, no qual um ouvinte lê as “*tábuas do destino*” (estas, importante notar, de autoria de Zanguézi). A apreciação de um dos ouvintes,

²⁰² Linda Hutcheon comenta, em seu *Uma Teoria da Paródia*, sobre a capacidade de “auto-reflexividade estética” da paródia, como um de seus mecanismos de auto-referencialidade na literatura moderna, levando à auto-crítica dentro dos parâmetros estéticos da própria obra: “A moderna ficção é simultaneamente dialógica e verdadeiramente paródica num grau maior e mais explícito do que Bakhtin poderia ter reconhecido. Tal como acontece com o seu apreciado *Don Quixote*, a ficção auto-referencial de hoje tem o potencial para ser uma ‘autocrítica’ do discurso na sua relação com a realidade.”, 1985, p. 105.

²⁰³ Num fechamento perfeito para o jogo de espelhos provocado pela auto-paródia de Khlébnikov, constata-se que praticamente todo o fragmento foi retirado de um ensaio escrito pelo próprio poeta, no qual são estabelecidas relações entre conceitos da geometria e as letras do alfabeto. O ensaio é intitulado “Khudójiniki Mira!” (“Os Pintores do Mundo!”), em V. Khlébnikov, *Tvoriénia*, 1987, pp. 619-623.

²⁰⁴ B. M. Vladímirski, no artigo “‘Tchislá’ v Tvórtchestve Khlébnikova – probléma avtokolebátel’nykh tsíklów v sotsiál’nykh sistémakh” (“Os ‘Números’ na Obra de Khlébnikov – o problema dos ciclos auto-oscilantes nos sistemas sociais”, em *Mir Velimíra Khlébnikova*, 2000, pp. 723-732), estuda a concepção de Khlébnikov de uma ‘filosofia matemática da história’, por meio de suas ‘Leis do Tempo’. Verifica que Khlébnikov trabalha com a associação, em cálculos matemáticos, de diferentes sistemas: seus cálculos relacionam as oscilações sócio-históricas e culturais na linha do tempo às oscilações biológicas no ritmo cíclico dos ecossistemas. Estabelece, então, uma analogia de base matemática entre o ritmo das mudanças sócio-históricas e os ciclos naturais.

²⁰⁵ Cf. tradução, p. 81.

ao fim da leitura, é exemplar do efeito da paródia demolidora de um método tão caro ao próprio autor: “*obsuro e incompreensível*”²⁰⁶.

O ponto culminante da atuação da língua transmental na narrativa ocorre no nono canto²⁰⁷, no qual Zanguézi entoa um tipo de canto mântrico, uma ladainha encantatória. Ele responde, como forma, às propostas programáticas da “Declaração da Língua Transmental” já mencionada, no que diz respeito a representar uma espécie de “*êxtase místico*”, como nas criações de “*cantos mágicos*” ou “*encantamentos*”²⁰⁸. No contexto da supernarrativa, ele serve ao herói Zanguézi como possibilidade de tentar equacionar razão e intuição num resultado místico e religioso, com o objetivo de domar a atenção de seu público.

Zanguézi propõe a canção com os sons que “atravessam” a mente, já apresentada anteriormente neste estudo. Com base no substantivo russo “*um*” como radical (em russo, *ym*: mente, inteligência), agrega à palavra diversos prefixos que podem ser representados por partes de raízes de outros substantivos ou, às vezes, por preposições em sua forma completa, aproveitando as características morfológicas típicas da língua russa e trabalhando com o processo de derivação por prefixação. Outras vezes, apenas uma vogal ou consoante pode formar, junto a “*um*”, uma nova palavra

²⁰⁶ Não foram poucos os textos de Khlébnikov nos quais expôs tais teorias. Em *Zakón Pokolénii* (A Lei das Gerações, in: *Tvoriénii*, 1987, pp. 648-652), de 1914, associa em cálculos matemáticos os fatos ocorridos em vidas de grandes figuras da história e da vida cultural russa. Por exemplo, são mencionados o anarquista Bakúnin, o escritor Alexei Tolstói e outros. Por meio de cálculos com base, por exemplo, em datas de nascimento e morte, procura indicar certos movimentos regulares nos fatos históricos. Sob o mesmo método escreve, no mesmo ano de 1914, o artigo *Spor o Pérvenstve* (A Disputa pela Primazia, in: *Tvoriénii*, 1987, pp. 646-648).

Porém, uma das mais impressionantes e detalhadas explanações sobre este método está no ensaio *Utchítel’ i Utcheník – o Slovák, Gorodák i Naródakh* (O Mestre e o Aluno – sobre as Palavras, as Cidades e os Povos, in: *Tvoriénii*, 1987, pp. 584-593), escrito ainda em 1912, ou seja, dez anos antes da realização de *Zanguézi*. O texto desenvolve-se como um diálogo entre mestre e aluno e nele são apresentadas até mesmo ilustrações gráficas em tabelas, nas quais são desenvolvidas as relações matemáticas sobre dados históricos para esclarecimento do método.

Como os exemplos acima existem muitos outros que se manifestam, às vezes, também em cartas do autor a outros escritores e amigos. Muitos dos cálculos de Khlébnikov eram faziam previsões sobre o destino da humanidade, outros eram voltados especificamente ao destino da Rússia.

²⁰⁷ Cf. tradução, pp. 91-93.

²⁰⁸ KRUTCHÔNKH, in: *Poesia Sonora*, 1992, p. 31.

por meio da aglutinação. Lança seu apelo aos ouvintes já na postura do sacerdote: “*Cantem todos comigo!*”

Тише! Тише. Он
говорит!
З а н г е з и. Благовест
в ум! Большой набат в
разум, в
колокол ума! Все
оттенки мозга пройдут перед
вами на смотре всех родов
разума. Вот! Пойте все
вместе за мной!

I

Гоум.
Оум.
Уум.
Паум.
Соум меня
И тех, кого не знаю.
Моум.
Боум.
Лаум.
Чеум.
— Бом!
Бим!
Бам!

Quietos! Quietos. Ele está
falando!
Zanguézi. Os sinos dobram na
mente! São as grandes
badaladas na razão, nos sinos da
mente! Todos os matizes do
cérebro passarão diante de
você, numa revisão de todos os
gêneros da razão. Vamos!
Cantem todos comigo!

I

Goum.
Oum.
Uum.
Paum.
Soum meniá
I tek, kovó ne znáiu.
Moum.
Boum.
Laum.
Tcheum.
- Bom!
Bim!
Bam!

(tradução da introdução ao
fragmento e transliteração dos
versos em língua transmental)²⁰⁹

A repetição constante de “*um*” no final das palavras confere o tom de canto mântico aos versos. Diante do fracasso das argumentações em linguagem convencional ou em discursos poéticos com pequenas inserções da língua transmental, diante também do fracasso das explanações de conceitos em cantos ou textos líricos (discursos naturais do herói Zanguézi, por sua própria frequência de utilização no decorrer do texto), surge a

²⁰⁹ A tradução do fragmento *zám* resultou em: “*Vozum./ Entum./ Terum./ Paum./ Coum migo/ E os que não conheço/ Moum./ Boum./ Laum./ Queum./ - Bom!/ Bim!/ Bam!*”. Para esclarecimentos sobre as opções feitas para a tradução, cf. “Notas e comentários à tradução, pp 136-139.

tentativa da personagem de buscar diretamente nas fontes do *zaúm* os elementos do sistema que permite criar um canto místico, encantatório (de maneira semelhante à que utilizam os xamãs ou os pajés nos rituais tribais).

Este é o ponto no qual a personagem explora sua colocação na fronteira entre os espaços semióticos como sacerdote e, ao mesmo tempo, aplica o sistema semiótico que se coloca na fronteira entre suas línguas. No caso acima apresentado, não ocorre a relação entre o *zaúm* e a língua convencional como se vinha verificando até aqui, ou seja, em ligeiras inserções de um sistema em outro com maior ou menor frequência, tendo-se um deles como sistema predominante ou subordinante. E o ponto exato do limite entre espaços e sistemas semióticos marca por meio do caráter mágico do canto, a representação literalmente comentada da língua que deve transpassar os códigos racionais da inteligência ou da razão humanas. É a essência do conceito de língua “transmental” ou “transracional”.

Ao fim do fragmento, surge uma nota do próprio autor, Khlébnikov, com explicações sobre os significados contidos em cada um dos vocábulos do canto de Zanguézi, que seguem as propostas de elaboração da língua transmental:

Vosum — esta é a mente que inventa. Claro, o velho malamado é conduzido a Vosum.

Masum — a mente hostil, que conduz sempre a outras conclusões. A mente que diz em primeiro lugar “mas”.

Vozum — elevado como as estrelas, este bibelô do céu, invisíveis durante o dia. Quando sucumbem os soberanos ele toma Go, seu cajado caído.

Laum — largo, cobre a área mais larga o possível; não conhece seus próprios limites, como um rio na enchente.

Bolum — tranquilo, seguro, estabelece os fundamentos: o livro, a regra, as leis.

Dizum — desce das alturas para falar às multidões. Ele conta aos campos o que se vê das montanhas.

Queum — o que ergue o brinde ao futuro desconhecido. Seu alvorecer é um quedeleite. Seu raio é queraio. Sua chama é quechama. Sua vontade é quevontade. Sua aflição é queaflição. Seu prazer é queprazer.

.....

Este comentário do autor é exemplar num fragmento representativo da fusão de diferentes fronteiras. As figuras de Zanguézi e do próprio autor vinham surgindo em referências parodísticas ou por meio de citações textuais, nas quais era possível perceber, na voz do herói, a voz do autor. Neste novo Plano da narrativa elas dividem espaço, tratando do mesmo tema, porém cada qual cumprindo sua função: Zanguézi trabalha no campo poético e mágico; o autor participa com a explanação conceitual ou teórica. Na fronteira, os dois encontram-se. Um explora uma nova língua, construída sobre propostas concretamente elaboradas, de maneira poética e encantatória; o outro explana racionalmente sobre a mesma língua, capaz de gerar cantos mágicos, representar vozes de deuses e transpassar as barreiras da inteligência. O *zaúm* une-os.

4.3 – A gênese da(s) língua(s): a utopia na mitolinguagem

Sem dúvida, a língua transmental foi a mais inovadora das criações dos cubofuturistas russos. Devido ao seu aspecto exótico, à carga de experimentalismo que nela se verifica, a língua transmental sempre chamou a atenção dos estudiosos interessados na literatura em movimentos de vanguarda. Khlébnikov, por sua vez, quase sempre foi visto como o grande poeta *zaúm* da vanguarda russa²¹⁰ (ainda que o grande responsável pela orientação na criação coletiva da língua tenha sido Krutchônikh, desde os primeiros momentos)²¹¹.

²¹⁰ Nas palavras do próprio crítico Víktor Chklóvski: “somos testemunhas do aparecimento de uma forte tendência que procura criar uma língua especificamente poética; à cabeça desta escola pôs-se, como se sabe, Velimír Khlébnikov.”, in: *da Literatura I – Textos dos Formalistas Russos*, p. 94.

²¹¹ Segundo Jean-Claude Lanne: “Kručenykh étant vraisemblablement l’initiateur de la *zaúm*’ comme concept et comme pratique poétique (...). Entre 1912 et les années vingt, Kručenykh est passé d’une conception restreinte, technique, de la *zaúm*’ à une théorie élargie, ‘généralisée’, mais cette extension de la *zaúm*’ n’a pas sensiblement modifié les principes sur lesquels se fonde ce discours alogique et que l’on trouve exposés dès 1913 dans *Deklaracija slova kak takogo*”, 1991, p. 25.

O poeta Aleksei Krutchônikh foi também chamado de “as patas da literatura russa” e “o enfant terrible” do futurismo russo (ALFÓNSOV, 2001, p. 205).

Apesar de sua fama, a língua transmental ou transracional, em *Zanguézi*, não se sobrepõe aos outros recursos poéticos utilizados. Divide com eles o espaço que a supernarrativa oferece e integra-se a eles na construção da unidade artística do texto. Sua função só pode ser apreendida na relação com os outros procedimentos estilísticos utilizados, contextualmente.

Zanguézi não pode ser considerado, portanto, um “texto *zaúm*”. A observação atenta à “Introdução” ao texto remete, inclusive, a outro termo ao qual Khlébnikov aplicou o prefixo russo “*za*” (*trans*): transnarrativa. Isto chama a atenção para a importância dada ao processo de construção da narrativa como um todo e, portanto, do gênero e como nele se desenvolve o encadeamento entre as diversas pequenas narrativas, colocadas nos diversos Planos do texto. *Zaúm* é tão somente mais um elemento, mais uma pequena pedra na construção do edifício.

O estudioso da poesia e tradutor M. L. Gaspárov já havia percebido esta distinção entre a expectativa ou interesse dos leitores sobre a língua transmental na obra de Khlébnikov e a real importância deste recurso estilístico na prática poética. Ao elaborar um estudo sobre a peça “Os Deuses” (em russo *Bógui*, Бoгu²¹²), de Khlébnikov, comenta que não há na obra do poeta um só texto literário composto na língua transmental do início ao fim²¹³.

²¹² *Bógui* (Os Deuses, in: V. Khlébnikov, *Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh*, 2001, pp. 431-437), texto dramático em versos, concluído em 19 de outubro de 1919, no qual surgem diversos deuses que também estão presentes no Plano II de *Zanguézi*, como: Juno, Unkulunkulu, Eros, Tien e Shang Ti. O texto é quase todo composto em língua transmental.

²¹³ GASPÁROV, M. L.. “Stchítálka Bogóv – O piése V. Khlébnikova ‘Bógui’” (“A Leitura dos Deuses – Sobre a Peça de V. Khlébnikov ‘Os Deuses’”, in *Mir Velimíra Khlébnikova*, 2000, pp. 279-293). O crítico abre seu ensaio, comentando sobre a associação imediata entre Khlébnikov e *zaúm*: “Велимир Хлебников считается заумным поэтом. Когда хотят назвать какую-нибудь черту его поэтики, прежде всего называют заумный язык. На нем сосредоточивали свое внимание и веселые критики, и суровые литературоведы. (...) Произведений, написанных заумным языком от начала до конца, у него нет или почти нет. Заумь входит в его вещи как вставная и составная часть, всегда с установкой на осмысление в контексте...” (“Considera-se Velimír Khlébnikov um poeta *zaúm*. Quando querem nomear um traço de sua poética, nomeiam antes de tudo como língua *zaúm*. Sobre ela centralizaram sua atenção os críticos alegres e os críticos literários rígidos. (...) Obras escritas em língua *zaúm* do início ao fim, ele não possui ou quase não possui. O *zaúm* entra em seus escritos como suporte e como parte integrante, sempre com sua colocação para compreensão no contexto...”, p. 279).

Analisa o crítico, a partir daí, como o *zaúm* gera efeitos de sentido concretos no contexto dos diálogos entre os deuses. Trata com certa ironia o fato de Khlébnikov ser considerado um “poeta *zaúm*” e chama a atenção para a compreensão da funcionalidade do método apenas se observado no contexto de cada texto literário no qual é identificado. Seu trabalho resulta em um esforço no sentido de recusar o exotismo da língua transmental e apontar para os elementos lingüísticos, literários e mesmo mitológicos ocultos sob ela.

No contexto de *Zanguézi*, a língua transmental tem função paralela à da supernarrativa como novo gênero e da composição rítmico-métrica que percorre os Planos do texto. No decorrer da montagem da supernarrativa, ao leitor é apresentado também o processo de composição da mesma, em termos conceituais (como comentado sobre a “Introdução” do autor). Para o *zaúm*, o procedimento é o mesmo: ele é parte da obra e muitas de suas possibilidades são quase que conceitualmente apresentadas (inclusive com notas do autor no interior dos Planos). Um novo sistema é organizado para o novo gênero, assim como vários novos subsistemas são apresentados para a compreensão do sistema da língua transmental no texto. Esta, renovada a cada novo contexto no qual é utilizada.

É significativo que, em *Zanguézi*, a concretização da harmonia utópica de Khlébnikov aconteça no ponto do texto em que se verifica uma fronteira espacial (representada pela floresta e, de forma mais profunda, pelo herói Zanguézi), outra lingüística (na qual se encontram a língua *zaúm* e a língua russa) e a última, temporal (esta, presente no discurso místico e religioso, capaz de eliminar, em seu êxtase mágico, as relações temporais). Através da linguagem, harmonizam-se homens e deuses, discípulos e mestre, razão e emoção.

Ao ser articulado o ponto de clímax da narrativa nesta zona de fronteira, com o canto do poeta e a explanação do autor juntos no mesmo Plano, além do sucesso na obtenção da atenção da audiência, no plano do conteúdo, busca-se alcançar também a harmonia utópica que permite conciliar autor e

leitor, vida e arte. O canto místico do Plano IX de *Zanguézi* é a concretização do “motim de Khlébnikov” contra o tempo, o espaço e a matéria”²¹⁴.

Khlébnikov somente pode situar linguagem e narrativa “fora do tempo e do espaço” ao concebê-los (e não somente às personagens) como elementos míticos. A narrativa nasce de si mesma e desenvolve-se diante do leitor a partir de sua gênese. A língua transmental nasce em suas diferentes variantes e é detalhada em sua própria concepção pelo criador. *Zanguézi* é um livro sobre a criação da obra e da língua. Na fronteira entre os espaços e os tempos, situa-se a mitolinguagem do poeta russo.

²¹⁴ No ensaio “Khlébnikov: fora do tempo e do espaço” (VINOKÚR, G. O, “Khlébnikov: vne vrémeni i prostránstvo”, in: *Mir Velimíra Khlébnikova*, pp. 200-210), ao comentar as considerações de outros estudiosos, como por exemplo Tiniánov, sobre os chamados “infantilismo” e “primitivismo” em sua obra, Vinokúr chama o *zaúm* de Khlébnikov de “língua fora do tempo e do espaço”, e afirma estar esta no cerne da utopia lingüística do poeta. (pp. 200 - 210)

CAPÍTULO 5 – *Zanguézi*: a miniatura universal khlebnikoviana

5.1 – Para onde foi nosso futuro?

Um dos principais veículos de propaganda da Revolução Socialista de 1917, nas suas primeiras décadas e até o período stalinista, foi a divulgação de cartazes com mensagens de incentivo à participação da população na construção do socialismo²¹⁵. A máquina de propaganda soviética funcionava a todo vapor e propagava a utopia (no pleno sentido da palavra, ao menos nos primeiros anos do regime) da construção do sonho socialista face à ameaça capitalista vinda do ocidente.

O cartaz abaixo (ver figura 1) é um dos muitos exemplos desta propaganda ideológica e de como ela ajudou a formar a idéia de um mundo dividido em dois grandes blocos. No caso abaixo, tem-se a imagem idílica, à esquerda, da construção de um novo mundo. Neste mundo, ordenado e em cores vivas e claras, as máquinas funcionam a plena carga, alterando a paisagem e erguendo a grande nação socialista. Nele trabalha, feliz, o engenheiro (de terno e gravata) ao lado do suposto operário (em trajes típicos e com aspecto étnico que sugere um caucasiano, numa alusão à “união dos povos”, metonímia da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas).

Ao contrário apresenta-se, à direita, em tons escuros que mesclam o negro da fumaça ao vermelho do fogo e das explosões, o outro mundo, devastado pela guerra e sem representações de homens ou seres vivos.

No primeiro, representativo da ordem socialista, as palavras “*Nós transformamos os desertos em um paraíso florido*”. Em oposição, no caos representado à direita, “*Eles transformam cidades e vilas em desertos*”, numa possível alusão à Primeira Guerra Mundial.

²¹⁵ Da elaboração de cartazes para a propaganda do regime soviético participaram diversos artistas de vanguarda engajados nos ideais da revolução, como V. Maiakóvski e A. Rodtchénko.

Figura 1: cartaz de meados dos anos 20, sem identificação da autoria.

Noutro exemplo (ver figura 2), a idéia da “união dos povos”²¹⁶ apenas insinuada no cartaz anterior é explorada de forma explícita, encarnada na figura do ditador georgiano, Josef Stálin²¹⁷, que recebe flores e observa afetuosamente a multidão formada pelas diferentes etnias da União Soviética (é possível notar, além do homem russo mais próximo a Stálin, em trajes mais ocidentais, outras personagens utilizando trajes típicos, aludindo às etnias tártaras e caucasianas, além da mulher de costas, que parece utilizar um traje típico das províncias do norte do território russo). Inclui-se neste mosaico de

²¹⁶ O conceito de “amizade” ou “união dos povos”, difundido principalmente durante a ditadura de Jósef Stálin, nasceu da “Declaração dos Direitos dos Povos da Rússia”, desenvolvido pelo próprio ditador, quando ainda atuava sob o posto de Comissário do Povo para questões relativas às nacionalidades (entre 1917 e 1923). No documento, eram estabelecidos os laços de confiança e irmandade entre os diferentes povos que constituiriam a União Soviética.

²¹⁷ Jósef Vissariónovitch Stálin (seu sobrenome, na verdade, era “Dugachvíli”: “Stálin” é um pseudônimo derivado da palavra russa “stal”/ “сталь”, que significa “aço”) nasceu em Góri, na Geórgia, em 1879 e morreu na Rússia, em 1953. Stálin era filho de uma família de camponeses e iniciou sua formação como seminarista, em Tbilisi, capital da Geórgia. Assumiu o posto de Secretário-geral do partido em 1922 e permaneceu no poder até sua morte, em 1953 (numa profusão de títulos comum aos regimes socialistas e, particularmente, às ditaduras em geral, acumulou os postos de Presidente do Conselho dos Comissários do Povo, a partir de 1941, o de Generalíssimo da União Soviética, de 1945 e o de Presidente do Conselho dos Ministros da URSS, a partir de 1946).

etnias o próprio ditador, representante da Geórgia, na época uma república soviética, hoje uma nação independente da região do cáucaso. Sob a imagem, as palavras “A grande bandeira stalinista da amizade dos povos da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas”.

Figura 2: cartaz de 1950, de autoria de V. Korétski.

Nas duas imagens acima, está presente a mesma representação da utopia que remete à obra de Thomas Morus, na qual desenvolve-se o conceito de que a harmonia capaz de gerar uma nação e um povo em perfeito equilíbrio está associada a uma administração bem organizada desta mesma nação²¹⁸. Nos dois, vistos sob a perspectiva de hoje, confunde-se a utopia à ironia dos fatos históricos ocultos atrás dos cartazes: para o primeiro, que contrapunha a construção do socialismo às guerras no ocidente, coloca-se a ironia da importância do papel da União Soviética na Segunda Guerra Mundial²¹⁹ e, posteriormente, na guerra fria; para o segundo, que pregava a

²¹⁸ Thomas Morus, *A Utopia*, Lisboa: Guimarães, 2003.

²¹⁹ Apesar do acordo de não-agressão firmado entre a Alemanha nazista e a União Soviética em 1939 (acordo que rendera até mesmo o envio de tanques e armamentos da Alemanha para a URSS), Jósef Stálin foi surpreendido, em suas férias de verão, na Criméia, pela notícia do início da invasão alemã sobre seu território, em 22 de junho de 1941. Alguns anos depois, após

“grande amizade dos povos”, ficaram as perseguições e expurgos cometidos pelo regime²²⁰.

A utopia das vanguardas artísticas européias residia, principalmente, na possibilidade de alterar a realidade, atuar sobre o mundo, de maneira a reelaborá-lo, no momento presente. Daí a exaltação das máquinas e das grandes cidades, a explosão dos ruídos da metrópole e das fábricas que, representados na poesia, traziam a realidade para a própria obra²²¹. Na relação entre passado-presente-futuro nas vanguardas, como comenta Philadelpho Menezes,

O mito do futuro se estabelece nas vanguardas em apoio ao presente e em radical antagonismo frente ao passado e à tradição. (...) nas vanguardas, notadamente no Futurismo, o futuro é um desenvolvimento inevitável do presente, mesmo daquele glorioso e, de alguma maneira, próximo ao ideário da modernidade.²²²

O “radical antagonismo frente ao passado” também está presente no cubofuturismo russo²²³, porém ele não chega aos limites de radicalidade

a perda de milhões de vidas, a URSS venceria as tropas alemãs pela exaustão, expandindo seu império pela Europa oriental e central.

²²⁰ O endurecimento da política de Stálin contra seus inimigos ou prováveis inimigos, entre os anos de 1934 e 1937, gerou o período que viria a ser conhecido, na URSS, como “o grande expurgo”. Em 1934, esta fase tem início com o assassinato do líder do Partido Comunista de Leningrado, Serguei Kírov. A partir deste assassinato, foram eliminados diversos oficiais do Exército Vermelho, além de milhares de outros cidadãos soviéticos mortos ou deportados para a Sibéria.

²²¹ Um dos grandes exemplos disto, em língua portuguesa, foi o modernista português Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa que encarnou a exaltação das máquinas e da cidade moderna em sua poesia, como no poema “Ode Triunfal”: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo./ Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,/ Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos./ Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno! Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!”, e depois “Eia! Sou o calor mecânico e a electricidade!/ Eia! E os rails e as casas de máquinas e a Europa! Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!/ Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!/ Hup lá, hup lá, hup-lá-hô, hup-lá!/ Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o-o!/ Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!/ Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!”. Em: Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

²²² Philadelpho Menezes, 1994, p. 85.

²²³ Do manifesto *Bofetada no Gosto do Público*: “E quem será tão vil para recusar a arrancar a couraça de papel do negro fraque do guerreiro Briussov? (...) Lavai as mãos, sujas da lúrida podridão dos livros escritos por numerosos Leonid Andreiev. A todos esses Kuprín, Block, Sologúb, Remizov, Avertchenko, Cherny, Kúzman, Bunin, etc., só está faltando uma casa à beira de um rio.” Em: Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 127.

constatados, por exemplo, no Futurismo italiano de Marinetti²²⁴. Em nenhum outro movimento de vanguarda o envolvimento entre o artista e a realidade seria tão forte quanto no caso da relação entre os vanguardistas russos e a Revolução Socialista de 1917. Para estes, a utopia da reconstrução do mundo aproximava-se muito mais da realidade concreta, através do engajamento na Revolução e da atuação direta sobre a sociedade.

A utopia das vanguardas encontra-se e confunde-se à utopia ideologicamente representada no fato histórico da Revolução e no desenvolvimento industrial e tecnológico na sociedade dos inícios do século XX. Para os artistas de vanguarda, assim como para a Revolução ou mesmo para o desenvolvimento tecnológico, a utopia representava a possibilidade de construção do futuro harmônico no momento presente²²⁵.

Tanto a vanguarda, no plano artístico, quanto a revolução, no plano histórico-social, vivem este movimento ambíguo, representado pelo rompimento com o passado mais próximo e com tudo o que este passado possa representar e, ao mesmo tempo, a inevitabilidade de construir o futuro sobre as bases deste mesmo passado. A análise da problemática da vanguarda no contexto da Revolução e da sua condição como movimento que promove a ruptura com a tradição recebeu uma de suas mais brilhantes páginas das mãos do crítico mexicano Octavio Paz. Para ele, na dinâmica tradição/ ruptura, “a vanguarda é uma ruptura e com ela se encerra a tradição

²²⁴ Radicalidade presente, por exemplo, nas palavras do nono parágrafo do *Manifesto Futurista*: “nós queremos glorificar a guerra, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias por que se morre...”. Esta mesma radicalidade levou o crítico Óssip Brik a se manifestar contra a postura dos futuristas italianos em relação ao passado (presente no décimo parágrafo do manifesto: “queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo o tipo e combater o moralismo, o feminismo e todas as vilezas oportunistas ou utilitárias”), em seu artigo “My – Futuristy” (“Nós Somos os Futuristas”, in: Revista Novyi Lef, nº 8-9, Moscou, 1927, pp. 49-52), reafirmando as diferenças entre os dois movimentos, principalmente no que se referia ao respeito dos futuristas russos ao passado. Brik transcreve, em seu artigo, os parágrafos do Manifesto Futurista Italiano, de Fillippo Marinetti.

²²⁵ Nesse sentido, B. Arvátov, em seu artigo “Utopia ou Ciência” (Revista Lef, nº 4, Moscou, 1923), diz que a tarefa que conseguem realizar os cubofuturistas é a de “construir o modo de vida”, muito mais do que apenas “transformá-lo”. E, para Arvátov, a utopia dos futuristas já deixava de sê-lo a partir do momento em que, dada a “penetração da arte no modo de vida” por meio da concretização da sociedade comunista, os produtores passariam a abandonar a “arte que representa e adorna” pela forma dogmática da “arte de construção”, pp. 16-21.

da ruptura”²²⁶. No ponto oposto desta dinâmica, a inauguração da “tradição das rupturas” fora iniciado já no romantismo. Paz vê um paralelo entre os dois movimentos e suas relações com dois acontecimentos históricos específicos:

Ambos (vanguarda e modernismo) são movimentos juvenis; ambos são rebeliões contra a razão, suas construções e seus valores; em ambos, o corpo, suas paixões e suas visões – erotismo, sonho, inspiração – ocupam lugar primordial; ambos são tentativas de destruir a realidade visível para achar ou inventar outra – mágica, sobrenatural, super-real. Dois grandes acontecimentos históricos alternadamente os fascinam e os desgarram: ao romantismo, a Revolução francesa, o terror jacobino e o império napoleônico; à vanguarda, a Revolução russa, os expurgos e o cesarismo burocrático de Stálin. Em ambos os movimentos o eu se defende do mundo e vinga-se com a ironia ou com o humor – armas que também destroem quem as usa; em ambos, afinal, a modernidade se nega e se afirma.²²⁷

O último texto de Khlébnikov, *Zanguézi*, a síntese de sua criação artística, não traz em si a representação da “destruição da realidade” para a invenção de uma nova. Tampouco nela encontra-se a “rebelião contra a razão e seus valores”, como é possível encontrar nos poemas panfletários de Maiakóvski, por exemplo, ou mesmo na realização poética do *zaúm* levada ao extremo por Krutchônikh. Isto porque *Zanguézi* não pode ser caracterizado como um texto completamente *zaúm* (o que seria dizer, neste caso, um texto que tenha como objetivo principal voltar-se para si mesmo como objeto estético, num puro processo de elaboração formal, no sentido da criação de uma linguagem totalmente destituída de sentidos como fundamento de sua existência), muito menos como uma obra panfletária de engajamento revolucionário. Principalmente, porque em *Zanguézi* a nova realidade é construída sobre os alicerces do passado e de todo um processo histórico que não precisa obedecer a um movimento linear e unidirecional, de acordo com um método de criação fundamentalmente racional.

²²⁶ Octavio Paz. “Revolução/ Eros/ Metaironia”, in: *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 133-145.

²²⁷ Ibidem, p. 133.

5.2 – A fênix que renasce do riso

É significativo que, no final de *Zanguézi*, em seu penúltimo Plano²²⁸, surjam duas novas personagens, no momento em que o herói Zanguézi sai de cena: a Desgraça e o Riso. Segundo o comentário do autor, assim são caracterizadas as personagens:

Plano XX

A desgraça e o riso

Zanguézi sai.
As montanhas estão vazias.
Na plataforma, entre bodes saltitantes, aparece o Riso,
trazendo pela mão a Desgraça...
Ele está sem chapéu, é gordo, tem um brinco na orelha e
usa camisa branca. Suas calças negras têm uma perna
azul, outra dourada. Ele tem olhos alegres e polpudos.
A desgraça veste-se toda de branco. Somente seu chapéu
de abas caídas e largas é negro.

As duas personagens apresentam-se em longos textos em versos e entre suas vozes interpõe-se uma terceira figura, identificada apenas como “homem velho”, uma clara representação do tempo no texto. E é justamente o Tempo, no final deste longo Plano, quem levará o Riso à morte:

.....
Começa, começa!
Encaixem-se as peças!
A sorte é lançada!
O mês de “aio” passa!
Que das mangas saiam
Não punhos, punhais.
Partindo pro ataque,
Em rede de arame,
Abelhas são setas:
Gigantesco enxame.
Ferrão, mais ferrão,
Faíscas se espalham,
Faíscas que queimam.
O tempo não é em vão,

²²⁸ Cf. tradução, pp. 118-126.

Que tombo, Deus! Não!

*(O Riso cai morto, apertando nas mãos a
espuma vermelha da cintura.)*

Logo a seguir, o Plano XXI encerra a supernarrativa, como seu epílogo. Personagens humanas não identificadas, supostamente pessoas do grupo de ouvintes/ discípulos de *Zanguézi*, lêem num jornal a notícia sobre a sua morte, ou melhor, seu suicídio. Ressurge, porém, no mesmo Plano, o herói (ao leitor não é possível identificar claramente, neste ponto, se o herói anuncia seu próprio retorno em terceira pessoa ou se o comentário final é de uma das personagens que lia sobre sua morte²²⁹):

Plano XXI

Um lugar agradável

Duas pessoas lêem o jornal.

Como assim? Zanguézi está morto!
E além de tudo, com uma navalhada!
Mas que triste notícia!
Mas que horrível história!
Deixou um pequeno bilhete:
“Navalha, no meu gogó!”
A lótus de pétalas de aço
Repartiu as águas de sua vida, e já não vive...
A razão foi a destruição
Dos manuscritos pelos porcos,
Canalhas queixudos,
Com seus beiços mascantes e ruminantes.

Zanguézi
(entrando)

²²⁹ O semioticista Borís Uspiénski faz um breve, porém profundo estudo sobre a questão das alternâncias de pontos de vista na poesia de Khlébnikov, a partir das alternâncias de pronomes em posições incomuns. Por exemplo, quando num mesmo poema, a voz do eu-lírico alterna-se entre a primeira pessoa do singular e a segunda do plural ou terceira do singular, e assim por diante. Por fim, o crítico relaciona as mudanças de pontos de vista às alternâncias de tempos verbais (presente e passado num mesmo fragmento). O estudo de Uspiénski não aponta para conclusões definitivas, mas pode-se inferir dele algumas questões que permanecem em aberto: as mudanças de pontos de vista e alternâncias de tempos verbais poderiam ser representações formais da tentativa de romper as barreiras da linearidade espaço-temporal. O ensaio “K Poétike Khlébnikova: problémy kompozítsii” (“À Poética de Khlébnikov: problemas da composição”) está inserido no livro *Poétika Kompozítsii* (A Poética da Composição), São Petersburgo: Azbuka, 2000, pp. 283-290.

Zanguézi está vivo,
Foi tudo uma piada estúpida.

Confundem-se, nas duas mortes, as personagens de Zanguézi e do Riso. Este é morto pelo Tempo, por seu movimento incessante e frenético (que, por sinal, é representado na aceleração rítmica do final do longo poema que representa a fala do Riso). Zanguézi, já morto nos jornais (óbvia representação do ciclo devorador do tempo, os periódicos nascem e morrem a cada dia no mundo moderno), ressurge vivo. O herói “vence” a luta contra o tempo e sua arma nesta batalha fora nada menos do que o humor²³⁰: “*Foi tudo uma piada estúpida*”²³¹.

Na morte da figura do Riso, no poema acima, está insinuado o suicídio da personagem, caso observada esta morte em sua relação intrínseca à personagem principal, o herói Zanguézi, que simulara antes, como fica subentendido pela notícia de jornal, seu próprio suicídio. Desta maneira, a supernarrativa *Zanguézi* encarna um dos pontos centrais, senão o principal, da filosofia da vanguarda russa: a superação do tempo histórico, linear. A morte do Riso, somada ao falso suicídio do herói, concretiza a vitória sobre o

²³⁰ A utilização do humor como importante recurso de conciliação entre temas profundos na poesia de Khlébnikov foi abordada por I. E. Lochtchilov, no interessante ensaio ““Ob Odnóm Iumoristitcheskom Stikhonvoriénii Khlébnikova” [Sobre um Poema Humorístico de Khlébnikov] (Russian Literature, n° XV, North-Holland, 1999, pp. 167-179). O autor analisa a paródia criada por Khlébnikov em um pequeno poema, o qual refere-se ao conto “A Dama do Cachorrinho”, de Antón Tchékhov. O riso gerado pelo recurso parodístico, no caso deste poema, não apresenta características de um riso corrosivo, sarcástico, mas, ao contrário, de um humor construtivo, que tenta aproximar, pela literatura, presente e passado. Nos poucos versos do poema analisado, Khlébnikov faz referências às personagens do conto de Tchékhov; utiliza a letra *Tch* (Ч), inicial do nome de Tchékhov, como consoante de base para a construção fonética do poema; e, ainda, no campo extraliterário, refere-se a sua passagem por uma cidade onde esteve Tchékhov. Lochtchilov diz que Khlébnikov usa o humor para “provocar a colisão entre o cômico e o sério, o nome e a pessoa, a poesia e a prosa, o século dezanove e o século vinte, a vida (a passagem do poeta por Yalta) e a experiência literária”, p. 178.

²³¹ O estudioso da obra de Khlébnikov, Dmitri Pákhkin, analisa o fenômeno da morte na obra do poeta, na tese *Fenomén Smérti v Tiékstakh Velimíra Khlébnikova: Nekatórye Aspiékty Problémy* [O Fenômeno da Morte nos Textos de Velimír Khlébnikov: Alguns Aspectos do Problema] (Tiúmen: Tiúménskovo Gosudárstvennovo Universitét, 2002). Segundo o autor, a morte é o atributo principal da existência nas obras dramáticas de Khlébnikov, surgindo em diversos de seus textos como um dos principais fatores temáticos da narrativa. A análise do autor leva ao texto “As Tábuas do Destino”, de Khlébnikov, no qual já uma das partes é intitulada “A equação das mortes”. Filosoficamente, Khlébnikov sempre associa a morte à possibilidade de romper o elo temporal, na tríade passado-presente-futuro, a qual entra em colapso diante do fato da morte. No contato entre as duas categorias, Tempo e Morte, a segunda surge como uma possibilidade de neutralização da primeira.

Tempo, materializada na ressurreição (ainda que em tom de farsa) de Zanguézi²³².

Iúri Lótman já observara, do ponto de vista da semiótica da cultura, a questão da morte em obras literárias, no ensaio intitulado “A Morte como Problema do Enredo”²³³. Para Lótman, a interpretação da realidade é, habitualmente, “ligada à noção clara de fim e começo”, no campo da cultura. Na relação entre a arte e a realidade, o problema “especificamente literário do fim da obra corresponde, na vida real, ao acontecimento da morte” e, nos dois campos, apresenta-se a delimitação da fronteira maior: texto-extratexto/ vida-morte. A relação entre aquilo que está dentro dos limites do texto artístico ou não, assim como a relação entre o que se pode identificar como pertinente ao âmbito da vida ou fora dela são, na verdade, representações de fronteira entre a existência e a não-existência, o ser e o não-ser.

Como observado em diversos pontos deste estudo, no plano estético de criação, Khlébnikov mantém a supernarrativa em diversas “fronteiras”: a fronteira espacial da floresta, a fronteira formal do gênero (a supernarrativa), as fronteiras da expressão e da linguagem (respectivamente, os discursos em versos de diferentes formas e a língua transmental e suas interferências, caracterizando as personagens). A manutenção destas “condições-limite” pressupõe que, apesar das passagens de um a outro lado das linhas divisórias (como as incursões de um gênero em outro, por exemplo, comentadas no segundo capítulo deste estudo), nunca ocorra a ocupação completa de um território específico.

²³² O processo que envolve suicídio e ressurreição foi analisado por Krystyna Pomorska, em algumas de suas ocorrências na poesia de vanguarda russa, como representação mítica da união entre o homem e o cosmo, da integração do primeiro ao sistema cósmico. Uma das ocorrências analisadas é o poema *Mrátchnoe* (Мрачное), de Khlébnikov, traduzido pela autora para o inglês, como “Something Gloomy”, no qual o poeta liga o suicídio do “eu lírico” a sua ressurreição para o “principal corpo celestial: o sol” (p. 164). Tais considerações aproximam-se da utopia de harmonização universal de todos os sistemas proposta por Khlébnikov. Mais adiante, a autora comentará a posterior “anti-utopia” do poeta para sua própria utopia: a impossibilidade da ressurreição física do homem (p. 177). Cf.: POMORSKA, K. “Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde”, in: *Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn*. London: Duke University Press, 1992, pp.158-186.

²³³ LÓTMAN, I.. “Smért kak Probléma Siujéta” [A Morte como Problema do Enredo], in: *I. M. Lótman / Tartúska-moskóvskaia Semiotichéskaia Chkóla* [I. M. Lótman e a Escola Semiótica de Tartu e Moscou], Moscou: Gnozis, 1994, pp. 417-430. Ironicamente, este é o último ensaio publicado em vida por Lótman, apresentado em ciclo de conferências sob o título “A Cultura Russa: Estrutura e Tradição”, realizado na Grã-Bretanha, em 1992.

O espaço final no qual isto pode ocorrer é o do próprio discurso da obra artística, com a demarcação de seu final. E o fim é sinalizado com a morte do Riso e a informação sobre o suicídio de Zanguézi. Porém, estas mortes representariam a “entrega dos pontos”, a “derrota maior”, sob as mãos do Tempo. Zanguézi, então, repuxa os fios do tempo e abre as perspectivas da narrativa em seu encerramento, reaparecendo e anunciando-se vivo (quase que numa saudação de abertura de uma nova narrativa).

Como afirma Pomorska em seu estudo, comentado anteriormente, Khlébnikov cria menos uma utopia do que uma anti-utopia. Em primeiro lugar, porque ela se realiza no plano da criação artística (e, ao realizar-se, anula-se como utopia); em segundo lugar, porque ela é impensável no plano da realidade. Os planos filosóficos propostos nos cálculos matemáticos do poeta são claros: a grande utopia da harmonia universal está na concretização de um “governo sobre o tempo”²³⁴. O controle sobre o tempo representaria o impossível controle absoluto sobre o processo histórico, desde o passado mais remoto até o futuro mais distante, rompendo assim a linearidade das barreiras temporais.

Também comenta Octavio Paz que o “espírito juvenil” da vanguarda levava à luta contra a realidade e às tentativas de destruí-la com as armas do corpo, da intuição, do erotismo. Em *Zanguézi*, materializa-se a destruição (ou, ao menos, a suspensão) do eixo tempo-espaço, com a localização espacial e lingüística em zonas de limite, além da retomada do tempo cíclico por meio da ressurreição do herói.

O Riso, o inimigo do tempo linear, aquele cuja morte representa um renascimento, é a própria imagem da carnalidade erótica em sua descrição

²³⁴ A professora da Universidade de Belgrado, Kornélia Itchin, em seu estudo “Utópia Khlébnikova i Zamýsel ‘Ideálnovo Gosudárstva’ u Platona” [A Utopia de Khlébnikov e a Idéia de “Estado Ideal” de Platão] (in: *Khudójestvennyi Tekst kak Dinamícheskaja Sistema*. Moscou: Azbukóvniki, 2006, pp. 524-534), comenta sobre a relação entre a utopia de Khlébnikov e o ideal de Platão para o Estado perfeito. No estudo, aponta para a distinção já estabelecida por Khlébnikov entre o “Estado-Espaço” e o “Estado-Tempo”: “Em *O Chamado dos Presidentes do Globo Terrestre* vêm à luz uma série de definições e características distintas do ‘estado-espaço’, ao qual Khlébnikov contrapunha especificamente um ‘estado do tempo’; o ‘estado do tempo’, por sua vez, exigia a elaboração das ‘leis do tempo’, com as quais Khlébnikov estava ocupado, entre outras obras.” (p. 524).

física: um “homem gordo”, de “olhos polpudos”, que diz ter a “nuca gorda”, a qual já fora “abraçada” e “beijada” pela Desgraça²³⁵.

Porém, no caso de Khlébnikov e, mais precisamente, da supernarrativa *Zanguézi*, ainda em referência às palavras do crítico mexicano, a utopia do poeta não se dá na “rebelião contra a razão, suas construções e seus valores”, mas na união entre a intuição ou inspiração e a razão para a concepção de um universo harmônico.

5.3 – Em busca da harmonia completa

O crítico e especialista sobre a obra de Khlébnikov, N. L. Stepánov, em seu livro *Velimír Khlébnikov – Jízn i Tvórtchestvo* (Velimír Khlébnikov – Vida e Obra)²³⁶, resumiu a filosofia do poeta cubofuturista como um pensamento que possui “algo de Pitágoras e Leibniz” e que tem relação com uma “filosofia da harmonização do mundo”, a partir de uma “teoria racionalista” do mundo. De acordo com o crítico, estas características levam Khlébnikov a uma “filosofia otimista”, contrária a uma linha filosófica da “desesperança”²³⁷, a qual estaria ligada ao posterior existencialismo.

Em geral, a concretização desta “filosofia racionalista” é observada na obra de Khlébnikov sob duas formas: na primeira, ela materializa-se nas abstrações teóricas, por meio dos cálculos matemáticos que permitem não somente demonstrar regularidades nos ciclos históricos, como oferecem as chaves para a administração e controle dos eventos futuros²³⁸; na segunda forma de manifestação, no âmbito do texto artístico, a “filosofia racionalista” está na própria criação do *zaúm*, como uma forma de criar e sistematizar

²³⁵ Cf. tradução, pp. 119-121.

²³⁶ STEPÁNOV, N. L.. *Jízn i Tvórtchestvo*, 1975 . O autor conclui sobre a questão da linha filosófica de Khlébnikov posicionando-o em um momento já entre o modernismo e o existencialismo.

²³⁷ Ibid., p. 259.

²³⁸ Como nas “tábuas do destino” e as propostas de utilização do método de previsão de acontecimentos históricos importantes por governos, com o objetivo de garantir o controle sobre o processo histórico-social, assunto comentado no capítulo anterior deste estudo.

novas relações entre signo e referente. Criação esta que se expande para a sistematização de novas relações formais na composição da supernarrativa.

Se os cálculos e previsões sobre o destino agregam, de forma abstrata, a teoria racionalista e o misticismo das possíveis adivinhações sobre o porvir, por outro lado, a língua transmental é a concretização estética deste racionalismo, nela associado à intuição criadora. No primeiro caso, a razão associa-se ao mistério inexorável do futuro; no segundo, une-se à intuição artística.

Os elementos apresentados no capítulo anterior deste estudo, dedicado ao papel da língua transmental no processo de elaboração da supernarrativa, demonstram como muitos dos diversos procedimentos de criação *zaúm* (as “imagens sonoras”, as associações de conceitos geométricos às letras do alfabeto, o uso de derivações morfológicas para a criação de neologismos) funcionam como exercícios que buscam unir o controle racional absoluto à intuição criativa em relação à linguagem, por exemplo no estabelecimento de novas associações de sentido entre signo e referente. Neste novo jogo de associações, a palavra ganha um poder de representação divino. É o que o crítico R. V. Dugánov²³⁹ chama de “filosofia da palavra absoluta” em Khlébnikov:

As analogias astronômicas e matemáticas na doutrina sobre a palavra, sem dúvida, não são mero acaso. A astronomia e a matemática, ou melhor, a cosmologia foi o modelo para as teorias khlebnikovianas da palavra, nas quais o cosmos da palavra era pensado como completamente semelhante ao cosmos do mundo. A palavra como expressão do mundo não conta simplesmente sobre o mundo, mas por sua própria estrutura representa o mundo: é isomorfa ao mundo.”²⁴⁰

A partir disto, conclui o autor, a palavra isomorfa ao mundo, capaz de representá-lo ao contá-lo e ao reproduzi-lo em sua forma, torna-se mito: este é o centro da mitopoética Khlebnikoviana, para Dugánov. Se considerada aqui a etimologia da palavra mitopoética, em sua origem grega, significando

²³⁹ DUGÁNOV, R. V.. Velimír *Khlébnikov – Priróda Tvórtchestva*, 1990.

²⁴⁰ Ibid., p. 143.

“contador de lendas, de mitos”, isto é, a narrativa da criação ou da origem do mito, então tem-se, de fato, no conceito de “palavra” de Khlébnikov sua mitopoética.

Por outro lado, na complexa linha de pensamento elaborada pelo autor, a palavra, além de “contar a própria origem da obra”, é o elemento fundador dessa obra, como unidade mínima da supernarrativa. A forma de contar é o próprio mito, narrado a partir de sua origem. Vale lembrar que a idéia de isomorfismo já está transportada para o interior do texto, na “Introdução” do autor, quando é estabelecida a relação que determina que das palavras nascem as narrativas isoladas e destas, agregadas num único conjunto e mantendo sua independência em relação umas às outras, nasce a supernarrativa. Esta é a estrutura em que, para Khlébnikov,

“a narrativa é a arquitetura da palavra. A arquitetura das narrativas é a supernarrativa”

No ensaio “Mito, nome, cultura”²⁴¹, de 1973, escrito a quatro mãos por I. Lótman e B. Uspiénski, os autores partem de duas afirmativas para traçar o raciocínio que leva à definição de um texto mitológico, a saber: uma primeira afirmativa que diz que “o mundo é matéria”; uma segunda frase é apresentada, afirmando que “o mundo é um cavalo”. A relação entre o objeto descrito e o sistema de descrição definirá, assim, a essência das duas frases:

No primeiro caso o que importa é, fundamentalmente, a ausência de isomorfismo entre o mundo descrito e o sistema de descrição; no segundo, pelo contrário, é o reconhecimento de tal isomorfismo. Definiremos como “mitológico” o segundo tipo de caracterização e “não mitológico” (ou “descritivo”) o primeiro.

Este é o conceito da palavra como “representação do mundo”. No decorrer de toda sua obra, Khlébnikov desenvolveu a filosofia da “palavra absoluta”. Como afirma Dugánov, ela não só “conta sobre o mundo”, como também o “representa: é isomorfa ao mundo”. Esta mesma palavra será

²⁴¹ LÓTMAN, I; USPIÉNSKI, B.. “Mito, nome, cultura”, in: *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, pp. 131-158.

apresentada, em *Zanguézi*, como isomorfa à supernarrativa, elemento mínimo a representar o todo em cada uma de suas formas isométricas. Diante da proposição de Lótman/ Usplénski acima, tem-se a possibilidade da variante khlebnikoviana:

“O mundo é palavra”, ou
“O mundo é a supernarrativa.”

Lótman e Usplénski esclarecem que, em seu estudo, referem-se ao “mito como fenômeno da consciência” e não às “situações narrativas características do mito como texto”, as quais somente serão interessantes aos autores quando “geradoras duma consciência mitológica”²⁴². Nesse sentido, ao elevar a palavra e, posteriormente, a forma do gênero à condição de mito (mito este que requer a explanação sobre sua gênese), Khlébnikov cria algo que vai além do conceito de mitopoética e que poderia ser denominado *mitolinguagem*.

A construção de um universo harmônico está representada em diversas camadas, que se desdobram em diversos sistemas semióticos que coexistem dentro da supernarrativa. É criado, assim, um novo gênero, um novo sistema dentro do sistema literário, e a partir de sua criação é demonstrado seu desenvolvimento. São exploradas as bases fundamentais de uma nova língua e, a partir disso, demonstradas as várias possibilidades de desdobramentos deste sistema, o qual faz parte do sistema maior da língua. Como camada mais profunda em termos de forma, do sistema de versificação da poesia lírica e épica já tradicionalmente consagrado, nasce o sistema rítmico-métrico interno de *Zanguézi*, que irá permear todo o texto, “administrando” as relações entre os outros sistemas.

A palavra, ou melhor, a supernarrativa, elevada à condição de mito e de narrativa mítica (cujo próprio desenvolvimento é o tema) acaba por romper as

²⁴² LÓTMAN, I; USPIÉNSKI, B., 1981, p. 133.

barreiras do tempo linear (entrando no tempo cíclico e mitológico da ressurreição)²⁴³.

Apesar da demonstração precisa das datas que identificam fatos históricos importantes para a humanidade, no Plano IV²⁴⁴, no decorrer da narrativa, considerado seu enredo, não são definidos limites temporais claros²⁴⁵. Seus fragmentos independentes podem ser lidos, a princípio, em qualquer ordem. Por outro lado, é identificado com clareza (por meio da delimitação formal dos segmentos do texto) o “nascimento da supernarrativa”.

A utopia de harmonizar a relação entre o homem e o tempo histórico, por meio de cálculos matemáticos obscuros, obviamente, não poderia ser concretizada. A consciência disto está nas próprias auto-referências feitas pelo autor, com as críticas das personagens ao seu sistema. Com uma auto-crítica semelhante, em alguns anos, os artistas envolvidos na revolução veriam o desmoronamento da utopia de uma sociedade ideal criada via socialismo. Sobre toda a liberdade de criação artística vivida nos primeiros anos da vanguarda russa, cairia, logo a seguir, o peso do controle do realismo socialista, delimitando os padrões estéticos “aceitáveis” para o regime. Muito mais pesado seria o simultâneo controle da ditadura stalinista sobre a

²⁴³ O filósofo Gianni Vattimo, no livro *O Fim da Modernidade* (São Paulo: Martins Fontes, 2002), estudo sobre a passagem da época moderna à pós-modernidade com base na filosofia de Heidegger (em diálogo com a obra de Nietzsche), aborda a questão da ênfase dada pelas teorias do século XX à auto-referência como constitutiva da linguagem poética. Deslocando a questão da auto-referência do campo filosófico da autoconsciência para o da monumentalidade da obra de arte (ou seja, do âmbito do sujeito para o da cultura), diz que: “o monumento não é uma função da auto-referência do sujeito; ele é, antes de tudo, talvez inclusive do ponto de vista da antropologia cultural, um monumento fúnebre, feito para conservar o vestígio e a memória de alguém através dos tempos, mas *para outros*. As regras formais da poesia, desde o ritmo e a rima até os refinados tecnicismos através dos quais as vanguardas do século XX trabalharam para fazer da poesia uma linguagem ‘essencial’, são os modos em que ela persegue a monumentalidade (...) O monumento é, antes, o que dura na forma, já projetada como tal, da máscara fúnebre. O monumento – e a arte neoclássica foi, historicamente, também isso – não é a marca de uma vida plena, mas a *fórmula*, que já se constitui para se transmitir, que já está, portanto, assinalada por seu destino de alienação radical – assinalada, em última análise, pela mortalidade. O monumento-fórmula é construído para “desafiar” o tempo, impondo-se contra e apesar do tempo, mas para durar no tempo.” (pp. 67-68). Assim, criar uma forma num novo gênero e numa nova língua (além de repetir e perpetuar sistemas métrico-rítmicos, associados a novas combinações) é a tarefa racionalista na qual e envolve Khlébnikov, de forma muito mais neoclássica do que romântica, em sua luta contra o tempo.

²⁴⁴ Plano no qual é apresentada a matemática das “tábuas do destino”, cf. tradução, pp. 81-82.

²⁴⁵ É também Lúri Lótman quem afirma que “situam-se fora das categorias do ‘princípio’ e do ‘fim’ tanto os modelos cíclicos do mundo como os sistemas anacrônicos” (LÓTMAN, I.. “Valor modelizante dos conceitos de ‘fim’ e ‘princípio’”, in: *Ensaio de Semiótica Soviética*, pp. 231-236). E o tempo cíclico, como já comentado, é uma marca típica do texto mitológico.

liberdade de expressão, resultando em prisões e mortes de diversos artistas²⁴⁶. Nada poderia ser mais contrário à utopia khlebnikoviana, que pressupunha, em sua transposição para o âmbito social, a possibilidade de cada homem compor a unidade da sociedade, mantendo-se, ao mesmo tempo, um indivíduo independente (como as narrativas independentes, formadoras da supernarrativa), com suas distintas vozes formando um discurso coeso.

Zanguézi, a supernarrativa, é a concretização artística desta utopia de um mundo em harmonia, a partir da criação mesma deste mundo. Nela interagem diferentes sistemas lingüísticos, diferentes espaços, diferentes formas poéticas e gêneros literários e discursivos, contribuindo para a unidade harmônica do todo. Por meio da supernarrativa, Khlébnikov cria um modelo racional de universo, no plano estético, no qual todos os elementos estão intrinsecamente ligados e, ao mesmo tempo, são independentes entre si. A utopia, aqui, é a do domínio total sobre o processo de criação. E ao fazer do texto mito e narrativa mitológica, o poeta vence a luta contra o tempo em sua última criação, como se dissesse:

*Khlébnikov está vivo,
Foi tudo uma piada estúpida.*

²⁴⁶ Sobre os expurgos stalinistas e suicídios ocorridos entre os artistas russos, ler o texto de Roman Jakobson mencionado anteriormente neste estudo, *A Geração que Esbanjou seus Poetas* (2006), e o livro de Bóris Schnaiderman, *Os Escombros e o Mito* (São Paulo: Cia das Letras, 1997).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Velimír Khlébnikov

KHLÉBNIKOV, Velimír. *Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh* [Obra Reunida em Três Tomos]. São Petersburgo: Sankt Peterburg, 2001.

_____. *Sobránie Sotchiniénii v 6 tomákh* [Obra Reunida em 6 Tomos]. Moscou: Naslédie, 2000.

_____. *Tvoriénia* [Obras]. Moscou: Soviétskii Pisátel, 1986.

_____. *Izbránnoe* [Obras Escolhidas]. São Petersburgo: Diamante, 1998.

_____. *Izbránnoe* [Obras Escolhidas]. Moscou: Détskaia Literatura, 1989.

_____. *Izbránnoe: stikhotvoriénia, poémy, dramaturguíia* [Seleção: poesias, poemas, dramaturgia]. Moscou: Terra – Kníjnyi Klub, 2000.

_____. *Izbránnye Sotchiniénia* (Obras Escolhidas). São Petersburgo: Ázbuka, 1998.

_____. *Poéziiia. Proza. Dramatítcheskie Proizvedeniia. Publitsístika* [Poesia. Prosa. Obras Dramáticas. Artigos]. Moscou: Slovo, 2001.

_____. *V. V. Khlébnikov: Stikhotvoriénia. Poémy. Drámy. Proza* [V. V. Khlébnikov: Versos. Poemas. Dramas. Prosa.]. Moscou: Sov. Rossiia, 1986.

_____. *Stikhotvoriénia I poémy* [Poesia lírica e poemas]. Volgograd: Nij-Volj, 1985.

_____. *Zanguézi: sverkhpóvesti/ Stsenítcheskaia kompozítsiia A. Ponomariôva* [Zanguézi: supernarrativa/ Composição cênica de A. Ponomariôv]. Moscou: Diáguilev Tsent, 1992.

_____. *Ka* (trad. Aurora F. Bernardini). São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Prose, Plays, and Supersagas II* (trad. Paul Schmidt). Cambridge: Harvard University Press, 1989.

_____. *Poemas de Khlébnikov* (org., tradução e comentários de Marco Lucchesi). Niterói: Cromos, 1993.

Sobre Velimír Khlébnikov

ALFÓNSOV, V. N. "Velimír Khlébnikov", in: *Slová i Kráski* [As Palavras e as Cores]. São Petersburgo: Sága/ Ázbuka-klássika/ Naúka, 2006, pp. 263-308.

ANDRIÉVSKI, A. N.. “Moí Nótchnye Besédy s Khlébnikovym” [Minhas Conversas Noturnas com Khlébnikov], in *Drújba Naródov* [Amizade dos Povos], nº 12, 1985, pp. 228-242.

ARÍSTOV, V. V.. “Viktor stanóvitsa Velimírom” [Victor torna-se Velimír], in: *Stranítsy Slávnoi Istórii: Rasskázy o Kazánskom Universítete* [Páginas de uma História Gloriosa: Contos sobre a Universidade de Kazan]. Kazan: Editora da Universidade de Kazan, 1987, pp. 184-200.

ARLAUSKAITE, N. “Filologuítcheskaia Mistagóguia: nit Velimíra Khlébnikova” [Mistagogia Filológica: o Fio de Velimír Khlébnikov], in: *Textus – Príntsipy i méto dy isslédovaniia v filológuii: konéts XX véka* [Textus – Princípios e métodos de investigação em filologia: o fim do século XX], nº 6, São Petersburgo, Stavropól, 2001, pp. 168-187.

BARAN, H.. *O Khlébnikove. Kontéksty, istótchniki, mífy* [Sobre Khlébnikov. Contextos, fontes, mitos]. Moscou: RGGU, 2007.

_____. “K Probléme Ideológuii Khlébnikova: Mifotvórtchestvo i Mistificátsia” [Ao Problema da Ideologia de Khlébnikov: Mitopoética e Mistificação], in: *O Khlébnikove. Kontéksty, istótchniki, mífy* [Sobre Khlébnikov. Contextos, fontes, mitos], Moscou: RGGU, 2002, pp. 68-104.

BRIK, Óssip. “O Khlébnikove” [Sobre Khlébnikov], in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 255-262.

CAMPOS, Augusto de. “O Colombo dos novos continentes poéticos”. In *À Margem da Margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 87-95.

CAMPOS, Haroldo de. “Ensaio de Meta-metalinguagem”, in: *Revista USP*, número 2. São Paulo: Edusp, Junho, Julho, e Agosto de 1989.

CHAPÍR, M. I.. “O ‘zvukosimvolízme’ y pánnevo Khlébnikova (‘Bobeóbi pélis gúby...’: fonitchéskaia struktura)” [Sobre o “fonossimbolismo” dos princípios de Khlébnikov (‘Bobeóbi cantar de lábios...’: estrutura fonética)], in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 348-354.

DRÁVITCH, A.. “Khlébnikov – mundi constructor” in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 490-502.

DUGÁNOV, R. V.. *Velimír Khlébnikov – Priróda Tvórtchestva* [Velimír Khlébnikov – A Natureza da Criação]. Moscou: Soviétskii Pisátel, 1990.

_____. “O Khlébnikove” [Sobre Khlébnikov], in: *V. V. Khlébnikov: Stikhotvoriénia. Poémy. Drámy. Proza* [V. V. Khlébnikov: Versos. Poemas. Dramas. Prosa.]. Moscou: Sov. Rossíia, 1986, pp. 3-28.

_____. “Priróda Poeta” [A Natureza do Poeta], in: *Ladomír*. Elista: [s.n.], 1984, pp. 12-38.

_____. “Rissúnki Khlébnikova” [Desenhos de Khlébnikov], in: *Panorama Iskússtv* nº 10. Moscou: Soviétskii Khudójnik, 1987, pp. 366-379.

_____. “Krátcoe ‘Iskússtvo Poézii’ Khlébnikova” [Breve “Arte Poética” de Khlébnikov], in: *Izvéstiia Akadémii Naúk SSSR - sériia literatúry i iazyká* [Informes da Academia de Ciências da URSS – seção de literatura e língua], tomo XXXIII, número 5, Moscou, 1974, pp. 418-427.

_____. “K Rekonstrúksii Poémy Khlébnikova ‘Nótch v Okópe’” [Para a Reconstrução do Poema de Khlébnikov ‘Noite na Trincheira’], in: *Isvéstiia Akadémii Naúk SSSR – sériia literatúry i iazyká* [Informes da Academia de Ciências da URSS – seção de literatura e língua], tomo XXXVIII, número 5, Moscou, 1979.

GASPÁROV, M. L.. “Stchitálka Bógov – O piésse V. Khlébnikova ‘Bógui’” [A Leitura dos Deuses – Sobre a Peça de V. Khlébnikov “Os deuses”], in: *Mír Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 279-293.

_____. “Stikh Poemy V. Khlébnikova ‘Béreg nevolníkov’” [O verso do poema de V. Khlébnikov “A margem dos prisioneiros”], in: *Iazyk kak Tvórtchestvo – sbórník statíi k 70-létiu V. P. Grigórieva* [A Língua como Criação – seleção de artigos aos 70 anos de V. P. Grigóriev]. Moscou: RAN, 1996, pp. 18-32.

GRIGÓRIEV, V. P.. “O tchetyrekhmérom Prostránstve Iazyká – Blok i Khlébnikov: evrístika v paradigmálich ekspressémakh” [Ao Espaço da Quarta Dimensão da Língua – Blok e Khlébnikov: heurística nos esquemas paradigmáticos], in: *Velimír Khlébnikov v Tchetyrekhmérom Prostránstve Iazyká* [Velimír Khlébnikov no Espaço da Quarta Dimensão da Língua], Moscou: Iazykí Slaviánskikh Kultúr, 2006, pp. 674-711.

_____. “‘Bezúmnyi, no Izumítelnyi’. Velimír Khlébnikov – Nach Einchtein ot Gumanitarii?” [Louco, mas Admirável. Velimír Khlébnikov – Nosso Einstein das Ciências Humanas?], in: *AUNIS*, número 6, Moscou, 2005, pp. 495-502.

_____. “O Khlébnikove-khudójnike (k problemam lingvistícheskoi estétiki)” [Sobre Khlébnikov-pintor (para os problemas da estética lingüística)], in: *Velimír Khlébnikov v Tchetyrekhmérom Prostránstve Iazyká* [Velimír Khlébnikov no Espaço da Quarta Dimensão da Língua], Moscou: Iazykí Slaviánskikh Kultúr, 2006, pp. 615-630.

_____. “Onomástika Velimíra Khlébnikova (individuálnaia poetícheskaia norma)” [Onomástica de Velimír Khlébnikov (norma poética individual)], in: *Velimír Khlébnikov v Tchetyrekhmérom Prostránstve Iazyká* [Velimír Khlébnikov no Espaço da Quarta Dimensão da Língua], Moscou: Iazykí Slaviánskikh Kultúr, 2006, pp. 144-158.

IMPOSTI, Gabriella. “‘Zanguezi’. La lingua degli dei. Fonosimbolismo e zaúm”, in: *Zaúmnyi Futurizm i Dadaizm v Rússkoi Kultúrye* [Futurismo zaúm e Dadaísmo na Cultura Russa]. Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien: Lang, 1991, pp. 103-115.

ITCHIN, Kornelia. “Utópia Khlébnikova i Zamýsel ‘Ideálnovo Gosudárstva’ u Platona” [A Utopia de Khlébnikov e a Idéia de “Estado Ideal” de Platão], in: *Khudójestvennyi*

Tekst kak Dinamitcheskaja Sistema [O Texto Artístico como Sistema Dinâmico] . Moscou: Azbukóvnik, 2006, pp. 524-534.

IVÁNOV, V.V.. “Um Poema de Khlébnikov – Análise estrutural de ‘Eis-me levado em dorso elefantino...’”, in: *Revista USP*, número 2. São Paulo: Edusp, Junho, Julho, e Agosto de 1989.

JAKOBSON, Roman. “Noviéichaia Rússkaia Poézia. Nabróssok Piérvii: Pódstupyi k Khlébnikovu” [Novíssima Poesia Russa. Primeiro esboço: aproximações a Khlébnikov], in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 20-77.

_____. “Iz Vospominánii” [Das Recordações], in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 83-89.

_____. “Iz Mélkikh Vechéi Velimíra Khlébnikova: ‘Viéter-piénie...’” [Das Pequenas Coisas de Velimír Khlébnikov: “Vento-canto...”], in: *Raboty po poétike* [Trabalhos sobre Poética]. Moscou: Progríess, 1987, pp. 317-323.

KUZMIENKO, V. P. ““Osnovnoi zakon vrémeni” Khlébnikova v svéte sovreménnykh teórii koevolútsii prirody i óbchtchestva” [“A lei fundamental do tempo” de Khlébnikov à luz das modernas teorias da coevolução da natureza e da sociedade], in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 733-756.

LANNE, Jean-Claude. “Les sources de la *zaúm* chez Krucenych et Chlebnikov”, in: *Zaúmnyi Futurizm i Dadaizm v Rússkoi Kultúrye* [Futurismo *zaúm* e Dadaísmo na Cultura Russa]. Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien: Lang, 1991, pp. 21-55.

LEVINTON, G. A.. “Ob odnóm udarénii u Khlébnikova” [Sobre um acento de Khlébnikov], in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 355-358.

LÓCHTCHILOV, I. E.. “Ob Odnóm Iumoristícheskom Stikhonvoriénii Khlébnikova” [Sobre um Poema Humorístico de Khlébnikov], *Russian Literature*, nº XV, North-Holland, 1999, pp. 167-179

MARCO, Tomas. “La innovación del lenguaje”, *El Mundo*, Caderno *Cultura*, ano XVIII, número 6399, Madrid: 25.06.2007.

MÁRKOV, V.. “O Khlébnikove (popýtká apológuui i soprotivléniia)” [Sobre Khlébnikov (tentativa de apologia e resistência)], in: KHLÉBNIKOV, V., *Sobránie Sotchinénii v trekh tomákh* [Obra Reunida em Três Tomos]. Vol. I. São Petersburgo: Sankt Petersburg, 2001, pp. 06-40.

_____. *The Longer Poems of Velimer Khlébnikov*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1962.

MOELLER-SALLY, Betsy F.. “Masks of the Prophet in the Work of Velimir Khlébnikov: Pushkin and Nietzsche.” In: *The Russian Review*. Vol. 55, Nº 2, April 1996. Columbus: The Ohio State University Press, 1996, pp. 201-225.

PÁCHKIN, D. A.. *Fenomén Smérti v Tiékstakh Velimíra Khlébnikova: Nekatórye Aspiékty Problémy* [O Fenômeno da Morte nos Textos de Velimír Khlébnikov: Alguns Aspectos do Problema]. Tiumén: Tiuménskovo Gosudárstvennovo Universitéta, 2002.

PADRTA, Jirí. "Maliévitch et Khlébnikov". In *Maliévitch (1878/ 1978)*. Lausanne: La D'homme, 1978.

PÁRNIS, A. E.. "Nezamétchennyi Iubiléi Koroliá Vrémeni" [O Aniversário Despercebido do Rei do Tempo], in: EX LIBRIS, Moscou, Novembro de 2005, p. 02-06.

_____. "O metamorfózakh Mávy. Oliénia i Voiná – k probléme diáloga Khlébnikova i Filónov" [Sobre as metamorfoses de mava, do cervo e do soldado: para o problema do diálogo de Khlébnikov e Filónov], in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 637-695.

SCHNAIDERMAN, B.. "Permanência de Khlébnikov", Folha de São Paulo, Caderno Folhetim, nº 560, pp. 5-7, São Paulo, 30 de outubro de 1987.

SÍLARD, A.. "Kárty méjdu igrói i gadániem: 'Zanguézi' Khlébnikova i Bolchíe Arkány Taró" [Cartas entre o jogo e a adivinhação: 'Zanguézi' de Khlébnikov e os Grandes Arcanos do Tarô], in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 294-302.

SMÍRNOV, V.. "Poéziia Velimíra Khlébnikova" [A Poesia de Velimír Khlébnikov], in: *Izbránnoe* [Obras Escolhidas]. Moscou: Détskaia Literatura, 1989, pp. 05-26.

SOLIVETTI, Carla. "Del fonema al grafema: Chlebnikov e la scrittura ideografica", in: *Zaúmnyi Futurízm i Dadaízm v Rússkoi Kultúrye* [Futurismo zaúm e Dadaísmo na Cultura Russa]. Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien: Lang, 1991, pp. 117-140.

STÁRKINA, Sofia. *Velimír Khlébnikov*. Moscou: Molodáia Gvárdia, 2007.

STEPÁNOV, N. L.. *Velimír Khlébnikov. Jízn i Tvórtchestvo* [Velimír Khlébnikov – Vida e Obra]. Moscou: Soviétskii Pisátel, 1975.

TINIÁNOV, Iúri. "O Khlébnikove" [Sobre Khlébnikov], in: *Sobránie Sotchiniénii v trekh tomákh* [Obra Reunida em Três Tomos]. São Petersburgo: Sankt Petersburg, 2001, pp. 05-12.

_____. "Chlèbnikov". In: *Avanguardia e Tradizione*. Bari/ Itália: Dedalo Libri, 1968.

TYRYCHKÍNA, E. V.. "Análiz Avangardístskovo Téksta: V. V. Khlébnikov, 'Rús, ty vsiá potselúi na moróze!...' [A Análise do Texto de Vanguarda: V. V. Khlébnikov, "Rússia, tu inteira és um beijo no frio!..."]], in: *Filologuítcheskii Análiz Téksta* [Análise Filológica do Texto], nº 3, Barnaul, 1999, pp. 114-119.

USPIÉNSKI, B. “K Poétike Khlébnikova: problémy kompozítsii” [À Poética de Khlébnikov: problemas da composição], in: *Poétika Kompozítsii* [A Poética da Composição]. São Petersburgo: Azbuka, 2000, pp. 283-290.

VROON, Ronald. “Velimir Khlebnikov’s ‘I esli v Khar’kovskie ptitsy...’: Manuscript Sources and Subtexts.” In: *The Russian Review*. Vol. 42, N° 3, July 1983. Columbus: The Ohio State University, 1983.

VLADÍMIRSKI, B. M.. “‘Tchislá’ v Tvórtchestve Khlébnikova – probléma avtokolebátel’nykh tsíkllov v sotsiál’nykh sistémakh” [Os “Números” na Obra de Khlébnikov – o problema dos ciclos auto-oscilantes nos sistemas sociais], in: *Mir Velimíra Khlébnikova*. [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 723-732.

VINOKÚR, G. O.. “Khlébnikov (Vne vrémeni i prostránstva)” [Khlébnikov (fora do tempo e do espaço)], in: *Mir Velimíra Khlébnikova* [O Mundo de Velimír Khlébnikov]. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultúry, 2000, pp. 200-210.

Sobre movimentos de vanguarda

ABOLLADO, Luís. *Literatura Russa Moderna*. Barcelona: Labor, 1972.

ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ALFÓNSOV, V. N. (organização e textos). *Poéziia Rússkovo Futurizma* [Poesia do Futurismo Russo]. São Petersburgo: Akademícheski Proekt, 2001.

ARVÁTOV, B.. “Utópia ili náuka” [Utopia ou ciência]. *Revista LEF* - n° 4, Moscou, 1923, pp. 16-21.

BAROOSHIAN, V. D.. *Russian Cubo-futurism 1910-1930: a study in avant-gardism*. The Hague: Mouton, 1976.

BASSINSKI, P (organização e comentários). *Poéziia Rússkovo Avangarda* [Poesia da Vanguarda Russa]. Moscou: Eksmo, 2005.

BOWLT, John E.. *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism – 1902/1934*. London: Thames and Hudson, 1988.

BRIK, Óssip M.. “My – Futurísty” [Nós Somos os Futuristas], in: *Revista Novyi Lef*, n° 8-9, Moscou, 1927, pp. 49-52.

_____. “Prótiv ‘Tvórtcheskoi’ Líchnosti” [Contra o Indivíduo ‘Criador’], in: *Revista Novyi Lef*, n° 2, Moscou, 1928, pp. 12-14.

_____. “Prótiv Romántiki” [Contra os Românticos], in *Revista Novyi Lef*, n° 10, Moscou, 1927, pp. 1-2.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

CAMPOS, Augusto e Haroldo e SCHNAIDERMAN, Bóris (org. e trad.). *Poesia Russa Moderna*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHKLÓVSKI, V.. “Pod Zankóm Razdelítelnym Kanonizátory” [Sob o Signo da Divisão Canônica], in: Revista *Novyi Lef*, nº 11, Moscou, 1928, pp. 44-46.

DAVYDOV, Yuri. *The October Revolution and the Arts*. Moscou: Progress, 1967.

DJIMBÍNOV, S. B. (org.). *Literatúrnye Manifésty ot Simvolízma do Nachíkh dnéi* [Manifestos Literários do Simbolismo aos Nossos Dias]. Moscou: XXI vek - soglássie, 2000.

GIBIAN, George e TJALSMA, H. W. (ed.). *Russian Modernism – Culture and the Avant-garde – 1900/1930*. Ithaca – N.Y.: Cornel University Press, 1976.

GORLOV, N.. “O futurízmakh i futurízme” [Sobre os futurismos e o futurismo]. *Revista LEF* - nº 4, Moscou, 1923, pp. 06-15.

GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art – 1863-1922*. London: Thames & Hudson Ltd., 1986.

GRIGÓRIEV, V. P.. “K Poétike i Estétike Avangarda” [Para a Poética e Estética da Vanguarda], in: *Budetlianín*. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultury, 2000, pp. 737-740.

_____. “Príntsip kak Iazykovói Intertékst?” [Princípio como intertexto da translanguagem?], in: *Budetlianín*. Moscou: Iazykí Rússkoi Kultury, 2000, pp. 578-581.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HELENA, Lucia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *A Geração que Esbanjou seus Poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KHÁRDJIEV, N. I.. *Ot Maiakóvskovo do Krutchônikh: Izbránnye Rabóty o Rússkom Futurízme* [Trabalhos Escolhidos sobre o Futurismo Russo]. Moscou: Guilea, 2006.

KRUTCHÔNIKH, Alekséi. *K Istórii Rússkovo Futurízma – Vospominániia i Dokuménty* [Para a História do Futurismo Russo – Memórias e Documentos]. Moscou: Guilea, 2006.

_____. *Our Arrival: from the history of Russian Futurism*. Moscow: RA, 1995.

_____. “Declarátsiia Zaúmnovo Iazyká” [Declaração da Língua Zaúm]. Revista *Iskússtvo*, nº 1, Baku, 1921, p. 16.

LEVINTON, G. A.. “Zamiétki o zaúmni – dyr, bul, chtchyl” [Notas sobre o zaúm – dyr, bul, chtchyl], in: *Revista Antropológuia Kultura* [Antropologia da Cultura]. Moscou, 2005, pp. 160-174.

MAIAKÓVSKI, V.; BRIK, O.. “Nácha Slovesnáia Rabóta” [Nosso Trabalho Verbal], in *Revista Lef*, nº 1, Moscou, 1923, pp. 40-41.

MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora*. São Paulo: EDUC – Editora da PUC/SP, 1992.

PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.

POLIÁKOV, Vladímir. “Knígui Rússkovo Kubofuturízma” [Livros do Cubofuturismo Russo]. Moscou: Guilea, 2007.

POMORSKA, Krystyna. “Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde”, in: *Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn*. London: Duke University Press, 1992, pp.158-186.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SARÝTCHEV, V. A.. *Estétika Rússkovo Modernízma* [Estética do Modernismo Russo]. Vorónej: Vorónejsk, 1991.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

TCHÉRNIKHOV, I. G.. *Konstruktsii Arkhitektúrnikh i Machínnykh Form* [Construções das Formas Arquitetônicas e das Máquinas]. São Petersburgo: [s.n.], 1931.

TCHUKÓVSKI, K.. “Futurísty” [Os Futuristas], in: *Sobránie Sotchiniénii* [Obras Completas], Tomo 6. Moscou: Terra-Knijný klub, 2001, pp. 202-239.

TELES, Gilberto M.. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

TERIÔKHINA, V. N.; ZÍMENKOV, A. P. (org.). *Rússkii Futurízsm: Teóriia, Práktika, Krítika, Vospominánia* [O Futurismo Russo: Teoria, Prática, Crítica, Memórias]. Moscou: Naslédie, 1999.

TORRE, Guillermo de. *História de Las Literaturas de Vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

VINOKÚR, G. I.. “Futurísty – Ctroíteli lazyká” [Futuristas: os Construtores da Língua], in: *Revista Lef*, nº 1, Moscou, 1923, pp. 204-213.

História, Crítica, e Teoria Literária, Lingüística

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature (Selected Essays)*. Cambridge, London: The MIT Press, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CHKLÓVSKI, V.. “Literatúrnyi Ópyt – v evó formálnom okružénii” [A Prática Literária – em seu âmbito formal], in: Revista *Novyi Lef*, nº 06, Moscou, 1927, pp. 39-47.

GASPÁROV, M. L.. *Ótcherk Istórii Rússkovo Stíkha – métrica, rítmika, rífma, strofíka* [Ensaio da História do Verso Russo – métrica, ritmo, rima, estrofes]. Moscou: Fortuna Limited, 2002.

_____. *Rússkii Stikh – Natchalá XX véka v kommentáriakh* [O Verso Russo – Princípios do século XX em comentários]. Moscou: Fortuna Limited, 2001.

_____. *Sovreménnyi rússkii stikh: métrika i rítmika* [O Verso Russo Contemporâneo: métrica e ritmo]. Moscou: Naúka, 1974.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia – Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1983.

NABOKOV, V.. *Curso de Literatura Russa*. Barcelona: Ediciones B, 1997.

RIPELLINO, A. M.. *Sobre la Literatura Rusa – Itinerario a lo maravilloso*. Barcelona: Barral, 1970.

SKLOVSKI, Victor. *La Cuerda del Arco: sobre la disimilitud de lo simil/ Formalismo*. Barcelona: Planeta, 1975.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 1998.

TINIÁNOV, Iúri. *O Problema da Linguagem Poética I: O Ritmo Como Elemento Construtivo do Verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *O Problema da Linguagem Poética II: O Sentido da Palavra Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Poétika. Istóriia Literatúry, Kinó* [Poética História da Literatura, Cinema]. Moscou: Naúka, 1977

TODOROV, Tzvetan (apresentação). *Teoria da Literatura – I: Textos dos Formalistas Russos*. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOMACHÉVSKI, B. V.. *Teóriia Literatúry - Poétika* [Teoria da Literatura – Poética]. Moscou: Aspekt-Press, 2003.

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Europa América, 1976.

Semiótica, Estética, Teoria da Arte

BENSE, M.. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FRASCINA, Francis. *Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1988.

KOTHE, Flavio R.. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez Editora, 1981.

LÓTMAN, Iúri M. *La Semiosfera I – Semiótica de la Cultura y del Texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

_____. *La Semiosfera II – Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

_____. *O Rússkoi Literature* [Sobre a Literatura Russa]. São Petersburgo: Iskustvo-SPB, 2005.

_____. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. *Semiótica de la Cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.

_____. “Smért kak Probléma Siujéta” [A Morte como Problema do Enredo], in: *I. M. Lótman i Tartúska-moskóvskaja Semiotitchéskaia Chkóla* [I. M. Lótman e a Escola Semiótica de Tartu e Moscou]. Moscou: Gnozis, 1994, pp. 417-430.

_____. “Valor Modelizante dos Conceitos de ‘Fim’ e ‘Princípio’”, in: *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, pp. 231-236.

LÓTMAN, I.; USPIÉNSKI, B.. “Mito, Nome, Cultura”, in: *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, pp. 131-158.

LÓTMAN, I.; USPIÉNSKI, B.. “Sobre o Mecanismo Semiótico da Cultura”, in: *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, pp. 37-65.

LUNATCHÁRSKI, A.. “Náchi Zadátchi v Óblasti Khudójestvennoi Jízni” [Nossos Problemas no Campo da Vida Artística], in: *Revista Krásnaia Nóv*, nº 01, Moscou, 1921, pp. 146-157.

MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado – modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1977.

PIERRE, José. *El Cubismo*. Madrid: Aguilar, 1968.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POTCHÉPTSOV, G.. *Istóriia Rússkoi Semiótiki do i pósle 1917 góda* [História da Semiótica Russa até e depois do ano de 1917]. Moscou: Labirint, 1998.

PREVIGNANO, C.. *La Semiotica nei Paesi Slavi*. Milano: Feltrinelli, 1979.

ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-Century Art*. London: Thames and Hudson, 1960.

SCHNAIDERMAN, Bóris (org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TALÉNS, Jenaro. *Elementos Para una Semiótica del Texto Artístico*. Madrid: Catedra, 1988.

Sobre Tradução

AUBERT, F. H.. *As (In)fidelidades da Tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução*. Campinas: Pontes, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. "Octavio Paz e a Poética da Tradução", Folha de São Paulo, Caderno Folhetim, nº 518, pp. 3-5, São Paulo, 09 de outubro de 1987.

GASPÁROV, M. L.. *Eksperimentálnye Perevódy* [Traduções Experimentais]. São Petersburgo: Guiperion, 2003.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 1993.

MILTON, J. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

MILTON, John. *Tradução – Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOUNIN, Georges. *Os Problemas Teóricos da Tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975.

PAES, J. P. *Tradução – a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

RÓNAI, P. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

THEODOR, E.. *Tradução – Ofício e Arte*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1976.

YEBRA, Valentín García. *En Torno a la Traducción*. Madrid: Gredos, 1983.

Obras de referência gerais

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1985.

EISENSTEIN, Serguei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. *O Sentido do Filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. *O Couraçado Potemkin*. São Paulo: Global, 1982.

FRAMPTON, Kenneth. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEYDEN, Jacqueline. *Parlenda, Riqueza Folclórica*. São Paulo: Hucitec, 1991.

KRINÍTCHNAIA, N. A.. *Rússkaia Mifológuiia: mir óbrazov folklóra* [Mitologia Russa: o mundo das imagens do folclore]. Moscou: Gaudeamus, 2004.

LEVKÍEVSKAIA, E. *Mífy Rússkovo Naroda* [Mitos do Povo Russo]. Moscou: Astrel – AST, 2006.

MAKÓVSKI, M. M.. *Sravnitelnyi Slovár Mifologúícheskoi Simvolíki v Indoevropéiskikh lazykákx. Óbraz míra i míry óbrazov* [Dicionário Comparativo da Mitologia Simbológica nas Línguas Indoeuropéias. A imagem do mundo e o mundo das imagens. Moscou: VLADOS, 1996.

McCULLOCH, C. J. A. (ed.). *The Mythology of All Races* (in Thirteen Volumes). Boston: Marshall Jones Company, 1932.

MELETÍNSKI, E. M.. *Os Arquétipos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. Lisboa: Guimarães, 2003.

PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew. *Deconstruction Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1989.

PAZ, Octavio. *La Búsqueda del Presente*. San Diego, New York, London: The Nobel Foundation, 1990.

_____. "Revolução/ Eros/ Metaironia", in: *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 133-145.

_____. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

PLATÓNOV, Oliég. *Istóriia Rússkovo Naróda v XX véke. Tom 1 i 2* [História do Povo Russo no século XX. Tom 1 e 2]. Moscou: Rodnik, 1997.

POTEBNIÁ, A.. *Símvol i Mif v Naródnoi Kultúre* [Símbolo e Mito na Cultura Popular]. Moscou: Labirint, 2002.

PÚCHKIN, A. S.. *Sobránie Sotchniennii* [Obra Reunida]. Moscou: Korona-Print, 1997.

REIS, Daniel A.. *As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético*. Ed. UNESP. São Paulo, 2004.

_____. *A Revolução Russa – 1917/ 1921*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RUDNIÉV, V. P.. *Slovár Kultúry XX viéka – kliutchévye poniátia i téksty* [Dicionário de Cultura do Século XX]. Moscou: Agraf, 1996.

RYBAKÓV, B. A.. *Rojdénie Rússi* [O Nascimento da Rússia]. Moscou: Aif-Print, 2003.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Os Escombros e o Mito*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

SWAYZE, Harold. *O Controle Político da Literatura na URSS – 1946/ 1959*. São Paulo: Dominus, 1965.

VIÁZEMSKI, E. E.; JUKOVA, L. V.; CHESTAKOV, V. A.. *Istoriia Rossii – s drevnéichikh vremiôn do náchikh dnéi* [História da Rússia – dos tempos antigos aos nossos dias]. Moscou: Makhaon, 2005.

VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade – Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ANEXOS

ANEXO A – Resumo cronológico da biografia de Velimír Khlébnikov*

<i>28 de outubro de 1885</i>	- Nasce Víktor Vladímirovitch Khlébnikov, filho de Vladímir, Alekséievitch Khlébnikov e Ekaterina Nikoláevna, em Maloderbétovsii, região de Astrakhán, cidade às margens do rio Volga, próxima ao Mar Cáspio.
<i>06 de abril de 1897</i>	- Aos 12 anos de idade, Khlébnikov escreve seu primeiro poema: "Passarinho na Gaiola".
<i>1902</i>	- Na condição de aluno-ouvinte, freqüenta as aulas de desenho na Escola de Artes de Kazan.
<i>1903</i>	- É aceito no departamento de matemática da Faculdade de Física e Matemática da Universidade de Kazan.
<i>05 de Novembro de 1903</i>	- Participa de uma manifestação de estudantes no aniversário da Universidade de Kazan. O motivo da manifestação era a morte de um estudante detido pela polícia (S. L. Simónov).
<i>06 de Novembro de 1903</i>	- Khlébnikov é detido por um mês devido à participação na manifestação.
<i>Junho de 1909</i>	- Khlébnikov comunica à família, em carta enviada de São Petersburgo, que algumas de suas "coisas" serão lidas por um "grupinho", no outono (deste grupo já faziam parte alguns poetas cubofuturistas).
<i>15 de outubro de 1909</i>	- É admitido no primeiro ano do curso de Eslavo-russo, da Faculdade Histórico-Filológica da Universidade de São Petersburgo.
<i>30 de dezembro de 1909</i>	- Em carta à família, enviada de São Petersburgo, Khlébnikov afirma que "aqui me chamo <i>Velimír</i> ".
<i>Final de 1909</i>	- Durante o ano Khlébnikov escreve uma série de poemas, entre eles "Madame Lênin".
<i>Março de 1910</i>	- Na exposição futurista "O Triângulo", em São Petersburgo, com participação dos artistas Burliúk, Guro e Matiúchin, são exibidos um manuscrito e um desenho de autoria de Khlébnikov.
<i>Dezembro de 1910</i>	- Viaja para Moscou

25 de fevereiro de 1911	- Em carta ao pai, Khlébnikov afirma estar ultimamente muito “ocupado com números” e que encontrava neles “muitas leis” (provavelmente os primeiros esboços das “tábuas do destino”, com os cálculos sobre a regularidade dos períodos entre eventos históricos).
17 de junho de 1911	- É expulso da universidade por falta de pagamento da matrícula.
2º semestre de 1911	- Escreve carta ao ministro A. A. Narýchkinu, com “o ensaio sobre o significado dos números e os modos de previsão do futuro”.
Agosto/ setembro de 1912	- Traça o plano de criação do texto <i>Jogo no Inferno</i> , composto em co-autoria com Krutchônikh.
Novembro/ dezembro de 1912	- Toma parte, em Moscou, da escritura do manifesto “Bofetada no gosto do público”.
18 de dezembro de 1912	- É publicado, em Moscou, o manifesto “Bofetada no gosto do público”. -
31 de dezembro de 1912	- Khlébnikov lê seu poema “Tribunal sobre o ano velho”, dedicado à mãe do escritor Mikhail Kúzmin.
Final de 1912	- Durante o ano são escritos diversos poemas, além de contos e artigos.
Janeiro de 1913	- Em Moscou é publicado o livro de Krutchônikh <i>Pomada</i> , com três poemas de Khlébnikov (o poeta utilizou para estes textos o pseudônimo E. Lúnev).
Março de 1913	- O grupo de poetas “Guiléia”, do qual fazem parte Khlébnikov, Maiakóvski, Krutchônikh, Burliúk, Kamiénski, une-se ao grupo de escritores “União da Juventude”.
Novembro de 1913	- Em Moscou, David Burliúk apresenta a conferência “Púchkin e Khlébnikov”. Velimír está presente e faz intervenções.
30 de dezembro de 1913	- Velimír Khlébnikov e Roman Jakobson conhecem-se. No dia seguinte, passam juntos a noite de ano-novo no café literário “O Cão Errante”. Khlébnikov lê o poema “O Grilo”.
Janeiro de 1914	- É publicado o livro em co-autoria com Krutchônikh, <i>Jogo no Inferno</i> , em São Petersburgo, com desenhos de K. Maliévitch. -
01 de fevereiro de 1914	Primeira conferência do futurista italiano Marinetti, em São Petersburgo. Ocorre a conhecida desavença entre os Marinetti e os cubofuturistas russos. Khlébnikov está presente.

11 de fevereiro de 1914	É realizada a noite cubofuturista “Nossa Resposta a Marinetti”. Khlébnikov é um dos participantes.
Fevereiro de 1914	- Em São Petersburgo é publicada a reunião de seus poemas.
Fevereiro/ março de 1915	- É escrito o conto <i>Ka</i> .
Dezembro de 1915	- Exposição futurista de quadros em São Petersburgo, onde K. Maliévitch apresenta seu “Quadrado Negro”. Khlébnikov está presente.
Fevereiro de 1916	- São publicadas duas coleções de textos de Khlébnikov: em São Petersburgo, <i>O Peregrino Encantado</i> ; em Moscou, <i>Quatro Pássaros</i> .
18 de abril de 1916	- Khlébnikov é chamado ao serviço militar.
Final de 1916	- São publicados vários poemas de Khlébnikov, entre eles “O Erro da Morte”, na cidade de Khárkov.
Abril de 1917	- Khlébnikov é enviado por alguns dias a um manicômio, por ordem do exército, assim que chega a Khárkov, cidade onde servia. Recebe, logo depois, autorização para cinco meses de férias.
19 de abril de 1917	- Escreve o “Chamado dos Presidentes do Globo Terrestre”
Verão de 1917	- Viaja por diversas cidades, passando por Astrakhán, sua cidade natal, além de Kíev (capital da Ucrânia), Taganróv e Tsarítsyn.
12 a 13 de setembro de 1918	- Em expedição num barco, até o delta do Volga, no Mar Cáspio, Khlébnikov e outros artistas lêem os manifestos “União Indorussa” e “Azosoiúz” (“União asiática” ou, em apenas uma palavra, como no original, “Uníásia”).
09 de novembro de 1918	- Abertura da Universidade Popular de Astrakhán: Khlébnikov é membro da Comissão Científica.
Janeiro de 1919	- Durante um mês trabalha no Departamento de Informações da Seção Política do 11º Exército. Junto a esta seção, Khlébnikov é chefe da Comissão Literária.
11 de maio de 1919	- Discussão no Círculo Lingüístico de Moscou sobre a comunicação de Roman Jakobson “Sobre a Língua Poética das Obras de Khlébnikov”.
20 de maio de	É escrito o manifesto “Nossa Base”, para a revista <i>Via da</i>

1919	<i>Criação.</i>
30 de maio de 1919	- Maiakóvski firma contrato com a editora Central VTSIK para a edição dos poemas de Khlébnikov.
Maio/ junho de 1919	- Khlébnikov escreve o ensaio “Sobre a Poesia Moderna”, para a revista <i>Vias da Criação</i> .
2º semestre de 1919	- Após a leitura e análise das “Leis da Fantasia Criadora”, de Khlébnikov, o doutor V. I. Anfímov solicita a internação do poeta em manicômio de Khárkov. Inspirado nesta clínica, Khlébnikov escreverá o poema dramático “Tristeza Silvestre” (concluído em 1921). No mês de outubro deste ano, nesta clínica, escreve o poema “Poeta”.
Fevereiro de 1920	- Já fora da clínica psiquiátrica, Khlébnikov comunica a Óssip Brik, em carta na qual perguntava sobre a possibilidade de publicação de suas obras, que está doente de tifo.
1º semestre de 1920	- São escritos os poemas “Noite na Trincheira” e “Ásia Desenlaçada”
19 de abril de 1920	- No teatro municipal de Khárkov, o grupo dos poetas imaginistas promove um encontro, com a dedicatória burlesca de Khlébnikov em “Presidentes do Globo Terrestre”.
Maio/ junho de 1920	- Escreve e publica, em Khárkov, o poema “Ladomír”.
20 de junho de 1920	- Conclui o poema “A Desgraça e o Riso”, que será integrado a seu texto final, <i>Zanguézi</i> .
Setembro de 1920	- Em Baku, que fora conquistada pelo poder soviético, ocorre o I Congresso dos Povos do Leste. Khlébnikov está presente. Neste mês viajou pelas cidades de Rostov, Armavír e Debrént.
09 de dezembro de 1920	- Em Vladivostók, na <i>Revista do Extremo Leste</i> , é publicado o poema “Vento – o Canto”, com epílogo do poeta S. Tretiakóv.
15 de fevereiro de 1921	- É publicado, na revista <i>A Voz da Pátria</i> , de Vladivostók, o poema “Noite na Galícia”.
02 de março de 1921	- É emitido certificado da comunicação de Khlébnikov, na Universidade “Estrela Vermelha” de Baku, intitulado “A experiência da construção das leis puras do tempo, da natureza e da sociedade”. No texto, Khlébnikov afirma que, de acordo com seus cálculos, em 21 de janeiro de 1921 deverá surgir em algum lugar um novo Estado

Soviético. De fato, pouco menos de 1 ano depois, em 21 de janeiro de 1921, é reconhecida a nova República Soviética do Azerbaijão.

- Abril de 1921* - Recebe autorização para ir à Pérsia com o Exército Vermelho. Posteriormente, enviará cartas à família, da cidade de Enzeli, descrevendo sua experiência na Pérsia.

- Julho de 1921* - Serve como funcionário de um semanário russo na costa desértica da Pérsia. Junto ao Exército Vermelho, Khlébnikov é obrigado a deslocar-se várias vezes pela região, devido às investidas dos cossacos.

- 2º semestre de 1921* - Retorna ao território russo e passa por um período de intensa produção artística, além de trabalhar como guarda noturno (serviço do qual em poucos meses será demitido).

- Dezembro de 1921* - Khlébnikov interrompe um tratamento médico e vai de Piatgórsk a Moscou, para cuidar da edição de suas obras.

- Janeiro de 1922* - Por um breve período, divide um apartamento com Maiakóvski, em Moscou.

- 16 de janeiro de 1922* - Chega-se à reunião e solução sobre o conjunto final da supernarrativa *Zanguézi*.

- Fevereiro de 1922* - São publicados vários poemas e textos de Khlébnikov, um deles, "Guerra na Ratoeira". Khlébnikov faz duas apresentações de seus poemas na Cafeteria dos Poetas. No dia 19 deste mês, o poeta está presente em conferência de Maiakóvski no Museu Politécnico de Moscou, quando ocorre um incidente com a polícia.

- 11 de março de 1922* - O poeta assina o contrato para a edição da supernarrativa *Zanguézi*.

- Abril de 1922* - Khlébnikov planeja viajar a sua cidade natal, Astrakhán. O pintor e amigo do poeta P. Mitúritch desenha o retrato de Khlébnikov.

- Mai de 1922* - Khlébnikov, já bastante debilitado, tem seu último encontro com Maiakóvski, numa reunião da qual participaram vários poetas, como: Kamiénski, Pasternák, Krutchônikh, Assiéiev, Brik e Lunatchárski.

- Mai/ junho de 1922* - Piora o estado de saúde do poeta, que não permitia que o levassem ao hospital e recusava-se a comunicar aos amigos sobre seu estado. O pintor P. Mitúritch acompanha e relata sobre o estado do amigo em cartas.

28 de junho de 1922 - Morre Khlébnikov, às nove da manhã.

Julho de 1922 - É publicada em Moscou a supernarrativa *Zanguézi*.

* As informações aqui apresentadas foram baseadas na leitura de diversos artigos de caráter biográfico publicados sobre Khlébnikov e que constam das referências bibliográficas deste estudo, mas principalmente na biografia *Velimír Khlébnikov*, de Sofia Stárkina, 2007.