

# MATERIAIS PARA UM ESTUDO DO CUBO-FUTURISMO RUSSO

HOMERO FREITAS DE ANDRADE

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao curso de  
Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade  
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade  
de São Paulo.

3 3. 2  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, LETRAS  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LINGÜÍSTICA  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LINGÜÍSTICA

DEZEMBRO 1985



a

vera albers

e

boris chnaiderman

**agradecimentos**

**Aurora Fornoni Bernardini**

**Boris Schnaiderman**

**Celso Duarte**

**Wagner de Moraes**

**Yara Beatriz Polati**

**F.A.P.E.S.P.**

# Índice

---

INTRODUÇÃO.....	I - XVI
PARA UMA AMBIÊNCIA DO CUBO-FUTURISMO RUSSO.....	01
MANIFESTOS E TEXTOS SOBRE A LÍNGUA E A POESIA <u>ZAUM</u>	
A PALAVRA ENQUANTO TAL .....	96
NOVOS CAMINHOS DA PALAVRA .....	109
A LIBERTAÇÃO DA PALAVRA .....	131
ARMADILHA PARA JUÍZES .....	142
VÃO PARA O DIABO .....	151
UMA GOTA DE FEL .....	162
A TROMPA DOS MARCIANOS .....	171
SOBRE A POESIA E A LÍNGUA TRANSMENTAL .....	183
NOSSA BASE .....	222
FUTURISTAS - CONSTRUTORES DA LÍNGUA .....	254
A VERBOCRIAÇÃO (A PROPÓSITO DA POESIA TRANSMENTAL) ....	278
BIBLIOGRAFIA .....	312

# Introdução

---

"Come,  
    como se diz,  
                    quilos de sal,  
maços  
    e maços  
                    de cigarros consome  
para extrair  
                    a palavra essencial  
das profundezas  
                    artesianas do homem."  
(Maiakóvski<sup>(1)</sup>)

Por volta de 1975, no último ano da Graduação, tive uma primeira oportunidade de tomar contato direto com o Futurismo russo nas aulas de literatura do Prof. Boris Chnaiderman. Foi simplesmente um desbunde, como se dizia na época - uma viagem para a Rússia do início do século através dos textos poéticos mais representativos. A palavra, em russo, era o meio de transporte e a condução brilhante do Prof. Boris cla-

reava cada desvão do caminho daquele mundo de palavras que engendravam imagens e sons de um tempo de efervescência artística e cultural que, em sua vanguarda, apontava os rumos da arte no século XX. Outras vezes, tinha o privilégio de assistir a palestras de Haroldo de Campos sobre problemas da tradução em geral e, em particular, dos poetas russos que compunham o volume Poesia russa moderna<sup>(2)</sup>.

Os amigos falavam de poesia, lá vinha eu com meus russos debaixo do braço gabar o nível de elaboração criativa a que a poesia podia chegar. Líamos os poemas em voz alta, eu em russo e eles em português nas traduções de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. Todos, sem conhecer uma vírgula de russo, ficavam surpresos com a sonoridade "exótica" e o ritmo dos poemas na língua original e, depois, com a leitura da tradução, a surpresa aumentava devido aos resultados sonoros obtidos em português e à força das imagens que irrompiam a cada verso. Maiakóvski, Khlébnikov, Blok, Krutchônikh eram os habitués desses bate-papos e houve tempo em que certos versos adquiriram para nós o valor de frases-fórmulas na linguagem do dia-a-dia ou naquela mais cifrada, própria da cumplicidade nas relações mais íntimas entre as pessoas. Desse

modo, nas salas esfumaçadas, um dizia: "Fumo de tabaco rói o ar", ou então "isso está parecendo um capítulo do inferno de Krutchônikh"<sup>(3)</sup> e era hora de abrir as janelas ou dar um tempo com os cigarros; nas situações difíceis, marcadas por revezes, dizíamos: "Viver não é passear por um jardim"<sup>(4)</sup>; quando alguém pretendia trazer à baila acontecimentos passados cujo "astral" não era dos mais elevados, começava invariavelmente com um "Revolvendo a merda fóssil"<sup>(5)</sup>; se caçoavam, então, vinha o reparo cortante: "Ri, cadáver, na neve fria"<sup>(6)</sup>; ou se riam de bobeira: "Ride ridentes! / Derride, derridentes"<sup>(7)</sup>; a leitura e comentário de notícias políticas frequentemente terminavam com o refrão "Come ananás, mastiga perdiz / Teu dia está prestes, burguês"<sup>(8)</sup>; quando a pessoa se perdia na conversa e punha-se a divagar, era chamada de volta com o "dir bul chtchil"<sup>(9)</sup> de Krutchônikh, e assim por diante.

Andava, nesse tempo, entretido com a leitura e estudo de Ka de V.Khlébnikov<sup>(10)</sup>, então recém-lançado em tradução brasileira cuja elaboração tive o prazer de acompanhar de perto, e preocupado, tanto quanto permitia minha fascinação diante do texto, em descobrir elementos do fazer poético da-

quele que era considerado por seus pares, na voz de Maiakóvski<sup>(11)</sup> ecoada por Assiêiev, Burlíuk, Krutchônikh, Kamienski e Pasternak, o "Colombo dos novos continentes poéticos", o "paladino da luta poética" e mestre em poesia dos cubo-futuristas. Foi aí que comecei a pensar na tradução dos manifestos do Futurismo russo, uma vez que, com exceção da "Bofetada no gosto público"<sup>(12)</sup>, não havia nada em português. Em russo, afora o tom polêmico e dessacralizador, sentia-me atraído pelo discurso "estranho", desarticulando a norma, violentando o sistema, por aquele modo de pensar que mesclava intuição e alogismo com rigor científico. Era como se os manifestos por si sós também constituíssem experimentos da nova linguagem poética que anunciavam, especialmente os do Cubo-futurismo.

No entusiasmo, traduzi logo dois, o "Armadilha para juízes" e o "A palavra como tal", porém a versão xerocada que tinha em mãos, como vim a descobrir mais tarde, fora mutilada, às vezes saltava frases inteiras e o sentido claudicava. Por fim, em 1978, ingressando no curso de Pós-graduação sob orientação da Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini, decidi-me pelo Cubo-futurismo russo, especificamente pelos manifestos e

textos teóricos mais significativos da escola, como tema para esta Dissertação de Mestrado. Iniciava-se o trabalho com o levantamento dos textos publicados em reedição soviética ou em edições ocidentais de textos em russo, já que os originais estampados em coletâneas e revistas da época somente podiam ser consultados em arquivos na URSS. Mais tarde, a biblioteca do Curso de Russo da Faculdade recebeu microfilmadas, dentre outras obras importantes, as principais revistas e coletâneas de materiais sobre o Futurismo russo. A partir daí, pude utilizar as versões originais para minha tradução e conhecer outros textos posteriormente selecionados e traduzidos para este trabalho.

Para que melhor se compreenda a importância dos textos selecionados, torna-se necessário definir os critérios que nortearam sua escolha. De início, já na seleção dos manifestos do Cubo-futurismo apresentou-se o problema. Quais manifestos, dentre os quase dez que constituem textos de conteúdo programático da escola, deveriam ser traduzidos de modo a permitir ao estudioso brasileiro uma visão ampla e ao mesmo tempo aprofundada da matéria, fonte de inúmeras concepções inova

doras no campo da arte moderna contemporânea? Certamente aqueles que os próprios artistas signatários consideravam os mais importantes e que acabaram consagrando com o passar do tempo através de citações e referências em artigos e ensaios em que abordavam temas relacionados à nova arte, ou nas ulteriores retrospectivas críticas que realizaram sobre o Futurismo na Rússia<sup>(13)</sup>. Depois aqueles que se apresentavam mais abrangentes no que diz respeito à enunciação de postulados e princípios da nova corrente artística. E, finalmente, para dar um exemplo do estardalhaço colorido e do tom demolidor que quase sempre acompanha a anunciação de novos conceitos artísticos, optou-se pelo manifesto "Vão para o diabo" que, ao lado da "Bofetada no gosto público", é o que melhor reflete o espírito de mudança e a ambiência da época. Assim, a seleção compreendeu os seguintes manifestos:

- (i). "A palavra como tal";
- (ii). "Armadilha para juízes";
- (iii). "Vão para o diabo";
- (iv). "Uma gota de fel";
- (v). "A trompa dos marcianos",

traduzidos, com exceção do terceiro deles, a partir da coletânea Litieratúrnie manifiésti ot simvolizma k oktiábriu: sbórník materiálov (Manifestos literários do simbolismo a Outubro: coletânea de materiais), organizada em 1929 por N.Bródski, V. L'vov - Rogatchévski e N.P. Sidorov e reeditada pela Mouton em 1969<sup>(14)</sup>, cujas versões estão de acordo com os originais microfilmados e editados pela IDC (nº 15) da Suíça.

As longas horas passadas diante do aparelho projetor e ampliador, na leitura e exame de coletâneas e obras microfilmadas pela IDC<sup>(16)</sup>, foram compensadas pela descoberta de novos materiais para tradução: artigos e ensaios de teóricos da literatura (os ditos formalistas) e de autores cubo-futuristas sobre questões de poética e, principalmente, sobre o fenômeno zaum (transmental) na nova arte verbal. A seleção desse material obedeceu a um desejo de reunir alguns textos que dessem uma idéia de work in progress no que se refere ao estudo da palavra artística e da linguagem zaum - pedra de toque do Cubo-futurismo russo. Por outro lado, cuidei também que a seleção destacasse um ponto básico dessa escola na Rússia: as relações entre a teoria (formalista) e a prática poética (cubo-futurista), evidenciadas por inúmeros estudiosos do assun-

to, desde Jakobson em ensaio de 1921<sup>(17)</sup> a Pomorska<sup>(18)</sup> que dedica todo um volume ao estudo dessas relações.

Teoria e produção artística andaram juntas durante um bom tempo nas primeiras décadas deste século, como se uma precisasse do apoio da outra nesse momento de mudanças decisivas nas concepções de arte. "L'existence de la théorie est apparue comme une conséquence indispensable de l'activité créatrice. Les artistes n'écrivent pas sur leur art; leurs écrits constituent une extension de leur activité créatrice", proclamava, em 1917, o pintor e crítico de arte Théo van Doesburg<sup>(19)</sup>.

Os textos teóricos, muitos escritos pelos próprios artistas, estabeleciam, num discurso às vezes anarquista, as novas aquisições intelectuais de uma experiência prática. Esse mesmo traço pode ser percebido na maioria dos movimentos artísticos de vanguarda que eclodiram nessa época: o futurismo italiano e o russo, o modernismo brasileiro e o português, o dadaísmo e o surrealismo francês, etc. Tratava-se da necessidade de firmar os novos conceitos, de refletir sobre eles. O próprio discurso teórico empenhava-se em forjar palavras que significassem esses conceitos. E o discurso artístico, por sua

vez, não deixava por menos: servia-se da função metapoética para demarcar os limites da nova poesia. Um bom exemplo disso, no caso russo, é o poema "De 'V Internacional" de Maiakóvski<sup>(20)</sup>:

"Eu

à poesia

só permito uma forma:

concisão,

precisão das fórmulas

matemáticas.

Às parlengas poéticas estou acostumado,

eu ainda falo versos e não fatos.

Porém

se eu falo

"A"

este "a"

é uma trombeta-alarma para a Humanidade.

Se eu falo

"B"

é uma nova bomba na batalha do homem."

É a seguinte a relação de textos traduzidos a partir da seleção do material microfilmado:

- (vi). "A libertação da palavra" de B. Livichts;
- (vii). "Sobre a poesia e a linguagem transmental" de V. Chklóvski;
- (viii). "A verbocriação ( a propósito da poesia transmental)" de B. Arvatov;
- (ix). "Futuristas - construtores da língua" de G. Vinokur.

Além desse material microfilmado, devo acrescentar que também foram selecionados para a tradução novos textos de outras fontes russas cuja importância, no que se refere à teorização dos procedimentos poéticos do movimento e suas relações com as outras artes, especialmente com a pintura, é ressaltada por autores que estudam o Futurismo, como Pomorska, Jakobson, Schnaiderman, Goriély, Markov, Ripellino. Desse modo, consegui obter junto ao Prof. Dr. Boris Chnaiderman e à Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini cópias xerográficas dos originais dos textos itemizados a seguir:

- (x). "Novos caminhos da palavra" de A. Krutchônikh;
- (xi). "Nossa base" de V. Khlébnikov.

A tradução desses textos, a partir dos originais rus sos, representou um verdadeiro tour de force. Numa primeira etapa procedeu-se à tradução filológica de cada palavra e à ex plicação interpretativa das expressões próprias da linguagem coloquial. Depois, quando necessário, esboçou-se a tentativa de uma tradução criativa. Numa outra etapa ainda, tratou-se da pesquisa mais aprofundada de termos ou de referências textuais para a confecção das notas explicativas e críticas que acompanham cada um dos textos traduzidos.

As dificuldades foram inúmeras. Alguns textos, prin cipalmente aqueles publicados antes de 1918 e traduzidos dire tamente da primeira edição, ainda apresentavam algumas parti cularidades abolidas pela reforma ortográfica que se seguiu à Revolução. Outra dificuldade surgida relaciona-se ao fato de não haver na época à disposição dos teóricos uma nomenclatura especial, já consagrada, para nomear os conceitos que vinham sendo elaborados; por isso, às vezes, um mesmo conceito pode aparecer com outro nome num texto diferente, fato este que a parecerá devidamente notificado. Para a tradução de termos in ventados a partir da aglutinação ou justaposição de radicais

russos, tentei repetir a operação, usando os correspondentes latinos ou vernáculos, ainda que isso por vezes violentasse a "última flor do Lácio": achei importante recobrar o mesmo efeito de estranheza conseguido em russo. Para as palavras em língua zaum (poucas, por sinal), quando estas não apresentavam ligações perceptíveis com raízes eslavas, servi-me do ouvido e pus a imaginação para trabalhar, traduzindo-as através de operações transmentais, somente relatáveis em linguagem equivalente. De qualquer modo sempre haverá uma nota explicativa quando isso ocorrer.

Entretanto, na tradução, além da fidelidade devida ao original russo, preocupei-me em recuperar para o português o tom ora polêmico ou paródico-didático, ora rigorosamente científico ou aparentemente esotérico e delirante, mas sempre inovador, dos textos em questão. Insomma, ho cercato di tradurre, se però ho tradito, ormai lascio ogni speranza all'entrata.

A transliteração de palavras russas para o português procurou seguir as normas já consagradas pelo uso, com algumas particularidades que passo a enumerar:

(i). ' corresponde ao sinal brando ( ). Indica o abrandamento da consoante que o precede;

(ii). as consoantes sonoras que terminam as palavras em russo tendem a se pronunciar como as surdas correspondentes. Porém, elas foram transliteradas tal qual aparecem na língua escrita original;

(iii). a pronúncia da vogal o, pré-tônica, se assemelha à do a breve, porém foi transliterada sempre por o;

(iv). as vogais i ( ), i breve ( ) e i duro ( ) foram transliteradas indistintamente por i.

Em linhas gerais, o corpus desta Dissertação de Metrado, através do estudo das principais obras sobre o tema (cf. Bibliografia), pretende reconstruir a ambiência em que se desenvolveu o Cubo-futurismo na Rússia, explicitando as relações entre a prática cubo-futurista e a teoria formalista, apresentando uma síntese das relações do Cubo-futurismo russo com os demais movimentos de vanguarda da época na própria Rúsia.

## NOTAS

---

1. Do poema "Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas", tradução de Augusto de Campos, in Poemas, op.cit., pp.95-105.
2. Op.cit.
3. Do poema "Lilitchka" de V. Maiakóvski, tradução de Augusto de Campos, in Poesia russa moderna, op. cit., pp.157-159.
4. Do poema "Hamlet" de B. Pasternak, tradução de A.de Campos, id.ib., pp.125-126.
5. Do poema "A plenos pulmões" de V. Maiakóvski, tradução de Haroldo de Campos, id.ib., pp. 176-185.
6. Do poema "Os doze" de Alieksandr Blok, tradução de A.de Campos, id.ib., pp.24-36.

7. Do poema "Encantação pelo riso" de Velimir Khlébnikov, tradução de Haroldo de Campos, id.ib., p.71
8. Poema de V.Maiakóvski traduzido por Augusto de Campos, in Poemas, op.cit., p.75
9. Famoso exemplo de verso zaun de Alieksiei Krutchônikh. V. "A palavra como tal" neste trabalho à p. 97.
10. Op. cit., tradução e notas de Aurora Fornoni Bernardini.
11. V. artigo "V. V. Khlébnikov" de Maiakóvski, tradução de Boris Schnaiderman, in A poética de Maiakóvski através de sua prosa, op.cit., pp. 151-157 e notas.
12. V.tradução de B.Schnaiderman para este manifesto, reproduzida às pp. 44-46 deste trabalho.
13. Remeto a "Carta sobre o Futurismo" de V.Maiakóvski, tradução de B.Schnaiderman, in A poética de Maiakóvski, op.cit., pp.163-166 e notas e a 15 liet russkovo futurizma (15 anos de futurismo russo) de A. Krutchônikh, op. cit.
14. Op.cit., pp. 77-88.
15. Micro edition, Inter Documentation Company AG, Switzerland.
16. V. relação de obras microfilmadas na Bibliografia deste trabalho.

17. "Noviêichaia rússkaia poézia" ("Novíssima poesia russa") de Roman Jakobson, op.cit.
18. Krystyna Pomorska, Formalismo e Futurismo, op.cit.
19. Pintor holandês (1883-1931) cujo trabalho se orientava para a abstração. Publicou vários artigos sobre a nova pintura, entre 1915 e 1917. Em 1917, fundou com Mondrian, Huszar, Van der Leek, Vantongerloo e diversos arquitetos holandeses de vanguarda a revista De stijl, que exerceu grande influência sobre a evolução das artes plásticas particularmente na Alemanha. Foi admirador dos trabalhos de K. Maliévitch e Lissitski a quem, mais tarde, chegou a injuriar nas páginas da própria revista. Em 1924 desliga-se do Neo-plasticismo de Mondrian e inaugura o Elementarismo. A citação foi retirada do volume Malievitch, écrits, de A.B.Nakov, op.cit. p.9.
20. In Poemas, tradução de Augusto de Campos, op.cit., p.79.

PARA UMA AMBIÊNCIA DO  
CUBO — FUTURISMO RUSSO



- Vocês são futuristas?
  - Sim, somos futuristas.
  - Vocês renegam o futurismo?
  - Sim, renegamos o futurismo, que suma da face da terra!
  - Mas, vocês se contradizem!
  - Sim, nossa tarefa é a contradição.
  - Vocês são charlatães!
  - Sim, somos charlatães.
  - Vocês são medíocres?
  - Sim, somos medíocres.
  - Com vocês é impossível conversar!
  - Sim, concluindo...
  - O vosso desejo para o Ano Novo?
  - Continuar fiéis a nós mesmos.
- ( 'Nossa entrevista festiva com os futuristas', in Teatro em caricaturas, 1914)

"Aquele que via Maliévitch com uma grande colher de pau na botoeira, Krutchônikh com uma almofada pendurada no pescoço por um barbante, Burliuk com a cara toda pintada e Maiakóvski com sua camisa amarela, não tinha dúvida nenhuma de que aquilo sim era uma bofetada em seu gosto." (Matiuchin, Memórias inéditas)

I.

## ПОЭТЫ

За городом вырос пустынный квартал  
На почве болотной и зыбкой.  
Там жили поэты, — и каждый встречал  
Другого надменной улыбкой.

Напрасно и день светозарный вставал  
Над этим печальным болотом:  
Его обитатель свой день посвящал  
Вину и усердным работам.

Когда напивались, то в дружбе клялись,  
Болтали цинично и пряно.  
Под утро их рвало. Потом, запершись,  
Работали тупо и рьяно.

Потом вылезали из будок, как псы,  
Смотрели, как море горело.  
И золотом каждой прохожей косы  
Пренялись со знанием дела.

Разнежась, мечтали о веке златом,  
Ругали издателей дружно.  
И плакали горько над малым цветком,  
Над маленькой тучкой жемчужной...

Так жили поэты . Читатель и друг !  
Ты думаешь, может быть , - хуже  
Твоих ежедневных бессильных потуг,  
Твоей обывательской лужи ?

Нет, милый читатель, мой критик слепой !  
По крайности, есть у поэта  
И косы, и тучки, и век золотой,  
Тебе ж недоступно все это !..

Ты будешь доволен собой и женой,  
Своей конституцией куцой,  
А вот у поэта - всемирный запой,  
И мало ему конституций !

Пускай я умру под забором, как пес,  
 Пусть жизнь меня в землю втоптала, -  
 Я верю : то бог меня снегом занес,  
 То выга меня целовала !

Александр Блок

("Os poetas", Aliksandr Blok)<sup>(1)</sup>

O simbolismo na Rússia (1890-1910), que do homónimo francês praticamente só tomou emprestado o nome<sup>(2)</sup>, foi o responsável pelo renascimento da poesia que, desde a primeira geração de inovadores<sup>(3)</sup> - semeados pelo meteórico e solar Púchkin - andava entrevada e se manifestava apenas em vozes es-

parsas<sup>(4)</sup>. Houve, a partir dos anos 30 do século XIX, um florescimento da prosa e a poesia se retirava de cena enquanto manifestação programaticamente organizada em escolas e movimentos para, em caráter eventual, dar lugar ao poeta solitário, que de início lutava contra as concepções puchkinianas de mundo poético, uma vez que "a evolução da poesia se manifesta como mutação da língua poética"<sup>(5)</sup>, e, depois acabava por assimilá-las. "Dois fatos, sobretudo, chamam a atenção do estudioso de Púchkin: 1) a frequente e contraditória reinterpretação de sua atividade por parte dos contemporâneos e das gerações literárias posteriores; 2) a extraordinária extensão e rapidez de sua evolução como poeta" (Tiniánov, op.cit., p.61). No decorrer do século XIX já tinham conferido a Púchkin o epíteto de "romântico", de "realista", de "poeta nacional", de acordo com a ocasião e a necessidade; na época do simbolismo foi chamado de "simbolista", o que, então, significava retomar a poesia a partir do que ela tinha de mais revolucionário e, ao mesmo tempo, de mais tradicional.

Terminada a idade de ouro da poesia<sup>(6)</sup>, na literatura fez-se um tempo de muita prosa - Gógol, Turguiêniev, Dos

toiévski, Saltikov-Chtchedrin, Tolstói, Leskov, Tchékhov - e pouca cantoria. Tanto é que, bem mais tarde, num poema de 1924<sup>(7)</sup>, além de "reabilitar" Púchkin para a modernidade em tête-à-tête com a estátua do Poeta lá na perspectiva Tviérskaia em Moscou, o futurista Maiakóvski, fazendo a certa altura uma rápida retrospectiva da poesia russa desde o século XIX até aqueles dias, declara:

"Serei  
talvez  
no fundo  
o único triste  
por não tê-lo  
mais hoje  
entre os vivos.  
Mas breve  
estarei mudo  
e inerme,  
e mortos  
seremos já  
quase vizinhos:

Você na letra P,

eu

na letra M.

Quem se põe entre nós?

Você o que me diz?

Que país

mais pobre

de poetas!

Entre nós

- maldição!-

Nádsón se intromete."

No campo das idéias, as cabeças pensantes (Tolstói, Bielinski, Tchernichévski, Dobroliúbov, Písariev) tinham se preocupado muito com questões de Ética, e a Estética ficava relegada a um terceiro membro da trilogia sagrada fundamental (o bem, a verdade, a beleza) que estabelecia as diretrizes do pensamento filosófico da época. No que diz respeito especificamente à literatura, resume Krystyna Pomorska, "a crítica da época equacionou o problema literário em termos puramente ideológicos, e as discussões se centralizaram em torno da questão do caráter progressista ou reacionário da literatura e não do

seu nível artístico. Os valores estéticos e morais são tratados no mesmo nível, e os primeiros realmente se reduzem aos últimos." (Formalismo e futurismo, op.cit., p.75).

"O gosto, afirma Mirski<sup>(8)</sup>, era deploravelmente mau e tacanho. Não havia na intelligentsia o mínimo senso de forma, a mínima cultura artística. Havia um pequeno número de pessoas esteticamente civilizadas, mas eram desesperadamente conservadoras. Mostravam-se refratárias a qualquer impressão nova e viviam ruminando as velhas idéias da estética idealista." Essa intelligentsia, em meados dos anos 80, achava-se dividida, grosso modo, entre dois pólos radicais - de um lado o marxismo de Pliekhânov<sup>(9)</sup> que já havia conquistado subterraneamente uma parte de seus membros, de outro o idealismo místico de Solovióv<sup>(10)</sup>. Os primeiros partiam do pressuposto de que a arte devia "contribuir para desenvolvimento da consciência humana, para a melhoria do regime social"<sup>(11)</sup>; os segundos, de que a arte já era um objetivo em si, a velha lenga-lenga da arte pela arte. Ambas as tendências representavam as pontas de lança num quadro das idéias dominantes e sua convivência, apesar das dificuldades decorrentes do radicalismo das posi-

ções e da oposição genética (materialismo histórico de procedência ocidental e idealismo religioso com raízes no eslavismo e vistas no cristianismo ocidental, respectivamente), ora implicava em polêmicas diatribes através da imprensa, ora em intercâmbios impensáveis<sup>(12)</sup>. De qualquer modo, o choque dessas correntes mantinha borbulhando, de início em fogo brando, o caldeirão das idéias que mais tarde iria se derramar nos acontecimentos de 1905 e 1917.

Questões de estética passam a ser abordadas com mais especificidade em estudos de Solovióv, e Nietzsche (ou melhor, o "nietzschismo") também exerce sua influência<sup>(13)</sup>. "Os pioneiros da estética dos anos 90 eram, ao mesmo tempo, realmente cultos e francamente revolucionários. Eles tinham duas tarefas a cumprir: restabelecer um contato direto com a arte antiga e encorajar a arte moderna" (Mirski, op.cit., p.480). A estética de Solovióv forneceu os princípios filosóficos a esses pioneiros, poetas e teóricos, que se agrupavam sob a égide do simbolismo. Antes que pudessem fundar uma revista própria, o que só veio a ocorrer em 1904<sup>(14)</sup>, foram divulgados pela Мир Искусства (O mundo da arte)<sup>(15)</sup> que, na última dé-

cada do século, abrigava todo um grupo de pintores e aficcionados por artes plásticas, dedicados ao estudo das novas idéias (russas e estrangeiras) nos campos da pintura e da arquitetura.

O simbolismo é considerado um dos principais responsáveis pela renovação cultural por que passou a Rússia entre 1890 e 1910. Em suas primeiras manifestações<sup>(16)</sup>, tentando melhorar a qualidade da poesia e renovar a forma da expressão poética, o simbolismo compôs uma fisionomia com traços marcadamente ocidentais, imitados a partir de exemplos similares estrangeiros. Mas, "era simultaneamente um movimento estético e místico: ele elevou o nível da forma poética, repousando ao mesmo tempo sobre uma atitude mística em relação ao mundo que se exprime no próprio nome de simbolismo. O nome, naturalmente, foi emprestado da escola simbolista francesa, mas a importância da influência francesa não deve ser exagerada. Apenas alguns simbolistas russos tinham um conhecimento suficiente e de primeira mão das obras de seus parentes franceses, e Edgar Allan Poe certamente exerceu uma influência maior e mais profunda do que qualquer um dos poetas franceses. Mas a princi-

pal diferença entre o simbolismo francês e russo reside no fato de que para os franceses o simbolismo não passava de uma nova forma de expressão, enquanto que os russos faziam dele também uma filosofia. Eles realmente viam o universo como um sistema de símbolos" (Mirski, op. cit., p. 504).

Neste universo de símbolos, o poeta se considera so lenemente investido da mais sagrada missão. Ele tem parte ati va com a divindade, o símbolo maior, na medida em que, para e le, a Beleza, a Perfeição, encarnam o Absoluto que, por sua vez, só pode encontrar tradução equivalente na Poesia - a pri meira das artes, expressão máxima do Verbo primordial. O fa- zer poético se transubstancia em experiência mística:

"O próprio destino me legou  
 Com sagrada veneração  
 Iluminar o limiar do Ideal  
 Com meu brumoso archote.  
 E só à tarde - à Anunciação  
 Apelo ao meu senso telúrico,  
 E presa do terror extraterreno  
 Ardo no fogo da Poesia. (17)"

E os temas líricos geralmente resultam em imagens tradicionais, já conhecidas, porém recebem um tratamento sub specie aeternitatis e se articulam num arcabouço rítmico que destaca o valor emocional dos sons, que tenta aproximar a poesia da música, como manda Mallarmé. É o caso, por exemplo, desta "Canção de Ofélia" do mesmo Blok<sup>(18)</sup>:

À donzela amada na despedida,  
Amigo, tu me juraste amar...  
Partindo para regiões inóspitas,  
O juramento dado conservar.  
  
Na tua ditosa Dinamarca,  
Tuas margens na treva,  
Murmurante, a onda parca  
Lava de lágrimas a pedra...  
  
Não voltes, guerreiro amado,  
De prata ataviado...  
O ataúde pesado agita  
A negra pluma e a fita..."

A vida útil do simbolismo na Rússia estendeu-se até 1910, depois disso, já em 1917, ainda era possível ouvir seus

ecos. Aniênski, Balmont, Biéli, Blok, Briussov, Ivânov, Sologub<sup>(19)</sup> foram seus poetas por excelência. Apesar das características pessoais, das diferenças de estilo, partindo de uma concepção mística de mundo como um universo de símbolos, eles apresentavam fortes traços em comum. No minucioso ensaio "ЯЗЫК СИМВОЛИСТОВ" ("A língua dos simbolistas")<sup>(20)</sup>, também reportado por Goriély, (op.cit., p.12), o estudioso Modest Hofman, sintetiza assim o ideário simbolista:

- "1. Consideravam a realidade de modo dualista, dividindo-a num mundo das aparências exteriores e num mundo das substâncias interiores ideais;
2. Dividiam a experiência em exterior, empírica, e em interior, esotérica;
3. Distinguiam dois caminhos do conhecimento: o lógico, causal, que recolhe os fenômenos exteriores e os põe em ordem, e o conhecimento intuitivo, contemplativo-extático, que ilumina as profundezas da experiência interior e recolhe a essência espiritual do mundo;

4. Reconheciam o método intuicionista do conhecimento não apenas como superior, na medida em que conduz para além dos limites da 'prison azul' das três dimensões, mas também como único método criador e ativo que permite construir 'outros universos';
5. Viam na poesia a fonte do conhecimento intuitivo e no símbolo o meio para realizar esse conhecimento;
6. Opondo aos elos causais os elos simbólicos, viam no simbolismo o modo universal do elo das substâncias misteriosas, além dos limites com o mundo empírico dos fenômenos, e na simbolização o meio para encarnar, 'modelar' a vida interior na forma de imagem do mundo sensível;
7. Consideravam a imagem simbólica como mediadora entre a substância e o fenômeno, entre a experiência interior e a experiência exterior e viam na arte simbolista 'a realização da  
ou seja, o conhecimento

harmoniosamente reencontrado da realidade exterior (a qual 'não passa de aparência') e da substância interior que recupera misticamente a vista;

8. Declaravam o poeta portador de secretas noções, visionário da realidade superior, eleito e mago que possui as 'chaves dos mistérios'."

Em 1910, o simbolismo entrava em fase de crise aguda e os sintomas apontavam para uma causa única. Uma overdose de misticismo e de abstração cometida na construção do objeto artístico havia alterado seu metabolismo, caracterizando uma curiosa síndrome. Tanto aqueles que se utilizavam dos procedimentos simbolistas de um ponto de vista puramente estético (Aniênski, Briussov, por exemplo), quanto os que, à semelhança de Blok, Ivanov, pretendiam avant tout "fazer do simbolismo uma filosofia metafísica e mística, e submeter a poesia aos fins superiores da 'teurgia" (Mirski, op.cit., p.505), passam a questionar, em artigos e conferências, os próprios fundamentos. "sempre em 1910, Briussov publicava um artigo na revista Apolo<sup>(21)</sup> no qual reivindicava a 'autonomia da arte'. Não ad

mitia mais que a arte estivesse a serviço da religião, como antes se opusera a que servisse à ciência e à política."(Gorriély, op.cit., p.36).

No entanto, o sorumbático simbolismo em seus estereótipos gerou ainda um rebento temporão: o acmeísmo. E dentre o espólio legado pelo moribundo às gerações futuras destacam-se, segundo Krystyna Pomorska, os seguintes bens:

1. "O Simbolismo foi responsável pela forte impregnação poética de toda literatura moderna e de vanguarda na Rússia, só se extinguindo a sua influência na década de 20 deste século." (op. cit., p.76);
2. "Entre os simbolistas encontramos os primeiriros exemplos de um fenômeno muito característico de nosso século: eles encarnam a simbiose do poeta crítico, do analista consciente de sua própria poesia."(op. cit., p.76);
3. "A arte como conhecimento, segundo a compreensão dos simbolistas, estava intimamente ligada ao seu aspecto formal."(op.cit.,p. 78);

4. "A teoria simbolista revoga o dualismo de 'forma e conteúdo', de signum e signatum. O signo adquire ele mesmo o seu próprio 'significado' e deve ser considerado juntamente com o 'conteúdo' que reflete." (op.cit., p.83);
5. "Os simbolistas não consideraram a linguagem poética como um discurso ornamental em que a função dos tropos e das figuras fosse a de embelezar esse discurso. Para eles, as imagens se tornam símbolos, que nos revelam uma conexão real entre as coisas." (op. cit., p. 84).

## II.

Nos bosques, ouropêndulas. Vogais  
 São a medida única dos versos.  
 Por ano, uma só vez, e nada mais,  
 Se mede a natureza com Homero.

A longa dilação já se prepara  
 Desde manhã: o dia abre em cesura.  
 Pascem os bois. E o langor de ouro pára,  
 A meio-junco, a nota que amadura.

(Ossip Mandelstam)<sup>(22)</sup>

No entanto o sorumbático simbolismo em seus ester-  
 tores gerou ainda um rebento temporão: o acmeísmo (de  
 - o ponto extremo, o cume). "Em 1910 - conta Anna Akhmátova  
 numa breve autobiografia<sup>(23)</sup> - evidenciou-se claramente a  
 crise do simbolismo, e os poetas iniciantes já não aderiam  
 a essa corrente. Uns iam para o futurismo, outros para o a-

cmeísmo. Tornei-me acmeísta." Aliás, o nome desse movimento de tendências neo-clássicas fora ironicamente forjado por desafetos simbolistas e adotado por seus integrantes que se autodenominavam adamistas. Porém, alguns estudiosos<sup>(24)</sup> estabelecem diferenças entre as duas designações, colocando o adamismo - assim chamado por pretender fixar o objeto, dando-lhe um nome, à imagem e semelhança de Adão no Gênesis - como uma vertente que se desenvolveu no interior da "Guilda dos Poetas" ("Цех поэтов"), o círculo que reunia os acmeístas sob a liderança de Gumilióv<sup>(25)</sup>.

No artigo-manifesto "A herança do simbolismo e o acmeísmo" ("Наследие символизма и акмеизм", in Manifestos literários, Leningrado, 1929), publicado inicialmente na revista Apolo em 1913, Gumilióv, traçando um programa das novas concepções, contrapõe do ponto de vista filosófico o materialismo ao idealismo simbolista. A nova escola propunha-se como  $\pi\rho\alpha\zeta\iota\varsigma$  restabelecer a harmonia ao  $\mu\omicron\beta\mu\omega\varsigma$  poético, em desequilíbrio devido à  $\upsilon\beta\rho\iota\varsigma$  simbolista.

Mas os acmeístas (Gumilióv, Mandelstam, Akhmátova<sup>(26)</sup> - os mais representativos) nunca chegaram a se rebelar

nem contra o simbolismo, nem contra toda a tradição poética precedente. Consideravam Púchkin "como seu antepassado mais próximo e estimado dentro da tradição poética" (Krystyna Pomorska, op. cit., p.65). Aproveitaram algumas lições do simbolismo, principalmente aquela que se refere à análise consciente da própria poesia como arte verbal, e "acentuaram o lado estético da poesia, contra o acúmulo de filosofia e misticismo imposto pelos antecessores" (Krystyna Pomorska, op. cit., p.73). Dos antecessores rejeitaram também o princípio musical: não buscavam a unidade entre música e poesia. Seu interesse se concentrava na concreção, ou seja, na nomeação direta do objeto sem alusões indiretas e obnubiladoras, na nitidez, na precisão do objeto, numa relação muito próxima da pin-tura. "Nós não queremos nos entreter com um passeio pela 'floresta de símbolos' porque temos uma floresta mais virgem, mais densa do que a fisiologia divina, a infinita complexidade de nosso obscuro organismo" (Mandelstam, <sup>(27)</sup>).

Para escapar à atmosfera asfíxiante em torno do pai moribundo, o acmeísmo promoveu uma abertura para a arte do Ocidente, incorporando à sua práxis poética procedimentos e concepções de mundo peculiares a mestres estrangeiros de vari

ada extração, como consta do primeiro artigo-manifesto assinado por Gumilióv: "Nos círculos próximos do acmeísmo pronunci-am à farta os nomes de Shakespeare, Rabelais, Villon e Théophile Gautier. A escolha desses nomes não é arbitrária. Cada um deles é uma pedra angular do edifício do acmeísmo, a alta tensão de um ou de outro seu elemento. Shakespeare mostrou-nos o mundo interior do homem, Rabelais o corpo e sua alegria, sua sábia fisiologicidade, Villon revelou-nos a vida, que não duvida nem um pouco de si mesma, apesar de conhecer tudo - deus, o vício, a morte, a imortalidade. Para esta vida, Théophile Gautier descobriu na arte as roupagens dignas das formas impecáveis" ("A herança do simbolismo e o acmeísmo", op.cit., p.44).

Nas questões teóricas de poesia, o acmeísmo investiu contra o uso excessivo da metáfora, figura predileta dos simbolistas que a transformavam, num passe de mágica, em símbolos eternos. Pregava uma volta à simplicidade da linguagem usual. "Nesse novo programa, formulado com base num protesto anti-simbolista, encontra-se a unidade do grupo acmeísta. Tal unidade, portanto, não precisa envolver semelhanças entre os

membros de uma escola, mas deve implicar na adesão de cada um dos poetas ao programa geral. Cada membro realiza a sua individualidade na obra criativa. Por exemplo, cada poeta pode desenvolver um outro aspecto particular do programa, que, posteriormente ou circunstancialmente é tomado por características inerente ao conjunto" (Krystyna Pomorska, op.cit., p.66). Desse modo, os poetas voltam a ter os pés no chão, retiram às coisas a vis mística que as envolvia num véu de sombras e a poesia deixa de ser "Teurgia" para se tornar ofício.

III.

"Vocês que vão de orgia em orgia, vocês  
Que têm mornos bidês e W.C.s,  
Não se envergonham ao ler os noticiários  
Sobre a cruz de São Jorge nos diários?

Sabem vocês, inúteis, diletantes  
Que só pensam encher a pança e o cofre,  
Que talvez uma bomba neste instante  
Arranca as pernas ao tenente Pietrov?...

E se ele, conduzido ao matadouro,  
Pudesse vislumbrar, banhado em sangue,  
Como vocês, lábios untados de gordura,  
Lúbricos trauteiam Sievieriânin!

Vocês, gozadores de fêmeas e de pratos,  
 Dar a vida por suas bacanais?  
 Mil vezes antes no bar às putas  
 Ficar servindo suco de ananás.»

(Maiakóvski, "A vocês!", 1915; trad. Augusto de Campos) (28)

O futurismo russo, além do tom polêmico dos manifestos, do apelo à destruição do gosto artístico já consagrado, do comportamento de seus representantes - escandaloso para a época -, da exaltação da velocidade, da máquina e do urbanismo, tem muito pouco em comum com o futurismo italiano. Pomorska, no recitado Formalismo e futurismo (cit., pp.73-74) assinala: "Ambos os movimentos pregavam a 'poesia de nossa época', que seria um complemento do desenvolvimento técnico e do ritmo da civilização moderna. (...) Desse postulado básico os russos e os italianos retiraram conclusões inteiramente diversas. Os últimos viram a fonte da renovação poética principalmente no objeto descrito, no próprio tópico a ser tratado. (...) Os futuristas russos tomaram por uma direção muito diferente: começaram pela revolução da forma, declarando que em

literatura a forma é um tema e um alvo de desenvolvimento."<sup>(29)</sup>

Porém, em se tratando de futurismo, é preciso distinguir, logo de início, dois grupos: o de Petersburgo, conhecido como ego-futurista, cujo aparecimento remonta a 1909, que se caracterizava pela típica poesia de salão, pela glorificação do eu, a auto-adoração, o narcisismo, a megalomania e proclamava como teoria o "ego-anarquismo, uma espécie de nietzschismo mal digerido e sobretudo não conhecido" (B.Goriély, op.cit., p. 45); e o de Moscou, denominado cubo-futurista.

O representante máximo do ego-futurismo foi Igor Sievieriânin,<sup>(30)</sup> poeta que, justamente por um imaginário poético repleto de princesas e duquesas, de cabarés e de cassinos, de óperas e vaudevilles, de smokings e de shockings aliado àquilo que Maiakóvski chamou de lúbricos trauteiros, conquistou logo em suas primeiras manifestações a preferência do público que lotava desde os fechados salões do jet set czarista decadente até os auditórios das escolas femininas e os serões poéticos regados a muito vinho e vodka nos cafés da capital. Tornou-se o poeta da moda<sup>(31)</sup> e, ao mesmo tempo, o bode expiatório favorito, o alvo fácil para o tiro certo dos

futuristas de Moscou, ou melhor, dos ainda "guileanos" ou bu-  
dietlianie. Divertida e alegre, a corrente liderada por Sie-  
vieriânin e que contava dentre os principais representantes  
com I. Ignátiev e V. Gnedov, mergulhou bem depressa num nihilis-  
mo tipicamente russo, não conseguindo sair de uma atmosfera  
trágica que corroía os velhos e aristocráticos valores e que  
anunciava um mundo prestes a desabar. Por volta de 1914, o mo-  
vimento se esfacelou, deixando alguns volumes de poesia publi-  
cados e revistas responsáveis pela divulgação dos trabalhos e  
idéias do grupo, como O arauto Petersburguês<sup>(32)</sup>, Vernissagem  
<sup>(33)</sup> e, especialmente, O peregrino encantado<sup>(34)</sup> que até 1916,  
em meio a manifestações artísticas de outras tendências con-  
temporâneas ainda reportava ecos do ego-futurismo. Para uma a-  
preciação geral do ideário que norteava o movimento ego-futu-  
rista é interessante remetermo-nos ao manifesto esquemático  
que o grupo publicou em 1912 numa revista chamada Prólogo do  
Ego-futurismo ( Пролог эго-футуризма ) que circulava desde o a-  
no anterior<sup>(35)</sup>.

"ACADEMIA DA EGO-POESIA"

(Futurismo Universal)

19 Ego 12

Precursores:

K. M. Fofanov<sup>(36)</sup> e Mirra Lokhvitskaia

---

As Tábuas

I. Glorificação do Egoísmo

1. Unidade = Egoísmo
2. Deidade = Unidade
3. Homem = fração de Deus
4. Nascimento = separação (otdrovliénie) da Eter  
nidade
5. Vida = fração fora da Eternidade
6. Morte = retorno da fração à unidade (vozdro-  
bliénie)
7. Homem = Egoísta

II. Intuição. Teosofia.

III. Pensamento alcançando a loucura: a loucura é individual.

IV. Prisma do estilo = reconstrução do spectrum do pensamento.

V. Alma = Verdade.

O Reitorado: Ígor sievieriânin  
Constantin Olimpov (C.Pofanov)  
Guiórgui Ivânov  
Graal Arélski

Nessa época as capitais russas viviam um clima cultural típico de início do século, semelhante ao das principais cidades européias: os eventos patrocinados pela alta-burguesia simpatizante da modernidade ocorriam com frequência cada vez maior. Exposições itinerantes de pintura impressionista e cubista, sobretudo francesa, seguidas de palestras e conferências sobre os rumos da arte moderna em geral, mais longas e acirradas polêmicas em torno da questão, veiculadas pelos principais órgãos de imprensa da época ou por publicações especia-

lizadas, aproximavam as novas concepções artísticas de um público consumidor ávido por novidades, mas, ao mesmo tempo, profundamente arraigado no solo já então movediço dos padrões do século anterior, um público que, apesar de inebriado pelo canto de sereia dos simbolistas, ainda chafurdava na mesmice automatizada dos chavões positivistas da arte convencional a-lardeados aos quatro ventos pelos "Ambulantes"<sup>(37)</sup> e pelo "Mundo da Arte"<sup>(38)</sup>.

O ataque fulminante, capaz de subverter o gosto público vinha se armando em manifestações artísticas, ditas "de esquerda", promovidas ora em Moscou, ora em Petersburgo, tais como as exposições do escultor Izdiébski<sup>(39)</sup>, as do grupo "Valete de Ouros"<sup>(40)</sup> e "União da Juventude"<sup>(41)</sup>, que ao lado de obras de Gleizes, Cézanne, Van Dongen, Delaunay, Léger, Matisse e Picasso, exibiam as experiências de pintores russos que trilhavam caminhos semelhantes. Os cubos e cilindros de Malievitch já prenunciavam elementos da pintura não-objetiva, do suprematismo dinâmico<sup>(42)</sup> como resultado da aplicação do fenômeno zaum na pintura; Lariónov e Gontcharova esboçavam o raionismo<sup>(43)</sup>. Estes e outros artistas, entre eles os poetas V. Khlébnikov, que em 1910 havia publicado a sua

"Encantação pelo riso" (44), B.Livchits, V.Maiakóvski e A.Kru\_tchonikh tinham por hábito hospedar-se em Tchernianka (Távri-da), perto de Kherson e da costa do mar Negro, na proprieda-de do conde Mordvínov, administrada pela família Burluk (45) e lá realizar em conjunto seus experimentos inovadores e ar - quitetar as próximas performances. Esse grupo autodenominado "Guiléia" (46), composto de "budietliânie" (47), constituiu o embrião do movimento cubo-futurista russo.

A propósito da importância da pintura impressionis-ta e cubista para a estética do futurismo pictórico e literá-rio, escreve Roman Jakobson, no artigo "Futurismo" (48 ):

S'appuyant sur l'expérience scientifique, les impressionnistes avaient déjà décomposé la cou-leur en ses constituants. La couleur avait ces-sé d'obéir à la perception de la nature repré-sentée. Apparaissent des taches colorées, voi-re des combinaisons chromatiques qui ne copi-ent rien, qui ne sont pas imposées au tableau de l'extérieur. La domination créatrice de la couleur produit inévitablement la prise de

conscience de la loi suivante: toute inflexion de la forme se double d'une modification de la couleur, toute modification de la couleur engendre une forme (formule de Gleizes et Metzinger). (...) le cubiste découpe consciemment la nature par des surfaces, il introduit des lignes arbitraires.

La peinture s'émancipe de la recherche d'une illusion élémentaire, ce qui provoque l'exploitation intense des différents champs de l'expression picturale. Les corrélations de volume, l'asymétrie constructive, la dissonance de couleurs, la facture émergent dans la conscience du peintre.

Les résultats de cette prise de conscience :

1. La canonisation d'une série de procédés, ce qui permet au fond de parler du cubisme comme d'une école.

2. La dénudation du procédé. Ainsi la fac

ture dont on a pris conscience n'a plus besoin d'aucune justification, elle devient autonome, elle exige de nouvelles méthodes de formation, de nouveaux matériaux. On colle sur le tableau des morceaux de papier, on verse du sable. Enfin on sert du carton, du bois, du fer-blanc, etc.

Le futurisme n'introduit presque aucun procédé pictural nouveau; il utilise largement les méthodes cubistes. Ce n'est pas une nouvelle école picturale mais plutôt une nouvelle esthétique. C'est l'approche même du tableau, de la peinture, de l'art qui change. Le futurisme produit des tableaux-mots d'ordre, des démonstrations picturales. Il ne connaît pas de canons établis, cristallisés. Le futurisme est aux antipodes du classicisme."

Em fins de fevereiro de 1912, no encerramento da 2<sup>a</sup>.  
Exposição do "Valete de Ouros" , David Burliuk, desajeitado dentro de um redingote tão largo que o deixava parecido

com um "homem grávido" (49), diante de uma platéia composta de "ingênuos positivistas" (50) de olhos arregalados e boquiabertos, falava, após outros conferencistas, sobre a "Evolução da concepção de beleza na pintura". Em sua fala, D. Burlíuk já desenvolvia algumas idéias que motivaram posteriormente (1919) o artigo supracitado de R. Jakobson. Em O arqueiro de um olho e meio (cit., pp. 89-92), B. Livchits faz um relato do acontecimento do qual, para efeitos de comparação, retiro alguns trechos:

"A arte, diz Burlíuk ( e na época isso parecia uma grande novidade), é uma deformação da realidade e não uma cópia dela. A fotografia não é boa justamente porque nunca se engana. A pintura contemporânea repousa sobre três princípios: desarmonia, dissimetria e desconstrução. A desconstrução se traduz num deslocamento, seja da linha, seja da superfície, seja da cor.(...)

"O objetivo básico do cubismo, diz ele, referindo-se a Gleizes e a Metzinger, é a reprodu-

ção do espaço especificamente pictórico, diferente do espaço de Euclides que rejeita a deformação das figuras em movimento e do espaço visual. Como estão distantes de tal tarefa, gritou ele com ênfase, os objetivos perseguidos pelos futuristas italianos. O fato de o movimento ser dirigido não por um pintor, mas por um poeta, parece ter determinado o caráter da corrente futurista."

Embora a última afirmação de Burliuk sobre o futurismo italiano, do qual ele tinha apenas uma visão bastante generalizada e contra o qual investia regularmente, prescindisse de bases sólidas de observação e estudo, no que toca ao futurismo russo ela deve ser levada em consideração. Realmente, o caso da íntima relação entre pintores e poetas favorecia um casamento de idéias que na prática acabou por engendrar uma estética do (cubo) futurismo russo, reconhecível nas obras artísticas de seus criadores e registrada em manifestos coletivos ou individuais, em textos programáticos. Ou em outras palavras, pensando em Pomorska e tendo em conta a diferença

básica do material (massas pictóricas e cores - sons e palavras), a literatura do futurismo russo é o resultado da aplicação de procedimentos próprios do cubismo na arte verbal. Ademais os poetas cubo-futuristas eram frequentemente pintores, aliás Krutchônikh, Maiakóvski, David Burliuk e Ieliena Guro começaram na pintura; por outro lado, P.Filónov, K.Maliévitch, Olga Rozanova escreveram poesia transmental (tema a ser tratado mais adiante); o pintor Maliévitch chegou até a escrever um artigo sobre a poesia abstrata<sup>(51)</sup>. Entretanto, independentemente do modo como era assimilado o conteúdo dessas intervenções públicas por parte das distintas platéias, elas serviam para levar o movimento nascente às páginas dos jornais, para divulgar, ainda que através de críticas geralmente arrasadoras, os nomes de seus representantes, para manter acesa a polêmica em torno da discussão das novas concepções artísticas. No micro-capítulo "Eles se mexem" de sua autobiografia<sup>(52)</sup>, Maiakóvski relembra:

"Exposições do 'Valete de Ouros'. Debates. Discursos enfurecidos, meus e de David. Os jornais passaram a aparecer repletos de futurismo. O

tom não era muito delicado. Eu, por exemplo, era chamado simplesmente de filho de cadela."

Para acrescentar novos traços a este esboço do quadro que possibilitou o surgimento do cubo-futurismo russo e deu-lhe um embasamento quase científico<sup>(53)</sup> a partir de um ideário não positivista e cientificamente de vanguarda, volto ao artigo de Jakobson:

" A l'époque actuelle, nous disent les physiciens, nous vivons de nouveau une transformation de l'ancien édifice scientifique, mais une transformation comme l'histoire des sciences n'en connaît pas. Ce n'est pas encore tout. On détruit des vérités qui n'ont jamais été énoncées par personne, qu'on n'a pas affirmées parce qu'elles paraissaient évidentes, et parce que tous les utilisaient inconsciemment, en les mettant à la base de toutes sortes de raisonnements." Un trait particulièrement caractéristique de la nouvelle doctrine est le nombre des paradoxes inouïs que comportent les conclusions

même les plus simples: elles contredisent visiblement ce qu'on appelle le "bon sens".

Les dernières propriétés de la substance disparaissent du monde physique. "Comment s'imagine-t-on le temps? Comme une chose ininterrompue, s'écoulant régulièrement, à une vitesse toujours et partout identique. Un même temps passe dans le monde entier; il n'y a pas et, visiblement, il ne peut y avoir deux temps qui, à des points différents de l'univers, se dérouleraient avec des vitesses différentes. Nos représentations de la simultanéité de deux événements, de l' "avant" et de l' "après", y sont étroitement reliées: ces trois images élémentaires, accessibles à un enfant, ont le même sens, quels qu'en soient les agents et le lieu. La notion de temps comporte pour nous un absolu, un élément qu'on ne peut mettre en corrélation avec rien. La nouvelle doctrine nie la nature absolue du temps et partant, l'existence d'un temps uni-

versel. Chacun des systèmes en mouvement possède de son temps propre, la vitesse d'écoulement du temps n'y est pas la même."

Existe-t-il un repos absolu, ne serait-ce que sous la forme d'une notion abstraite, sans existence réelle dans la nature? Il s'ensuit du principe de relativité qu'il n'existe pas de repos absolu.

Les temps se mêle à toutes les dimensions spatiales. "Nous ne pouvons pas déterminer la forme géométrique d'un corps en mouvement par rapport à nous. Nous déterminons toujours sa forme cinétique. Ainsi nos dimensions spatiales se situent en fait non dans un espace à trois, mais dans un espace à quatre dimensions."

'Ces images doivent produire, dans le champ de la pensée philosophique, un renversement plus grand que celui, opéré par Copernic, qui déplaçait la terre du centre de l'univers... N'est-ce pas la puissance des sciences naturelles que

nous ressentons lorsqu'elles nous obligent à passer du fait empirique incontestable - l'impossibilité de définir le mouvement absolu de la terre - aux questions de psychologie? Le philosophe contemporain s'exclame, embarrassé: Au-delà de la vérité et de l'illusion.'

'Les nouvelles découvertes nous donnent un nombre suffisant de modèles pour la construction du monde, mais ceux-ci rompent son architecture familière et ne peuvent entrer que dans un style nouveau, qui, par ses lignes libres, laisse loin derrière lui non seulement l'image de l'ancien monde extérieur, mais aussi les formes fondamentales de notre pensée" (Le professeur Khvol'son, Princip otnositel'nosti /Le principe de relativité/; le professeur Oumov, Kharakternye cherty i zadatchi sovremennoj estestvenno-nauchnoj mysli /Traits et objectifs spécifiques de la pensée contemporaine en sciences naturelles/).

Esses elementos científicos levantados por Jakobson são referidos ora en passant, ora mais detalhada e refletidamente<sup>(54)</sup>, nos manifestos e textos programáticos do grupo, já que a preocupação prioritária era, no tocante ao fruidor da obra de arte, desautomatizar a percepção do objeto artístico e com isso tornar viável a prática futurista.

A história da arte russa de 1910 a 1930 propicia uma boa quantidade de exemplos da colaboração entre poetas e pintores, associados nos grupos de vanguarda. Os resultados dessa colaboração podem ser encontrados tanto nas coletâneas cubo-futuristas como na revista LEF de Maiakóvski<sup>(55)</sup>. O próprio Roman Jakobson, setenta anos após a publicação do artigo supracitado, num agradabilíssimo bate-papo com sua mulher Krystyna Pomorska, ampliando o quadro de interesses da época, rememora :

"(...) no momento em que a poesia futurista russa, ou falando de maneira mais geral, a poesia de vanguarda, adquiria envergadura e V.Khlébni<sup>u</sup>kov (1885-1922), o maior poeta russo de nosso século, que me fascinou desde o início, publica

va toda uma série de criações de palavras e, en fim, surgiam os cativantes manifestos e programas de "Palavra enquanto tal". Esse desabrochar da nova poesia russa foi precedido pelo admirável desenvolvimento de uma nova pintura. A arte do pós-impressionismo francês e o cubismo, que lhe coroava as conquistas, penetravam em grande escala na Moscou de antes da guerra: proliferavam artigos, os originais ocupavam lugar importante nas exposições e coleções particulares. Cresci no meio de pintores e as suas sérias discussões sobre os elementos fundamentais do espaço, da cor, da característica linear e da textura das telas eram-me tão familiares quanto as questões, já amadurecidas, da composição vocabular na poesia em comparação com a linguagem corrente. Às vésperas da guerra, as artes visuais da Rússia, assim como a pesquisa de novos caminhos na vida teatral de Moscou e Petersburgo, os novos projetos em arquitetura e, como já foi

dito, os progressos que se seguiram na literatura, haviam adquirido, sem exagero, importância mundial. Experimentações tão significativas quanto a pintura abstrata e a poesia dita "transracional", pelo fato de anularem o objeto figurado ou designado, propunham com máxima agudez o problema da natureza e do alcance dos elementos com função semântica nas imagens especiais e na língua, respectivamente. Justamente estes problemas considerados decisivos, dos caminhos para uma nova arte e uma nova compreensão dos elementos de significações na pintura e na língua, foram o motivo fundamental da aproximação entre o adolescente ávido de saber, Casimir Malévitch, o pintor que procurava, infatigável, formas novas, Vielimir Khlébnikov, que dissecava as palavras, e Aleksiéi Krutchônikh (1886-1968), seu cúmplice sutil e arrojado. Com Khlébnikov eu discutia as leis internas das glossolalias registradas no século

XVIII entre os sectários russos, assim como a trama das incompreensíveis encantações mágicas. Krutchônikh sugeriu-me cavilosas questões das correlações e reuniões possíveis entre o racional e o inconsciente na poesia nova e na tradicional. Entabulamos, desde o começo, uma correspondência animada e tornamo-nos verdadeiros amigos - o que, talvez, não fosse dos seus hábitos. Nossa amizade ficou marcada com a publicação comum de um livro de "versos transracionais", Zaúmnaia gniga, que, reaparecendo recentemente nos antiquários parisienses, tornou-se raridade de bibliófilo" (Diálogos, op.cit., pp.16-17).

Então, nas semanas que antecederam a abertura da II Exposição do "Valete de Ouros", dentre os artistas ocupados em organizá-la, os componentes do grupo "Guiléia", os budietlianie, Khlébnikov, Krutchônikh, Maiakóvski e D.Burliuk redigiram o primeiro manifesto do grupo enquanto tal, e reuniram material para a publicação de uma coletânea de trabalhos

poéticos. "Depois de algumas noites de lírica" - resume Maia-  
kóvski<sup>(56)</sup> - "demos à luz um manifesto coletivo. David reco-  
lhia, copiava, nós dois demos o título e publicamos a Bofeta-  
da no gosto público". A coletânea de 113 pp. continha:

- 8 poemas de Khlébnikov;
- 6 poemas de B. Livchits;
- 3 trechos em prosa de N. Burlíuk;
- 4 "sketches" de V. Kandinski;
- 2 poemas curtos de V. Maia-kóvski;
- 2 ensaios de D. Burlíuk;
- 2 artigos de V. Khlébnikov;

e o manifesto do mesmo nome que abria a publicação.

Em linhas gerais, o caráter polêmico do texto desse primeiro manifesto, a postura crítica dos poetas em relação ao próprio material de trabalho, a linguagem enxuta e desabrida, repleta das mais sutis às mais debochadas ironias, paródias e subentendidos, além das propostas e palavras de ordem da nova arte, serão uma espécie de marca registrada de grande parte dos manifestos e programas dessa primeira fase de manifesta-  
ções coletivas da escola. Eis o manifesto:<sup>(57)</sup>

"Bofetada no gosto público

Aos que nos lêem, o nosso Primeiro e Inesperado. Unicamente nós somos a face de nosso Tempo. A trompa do tempo ressoa por nosso intermédio na arte vocabular.

No outrora, o espaço é acanhado. A Academia e Púchkin são mais incompreensíveis que os hieróglifos<sup>( 58)</sup>.

Jogar Púchkin, Dostoiévski, Tolstói, etc. etc. de bordo do Navio da atualidade. Quem não esquecer seu primeiro Amor, não conhecerá o amor derradeiro<sup>( 59)</sup>.

E quem, confiante, há de orientar seu Amor derradeiro para a fornicação de perfumaria de Balmont?<sup>(60)</sup> É nesse amor que se reflete o espírito viril de hoje?

Quem, assustado, temerá tirar a armadura de papel do fraque negro do guerreiro Briussov?<sup>(61)</sup> Ou sobre ela pairam auroras de ignorada beleza? Lavem as mãos que tocaram no muco imundo dos

livros escritos por esses infindáveis Leonid Andriéiev.

Todos esses Máximos Górkí, Kuprin, Blok, Sologub, Riémizov, Aviértchenko, Tchórní, Kúzmin, Búnin, etc.etc. só precisam de uma casa de campo à margem do rio. O destino concede semelhante prêmio aos alfaiates. Do alto dos arranha-céus contemplamos a insignificância deles!...

Ordenamos que se leiam os direitos dos poetas:

- 1) À ampliação do dicionário, em volume, por meio de palavras criadas arbitrariamente.
  - 2) Ao ódio incoercível à língua que existiu antes deles.
  - 3) Afastar, com horror, da frente altiva o laurel da glória de vintém, que vocês teceram com vassourinhas de banho<sup>(62)</sup>.
  - 4) Permanecer sobre o rochedo da palavra "nós", em meio ao mar das vaias e da indignação
- E se por enquanto em nossas linhas ainda fica

ram as marcas imundas do vosso "bom senso" e "bom gosto", sobre elas já tremulam, pela primeira vez, as Fulgurações da Nova Beleza Futura da Palavra Valiosa em Si (auto-formada).

D. Burliuk, Aleksandr Krutchônikh,

V. Maiakóvski, Victor Khlébnikov

Moscou, 1912, dezembro"

Dentre os princípios enumerados neste primeiro manifesto, o primeiro deles, justamente, receberia melhores contornos nos manifestos subsequentes. O desejo de explorar uma razão diferente daquela que governava o mundo de então, uma "transracionalidade", leva, inicialmente, alguns futuristas a deter-se no estudo da língua, enquanto fenômeno passível de uma análise concreta, e a propor a criação de uma língua "transmental" e, depois, a criar livremente nessa nova língua<sup>(63)</sup>.

Desde 1910, V. Khlébnikov vinha realizando experiências onomatopaicas em poesia<sup>(64)</sup>. No verão de 1912, Lariônov, Krutchônikh e Gontcharova, inspirados nas estampas populares russas dos lubki<sup>(65)</sup>, inventaram o lubok futurista: o texto era escrito à mão com os erros, correções e variantes para dar

a idéia de criação imediata; as ilustrações enchiam a folha, intrometiam-se nas palavras, desmontando-as, empurrando-as para fora do papel. O resultado era uma página densa e compacta, sem espaços desocupados. Na virada do ano, Krutchônikh declarava: "Ao criar novas palavras dou origem a um continente novo onde tudo se põe em movimento"<sup>(66)</sup>; logo depois, juntava-se à dele a voz de Khlébnikov e ambos com base na fértil convivência entre pintura e poesia lançavam "A letra enquanto tal"<sup>(67)</sup>; onde se propunha passar ao leitor o estado de ânimo do verbocriador no instante da criação, já que esse estado "muda a caligrafia". A maioria dos cubo-futuristas era da mesma opinião. Para David e Nikolai Burliuk, a palavra poética, no que diz respeito à sua expressividade, varia de acordo com o modo como aparece, "escrita, impressa ou pensada"<sup>(68)</sup>. Este princípio se aplicava também aos materiais gráficos: as folhas de caderno, os papéis de embrulho ou de parede, os cartões coloridos e o algodão cru, onde se estampavam os manifestos, panfletos e poesias, deviam contribuir para a formação dos significados de uma determinada obra. Os limites da arte convencional eram ultrapassados, a ponto de o próprio acaso tornar-se

um elemento da criação.

Em "A palavra enquanto tal"<sup>(69)</sup>, Khlébnikov e Kru-tchônikh revelavam os resultados das experiências comuns entre poesia e pintura: "Os pintores futuristas gostam de usar partes do corpo, cortes.(...) E os verbocriadores futuristas a palavra cortada, a meia-palavra e suas combinações extravagantes e enganosas (língua transmental)"; em "Armadilha para juizes"<sup>(70)</sup>, prefácio-programa para segunda coletânea do mesmo nome, anunciavam os princípios de criação "da nova gente da nova vida". Esses treze princípios definiam a postura dos cubo-futuristas diante das tarefas da "nova arte" em oposição a toda tradição literária precedente. No entanto, alguns laços com a tradição, da qual o simbolismo era um emblema, não tinham sido completamente rompidos, como aponta K.Pomorska:

"Os futuristas, como os acmeístas, organizaram-se sobre o princípio básico de um programa anti-simbolista. Mas o seu programa, ao contrário do dos acmeístas, era puramente antagônico e sem compromissos. Não tentaram restabelecer nenhum equilíbrio, mas simplesmente varrer

para longe a obra de seus predecessores; não alimentaram qualquer espécie de relação com os simbolistas nem cultivaram qualquer gratidão para com os seus antepassados: na verdade, consideraram os simbolistas como um estorvo. Além disso, seu protesto ia além do Simbolismo em si, atingindo toda a tradição literária do século XIX. Dentro dessa concepção, o Simbolismo tornou-se apenas o ponto focal de todas as velhas tradições antiquadas.

Contudo, no caso do Futurismo, como no caso do Formalismo, nem tudo nesse protesto deveria ser tomado ao pé da letra. Também nesse caso, a destruição foi muitas vezes o anverso de uma sucessão assumida. O ponto principal da estética futurista foi a teoria da palavra em seu aspecto sonoro, como o único material e tema da poesia. A base desta teoria foi o conceito cubista de artes visuais. Mas foi o Simbolismo que apontou em primeiro lu-

gar a função fundamental do som na poesia, atribuindo-lhe uma função semântica e epistemológica. Tanto os simbolistas como os futuristas atribuíram ao som uma função especial, não apenas a de indicar uma imagem. No primeiro caso, encontramos uma preponderância do som às expensas da imagem, com a justificativa de que a poesia devia-se igualar à música. No último caso, o elemento sonoro é igualado aos elementos pictóricos, figuras e linhas geométricas, tornando-se assim um fenômeno independente, a ser experimentado e fruído como a única poesia, pura e verdadeira. Assim, os futuristas lutaram pela "palavra pura", sem relação com qualquer função referencial ou simbólica, no que diz respeito ao objeto. "A palavra em liberdade" deveria operar com sua própria estrutura e as associações entre sons deveriam evocar "objetos novos", muitas vezes denominados "fono-imagens"(zvukoóbrazí). O

próprio objeto podia ser apenas a motivação para um "procedimento" (priom); mas a poesia verdadeira não tem qualquer motivação, é a poesia do "procedimento desnudo" (obnajóni priom)." (Formalismo e Futurismo, cit., pp.102-103).

É possível pensar que, em relação à herança do simbolismo, os cubo-futuristas representavam uma continuidade de intenções, mas os budietliânie, em lugar de se submeter ao poder das "formas superiores" das Musas que sussurravam melodiosas e místicas palavras nos ouvidos simbolistas, propunham não só uma simples reforma dos padrões poéticos, propunham toda uma nova linguagem poética. "Será que os simbolistas de feliz memória não partilhavam a fatal, servil convicção de que a palavra, enquanto meio de comunicação, é destinada a expressar um conceito definido e que a relação entre eles deve, em poesia, servir também ao mesmo objetivo? De que lábios antes de nós saiu a afirmação de que se o meio de comunicação não fosse a palavra mas um outro procedimento qualquer, a poesia estaria livre da triste necessidade de exprimir o encadeamento

lógico das idéias, como desde tempos imemoriais a música está livre, como desde ontem estão livres a pintura e a escultura?" - questionava B.Livchits em "A libertação da palavra"<sup>(71)</sup>. A poesia se libertaria da "triste necessidade de exprimir o encadeamento lógico das idéias" através da verbocriação transmental (zaum).

O que é zaum? Foi A. Krutchônikh quem cunhou o termo, juntando a preposição "za" (além de, atrás de, através de) e o substantivo "um" (mente, inteligência). Na "Declaração da palavra enquanto tal", de 19 de abril de 1913, que ele considerava o texto teórico básico, apareceu o adjetivo "zaúmnî" (transmental), logo depois o nome "zaum". Em janeiro do mesmo ano, Krutchônikh já havia publicado<sup>(72)</sup> três "poesias" numa "língua" cujas palavras não tinham significado definido, entre as quais "dir bul chtchil" que se tornaria uma espécie de emblema da zaum. Para essa língua" sem nome, ele pensou numa série de denominações possíveis: "língua livre", "língua inventada", "língua que não tem um significado definido", "novo esperanto", "língua universal", "fono-imagem"; mas prevaleceu o termo "zaum" por melhor explicitar a intenção almejada,

ou seja, dar voz àquilo que se encontra além do logos, que se diferencia da "língua comum" ou "língua dos conceitos". Foi também Krutchônikh quem, pela primeira vez, estabeleceu seu uso e significado num artigo da coletânea Os três, sob o título de "Novos caminhos da palavra"<sup>(73)</sup>. O artigo é altamente polêmico e volta-se para a instituição de uma espécie de "contra-língua" anti-simbolista (o subtítulo do artigo é "A língua do futuro - morte ao simbolismo"). Nele, o poeta proclamava a insurreição da palavra contra o sentido, símbolo manifesto do jogo da razão ("um"): a língua livre ultrapassa as fronteiras da razão e torna-se "za-um", transmental. É a palavra que induz o sentido, e não o contrário. O "transmental", na concepção de Krutchônikh, beira o irracional, o místico, o "estético" no sentido etimológico de sensação pura. A zaum de Krutchônikh é profundamente lírica, visto que para ele cabe aos "sons" da linguagem "traduzir" as emoções. É necessário sentir a palavra enquanto tal, em toda sua sensualidade, em toda sua carnção. Para justificar as próprias teses, Krutchônikh invocava os estados de intensa emoção, i.é, a dor profunda ou o frenesi erótico, os acessos de raiva ou o êxtase místico;

quando se resmunga ou sussurra são emitidos sons aparentemente sem significado. No entanto, tais expressões, desprovidas de valor lexical, são prenes de outros sentidos, indefinidos e, ao mesmo tempo, compreensíveis.

A liberdade distingue o modo de operar da zaum, que conhecendo uma única articulação não tem regras ou hierarquias, normas ou valores a observar: os significados proliferam a partir dos sons, de sua repetição ou acumulação, não de sua disposição linear. A zaum é, desse ponto de vista, uma língua "livre", sem regras gramaticais, prescrições sintáticas, convenções semânticas, normas estilísticas. Suas palavras podem ser desmontadas, contraídas, aumentadas. Sua semântica é ambígua e genérica, alusiva e intraduzível. Sua compreensão deve ser imediata: da palavra à compreensão sem o intermédio do pensamento.

Aqui, outra questão se impõe: como interpretar um texto transmental, uma vez que ele não se relaciona com nenhuma realidade existente num ato comunicativo entre pessoas? Visto que a verbocriação transmental em sua função poética assume outro significado, o significado da própria forma, pois para o pensamento cubo-futurista era essencial que uma letra

ou uma palavra tivessem um seu próprio poder criativo, um seu significado oculto, diferente do significado cristalizado pelo uso; e, levando em conta que o significado usual se baseia na aceitação coletiva da relação fundamental entre forma exterior (significante) e significado, o sentido da verbocriação transmental deveria ser criado individualmente pelo leitor. Enquanto o texto tradicional é habitualmente construído de modo a passar ao leitor um significado composto pelo escritor, no texto transmental o significado é criado pelo leitor a partir de um impulso que a própria composição suscita. Nesse sentido, um texto transmental dificilmente pode existir se o leitor não completa o ato de sua criação no momento da leitura.

Não me alongarei na abordagem do fenômeno zaum, de sua constituição e procedimentos, pois os manifestos e artigos traduzidos para este trabalho já o fazem minuciosamente. Desejaria apenas ressaltar a importância de Khlébnikov no que diz respeito às suas colaborações nesse campo. A posição de Khlébnikov, no início, era um tanto ambígua: de um lado participava ativamente da elaboração de manifestos e declarações sobre a língua transmental juntamente com Krutchônikh; de outro, desen

volvia, seja na prática literária poética, seja em textos teóricos, experiências originalíssimas conectadas com o seu cálculo das leis do tempo<sup>(74)</sup>. É a partir de 1915, quando uma vontade de teorizar se apossou de toda a vanguarda artística em estreito contato com estudiosos de literatura e linguistas do "Círculo linguístico de Moscou", que Khlébnikov traça as premissas teóricas de uma língua transmental para um novo universo em vários escritos. Dentre eles, "A trompa dos marcianos" e "Nossa base", traduzidos neste trabalho, são bastante significativos não apenas no sentido de dar uma idéia do approach de Khlébnikov com a poesia e a língua transmental, como também no de sugerir as coordenadas da concepção desse universo futuro.

Falar de Khlébnikov em tão curto espaço é uma temeridade, para não dizer uma irresponsabilidade. E quando se fala em Khlébnikov, não se deve incorrer no erro de associá-lo exclusivamente ao futurismo ou a zaum, como adverte Iuri Tiniánov em Arcaizantes e inovadores (op.cit., p.277). Khlébnikov é um número primo. Seu compromisso não é propriamente com o cubo-futurismo enquanto escola, é com a renovação da linguagem

poética como um todo, com a criação do epos moderno. Ele se torna uma espécie de guru dos cubo-futuristas que viam nele, como diz Maiakóvski em "V.V.Khlébnikov"<sup>(75)</sup>, um "poeta para o produtor", mas sua figura extrapola os limites de qualquer "ismo" que se queira impor como caracterização de sua obra. Nos anos mais efervescentes do cubo-futurismo (1912-1915), ele colaborou em vários almanaques, revistas e coletâneas publicados pelo grupo, tais como Armadilha para juizes I e II (Садок судей, 1910, 1913), Bofetada no gosto público (Пощечина общественному вкусу), A rolha (Затычка, 1913), A lua rebentada (Дохлая луна, 1913), O missal dos três (Требник троих, 1913), Os três (Трое, 1913), O parnaso rugidor (Рыкающий парнас, 1913), Leite de jumentas (Молоко кобылиц, 1913), União da Juventude III (Союз молодой, 1913), Primeira revista dos futuristas russos (Первый журнал русских футуристов, 1914), A trompa dos marcianos (Труба Марсиан, 1916); mas, por outro lado, também não deixou de colaborar em publicações ego-futuristas (O peregrino encantado) e até mesmo acmeístas (Apolo).

Na tentativa de compor um retrato, ainda que parcial, de Velimir Khlébnikov e de sua obra, proponho um mosaico de

citações suas, de estudiosos de sua literatura, bem como de poetas e contemporâneos seus:

"Sono il corso del sangue, scorre inchiostro;  
un calamaio mi ha fatto prigioniero."

"Soltanto dentro d'uno specchio io vivo,  
quando effettivamente esso sfavilla!"

"Chi sono? L'úlulo d'un soave liuto,  
e il mio bicchiere splende d'una lacrima."<sup>(76)</sup>

"Khlébnikov era semelhante a um pássaro doente,  
desagradava-lhe que o olhássemos."<sup>(77)</sup>

"(...)era semelhante a um pássaro pensativo de pernas compridas, com seu hábito de ficar sobre uma perna só, com seu olho atento, com suas migrações imprevistas e as fugas para o futuro."<sup>(78)</sup>

"Khlébnikov olha as coisas, como se fossem fenômenos, com o olhar do cientista que penetra no processo e no desenvolvimento das coisas profundamente."<sup>(79)</sup>

"Na iconografia do 'Rei do tempo' (pictórica e poética) já se esboçou a tendência evidente de representá-lo parecido com um pássaro. Em seu invariável terno cinzento cujo tecido se afrouxava de tal modo que, tendo tomado a forma do corpo, virou sua plumagem, ele parecia realmente uma cegonha mergulhada nos próprios pensamentos." (80)

"Eu me espantava com o trabalho de Khlébnikov. Seu quarto, vazio de mobília, estava sempre abarrotado de cadernos, folhas soltas e pedacinhos de papel, cobertos com sua letra miudinha. Se o acaso não fazia surgir, na ocasião, a edição de alguma coletânea, e se alguém não subtraía do amontoado uma folha para imprimir, Khlébnikov, ao viajar, enchia com os manuscritos uma fronha, depois dormia sobre esse travesseiro, e acabava perdendo-o." (81)

"Dal sacco  
 si sparsero al suolo le cose.  
 Ed io penso  
 che il mondo  
 è soltanto un sogghigno,  
 che luccica fioco  
 sulle labbra di un impiccato." (82)

"Dans ses écrits théoriques, il est vrai, le zaoum tient une place plus importante. Mais d'une part, un poète se juge sur son oeuvre et non sur ses théories, celles-ci étant souvent brillamment démenties par celle-là; et, d'autre part, nous ne connaissons que des fragments des textes théoriques de Khlebnikov. En fin la tendance littéraire des amis du poète a pu guider leur choix vers des écrits leur semblant importants, parce que propres à confirmer la légende de Khlebnikov, son 'chaotisme génial.'" (83)

"Do ponto de vista prático, Khlébnikov era a menos organizada das criaturas. Em toda a sua vida, não fez imprimir nenhuma linha. O louvor póstumo de Khlébnikov por Gorodiétzki atribui ao poeta quase um talento de organizador: a criação do futurismo, a publicação da "Bofetada no gosto público", etc. É absolutamente inxato. Tanto a "Armadilha para juizes" com os primeiros versos de Khlébnikov, como a "Bofetada foram organizados por David Burluk. E em tudo que se seguiu, foi preciso obter a participação de Khlébnikov quase à força. É claro que a ausência de senso prático é repugnante, quando se trata do capricho de um ricaço, mas em Khlébnikov, que raramente possuía um par de calças e muito menos um quinhão acadêmico, a indigência assumia o caráter de verdadeiro feito heróico, de martírio pela idéia poética." (84)

"Forse sono cresciuto come una befana di ghisa  
sulle steppe dinanzi alla pupilla del cielo.  
Abbondano di belve.

Forse sono una scrittura

pallida, debole

sulla coppa di altre dimensioni." (85)

"David mostrou-me um retrato de mulher a óleo  
feito por Khlébnikov, extrapolava qualquer es-  
cola, qualquer tendência, mas não tinha nada a  
ver com diletantismo. Infelizmente na minha me  
mória este retrato se confunde com outro 'à Re  
noir' que Khlébnikov pintou em 1913, na minha  
frente, em Petersburgo." (86)



(87)

"L'arte di Chlébnikov oscilla tra gli accorgimenti d'un primitivismo illusivo e le macchine se visioni dell'avvenire, quasi sempre del regto enunciate al passato. (...)

"Larga parte dell'opera chlebnikoviana ha carattere profetale. Con una fede che sembra assurda nel nostro tempo senza futuro, il poeta ama spesso almanaccare sulla trasformazione del mondo e, nello spirito del millenarismo comune a tutti i futuristi di Russia, presagire, inventare vani pronostici, castelli in aria, farsi indovino e interprete di sogni, ossia coniet-tore." (88)

"(...) Velimir Khlebnikov nous a donné une poésie épique nouvelle, les premières oeuvres véritablement épiques après des dizaines d'années de marasme. Même ses courts poèmes donnent l'impression d'être des fragments d'épopée, et Khlebnikov les insérait sans peine dans ses poèmes narratifs." (89)

"Khlébnikov via e observava tudo, mas mantinha, como sua própria dignidade, o equilíbrio entre o essencial e o acessório, a hierarquia neo-pitagórica do número que ele conhecia bem." (90)

"Io mi affiso in voi, o numeri,  
e voi mi apparite vestiti di belve, nelle loro pellicce,  
con la mano appoggiati a querce divelte.  
Voi donate l'unione tra il moto serpentiforme della spina dorsale del cosmo ed il ballo del bílico,  
voi permettete di intendere i secoli, come i denti d'un rapido scroscio di risa.  
Le mie pupille si sono ora sgranate in maniera fatidica.  
Apprendere che cosa sarà l'Io, se è l'unità il suo dividendo." (91)

"Podem existir opiniões diferentes sobre as pesquisas numéricas de Khlébnikov. Elas podem parecer infundadas para os especialistas e apenas interessantes para os leitores. (...) Khlébnikov pôde produzir uma revolução na literatura porque sua concepção não era literariamente fechada, porque ela compreendia para ele a língua do verso e a língua dos números, as corriqueiras conversas de rua e os acontecimentos da história mundial, porque para ele os métodos da revolução literária e das revoluções históricas eram próximos. Não importa que seu poema histórico-numérico não seja científico, não importa que seu ângulo de visão seja apenas poético. (...) A poesia, pelos métodos, se aproxima da ciência: é o que nos ensina Khlébnikov." ( 92)

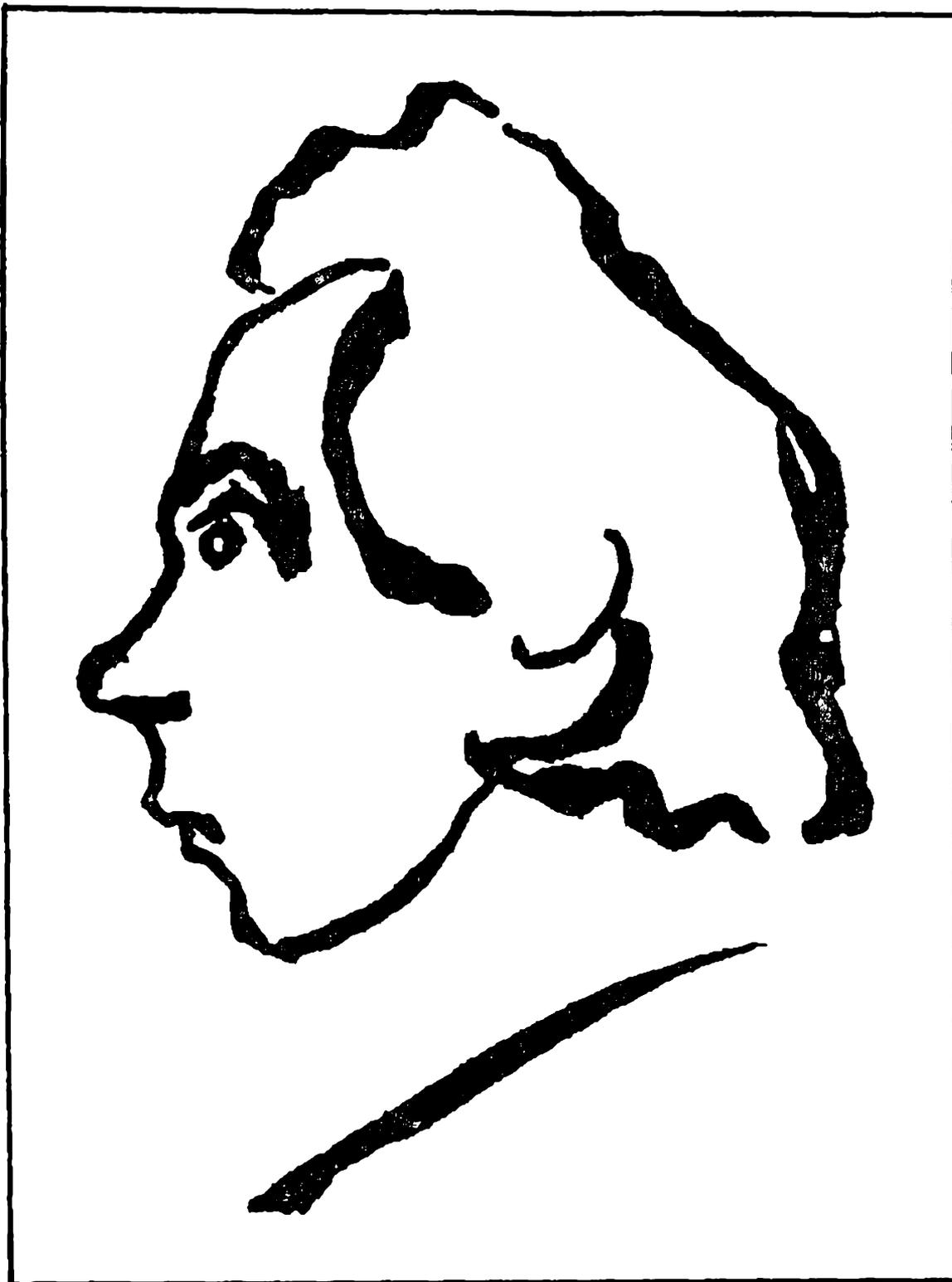
"sua teoria linguística, tanto mais que foi chamada de zaum, foi logo entendida de modo simplista; diziam que Khlébnikov criara um 'insensato

discurso sonoro'. Não é verdade. Toda essência de sua teoria reside no fato de que Khlébnikov transferiu o centro de gravidade da poesia dos problemas da sonoridade para os problemas do significado. Para ele não existe som que não se ja colorido pelo significado, não existe problema diferente de 'metro' ou de 'tema'. A 'instrumentação', que era aplicada como onomatopéia, torna-se em suas mãos um meio para modificar o significado, para reavivar o parentesco com as palavras próximas que de há muito estava ofuscado, e para gerar novos parentescos com palavras distantes e estranhas." (93 )

"Redigindo com Khlébnikov suas OBRAS COMPLETAS, em 1919, - que, infelizmente, não foram publicadas na época - eu procurava compreender o aspecto linguístico dos diferentes procedimentos de sua arte da palavra. Verifiquei que era difícil

encontrar um poeta que houvesse aliado com maior solidez, teórica e criativamente, a estrutura fônica ao plano semântico. Fui levado a fazer intervir dados da linguística na análise fônica da textura poética em Khlébnikov. Aliás, a nova luz que a obra original desse poeta lançava sobre os sons obrigava involuntariamente a questionar a concepção linguística tradicional sobre o material fônico e a submetê-la a uma revisão fundamental." (94)

"Em nome de uma perspectiva literária exata, considero meu dever escrever preto no branco, em meu nome e, sem dúvida alguma, em nome dos meus amigos, os poetas Assiêiev, Burluk, Krutchônikh, Kamiênski e Pasternak, que nós o considerávamos e continuamos a considerá-lo como um dos nossos mestres em poesia e como o magnífico e honestíssimo paladino de nossa luta poética." (95)



(96)

"Hoje de novo sigo a senda  
Para a vida, o varejo, a venda,  
E guio as hostes da poesia  
Contra a maré da mercancia." (97)

1915: "- Sim, morreu." Com essas palavras, Maiakóvski, em "Uma gota de fel"<sup>(98)</sup>, depois de resumir novamente, nos moldes da "Bofetada", os princípios que tinham norteado o movimento até então, declarava terminada a fase mais conturbada e polêmica do cubo-futurismo russo, a fase de "nosso programa de destruição". Sobre maio daquele ano (o manifesto foi publicado em dezembro), o atuante bolchevique Maiakóvski relata em sua autobiografia: "Fortaleceu-se a consciência da proximidade da revolução" ("Eu mesmo", op.cit., p.96). Isso demandava todo um trabalho de re-educação do gosto público, cujo início ele anunciava no final do manifesto: "Porque não se admirem vocês, se hoje em nossas mãos estão vendo em vez do chocalho do palhaço, o risco do arquiteto e a voz do futurismo, ontem macia ainda de sentimental espírito sonhador, que hoje se derama na força da pregação."

Nesse tempo, o grupo cubo-futurista de Moscou já abrigava representantes de outros grupos surgidos na esteira dos "guileanos", como "Centrífuga"<sup>(99)</sup> e "Liren"<sup>(100)</sup>, e engajava em sua luta os membros do recém-fundado "Círculo Linguístico de Moscou", alguns dos quais, como é o caso de Roman Jakobson e de Viktor Chklóvski, chegaram a publicar trabalhos poé-

ticos em coletâneas do movimento

O "Círculo Linguístico de Moscou", fundado por iniciativa do linguista e crítico de arte Óssip Brik no inverno de 1914-1915, reunia estudantes da Universidade de Moscou interessados em realizar estudos de linguística e de poética. Após a publicação da brochura A ressurreição da palavra (Воскресение слова , Moscou, 1914) de V.Chklóvski, o grupo, que também contava com a colaboração dos poetas Assiêiev, Maiakóvski, Mandelstam e Pasternak, publicava a coletânea de textos teóricos Poética (Поэтика , Moscou, 1916). Pouco mais tarde, com o lançamento de Coletâneas sobre a teoria da linguagem poética (Сборники по теории поэтического языка , Moscou, 1916), surgia a "ОРОІАЗ" (Общество по изучению поэтического языка - Associação para o estudo da linguagem poética) que, juntamente com o "Círculo Linguístico de Moscou", a partir do conceito de "literariedade" ("литературность") - "aquilo que torna uma determinada obra uma obra literária", nas palavras de R.Jakobson (Novíssima poesia russa) - como objeto dos estudos literários, promoveu uma verdadeira revolução na abordagem de questões relativas à linguística e à literatura.

"Deste modo, - observa Boris Schnaiderman em seu prefácio a Teoria da literatura - formalistas russos (op.cit., p.X) - "o movimento voltava-se não só contra os excessos de crítica sociológica e política, da submissão da estética à ética, que havia caracterizado a crítica russa durante anos e anos, mas sobretudo e particularmente, contra a metafísica e a religiosidade dos simbolistas russos, para quem o texto literário aparecia com muita frequência apenas como uma das maneiras de buscar o 'inefável', o 'inconsútil', o extraterreno. O trabalho crítico dos assim chamados formalistas voltava-se para o contingente, o imediato, o palpável, o analisável."

Chega outubro de 1917. O clima geral é aquele descrito admiravelmente por Alieksandr Blok no conhecido poema "Os Doze"<sup>(101)</sup>. Nesse ínterim,

"Troa na praça o tumulto!  
 Altivos píncaros - testas!  
 Águas de um novo dilúvio  
 lavando os confins da terra.

Touro mouro dos meus dias.

Lenta carreta dos anos.

Deus? Adeus, Uma corrida.

Coração? Tambor rufando.

Que metal será mais santo?

Balas-vespas nos atingem?

Nosso arsenal é o canto.

Metal? São timbres que tinem.

Desdobra o lençol dos dias

cama verde, campo escampo.

Arco-íris arcoirisa

O corcel veloz do tempo.

O céu tem tédio de estrelas!

Sem ele, tecemos hinos.

Ursa-Maior, anda, ordena

para nós um céu de vivos.

Bebe e celebra! Desata  
 nas veias a primavera!  
 Coração, bate a combate!  
 O peito - bronze de guerra." (102)

Com a vitória dos bolcheviques, os representantes do cubo-futurismo, purgado daqueles que se foram afastando da Rússia revolucionária, dedicam-se a divulgá-lo às massas. "Aceitar ou não aceitar? Semelhante pergunta não existia para mim (e para os demais futuristas moscovitas). A minha revolução", anotava Maiakóvski em sua autobiografia ("Eu mesmo", op,cit., p.97). Novas peripécias. O próprio Maiakóvski é transformado em "Poeta da Revolução" e no período que vai de 1918 a 1921, a maior parte de seus trabalhos adquire um cunho de propaganda política mais direta (o poema "150 000 000", por exemplo). Ele desenha e escreve versos para a confecção de cartazes de propaganda. A nova arte, antes confinada aos cafés, ateliês e auditórios, sai às ruas.

No decorrer da guerra civil faltava papel. Imprimir um livro era uma empresa praticamente impossível. A literatura sobrevive manuscrita e amontoada nas várias secções do Proletkult, a imensa organização proletária da cultura criada

no início da revolução, ou então é transmitida oralmente em plena perspectiva Tviérskaia (atual Górkí), a principal artéria de Moscou. Entretanto, em meio ao tumulto e também para satisfazer as necessidades do novo tempo que se anunciava, prosseguiram os estudos do "Círculo Linguístico de Moscou" e da "OPOIAZ". "Surgindo numa época de grandes discussões - continua B.Schnaiderman no referido prefácio (op.cit., p.XII) - "na época em que o suprematismo de Maliévitch, o construtivismo, a poesia cósmica de Khlébnikov e Maíakóvski subvertiam todas as noções do consagrado, na época da transformação do palcô cênico por Meyerhold e da sucessão de imagens até então conhecida no cinema, realizada por Eisenstein, o assim chamado formalismo russo procurou na literatura viva e não apenas nos monumentos do passado aquilo que poderia caracterizar a linguagem da obra literária. Ele estudou o específico, o inerente à literatura. Mas, ao mesmo tempo, as novas correntes artísticas afirmavam a necessidade de fundir a arte na vida cotidiana." E é também em nome dessa necessidade que, aos olhos dos formalistas, tornou-se extremamente oportuno o estudo da língua transmental enquanto fenômeno poético e linguístico<sup>(103)</sup>. Para

um estudo aprofundado das relações entre cubo-futuristas e formalistas remeto ao imprescindível Formalismo e Futurismo (op. cit.) de Krystyna Pomorska.

Em 1923, Maiakóvski, como líder do movimento "Frente esquerda das Artes", edita o primeiro número da revista LEF, em que propõe um reexame das táticas cubo-futuristas que deveriam então forjar o novo homem e o novo mundo<sup>(104)</sup>, porém o futurismo enquanto tal já se achava em declínio: um novo movimento já se deflagrara como desenvolvimento direto do cubo-futurismo e da pintura de vanguarda - o construtivismo. A revista passa a ser o centro divulgador dessas idéias. Em 1927, após uma interrupção de quase dois anos, a revista, numa segunda dentição, agora com o nome de Novo LEF, volta a ser publicada (até 1928) e reúne os últimos cubo-futuristas e os formalistas, dentre os quais os poetas Pasternak, Kamiênski, Assiêiev, Krutchônikh, Maiakóvski, o dramaturgo Trietiakov, o teórico O.Brik, o ensaísta V.Chklóvski, o pintor e fotógrafo Rodtchenko, o cineasta S.Eisenstein, o diretor de teatro Meyerhold, que tentavam aliar a criação artística e teórica à ideologia oficial. Essa tentativa produziu valiosos frutos até que stálin, já no início dos anos 30, não resolvesse acabar com a alegria de todo mundo.

# NOTAS

---

1. Do ciclo de poemas escritos entre 1908 e 1921, in СТИХОТВО-  
РЕНИЯ И ПОВМЫ (Versos e poemas), v.2, Leningrado, Ed. Escri-  
tor Soviético, 1961. Atrevo-me a transcrever uma tradução, a-  
inda em estado de hibridez, que fiz do poema.

"Fora da cidade cresceu um bairro ermo  
Em terreno palustre e movediço.  
Lá viviam os poetas, - e um encontrava  
O outro com um sorriso arrogante.  
  
Em vão o dia radiante nascia  
Por sobre o desolado pântano:  
O morador dedicava seu dia  
Ao vinho e aos laboriosos cantos.  
  
Quando se embriagavam; amigos jurados,

Palavam com malícia e irreverência  
A manhã os colhia. Depois, trancados,  
Trabalhavam com estultícia e diligência.  
Depois saíam da birosca, como cães,  
Para olhar, como o mar ardia.  
E às douradas tranças de cada passante  
Rendiam-se com conhecimento de causa.  
Enternecidos, sonhavam com o século de ouro,  
Xingavam os editores em unísono.  
E choravam saudosos as florzinhas,  
As minúsculas nuvens de pérola...  
Assim viviam os poetas. Leitor e amigo!  
Consideras, por acaso, pior  
Que tuas vãs tentativas de todo dia,  
Que o teu pântano suburbano?  
Não, caro leitor, meu cego crítico!  
In extremis, tem o poeta  
Tranças, nuvens, século de ouro,  
Tu não tens acesso a nada disso!...  
Viverás satisfeito contigo e tua mulher,  
Com aquela sua compleição atarracada,  
Mas o poeta é ébrio do universo  
E é frágil sua compleição!

Ainda que dê com o rabo na sebe,  
 Ainda que a vida na terra me amasse, -  
 Eu acredito: Deus me cobriu de neve,  
 A nevasca veio me beijar!"

24.VII.1908.

2. Em seu livro As vanguardas literárias na Europa (op.cit.), Benjamin Goriély considera que o simbolismo caracterizou uma abertura para o Ocidente, embora reconheça que o movimento na Rússia tivesse fincado raízes mais profundas e adquirido fisionomia própria.

3. O termo é do formalista Iuri Tiniánov em АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ (Arcaizantes e inovadores. Leningrado, Priboi, 1929), coletânea de ensaios sobre questões como a "semântica" da poesia e a evolução dos processos e fenômenos literários. Utilizo a tradução italiana de Sergio Leone, Avanguardia e Tradizione (Bari, Dedalo Libri, 1968) com introdução de Viktor Chklóvski reelaborada pelo Autor especialmente para esta edição. O livro é considerado uma das obras-chaves para a compreensão dos procedimentos de análise da teoria formalista e ainda não encontrou seu tradutor brasileiro.

4. Foram poucos os poetas consagrados depois da época de Púchin. Contam-se entre eles N.A.Niekrássov (1821-1872), A.A.Fet (1820-1892), S.Ia. Nádson (1862-1887).

5. I.Tiniánov, "Púchkin" in *Avanguardia e tradizione*, p.64.
6. Corresponde em seu conjunto à época da poesia romântica na Europa.
7. Poema "Jubileu", comemorativo do 125º aniversário de nascimento de A.S.Púchkin (1799-1837) na tradução de Haroldo de Campos para Poesia Russa Moderna (op.cit., 2ª edição, pp.196-204). Maiakóvski fora acusado de macular a fama do Poeta e respondia com esse magnífico poema, em que ressalta as características de modernidade da práxis poética puchkiniana, em confronto com a sua própria. Agora Púchkin também é "futurista". Não é à toa que Maiakóvski, num outro trecho do poema, o convida a participar da Revista LEF, último reduto dos cubo-futuristas.
8. D.S.Mirsky, Histoire de la littérature russe, Paris, Fayard, 1969, p. 480.
9. Teórico russo do marxismo, G.V.Pliekhânov (1857-1918) aderiu ao movimento populista ilegal em 1875, ainda estudante em S.Petersburgo, tornando-se logo líder de movimentos trabalhistas. Quando em 1879 a maioria dos populistas decidiu realizar um golpe contra o tzarismo, manteve-se fiel à minoria que apoiava o princípio de doutrinação socialista das massas. Mais tarde, já emigrado, Pliekhânov renunciou ao populismo baseado nos instintos coletivistas do campesinato com aversão à ação

política, em favor do socialismo marxista. Em seus panfletos publicados pelo "Grupo para a emancipação do trabalho", do qual tinha sido um dos fundadores em Paris, Pliekhânov sublinhou a atitude revolucionária do proletariado; achava que só um maior desenvolvimento do capitalismo na Rússia fortaleceria a classe operária, criando as condições necessárias à realização do socialismo. A influência de Pliekhânov na Rússia tornou-se patente apenas em 1890 através de suas obras. Suas contribuições à filosofia e estética marxistas deixaram em segundo plano seu papel de fundador do movimento trabalhista russo. Sua exposição sobre o materialismo histórico é das mais lúcidas e detalhadas, o que coloca para os círculos marxistas junto de F. Engels. Em sua teoria sobre arte abriu novos caminhos. Em oposição às vulgarizações correntes de Marx, tentou estabelecer uma ligação entre a arte e sua base econômica. Para seus trabalhos sobre crítica literária inspirou-se em Bielinski e Tchertcheniévski, dois destacados representantes de tendência sociológica na Rússia.

10. Vladimir Solovióv (1853-1900), poeta, filósofo e estudioso de literatura. Sua obra A beleza na natureza (Красота в природе, 1889) e vários artigos sobre poesia e poetas constituíram um dos marcos iniciais para a criação na Rússia de uma estética . Filósofo da corrente espiritualista, Solovióv

considerava a mística (como forma de conhecimento) parte integrante da filosofia e preconizava a síntese da filosofia, da ciência e da religião. Em seus estudos de estética, ele liga a arte à experiência mística; coisa que, na prática e em posteriores teorias, os simbolistas russos também fizeram. A estética de Solovióv é a base filosófica da escola simbolista russa. Poetas e teóricos como Briussov, Mieriejkóvski, V. Ivanov, A. Biéli consideravam-no uma espécie de pai espiritual, embora ele os renegasse como filhos do decadentismo, chegando até a abandonar a redação do O mensageiro do Norte (Северный востник) onde se concentravam os simbolistas na época. Desempenhou notável influência sobre A. Blok, cujo Versos sobre uma belíssima dama (Стихи о прекрасной даме) tem como substrato as idéias solovioianas.

11. G. Pliekhânov, A arte e a vida social, op. cit., p. 11.

12. Benjamin Goriély em seus As vanguardas literárias na Europa (op. cit., p. 7) aponta a admiração de Soloviov pela obra Relações estéticas entre arte e realidade do materialista Tchernichevski.

13. O estudioso D. S. Mirsky considera a influência de Nietzsche decisiva para a liberação do poeta no que diz respeito à manifestações da própria individualidade em contraponto ao "dever cívico" do poeta daquela época. (Histoire de la littérature russe, op. cit., p. 479).

14. Trata-se da revista A balança (Весы ), fundada em 1904 e substituída em 1909 pela revista Apolo (Аполлон ). Além da revista O mundo da arte (Мир искусства ), os simbolistas publicaram também na revista O mensageiro do norte (Северный вестник ).

15. Denominação de um grupo, e respectiva publicação, nascido no fim do século XIX contra os "Ambulantes" sob o impulso de S.P. Diaguilev. Organizou exposições e editou a primeira revista de arte na Rússia com o mesmo nome, revista que existiu de 1899 a 1904. Após a partida de Diaguilev para o Ocidente em 1906, Benois, Somov e Roerich reconstituíram em 1910 um grupo de artistas com o nome de "Mundo da arte", que fez exposições em S.Petersburgo e Moscou a cada ano. O "Mundo da arte" insistia sobre a importância da forma artística, em detrimento de toda preocupação social.

16. Respectivamente, Sob o céu nórdico (Balmont) e Os simbolistas russos (Briussov).

17. Poema do ciclo Ante lucem, datado de 26/V/1899, de A.Blok.

18. Poema "Песня Офелии" de A.Blok, datado de 1899.

19. Innokenti F. Anniênski (1856-1909), poeta da corrente decadente-simbolista, crítico, tradutor de Horácio e de Eurípedes; Konstantín D. Balmont (1867-1943), poeta, tradutor de Calderon, Shelley, Poe, Hoffmann, Hauptmann, Ibsen, dentre

outros; Andréi Biéli, pseudônimo de Boris N. Bugáiev (1880-1943), poeta, romancista, teórico do simbolismo, pesquisador da linguagem poética; Aleksandr Blok (1880-1921), poeta, crítico e dramaturgo, considerado o poeta máximo do simbolismo russo; Valieri Briussov (1873-1924), poeta, teórico do simbolismo, tradutor de Verhaeren e de poetas armênios, estudioso de Púchkin; Viatcheslav I. Ivanov (1866-1949), filósofo, poeta e filólogo, tradutor de Píndaro, Safo, Ésquilo, Novalis, Petrarca; Fiódor Sologub, pseudônimo de Fiódor K. Tetiérnikov (1863-1927), poeta, romancista, tradutor de Verlaine, Baudelaire, Gautier, Voltaire, von Kleist, Maupassant.

20. Ensaio publicado em 1937 na revista A herança literária Литературное наследство ), Moscou, nn.27-28.

21. V. nota 14.

22. Poema datado de 1914, traduzido por Haroldo de Campos para a antologia Poesia russa moderna (op.cit., 2<sup>a</sup> ed., p.150). Poeta singular, marcado pelo simbolismo francês e com acentuada tendência neoclassizante, Óssip E. Mandelstam (Varsóvia, 1892 - Sibéria, 1938), participou do acmeísmo durante um breve tempo.

23. "Коротко о себе " (Um pouco sobre mim), in СТИХОТВОРЕНИЯ (Poesias, Moscou, 1961).

24. B. Goriély, por exemplo, aponta para o fato (op.cit., p.37).

25. Nikolai S.Gumilióv (1886-1921), poeta e teórico do acmeísmo, fundador do movimento, tradutor de Théophile Gautier. Monarquista convicto foi preso pela Tcheká, a polícia política, por participar de complôs contra-revolucionário e fuzilado em 24 de agosto de 1921.
26. Ana A.Akhmátova (1888-1966), poeta. Tornou-se acmeísta em 1910 e as obras dessa fase foram muito bem recebidas por parte da crítica e do público. Depois da revolução de Outubro não abandonou a Rússia e também nunca se pronunciou quanto à ideologia revolucionária.
27. No artigo "Утро акмеизма" ("O amanhecer do acmeísmo"), reproduzido em Manifestos literários, op.cit., pp.45-50.
28. In Poemas (op.cit., pp.77-78).
29. A esse respeito, ver também os seguintes trabalhos:
- a) Formalismo e Avanguardia in Russia (op.cit., pp.118-119), de Ignazio Ambrogio;
  - b) Materiais para o estudo do futurismo russo e do futurismo italiano (op.cit.), de Aurora Fornoni Bernardini;
  - c) Poesia e poéticas do futurismo (russo e italiano) (op.cit.), de Aurora Fornoni Bernardini.
30. Igor Sivieriânin é considerado o introdutor dos termos "futurismo" e "futurista" na Rússia; termos que, aliás, eram recu

sados inicialmente pelos "guileanos" de Moscou, como pejorativos.

31. Remeto à leitura de uma deliciosa passagem de O arqueiro de um olho e meio (op.cit. pp.187-190) de B.Livchits, onde o autor relata uma visita que ele e Maiakóvski fizeram a Sievie riânin.

32. Петербургский глашатай publicação ego-futurista dirigida pelo poeta principal teórico do movimento I.Ignatiev (Ivan Kazanski).

33. Верниссаж revista publicada em Moscou, da qual participavam artistas ligados ao grupo "Mezanino da poesia" de tendências ego-futuristas.

34. A revista foi publicada em S. Petersburgo de 1913 a 1916, era editada por V.R.Khovin. Dela participaram também, afora os ego-futuristas notórios, Khlébnikov, Kamiênski e Guro.

35. Transcrevo a tradução de Aurora Fornoni Bernardini para Materiais para o estudo do futurismo russo e do futurismo italiano (op.cit., pp.84-85).

36. K.M.Fofanov (1862-1911) e M.Lokhvítskaia (1869-1905), poetas simbolistas considerados por Sivieriânin como precursores do ego-futurismo.

37. Associação de pintores fundada em 1863, ideologicamente próxima dos democratas-revolucionários; produzia e expunha obras acadêmicas de temas predominantemente sociais num estilo "realista".

38. Grupo surgido em fins do século XIX em contraposição aos "Ambulantes" sob o impulso de S.Diaguiliev; organizava exposições e editou com o mesmo nome a primeira revista de arte na Rússia (1899-1904). Em 1910, um grupo de artistas de S.Petersburgo formou-se com o mesmo nome e promovia exposições nas duas capitais. O grupo insistia sobre a importância da forma artística em detrimento de qualquer preocupação social.

39. Izdiébski organizou duas exposições internacionais de 1909 a 1912. que, além de Moscou, percorreram Odessa, Kiev, S.Petersburgo e Riga. Os catálogos reúnem pintores de várias tendências, com predominância de impressionistas e cubistas, tais como Bonnard, Bracque, Balla, Gleizes, Signac, Le Fauconnier, Kandinski, Lariônov, Lentulov, Matiuchin, Exter, Gontcharova, Tátlin, David Burliuk.

40. O "Valete de Ouros" organizou duas exposições nessa época:

a) 1910-1911: D.Burliuk, Lariônov, Kandinski, Gontcharova,

Maliévitch, Exter, Gleizes, etc.;

b) 1912: Burliuk, Gleizes, Van Dongen, Derain, Delaunay,

Kandinski, Kirchner, Léger, Lentulov, Exter, etc.

41. Grupo de artistas de vanguarda, de S.Petersburgo (1910-1917). Organizava exposições em que foram expostas as obras mais audaciosas de Maliévitch, Filônov, Tátlin, Rozanova, Puni, os Burliuk, Lariônov, Gontcharova. Foi a "União da Juventude" que promoveu os dois espetáculos futuristas de 1913:

Vladimir Maiakóvski, tragédia de Maiakóvski e a ópera de M. Matiuchin sobre um prólogo de Khlébnikov e um libreto de Krutchônikh, Vitória sobre o sol. O grupo editou também três almanaques com textos teóricos e literários. No segundo número publicou dois manifestos do futurismo italiano; no terceiro, dedicou a segunda parte da revista ao grupo "Guiléia", de Moscou.

42. Nome atribuído pelo pintor cubo-futurista Kazimir S.Maliévitch (1878-1935) à abstração geométrica que derivou do cubismo e da concepção de zaum de Krutchônikh, em 1913. Em linhas gerais, os elementos do suprematismo são o retângulo, o círculo, o triângulo e a cruz. Embora a primeira manifestação do suprematismo tivesse lugar em 1913, quando Maliévitch expôs um quadrado perfeito, preto sobre fundo branco, o manifesto do movimento só apareceu em 1915. Foi redigido com o auxílio de Maiakóvski e outros escritores de vanguarda. Quase simultaneamente Tátlin criou um movimento construtivista e Rodtchenko o não-objetivismo, os dois estreitamente aparentados

ao movimento de Maliévitch. Mais tarde em 1920, o construtivismo recobrou novas forças quando Gabo e Pevsner publicaram em Moscou o Manifesto realista. Os dois últimos deixaram Moscou, um para Berlin e o outro para Paris, quando os dirigentes rus sos baniram os movimentos modernos. As idéias construtivistas e suprematistas entraram, porém, principalmente na Alemanha a partir de 1922 pela atividade do pintor e desenhista El Lissitski, onde encontraram nos meios da Bauhaus a corrente neo-plástica trazida da Holanda por Van Doesburg na mesma época.

43. O movimento lançado por Mikhail Lariônov em Moscou (1911-1912) parece ter suas origens no impressionismo e no futurismo. No manifesto divulgado em 1913 lemos que a tela raionista deve dar a impressão de deslizar para fora do tempo e do espaço, su gerir em suma a sensação de quarta dimensão; para atingir esse fim, o pintor deve lançar mão de raios de cor paralelos ou opostos. Importa somente lembrar da experiência raionista que as telas de Lariônov e de Gontcharova contam-se entre as primeiras obras radicalmente abstratas, i.é, sem qualquer relação com a realidade visual tradicional, pintadas neste século.

44. "ЗАРЯТЪ СМЪХОМ ", traduzido por H.de Campos em Poesia russa moderna (op.cit.,p.81). O poema era considerado pelos cubo-futuristas o marco inicial do movimento em literatura.

45. Os irmãos Burliuk, Vladimir e Liudmila eram pintores; David além de pintor poeta; Nikolai era poeta. David Burliuk foi também o responsável pela promoção e divulgação da maioria dos eventos, exposições, coletâneas do grupo cubo-futurista de Moscou.

46. "Hylaea" ("Guiléia" em russo) era o nome com que os antigos gregos chamavam a região onde se localizava a propriedade administrada pelos pais dos irmãos Burliuk.

47. Vocábulo cunhado por V.Khlébnikov com a forma verbal будет (3.<sup>a</sup> pessoa do singular do futuro do verbo ser (БЫТЬ portanto, será) e o sufixo ianin ( ЯНИН ), que em russo serve para formar diversas categorias de nomes: nomes de povos, grupos sociais, etc.

48. "Футуризм" publicado na revista Arte (ИСКУССТВО) nº 7, de agosto de 1919. Cito a partir da tradução francesa de T.Todorov em Questions de Poétique (op.cit., pp.25-30)

49. O termo é de B. Livchits, em alusão a um poema do próprio Burliuk (O arqueiro de um olho e meio, cit., p.88).

50. O termo é novamente de B.Livchits (O arqueiro de um olho e meio, cit., p.89).

51. "Sobre a poesia" ("О поэзии"), publicado na revista Arte inventiva (ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО) nº01, Petrogrado, Comissariado da Instrução - Secção de Artes Plásticas, 1919.

52. "Eu mesmo" ("Я сам", 1922), traduzida por Boris Schnaiderman em A poética de Maiakóvski (op.cit., p.94).
53. O "quase" fica por conta dos limites "naturais" entre Arte e Ciência.
54. Caso, sobretudo, dos textos teóricos de V.Khlébnikov. Cf. neste trabalho "A trompa dos marcianos" e "Nossa base".
55. A revista LEF (Левый фронт/Frente esquerda/) do grupo "Frente esquerda das artes" reúne a partir de 1923, sob a liderança de Maiakóvski, trabalhos dos últimos futuristas, dos construtivistas e dos formalistas (V. os textos teóricos de Vinokur e de Arvátov sobre a linguagem transmental, traduzidos para este trabalho). Quanto à colaboração de pintores e desenhistas nas coletâneas, as notas nº1 que acompanham a tradução dos manifestos e programas para este trabalho, fornecem, na medida do possível, mais informações.
56. "Eu mesmo", op.cit., p.94.
57. Cito o texto traduzido por Boris Schnaiderman (A poética de Maiakóvski, cit., p.70), tomando a liberdade, inclusive, de incorporar às minhas as notas que ele fez à tradução (notas 58, 59, 60, 61, 62, respectivamente).
58. Em Novíssima poesia russa - esboço I (pp.3-5), Roman Jakobson desenvolveria uma argumentação crítica e linguística para demonstrar que os versos de Púchkin, tão louvados por sua "lim

pidez" e "transparência" , eram na realidade menos compreensíveis que o de Khlébnikov e os de Maiakóvski.

59. Alusão aos versos de F.I.Tiutchev: "Como a um primeiro amor / O coração da Rússia não te esquece" (do poema "29 de janeiro de 1837", dedicado a Púchkin).

60. O poeta C.D.Balmont, próximo do simbolismo.

61. O poeta simbolista Valiéri Briussov escrevia então versos belicosos.

62. Alusão ao costume russo dos banhos a vapor, em que as pessoas batem no próprio corpo com vassourinhas de tília, e à expressão popular: "Isto não vale uma vassourinha de banho", com o sentido da nossa: "Isto não vale um caracol" (ou "... um vintem furado").

63. A respeito dos trabalhos poéticos em linguagem trasmental, v. neste trabalho a tradução dos seguintes artigos:

- a) "Sobre a poesia e a língua trasmental", de V.Chklóvski;
- b) "Futuristas - construtores da língua", de G.Vinokur;
- c) "A verbocriação (a propósito da poesia trasmental)", de B. Arvátov.

64. V. o poema "Encantação pelo riso", tradução de H. de Campos, in Poesia russa moderna , op.cit., p.81.

65. Espécie de estampa primitiva em madeira.

66. "Декларация слова, как такового" (Declaração da palavra enquanto tal), 1912-1913.
67. " Буква как таковая", 1913, assinado por Khlébnikov e Kru<sup>u</sup>tchônikh.
68. "Поэтичские начала" (Princípios poéticos), in Manifestos e programas dos futuristas russos, cit., pp.77-78.
69. " Слово как таковое ", neste trabalho às pp.99 - 108 .
70. " Садоk судей ", neste trabalho às pp.142 - 150 .
71. "Освобождение слова", neste trabalho às pp.134 -141.
72. In Pomada (Помада), Moscou, 1913.
73. "НОВЫЕ ПУТИ СЛОВА ", traduzido neste trabalho às pp.109-130 .
74. Ver neste trabalho o manifesto "A trompa dos marcianos" e o artigo "Nossa base".
75. Traduzido por Boris Schnaiderman em A poética de Maiakóvski, cit., p.151
76. "Fantasmi", in Poesie di Chlébnikov de A.M.Ripellino (cit.,pp.28-31).
77. Viktor Chklovski em Zoo ou cartas não de amor (1923), citado a partir de "Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov", prefácio de A.M.Ripellino a Poesie di Chlébnikov (cit., p.VII).

78. Nikolai Assiêiev, citado a partir de "Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov" de A.M.Ripellino (op.cit., p.VII).
79. I.Tiniánov, op.cit., p.288.
80. B.Livchits, op.cit.,p.135.
81. V.Maiakóvski, em "V.V.Khlébnikov" (op.cit.,p.155).
82. Poema de 1908, traduzido por A.M.Ripellino em Poesie di Chlébnikov (cit.,p.03).
83. Luda Schnitzer,"Vélimir Khlebnikov sans 'et", prefácio à tradução de poemas de V.Khlébnikov (Choix de poèmes, cit.,p.22).
84. V.Maiakóvski, em "V.V.Khlébnikov" (op.cit.,p.156).
85. Poema traduzido por A.M.Ripellino em Poesie di Chlébnikov, cit., p.56.
86. B.Livchits, op.cit.,p.54.
87. V.Khlébnikov, "Auto-retrato" .
88. A.M.Ripellino, "Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov", cit., pp. XXVII, XXXVIII, XXXIX.
89. Roman Jakobson, "La génération qui a gaspillé ses poètes", tradução de Marguerite Derrida, in Questions de poétique,cit., p.74.

90. B.Livchits, op.cit., p.135.
91. Poema traduzido por A.M.Ripellino em Poesie di Chlébnikov, cit., p. 23.
92. Tu. Tiniánov, op.cit. , p.287.
93. Id.ib., p.284.
94. Roman Jakobson, in Diálogos, cit., p. 29.
95. V.Maiakóvski, "V.V.Khlébnikov", op.cit.,p.156.
96. Retrato de V.Khlébnikov por Nadiejda Burliuk (desenho,1913).
97. V.Khlébnikov, poema de 1914 traduzido por Augusto de Campos em Poesia russa moderna, cit., p.90.
98. Cf. manifesto traduzido neste trabalho.
99. Grupo futurista formado em 1914. S.Bobrov foi um de seus teóricos. B.Pasternak e N.Assiêiev estrearam nesse grupo.
100. Grupo futurista e casa editora do mesmo nome que agrupava Piétnikov, Assiêiev, Bojidar, Khlébnikov, Matiuchin, Filonov , Guro.
101. Poema de janeiro de 1918, traduzido por A.de Campos em Poesia russa moderna, cit.,pp.37-47.
102. Poema de 1917 de V.Maiakóvski, traduzido por Haroldo de Campos em Poemas de V.Maiakóvski, cit., pp.77-78.

103. Cf. nota 63.

104. Cf. o artigo "Em quem finca seus dentes a LEP?", traduzido por Boris Schnaiderman em A poética de Maiakóvski (op.cit., pp.225-228), que abre o primeiro número da revista em março de 1923.



# A PALAVRA ENQUANTO TAL <sup>(1)</sup>

---

sobre a obra de arte (2)

1. - Para que se escreva e leia num piscar-de-olhos (canto, marulho, dança, dispersão de construções desarticuladas, esquecimento, desaprendizagem, V. Khlébnikov, A. Krutchônikh, Ie.Guro; na pintura V. Burliuik e O. Rozanova).
2. - Para que se escreva duro, leia duro, mais incomodamente que botas engraxadas ou um caminhão na sala de visitas (grande quantidade de nós, alinhavos, casas de botão e remendos, superfície de rebarbas fortemente áspera. Na poesia D. Burliuik, V. Maiakóvski, N. Burliuik, B. Lívchits; na pintura Burliuik e K. Maliévitch<sup>(3)</sup>).

Antes de nós a instrumentação dos escritores era inteiramente diversa, por exemplo:

"Pelo céu da meia noite um anjo voava  
E uma suave canção ele cantava..."(4)

Aqui o colorido é dado pelo anêmico can... can...  
Como quadros pintados com pudim e leite também não nos sa-  
tisfazem versos construídos em

pa - pa - pa  
pi - pi - pi  
ti - ti - ti  
etc.

Um homem sadio com toda esta comida fica apenas com  
dor de barriga.

Nós demos uma amostra de diferentes sons e combina-  
ções de palavras:

dîr, bul, chtchîl,  
ubiechtchur  
skum  
vî so bu  
r l éz (5)

(A propósito, neste pentâmetro há mais nacionalismo russo do  
que em toda a poesia de Púchkin)(6).

Não é o afônico, lânguido, caramelo de nata da poe-  
sia (jogo-de-paciência...)...(puxa-puxa)..., mas o bardo ame-  
açador:

Somos jovens jovens jovens  
 Frio do demo no abdômen  
 Agora sigam-me todos...  
 Por trás dos meus ombros  
 Meu chamado consiste  
 Neste orgulhoso speech!  
 Pedra e relva mastiguemos  
 O doce o amargo os venenos  
 Abocanhando os espaços  
 Do mais profundo ao mais alto  
 A fera o monstro a escama a pluma  
 O vento a argila o sol a espuma!... (7)

antes de nós faziam-se as seguintes exigências da linguagem: ser clara, pura, honesta, sonora, agradável (acariciante aos ouvidos), expressiva (relevante, colorida, succulenta).

Caindo no eterno tom jocoso de nossos críticos, é possível prolongar a opinião deles sobre a língua e nós vamos notar que todas suas exigências (que horror!) são mais aplicáveis às mulheres que à língua como tal.

Com efeito: clara, pura (é certo), honesta (hum... hum...), sonora, agradável, terna (perfeitamente correto), en fim, succulenta, colorida, vocês... (quem está aí? Entrem!)

É verdade, nos últimos tempos tentaram transformar

a mulher no eterno feminino, na bela dama, e por isso a saia tem sua mística (isso não deve perturbar os não-iniciados ainda mais!...) Nós também achamos que a língua deva ser língua antes de tudo e se a gente for lembrar algo, que seja então antes um serrote ou a flecha envenenada de um selvagem.

Do que ficou dito, vê-se que, antes de nós os criadores da palavra, dissecaram em demasia a "alma" humana (enigma do espírito, da paixão e dos sentidos)<sup>(8)</sup>, mas mal sabiam que a alma é criada pelos bardos e, assim como nós, bardos futuristas, pensamos mais sobre a palavra, que sobre os precursores da surrada "Psiquê", pois ela é morta em solidão e agora está em nosso poder criar uma nova... Será que vamos querer?

Não!...

Melhor viver da palavra enquanto tal, que abismado em si mesmo<sup>(9)</sup>.

Assim se resolvem (sem cinismo) muitas das fatais questões dos pais, a quem dedico os seguintes versos:

Acabar o mais depressa

O vaudeville indecente.

Ó, certamente

Isso a ninguém surpreende.

A vida é brincadeira boba, anedota -

Os mais velhos repetiam...

Não precisamos de ordens

E não nos guiamos para essa podridão...<sup>(10)</sup>

Os pintores futuristas gostam de usar partes do corpo, cortes.

E os criadores de palavra futuristas a palavra cortada, a meia-palavra e suas combinações extravagantes e engenhosas (linguagem zaum ). Consegue-se com isso o máximo de expressividade<sup>(11)</sup> e diferencia-se, justamente com isso a linguagem impetuosa da atualidade que aniquilou a linguagem congelada precedente (ver mais detalhadamente em meu artigo "Novos caminhos da palavra") (no livro Os três)<sup>(12)</sup>. Este procedimento expressivo é estranho e incompreensível para a literatura desbotada anterior a nós, e igualmente aos empoados ego-aduladores (ver Mezanino da Poesia)<sup>(13)</sup>.

Gostam de trabalhar os desprovidos de talentos e os alunos. (O urso diligente Briussov<sup>(14)</sup>, aquele que cinco vezes reescrevia e polia seus romances. Tolstói, Gógol, Turguiêniev), isto é válido também para o leitor.

Os criadores da palavra deveriam escrever em seus livros: ler e rasgar!<sup>(15)</sup>.

A.Krutchônikh e V.Khlébnikov

1913.

## NOTAS

---

1. "СЛОВО КАК ТАКОВОЕ", panfleto lançado em 1913 e assinado por V. Khlébnikov e A. Krutchônikh. Para a tradução foi utilizado o texto original reproduzido na coletânea Литературный манифесты от символизма к октябрю (Manifestos literários do simbolismo a Outubro), op.cit., pp.80-82.
2. Este é o último texto de uma série de quatro outros que tratam especificamente da palavra e lançam os fundamentos da linguagem transmental (zaum). No primeiro, "Declaração da palavra enquanto tal" (Декларация слова как такового), escrito entre 1912 e 1913, Krutchônikh propõe a idéia Khlébnikoviana de uma língua transmental como língua universal e como possibilidade de renovação da linguagem poética através da criação livre de novas palavras. Em "A palavra enquanto tal", V.Khlébnikov e Krutchônikh proclamam que "a obra de arte é a arte".

da palavra" e que como tal deve ser recebida e criticada, estabelecem uma polêmica com os futuristas italianos sobre a data do início das manifestações futuristas (1908, segundo o texto, com a preparação do almanaque Armadilha para Juizes I (Садок Судьи I), lançado posteriormente) e acusam os italianos, "fanfarrões de voz grossa, piegas e mudos" de não apresentarem trabalhos inovadores sobre a linguagem. O terceiro texto, "A letra enquanto tal" (Буква как таковая, 1913) também assinado por ambos, assinala a necessidade de elaboração da linguagem poética em seu aspecto gráfico, conferindo-lhe cor e elementos táteis no ato da impressão para recuperar "os encantos com que foi dotada a escrita no momento exato da "terrível tempestade da inspiração". Num outro trabalho (V. "Novos caminhos da palavra") Krutchônikh retoma a discussão de questões levantadas nesses manifestos.

3. Os artistas citados neste e no item anterior, com exceção de Kasimir Maliévitch e de Olga Rozanova, eram componentes do grupo inicial "Guiléia" e dentre eles, David Burluk, A. Krutchônikh, V. Maiakóvski e V. Khlébnikov foram signatários do manifesto "Bofetada no gosto público", de 1912. A inclusão neste manifesto do pintor K. Maliévitch, iniciador do suprematismo em pintura, e da pintora O. Rozanova, ambos pertencentes à "União da Juventude" (Союз молодежи), grupo de artis-

tas de vanguarda concentrado em Petersburgo de 1910 a 1917 que promovia exposições e publicava uma revista com o mesmo nome, deve-se propriamente a um intercâmbio de experiências entre os futuristas de Moscou e aqueles de Petersburgo. Desse modo, os Burlíuk expunham na sede da "União da Juventude"; o número três da revista dedicava sua segunda parte à publicação de trabalhos do grupo "Guiléia" (2 poemas de D. Burlíuk, 6 de N. Burlíuk, 4 de Krutchônikh, um trabalho de Guro e um poema longo de Khlébnikov todo baseado em neologismos); Maliévitch participava com D. Burlíuk dos tumultuados serões futuristas; de um encontro em Ussikirko, na fronteira com a Finlândia, surgia com música de Matiuchin sobre um prólogo de Khlébnikov, libreto de Krutchônikh e cenários de Maliévitch a primeira e única ópera futurista ("Vitória sobre o sol"); o moscovita por adoção, Maiakóvski, escandalizava o distinto público com sua tragédia Vladimir Maiakóvski: era 1913.

4. Versos iniciais do famoso poema "O anjo" (АНГЕЛ) do romântico M. I. Liérmontov (1814-1841).

5. "Dir. bul chtchil" de A. Krutchônikh é provavelmente o poema mais conhecido de toda a produção zaum. Foi publicado pela primeira vez em 1913 numa pequena antologia futurista de nome A Pomada (Помата, Moscou) e desde então passou a ser ci-

tado como exemplo típico de linguagem zaum não só em artigos e manifestos do grupo (Cf. "A libertação da palavra" de B. Livchits e "Nossa base" de V. Khlébnikov), como em textos do próprio Krutchônikh (Cf. "vitória sem fim" e "Novos caminhos da palavra", além da "Declaração da palavra como tal").

6. O pentâmetro, por exemplo, é o metro próprio da bilina, o canto épico de tradição oral, cuja origem se perde nos tempos da Russ Kievana. Nesse caso o "nacionalismo russo" de "dir, bul chtchil!", por sua característica zaum, poderia ser entendido como a representação de um epos primordial, ou melhor, pré-lógico. Quanto a Púchkin, depois de jogado "de bordo do Navio da atualidade" (Cf. "Bofetada no gosto público"), numa típica frase de efeito, era ressuscitado, num hiperbólico passe de metonímia, para simbolizar toda uma tradição literária que consagrou o tetrâmetro iâmbico, um dos metros preferidos do Poeta (porém, não o único), como o metro por excelência da poesia russa.

7. O poema é de autoria de D. Burluk. Transcrevo no manifesto a excelente tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman (apud. Poesia Russa Moderna, op.cit., p. 55).

8. Referência direta aos simbolistas

9. Kristina Pomorska (op.cit., p. 108) aponta nestes três últimos parágrafos para os elementos constituintes de um "con-

ceito de personalidade criativa" introduzido pela estética futurista, em que o importante não é só a "alma" do objeto descrito, mas também o "eu-lírico" que vive a palavra no discurso poético. "Em outras palavras, aqui se propõe o problema do 'Ich-Dichtung'. Muito caracteristicamente, e ao contrário do que acontecia em todas as poéticas precedentes, o 'Ich-Dichtung' é quase inexistente na obra dos futuristas, com a exceção notável de Maiakóvski".

10. Poema de Alieksiêi Krutchônikh.

11. Evidenciam-se aqui as estreitas relações entre a pintura e a poesia para os cubo-futuristas. Por outro lado, o desenho também era visto como elemento integrante da obra (a proposta já vinha esboçada no manifesto "A letra enquanto tal"), um signo gráfico que revelava um aspecto da palavra "tornada difícil" dentre outras coisas por isso, e exigindo do leitor uma atenção mais concentrada.

12. V. tradução neste trabalho a seguir.

13. Esse grupo futurista, que durou apenas seis meses (fins de 1913-1914), foi criado em Moscou para fazer frente ao grupo "Guiléia". Era liderado pelo artista plástico Liev Zack (Krisanv) e por C. Chercheniévitich, autor do livro resumo Futurismo sem máscara (Футуризм без маски, 1913) onde, além de se dispor a explicar ao leitor comum o que era

o futurismo, tentava estabelecer relações de semelhança entre o futurismo russo e o italiano com a ressalva de que os italianos não tinham conseguido encontrar uma nova forma para o novo conteúdo (acusação esta, aliás, bastante frequente por parte dos russos em debates sobre o assunto). O grupo, cujos integrantes (Rurik Ivniev, K. Chaikin, K. Bolchakov, S. Trietiakov, M. Bieniediktova e A. Sidorov) não escondiam sua admiração pelos ego-futuristas de Sievieriânin, publicou três números de sua revista Vernissage (Верниссаж), contando inclusive com a colaboração de V. Briussov que já participara de outras publicações do ego-futurismo, e mais duas coletâneas, Festim durante a peste (При во время чумы) e O crematório do bom senso (Крематорий здравомыслия).

14. Valiéri Iakolievitch Briussov (1873-1924), poeta lírico e ensaísta do decadentismo-simbolismo, tradutor (Verharen, D'Annunzio, Verlaine, Wilde, Maeterlinck, Dante e Virgílio), romancista (O anjo de fogo, O altar da Vitória) e estudioso de Púchkin (O meu Púchkin). Briussov dedicou-se em boa parte de seus escritos, em colaborações iniciadas na revista Mundo da arte (Мир искусства), ao comentário do desenvolvimento das correntes modernistas. Segundo B. Goriély (op.cit., pp.21-22), "entre as teorias estéticas do poeta e suas criações verificava-se quase sempre uma defasagem. Do ponto de vista teórico o Briussov do primeiro aspecto apresenta uma síntese de Solovi-

ov e de Mallarmé. Do ponto de vista da criação ele se afasta dessa síntese, porque sua natureza é antes de tudo estranha à poesia simbolista." Com o passar do tempo, Briussov foi desatando seus laços com o Simbolismo e o Ocidente e na época da I Guerra escreveu poemas de cunho patriótico ("o guerreiro Briussov", mencionado no "Uma bofetada no gosto público") e nacionalista (daí, talvez, o "urso diligente" deste manifesto). Em 1917, apesar do espanto de alguns de seus pares (Merejkóvski, Gippius) que emigram, aderiu, como Blok e Biéli, à revolução de Outubro, associou-se ao partido comunista e com isso obteve o beneplácito dos marxistas de plantão que ressaltavam o aspecto positivista de sua poesia (cf. БРИУССОВ И РЕВОЛЮЦИЯ, de A. Lunatchárski, op.cit.). Numa visão mística, a revolução representava para ele uma profecia muito difundida na Rússia do começo do século, segundo a qual haveria uma invasão de mongóis através das estepes russas (tema referido en passant também por Khlébnikov em Ка, op.cit.). O epíteto "urso diligente" incorporado ao nome de Briussov remete-o como espécime a um jardim zoológico muito particular cultivado pelos cubo-futuristas, que se tornou metáfora recorrente em suas obras. Animais exóticos e domésticos - a alcatéia de lobos cujo uivo "se parece com a resenha dos jovens talentos na imprensa cotidiana e mensal" (Ка, Khlébnikov, op.cit., p.27), elefantes batendo-se a golpes de marfim (Khlébnikov, in Poe-

sia russa moderna, op.cit., p.72), "cisnes de pescoços-camp<sup>a</sup>nários" torcendo-se nos fios de telégrafo, sob um céu gravado com o "guache das girafas" (Maiakóvski, "De rua em rua", in Poemas, op.cit., p.51), a fantasia do poeta desatada "em cauda de pavão" ("Escárnios", id.ib., p. 73), enquanto "velofinos rebanhos de pessoas" (Ka, op.cit., p. 14) passam e porcos-críticos "sob a árvore nutriz es/cavam com seus focinhos as raízes" ("Escárnios", id.ib.) no "touro mouro" ("Nossa marcha" id.ib., p.77) daqueles dias de "ursos cerúleos" (Khlébnikov, in Poesia russa moderna, op. cit., p. 79) e à noite as velhas-galinhas-espavoridas que os bolcheviques vão acabar com suas vidas (Blok, "Os doze", in Poesia russa moderna, op. cit., pp. 24-36) disputam "cachorros virando carcaças" (Krutchônikh, "Inverno", in Poesia russa moderna, op.cit., pp.96-98) "e o mundo velho - frente ao moço -,/rabo entre as pernas, como um cão" (Blok, "Os doze", op.cit.)- povoam os versos, as metáforas, os manifestos da vanguarda russa da época.

15. É interessante ressaltar aqui a questão da relação Autor-Obra-Público. No que diz respeito à atitude do autor quanto à autoria da obra, os futuristas pregavam o princípio do coletivismo e do anonimato (já em "Bofetada no gosto público" proclamavam: "Permanecer sobre o rochedo da palavra nós", em "Armadilha para juizes II" retomavam as observações, com "150.000.000" Maiakóvski se afastava temporariamente do individualismo de seus primeiros versos, as publicações são coletivas, os manifestos e até mesmo algumas obras poéticas). Desprezavam a fama individual em nome do sucesso coletivo e a própria obra era tratada com um certo descaso, como uma espécie de projeto em rascunho da "grande poesia do futuro". Daí, entende-se por que os escritores devessem escrever em suas obras: "ler e rasgar!"

## NOVOS CAMINHOS DA PALAVRA <sup>(1)</sup>

---

a. krutchônikh

(a língua do futuro      morte ao simbolismo)

ninguém objetará se se disser que nós não temos  
crítica literária (juizes da verbocriação<sup>(2)</sup>)

de qualquer modo não se vai tomar por tais os vam-  
piros que sugam o sangue dos "grandes mortos" ou os estran-  
guladores de tudo que é jovem e vivo<sup>(3)</sup>

vampiros coveiros cossacos parasitas - estes os  
únicos nomes de nossos críticos

degolar-se mutuamente a dentadas, entrematar-se a  
bicadas, afogar-se "numa colherada de água" é do que se ocu-  
pam constantemente, todo seu prazer

nossos críticos gostam de acertar suas contas cu  
de cuidar da espionagem política ou familiar e deixam sempre

de lado as questões de língua

os leitores russos (até eles!) os desprezam e repelem com desgosto o carrapato que lhes é proposto à guisa de alimento

mas é preciso levar em conta a respeito da vergonha dos verdadeiros conhecedores e amantes da arte o fato de que ninguém pronunciou a palavra necessária

Ninguém deve se espantar se nós, canto-bardos do futuro, somos cobertos de lama pelos "critiqueiros".

Somos semelhantes àqueles guerreiros que numa manhã anena investiram contra os inimigos ociosos - e eis que para a alegria dos vencedores e do mundo inteiro eles trocam pontapés, se agarram pelos cabelos e só podem atirar contra o inimigo lama e palavrões.

tais guerreiros não nos assustam e a confusão deles é nossa presa!

tomem cuidado, beiçudos!

nós exibimos armas astuciosamente afiadas e da melhor têmpera, armas que vocês luxuriosamente queriam agarrar e só conseguiram cortar as mãos...

antes de nós não havia a arte da palavra<sup>(4)</sup>

havia lamentáveis tentativas do pensamento escravo para reduzir seu modo de vida, sua filosofia e sua psicologia (o que chamavam de romances, novelas, poemas, etc.), havia versinhos para todos os usos domésticos e familiares mas

arte verbal

isso não havia

esquisito? digamos mais: fazia-se de tudo para abafar o sentimento primitivo da língua nacional, para extirpar da palavra seu caroço fértil, castrá-la e lançá-la no mundo como "límpida pura honesta harmoniosa língua russa"<sup>(5)</sup> como se não fosse uma língua, mas um triste eunuco incapaz de dar o que quer que seja ao mundo. É impossível curá-la ou aperfeiçoá-la e nós tivemos toda a razão ao proclamar "lançar Púchkin, Tolstói, Dostoiévski e outros do navio da atualidade"<sup>(6)</sup> para que não envenenem a atmosfera! depois das bili-nas<sup>(7)</sup> e do "dito da expedição de Igor"<sup>(8)</sup> e da época de Púchkin, ela estava mais doente do que no tempo de Trediakóvski<sup>(9)</sup> (apesar da melhoria das "vias de comunicação", ver abaixo)

Uma prova clara e decisiva de que a palavra até hoje estava sob os grilhões é sua submissão ao sentido

até hoje se afirmava:

"o pensamento dita suas leis à palavra e não o inverso"

Nós denunciámos este erro e oferecemos uma língua livre, transmental e universal<sup>(10)</sup>.

Os artistas de antigamente chegavam à palavra através do pensamento, nós, nós chegamos através da palavra à satisfação imediata.

Em arte já fizemos as primeiras experiências da língua do futuro. A arte marcha na vanguarda da evolução psíquica.

Atualmente, temos três unidades de vida psíquica: a sensação, a representação, o conceito (a idéia) e começa a formar-se uma quarta unidade: a "intuição superior" (o Tertium Organum de P.Uspiênski<sup>(11)</sup>).

Em arte declaramos:

A PALAVRA É MAIS AMPLA DO QUE O SENTIDO

a palavra (e os sons que a compõem) não é somente uma pálida idéia da lógica, mas, sobretudo, do transmental (partes irracionais, místicas e estéticas)...

gladiadores e sabreadores

o pensamento é único, mas as palavras são várias e a tal ponto que eu diria mais: risores e sabreadores têm o mesmo sentido mais do que espadachins e gladiadores porque a

composição sonora da palavra lhe dá vida colorida e a palavra só é percebida, só age com vivacidade sobre vocês quando tem essa cor.

Gladiadores é suave, cinzento, estragado, sabreador é estridente, colorido e nos dá a imagem de homens poderosos cobertos de bronze e de malhas

na Bolsa e nos escritórios de Metzl é preciso usar, como um ábaco, a primeira palavra, morta, incolor, como um sinal telegráfico, mas para a arte é um cadáver num banquete (12)

Liérmontov desfigurou a bardearia (poesia) russa, introduzindo nela este cadáver fedorento (13) ...

morgue é cômico e faz imaginar um alemão gordo de tanta cerveja, cadavrório nos dá a sensação da sala mortuária

universidade só serve para atijar os cães, ciência nos convence da importância do que é designado, etc.

Conta cada letra, cada som!

Para que emprestar dos "mudestrangeiros" em língua quando temos uma admirável?

Os leitores russos estão acostumados com as palavras

castradas e agora só vêem nelas signos algébricos, resolvendo mecanicamente o problema das pequenas idéias, enquanto tudo aquilo que existe de vivo, de transconsciente na palavra, tudo que a liga às fontes da vida passa despercebido.

A arte só pode ter relações com o vivo, não há cura para os defuntos!

E os próprios escritores viviam angustiados, eles próprios compreendiam como era inútil o que tinham criado.

"Oh, se pudesse sem palavras / a alma manifestar-se."

(Fet)<sup>(14)</sup>. "Pensamento expresso é mentira" (Tíutchev)<sup>(15)</sup>

eles têm toda razão!

Mas então, por que não se descartar do pensamento e escrever não com palavras-conceitos, mas com palavras livremente formadas?

Pois se o artista é impotente, ele não domina o material!...

Homens de absoluta honestidade - membros das seitas religiosas russas - tiveram a audácia.<sup>(16)</sup>

Enlevados pela inspiração religiosa (e a inspiração é sempre elevada) eles se puseram a falar na língua do espírito santo (conforme a magnífica expressão que arranjaram), eles bebiam "água viva".

É assim que foi obtida uma nova palavra que não era mais mentira, porém verdadeira profissão de fé, "revelação das coisas invisíveis".

"namos pamos bagos"...

"guieriezone drovolmirie zdruvul

driemilie tieriezondro fordei"

(palavras do khlist<sup>(17)</sup> Chichikov)

É notável que certos membros de seitas (os particularistas) de origem camponesa se pusessem frequentemente a falar não só uma língua transmental, desse tipo, mas um grande número de línguas estrangeiras que até o momento ignoravam!

E é ao largo de semelhantes profetas que passam os especialistas da linguagem (também os críticos)!... Mas não pensem que somos iniciadores de "particularistas".

O artista percebe cores espantosas num velho muro, elas lhe dão um choque e ele cria uma obra de arte tão distanciada da natureza quanto o mar branco do negro<sup>(18)</sup>!...

Nossos escritores tornaram-se assustadoramente insensíveis de tanto perseguir o sentido.

Querendo representar o incompreensível, o alógico da vida e seu horror, ou então representar o mistério da vida, eles têm recorrido à mesma (como sempre, como sempre!)

língua comum "clara e límpida".

É a mesma coisa que alimentar um faminto com paralelepípedos ou tentar laçar quadrados com um fio podre!

Fomos os primeiros a dizer que para representar o novo e o futuro eram necessárias palavras completamente novas e uma nova combinação dessas palavras.

Desse modo, realmente nova pode ser a combinação das palavras de acordo com suas leis internas que se revelam ao verbocriador e não de acordo com as regras da lógica ou da gramática, como ocorreu até nós.

Os pintores contemporâneos desvendaram este mistério: 1) que do movimento resulta o relevo (nova dimensão) e que em troca o relevo resulta em movimento;

e 2) da falsa perspectiva resulta uma nova e 4a. dimensão (essência do cubismo).

Quanto aos bardos contemporâneos, eles descobriram: que da falsa construção de frases (do ponto de vista do pensamento e da elaboração) resulta o movimento e uma nova percepção de mundo e vice-versa: do movimento e de uma transformação do psiquismo vêm à luz estranhas e "absurdas" combinações de palavras e de letras.

Nós também desconjuntamos a gramática e a sintaxe, reconhecemos que para representar a vida atordoante de hoje

e aquela ainda mais galopante de amanhã era preciso combinar de modo novo as palavras e que quanto mais desordem trouxéssemos à construção das frases, mais ainda seria necessária.

Os simbolistas lambões têm um medo terrível de não serem compreendidos pelo público (do A fagulha<sup>(19)</sup> e do Pensamento Russo<sup>(20)</sup>), quanto a nós, nós nos regozijamos com isso! esses palermas dos simbolistas todos têm medo de dizer besteiras, absurdos (do ponto de vista dos próprios leitores).

É sabido que os calouros fazem muito mal a si mesmos só para ter um ar inteligente e maduro!

Já Dostoiévski observava: "cada escritor tem seu estilo e conseqüentemente sua ortografia também"<sup>(21)</sup>, mas ele próprio só desceu a mão na vérgula e no sinal brando!...

E eu me disse de repente: se virasse  
cadeiras e sofá de pernas para o ar?  
bagunçar o relógio?  
seria o início de um novo tempo  
a descoberta do país.  
aqui mesmo no quarto se escondia o fim  
do batalhão das coisas,  
despojado pelo mau dia de ontem  
pela ordem dos dias,

aqui mesmo no quarto ele estava  
 eu sempre acreditei que assim  
 não havia nada a temer  
 mas que era preciso procurar o sinal secreto.

"Relógio" de Ie. Guro.

As incorreções possíveis na construção do discurso  
 são:

1) incorreção - surpresa - gramatical:

a) não-concordância dos casos, números, tempos e gêneros  
 do sujeito e do predicado do determinante e do determinado:  
 o lago era percorrido por branco voadores

b) omissão do sujeito ou de outras partes do discurso,  
 omissão dos pronomes, preposições, etc.

c) renovação verbal arbitrária (neologismo puro): tudo  
 lhe é punivo (Armadilha para juizes I), dir bul chtchil,  
 etc.

d) surpresa sonora:

ieui, rlmtjg... ("Vamos praguejar").

Não será supérfluo fazer referência aqui aos trapos  
 velhos de Michen' (22) que nesses últimos dias manifestaram  
 se na imprensa e tomaram emprestado nossa língua ora de vogais  
 sozinhas, ora de consoantes, ora de dispersão de letras e de  
 palavras e que confundem as coisas, indicando 1912 como data  
 de redação (?!) de suas iniciações! (quanta originalidade!)

e) formação de palavras inesperadas:

ver amostras de neologismos em Ie.Guro, Armadilha para juizes, II.

2) incorreção semântica

a) no desenvolvimento da ação:

eu esqueci de me debruçar

vôo nas Américas

no navio sendo escalado

por alguém

bem na frente do nariz

"Mergulho" cf. também "O galo da sa-

bedoria" em Armadilha para juizes II

b) inesperado da comparação:

eles batem com o atizador o fogo

(nãodofim)

Esses tipos não abarcam todas as incorreções e surpresas possíveis: (não é à toa que são incorreções), pode-se, por exemplo, evocar o caráter inusitado do metro, da rima, do traço, da cor e da disposição das palavras, etc.

Nosso objetivo é apontar o próprio meio da incorreção, demonstrar sua necessidade e sua importância para a arte.

Nosso objetivo é sublinhar a importância extrema para a arte de todas as violentações, discordâncias (dissonâncias) e de uma brutalidade pura e primitiva.

Quando o homem fraco e branquelo quis refrescar a alma no contato com a força mal debastada dos deuses d'África, quando ele se apaixonou por sua língua livre e selvagem, pelo formão e pelo olho animal (pela acuidade) do homem primitivo, logo trinta governantes puseram-se a berrar e querem a todo custo proteger a criança transviada: você vai afundar na crueldade, no egoísmo, grita A.E.Riedko (23) - seu caminho leva ao abismo, previne Briussov, outros se contentam em cacarejar, vaiar e escarrar.

E todos prodigalizam seus conselhos, sua filosofia anêmica e tísica e não desconfiam que ela não passa de má poesia (o que os antigos profetas sabiam muito bem!)...

Antes de nós havia uma narrativa aborrecida, languescente (3000 páginas!) que repugna à alma impetuosa de hoje, a qual agarra o mundo viva e imediatamente (intuitivamente), como penetram as coisas e os fenômenos, o que transcende em mim e no que é meu, e não uma alma sentada à parte e escutando apenas descrições e relatos.

Nossos novos procedimentos ensinam a agarrar o mun

do de modo novo, rompendo a miserável construção de Platão e de Kant e outros "idealistas" para quem o homem não estava no centro do universo, mas atrás de um tabique.

Antes, o mundo dos artistas era como que bidimensional: comprimento e largura; agora ele recebeu profundidade e relevo, movimento e peso, cor do tempo, etc.

Nós começamos a enxergar o aqui e o lá longe: o Ir racional (o transmental) nos é dado tão imediatamente quanto o mental.

Nós não precisamos do intermediário, símbolo, pensamento, nós oferecemos nossa própria verdade nova e a usamos como reflexo para qualquer sol.

A idéia de simbolismo pressupõe, necessariamente, a limitação de cada criador e uma verdade escondida nalgum lugar em casa de algum honesto senhor.

Em vista de semelhante premissa, de onde poderia vir a alegria, a espontaneidade e a força de persuasão da criação? Não espanta que nossos azedos simbolistas definhem e partam em busca de pasto em O campo<sup>(24)</sup> e A fagulha.

Nós fomos os primeiros a encontrar o fio do labirinto e passeamos por ele sem constrangimento.

O simbolismo não resiste ao exame da gneseologia contemporânea e da retidão da alma. Quanto mais a verdade é subjetiva, mais é objetiva a subjetividade objetivada: nosso caminho. Não se deve temer a liberdade total: se não se tem confiança no homem é melhor não ter relação com ele!

Nós cindimos o objeto!

Nós começamos a ver o mundo aos pedaços.

Nós aprendemos a espreitar o mundo pelo fim, esse movimento inverso nos diverte (relativamente à palavra, nós notamos que se pode lê-la a partir do fim e que daí ela adquire um sentido mais profundo!)

Nós podemos mudar o peso dos objetos (essa eterna lei da gravidade), nós vemos edifícios suspensos e a gravidade dos sons.

Desse modo, oferecemos um mundo com um novo conteúdo.

A criação é sempre inspirada, um deus pode ser branco e preto e ter vários braços - ele é mistério, mas não zero, se é repetido cem vezes em seguida.

Os futuristas italianos que "se divertem" com esses infindáveis ra ta ta ra ta ta parecem aqueles heróis de Maeterlinck que pensam que uma porta repetida cem vezes se transforma em revelação.

Tais refinamentos mecânicos - sem alma, monótonos, levam à morte da vida e da arte.

Não é com o objetivo de enfurecer o leitor com um vazio de matraca e de latidos cansativos, mas procurando mei os sempre novos de representar os caminhos entrecruzados que nos lançam, a nós, procuradores do futuro, nos pântanos e nos vazios, que nós escolhemos caminhos pérfidos que atrapa<sup>lham</sup> pelo inesperado de suas subidas e descidas as crianças recém-nascidas. Em arte deve existir discordância (dissonância), mas não deve existir grosseria, cinismo e insolência (coisas que os futuristas italianos enaltecem) - pois não daria para confundir a guerra e a desordem com a criação.

Nós somos sérios e solenes, e não brutalmente destrutivos...

Nós temos nossa pátria em alta conta!

Não nos façam rastejar, imitando o que é estrangei<sup>ro</sup>.

Não usem palavras estrangeiras em obras literárias, elas não convém a não ser num único caso: quando se quer dar às palavras um sentido mesquinamente ofensivo.

Lembrem-se: Púchkin, quando interrogado sobre o eg pírito de uma pessoa com quem conversara demoradamente, respon<sup>deu</sup>: eu não sei de nada, só conversei com ela em francês!

Criem novas palavras a partir da língua materna!

Um novo conteúdo não é atualizado a não ser quando são obtidos novos procedimentos de expressão, uma nova forma.

A partir do momento em que há uma nova forma, significa que há um novo conteúdo, assim a forma condiciona o conteúdo.

Nossa verbocriação é suscitada por um novo aprofundamento do espírito e lança sobre todas as coisas uma nova luz.

Não são os novos objetos da criação que determinam sua verdadeira novidade.

A nova luz projetada sobre o velho mundo pode resultar num jogo mais caprichoso.

Os que não possuem nova luz se aferram convulsos aos objetos novos, mas a situação deles é ainda mais deplorável; o vinho novo rebenta instantaneamente os velhos odres: foi assim que acabaram as tentativas de Briussov-Vierbitskaia, de Balmont, o eterno tocador de balalaica, de Sologub - torta de creme, de Andriêiev, o sub-of. reformado<sup>(25)</sup> e dos ego-futuristas-basbaques, I. Sievieriânin, I. Ignátiev, Vassíli Gnedov e outros.

E eu nem falo de M.Górki, Kuprin, Tchitchikov e outros "pintores de costumes" ou dos "clássicos" que ninguém lê.

É possível comparar a alegria de existir nas novas dimensões com a ninharia de qualquer realização que seja das terras de antigamente?

Não se deixem impressionar pela censura e os "bons conselhos" dos espíritos de porco que sempre têm os olhos virados para trás...

## NOTAS

---

1. "НОВЫЕ ПУТИ СЛОВА", originalmente publicado na coletânea Os três (Трое), de 1913, com ilustrações de K.Maliévitch e a participação de Khlébnikov, Guro e Krutchônikh. Parte da produção de Khlébnikov é em prosa, bem como o artigo de Krutchônikh "Novos caminhos da palavra", onde são expostas pela primeira vez as bases teóricas do movimento, incluindo os conceitos de linguagem zaum. Para a tradução foi utilizado o texto microfilmado pela I.D.C. (op.cit.).
2. "Os juízes da verbocriação" (СЛОВОТВОРЧЕСТВО) apareceriam logo no fim do ano seguinte na figura dos teóricos e estudiosos do "Círculo Linguístico de Moscou" que desenvolveram trabalhos juntamente com os poetas cubo-futuristas. Posteriormente, a eles se juntaram os componentes da OPOIAZ que

analisaram e fundamentaram cientificamente os procedimentos da verbocriação em artigos e ensaios publicados até o início da década de trinta deste século. A respeito da verbocriação transmental, ver neste trabalho os seguintes artigos:

- a) "Nossa base" de V.Khlébnikov;
- b) "Sobre a poesia e a língua transmental" de V.Chklóvski;
- c) "Futuristas - construtores da língua" de G.Vinokur;
- d) "A verbocriação (a propósito da poesia transmental)" de B. Arvátov.

3. Alusão aos críticos literários, geralmente de tendência simbolista, que nas páginas dos jornais viviam atacando as propostas e trabalhos dos verbocriadores "guileanos", contra pondo-os aos mestres do passado.

4. Esta afirmação é frequente na maioria dos manifestos e textos programáticos do grupo.

5. Cf. "A palavra enquanto tal".

6. Cf. "Bofetada no gosto público", traduzido por B.Schnaiderman e reproduzido neste trabalho às pp. 44-46.

7. Canção épica russa, de tradição oral.

8. Considerada uma das primeiras obras literárias escritas em russo (século XII), redescoberta no século XVIII.

9. Vassíli K. Trediakóvski (1703-1769), poeta e estudioso do verso russo reconhecido especialmente pelos trabalhos Novo e breve sistema para compor os versos russos (1735) e Reflexões sobre as origens da poesia e do verso (1752).
10. Sobre esta proposta, ver os artigos assinalados à nota 3.
11. Tertium Organum, S.Petersburgo, 1911.
12. Provável alusão ao quadro "O banquete dos reis" (1912-1913) de Filonov, pintor cujas obras exerceram forte influência sobre os poetas cubo-futuristas, especialmente sobre Khlébnikov. Em Poesie di Khlébnikov (op.cit., p.189), Angelo Maria Ripellino faz uma descrição do quadro: "um funéreo festim no tempo da peste, no qual estão lado a lado numa mesa, sentados em tronos ásperos, monarcas raquíticos de braços cruzados sobre o peito ou de cálice na mão, carcaças de ossos, articulações, clavículas, sobre os quais são enxertadas cabeças com órbitas cavas...".
13. A palavra "gladiador" (ГЛАДИАТОР ) a que se refere Krutchônikh é de origem latina.
14. Afanássi A.Chenchin-Pet (1820-1892).
15. Fiódor I. Tíutchev (1803- 1873), poeta metafísico contemporâneo de Púchkin.
16. Sobre as seitas religiosas russas e sua verbocriação, ver

neste trabalho o artigo "Sobre a poesia e a língua transmental" de V.Chklóvski e a nota 46 à tradução do referido artigo.

17. Remeto à nota 46 à tradução do artigo de V.Chklóvski "Sobre a poesia e a língua transmental".

18. O original registra "Mar Branco" e "Mar Negro" em letras minúsculas.

19. Em russo, ОГОНЁК.

20. Em russo, РУССКАЯ МЫСЛЬ.

21. É muito comum nos textos aqui traduzidos aparecerem citações sem qualquer referência às fontes bibliográficas, mais por falta de regras estabelecidas para esse fim do que por negligência dos autores. Desse modo, na medida do possível, tentarei localizar a procedência das citações, lembrando tam bém que nem sempre o material citado é de fácil acesso.

22. Um dos inúmeros grupos que se criaram entre 1912 e 1914, em Moscou, e que se inspiravam ora no ego, ora no cubo-futurismo.

23. A.E.Riedko, historiador da literatura e crítico literário do jornal A riqueza russa.

24. НИВА , hebdomadário ilustrado "para leitura familiar".

Foi editado de 1870 a 1918 em S.Petersburgo. Trazia suplementos com obras dos grandes escritores russos.

25. Todos autores ligados ao simbolismo russo.

## A LIBERTAÇÃO DA PALAVRA (1)

---

b. Ivchits

Às vezes são observados curiosos fenômenos no círculo vicioso em que desde longa data, graças à ignorância tradicional e à preguiça mental hereditária, se debate a crítica literária na Rússia. Em meio ao tumulto provocado no campo da crítica pelas primeiras manifestações ainda anônimas do "GUILLÉIA"<sup>(2)</sup>, o que ressoou de mais engraçado e, ao mesmo tempo, de mais característico da parte dos dirigentes do gosto público<sup>(3)</sup> foi a acusação de epigonismo a nós endereçada. Um idiota ao ser apanhado, que Deus o livre, quebrará a cabeça. Ainda está presente na lembrança de todos o tempo em que nos-

sa crítica servia-se de suas concepções catastróficas favoritas de "enxerto artificial", de "contribuição do Ocidente", etc., para a comunicação de concepções diferentes, novas para ela, de caráter evolucionista. Infelizmente, esta prova revelou-se acima de suas forças: como em todos os prematuros mentais, a fórmula complexa da determinação causal reduziu-se para nossos críticos a outra incomparavelmente mais simples: post hoc, ergo propter hoc.<sup>(4)</sup> Pelo pecado de nossos pais, os propagadores das luzes, nós é que vamos pagar. Hereditariedade, que seja: mas será que toda a dança começa com o simbolismo russo?<sup>(5)</sup> Será que os simbolistas de feliz memória não partilhavam a fatal, a servil convicção de que a palavra, enquanto meio de comunicação, é destinada a expressar um conceito definido e que a relação entre eles deve, em poesia, servir também ao mesmo objetivo? De que lábios antes de nós saiu a afirmação de que se o meio de comunicação não fosse a palavra mas um outro procedimento qualquer, a poesia estaria livre da triste necessidade de exprimir o encadeamento lógico das idéias, como desde tempos imemoriais a música está livre, como desde ontem, estão livres a pintura e a escultura?

Pouco fundamentados são os dizeres da crítica segundo os quais nossa compreensão das tarefas da poesia é arbitrária, sem qualquer fundamento objetivo e que à nossa construção

podem ser opostos, tanto quanto se queira, outros equivalentes. Nós existimos - para nós isso é o suficiente. Aos historiadores da literatura, que seguem nosso rastro e para quem nossa declaração não passa de algaravia de não iniciados, recomendamos dirigir-se aos lacaios de Properr: tudo se encontra muito bem explicado neles. Porém, mentalidades mais profundas nos perguntam: de onde vocês tiram a certeza de que sua concepção é a única possível dentre aquelas que se apresentam à consciência criadora da atualidade? É somente em nossa terra que vem à luz, com uma facilidade que não suscita perplexidades, todos os ego-futurismos e acmeísmos<sup>(6)</sup> - efêmeros e ociosos - e é somente nas orelhas de nossos especialistas juramentados que ten tam inutilmente captar o sentido flutuante dessas palavras de ordem dentes-de-leão<sup>(7)</sup> que pode surgir uma pergunta dessas. É preciso ouvir isso quando já se adentrou o umbral da grande libertação da palavra!

## II

É pouco provável que exista uma nova tendência em arte que não tenha começado com a proclamação do princípio da liberdade de criação. Nós repetiríamos o erro metodológico bá

sico da maioria dessas declarações, se tentássemos falar de liberdade de criação sem estabelecer inicialmente um método de nossa concepção das relações entre o mundo e a consciência criadora do poeta. Parece-nos impossível a criação num "vácuo", a criação "vinda de si mesma" e nesse sentido cada palavra de uma obra poética é uma dupla determinação causal e por consequência duplamente não livre: primeiro, na relação em que o poeta conscientemente procura e encontra no mundo um pretexto para a criação; depois, no sentido de que por livre e fortuita que pareça ao poeta a escolha dessa ou daquela expressão de sua energia poética, essa escolha será sempre determinada por um complexo subconsciente condicionado por sua vez por um conjunto de causas exteriores.

Porém, se se entende por criação livre aquela que vê o critério de seu valor não no plano das relações entre existência e consciência mas no domínio da palavra autônoma, nossa poesia, decerto, é simplesmente livre e pela primeira vez pouco nos importa se ela é realista, naturalista ou fantástica; com exceção de seu ponto de partida ela não estabelece qualquer relação com o mundo, não se coordena a ele e todos os demais pontos de intersecção possíveis com ele devem ser considerados de antemão como contrários à sua lei. (8)

Mas semelhante negação de uma relação conhecida en -

tre o mundo e a consciência do poeta, enquanto critério da criação deste último, não é absolutamente a negação de todo critério objetivo. A escolha que faz o poeta de uma ou de outra forma de manifestação de sua energia está longe de ser arbitrária. Assim, antes de mais nada, o poeta está atado pelo parentesco plástico das expressões verbais. Depois, por sua valência plástica. Em terceiro lugar, pela fatura verbal. Em seguida pelas questões de ritmo e de instrumentação musical. Para evitar malentendidos, deve-se ressaltar que, embora certas coisas dentre as que foram enumeradas (é verdade que mal explicadas e muito vulgarmente apontadas) tenham sido em alguns casos uma congregação dos juízos sobre o valor da obra poética, somente nós pela primeira vez, em estrita conformidade com todo o sistema de nossa atitude para com a poesia, atribuímos um caráter de exclusividade a esses momentos básicos do critério objetivo.

Negando toda coordenação de nossa poesia com o mundo, nós não temos medo de ir até o fim de nossas conclusões e afirmamos: ela é indivisível. Nela não há lugar nem para o lirismo, nem para a epopéia, nem para o drama. Deixando intactas, por hora, as definições dessas categorias tradicionais, perguntamos: é possível ao poeta, indiferente, enquanto tal, a todas as coisas exceto à palavra criada, ser um lírico? É admissível

a transformação da cinética épica em estática épica, em outras palavras, é possível, sem deformar radicalmente o conceito de epos, representar-se o intento épico artificialmente desarticulado - não em conformidade com a necessidade interna da sucessão dos fenômenos se desenvolvendo regularmente, mas em conformidade com as exigências da palavra autônoma? É possível que a ação dramática, que se desenvolve segundo suas leis exclusivas, se submeta à influência indutiva da palavra ou, pelo menos, concorde com ela? Será que não é negar o próprio conceito de drama, resolver a colisão das forças psíquicas que constituem o fundamento deste último, não segundo as leis da vida psíquica, mas segundo outras leis? Para todas essas questões só existe uma resposta: negativa, certamente.

### III

Concluindo: se constitui um erro pensar que os princípios supracitados já alcançaram uma realização plena nas obras dos poetas que os aceitam, seria desvio muito maior da verdade afirmar que a nova tendência se resume no fim das contas à verbocriação no sentido estrito da palavra. É inútil que

amigos perspicazes e obsequiosos, com um zelo digno de melhor sorte, nos ajudem a nos constituir, nos empurrem para esse caminho. Empregando sua concepção restrita, o que se passa diante de seus olhos, eles deixam escapar com toda honestidade, acreditamos, o que há de mais precioso na nova tendência, sua base: a mudança de ângulo de visão sobre a obra poética. Se "Púchkin, Dostoiévski, Tolstói, etc., são jogados do navio da atualidade",<sup>(9)</sup> não é porque "nós estamos sob o domínio de novos temas",<sup>(10)</sup> mas porque sob esse novo ângulo de visão, nesse novo escorço, suas obras perderam a parte mais significativa de seu, doravante ilegítimo, encanto,<sup>(11)</sup> do mesmo modo, não é na conformidade ou na não conformidade de nossos neologismos com o espírito da língua russa, ou de nossas frases com a sintaxe acadêmica, não é nos meios de descobrir novas rimas, não é na combinação de palavras que pareciam incompatíveis que se torna necessário buscar, como faz, por exemplo, V. Briussov,<sup>(12)</sup> a essência e a medida do valor da nova tendência. Tudo isso está na periferia, tudo isso são meios do nosso transitório hoje aos quais, talvez, renunciemos amanhã sem prejuízo de nossa poesia. Mas o abismo intransponível que nos separa de nossos predecessores e de nossos contemporâneos<sup>(13)</sup> é o acento exclusivo que colocamos na palavra criadora pela primeira vez livre - libertada por nós.

Miedvied, primavera de 1913.

## NOTAS

---

1. "Освобождение слова", artigo-manifesto escrito por Beniedikt Livchits e publicado na coletânea A lua rebentada ( Дохлая луна , Moscou, 1913, pp. 5-12). A tradução baseou-se no texto original a partir da reprodução microfilmada pela I.D.C. da coletânea supracitada.

Em seu livro de reminiscências sobre a época, O arqueiro de um olho e meio ( Полутораглазый стрелец , Leningrado, 1933), B.Livchits, que em 1912-1913 prestava o serviço militar no regimento de Petróvski em Miedvied, narra como, por insistência de D.Burliuk que o cobria de cartas e ultimatoss, acabou refletindo sobre as tarefas da nova arte poética e sobre sua própria postura diante da questão, para escrever "A libertação da palavra". Diz ele: "Mas o fato de que o ano por mim passado entre os muros de uma caserna araktcheieviana te-

nha sido o período culminante do futurismo russo, predeterminou desde o início não apenas o caráter de minha participação no movimento geral, mas me permitiu também numa atmosfera de isolamento quase completo, alheado de quaisquer influências literárias e outras, examinar profundamente e formular do modo categórico que se impunha os postulados básicos de nossa estética, ainda demasiadamente turva e movediça naquele tempo." (op. cit., p. 110). Mais adiante: "Eu queria antes de mais nada estabelecer um critério objetivo da nova poesia, exprimindo-o numa linguagem de fórmulas matemáticas. Eu não podia mais por causa da consciência de minha razão interior, que me fazia rebentar; eu sentia de todo o coração que nós éramos os únicos a fazer realmente eco ao nosso tempo, que o amanhã nos pertencia inteiramente; mas por outro lado, no meu desejo de meditar a fundo sobre cada afirmação, era necessário penetrar em domínios que me eram quase desconhecidos, sacudir em suas bases a herança cultural da geração precedente" (op.cit., p. 115). E termina com a ressalva: "Mas nós estávamos na crista da onda, o futuro nos pertencia, arrebatados pela inércia de nossas forças desenfreadas, nós não podíamos deixar de cometer erros, inevitáveis em todos os inovadores para quem a teoria precede a prática" (op.cit., p. 117).

2. As primeiras manifestações do grupo "Guiléia" - os almana-

ques Bofetada no gosto público e Armadilha para juizes - datavam de 1912-1913, pouco tempo antes da publicação do presente texto.

3. Alusão ao manifesto "Bofetada no gosto público" (1912), que abre a coletânea de textos futuristas do mesmo nome. V. tradução brasileira em A poética de Maiakóvski, de B. Schnaiderman, p. 70.

4. Em latim no original.

5. Em russo ocorre um estranhamento provocado pela transfiguração da expressão idiomática "ТАНЦЕВАТЬ ОТ ПЕЧКИ" ("começar pelo começo; literalmente, "dançar desde o fogão") em "ТАНЕЦ НАЧИНАЕТСЯ ОТ ПЕЧКИ".

6. Cf. "Para uma ambiência do cubo-futurismo russo", neste trabalho, às pp.22-27 e pp. 17-21, respectivamente.

7. Alusão à flor silvestre amarela, também conhecida por amor-dos-homens, bastante comum em nossos campos e terrenos baldios, que, terminando o ciclo da floração, tem suas sementes envolvidas numa espécie de penugem espalhadas pelo vento.

8. Em O arqueiro de um olho e meio, B. Livchits comenta a propósito desta passagem: "Entretanto, decidi não recuar diante de qualquer dedução, ainda que algumas delas me parecessem demasiadamente audaciosas, sobre a palavra autônoma da poesia em poesia épica, poesia lírica e drama" (op.cit., p. 116).

9. Referência ao manifesto "Bofetada no gosto público".
10. Referência ao prefácio-manifesto "Armadilha para juizes" à coletânea do mesmo nome.
11. Na época em que foi escrito este manifesto tentava-se ainda sintetizar teoricamente os "novos ângulos de visão" sobre a arte da palavra. Os textos tinham caráter bastante polêmico e nem sempre primavam pelo rigor científico. Mais tarde, os cubo-futuristas (e os formalistas) tiveram oportunidade de re-avaliar à luz das novas descobertas científicas as obras dos mestres do passado.
12. Alusão aos vários ensaios do simbolista V.Briussov sobre as novas tendências artísticas da época. Ver também a nota 14 ao manifesto "A palavra como tal" à p. 106, deste trabalho.
13. Os "contemporâneos" incluíam sobretudo os simbolistas, os acmeístas e os ego-futuristas.

# ARMADILHA PARA JUÍZES (1)

---

## Prefácio

Reunindo todos os princípios expostos abaixo na primeira "Armadilha para Juizes"<sup>(2)</sup> e propostos anteriormente pelos famigerados e ricos, somente na acepção de Mettzi e Cia., futuristas<sup>(3)</sup>, - Nós, ao menos, consideramos este caminho ultrapassado por nós, e, deixando a elaboração de seus temas aos que não têm tarefas mais novas, empregamos certa forma de ortografia para atrair a atenção geral sobre as novas tarefas que já se revelam à nossa frente.

Nós apresentamos pela primeira vez os novos princípios de criação, que nos parecem claros, na seguinte ordem:

1. - Nós deixamos de considerar a construção da palavra e a pronúncia segundo as regras gramaticais, começando a ver unicamente nas letras as diretrizes do discurso. Nós desconjuntamos a sintaxe<sup>(4)</sup>.

2. - Nós passamos a atribuir sentido às palavras através de suas características gráficas e fonéticas.

3. - Nós tomamos consciência do papel dos prefixos e sufixos.

4. - Em nome da liberdade de manifestação individual desprezamos a ortografia<sup>(5)</sup>.

5. - Nós caracterizamos os substantivos não apenas com adjetivos (como faziam habitualmente antes de nós), mas com outras partes do discurso, com letras isoladas e números também:

a) consideramos parte inseparável da obra as correções e as vinhetas da expectativa criadora. b) vendo no traço da letra uma componente do impulso poético. c) em Moscou, por isso, publicamos livros (auto-impresos) "manuscritos"<sup>(6)</sup>.

6. - Nós suprimimos os sinais de pontuação, - com isso o papel da massa verbal é pela primeira vez destacado e conscientizado.

7. - Nós compreendemos as vogais como tempo e espa-

ço (caráter de intenção), as consoantes como cor, som, cheiro (7).

8. - Nós destruimos os ritmos. Khlébnikov destacou o metro poético da palavra viva e falada. Paramos de procurar metros em manuais - cada movimento engendra um ritmo novo e livre para o poeta<sup>(8)</sup>.

9. - A rima inicial (David Burlíuk) - a rima interna, a inversa (V. Maiakóvski) foram elaboradas por nós.

10. - A riqueza do vocabulário do poeta é sua justificação<sup>(9)</sup>.

11. - Nós consideramos a palavra como criadora do mito, a palavra, morrendo, engendra o mito e vice-versa<sup>(10)</sup>.

12. - Nós estamos sob o domínio de novos temas; a inutilidade, o absurdo, o segredo do poder da nulidade são celebrados entre nós<sup>(11)</sup>.

13. - Nós desprezamos a glória; conhecemos sentimentos, não vivificados antes de nós<sup>(12)</sup>.

Nós somos a nova gente da nova vida.

David Burlíuk, Ieliena Guro, Nikolai Burlíuk, Vladímir Maiakóvski, Iekaterina Nizen, Viktor Khlébnikov, Beniedikt Livchits, A. Krutchônikh<sup>(13)</sup>.

## NOTAS

---

1. Садок судей, publicado em fevereiro de 1913 (S.Petersburgo) no segundo almanaque do mesmo nome, que reunia, além do prefácio, alguns poemas de B. Livchits, D. Burluk, A. Krutchnikh e Militza (jovem poetisa ucraniana), dois poemas longos, um ensaio e alguns poemas de V. Khlébnikov, trabalhos em prosa de N. Burluk, Ie.Guro e Ie. Nizen e ilustrações de Guro, Matiuchin, V. e D. Burluk, Lariónov e Gontcharova. Para a tradução utilizou-se o texto original publicado na coletânea Manifestos literários, op.cit., pp.78-80.

2. Садок судей I, foi editado em 1910 por Ieliena Guro e seu marido M.V.Matiuchin (editor também do segundo número do almanaque), antes do movimento ser deflagrado e, na descrição de Markov (op.cit., p.22), era "a book of rather small format a light-gray cover on which there were red spots and a stripe with the title pasted on it. The paper chosen for the book

was wallpaper, so that the text was printed only on the reverse side, which formed the recto pages; the verso pages remained blank and unnumbered. The items were printed without spacing so that sometimes it is difficult to decide whether one is a new poem or a continuation of the old one." Desse primeiro almanaque constavam doze poemas de Vassíli Kamiênki, em sua maioria versando sobre os deleites da vida e da natureza (muitos deles, com pequenas modificações, foram incluídos em 1910 na novela Abrigo subterrâneo (Землянка); seis trabalhos de Ie. Guro em prosa e verso, alguns com acentuada influência simbolista e um poema, "Pedrinhas" ("Камешки") em que os objetos são animados e neologismos não criados a partir da linguagem infantil; dentre os trabalhos de V. Khlébnikov, "Zoo" (Зверинец), metade do "Grou" ("Журавль") e o famoso "A marquesa Dezes" ("Markisa Dezes"); dezoito poemas de Nikolai Burlíuk, nenhum digno de destaque dado o amadorismo de sua prática poética; dezenove poemas de David Burlíuk, cujas "inovações" consistem na ausência de vírgulas e na omissão de preposições; dois sketches em prosa de Iekatierína Nizen, irmã de Guro, o primeiro dos quais, "O paraíso das crianças" (Детский рай), utilizava como recurso o efeito de estranheza (остранение) de que falaria os formalistas mais tarde; um trecho em prosa de S. Miassoiedov; e um

poema no estilo musical dos simbolistas de A.M. Guei (Aleksandr Mitrofanovitch Gorodiétski). Todos os participantes, com exceção deste último, tinham seus retratos desenhados por D.Burliuk. O almanaque teve pouquíssima repercussão, visto que não trazia nenhum manifesto ou texto de conteúdo programático que servisse para identificar as posições estéticas dos artistas que nele se apresentavam.

3. "...famigerados e ricos futuristas". Trata-se do grupo ego-futurista de S. Petersburgo, os primeiros a se autodenominarem futuristas, que nessa época desenvolvia experiências e pesquisas relativas à linguagem poética. Eram frequentemente atacados pelos componentes do "Guiléia".

4. A autoria desse primeiro princípio é atribuída a Khlébnikov (cf. Markov, op.cit. p.51). Quanto a "ver unicamente nas letras as diretrizes do discurso", em "Declaração da palavra en quanto tal"(1912-1913), entusiasmado talvez com as idéias de Khlébnikov, Krutchônikh também aborda um aspecto do problema, citado neste prefácio: "As consoantes exprimem a vida prática, a nacionalidade, o peso; as vogais, ao contrário, a linguagem universal."; e o retoma em "Vitória sem fim" e "Novos caminhos da palavra". Ver também "Nossa base" de V.Khlébnikov.

5. Nessa época os cubo-futuristas já antecipavam certas mudanças ortográficas que viriam a acontecer somente com a reforma de 1918 (a exclusão da letra "iat", por exemplo). Em suas

obras tendiam a simplificar a ortografia, especialmente Krutchônikh.

6. Em "A letra enquanto tal" (1913) A. Krutchônikh e V. Khlébnikov referem-se à questão do seguinte modo: "1. Que o humor muda o esboço das letras durante a escrita. 2. Que o esboço, especificamente alterado pelo humor, transmite-o ao leitor, independentemente das palavras. É preciso pôr do mesmo modo a questão dos signos escritos, visuais ou simplesmente táteis como para a mão de um cego. Evidentemente, não é necessário que o linguista seja o delineador do livro; é preferível que confiem essa tarefa a um pintor."

7. A esse propósito, ver nota 5.

8. Não há manifesto ou programa poético das vanguardas pós-simbolistas em geral que não tenham proclamado este princípio de não aceitação da métrica tradicional em nome da liberdade de criação.

9. Nestes termos não se refere exclusivamente ao uso de neologismos (Khlébnikov) ou da linguagem transmental (Khlébnikov e Krutchônikh), mas da inserção no discurso poético de palavras de cunho regional ou inusitadas.

10. Este princípio foi proposto por N. Burluk e, imediatamente, B. Livchits (op.cit., p.139) o endossou, pensando nas teorias do ucraniano Alieksandr Potebniá (1835-1891), para quem

a palavra se compõe de três elementos: a forma exterior (sonoridade), a significação (semântica), a forma interior (imagem).

11. Trata-se provavelmente de uma blague do controverso Kru-tchônikh com o intuito de chamar a atenção sobre a importância da palavra como tal, porém, inconformado com o que julgava ser mera superficialidade, B. Livchits em seu Arqueiro de um olho e meio dispara contra ele algumas farpas: "Em contrapartida, as declarações gritantes de um rapaz de nariz pontudo que se contorcia com seu boné de professor primário cuja aba de veludo lhe servia para abanar o tempo todo com cuidado uns grãozinhos de poeira, sua voz de rainha ofendida e as entonações semi-interrogativas que lhe serviam de garantia no caso de suas proposições fracassarem, todo seu aspecto de epilético profissional me dava nos nervos:

" - Nós estamos sob o domínio de novos temas: a inutilidade, o absurdo, a selebritária são celebrados por nós! gritava ele envolvendo com o olhar inseguro as pessoas presentes.

" - Nós desprezamos a glória; conhecemos sentimentos, não vivificados antes de nós! ditava ele a Matiuchin que escrevia essas asneiras.

" Eu não aguentava mais. Despedi-me e saí, meio fora de mim pela bagunça totalmente idiota que se tornara nossa

reunião." (op.cit., p.139).

12. O desprezo pela fama é elemento que aparece com frequência nos manifestos. Em "Uma bofetada no gosto público" afirmavam: "Afastar com horror, da fronte altiva o laurel da glória de vintém, que vocês teceram com vassourinhas de banho." Ver também "A palavra enquanto tal" e respectiva nota 15.

13. Todos os participantes do grupo "Guiléia", cujo nome não aparece em nenhum dos dois números do almanaque.

## VÃO PARA O DIABO (1)

---

Vosso ano acabou no dia da publicação de nossos primeiros livros: Uma bofetada, A taça fulmifervilhante, Armadilha para juizes e outros<sup>(2)</sup>. A aparição de novas poesias causou sobre os velhotes que ainda rastejam na literatice russa, o mesmo efeito que um Púchkin brancomarmóreo dançando o tango<sup>(3)</sup>.

Os velhos comerciantes reconheceram obtusamente, antes do público abobalhado, o valor do novo e "por hábito" nos olharam com o bolso<sup>(4)</sup>.

K. Tchukóvski (nada bobo, também)<sup>(5)</sup> transportou para todas as cidades feirantes a mercadoria vendável: os nomes de Krutchônikh, dos Burliuik, de Khlébnikov... Sologub arrebatou o boné de I. Sevieriânin para encobrir seu talenteco careca<sup>(6)</sup>.

Vassíli Briussov como sempre mastiga nas páginas do Pensamento Russo a poesia de Maiakóvski e de Livchits<sup>(7)</sup>.

Corta essa, Vássia, isso não é cortiça para você!...  
(8).

Não será por isso que os velhotes alisavam nossas cabeças, para tecerem às pressas com as faíscas da nossa provocante poesia, uma faixelétrica para seus contatos com as musas?...<sup>(9)</sup>.

Esses sujeitos deram rédeas para que uma manada de jovens, antes sem ocupação definida, se atirasse sobre a literatura e mostrasse seu rosto caricato: O Mezanino da Poesia, O Arauto Petersburguês e outros, que foram varridos pelo vento das vaias<sup>(10)</sup>.

E junto, saía rastejando a matilha dos Adões<sup>(11)</sup> de risca no cabelo: Gumilióv, S.Makóvski, S. Gorodiétski, Piast<sup>(12)</sup>, que tentaram pregar a tabuleta do acmeismo e do apolonismo<sup>(13)</sup> em canções apagadas, sobre samovares de Tula e leões de brinquedo, mas depois ela começou a rodar numa ciranda multicolorida em torno dos futuristas que se fortaleciam.

Hoje, nós cuspimos o passado grudado em nossas gargantas<sup>(14)</sup>, declarando:

1. Todos os futuristas estão reunidos unicamente em nosso grupo.

2. Rejeitamos nossos apelidos ocasionais de "ego" e de "cubo" e nos agrupamos numa única companhia literária de futuristas: David Burluk, Aliksiei Krutchônikh, Beniedikt Livchits, Vladimir Maiakòvski, Igor Sevieriânin, Viktor Khlébnikov<sup>(15)</sup>.

## NOTAS

---

1. "Идите к чёрту", publicado inicialmente na coletânea O Parnaso rugidor (Рикающий парнас, Moscou, 1914), financiada pelo casal Puni. A coletânea registra a passagem aproximação entre ego e cubo futuristas, com a participação de I. Seviêriânin e dos demais membros do grupo "Guiléia". Ilustravam a publicação os irmãos Burlíuk, Puni, Rozanova e Filonov. Porém, devido a problemas surgidos com a censura, o almanaque, com exceção de uns dez exemplares retirados clandestinamente da gráfica, foi destruído, não chegando a circular. A propósito, documenta B. Livchits em suas reminiscências sobre a época, O arqueiro de um olho e meio (Полутораглазый стрелец, op.cit., p.123): "Por causa dos desenhos de Filonov onde a censura, que se comportara com serenidade em relação às mulheres de trasei-

ros à mostra de David, enxergou pornografia, O Parnaso rugidor foi confiscado assim que veio ao mundo. O fato era mais deplo-  
rável ainda porque a coletânea iniciava com uma declaração em  
que rompíamos tanto com os simbolistas como com os ego-futuris-  
tas e os acmeístas".

O texto introdutório foi concebido pelos seis signa-  
tários no apartamento do casal Puni (ele - Ivan A. Puni (1844-  
1956) era pintor de vanguarda adepto das teorias de K. Malié-  
vitch sobre pintura - desenhou a capa do almanaque) que, a e-  
xemplo de Matiuchin e Guro, promoviam saraus, eventos, publi-  
cações e exposições dos futuristas. Conta-se que Nikolai Bur-  
liuk, presente também ao encontro, por achar que não ficava  
bem atacar pessoas com quem se relacionavam ao frequentar os  
mesmos lugares públicos, recusou-se a assinar o manifesto.

Da coletânea constavam ainda cinquenta poemas de Da-  
vid Burlíuk agrupados sob o título de "O ordenhador de sapos  
esgotados" ( Дойтил изнурённых жаб ); o "mistério" "A arca da  
primavera" ( Ковчег весны ), de Nikolai Burlíuk, conjunto de  
doze poemas enumerados em que se percebe a influência da líri-  
ca Khlébnikoviana; dois poemas de V. Maiakóvski: "Tome" (Найте )  
e outro que mais tarde ficou conhecido como "Eles não entendem  
uma coisa"; seis poemas de Kamiênski, um deles uma pirâmide  
invertida de palavras inventadas, outro o famoso "Kolibaika "

explorando a linguagem infantil; uma miniatura crítica em homenagem a Guro, então recentemente falecida, escrita em nome de todos por Krutchônikh; três poemas de B. Livchits; dois poemas de I. Sevieriânin; uma tabela das correspondências entre tonalidades musicais e as vogais russas, de autoria do desconhecido Elatchitch.

Para a tradução utilizou-se o texto original reproduzido por B. Livchits no Arqueiro (op. cit., pp. 130-131).

2. Bofetada no gosto público (Пощёчина общественному вкусу), primeira coletânea do grupo "Guiléia" acompanhada de manifesto, 1912; A taça fulmifervilhante (Громокупящий кубок), obra poética de I. Sevieriânin, publicada em 1913; Armadilha para juizes I e II (Садок судей), v. nota 1, p.145.

Observe-se que a menção de uma obra individual do papa do ego-futurismo ao lado de publicações coletivas dos "guileanos", praticamente varre do mapa da arte moderna a possibilidade de contribuição dos demais artistas de tendência ego-futurista.

3. Não é propriamente o criador Púchkin, aqui um escatológico dançarino do escandaloso (para a época) tango, a vítima dos frequentes ataques desferidos pelos cubo-futuristas (cf. "Bofetada no gosto público"), mas o emblema de toda uma tradição poética (extremamente cultivada pelos simbolistas et caterva) que ele representa - esse o alvo verdadeiro.

Na realidade, nem os poetas cubo-futuristas e nem os teóricos formalistas, que desenvolveram um trabalho concomitante e próximo, negavam o valor da palavra poética do "brancomarmóreo" Púchkin. Esta deveria ser reinterpretada porém, liberta do "verniz dos florilégios-catacumba", à luz que as novas invenções poéticas e as descobertas nos campos da linguística e da práxis literária propiciavam (v. "Púchkin" de Iuri Tiniánov, in АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ, op.cit.; "La statue dans la symbolique de Pouchkine" de Roman Jakobson, in Questions de poétique, op.cit.; e o belíssimo poema em que Maiakóvski reabilita Púchkin para a modernidade, em tradução de Haroldo de Campos, in Poesia russa moderna, op. cit., pp. 165-175).

4. As noitadas barulhentas no "Cachorro Viralata", as concorridas conferências em que eram anunciados os princípios da nova arte e demolidos num discurso debochado os velhos valores, as exposições cubistas, os ataques e contra-ataques na imprensa diária, as performances teatrais, as publicações com um lay-out completamente inusitado, as bravatas e os quebras entre os vários grupos autodenominados futuristas chocavam e, ao mesmo tempo, despertavam o interesse e a reação da opinião pública em geral. Desse modo, os cubo-futuristas, por serem os mais arrojados, mantinham-se na crista da onda, tornando-se mercadoria de consumo certo a curto prazo aos olhos dos que

viviam de promover e comercializar a arte.

5. Korniei Tchukóvski (1882-1970), crítico bastante popular na época, circulava pelas diferentes cidades russas com a conferência "Ego-futuristas e Cubo-futuristas" ( Эгофутуристы и кубофутуристы ), depois transformada em ensaio. Participava dos eventos cubo-futuristas e frequentemente debatia com eles em público. Para Tchukóvski, o primeiro crítico não futurista a de-ter-se sobre o problema da linguagem transmental, o futurismo russo apresentava três aspectos: o urbanismo, o primitivismo e a rebelião anarquista; e, de acordo com as tendências dominan-tes, dividia-se em "ego" e "cubo" futurismo.

6. Alusão ao fato de Fiódor Sologub (pseudônimo de Fiódor Kus-mitch Tietiérnikov; 1863-1927), poeta e prosador do simbolismo, ter sido o responsável pela estréia do ego-futurista Igor Sevi-eriânin com a obra A taça fulmifervilhante (1913), cujo prefá-cio é de sua autoria. No primeiro manifesto do grupo "Guiléia", "Bofetada no gosto público", Sologub já era atacado, juntamen-te com outros autores da época, por sua "insignificância" con-templada pelos cubos-futuristas "do alto dos arranha-céus" da modernidade. Por outro lado, tanto Sologub como Briussov che-garam a publicar trabalhos no almanaque ego-futurista Águias sobre o abismo ( Орлы на пропасть ).

7. Na época, Briussov pontificava no jornal O Pensamento Russo e frequentemente abordava trabalhos dos cubo-futuristas.

8. Referência peçonhenta ao fato de Briussov ser herdeiro de um negócio de cortiças. Quanto ao prenome Vassíli ao invés de Valiéri, conta Livchits no seu Arqueiro: "Vassíli, não é um erro de impressão, mas uma provocação: o poeta adorava o seu nome, introduzia-o em seus versos, abusava de sua eufonia" (op. cit., p.132 ).

9. Muitos autores de tendência simbolista, simpatizantes ou não, à custa de tanto remexer no prato cheio que se tornara o futurismo para o público leitor da imprensa diária e de suplementos literários, acabavam muitas vezes incorporando à sua escritura elementos próprios da práxis futurista.

10. A propósito de "Mezanino da Poesia" v. nota 13, p. 105. Tronicamente, dois meses mais tarde, Maiakóvski e David Burliuk entregavam a dois expoentes da "manada de jovens" de rosto caricato ( Chercheniévitsh e Bolchakov ) a reedição de Lua reben-  
tada ( Дохлая луна ) e o controle da publicação da Primeira  
Revista dos Futuristas Russos ( Первый журнал русских футури-  
стов ), única tentativa, antes da LEF, de unificar todos os fu-  
turistas russos.

O Arauto Petersburguês ( Петербургский глашатай )  
era dirigido pelo crítico literário e teatral Ivan Ignátiev

(Kazanski), que representou para o ego-futurismo em termos de promoção e articulação aquilo que David Burliuk foi para o cubo-futurismo.

11. Os acmeístas eram também conhecidos por adamistas. V. nota seguinte.

12. Nikolai Stiepánovitch Gumilióv (1866-1921), um dos fundadores do movimento acmeísta, no artigo "A herança do simbolismo e o acmeísmo" ( НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ ) afirmava: "Para um leitor atento está claro que o simbolismo cumpriu sua evolução e começa a declinar. Em seu lugar foi criada uma nova tendência com o nome de acmeísmo (do grego ακμη , o grau mais alto de todas as coisas), e de adamismo (concepção de vida virilmente firme e clara) que exige em todo o caso um maior equilíbrio de forças e um conhecimento mais exato das relações entre sujeito e objeto daquele que teve o simbolismo." (Manifestos literários, p.40); Serguei Makóvski, editor da revista Apollon de tendências simbolistas que em 1913 acolheu os acmeístas; Serguei Mitrofanovitch Gorodiétski , poeta originalmente simbolista, depois um dos teóricos e fundadores do acmeísmo; Vladimir Piast (1886-1914), poeta, crítico, memorialista, também ligado ao acmeísmo.

13. Referência à revista Apollon de tendências simbolistas e acmeístas.

14. Literalmente : "Hoje, nós cuspiamos o passado grudado em nossos dentes..." ( "Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое" ), onde se estabelece um jogo com a expressão " навязнуть в зубах" , que significa ficar farto de algo.

15. A reunião desses artistas cubo-futuristas (note-se a ausência de Kamiênski que na época dedicava-se a outro mito da modernidade, a aviação) com o ego-futurista Sevieriânin ocorreu, como já foi assinalado, única e exclusivamente na coletânea O Parnaso rugidor e neste manifesto. Reparar que, talvez pelas inúmeras divergências entre os dois grupos, nenhum princípio da nova prática poética foi enunciado. O manifesto se basta nos violentos ataques que faz aos simbolistas e a artistas de movimentos imediatamente decorrentes do simbolismo (acmeísmo e ego-futurismo).

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ ТЕЯИШЕВСКАГО УЧИЛИЩА  
(Моховая, 33).

Въ воскресенье, 3-го Ноября 1913 года,

Давидъ Давидовичъ

**Б У Р Л Ю К Ъ**

прочтеть публичную лекцію

**О ФУТУРИСТАХЪ**

(Отвѣтъ Гг. Чуковскимъ),

въ пользу Орловскаго землячества при СПб. Политех-  
ническомъ институтѣ,

НА ТЕМУ:

**ПУШКИНЪ и ХЛѢБНИКОВЪ.**

I. ПОЗОРНЫЙ СТОЛЪ РОССИЙСКОЙ КРИТИКИ:

1) Наслѣдство Пушкина. «Пушкинъ» символъ XIX в. Культура  
Россія XIX в. О Чулковѣ и Царсковошайскѣ.

2) Наши дни. Сумятица и неразбериха критической поэзии. Гнусность.  
Передержка. Чуковский. Филозофовъ. Гомункулусъ. Шамайловъ. Рѣдько.  
Брижсонъ. Рогачевскій-Диллонъ

3) Традиція. Вопросъ традиціи арестивности. Большой вопросъ  
современнаго искусства. Разрѣшено его есть рѣшено вопроса о правѣ  
на существованіе новаго искусства.

4) Прошлое. Грядущее. Что такое Футуризмъ? Что такое футуристы.  
Италия, русскіе. Никто ни опредѣлялъ этого теченія. Почему? Акмеисты,  
ино-футуристы Мезонинъ Поззи— возбуждаютъ недоумѣніе, ссав вневуются  
футуристамъ.

II.

1) XIX в.—лѣтъ Пушкина. 2) Отношеніе къ слову и къ идеѣ.  
3) Роль традиціи и эпохи. 4) Хлѣбниковъ Разрушитель. 5) Главы  
Футуристы—характеристика. Липиницъ, Малковскій. Кручевычъ, Н. Бур-  
люкъ. 6) Хлѣбниковъ. Созидатель. 7) Любовь къ языку 8) Пониманіе  
иновъ въ словѣ съ Логосомъ. 9) Арістотѣль и культура. 10) Личность  
Хлѣбникова. 11) Поэтъ и общество.

Cartaz de uma conferência de D. Burlik (1913)

Manifestos e Textos sobre a  
Língua e a Poesia Zaum

## UMA GOTA DE FEL <sup>(1)</sup>

---

v. maiakovski

"Discurso que será pronunciado na primeira ocasião oportuna"

Prezados senhores e prezadas senhoras!

Este ano é o ano da morte: dia sim, dia não, os jornais rebentam em soluços estridentes por causa de um mastite qualquer, que tão cedo partiu deste para um outro mundo melhor. Todos os dias a letra miúda <sup>(2)</sup> do choro langoroso carpe por sobre a multidão de nomes gravados por Mars <sup>(3)</sup>. Que jornais distintos e monacausteros <sup>(4)</sup> saem hoje! Com o luto fechado dos anúncios fúnebres, com olhos cintilando a lágrima cristalina do necrológio. Eis porque foi especialmente desagradável que esta mesma imprensa, enobrecida de pesar, entregou-se a uma alegria indecente a propósito de uma morte próxima de mim. Quando os críticos atrelados em fila conduziam pela estrada lama-

centa, pela estrada da palavra impressa, o féretro do futurismo, os jornais apregoaram durante semanas: "ho-ho-ho, vejam só!... lá vai ele! é ele sim!... até que enfim!"<sup>(5)</sup> (profunda consternação no auditório "Como morto?... o futurismo morreu?... e essa agora!")

- Sim, morreu<sup>(6)</sup>.

Faz um ano já que no lugar do cospe-fogo, cambaleando por entre a verdade, a beleza e a delegacia de polícia, rasgam em cima dos tablados dos auditórios, os mais chatos - Kogan - Aikhenvaldo<sup>(7)</sup> - e pitorescos velhotes, um ano já-de-lógica enfadonha nos auditórios, a demonstrar uma titica qualquer de verdade, em vez do som alegre de garrafas contra as ca-beças ocas.

Senhores! Será que vocês não têm pena deste rapagão amalucado de guedelhas ruivas, um pouco inteligente, um pouco inculto, mas sempre ousado e ardente? Aliás, como podem entender a juventude? Os jovens, a quem somos caros, não voltarão mais dos campos de batalha; e vocês, que por aqui ficaram para um trabalho sossegado nos jornais e escritórios, vocês são ou raquíticos incapazes de portar armas ou sacos velhos estofados de rugas e cãs, cuja ocupação é pensar na entrada mais fácil para o outro mundo, e não nos destinos da arte russa. Mas saibam vocês. Eu mesmo não choro lá muito o defunto, é verdade, por outras razões.

Revivam na memória o primeiro festival do futurismo russo, marcado pela sonora "bofetada no gosto público"<sup>(8)</sup>. Dessa briga violenta lembrem-se sobretudo dos três golpes e dos três gritos do nosso manifesto:

1. - Amassar a sorveteria dos cânones todos, que faz gelo da inspiração.
2. - Demolir a velha linguagem, incapaz de retomar o galope da vida.
3. - Jogar os velhos grandes para fora do navio da atualidade.

Como vêm nenhum edifício, nenhum canto urbanizado, destruição, anarquismo. Acima disso os burgueses se riam, como de extravagância de loucos, mas isso virou "intuição diabólica", encarnada na tempestade "hoje". A guerra, que alarga as fronteiras do estado e o cérebro, obriga a demarcar as fronteiras do ontem desconhecido.

Pintor! A ti no desenho fino do esboço tomar de assalto a cavalaria!

Répin! Samokich! levantem os baldes - derramará a tinta<sup>(9)</sup>.

Poeta. Não acomodes na cadeira de balanço dos iampos e troqueus o vigoroso combate, derrubará a cadeira<sup>(10)</sup>.

Desarticulação da palavra, palavrinovação. Quantas novas com Petrogrado à cabeça<sup>(11)</sup>. Apostos! Morra Sievieriânin!<sup>(12)</sup>

Caberá aos futuristas gritar sobre o esquecimento da velha literatura. Quem por trás dos urros dos cossacos distingue o gorgueio bandolinesco de Briussov?<sup>(13)</sup>.

Hoje todos são futuristas! O povo é futurista!<sup>(14)</sup>.

O futurismo da morta renitente agarrou a Rússia. Não vendo o futurismo diante de si, e não sabendo olhar à sua volta, vocês puseram-se a berrar sobre sua morte. Sim, o futurismo está morto, como grupo singular, mas para todos vocês ele se reverte em inundação. E uma vez morto o futurismo, como idéia de elite, ele não nos serve. Estamos levando a termo nosso programa de destruição<sup>(15)</sup>.

Porque não se admirem vocês, se hoje em nossas mãos estão vendo em vez do chocalho do palhaço, o risco do arquiteto e a voz do futurismo, ontem macia ainda de sentimental espírito sonhador, que hoje se derrama na força da pregação.

V. Maiakóvski

# NOTAS

---

1. "Капля дегтя" , assinado por Vladimir Maiakóvski e publicado originalmente numa pequena brochura de 16 páginas e capa de papel de embrulho coberta de grãos de areia e lascas de madeira, a coletânea Pequei - o tambor dos futuristas (Взял - барабан футуристов , Petrogrado, dezembro de 1915). O teórico do formalismo, Óssip Maksimovitch Brik (1888-1945), amigo recente de Maiakóvski a quem conhecera através de sua cunhada Elsa Triolet numa das noitadas futuristas oferecidas por ele e Lilia Brik em seu apartamento de Petrogrado, promoveu a edição. A propósito, Brik já havia financiado naquele mesmo ano a publicação de dois poemas longos de Maiakóvski - "A nuvem de calças" ("Облако в штанах" ) e "Flauta-vértebra" que causaram o maior tumulto quando lidos anteriormente no "Cachorro vi

ralata" (o café).

A coletânea, que privilegiava Maiakóvski, iniciava com o prólogo do poema "Flauta-vértebra" (V. tradução de Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos em Poemas de Maiakóvski, op.cit., p. 63) dedicado a Lília Brik; seguiam-se dois artigos, de Chklóvski e O.Brik, respectivamente, resenhando e analisando o poema "A nuvem de calças"; "Uma gota de fel"; um poema curto de cada um dos seguintes autores, Khlébnikov, Kamiênski, Pasternak, Assiêiev, Chklóvski, e, fechando a publicação, dois textos de Khlébnikov - "Bóias no céu" ("Бу́жи на небе") em que explora os fundamentos matemáticos do universo e "Proposições".

"Uma gota de fel" foi depois introduzido nas Obras Completas de Maiakóvski (op.cit., p.351, v. I). Para a tradução utilizou-se o original constante da coletânea Manifestos literários op.cit., pp.86-88.

2. Literalmente " ПЯТИТ ", tipo, letra tipográfica miúda.
3. Alusão à I Grande Guerra deflagrada no ano anterior.
4. Literalmente "МОНАШЕСКИ-СТРОГИЕ ", monacaissóbrios.
5. Literalmente " Хо - хо - хо, так его! ... вези! вези! вези наконец - то " , "ho-ho-ho, ele então!... leve! leve! leve...finalmente!"
6. O manifesto é uma resposta a discussões ocorridas a nível

de imprensa diária sobre o fim do futurismo. Paradoxalmente, Maiakóvski assume aqui a morte do movimento para proclamar sua vitória mais adiante.

7. Piotr Semiônovitch Kogan (1872-1932), crítico e historiador da literatura, pertencente à assim chamada escola de crítica histórico - social de concepção não marxista, especialista em literatura ocidental ( Отчерки историй западной европейской литературы, Ensaio de história da literatura europeia ocidental, 1903-1905) e estudioso da literatura russa ( Отчерки истории новейшей русской литературы , Ensaio de história da novíssima literatura russa, 1908-1912).

Iuri I. Aikhenvald (1872-1928), crítico impressionista, autor de Perfis de escritores russos.

8. V. às pp. 44-46.

9. Pintores. Ilia Iefimovitch Riépin (1844-1930), pintor acadêmico, um dos expoentes do realismo psicológico na pintura russa, autor de quadros sobre temas históricos. Os ataques que os futuristas passaram a dirigir contra Riépin foram estimulados por um fato curioso ocorrido em janeiro de 1913, envolvendo o quadro "Ivan, o terrível". Um certo Balachov, doente mental, esfaqueou a tela em questão, suscitando na imprensa diária numerosos artigos e discussões. Em 12 de fevereiro de 1913, durante um encontro público organizado pelo "Valet de Ouros",

David Burlíuk fez uma conferência sobre o assunto, em que abordava a "degenerescência psicológica" da antiga pintura russa.

10. Aqui Maiakóvski propõe o abandono da métrica russa clássica, que tinha os pés iâmbicos e trocaicos como medidas mais tradicionais, por julgá-la incompatível com as novas propostas. Em "Como fazer versos" ("Как ДѢЛАТЬ СТИХИ ") de 1926, Maiakóvski afirmaria: "Falo com toda honestidade. Não conheço nem iampos nem troqueus, nunca os diferenciei, nem vou diferenciá-los. Não porque seja trabalho difícil, mas porque nunca precisei lidar com essas coisas em meu trabalho poético. E se fragmentos desses metros se encontram no que escrevi, trata-se apenas de algo anotado de oit va, pois essas melodias cacetes se encontram com demasiada frequência..." ( . . . A poética de Maiakóvski, op.cit., p. 173). A propósito, para maiores informações sobre a problemática da versificação russa na obra dos cubo-futuristas e especialmente na de Maiakóvski, ver comentários de Boris Schnaiderman na obra citada às pp. 211-215.

11. Alusão ao fato de São Petersburgo ter mudado de nome (Petrogrado) naquele ano.

12. O poeta ego-futurista Igor Sievieriânin.

13. Nova alusão depreciativa ao simbolista com eflúvios ego-

futuristas, Valiéri Briussov, que na época escrevia versos patrióticos.

14. Afirmação irônica que alude não só ao fato de que tudo aquilo que surgia de novo e revolucionário era indistintamente taxado de futurista pelos críticos na imprensa, como também à grande celeuma e o interesse que o futurismo despertou na opinião pública.

15. Segundo Maiakóvski, esse programa de destruição teria sido desencadeado a partir do lançamento de "Uma bofetada no gosto público".

# A TROMPA DOS MARCIANOS

---

v. khlébnikov

## OS HOMENS

Até hoje o cérebro das pessoas saltita nas três patas (os 3 eixos do espaço). Nós colamos, feito lavradores cul tivando o cérebro da humanidade, uma 4.<sup>a</sup> pata nesse cachorro, a saber - o eixo do tempo<sup>(2)</sup>.

Cachorro capenga. Você não vai mais torturar nossos ouvidos com esse latido ranheta. Os homens do passado não são mais inteligentes do que você, acreditando que é possível construir as velas do Estado apenas com os eixos do espaço.

Nós<sup>(3)</sup>, investidos na capa das vitórias do momento, começamos a construção da nova união com as velas em torno do eixo do tempo, prevenindo de antemão que nossa dimensão é maior que Quéops<sup>(4)</sup>, e a tarefa intrépida, grandiosa e séria.

Nós, sérios carpinteiros, lançamo-nos de novo e a nossos nomes nos caldeirões borbulhantes das melhores tarefas.

Nós acreditamos em nós e com indignação repelimos o cochicho vicioso dos homens do passado, que sonham nos pegar pelo pé. Pois estamos descalços. (Erro de consoante)<sup>(5)</sup>. Mas somos excelentes na constante traição de nosso passado, já que ele entrou na idade da vitória, e no constante furor a brandir o martelo regular em cima do globo terrestre que já começa a vibrar sob o nosso tropel.

Negras velas do tempo, enfunem-se.

Viktor Khlébnikov, Maria Siniákova<sup>(6)</sup>,  
Bojidar, Grigori Piêtnikov, Nikolai  
Assiêiev<sup>(7)</sup>.

QUE A VIA LÁCTEA SEJA CINDIDA EM VIA LÁCTEA DOS INVENTORES E  
VIA LÁCTEA DOS COMPRADORES

Eis as palavras da nova hostilidade sagrada.

Nossas questões no espaço vazio onde o homem ainda não esteve - nós vamos imprimi-las a ferro e a fogo na testa da Via Láctea e na divindade redonda dos mercadores - são questões como libertar o motor alado da gorda lagarta do trem de carga das idades mais velhas. Que as idades sejam divergentes e vivam separadas. Nós rompemos os lacres no trem atrás de nossa locomotiva de audácia, - lá não há nada além dos tú-

mulos dos jovens.

somos sete<sup>(8)</sup>. Nós queremos espadas de puro aço dos jovens.

Aos que, atolados nas leis da família e nas leis do comércio, donos de um único discurso: "como"<sup>(9)</sup>, não nos compreenderem, não estamos pensando nem isso, nem aquilo, nem aquilooutro.

Direito a alianças mundiais conforme a idade. Divórcio das idades, direito à existência e à atividade separada. Direito a tudo em particular, até à Via Láctea. Abaixo, fragor das idades. Reine o repique dos tempos interrompidos, as tabuinhas brancas e pretas e o pincel do destino. Os que estão mais próximos da morte que da vida, do nascimento - rendam-se. Cairão de costas na luta dos tempos sob nossa investida selvagem. E nós, nós, depois de explorar o solo do continente dos tempos, descobrimos que ele é fértil. Porém mãos tenazes nos agarraram dali e nos impedem de cometer nossa excelente traição ao espaço. Será que houve algo mais embriagante que essa traição? Vocês. Para que responder pelo perigo de nascer homem, senão pelo rapto do tempo? Nós clamamos por um país onde as árvores falam, onde as associações científicas são como ondas, onde vivem os exércitos primaveris do amor, onde o tempo floresce como o sabuqueiro, e move-se como um

êmbolo, onde o transhomem de avental de carpinteiro serra o tempo em tábuas e como um torneiro se volta para o amanhã... (ó, vocês - equações de beijos. Ó, raio da morte morto pelo raio da morte incidente na pele das ondas). Nós vamos até lá, jovens, e de repente alguém morto, alguém esquelético nos agarra e nos impede de trocar as penas do presente estúpido. Está certo isso?

Estado da juventude, veste as velas aladas do tempo; diante de ti está o segundo rapto da chama dos compradores.

Coragem. Abaixo, mãos descarnadas de ontem, avante o golpe de Balachov<sup>(10)</sup>. Que sejam retalhadas as pavorosas pupilas. É um novo golpe nos olhos das pessoas vulgo-espaciais. O que é mais: "junto a" ou "de lá"? Os compradores sempre se arrastavam em bandos atrás dos criadores, agora os criadores enxotam de si os latidos dos compradores, que se arrastavam em bandos atrás do criador solitário.

Toda a indústria do globo terrestre contemporâneo do ponto de vista dos próprios compradores é roubada (língua e costumes dos compradores) do primeiro criador Gauss<sup>(11)</sup>. Ele criou a ciência da luz, mas em vida não obtinha sequer 150 rublos por ano por seus trabalhos científicos. Vocês se esforçam em monumentos e artigos laudatórios para consagrar a ale-

gria do roubo perfeito e moderar o rosnar da consciência, que se aloja desconfiada em vosso apêndice cecal. Vossas ditas bandeiras - Púchkin e Liérmontov foram outrora massacrados por vocês, como cães raivosos fora da cidade, no campo. Lobatchévski<sup>(12)</sup> foi despachado por vocês como mestre de uma paróquia. Montgolfier<sup>(13)</sup> esteve na casa amarela<sup>(14)</sup>.

E nós? O esquadrão de combate dos criadores?

Eis vossos feitos. Pode-se escrever grossos volumes a respeito.

É por isso que os criadores em plena consciência de sua raça especial, dos costumes diferentes e das missões particulares, separam-se dos compradores no Estado independente do tempo (desprovido de espaço) e interpõem barras de ferro entre nós e vocês.

O futuro dirá quem foi parar na jaula - criadores ou compradores. E quem é que vai roer um atiçador com os dentes.

V. Khlébnikov

#### ORDENS

1. Os simpatizantes das publicações futuristas transferem-se das fileiras das gentes para a fileira dos Marcianos<sup>(15)</sup>.

Assinado: Velimir I. rei dos Tempos.<sup>(16)</sup>

2. Estão convocados com direito a voto consultivo, na qualidade de visitantes do pensamento dos Marcianos.

Wells e Marinetti

Temas em debate

"Hurra, hurra" Marcianos.

1. Como livrar-se do domínio dos passadistas, que ainda mantêm a sombra da força no mundo do espaço, sem se sujar nelas a vida (a espuma da verbocriação<sup>(17)</sup>), permitindo-lhes afogar os nomes na sina laboriosa dos malvados tatuzinhos? Nós estamos condenados a conquistar com a medida e os tempos nossos direitos à liberdade dos costumes imundos da gente do século passado.

2. Como desprender a veloz locomotiva das novas idades do trem de carga das velhas idades, engatado à imagem atrevida e audaz?

Velhos. Vocês retardam a corrida da humanidade e impedem que se tome a borbulhante locomotiva da juventude que se alonga em sua subida à montanha. Nós arrancamos os lacres e verificamos que vocês são fardo-lápides para a juventude. Por falar em fardo, aquele engatado desdenhosamente ao nosso sibilante sonho que feito lebre transporta a imundície das pessoas anteceléstiais<sup>(18)</sup>.

## NOTAS

---

1. "Труба Марсиан ", texto escrito inteiramente por V. Khlébnikov em 1916 e publicado no mesmo ano como manifesto em forma de pergaminho pelo grupo "Lirien", cujos componentes, à exceção do Autor, também faziam parte do grupo "Centrífuga". Trata-se do primeiro manifesto do futurismo russo dirigido não propriamente ao gosto do público, uma vez que não aborda temas literários ou artísticos, mas a visão de mundo do público. Nesse sentido, Khlébnikov é autor de uma série de textos de forte tom anarquista, onde os temas apresentados neste manifesto continuaram sendo elaborados, com maior especificidade para o tratamento de questões de Linguística, Poética e Pintura, até o início da década de vinte (Cf. neste trabalho "Nossa base" ). Para a tradução foi utilizado

o original publicado em Litieratúrnie manifiesti (op.cit., pp. 83-86).

2. A idéia de tempo como quarta dimensão do espaço já circulava na Rússia desde 1909, quando da publicação do livro A quarta dimensão do filósofo P.D. Uspiênski (1878-1947), baseado na obra do americano C. Howard Hinton, The Fourth Dimension (New York, 1904). Esse conceito revolucionário da imagem do mundo, que a fórmula de Einstein sobre a relatividade consagra em 1916, perpassa toda uma série de textos poéticos e teóricos de V. Khlébnikov, sobretudo aqueles contidos no Livro dos Preceitos.

3. A repetição do pronome pessoal "МЫ" (nós) é constante no texto russo (nós = inventores) e remete não só ao "Permanecer sobre o rochedo da palavra nós", como declarava o primeiro manifesto "Bofetada no gosto público", mas também a outros textos do próprio Khlébnikov, especialmente a " О простых именах языка" ("Sobre os nomes elementares da língua", Livro dos Preceitos, op.cit. pp.203-206) de 1916, onde ele afirma: "O primeiro significado da palavra "МЫ" /nós/ é lado exposto ao ataque, divisível (...)".

4. Pode-se observar uma certa ironia e uma intenção oculta no tamanho desta dimensão: ela é maior do que Quéops, faraó que deve toda sua fama unicamente à construção de um túmulo - o

maior da Antiguidade. A diligente tarefa de construir a "nova união" espaço-temporal representaria simultaneamente o túmulo das antigas convenções espaciais e de todos aqueles que se deixam guiar por elas. Por outro lado, Khlébnikov era muito ligado à cultura do Oriente (V. Ia, op.cit.)- que, aliás, estava na crista da onda do orientalismo que invadiu a Europa por essa época.

5. O "erro de consoante" deve-se à palavra "descalços" /boci/ da frase anterior. Um erro de consoante possível daria /boji/.

6. Ilustradora das publicações do grupo "Lirien'", cunhada do poeta N. Assiêiev.

7. Os endossantes deste manifesto redigido por Khlébnikov com punham o grupo "Centrífuga", de forte influência khlebnikovia na. O poeta Bojidar, pseudônimo de Bogdan Petróvitch Gordiêiev (1894-1913), morrera há dois anos, quando da publicação do manifesto, porém seu nome foi incluído por ter ele compartilhado em vida das mesmas idéias.

8. Fiódor Platov, Sierguei Bobrov, Nikolai Assiêiev, Grigori Piêtnikov, Bojidar, Maria Siniákova; e Khlébnikov, ou Paster-nak, dentre os eventuais.

9. Em russo "EM" /iem, eu como/ soa onomatopaico.

10. Em janeiro de 1913, o doido Balachov atacou a facadas a mais famosa composição do realismo psicológico da história da

pintura russa: o quadro Ivan, o Terrível, de Riépin (1844-1930). O fato despertou a atenção dos futuristas e acirrou os ataques que estes promoviam contra Riépin. Em 12 de fevereiro de 1913, no "Valete de Ouros", David Burliuk apresenta uma palestra sobre o assunto, assinalando a degenerescência psicológica da velha pintura de sua invalidez artística e social.

11. Karl F. Gauss (1777-1855), astrônomo e matemático alemão. Foi um dos primeiros cientistas a pensar na possibilidade de transmitir sinais através de correntes galvânicas.

12. Nikolai Lobatchévski (1792-1856), matemático russo, fundador da geometria não euclidiana. Khlébnikov, estudioso de matemática, era discípulo das teorias de Lobatchévski.

13. Alusão aos irmãos Joseph-Michel (1740-1818) e Etiènne (1745-1799), inventores dos aerostatos.

14. Nome popular dos estabelecimentos onde eram recolhidos os loucos.

15. A palavra "Marciano" para designar aqueles que "declaram guerra" à ordem estabelecida pelas convenções de cunho positivista que norteiam a percepção e a compreensão do mundo a parece poucas vezes em textos dos cubo-futuristas, os quais, ao contrário dos futuristas italianos, desprezavam a idéia marinettiana de guerra como higiene do mundo. No presente ma-

nifesto, além da associação imediata marciano=guerreiros, a palavra caracteriza antecipadamente o efeito de estranhamento que as propostas e as idéias de um "outro mundo" ( "TOTCBET" ) nele contidas causavam no leitor da época.

16. Inspirado na República de Platão, Khlébnikov institui o Governo do Globo Terrestre, presidido por 317 (número=moira calculado pelo autor em suas teorias matemáticas - Cf. "Nossa base" ) presidentes, nomeados dentre escritores, artistas, aviadores, pintores, personalidades. Este "Governo" constitui o Estado do Tempo, por eles representado, que se integra aos Estados do Espaço e subverte o mundo das lebres e dos velofinos rebanhos de pessoas. Através de uma guerra das idades do homem (do macaco darwiniano ao homem-pássaro do século XX, animados pelo Ka do inconsciente coletivo), de uma guerra travada pelas diferentes correntes de pensamento, de uma guerra entre as gerações cujo resultado é a quintessência da juventude, engendra-se o futuro, o novo tempo, e o destino do budietlianin, seu habitante. Ainda nessa fase, Khlébnikov projeta as cidades do futuro, a função dos meios de comunicação (o rádio) no mundo do budietlianin, o sonho de uma linguagem universal a partir do zaum. Ele é o rei coroado dos Tempos, Velimir I, que proclama em vários ukases a revisão do Espaço sob a ótica aparentemente anarquista e

caótica dos Tempos juntos. É quase a proposta de uma nova gênese, cujo princípio mais uma vez será o Verbo.

17. Em russo, "СЛОВОТВОРЧЕСТВО".

18. A frase toda em russo estabelece um jogo sonoro entre as palavras fardo /gruza/, sonho /griozá/, imundície /griaz'/.

# SOBRE A POESIA E A LÍNGUA TRANSMENTAL <sup>(1)</sup>

---

v. chklóvski

"Se te acontece num íntimo, maravilhoso instante <sup>(2)</sup>,  
 Descobrir na alma, há muito tempo muda,  
 A fonte virgem e ainda desconhecida,  
 Transbordante de singelos e suaves sons -  
 Sem dar-lhes ouvidos, sem denunciá-los,  
 Cobre-os com o véu do esquecimento:  
 Com verso cadenciado e palavras de gelo  
 Não lhes transmitirá os sentidos."

(Liérmontov)

Certos pensamentos sem palavras consomem-se na alma do poeta e não podem vir à luz nem como imagem, nem como idéia.

"Oh, se pudesse sem palavras  
 A alma manifestar-se."

(Pet)

Sem palavras e ao mesmo tempo por meio de sons; com efeito, é a eles que o poeta se refere. E não aos sons da música, não ao som cuja representação gráfica é a nota, mas aos sons da linguagem, àqueles sons a partir dos quais não se compõem melodias, mas palavras, de modo que temos à nossa frente o reconhecimento e a angústia do verbocriador<sup>(3)</sup> às voltas com a criação da obra verbal.

"O pensamento e a linguagem não conseguem acompanhar a vivência de quem está inspirado, por isso o artista é livre para se expressar não só por meio da língua comum (dos conceitos), mas também de uma particular (o criador é individual) e de uma língua desprovida de sentido determinado (não solidificada), transmental. A língua comum amarra; a livre permite expressar-se com mais plenitude. (Exemplo: Go, osnieg', Kait', etc.) As palavras morrem; o mundo é eternamente jovem. O artista viu o mundo com olhos novos e, como Adão, dará seus próprios nomes a tudo<sup>(4)</sup>. O lírio é belíssimo, mas a desgastada e "maculada" palavra "lírio" /lília/ é horrível. Por isso eu chamo o lírio de "ieui", e sua pureza original é restabelecida.

"O verso apresenta inconscientemente séries de vogais e de consoantes, séries que são intocáveis. É melhor substituir as palavras por outras que lhe são próximas não pelo

significado, mas pelo som (liki - miki - kika)<sup>(5)</sup>.

Nessa língua transmental escreveram ou pretenderam escrever "poesias". Por exemplo:

"Dir bul' chtchil

Ubiechtchur."

(Krutchônikh)

Ou:

"Será isso? Não será?<sup>(6)</sup>

Ramos rumorejam, rumorejam

Ana Maria, Liza - não<sup>(7)</sup>

Será isso? Lago será?

Lula, lola, lala-go,

Liza, lola, lula - ali

Ramos rumorejam, rumorejam,

Hi, i, Hi - i - u - u.

Será mata, será lago?

Será isso?

Ara, Ana Maria, Liza

Ora, tara

Tiere, diere, diere...Hu.

Holie - kulé - nee

Será lago? Será mata?

Teu - ê

ve - e ..... o".

(Guro, Os três, p.73)<sup>(8)</sup>

Esses versos e toda a teoria da língua transmental produziram um grande efeito e até causaram mais um escândalo literário. O público, que se considera obrigado a acompanhá-los, para que a arte não sofra qualquer dano por obra dos artistas, acolheu esses versos com pragas, e a crítica, examinando-os do ponto de vista da ciência e da democracia, rejeitiou-os, lamentando esse dir, esse Nihil<sup>(9)</sup> a que chegou a literatura russa. Falavam muito de charlatanismo. O rumor passou, partiram os inúteis, os críticos já escreveram suas pasquinadas<sup>(10)</sup> e agora resta fazer a tentativa de compreender esse fenômeno.

Pois bem, algumas pessoas sustentam que suas emoções podem ser melhor expressadas por meio de uma fonolinguagem<sup>(11)</sup> especial, que frequentemente não tem sentido determinado e que age fora desse sentido ou além dele, diretamente sobre as emoções de quem está ao redor. Surge uma questão: será que este modo de manifestar as próprias emoções revela uma particularidade exclusiva daquele grupo de pessoas, ou trata-se de um fenômeno linguístico geral, do qual, porém, ainda não nos demos conta?

Antes de mais nada, encontramos o fenômeno da seleção de determinados sons em poesias escritas na língua "comum" dos conceitos. Com a seleção o poeta visa aumentar

a sugestividade de suas obras, demonstrando com isso que os próprios sons da linguagem, como tais, possuem uma força especial. Cito a opinião de Viatcheslav Ivãnov<sup>(12)</sup> sobre o aspecto sonoro do poema "Os ciganos" de Púchkin. "A fonética de uma poesia melódica revela uma espécie de predileção pela vogal u, que ora é baça e meditativa, debruçada sobre o que foi, sobre o passado, ora pitoresca, ora ardente e presa de desalento; o colorido obscuro deste som ou se prenuncia na rima, ou é reforçado pelos matizes das combinações vocálicas e pelas aliteraões das consoantes que o circundam; e toda essa pintura dos sons, sentida de modo confuso e inconsciente já pelos contemporâneos de Púchkin, contribuiu fortemente para a formação de suas idéias sobre a particular, mágica melodiosidade da nova obra, que assombrou até mesmo os que, ainda bem recentemente, tinham se extasiado com o gorgoeio dos rouxinóis, com o gorgolejo das fontes e com toda a orvalhada música da canção sobre os jardins de Bakhtchissarai!"<sup>(13)</sup>

Sobre as "cores sombrias" do som u e sobre as cores alegres do som a escreveu Grinman na revista Voz e linguagem<sup>(14)</sup>.

Em geral, os testemunhos sobre as cores sombrias do som u são bem precisos para quase todos os observadores.

"A possibilidade de uma tal influência emotiva da palavra nos parecerá mais compreensível, se nos lembrarmos do fato de que certos sons, as vogais por exemplo, suscitam em nós a impressão, a idéia de algo sombrio, lúgubre: são de tal espécie as vogais o e, principalmente, u, em cuja pronúncia as cavidades ressonantes da boca amplificam os timbres baixos; ou outros sons nos provocam uma sensação de caráter oposto, mais luminoso, claro, aberto: de tal espécie são o i e o e, em cuja pronúncia as cavidades ressonantes amplificam os timbres altos" (Revista do Ministério da Instrução Pública, fev., 1900, pp.166-167, artigo de Kiterman "O sentido emocional da palavra").

Ao observar esses mesmos fenômenos em francês, Grammont (Le vers français, 1913) chegou à conclusão de que cada um dos sons suscita emoções específicas, ou um círculo de emoções precisas e específicas. No livro de K. Balmont<sup>(15)</sup>, A poesia como magia (Moscou, 1916), são apontados inúmeros exemplos de uma semelhante seleção de sons, produzida para a obtenção de determinadas emoções. Evidentemente, são essas emoções que determinam em larga medida o valor de certas obras. "A obra de arte, escreve Goethe, nos leva ao êxtase e ao encantamento justamente com aquela sua parte que escapa à nossa percepção consciente. Disso depende também o fortíssi

mo efeito do belo artístico, e não de suas partes que estamos em condições de analisar com perfeição." Explica-se, desse modo, o sentido que têm para o poeta as palavras "insignificantes".

"Há palavras de sentido  
Obscuro ou insignificante,  
Mas a elas sem emoção  
Prestar atenção é impossível..."

Que a pronúncia e o aspecto sonoro da palavra suscitem emoções é provado pela existência daquelas palavras que Wundt<sup>(16)</sup> chamou de Lautbilder: as imagens sonoras. Sob essa denominação Wundt reúne as palavras que exprimem não uma representação auditiva, mas visual ou de qualquer outra espécie, porém de modo que entre essa representação e a seleção dos sons da palavra portadora de uma imagem sonora perceba-se alguma correspondência; como exemplos em alemão podemos citar timmeln, torkeln; em russo, seria o caso da palavra "garatujas" /Karákuli/<sup>(17)</sup>.

Antes, essas palavras eram explicadas com a tese de que após o desaparecimento do elemento imagético da palavra, o significado dele adere indiretamente aos sons das palavras, acabando por comunicar-lhes o próprio tom sensível<sup>(18)</sup>. Wundt explica o fenômeno sobretudo pelo fato de que na pronúncia de tais palavras os órgãos da fala realizam gestos assimila-

tórios. É um ponto de vista que combina muito bem com sua concepção geral da língua dos gestos, cuja análise ocupa um capítulo de sua Völkerpsychologie<sup>(19)</sup>; mas é de se duvidar que essa interpretação consiga explicar o fenômeno em sua plenitude. Talvez a citação dos trechos abaixo possa lançar uma luz um pouco diferente sobre a questão. Temos testemunhos literários que não só nos dão exemplos de imagens sonoras, mas também nos permitem assistir, num certo sentido, ao seu nascimento. Parece-nos que as palavras fono-imagéticas têm como vizinhas mais próximas "palavras" sem imagem nem conteúdo, destinadas a expressar emoções puras, ou seja, palavras a propósito das quais é inútil falar em articulações imitativas, visto que não há nada a imitar, mas é possível falar apenas numa relação som-movimento, reproduzida simpaticamente pelos ouvintes sob a forma de espasmos mudos dos órgãos da fala, com as emoções. Cito exemplos: "eu apareço e olho para ela direto nos olhos, e, de repente, na minha cabeça ecoa um nome que antes eu nunca ouvira, um nome mais sonoro do que qualquer som escorregadio, Ilaiali" (A fome, livro de Hamsun, p.21, ed. Chipóvnik). Na poesia russa existe uma interessante correspondência a essas palavras.

"Com um caprichoso apelido  
 Fiz um mimo à minha amada  
 Criação inconsciente  
 De meu carinho pueril:  
 Sem um sentido claro  
 Para mim ele é um símbolo  
 Dos sentimentos, cuja expressão  
 Nas línguas eu não encontrei."

(Baratínski<sup>(20)</sup>)

Uma passagem extremamente característica existe tam  
bém em V.Rozanov<sup>(21)</sup> (Solitário, p.81). "Brandeliassi (no pro  
cesso de Butúrlin) - essa é boa. O principal é: que som...  
 há qualquer coisa no som. A mim me parece cada vez mais que  
 todos os literatos são Brandeliassi. O bom nesta palavra é  
 que ela em si nada exprime, não designa absolutamente nada. E  
 justamente por essa qualidade ela se aplica sobretudo à lite  
ratura. 'Após a época merovíngea começou a época dos Brande  
liassi', dirá o futuro Ilováiski; eu acho que isso será bom."

Porém, as palavras são necessárias às pessoas não  
 só para exprimir um pensamento, não apenas para substituir  
 uma palavra por outra, ou fazer dela um nome para emparelhar  
 a um objeto qualquer: as palavras são também necessárias às  
 pessoas fora de seu sentido. Desse modo, Satin (Ralé, de

Máximo Górkí, primeiro ato), a quem as palavras dos homens causavam espécie, diz: "Sikambr"; e lembra que no tempo em que era maquinista, gostava de palavras diferentes. Em sua última obra, M.Górkí (Ganhando meu pão, Anais, março de 1916, p.11) volta-se novamente para o fenômeno.

"-- Inventam 'rakáli'... como sai pelos lábios, e por isso é difícil compreender. Gavrássí! A - na, o Gavrássí me entregou esse diabo? Umbrakul'." (22)

Palavras estranhas, nomes desconhecidos, gravavam-se na memória, faziam cócegas na língua, dava vontade de repeti-las a toda hora - talvez o sentido aparecesse nos sons.

Valentim, no ensaio de Gontcharov<sup>(23)</sup>, Os criados dos tempos antigos (v.12, ed. Marx, pp.170-177), delicia-se com a declamação de versos que lhe são incompreensíveis e copia caprichosamente no caderno as palavras sonoras incompreensíveis, combinando as assonâncias: "constituição e progtituição", "pernicioso e eterno"<sup>(24)</sup>, "numismata e castrado",<sup>(25)</sup> não querendo nem saber seus significados, mas combinando-as de acordo com a correspondência sonora - assim como combinam pela cor as pedras e as matérias preciosas.

Gontcharov soube, inclusive, sintetizar o fenômeno observado por eles. "Eu vi, diz ele, como as pessoas simples deleitam-se até as lágrimas com a leitura das sagradas escriti

turas em eslavo<sup>(26)</sup>, sem entender nada ou entendendo apenas as "palavras diferentes", como o meu Valentin. Lembro como um marujo no navio ouvia as escrituras, sem se mexer durante horas a fio, fitando a boca do leitor, para que ele lesse com eloquência e sentimento" (Gontcharov, v.12, ed.Marx, pp.169-177). "É significativo ainda o resultado patológico da combinação de palavras, extraídas de um contexto esquecido, despojadas de seu sentido original, e, além do mais, geralmente de qualquer sentido, semelhante à famigerada questão: Et ta soeur<sup>(27)</sup>. Tais práticas literárias epidêmicas, criadas mediante atraentes encantamentos da perfeita falta de sentido, levam o nome de 'des seies' ".

O trecho citado foi retirado por mim do jornal A palavra atual<sup>(28)</sup> de 27 de agosto de 1913, da correspondência de Paris sobre o teatro de variedades e fala sobre o entusiasmo geral com as cançonetas sem sentido, vivido por Paris nesse verão. O entusiasmo com as canções "dos negros" quase que completamente ininteligíveis pareceu-lhe o herdeiro. Em A fome, obra de Hamsun, em estado de loucura, o autor inventa a palavra "kuboa" e admira-se de que ela seja variável, não tendo um sentido determinado. "Eu mesmo inventei esta palavra, diz ele, tenho todo o direito de atribuir-lhe o sentido que me der na telha; eu mesmo ainda não sei o que ela significa" (A fome, pp.77-78).

O príncipe Viaziênski<sup>(29)</sup> escreve que na infância gostava de ler os catálogos de vinhos das adegas, deliciando-se com os nomes sonoros. Agradava-lhe, sobretudo, o nome de uma espécie de vinho: o Lacrima Christi<sup>(30)</sup>; esses sons acariciavam sua alma poética. E, geralmente, sabemos da simpatia de muitos poetas do passado pela composição sonora de palavras que suscitavam neles um certo estado de espírito e até mesmo uma certa compreensão dessas palavras, independentemente de seus significados objetivos. (J. Baudouin de Courtenay, "Ecos", suplemento do jornal O dia, nº 7, 20 de fevereiro de 1914). Mas essa particularidade não é um privilégio exclusivo dos poetas. Enebriar-se com os sons fora do sentido até embebedar-se com isso não é coisa que acontece somente aos poetas. Eis um exemplo, como foi descrito por V. Korolienko<sup>(31)</sup>, acerca de umas aulas de alemão no ginásio de Roviênski: "Dem - gelb - ro - then Pa - pa - ga - ai - en, falou Lotótski, espichando. Pois bem, nominativo: Der gelb-rothe Papagai. Genitivo: des gelb-rothen-Pa-pa-ga-ai-en. Na voz de Lotótski surgiram algumas entonações saltitantes. Ele começava a escandir, deliciando-se aparentemente com a harmonia do ritmo. Chegando no caso dativo, à voz baixa do professor, in sinuamente, juntou-se o melodioso ribombo da classe inteira: Dem gelb-ro-then Pa-pa-ga-a-ai-en. No rosto de Lotótski

surgiu uma expressão que lembrava a de um gato assanhado com uma sopa de peixe. Sua cabeça estava jogada para trás, o enorme nariz apontava para o teto, a boca fina e larga se abria como a de uma rã coaxando docemente. O plural já vinha entremeado a uma trovoada sendo escandida, era uma verdadeira orgia da escansão. Algumas dezenas de vozes cortavam o papagaio amarelo - vermelho em pedaços; lançavam-no pelos ares, espiçavam, agitavam, subiam até a nota mais alta e desciam até a mais baixa...

"A voz de Lotótski há muito já não se ouvia, sua cabeça continuava jogada para trás no espaldar da poltrona de professor, e somente a mão branca, saindo de um punho ofuscante, marcava no ar o compasso com um lápis, que ele segurava com dois dedos. A classe ficava agitada; os alunos arremedavam o professor, também atiravam as cabeças para trás, requebrando-se, balançando-se, fazendo caretas... E de repente... Mal silenciava, como um corte, a última sílaba do último caso, ocorria na classe, como que por magia, uma nova mudança. O professor endireita-se novamente na cátedra, severo, sombrio, e seus olhos reluzentes como relâmpagos percorrem os bancos. Os alunos ficam petrificados. E mais algumas aulas se passaram depois da "ordem" petrificante até que Lotótski aparecesse com o papagaio amarelo-vermelho ou outra

palavra hipnotizadora. Os alunos, por algum instinto, produziram todo o sistema, que era conduzido imperceptivelmente pelo professor para tais palavras" (Korolienko, História de meu contemporâneo, Obras Completas, ed. Marx, volume VII, p.1551). Não considero o exemplo citado tão excepcional. Proponho compará-lo com os célebres versos das exceções latinas, que constituem já há muito séculos a notabilidade da escola clássica. Eis o que F.F.Zelínski<sup>(32)</sup> escreve sobre eles. De minha parte não estou pensando em traçar aqui nenhum paralelo entre o consideradíssimo professor e Lotótski. F. Zelínski escreve: "eu mesmo recorri a eles (aos versos) quando era professor num primeiro ano; lembro como a extravagante combinação de palavras complicadas e as rimas engraçadas provocavam o saudável riso infantil de meus alunos, sobretudo quando eu os obrigava no fim da aula a repetir em coro as regras rimadas; e assim como eu considerava o bom humor um 'viticulum'<sup>(33)</sup> (os médicos falam desse modo) muito útil ao ensino nas classes mais jovens, então esses finais transformavam-se para eles, por seu próprio gênero, numa alegre brincadeira." (F.F.Zelínski, Da vida da idéia p.31). Infelizmente, F.F.Zelínski não nos diz nada sobre suas experiências com a pronúncia dessas "extravagantes combinações de palavras". As palavras "metal" e "espantalho"<sup>(34)</sup>, além de

seus significados, pelo som, soavam estranhas à vendeira de uma peça de Ostróvski. As camponesas do conto tchekhoviano "Os mujiques"<sup>(35)</sup> choravam, na igreja, ao ouvir o pope pronunciar as palavras "achtche"<sup>(36)</sup> e "dondeje"<sup>(37)</sup>; e apenas seu aspecto sonoro era suficiente para fazer dessas palavras um sinal para o início da choradeira. James Selly (Ensaio sobre psicologia infantil) cita vários exemplos interessantes da "linguagem transmental das crianças". Por economia de espaço não vou citá-los, julgando mais interessante para o leitor russo os adágios, os jogos de versos de nossas crianças - fato interessante por seu próprio caráter maciço, e ao mesmo tempo porque esses adágios continuam a ser transmitidos oralmente, passam de um lugar para outro e geralmente apresentam em si uma total analogia com as obras literárias. Cito exemplos:

"Pieró (nome de um jogo)"<sup>(38)</sup>

Pieró /pena/

Ugó

Tieró

Piato /cinco/

Soto /cem/

Ivo /íva - salgueiro/

Sivo

Dub° /carvalho/

Kriest° /cruz/

(Província de Viátski)

Piervintchiki /primeirim/

Druguintchiki /segundim/

Na Bojei Russie /Na Rússia de Deus/

Na popóvoi polossie /No tempo do pope/

Prielo grielo /Cozinhava requentava/

Ossínovo polieno /acha de álamo/

Tchivil doská / tábua/

Dara-chepiechka

Toptcha-pontcha

Pinievitche

Rus° Knies°

Bi liez°

(prov. de Viátski)

Bubikoni

Ni tchem goni

Zlátom-lítom /de ouro fundido/

Pod poliótom /sob o vôo/

Tchórni paliets /dedo preto/

Viidi za lietch°

Rus° kvas /Rússia kvas/

Chichol vichol

Von' pochol

(Província de Vládimirski)

Piera iera

Tchukha lukha

Piati soti

Sivi ili

Pien'

(Província de Túlski)

Cito a partir do livro Jogos infantis predominantemente russos, E.A.Pokróvski, Moscou, 1887, pp.54-56.

Chamo a atenção para uma passagem de Infância de M.Górki (demasiado longa para citar textualmente), em que se conta como na memória do menino existia uma poesia sob duas formas paralelas ao mesmo tempo: sob forma de palavras e daquilo que eu chamaria de manchas sonoras. Os versos diziam:

"Bolchaia dorogá, priámaia dorogá

/Caminho grande, caminho reto/

Prostora nie malo bierioch ti u boga

/Não é pouca a distância que vences até Deus/

Tiebiá nie robniáli topor' i lopata

/Não te aplainaram nem machado nem pá/

Miákhkaia ti kopítu i píliu bogata."

/És suave ao casco poeirento./

Cito sua "reprodução":

"Doroga, dvuroga, tvorog, niedotroga

Kopíta, popiiu, korito..."

Além disso, agradava muito ao menino quando os versos encantatórios perdiam todo o sentido. Inconscientemente, ele lembra ao mesmo tempo também os versos originais (Infância, pp.223-224).

Cf. artigo de F. Batiuchkov<sup>(39)</sup> "Em luta com a palavra", Revista do Ministério da Instrução Pública, fevereiro de 1909.

Os encantamentos do mundo inteiro aparecem quase sempre escritos nessas línguas, como, por exemplo, entre os gregos antigos na qualidade de filodramáticos a famosa "ta Ephecia grammata"<sup>(40)</sup> (os caracteres antigos mágicos na coroa, no cinto e no pedestal de Diana de Éfeso, formavam palavras enigmáticas (aenigmato des): askion, kataskon; siz, te tras, d-anna; menein, aesia (cf. Clement Alek. Stromata lib. V, cah.VIII, citação de Konovalov, 191).

Os fatos assinalados induzem a pensar que a "língua transmental" existe; e existe, naturalmente, não só em estado puro, ou seja, como expressões sem sentido, mas sobretudo em estado latente, assim como existia a rima no verso antigo: viva, porém inconsciente.

Muitas coisas impedem a língua transmental de se manifestar abertamente: é raro nascer uma "kukoa". Mas tenho a impressão de que também os versos, frequentemente, surgem na alma do poeta sob forma de manchas sonoras<sup>(41)</sup> que não foram convertidas em palavras. Uma mancha ora se aproxima, ora se afasta e por fim se esclarece, indo coincidir com a palavra de som correspondente. O poeta não toma a decisão de dizer uma "palavra transmental"; geralmente, a transmentalidade<sup>(42)</sup> se oculta sob a máscara de um conteúdo qualquer, quase sempre imaginário, fictício, levando os próprios poetas a admitir que eles mesmos não entendem o significado dos próprios versos. Admissões do gênero podemos encontrar em Calderon, Byron, Blok. Devemos acreditar em Sully Prudhom, quando afirma que seus versos mais autênticos não foram lidos por ninguém. As queixas dos poetas a respeito dos tormentos da palavra quase sempre devem ser entendidos como índice da luta com a palavra: os poetas se queixam não da possibilidade de traduzir em palavras conceitos ou imagens, mas da intraduzibilidade em palavras da vivência sensitiva e espiritual. E não é à toa que eles se queixam de não poder traduzir em palavras os sons - em palavra de gelo - , a fonte transbordante de singelos e suaves sons. Com toda a probabilidade, acontece a mesma coisa na escolha das rimas. Em Saltikov-Chchedrin<sup>(43)</sup>, um

jovem poeta não muito competente em poesia, mas de modo geral observador, ao escolher uma rima para a palavra imagem /óbraz/ só encontrou a palavra "nimagem" /nóbraz/.

"Nimagem" não serviu e tornou-se uma idéia obsessiva do poeta, mas ante a mínima possibilidade de dar-lhe uma significação qualquer, sem dúvida alguma, conseguiria acertar o verso e notaria que não é pior do que muitas outras palavras. Algumas indicações de que as palavras em poesia são escolhidas não pelo sentido nem pelo ritmo, mas pelo som, podem ser fornecidas pelas tankas japonesas. Lá, habitualmente, no início do poema é inserida uma palavra que não tem relações com o conteúdo, mas que é consonante com a palavra "chave" da poesia. Por exemplo, no início de um poema russo sobre a lua /luná/ poderia ser introduzida, pelo mesmo princípio, a palavra seio /lono/. Isso mostra que nos versos as palavras são escolhidas desse modo; homônimo substitui homônimo para a expressão do íntimo até chegar à fonolinguagem em questão, porém sinônimo não substitui sinônimo para a expressão de nuances do conceito. Do mesmo modo, quem sabe, podem também ser entendidas as confissões dos poetas nas quais eles dizem que os versos surgem (Schiller) ou amadurecem em suas almas sob a forma de música. Eu acho que os poetas, neste caso, foram vítimas da falta de uma terminologia exata. Não há

uma palavra que designe a fonolinguagem interior, e quando se deseja falar sobre ela aparece a palavra música para designar sons que não são palavras; no caso, não são palavras ainda, já que no fim eles acabam se manifestando sob forma de palavra.

Entre os poetas modernos, O.Mandelstam escreveu:

"Afrodite, conserva-te espuma

Palavra, retorna à música."<sup>(44)</sup>

As percepções de uma composição poética se reduzem elas também, habitualmente, à percepção de sua proto-imagem sonora. É sabido o quanto somos surdos para perceber o conteúdo de versos que se diriam os mais compreensíveis; ocorrem a respeito casos muito significativos. Por exemplo, numa das edições de Púchkin, em lugar de "A entrada sombria estava coberta" /Zaviechan bil tienisti vkhod/ encontramos impresso "A..... de águas sombrias estava coberta" /Zaviechan brieg tienistikh vod (a culpa foi do indecifrável manuscrito); originou-se esse total non sense, que porém repercutiu sem obstáculos, dissimulando-se, escapando ao reconhecimento, de edição para edição, e para descobri-lo foi necessária a perspicácia investigativa de um estudioso dos manuscritos puchkinianos.

A razão do equívoco reside totalmente no fato de que a alteração do sentido deste trecho não alterou seu

aspecto sonoro.

Como já foi dito, a língua "transmental" raramente se manifesta em sua forma pura. Mas há exceções também. Uma delas é a linguagem transmental dos sectários místicos. Aí, a coisa era fomentada porque os sectários identificavam a língua transmental com a glossolalia: com aquele dom de falar línguas estrangeiras que, segundo os Atos dos Apóstolos, estes receberam no dia de Pentecoste<sup>(45)</sup>. Por causa disso, eles não se envergonhavam da língua transmental, orgulhavam-se dela e transcreviam até mesmo exemplos. Um bom número desses exemplos foi recolhido no excelente livro de D.G.Konovalov O êxtase religioso entre os sectários místicos russos (Serguei Posad, 1908, pp.159-193), onde a questão das glosas é estudada de modo exaustivo no sentido de confrontação dos exemplos de tais manifestações do êxtase religioso. O fenômeno de falar línguas obteve uma difusão extraordinária e, pode-se dizer que para as seitas místicas ele é universal. Transcrevo exemplos (do livro de D.G.Konovalov). Serguei Óssipov, um khlist<sup>(46)</sup> do século XVIII, dizia:

"Rentre fente rente fintri funt

Nodar miseitranť pokhontrofin"

Cito as primeiras linhas da transcrição de um falar línguas devido a seu contemporâneo Varlaam Chichikov:

"Nasontos resontos furr lis  
 natrufutru natri sifun  
 ....."

É interessante comparar estes sons com as anotações do falar línguas do escocês Irvigian, surgido na Escócia por volta de 1830.

"Hippa gerosto hippo boorus senote  
 Foorime corin haoro tauto noostin  
 Noorastln niparos hipanus bantos bourin  
 O Piritus eleiastimo halimungitns dan tila  
 Nampoutne farime oristus en rannos  
 .....  
 ....."

A sectária, ao pronunciar tais palavras, estava convencida de que essa língua existia numa ilha no sul do oceano Pacífico.

Observam-se fenômenos semelhantes entre os cristãos dos últimos dias.

Eis um exemplo de glossolalia do pastor alemão Paul<sup>(47)</sup>; nele o dom das línguas apareceu como realização de seu ardente desejo (ele observava o fato de falar línguas e sentia um desejo incontrollável de dominar esse dom).

Na noite de 15 para 16 de setembro de 1907 em seu aparelho fonador e vocal ocorreram movimentos involuntários, que foram acompanhados de sons. Paul anotou-os; cito algumas linhas:

"Schua ea, schua ea  
 O tshi biro ti ra dea  
 akki lungo tori fungo  
 u li baru ti u iungo  
 lauslu bungo tu tu"

No deleite com a "palavra transmental" que não significa nada é de evidente importância o aspecto da pronúncia do discurso. Pode ser até que, de modo geral, uma boa parte do deleite causado pela poesia advenha do aspecto da pronúncia numa espécie de dança dos órgãos da fala (V. artigo de Kiterman<sup>(48)</sup> - Rev.Min.Instr.Pub.<sup>(49)</sup>, fevereiro de 1900). Iúri Ozaróvskoi em seu livro Música da palavra viva assinalou que o timbre da fala depende da mímica; indo mais adiante do que ele e utilizando para exame sua tese sobre James, de que cada fase surge como resultado de um estado físico qualquer (a ansiedade do coração é a causa do medo, e as lágrimas são a causa da sensação de tristeza), poder-se-ia dizer que a impressão que causa em nós o timbre da fala explica-se no fato de que, ao ouvi-lo, reproduzimos uma mímica da fala e

por isso vivenciamos sua emoção. F. Zelínski, no trecho já citado por nós, menciona o sentido da reprodução da mímica da fala no Lautbilder<sup>(50)</sup>.

São conhecidos os fatos, segundo os quais junto à percepção da fala estrangeira ou até, de modo geral, junto a quaisquer manifestações da linguagem que sejam, nós reproduzimos em surdina com nossos órgãos da fala os movimentos necessários para a pronúncia de determinado som. É possível que tais movimentos também se encontrem não naquilo que ainda não decorreu, mas na estreita relação com as emoções provocadas pelos sons da linguagem, na particularidade da língua transmental. É interessante notar que para os sectários o fenómeno de falar línguas começa com movimentos silenciosos e involuntários do aparelho fonador.

Considero satisfatórios os exemplos citados. Mas acrescento mais um (descoberto por mim no livro de Melnikov-Petchérski<sup>(51)</sup>, Nas montanhas, volume 3, p.132); esse exemplo de glossolalia é interessante por mostrar o parentesco próximo das canções infantis com os modelos de falar línguas dos sectários. Começa com uma cantiga infantil e termina com um "cântico transmental".

"Tien', tien', potietien'

/Sombra, sombra, assombra/

Viche gorodá plietien'

/A sebe mais alta da cidade/

Sadis' gálka na plietien' .

/Pousa na sebe, ó gralha./

Gálki khokhluchki

/Gralhas eriçadas/

Spaciennie duchi

/Almas salvas/

Vorob'i proroki

/Pardais profetas/

Chli po doróguie

/Foram pela estrada/

Nachli oni knigu

/Acharam um livro/

Chto v tói kniguie

/O que tem neste livro?/

Texto de sectários onde está escrito:

"Savitrai samo

Kapistala gandria

Sunkadra nurucha

Mai ia diva lutchá"

Texto da continuação da cantiga infantil.

"Ziuziuka, ziuziuka

Kudá nam katit'sia

/Para onde rolamos/

Vdol' po dorójkie

/Ao longo do caminho/

Em todos esses exemplos há algo de comum: os sons pretendem ser uma língua. Seus autores os consideravam exemplos de uma língua estrangeira qualquer: do polinésio, do hindu, do latim, do francês - e até do hebraico. É interessante notar que até os poetas futuristas autores de poesias transmentais estavam convencidos de se terem apoderado num piscar de olhos de todas as línguas e tentavam escrever até mesmo na língua de Jerusalém. Parece-me que nisso havia uma porção de sinceridade, e que eles próprios, por alguns instantes, acreditavam que de suas penas esvoaçavam palavras de uma língua estrangeira, conhecidas graças a um milagre.

Seja como for, uma coisa é indubitável: a fonolingüagem transmental pretende ser língua.

Mas até que ponto pode-se atribuir a esse fenômeno o nome de língua? Tudo depende, é óbvio, da definição que damos ao conceito de palavra. Se, como requisito da palavra enquanto tal, nós inserirmos o de servir à designação de um

conceito, o de ser, de modo geral, portadora de um significado, então, claro, a "língua transmental" perde valor, torna-se algo de estranho à língua. Porém, ela não só perde valor; os fatos tratados induzem a pensar que na linguagem não abertamente transmental, mas simplesmente na linguagem poética, as palavras sempre têm um significado, ou trata-se apenas de um ponto de vista, de uma ilusão, do resultado de uma negligência nossa? Em todo caso, mesmo banindo a língua transmental do âmbito da linguagem, nem por isso nós a banimos da poesia. E agora o principal é que a poesia é criada e percebida não só na palavra-conceito. Cito um curioso trecho do artigo de K.Tchukóvski sobre os futuristas russos, que nos remete a um poema de V.Khlébnikov:

"Bobeóbi cantar de lábios  
Lheeómi cantar de olhos"<sup>(52)</sup>

"Será que ele foi escrito com a grandeza do 'Gaia-  
vat', do 'Kalieval'? Se nos agrada tanto ler em Longfellow:

"Foram os chocktaws e os comanches  
Foram os shoshones e os omogues  
Foram os hurones e os mendenes  
Delaweres e mochokes"<sup>(53)</sup>

então, por que rimos diante de Bobeóbi e Lheeómi? Bobeóbi é melhor do que chocktaws? Tanto num como no outro o sabor do

pitéu está nas palavras exóticas que soam de modo estranho. Para os ouvidos russos bobeóbi é tão zaum quanto chocktaws e shoshones, quanto "gri-gsi-gseo"<sup>(54)</sup>. E quando Púchkin escreveu:

"De Ruchuk até a velha Smirna,

De Trapezund até Tultcha,"

será que ele não se deliziava com essa instrumentação encantatória das palavras que soam zaum? "(Chipóvník, p.144, livro 22, Esboço de crestomatia de exemplos da poesia fut. , K.Tchu kóvski). É bem possível que a palavra seja filha adotiva da poesia. Essa, por exemplo, é a opinião de A.N.Vesielóvski<sup>(55)</sup>. E já parece evidente que não dá nem para chamar a poesia de fenômeno da língua, nem a língua de fenômeno da poesia.

Outra pergunta: se um dia escreverem obras realmente artísticas numa "língua transmental", e essa, um dia, se tornar uma forma de literatura reconhecida por todos? Quem sabe? Então, continuará havendo uma diferenciação das formas de arte. De qualquer modo pode-se afirmar que muitos fenômenos literários tiveram destino análogo e que muitos deles apareceram pela primeira vez nas invenções dos extáticos; assim, por exemplo, é que a rima se manifestou nas anunciações de Ignatio Bogonosiets:

"choris ton episkaton meden noeite  
 ten sarka nmono suaon, oe on tereite  
 ten enosen agapate.  
 tous merismsss pheunete  
 mimetai ginesthe Jesou Christou  
 Os kai autos tou Patros autou."

O êxtase religioso já antecipou o aparecimento de novas formas. A história da literatura tem esse detalhe: que os poetas canonizam e introduzem nela as formas novas que já eram há tempo patrimônio do pensamento coletivo linguístico e poético. D.G.Konovalov aponta para a crescente quantidade de manifestações de glossolalia nos últimos anos (p.187). Ainda há pouco canções transmentais conquistavam Paris. É muito significativo o entusiasmo dos simbolistas pelo aspecto sonoro da palavra (trabalhos de Andriei Biéli, Viatcheslav Ivânov, artigos de Balmont), entusiasmo este que quase coincidiu com as intervenções dos futuristas que colocaram a questão com maior acuidade. E talvez um dia se realizará a profecia de Iv.Slavátski que diz: "Virá um dia em que dos versos aos poetas só interessarão os sons."

## NOTAS

---

1. " О поэзии и заумном языке " , artigo de Viktor Chklóvski; foi publicado pela primeira vez em Coletâneas sobre a teoria da linguagem poética (Сборники по теории поэтического языка, Petrogrado, 1916; pp. 1-15) e posteriormente apareceu na coletânea Poética (Petrogrado, 1919). Faziam parte da primeira coletânea os seguintes artigos:

- i. Viktor Chklóvski - "Sobre a poesia e a língua zaum";
- ii. L. Iakubinski - "sobre os sons da língua na poesia";
- iii. Ie. D. Polivanov - "A respeito dos 'gestos sonoros' da língua japonesa";
- iv. B.A. Kuchnier - "Sobre o aspecto sonoro da linguagem poética".

Para a tradução utilizou-se o original russo micro-filmado pela I.D.C. a partir da primeira edição do texto.

2. Esta é a segunda das cinco estrofes do poema "Не верь себе" ("Não acredite em si mesmo") do romântico Liérmontov (Obras Completas em quatro volumes, Leningrado, Ed. Naúka, 1979;v.1, pp. 411-412). O primeiro verso remete ao poema "К" (" Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ" -"Lembro-me do maravilhoso instante") de A.S. Púchkin ( СТИХОТВОРЕНИЯ /Poesias/, Obras completas em dez volumes, Moscou, Ed. Academia de Ciências da URSS, 1956; v.II, p. 267).
3. Em russo, " СЛОВОТВОРЕЦ".
4. É curioso observar que a proposta de renovar o nome de um dado objeto com o intento de aliviá-lo da carga de significados dos secundários que se agregaram em torno dele no decorrer dos tempos, desgastando seu significado original, era também pretensão, ainda que não levada aos extremos da linguagem zaum, dos adamistas (acmeístas).
5. A. Krutchônikh, "Declaração da palavra enquanto tal", 1913 (N. do A.).
6. O poema "Finlândia" de Ieliena Guro, pseudônimo da poetisa e pintora Eleonora G.von Notenberg (1877-1913), é considerado um dos primeiros exemplos de poesia em língua intencio

nalmente zaum. Nele, uma série de sons tenta imitar o farfarhar dos abetos e bétulas característicos da paisagem nórdica através do jogo de palavras que lembram sonoramente designências dos casos em finlandês. Segue a transliteração do poema para que se aprecie sua sonoridade na língua original:

"Eto-li. Niet li.

Khvoi chuiat-chuiat

Anna-Maria, liza-niet

Eto-li - Oziero-li

Lulla, lolla, lalla-gu

Liza, lolla, lulla-li

Khvoi chuiat, chuiat

Gui-i, Gui -i-u-u

lies-li, oziero-li

Eto li.

Ekh, Anna Maria, Liza

Khei-tara

Tiere-diere-diere...khu.

Khole-kule-nee

Oziero-li. Lies-li

Tio - i

vi-i.....u"

7. Perdeu-se na tradução um trocadilho em "...Liza-niet". Por

assonância "Liza-niet" remete ao nome próprio Lizavieta, de onde provém o diminutivo Liza.

8. Трое , coletânea do grupo cubo-futurista publicada em Moscou, em 1913, após a morte de Guro. Além do poema citado, a publicação continha ilustrações de K. Maliévitch, textos em prosa de V. Khlébnikov, bem como o artigo de A. Krutchônikh "Os novos caminhos da palavra", onde estariam expostas as bases teóricas do movimento, incluindo os conceitos de linguagem zaum.

9. Em caracteres latinos no texto original.

10. Em russo, "ФЕЛЕТОН" : folhetim de textos satíricos.

11. Em russo, "ЗВУКОРЕЧЬ".

12. Viatcheslav I. Ivanov (1866-1949), filósofo, filólogo, teórico e poeta do simbolismo religioso russo. Exilou-se após a Revolução de Outubro. A citação provém do texto "Ad Astra", conforme informa K.Pomorska (Formalismo e futurismo, cit., p.39).

13. "A fonte de Bakhtchissarai", poema longo de A. S. Púchkin ("Бахчисарайский фонтан", op.cit., v.IV, pp.175-202) escrito em 1821-1823. O trecho de V.Ivanov citado por Chklóvski, conforme nota do autor, pertence ao ensaio "ПО ЗВѢЗДАМ" ("Entre as estrelas").

14. Em russo, Голос и речь
15. Konstantin D. Balmont (1867-1943), poeta e teórico do simbolismo, autor de Поэзия как волшебство (livro citado por Chklóvski), tradutor de Shelley, Poe, Calderon. Emigrou após a Revolução.
16. Wilhelm Wundt, teórico e crítico de literatura.
17. Em russo, a palavra no singular significa astracã
18. É interessante a tentativa de F. Zelinski de dar outra explicação à origem das imagens sonoras. "Como tilisnu (lhe) a garganta com uma faca" fala o forçado em Dostoiévski (Recordações da casa dos mortos II, capítulo 4). Será que há semelhança entre o movimento articulatorio da palavra "tilisnut" e o movimento do corte da faca pelo corpo humano? Não; mas já que tal movimento articulatorio é impossível, a articulação corresponde melhor à postura dos músculos faciais, que instintivamente desperta o sentimento particular da dor nervosa, experimentada por nós ante a exibição do correr da faca na pele (mas não cravada no corpo): os lábios se distendem convulsivamente, dá um aperto na garganta, os dentes ficam cerrados, de modo que só é possível pronunciar a vogal I e as consoantes linguais T, L, S, justamente porque nas escolhidas, e não nas sonoras D, R, Z, manifestam-se alguns elementos onomatopaicos<sup>(+)</sup>. Ba-

seado nisso, Zelinski define as imagens sonoras como palavras cuja articulação corresponde à mímica geral do rosto, que expressa o sentimento despertado por elas.

F.Zelinski - Artigo "Wilhelm Wundt e a psicologia da língua: gestos e sons", Da vida das idéias, v.II, 3a. ed.(S.P.B. 1911, pp.185-186).

É interessante comparar também o Lautbilder de Wundt com aquilo que Jukóvski<sup>(++)</sup>, ao selecionar fábulas de Krilov<sup>(+++)</sup>, chamou de pintura nos próprios sons. (N.do A.)

(+). Na tradução (indireta) brasileira de Rachel de Queirós (Dostoiévski, Recordação da casa dos mortos, Rio de Janeiro, Liv.José Olympio Ed., 1961; p.248) temos: "... puxei a minha faca, derrubei sua cabeça para trás, e enterrei-lhe a faca na garganta".

(++). Vassili A. Jukóvski (1783-1852), poeta do grupo "Arzamas", tradutor de românticos e pré-românticos alemães e ingleses para o russo.

(+++).Ivan A.Krilov (1769-1844), famoso escritor e fabulista, também conhecido como o Lafontaine russo.

19. Em alemão no original.

20. Ievguiêni A. Baratinski (1800-1844), poeta romântico, contemporâneo de A.S.Púchkin.

21. Vassili V. Rozanov (1865-1919), filósofo de tendências nietzschianas e escritor simbolista.
22. Em russo, В ЛЮДЯХ . Existe tradução brasileira de Boris Schnaiderman (Ganhando meu pão, São Paulo, Difel, 1968).
23. Ivan A. Gontcharov (1812-1891), escritor realista, autor de Oblomov. O texto citado por V. Chklóvski é uma de suas últimas obras publicadas.
24. Em russo, "ТЛЕТВОРНЫЙ" e "НЕРУКОТВОРНЫЙ".
25. Em russo, "НУМИЗМАТ" e "КАСТРАТ".
26. Eslavo eclesiástico, primeira língua escrita dos russos.
27. Em francês no original.
28. СОВРЕМЕННОЕ СЛОВО.
29. Piotr A. Viaziênski (1792-1878), poeta do grupo "Arzamás", amigo íntimo e correspondente de Púchkin.
30. Em caracteres latinos no original.
31. Vladimir G. Korolienko (1853-1921), poeta e novelista. A obra citada por V. Chklóvski, História de meu contemporâneo, uma espécie de autobiografia, teve uma primeira parte publicada em 1910 e as outras após sua morte.
32. Fiódor F. Zelínski, professor e crítico literário. Publicou na revista Apolo (1910).
33. Em russo, "ВИТКУЛОМ".

34. Em russo, "МЕТАЛЛ" e "ЖУПЕЛ".
35. " Мужики" de 1897 (A.P. Tchékhev, Obras completas, v.9, Moscou, Ed. Pravda, 1950, pp. 95-120). Há uma única tradução indireta para o português, sem indicação de tradutor ("Camponezes", Contos, Rio de Janeiro, Otto Pierre Ed., 1982, pp. 111-170) onde o trecho citado é simplesmente omitido.
36. Em russo, "аше".
37. Em russo, " дондеже".
38. Limite-me a transliterar a citação, traduzindo entre barras os versos ou palavras dicionarizadas.
39. F.D. Bâtiuchkov, estudioso de literaturas ocidentais.
40. Transliterado do grego para caracteres latinos no original russo.
41. Em russo, "ЗВУКОВЫЕ ПЯТНА".
42. Em russo, " ЗАУМНОСТЬ".
43. Mikhail E. Saltikov-Chchedrin (1826-1889), mestre do conto satírico.
44. Versos publicados na primeira coletânea de poemas de Óssip Mandelstam ( Камень /A pedra/, S. Petersburgo, 1913).
45. "Glosas" - as línguas soavam nas reuniões religiosas dos tempos dos apóstolos. O apóstolo Paulo (epístola em Cor., cap. 14) fala sobre pregadores "em línguas" que ninguém entende, cujos discursos parecem ininteligíveis (Irinii Liunski também

escreveu sobre isso). D.G.Konovalov<sup>(+)</sup>, O êxtase religioso entre os sectários místicos russos, p.175) (N.do A.).

(+). Por um erro de impressão, o original registra D.A. Konovalov.

46. Flagelante das várias seitas místicas que surgiram na Rússia a partir do século XVIII. A palavra vem de " ЧИЖИСТ " (Chicote, vergasta); alguns estudiosos apontam para uma relação com a palavra "Cristo".

No artigo "Glossolalia" (The sound shape of language, Indiana Univ.Press, Bloomington and London, 1979), Roman Jakobson e Linda Waught estudam o fenômeno em cima dos mesmos textos citados por V.Chklóvski e fornecem algumas informações sobre seus autores. Serguei Ossipov, mercador e profeta dos khlisti de Moscou, pronunciou sua invocação em 1747. Varlaam Chichikov, monge pregador do mosteiro do Monte Tchudov (Moscou), ao ser interrogado e torturado em 1748, fez o discurso citado.

47. Em caracteres latinos no original russo.

48. Por um erro de impressão o original registra Kinerman.

49. Abreviação de Revista do Ministério da Instrução Pública.

50. Por um erro de impressão o original registra Lautdilder.

51. Pável I. Melnikov (pseudônimo Petchérski, 1819-1883), contemporâneo de Gógol, autor dos romances Nas florestas e Nas

montanhas. Em ambos, M.Petchérski dedica especial atenção ao problema das seitas místicas que iam surgindo nas duas margens do Volga, onde se desenrolam os fatos narrados.

52. Transcrevo os dois primeiros versos da tradução que Augusto de Campos fez do poema (Poesia russa moderna, cit., p.84).

53. A tradução deste trecho de Longfellow baseou-se na tradução russa de Ivan Búnin citada no texto.

54. Referência ao poema "Bobeóbi cantar de lábios" de V.Khlébnikov. Aproveito o ensejo para transcrever a tradução de Augusto de Campos:

"Bobeóbi cantar de lábios,  
Lheeómi cantar de olhos,  
Cieeo cantar de cílios,  
Stioeei cantar do rosto  
Gsi- gsi-gseo o grilhão cantante.  
Assim no bastidor dessas correspondências  
Transespaço vivia o Semblante."

55. Alieksandr N.Vesielóvski (1838-1906), crítico e historiador da literatura cuja obra, juntamente com aquela de Alieksandr Potebniá' (1835-1891), exerceu forte influência sobre as idéias dos formalistas.

### 1. A verbocriação

Se você está num bosque, pode ver carvalhos, pinheiros, abetos, pinheiros com frios laivos sombrios e azulados, a vermelha alegria de suas pinhas, a prata azul de um cerrado de bétulas. Mas toda essa variedade de folhas, de troncos, de ramos é criada por um punhado de sementes quase indistinguíveis entre si. No futuro, esse bosque caberá inteiro na palma de sua mão. A verbocriação ensina que toda a variedade da palavra provém dos sons básicos do alfabeto, substitutos das sementes da palavra. A partir desses pontos constrói-se a palavra, e o novo semeador de línguas pode simplesmente encher sua palma com os 28 sons do alfabeto<sup>(3)</sup>, com sementes da lín-

gua. Se você tem hidrogênio e oxigênio, pode encher de água um fundo seco de mar e leitos de rios vazios.

Toda a plenitude da língua deve ser decomposta em unidades básicas do "bê-a-bá", e então, para as fonomatérias é possível construir algo semelhante à lei de Mendeliêiev<sup>(4)</sup> ou àquela de Moseley<sup>(5)</sup> - último ápice atingido pelo pensamento químico. É pouco provável que os homens públicos tenham levado em conta o prejuízo que é causado por uma palavra mal construída. Isso porque não há livros contábeis de gastos da razão popular. Nem há engenheiros ferroviários da língua<sup>(6)</sup>. Quantas vezes o espírito da língua permite a palavra direta, a simples mudança de um som consoante numa palavra que já existe, mas, ao invés disso, toda a gente usa uma expressão descritiva complexa e frágil, aumentando o consumo da razão universal devido ao tempo dedicado à reflexão! Quem iria de Moscou a Kiev, via Nova York? Mas que linha da língua livresca moderna está livre de tais viagens? Isso porque não existe uma ciência da verbocriação. Se fosse dado que as leis dos corpos simples do alfabeto são idênticas para toda a família das línguas, então para toda essa família de povos seria possível construir uma nova língua universal - um trem de espelhos de palavras Nova York - Moscou. Se temos dois vales próximos com uma muralha de montanhas no meio, o viajante pode

fazer explodir a cadeia de montanhas no meio, o viajante pode fazer explodir a cadeia de montanhas, ou dispôr-se a um longo caminho de contorno.

A verbocriação é a explosão do silêncio linguístico, dos estratos surdos-mudos da língua.

Substituindo numa palavra velha um som por outro, nós criamos imediatamente um caminho entre dois vales da língua e, como engenheiros ferroviários, abrimos vias de comunicação na terra das palavras, através das cordilheiras do silêncio linguístico. A "língua pelada" cobre de brotos suas próprias clareiras. A palavra se divide em pura e usual. É possível pensar que nela esteja oculta a razão estelar noturna e a solar, diurna. Isso, porque o significado usual de uma palavra encobre também o restante de seus significados, assim como durante o dia desaparecem os astros da noite estrelada. Mas para o celestólogo o Sol é um grãozinho de poeira, como todas as demais estrelas. E isso é a corriqueira vida cotidiana, é um fato que presenciamos sob a face deste mesmo Sol. E o Sol é uma estrela como outra qualquer. Separada da língua prática, a palavra autônoma diferencia-se tanto da viva, quanto a rotação da Terra em torno do Sol se diferencia da rotação cotidiana do Sol em torno da Terra. A palavra autônoma enxota os fantasmas de uma dada situação corriqueira e no lugar

da mentira autorreveladora constrói um crepúsculo estelar.

Assim, a palavra ziri significa tanto estrelas como olho; a palavra zien', tanto olho como terra. Porém, o que há de comum entre olho e terra? Quer dizer, essa palavra não designa o olho humano, nem a terra habitada pelo homem, mas uma terceira coisa. E essa terceira coisa está submersa no significado prático da palavra, um dos possíveis, que é porém o mais próximo do homem. Talvez, zien' significasse um mecanismo de espelho, que refletia a superfície. Ou então, tomemos as duas palavras lâdia/barco/<sup>(7)</sup> e lâdon'/palma da mão/. O significado estelar dessa palavra, surgido à luz do crepúsculo, é: superfície ampliada sobre a qual se apoiará o percurso da força, como uma lança que resvala na armadura.

Desse modo, a noite da vida cotidiana permite ver os fracos significados das palavras, semelhantes às fracas visões da noite. Pode-se dizer que a língua usual não passa de sombras das grandes leis da palavra pura, projetadas numa superfície desigual. Antigamente as línguas uniam os homens. Transportemo-nos à idade da pedra. Noite, fogueiras, trabalho com negros martelos de pedra.

De repente, passos; todos se atiraram às armas e estacaram com garbo ameaçador. Mas eis que da escuridão chegou um nome conhecido, e logo ficou claro, que vinha gente de

les. "É gente nossa!" - chegava da escuridão a cada palavra da língua comum. A língua unia, como uma voz conhecida. A arma é sinal de covardia. Se nos aprofundarmos nisso, verificar-se-á que a arma é um dicionário suplementar para falantes de outra língua: um dicionário de bolso.

Como aparatos assustadores para forasteiros, as línguas merecem o destino dos tigres num zoológico do cafundó, que, após juntar o suficiente de exclamações de espanto, trocam as impressões do dia: "e o que você acha?" - "Eu recebo dois rublos por dia". - "Isso vale a pena!" Pode-se pensar que a ciência vai feito um caranguejo pelo caminho que a língua já percorreu. A lei universal de Lorentz<sup>(8)</sup> diz que um corpo se achata na direção transversal à pressão. Mas essa lei consiste no conteúdo do "nome elementar" L; qualquer que seja o significado do nome L, liamka /correia/, lópast' /pá/, list /folha de árvore/, lija /esqui/, lódka /barco/, lapa /pata/, luj livniá /charco de temporal/, lug /prado/, liejanka /caminha/ - por toda parte o raio de força do movimento espalha-se numa larga superfície transversal ao raio, - até o equilíbrio do raio de força com as antiferças. Ampliando-se na superfície transversal, o raio ponderal torna-se leve e não cai. Será que esse raio de força é o peso do marinheiro, do esquiador, o peso do barco no peito do burlak<sup>(9)</sup>, ou o cami-

nho da gota do temporal intermitente na superfície do charco?  
Será que a língua sabia sobre a oscilação transversal do raio?  
(raio, turbilhão)? Sabia ela que

$$R \text{ torna-se } R \sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}},$$

onde  $v$  é a velocidade do corpo,  $c$  é a velocidade da luz?

Aparentemente, a língua é tão sábia quanto a natureza, e somente com o desenvolvimento da ciência nós aprendemos a lê-la. Às vezes ela pode servir para a solução de problemas abstratos. Assim, nós tentamos, com o auxílio da língua, medir o comprimento das ondas do bem e do mal. A sabedoria da língua há muito já revelou a natureza luminosa do mundo. Seu "eu" coincide com a vida da luz. Através dos costumes transparece o fogo. O homem vive no "nosso mundo"<sup>(10)</sup> com sua velocidade máxima de 300.000 quilômetros e sonha com o "outro mundo"<sup>(11)</sup> com uma velocidade maior do que a velocidade da luz? A sabedoria da língua precedeu a sabedoria da ciência. Eis duas colunas onde a língua fala da natureza luminosa dos costumes, e o homem é entendido como um fenômeno luminoso, sendo o homem aqui parte do campo de luz.

## "Outro mundo"

Tielo, tucha /corpo, carcaça/

Tukhnut' /apodrecer/no senti-  
do de decomposição do corpo

Voskriessat' /ressuscitar/

Dielo, ducha /negócio, alma/

Mólodost', molodiets/mocida  
de, moço valente/

Grósní/ameaçador, terrível/

Solódka, sládost'/alcaçuz,  
doçura/

Soi, siem'já, sin, semiá/grão,  
família, filho, sêmen/

Tiémia, til, tielo /sincipú-  
cio, retaguarda, corpo/

Tchórti /diabos/

Mierzost'/torpeza/

Stid /vergonha/

Kholostói /solteiro

Jit'/viver/

Piekló /calor tórrido, infer  
no/ -lugar de pecadores/

## "Princípio de relatividade"

Tien'/sombra/

Tukhnut' /extinguir-se/  
no sentido de desapareci-  
mento do fogo

Kriessalo e ognivo/pedra e  
isqueiro

Dien' /dia/

Mólnia /relâmpago

Grozá /tempestade, terror/

Sóltse (sólnia)/sol(solar)/

siat', sóltse /brilhar, sol/

Tiat'

Tchórni, Tsviet /flor(cor)  
negra/

Mierznut'/gelar/

Stuja /frio intenso/

Khólod /frieza/

Jetch' /queimar/

Pietch'/fogão/

Pilkii /ardente/Górie /desgosto/Griekh /pecado/Plâmia /chama/Gorst' /punhado/Goriet', griet' /queimar,  
esquentar/Iásnii um /inteligência clara/Iárost' /fúria/Iskriennii /sincero/Sviátoi, "sviétik" /santo, ben

zinho/

Zloi /mau/Iáski /estrelasIárkoie plâmia /chama forte/Iskra /faísca/Sviet /luz, mundo/Zolá /cinza/

Se a luz é uma das formas do relâmpago, então estas duas colunas falam da relampejante natureza luminosa do homem, e, portanto, do mundo moral. Mais um pouco e construímos a equação dos problemas abstratos da moralidade, partindo do fato de que o princípio do "pecado" repousa no fim negro e ardente da luz, e o princípio do bem no seu fim luminoso e frio. Os diabos negros<sup>(12)</sup> não são os deuses do inferno, onde as almas dos pecadores seriam ondas de uma luz tépida invisível?

E assim neste exemplo, a linguística precede as ciências naturais e tenta medir o mundo moral, após ter feito um capítulo da teoria sobre o raio.

Se temos um par de palavras, como dvor /corte/ e tvor<sup>(13)</sup>, e conhecemos a palavra dvorianie /cortesão/, pode-

mos construir a palavra tvoriánie/criaturas/ -criadoras /tvortsi / da vida. Ou, se conhecemos a palavra agricultor /zemliarob /, podemos inventar a palavra temproceiro/vriemi-apakhar'/, cronocultor/vriemiarob/, ou seja, chamar com uma palavra direta os homens que cultivam seu tempo, como o lavrador o solo. Tomemos palavras como: mundocultor/miropakhar'/, ou nravo, nrvda, nrvítielstvo, - você nota como aqui, com a troca da letra p por n, nós passamos do campo do verbo dirigir para o campo dos domínios do agradar<sup>(14)</sup>.

São possíveis também as palavras nrvítiel', nrvítielstvo<sup>(15)</sup> - aqui trocamos o p pela letra n. A partir da palavra boiétis /lutador/ podemos construir poiets, noiets, moiets<sup>(16)</sup>. A partir dos nomes dos rios Dniepr e Dniestr - fluxo com corredeiras e rápidas corredeiras - podemos construir Mniepr e Mniestr (Piétnikov)<sup>(17)</sup>, o espírito da consciência de si /Mnie/ correndo rapidamente e correndo através dos obstáculos /priegrádi/ do "pr", a bonita palavra Gniestr<sup>(18)</sup> - morte rápida; ou voliestr<sup>(19)</sup>: voliestr popular, ou ogniepr e ogniestr<sup>(20)</sup>, sniepr e sniestr - de sonho, sonhar. Eu tive um sniestr... Existe a palavra eu e a palavra para mim, me. Aqui podemos reconstruir o Meu - razão de onde provém a palavra. A partir da palavra viérvie /corda/ é possível miérvie e miérvii,<sup>(21)</sup> o moribundo; niemérvii - imortal. A palavra Kniaz' /príncipe/ concede direito à vida a

mniaz'- pensador e lniaz' e dniaz'<sup>(22)</sup>. Som parecendo com som. Chamador /zvatch / é quem chama. O governo /pravítiels-tvo / que gostaria de se apoiar apenas naquilo que lhe agrada /nnavitsia/ poderia se chamar nnavítielstvo. Caráter /nnav/ e verdade /pravda/. À palavra vento /viétier/ responde cantorento /piétier/ do verbo cantar /piet'/<sup>(23)</sup>: "é o cantorento caricioso do vento..." À palavra terrador /zemiéts/ corresponde o escuridor /tiemiets/. E o inverso: a terrência /ziemená/ - o terridor /ziemiánin/, as terroças /ziemiessá/ ; a palavra barbeador /britva/ permite construir morteador /mrítva/, arma da morte. Nós dizemos: ele é manhoso /khítier/. Mas podemos dizer: ele é espancoso /bítier/. Apoiamo-nos na palavra defesa<sup>(24)</sup>, podemos dizer a triguesa /khívien'/. A triguesa dos campos - a espiga... Tomemos a palavra cisne /liebied'/. Isso é fonografia.

O longo pescoço do cisne lembra o curso da queda d'água; as asas largas - a água derramando no lago. O verbo lit' /verter/ dá lieba - água vertida e fim da palavra - iad' lembra tchórnii /negro/ e tchorniad' (nome de uma espécie de pato). Consequentemente, podemos construir céusnes/niebiedi/, céusnioso /niebiajeskii/.

"Nessa tarde um casal de céusnes transvoava a floresta."

Você se lembra quanta liberdade deste mundo propicia um erro de impressão, às vezes. Esse erro de impressão, nascido da vontade inconsciente do oficial compositor, dá novamente sentido a uma coisa inteira e é uma das formas da criação congregadora e pode, por isso, ser saudada como um auxílio bem vindo ao artista. A palavra tsvieti /flores/ permite construir mvieti, o poderoso imprevisível. A juventude /molojava, molojavii/ dá a palavra bonitude /khoróchava/, "a bonitude da primavera", "está fazendo uma frietude neste outono". Prásdnik /festa/, morozda /frio intenso/: mrasdnik. Se existem estrelas /zviósdí/, podem existir eustrelas /mniósdí/. "E as eustrelas me alumiam." Malvadeza<sup>(25)</sup> dá a palavra milagresa, tempeza /vriêmiessa/, naveza /sudessa/, outreza /inessa/. "Mas a doutoreza /vratchesso/ da liberdade transpacífica... e a outreza dos tempos imemoriais e a calmeza - nela mergulha o campo - e a ensimesmeza de meus nomes." Assim a outreza invade a trabalheza. Prisão /polón/constrói trovão /molon/. Do mesmo modo, a partir da palavra valentões /likhátchi/, os guerreiros podem ter o nome de espadalhões /mietchátchi/. Trabalhheiro /trudaviéts/, pneumopeso /gruzd'/, covardeza /trust'/.

A verbocriação é inimiga da fossilização livresca da língua, e, apoiando-se no fato de que no campo à beira dos

rios e das florestas ainda hoje a língua vem sendo criada, a todo instante, formando palavras, que ora morrem, ora adquirem direito à imortalidade, a verbocriação traz esse direito para dentro da vida das escrituras. A palavra nova deve ser não só nomeada, mas deve também ser dirigida à coisa nomeada. A verbocriação não transgride as leis da língua. Um outro caminho da verbocriação é a declinação interna das palavras. Se o homem contemporâneo povoa as águas desertas dos rios, com multidões de peixes, então a cultura linguística dá o direito de povoar de vida nova, de palavras extintas ou inexistentes as ondas esterilizadas da língua. Estamos convencidos de que elas voltarão a tinir de vida, como nos primeiros dias do mundo.

## 2. A língua transmental

O significado das palavras da língua natural, prática, nós o conhecemos. Como uma criança na hora da brincadeira pode imaginar que a cadeira em que está sentada é um autêntico puro-sangue, e a cadeira, enquanto dura a brincadeira, serve-lhe de cavalo, assim, no discurso oral ou escrito, a palavra sol, no universo convencional da conversação humana, substituirá a majestosa, esplêndida estrela. Substituído pela brincadeira verbal, o astro majestoso, serenamente fulgurante, ajusta-se de bom grado aos casos dativo e genitivo, aplicados ao seu substituto na língua. Mas é uma igualdade convencional:

se o sol verdadeiro desaparecesse, e só restasse a palavra sol, então ele não poderia brilhar no céu e aquecer a terra; a terra gelaria, transformando-se numa bola de neve na mão do espaço cósmico.

Do mesmo modo, brincando com bonecas, a criança pode desfazer-se em lágrimas sentidas quando, doente desenganoado, seu chumaço de trapos morre; pode arranjar o casamento de dois conjuntos de trapos, impossíveis de distinguir um do outro, no melhor dos casos com as extremidades da cabeça achatadas e rombudas. Durante a brincadeira os trapos são pessoas de verdade, vivas, com um coração e paixões. Daí, a concepção da língua como uma brincadeira com bonecas; nela, com os trapos do som, são confeccionadas bonecas para todas as coisas do mundo. Os homens que falam a mesma língua são participantes desta brincadeira. Para os homens que falam uma outra língua, as bonecas sonoras não passam de um monte de trapos sonoros. Portanto, a palavra é uma boneca sonora, o dicionário é uma coleção de brincadeiras. Mas a língua desenvolveu-se naturalmente a partir de algumas unidades básicas do alfabeto; os sons consonantais e vocálicos eram as cordas dessa brincadeira com bonecas sonoras. E se combinarmos esses sons numa ordem livre, por exemplo: bobeóbi<sup>(26)</sup> ou dir bul chtchel<sup>(27)</sup>, ou mantch! mantch! tchi breo Zo!<sup>(28)</sup>; semelhantes palavras

não pertencem a língua nenhuma, porém, ao mesmo tempo dizem algo difícil de captar, mas que entretanto existe.

Se a boneca sonora "sol" permite, em nossa brincadeira humana, puxar pelas orelhas e pelos bigodes aquela magnífica estrela com nossas mãos de pobres mortais, com toda espécie de casos dativos, a que não se dobraria o sol verdadeiro, os trapos verbais não nos dão, porém, a boneca do sol. No entanto são trapos sonoros e como tais significam algo. Mas como diretamente eles não oferecem nada à consciência (não são convenientes para uma brincadeira com boneca), essas livres combinações, a brincadeira da voz fora das palavras, são chamadas linguagem transmental /zaum/. Transmental significa situado além dos limites da razão. Compare Zarietch - lugar que se estende do outro lado de um rio /za riekoi/; Zadonchtchina - além Don /za Donom/. O fato de que nos encantamentos, nos esconjuros, a linguagem transmental domine e suplante a racional, demonstra que ela tem um poder especial sobre a consciência, tem direitos especiais de existir ao lado da racional. Mas há um meio de tornar racional a língua transmental.

Se tomarmos uma palavra, suponhamos, Tchachka /xícará/, não sabemos que importância tem para a palavra inteira cada um de seus sons. Mas se juntarmos todas as palavras com

a primeira letra tch (tchachka, tcheriep, tchan, tchulok<sup>(29)</sup>, etc.), todos os demais sons se anulam reciprocamente, e o significado geral que possuem estas palavras será o significado tch. Comparando estas palavras em tch, observamos que todas significam um corpo no invólucro de um outro; tch significa invólucro. E assim, a língua transmental deixa de ser transmental. Torna-se uma brincadeira com um alfabeto do qual temos consciência: uma nova arte no limiar da qual nos encontramos.

A língua transmental parte de duas premissas:

1. A primeira consoante de uma palavra simples rege a palavra inteira: comanda as demais consoantes.

2. As palavras começadas pela mesma consoante são unidas por um mesmo conceito, e parece que vêm voando de cantos diferentes para um único ponto da razão. Se tomarmos as palavras tchacha /xícara/ e tchoboti /botas/, o som tch ordena, rege ambas as palavras; se juntarmos as palavras em tch: tchulok, tchoboti, tcheriévikí, tchuviáki, tchúni, tchúpiki, tchekhol, e tchacha, tchara, tchan, tchelnok, tcheriep, tchakhótka, tchútchelo<sup>(30)</sup>, então observamos que todas estas palavras se encontram no ponto da imagem seguinte. Que se trate de um tchulok /meia/ ou de uma tchacha /xícara/, em ambos os casos o volume de um corpo (as pernas ou a água) preenche o

vazio de um outro corpo, que lhe serve de superfície. Daí, a tchara /sortilégio/como invólucro mágico que forja a vontade do otcharovannii /encantado/; é água em relação à tchara /taça/; daí, tchaiat' /esperar/, isto é, ser tchacha /xícara/ das águas do futuro. Portanto tch não é apenas um som; tch é um nome, um corpo indivisível da língua.

Se resultar que tch em todas as línguas possui um mesmo significado, está resolvido, então, o problema de uma língua universal: qualquer tipo de calçado vai se chamar tche do pé; qualquer tipo de xícara, tche d'água. De resto, khata significa cabana não só em russo, mas também em egípcio; nas línguas indo-européias v significa rotação /vrachtchênie/. Se nos basearmos nas palavras khata, khijina, khalupa, khutor, khram, khranílichtche<sup>(31)</sup>, observamos que seu significado é o de linha do obstáculo entre um ponto e outro que se move na direção do primeiro. O significado de v está na rotação de um ponto ao redor de um outro imóvel.

Daí, vir, vol, vorot, viuga, vikhr'<sup>(32)</sup> e muitas outras palavras. M é a divisão de uma grandeza em partes infinitamente pequenas. O significado de L é a passagem de um corpo estendido ao longo de um eixo do movimento, para um corpo estendido sobre duas dimensões, transversais em relação à direção do movimento. Por exemplo, a superfície de uma luja/poça/ e uma gota de livien'/temporal/, a lódka /barco/, a liamka

/correia/. O significado de ch é fusão de superfícies diferentes, anulação de fronteiras entre elas. O significado de κ é ponto imóvel que liga uma rede de pontos móveis. Desse modo, a língua transmental é a língua universal do futuro em gestação. Somente ela pode unir os homens. As línguas da razão já os separaram.

#### A afirmação do alfabeto

Palavras em L : lódka, líji, ladiá, ládón', lapa, list, lópukh, lópast, liepiestok, lásti, liamka, iskússtvo, lióta, lutch, log, liejanka, prolivat', lit'<sup>(33)</sup>... Tomemos um navegante no barco: seu peso distribui-se na superfície larga do barco. O ponto de contato da força estende-se na superfície larga e o peso torna-se tão mais fraco quanto mais larga é a superfície. O navegante torna-se leve. Por isso o L pode ser definido como a redução da força em cada um dos pontos dados, redução provocada pelo aumento do campo de sua aplicação. Um corpo que cai, pára, apoiando-se numa superfície suficientemente grande. No sistema da sociedade a esse deslocamento corresponde a mudança da Rússia das Dumas<sup>(34)</sup> em Rússia dos Sovietes, pois para o novo sistema o peso do poder se estenderá sobre uma superfície dos portadores do poder incomparavelmente mais larga: o navegante - o Estado - no barco do largo poder do povo.

Assim, cada som consonantal dissimula atrás de si uma imagem e tem um nome. No que se refere aos sons vocálicos, pode-se dizer em relação ao o e ao i<sup>(35)</sup> que as setas de seus significados se dirigem para lados diferentes, e dão às palavras sentidos contrários (voiti /entrar/ e viiti /sair/, soi - espécie e sii - indivíduo, indivisível; bo /causa/ e bi /desejo, livre arbítrio/. Mas os sons vocálicos são menos estudados que os consonantais.

### 3. A concepção matemática da história. A gama do budietliánin

Nós conhecemos os programas hindu, chinês e helênico. A concepção de beleza sonora característica a cada um desses povos une a vibração das cordas numa série particular de sons. Mesmo assim o deus de cada série sonora era um número. A gama do budietliánin une através de uma série sonora especial, seja as grandes vibrações da humanidade, provocadas pelas guerras, seja as batidas do coração humano em particular. Se entendermos a humanidade inteira como uma corda, o mais perseverante estudo dá o tempo de 317 anos entre duas batidas da corda. Um modo prático para determinar esse tempo é o estudo dos pontos semelhantes. Vamos folhear as páginas do passado. Veremos que as leis de Napoleão vieram à luz cerca de 317 . 4 anos depois das leis de Justiniano, em 533. Que dois impérios, o germânico, 1871, e o romano, 31, foram

fundados cerca de 317 . 6, um depois do outro. A luta pelo domínio dos mares, entre ilha e terra firme, Inglaterra e Alemanha em 1915, 317 . 2 antes acontecia a grande guerra entre a China e o Japão sob Kublai-Khan em 1281. A guerra russo-japonesa de 1905 ocorreu cerca de 317 anos após a guerra anglo-espanhola de 1588. A grande migração dos povos em 376 aconteceu 317 . 11 antes da migração dos povos hindus em 3111 (era de Kali-Iuga). Assim, os 317 anos não são um fantasma, inventado por uma imaginação doentia, nem um delírio, mas são ponderáveis como o ano, o dia da terra, o dia do sol.

A gama constitui-se dos seguintes elos: vinte e quatro horas, 237 segundos, o passo de um soldado da infantaria ou a batida do coração; semelhante a ele em tempo, uma vibração da corda A e uma vibração do som mais baixo do alfabeto - U. O soldado de infantaria alemão deve perfazer, pelo regulamento militar, 81 ou 80 passos por minuto. Portanto, em vinte e quatro horas ele perfaz 365.317 passos, isto é, tantos passos quanto os dias contidos em 317 anos - tempo de uma batida da corda da humanidade. Outro tanto de batidas perfaz um coração feminino médio. Dividindo esse tempo de um passo em 317 partes, obtemos 424 vibrações por segundo, isto é, uma vibração da corda A. Esta corda é como se fosse o eixo da arte sonora. Tomando o batimento médio de um coração masculino de 70 batidas por segundo e supondo que esse batimento é o a-

no, cujo dia é preciso encontrar, encontramos esse dia na vibração da corda A; no batimento médio do coração masculino e-  
le está contido 365 vezes. Esta gama funde numa única série sonora as guerras, os anos, os dias, os passos, as batidas do coração, ou seja, nos introduz na grande arte sonora do futuro /buduchtchii/. A corda A no sistema alemão e francês não coincide nem um pouco, mas isso não muda a coisa em nada. O som U, conforme pesquisas de Chtcherba<sup>(37)</sup> perfaz 432 vibrações por segundo. Se tomarmos a série 133 . 225 anos para a vibração dos continentes considerados como cordas planas, 317 anos para a vibração da corda das guerras, do ano de 317 dias para a vida da memória e dos sentimentos, 237 segundos,  $1/80$  e  $1/70$  de minuto,  $1/439$  e  $1/426$  de segundos, teremos diante de nós uma corrente de tempos,  $a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_{n-1}, a_n$ , ligados pela mesma lei  $a_n$  por 365 ou 317 vezes menos do que  $a_{n-1}$ . Esta série de tempos decrescentes é a gama do budietliánin.

Imagine um rapaz de olhar agudo e irrequieto, nas mãos ele tem uma espécie de balalaica com cordas. Ele toca. O som de cada corda provoca mudanças da humanidade através de 317. O som de outra corda - passos e batidas de coração, a terceira - eixo básico do mundo sonoro. Você tem à sua frente um budietliánin com sua "balalaica". Nela, preso às cordas, tre-

mula o fantasma da humanidade. E o budietliánin toca: e parece-lhe que a inimizade /vrajdá/ dos países /stran/ pode ser substituída pelo encantamento /vorobjá/ das cordas /strun/.

Quando a ciência mediu as ondas da luz, estudou-as à luz dos números, tornou possível a direção da marcha dos raios. Esses espelhos aproximam da escrivantina a visão da estrela distante, tornam acessíveis à vista as dimensões das coisas infinitamente pequenas, antes invisíveis, e fazem dos homens, em relação ao mundo da onda separada do raio, divindades todo-poderosas. Suponhamos que a onda da luz seja povoada de entes de razão, que possuem seu governo, suas leis e até profetas. Ao sábio, que dirige com um aparelho de espelhos a partida das ondas, não pareceriam eles uma divindade todo-poderosa? Se numa dessas ondas forem encontrados seus profetas, eles vão celebrar o poder do sábio e incensá-lo: "Tu insuflas e moves oceanos, proferes e eles refluem"<sup>(38)</sup>; vão lamentar que isso lhes seja inacessível.

Agora, depois de estudar os imensos raios do destino humano, cujas ondas são povoadas de homens e um batimento dura séculos, o pensamento humano espera aplicar-lhes meios especulares de direção, construir um poder, formado por vidros duplamente côncavos e convexos. É possível pensar que as vibrações seculares de nosso raio gigante obedecerão ao sábio tanto quanto as ondas infinitamente pequenas do raio luminoso.

Então os homens serão ao mesmo tempo o povo habitante da onda do raio e o sábio dirigindo a marcha desses raios, modificando seu percurso arbitrariamente. Com certeza é esta a tarefa do tempo futuro. Nossa tarefa é apenas indicar a lei que rege o destino humano, dar a essa lei o contorno mental do raio e medi-lo no tempo e no espaço. Isso se dá afim de transferir a legislação para a escrivaninha do sábio e substituir a árvore desabada do milenar direito romano por equações e leis numéricas da ciência a respeito dos movimentos do raio. Deve-se lembrar que, no fim das contas, o homem é um relâmpago, que existe um grande relâmpago do gênero humano e um relâmpago do globo terrestre. É surpreendente que os povos, mesmo sem se conhecerem entre si, sejam ligados um ao outro por meio de leis precisas?

Por exemplo, existe uma lei dos nascimentos de homens semelhantes. Ela reza que o raio cujas cristas das ondas são marcadas pelo ano de nascimento dos grandes homens com destino parecido, realiza sua vibração em 365 anos, assim, se Kepler nasceu em 1571, e sua vida foi dedicada a demonstrar a rotação da terra em torno do sol, no todo representou o ponto máximo do pensamento europeu, uma série de séculos, 365 . 3 antes dele, em 476 nasceu o "Ápice do pensamento hindu", Aria bhatta<sup>(39)</sup>, que proclamava na terra dos iogues a mesma rota-

ção da terra. No tempo de Copérnico tinham vagos conhecimentos sobre a Índia e, se os homens não fossem relâmpagos ligados entre si por leis, seria espantoso o nascimento de Kepler com a mesma tarefa existencial de Ariabhata, após o prazo legal. Do mesmo modo, o maior lógico da Grécia, Aristóteles, tentou dar as leis da razão correta, da arte de raciocinar, nasceu em 384, 365 . 6 antes de John Stuart Mill, em 1804. Mill é o maior lógico da Europa, a bem dizer, da Inglaterra. Ou tomemos os nomes de Ésquilo, Maomé (o Corão é uma coletânea de versos), de Firdusi<sup>(40)</sup>, de Hafiz<sup>(41)</sup>. Eles são os grandes poetas dos gregos, dos árabes e dos persas, são homens desses que nascem apenas uma vez em toda extensão do destino de um dado povo. É o holandês voador de um único e mesmo destino, nos mares dos diferentes povos. Considere o ano de seus nascimentos: 525 aC, 571 dC, 935 e 1300 - quatro pontos no tempo separados pelo barulho da água de 365 anos. Ou os pensadores: Fichte 1762 e Platão 428, 365 . 6 anos antes do primeiro, isto é, seis batidas do fado. Ou os fundadores do classicismo: Confúcio 551 aC e Racine 1639, aqui são ligadas por seis medidas a França e a encanecida China: dá para imaginar o sorriso de asco da França e seu "Fidonc"<sup>(42)</sup>; ela não gosta da China. Esses dados apontam para a superficialidade do conceito de Estado e de povos. As leis precisas cruzam livre-

mente os Estados e não reparam neles, como os raios X atravessam os músculos e fornecem a impressão dos ossos: elas despem a humanidade dos farrapos do Estado e oferecem outro tecido - o céu estrelado.

Ao mesmo tempo elas permitem a previsão do futuro sem os lábios espumantes dos antigos profetas, mas com a ajuda do frio cálculo mental. Atualmente, graças à descoberta da onda do raio do nascimento, sem brincadeira, pode-se dizer que em tal ano nascerá um homem, digamos "alguém", com um destino semelhante ao destino daquele que nasceu em 365 anos antes. Desse modo, modifica-se nossa relação com a morte: nós estaremos às portas do mundo quando soubermos o dia e a hora de nosso renascimento, encarar a morte como um banho temporário nas ondas do não ser. Entretanto, ocorre uma mudança em nossa relação com o tempo: suponhamos que o tempo seja uma série de pontos, a, b, c, d... t. Até hoje, deduziu-se a natureza de um ponto do tempo a partir da natureza de seu vizinho mais próximo. Por trás desse aspecto do pensamento escondia-se a operação de subtração; costuma-se dizer: os pontos a e b são iguais, se a - b estiver o mais perto possível de zero. A nova relação com o tempo expõe em primeiro plano a operação de divisão e diz que dois pontos distantes podem ser mais idênticos do que dois pontos vizinhos, e que o par de

pontos  $m$  e  $n$  são idênticos se  $m - n$  for inteiramente divisível por  $y$ ; na lei do nascimento  $y = 365$  anos, na face da guerra  $y = 365 - 48 = 317$  anos; os inícios dos Estados são múltiplos de 413 anos, isto é,  $365 - 48$ ; assim o início da Rússia em 862 ocorreu 413 anos depois do início da Inglaterra, em 449; o início da França 486 aconteceu  $/413 \cdot 3/$  após o início de Roma, em 753. De acordo com essa concepção, o tempo aproxima-se inusitadamente da natureza dos números, ou seja, do mundo das grandezas intermitentes e das rotas. Nós começamos a considerar o tempo como um problema abstrato de divisão à luz da situação terrestre. O estudo exato do tempo remete ao desdobramento da humanidade, pois atinge-se o conjunto de atributos anteriormente conferidos às divindades através do estudo de si mesmo, e esse estudo não é outra coisa senão a humanidade de acreditando na humanidade.

É admirável que o homem enquanto tal traga em si a marca desse mesmo cálculo. Se Petrarca escreveu em honra de Laura 317 sonetos, e se o número de navios de uma frota é quase sempre igual a 318, o corpo do homem contém  $317 \cdot 2$  músculos - 634, 317 pares. O homem tem  $48 \cdot 5$  ossos = 240, a superfície do glóbulo sanguíneo é igual à superfície do globo terrestre dividida por 365 à décima potência.

1. Os vidros e as lentes, que modificam os raios do destino,

são o futuro apanágio da humanidade. Nós devemos nos desdobrar: ser o sábio que dirige os raios e a tribo que povoa as ondas do raio, submisso à vontade do sábio.

2. À medida que se revelam os raios do destino, desaparece o conceito de povos e de Estados, e sobra apenas a humanidade, cujos pontos são todos ligados por leis.

3. Que o homem, descansando da máquina, vá ler a escrita cuneiforme das constelações. Compreender a vontade das estrelas, isso significa desenrolar diante dos olhos todos os pergaminhos da verdadeira liberdade. Elas ficam suspensas sobre nossas cabeças por uma noite demasiadamente escura, as tábuas das leis futuras; e o caminho da divisão não é para desembaraçar-se do arame dos governos entre as eternas estrelas e o ouvido da humanidade? Que o poder das estrelas não tenha barreiras. Um dos caminhos é a Gama do Budietliánin que por uma extremidade agita o céu e por outra se esconde nas batidas do coração.

1. "Наша основа", escrito em 1919-1920. Publicado inicialmente em 1920 na coletânea Диренъ pela editora homônima (Li-rien', Kharkov) fundada em 1914 pelos poetas Piétnikov, Assiêiev, Bojidar, Guro, Khlébnikov e os pintores Matíuchin e Filonov. O texto, mais tarde reunido a outros, faz parte do Livro dos Preceitos - coletânea de estudos sobre problemas linguísticos, poéticos, pictóricos e suas relações de afinidade. A tradução baseou-se no original russo constante do terceiro volume das Собрание сочинений (Obras Reunidas), organizado por V. Markov (München, Wilhelm Fink Verlag, 1972; pp.228-243).
2. Em russo: "СЛОВОТВОРЧЕСТВО".
3. O alfabeto russo é composto de 30 letras (incluindo o ѐ e o ђ) e dois sinais (ѣ • ѝ).

4. Dmitri Ivánovitch Mendeliêiev, famoso químico russo nascido em Tobolsk (1834) e morto em Petrogrado (1907). Deve-se a ele uma notável classificação dos corpos simples, em química.
5. Henry Gwyn-Jeffreys Moseley (1887-1915), físico inglês. Provou a existência de uma relação simples entre o espectro do raio X de um elemento e seu número atômico (q.v.).
6. Em russo, " путеиц ": especialista (engenheiro) em ferrovias, ferroviário.
7. No decorrer da tradução do texto os colchetes correspondem ora à versão em português da palavra a que se referem, ora à transliteração da palavra russa em questão.
8. Hendrick- Antoon Lorentz (1853-1928), físico holandês responsável por importantes estudos na área da eletrodinâmica e da física mecânica.
9. Diz-se, em russo, da pessoa que puxa o barco à sirga.
10. Em russo: " БЕЛЫЙ СВЕТ ", literalmente "mundo branco", referindo-se ao mundo em geral.
11. Em russo " ТОТ СВЕТ ".
12. Em russo: " ЧЁРНЫЕ ЧЁРТЫ " /tchórníe tchórti/.
13. A palavra russa " ТВОР " /tvor/ já é um neologismo, que tem a ver com criador ( ТВОРАЩ ), criação ( ТВОРЕНИЕ ).
14. Trata-se de uma troca entre p e n: em russo, " править "



23. Em russo, canto é "пѣснь" /piesn'/ e canção é "песня" /piésnia/.

24. Em russo, "бѣвень" /bívien'/: presa, defesa, dentes caninos, garras, chifres.

25. Na tradução houve troca de palavras na frase para recuperar o efeito original. Em russo, a frase inicia-se: "Чудо чудса" /milagre, milagres/.

26. Primeiro verso do poema "Bobeóbi cantar de lábios" de V. Khlébnikov, traduzido por Augusto de Campos para Poesia russa moderna (S.Paulo, Brasiliense, 1985, 2a. ed.; p. 84).

27. Primeiro verso do poema zaum de A. Krutchônikh (cf. "A palavra enquanto tal", p.97 ).

28. Palavras transracionais de Akhenaton no conto Ka de V. Khlébnikov (tradução brasileira de Aurora Fornoni Bernardini; São Paulo, Perspectiva, 1977).

29. Respectivamente: xícara, crânio, tina, meia.

30. Na sequência em que aparecem no original: meia, botas, botas femininas de saltos altos, sapato caucasiano sem salto, alpercatas, chinelos, bainha, xícara, taça ou sortilégio, tina, nau, crânio, tísica, espantalho.

31. Respectivamente: cabana, choupana, chalupa (Bielorússia), sítio, templo, depósito.

32. Respectivamente: turbilhão, boi, gola, nevasca, tufão.
33. Na sequência: bote, esquis, torre (ou nau), palma da mão, pata (pé), folha, bardana, palheta, pétala, nadadeiras, correia, arte do vôo, raio, barranco, caminha, derramar, verter.
34. Designação do conselho de nobres (boiardos) antes de Pedro, o Grande; Parlamento russo de 1905 a 1917.
35. Trata-se da vogal "H" ( i duro) cuja pronúncia se aproxima do i da palavra tia, dita à portuguesa.
36. Habitante do futuro; palavra formada a partir de "бу́дет " /búdiét, será). Khlébnikov não concordava com o termo "futurista", inicialmente com uma forte carga pejorativa, e forjou este.
37. Lev Chcherba, linguista russo e soviético, discípulo de baudoin de Courtenay. Chcherba, um dos inspiradores dos formalistas, é autor de importantes estudos linguísticos no campo da estilística. O estudo a que se alude Khlébnikov é "As vogais russas" (S.Petersburgo, 1912).
38. Verso do poema "Reflexão sobre a tempestade" do poeta sentimentalista I.I.Dmítriev.
39. Astrônomo e filósofo hindu.
40. Abul-Kasim-Mansur Firdusi, poeta, autor de uma história lendária da Pérsia, em versos, intitulada Livro dos reis.

41. Schems-eddin-Mohammed Hafiz, poeta lírico.

42. Transliteração sonora para o russo da expressão francesa "Fi donc!".

Como todo fato social, nossa língua é objeto de superação cultural. A circunstância de operarmos com a língua de modo impulsivo, seguindo uma norma social prescrita, inculcada, não contradiz absolutamente o que foi dito acima. Tudo consiste apenas no fato de que a língua, enquanto meio de uso impulsivo e inconsciente, possui limites rígidos: a linguagem "por inércia" é sucedida por uma penetração consciente no sistema da língua, logo que a manifestação atinge os objetivos, forçando o falante a operar com suas faculdades linguísticas de modo racional e útil. Explicarei isso com exemplos bem simples. A conversa à mesa do jantar e a resposta do aluno na prova, o

bate-papo teórico com um amigo em sua casa e a discussão num debate público, as anotações no caderninho e a carta comercial estão fundamentalmente separados no que diz respeito ao método de uso da língua. Enquanto os primeiros termos desses paralelos caracterizam-se pela falta de precisão e de coerência na reprodução do sistema linguístico prescrito, a realização dos segundos pressupõe a superação da inércia do pensamento linguístico, com o objetivo consciente de organizar os elementos da língua. Esse objetivo é evidente sobretudo na carta: na linguagem o pensamento linguístico frequentemente se apaga devido às condições externas que nem sempre são todas superadas. Mas todo documento literário, no mais amplo sentido desse termo - seja ele uma carta, um cartaz, um jornal, um diário - independentemente de ser este documento elaborado por uma pessoa alfabetizada ou semi-analfabeta, apresenta inevitavelmente sinais de consciência, de interpretação legítima que organizam os momentos da língua em seu sistema. É óbvio, além disso, que quanto mais complexas forem as condições sociais determinantes de uma dada manifestação, mais intensa será essa consciência. Desde o anúncio da locação de um quarto e o pronunciamento num comício até a obra poética e o discurso oratório - reside aí o caminho da superação da inércia linguística.

Assim é formada a cultura da língua, cujo padrão, no

fim das contas, corresponde ao padrão cultural comum de um da do meio social. Os pontos extremos dessa cultura são determina dos, de um lado, pelo grau de alfabetização das massas e, de outro, pela criação poética de uma dada época.

Desde que determine a essência e o objetivo da poesia, parece-me correto o linguista analisar os fatos poéticos como fator linguísticos. Se replicarem que as experiências poéticas são determinadas não só por um sistema linguístico existente, mas por condições histórico-culturais comuns, então será possível notar que a língua é uma dessas condições histórico-culturais, determinadas pela tradição precedente e pela cor respondência com a atualidade. Toda mudança de escolas poéticas implica ao mesmo tempo na mudança dos procedimentos da organização poética do material linguístico, na mudança das expe riências de superação cultural dos elementos linguísticos. Nos últimos anos muito papel foi gasto para demonstrar que o siste ma da língua poética é radicalmente diferente do sistema da língua prática. Considero esta questão vazia: em essência, nem uma coisa, nem outra nos aproxima de sua solução. Para fundamentar a pesquisa linguística dos fatos fornecidos pela criação poética não há nenhuma necessidade de acrescentar a esta última a interpretação da palavra, enquanto auto-valiosa, desligada das condições circundantes, do material. Deve ser reco-

nhecida a presença na poesia da cultura da língua que, sem reticências, leva-nos a um ponto de vista teleológico, evitado pelos puristas da linguística e que os partidários do "autonomismo"<sup>(2)</sup> da palavra poética tentam em vão dissimular (cf. a definição de poesia como "manifestação dirigida para a expressão", proposta por R. Jakobson<sup>(3)</sup>). E eis que para o historiador da cultura da língua a poesia do futurismo, em virtude dos motivos que serão apontados mais adiante, apresenta um interesse todo especial.

Não é em vão que a língua falada por nossa sociedade culta é chamada de literária. Ela, na realidade e no sentido literal, foi criada por nossa literatura do século XIX. Púchkin, sobre o qual ainda gravitavam com intensidade as tendências arcaicas da poesia do século precedente, teve nítida consciência de que sua missão poética era ao mesmo tempo uma missão cultural-linguística; é só lembrar a sua prosa. "O saber, a política, a filosofia ainda não sabiam se expressar em russo" - observava ele com tristeza. Púchkin mandava os literatos tomar aulas de língua russa com uma fabricante de hóstia<sup>(4)</sup> de Moscou. Seu trabalho o gênio puchkiniano realizou, embora não o tenha concluído: a fabricante de hóstia foi legalizada, virou cânone: os elementos vivos da língua russa de amplas camadas sociais receberam uma organização literária, e, a partir da li

teratura, essa organização foi adotada também pela sociedade culta daquele tempo. Assim, começaram a se expressar em russo "a política com a filosofia", a "corte às senhoras"<sup>(5)</sup> e, ao mesmo tempo, a literatura.

Porém as formas da poesia, como as formas de qualquer outra arte, desenvolvem-se dialeticamente. Surgindo na base de uma contradição, criada em virtude de determinadas causas entre as tradições artísticas existentes e os fatos paralelos do cotidiano - elas morrem, logo que a contradição é eliminada, mas só para restabelecê-la novamente. No entanto, a tarefa artística concreta resolve-se de modo diferente a cada vez. Apelar à fabricante de hóstia moscovita nem sempre é convincente. E se Púchkin, eliminando a contradição entre a suntuosidade do estilo de Dierjávin<sup>(7)</sup> e a língua da fabricante de hóstia moscovita, seguiu uma linha de oposição mínima, tomando por padrão em seu trabalho linguístico-cultural o segundo termo da comparação, em seu aspecto concreto, assim não procedeu o futurismo russo a quem coube missão análoga: eliminar a contradição entre a língua de seu cotidiano atual e as profecias<sup>(8)</sup> mágicas dos simbolistas. O futurismo não desempenhou o papel de registrador da "fala"<sup>(9)</sup> popular: com a nova língua para a poesia ele desejava exercer influência também nesse modelo. Na realidade, um tal modelo, no sentido puchkiniano, eles não ti-

veram. Púchkin pôde orientar-se pelo modelo vivo da língua das camadas sociais inferiores somente porque seu trabalho de criação da cultura da língua serviu a uma classe social restrita, que naquele tempo monopolizava em suas mãos todo trabalho cultural. Falando ao mesmo tempo de filosofia e de corte amorosa, Púchkin tinha em vista dar uma língua a essa classe, à qual ele próprio pertencia e que não sabia sequer a tradução da palavra francesa "Préoccupé"<sup>(10)</sup>. Mas o auditório do futurismo é mais amplo. Aqui se trata da língua de massa. Então não há onde "classificar-se". Os versos de Maiakóvski:

"A rua se crispa sem língua

Gritar e conversar com ela é inútil"<sup>(11)</sup>,

ocultam em si um sentido muito mais amplo do que é agradável pensar, e do que, talvez, pense o próprio poeta. Isso é dito com a mesma simplicidade genial do puchkiniano "não saber se expressar em russo". E a plenitude do sentido desse aforismo surge-nos se por um instante nós renunciarmos ao hábito de transferir as manifestações<sup>(12)</sup> poéticas para o campo das relações sociais comuns, de tomar tudo por uma metáfora ou alegoria. Tomemos a palavra "sem língua"<sup>(13)</sup> ao pé da letra; combinemos que essa palavra não fala somente das necessidades sociais da massa, mas de suas necessidades linguísticas. A rua é confusa<sup>(14)</sup>, ela não domina a linguagem, não conhece a lín-

gua que fala, seguindo apenas o instinto cego. Fazer uma língua da rua - assim é possível nos primeiros tempos formular a tarefa linguística do futurismo, uma tarefa condicionada à reação natural contra a perfumaria do simbolismo e à inevitável tendência histórica de superar o pselismo da massa.

Daí, fica claro que, apesar da certa semelhança de condições nas quais Púchkin e os futuristas se viram obrigados a intervir, os métodos de uma e de outra escola poética revelaram-se radicalmente diferentes. Os futuristas não se guiaram por um modelo pronto, eles superaram aquela língua coloquial da massa, de onde tiravam o material para sua criação linguística. É nisso que consiste o maior interesse do futurismo russo para o linguista. A cultura da língua, como foi demonstrado acima, não é apenas organização, é invenção também. A primeira antecipa a segunda, mas a segunda, num determinado momento, faz valer inevitavelmente os seus direitos. Está na hora de acabar com a noção de língua como coisa sagrada, inviolável, que conhece apenas as próprias leis internas e cuja vida é regulada somente por elas. A questão da possibilidade de uma ação consciente sobre a língua por parte de uma coletividade de falantes não foi ainda colocada cientificamente. Alguns sintomas isolados, no entanto, permitem afirmar que num futuro, mais ou menos próximo, a questão se tornará atual. Visto que o estudo da língua, enquanto fato social e não manifestação in-

dividual, vem se tornando nos últimos tempos um sólido patrimônio do pensamento linguístico, é inevitável que a atenção científica se concentre no problema da ação social sobre a língua, no problema da política linguística. É preciso reconhecer, finalmente, que depende de nossa vontade não só estudar a língua, mas também construir a língua, não só organizar os elementos da língua, mas também inventar novas relações entre esses elementos. Porém, a invenção é o degrau mais alto da cultura da língua, com que, a nível das massas, por enquanto só podemos sonhar. A invenção pressupõe uma alta técnica, domínio dos elementos da construção da língua, a penetração das massas no sistema linguístico, a livre capacidade de manobra das alavancas e das molas que formam o mecanismo linguístico. Entre nós, na Rússia, para uma cultura tão ampla não há por enquanto pressupostos, não digo sociais, mas nem mesmo técnicos: a grande maioria do povo russo é, pura e simplesmente analfabeta. Aqui é evidente que a nível das massas a invenção linguística é impossível<sup>(15)</sup>. Mas os futuristas russos demonstraram-nos que é, ao contrário, possível a nível da poesia, do poema. E isso já é bastante. É o início.

Os futuristas foram os primeiros a executar conscientemente a invenção linguística, a indicar o caminho da engenharia linguística, a levantar o problema "da rua sem língua" e,

ainda por cima, a levantá-lo como um problema social e poético ao mesmo tempo. Seria errado, entretanto, com o termo engenharia, entender sobretudo a "língua transmental". Essa tendência existe tanto nos críticos do futurismo, como nos representantes da escola, mas ela não é verdadeira: o porquê será demonstrado mais adiante; por enquanto me limitarei a assinalar que para o linguista o princípio da verbocriação futurista é característico e importante, não só lexicalmente, como gramaticalmente. E só esta pode ser a autêntica invenção linguística, visto que a soma das experiências e das impressões linguísticas, habitualmente definida como a "alma da língua", é produzida antes de mais nada por um sistema linguístico, isto é, pelo conjunto das relações existentes entre as partes isoladas de um complexo mecanismo linguístico. Convém sublinhar com insistência e esclarecer que a verdadeira criação da língua não são os neologismos, mas o uso particular dos sufixos; não um termo inusitado, mas a ordem das palavras de acordo com uma lei própria. O futurismo compreendeu isso. E enquanto os simbolistas, para resolver o problema imanente da renovação da palavra poética, remexiam nos anais históricos e nos tratados medievais de magia (um extraordinário exemplo desse método é o último livrinho de Briussov Lonjuras<sup>(16)</sup>, onde a poeira de arquivo é levada até o absurdo), e construíam sua poesia em cima

de palavrinhas "raras" com uma gramática já pronta, a poesia do futurismo dirigiu suas pesquisas culturais e linguísticas para dentro da massa do material linguístico, sondando ali os elementos apropriados para uma elaboração independente. Duvido que seja necessário citar novamente aqui a "Encantação pelo riso"<sup>(17)</sup> de Khlébnikov - ela é demasiadamente bem conhecida. Nela a criação gramatical é completamente desnudada: as possibilidades formais da palavra "rir-riso" são esmiuçadas até a exaustão. Mais eis no que dá prestar atenção. Vejo-me obrigado, como objeção à autenticidade da verbocriação futurista, a ouvir observações da seguinte espécie: onde está a verbo criação aqui, se são tomados sufixos comuns e conhecidos por todos e pospostos a uma palavra a qual não correspondem? Mas neste caso, é preciso notar que a criação gramatical é uma criação não material. Ela acaba com o aparecimento não de novos e elementos linguísticos, mas de novas relações linguísticas. E, certamente, tais relações são criadas por um método analógico: "dubrava" / carvalho/ dá para Khlébnikov<sup>(18)</sup> o modelo para "metava" / de metal / e "liotava" / de vôo/; "truchchoba" / confins / dá "vol'noba" / de liberdade/ e "zvienoba" / de anel/; "bi-egun" / corredor / dá "mogun" / de poder/ e "vladun" / de poder/, etc. Essa analogia, entretanto, nem sempre é tão ingenuamente direta. O trabalho poético em outros futuristas que não usam o recurso

pode ser genial, mas tem o mesmo caráter laboratorial, como em Khlébnikov; a criação gramatical não é tão manifesta e presta-se para pescar elementos no seio de todo o material. Desse ponto de vista, é possível apontar para Maiakóvski. Sua gramática não é pormenorizada, contudo é essencialmente complexa e engenhosa. Ela chega a parecer até mais complicada do que a de Khlébnikov justamente porque não é obrigatoriamente construída sobre comparações puramente verbais e paralelas. Assim, no prólogo à "Nuvem de calças"<sup>(19)</sup>, na segunda linha<sup>(20)</sup>, nós encontramos: "vijirievchii", mas essa palavra não é diretamente comparada com nenhuma outra e somente na décima primeira linha<sup>(21)</sup> "viviernut'"/desparafusar, deslocar/dá uma indicação indireta da construção de uma analogia possível, enquanto "iz'izdieváius" na 4.<sup>a</sup> linha<sup>(22)</sup> está como que suspensa no ar, e a tentativa de relacionar uma dada formação com o sistema em seu todo obriga-nos a percorrer as outras páginas do poema de Maiakóvski. Pode-se assinalar o mesmo na sintaxe de ambos os poetas. Para não ter de ir muito longe, remeto às páginas correspondentes do trabalho de R. Jakobson "Novíssima poesia russa"<sup>(23)</sup> que trazem um bom número de exemplos característicos da invenção sintática em Khlébnikov e Maiakóvski. Aqui podem ser relacionados também os experimentos despreposicionados de David Burlíuk. Seria possível, certamente, esboçar aqui um qua

dro mais amplo e exaustivo da criação gramatical dos futuristas, mas, penso eu, não é esta a minha tarefa. Uma análise minuciosa de semelhante tipo de material nos levaria muito longe. Aqui eu pretendia apenas apontar alguns métodos básicos da engenharia linguística futurista e relacioná-los com o problema da cultura da língua em geral.

Como um desses métodos básicos indico o procedimento que recebeu nos trabalhos poetológicos dos últimos anos a feliz denominação de etimologia poética. Um exemplo notável desse tipo de etimologia que me vem à memória é o dito latino: " P E E C I V I L K I V I L K U V I L K A ", que, por exemplo, pode ser traduzido por: cinco lobos lobeiam um lobo<sup>(24)</sup>. Um exemplo magnífico de etimologia poética é dado por N. Assiêiev em "O periódico" nº 1,<sup>(25)</sup> onde se confronta uma série de palavras iniciadas pela sílaba "su". Essas etimologias ilustram o talento do poeta, acho eu, melhor do que seus versos. Eis um exemplo especial de etimologia poética retirado dos versos do mesmo Assiêiev<sup>(26)</sup>.

"So stalielitiéinovo stali lietiet'  
Kríki króviu okrachennie  
Stiekalo v stiekól'noi i padáli tie  
sliezóí poskol'znúchis' stráchnoíu" (27)

A criação de Maiakóvski (cf. "Nossa Marcha"<sup>(28)</sup>), de

Khlebnikov, nos proporcionam em abundância exemplos de semelhante etimologia poética. Não vou aumentar esses exemplos. Entretanto, tentarei prevenir um possível equívoco de avaliação do procedimento da etimologia poética do ponto de vista da cultura da língua. Qual é a relação entre etimologia poética e invenção linguística? O caso é que a criação sonora pode ser uma criação autenticamente linguística, porém apenas na medida em que se tem em vista justamente os sons da língua, e não os sons enquanto atos simplesmente psico-fisiológicos (cf. abaixo sobre a "língua transmental"). Uma vez que o som, enquanto material poético, aparece relacionado com seu colorido semântico, com sua significação, podemos falar de criação na esfera de uma "gramática sonora". Nessa relação é bastante característico o raciocínio de Khlebnikov sobre "a declinação interna" da palavra<sup>(29)</sup>. Aqui o termo declinação é sobretudo oportuno e completamente apropriado para o que foi dito acima sobre a "gramática sonora". Digno de nota também é o raciocínio do finado poeta segundo o qual "a natureza luminosa dos costumes é narrada pela língua, e o homem a compreende como um fenômeno luminoso" - em Liren<sup>(30)</sup>. Lá Khlebnikov compara palavras como jetch'/arder/ - jit'/viver/, mierzost'/torpeza/ - mierznut'/gelar/, stid/vergonha/ - stuja/frio intenso/, zlói/mau/ - zola/cinza/, etc. Agora pode ser entendido o trabalho no campo da forma da

palavra, tomada como unidade de um sistema linguístico. O próprio fato dos exercícios verbais de Assiêiev e de Khlébnikov já atesta suficientemente o caráter inventivo desse tipo de criação linguística.

Todas as referências supracitadas à poesia dos futuristas não têm como objetivo o estabelecimento de quaisquer modelos que sejam para a construção linguística das massas. Esta será determinada não pelo material laboratorial dos poetas, mas por necessidades sócio-linguísticas, sua verificação teórica será realizada pela ciência, mas sua solução se encontra nos mestres da palavra - os poetas. Nossos exemplos, entretanto, são significativos em relação a um princípio: eles revelam a direção em que é possível uma engenharia linguística, mostram como os princípios dos trabalhos linguísticos dos poetas podem ser interpretados no cotidiano.

No entanto, prestes a colocar a questão da palavra como uma espécie de produção <sup>(31)</sup>, nós não esclarecemos ainda o papel da "língua transmental" nessa relação. Falar de "língua transmental" é tanto mais necessário, quando em torno desse fenômeno pairam idéias muito confusas e pouco sensatas. É necessário esclarecer de uma vez por todas, de modo exato e preciso, o lugar e a natureza da "língua transmental. Naturalmente, a "língua transmental" não pode de modo algum ser chamada de língua, e a propósito são ridículos tanto os defensores

da "zaum" que falam de uma língua "internacional", como os encarniçados opositores que gritam "absurdos". São ridículos por que nem uns e nem outros acertam o alvo. Explico. A "língua transmental" é uma contradictio in adjecto<sup>(32)</sup>. Alguém disse com felicidade que a língua deve ser necessariamente "racional". Isso é incontestável, pois a própria concepção de língua pressupõe a noção de sentido. Resulta daí que uma poesia "transmental" é a-social por ser incompreensível, absurda. Além disso a "língua transmental" não é sequer língua sonora, como tentam sustentar alguns. Não é sequer o "som único" de Trediakóvski<sup>(33)</sup>. Mais acima demonstrou-se como é possível uma língua sonora, em que plano se encontra sua consciência gramatical. Após longas provocações, a linguística contemporânea chegou, finalmente, a afirmar que o som de uma língua é tal, somente por que é significante, faz parte de um sistema. Por isso, é claro que os versos de Krutchônikh, tomados enquanto tais, são pura psicologia, manifestação da própria individualidade e não têm nada em comum com o sistema da língua como fato social.

Tudo isso, de qualquer modo, seria exato se não tivéssemos em vista a função cultural-organizativa da língua, se não nos tivéssemos proposto o problema da palavra como produção. E aqui é fácil demonstrar que se os livrinhos de "versos" de Krutchônikh são um fato a-social, a zaum ao contrário, aplicada à vida de todos os dias, perde repentinamente o pró-

prio individualismo, o próprio psicologismo. Muitos, realmente, ressaltaram que, por exemplo, os nomes dos nossos cinemas são totalmente zaum: "Uran", "Fantomas", "Ars", "Coliseo", "Union" etc.; essas palavras todas são talvez compreensíveis para o filólogo, no caso de não ser um pequeno-burguês. Poderia parecer que essas palavras não têm nenhuma significação social. As coisas não são diferentes para com os nomes de outros objetos de largo uso social. Tomemos os cigarros "Java", "Ira", "Zefir", "Kape", até os "Posolskie"/do embaixador/ (34), aqui o significado real da palavra desapareceu totalmente; todas são palavras absolutamente sem sentido, "transmentais". Mas permanecem como tais até que sejam separadas da própria existência objetual, por assim dizer, da própria base produtiva. Se em geral a palavra "Uran" não é compreensível, o cinema "Uran", ao contrário, não suscita decididamente nenhuma dúvida. Uma plena significação social possui também a combinação "Cigarros Java". Uma consideração linguística elementar demonstrará no que consiste o problema. A língua "transmental", enquanto língua desprovida de sentido, não tem uma função comunicativa, inerente à língua em geral. Desse modo, só resta à "língua transmental" um papel simplesmente nominativo, que, além do mais, ela pode desempenhar com sucesso no âmbito da nomenclatura social. Por isso são possíveis os cigarros "Eui", que não serão piores, mas

quem sabe até melhores, do que os cigarros "Kape". Se um cinema pode ser chamado de "Ars", também se poderá batisá-lo de "Zliustra". E por que, se existem os relógios "Omega", não pode existir a indústria de relógios "Bobeóbi"? Enfim, por que se é possível pedir no restaurante um Triplsekkuantrô, não se pode servir também uma porção de Rokokovoe rokakui?<sup>(35)</sup>

Desse modo, define-se o papel da Zaum<sup>(36)</sup> no sistema geral da cultura da língua. Em relação ao que foi dito acima, podemos então considerar os "versos" transmentais como resultados de um trabalho experimental, de laboratório, para a construção de um novo sistema de elementos da nomenclatura social. Desse ponto de vista a criação transmental adquire um significado notável e absolutamente particular. Os sons, destinados a cumprir o trabalho da nomenclatura social, não só podem, mas até devem ser sem sentido. Por outro lado, as possibilidades fonéticas próprias da língua devem ser rigorosamente controladas pelo ouvido crítico do poeta, o seu peso específico exige um cálculo preciso, e é justamente isso que os experimentos de Krutchônikh nos fornecem. Em outras palavras, temos aqui novamente uma invenção, cujo valor é muito mais claro, à medida que ela se fundamenta na distinção exata entre as funções da língua.

Acredito que os exemplos citados, ainda que poucos,

são suficientes para esclarecer o significado da poesia futurista para a construção linguística de massa, tarefa que a um certo estágio do desenvolvimento técnico-cultural comum, sem dúvida, se imporá à humanidade. É compreensível então o interesse mútuo que liga os linguistas e os poetas futuristas. Se nem todos os linguistas se interessam pelo futurismo, uma vez que nem todos se propõem o problema da possibilidade de uma tecnologia linguística especial, em compensação os poetas futuristas tendem decididamente para a teoria da palavra como o caule para a luz do sol. Para uma teoria puramente linguística - não certamente no estilo de um Guerchenson<sup>(37)</sup> ou de um Andriei Biéli<sup>(38)</sup>. Não a "magia" das palavras, mas o mecanismo interno da palavra é que atrai os futuristas. Por isso a palavra futurista é portadora de cultura. Não é necessário que ela viole a tradição. A cultura não é uma simples série de tradições, como bem sabemos pela experiência social que realizamos. A cultura organiza, por isso exige também a desagregação; ela se constrói por contradições. Um genial estudioso francês deixou escapar: não é admissível que a língua seja estudada so mente pelos especialistas, equivale dizer, os linguistas. E eis que, fora do âmbito da ciência, a plêiade dos futuristas foi a primeira que conseguiu se apossar do "segredo" da palavra. Nisso consiste seu mérito histórico. Seu trabalho, certa-

mente, não terminou ainda. Aliás, foi apenas esboçado. E para continuá-lo é necessária a síntese da teoria e da prática, da ciência da palavra e do ofício verbal. Síntese esta que se delineia na colocação do problema da cultura da língua. Pois, termino como comecei - a língua é objeto de superação cultural em nosso cotidiano social.

1. "Футуристы - строители языка" , artigo do linguista Grigórii I. Vinokur, publicado no primeiro número da revista LEF (Moscou, 1923; pp.204-213). Posteriormente, o artigo foi publicado com o título de "A prática linguística dos futuristas" na revista A cultura da língua ( "Речевая практика футуристов", Культура языка, Moscou, 1925). A tradução baseou-se no original russo microfilmado pela I.D.C.
2. Em russo, "автономность" .
3. Cf. "Новейшая русская поэзия" (Novíssima poesia russa, Praga, 1921).
4. Em russo antigo, "просви́рня": mulher que se ocupava em fazer o pão da comunhão numa padaria da própria igreja.
5. Em russo, "дамская любовь" ; literalmente "amor de senhora".

6. O original registra um erro de ortografia: "искуссва" por искусства" .
7. Gavriila R. Dierjávin (1743-1816), poeta lírico do período clássico, protegido de Catarina.
8. Em russo, além de "profecia", "чревовешание" significa tam**б**ém "ventriloquia".
9. A palavra "произношение" , traduzida por "fala", é dicionarizada como "pronúncia", "sotaque".
10. Em francês no original.
11. Versos do poema "A nuvem de calças" ("Облако в штанах" , in Избранные сочинения /Obras escolhidas/, Moscou, Ed.Est.de Lit., 1949; pp.302-308).
12. O original registra um erro de ortografia: "выскания" por "высказывания" .
13. Em russo, "безъязкая" .
14. A palavra "косноязычный" significa também "aquele que tem a língua presa".
15. O original registra um erro de ortografia: "неаозможен" por "невозможен" .
16. Em russo, дали .
17. Ver tradução de Haroldo de Campos, antecedida do fac-simile

da primeira impressão do poema, em Poesia russa moderna (cit. 2.<sup>a</sup> ed. pp.80-81).

18. Cf. "Nossa base", pp. 222-253 deste trabalho.

19. "Облако в штанах" (op.cit., pp. 302-308).

20. Trata-se, na verdade, do 3.<sup>o</sup> verso do prólogo ao poema.

21. Trata-se do 14.<sup>o</sup> verso do prólogo.

22. Trata-se do 5.<sup>o</sup> verso do prólogo.

23. "Новейшая русская поэзия", Praga, 1921. Existe tradução francesa de T. Todorov de alguns fragmentos em Questions de Poétique (cit. pp.11-24).

24. Eis a tradução de Vinokur para a frase: "пятью волков волкли волка" .

25. Em russo, Временнике .

26. Nikolai N. Assiêiev (1889-1960), poeta proletário e futurista que na década de '20 escreveu ciclos de poemas sobre o passado revolucionário da Rússia e uma série de estudos sobre a versificação russa. Colaborador habitual, juntamente com S. Tríetiakov, V. Chklóvski, L. Iakubínski, B. Eikhenbaum, O. Brik, Iu. Tiniánov, B. Tomachéovski, G. Vinokur e S. Einsestein, da revista LEF, dirigida por V. Maiakóvski.

27. Uma tradução quase literal, sem elaboração do extrato sonoro, seria:

"Alçaram um vôo de aço  
Gritos de sangue  
Pingos de vidro e caíram  
Lágrimas escorrendo terror."

28. "Наш марш" (Избранные сочинения /Obras Escolhidas/, cit., p.33), poema datado de 1918 segundo a edição soviética citada (ou de 1917, segundo a edição brasileira). Haroldo de Campos apresenta uma bela transcrição do poema para o português em V. Maiakóvski, Poemas (cit., pp. 77-78).

29. Cf. "Nossa base" às pp. 222-253 deste trabalho.

30. Id. ib.

31. O original registra um erro de ortografia: "производстве" por "производства".

32. Em latim no original.

33. Vassíli K. Trediakóvski (1703-1769), poeta e teórico da literatura, contemporâneo de Lomonóssov. Em 1735, escreveu Novo e breve sistema para compor os versos russos, propondo a mudança da versificação silábica (introduzida na Rússia através do verso polonês) para a versificação tônica (própria da poesia oral popular).

34. As marcas de produtos com nomes estrangeiros também atraí

am a atenção dos poetas, enquanto material linguístico passível de utilização poética. Assim no poema "Confusão" ("He-pazóepuxa", via Maiakóvski e o teatro de vanguarda, de A. M. Ripellino, cit. p. 175), de 1921, Maiakóvski reproduzia o alvoroço das ruas nas vozes dos vendedores ambulantes de cigarro:

"Praça Lubiánskaia,  
 Naquela praça,  
 como camelos pecaminosos no fim do mundo,  
 gritam os vendedores de cigarro:  
 "Venha aqui, tome este!"  
 "Mursal solto!"  
 "Ira em pacotes!"

35. "Eui", "Zliustra", "Rokokovoe rokakuí" são verbocriações transmentais de Krutchônikh; "triplsekkuantrô" é a contração de triple sec e Cointreau.

36. A partir deste trecho as palavras "zaum" e "transmental" perdem as aspas no texto original de G. Vinokur.

37. Mikhail O. Guerchenson (1869-1925), pensador.

38. Andriei Biéli (1880-1934), poeta, romancista (São Petersburgo), memorialista e teórico do simbolismo russo. A nova antologia Poesia russa moderna (op.cit., pp.49-59) traz alguns poemas de sua autoria, traduzidos por Augusto de Campos e Boris Schnaiderman.

## A VERBOCRIAÇÃO (A PROPOSITO DA POESIA TRANSMENTAL) <sup>(1)</sup>

---

b. arvátov

Quando apareceram pela primeira vez as obras dos "transmentais" (Khlébnikov e Krutchônikh), elas foram compreendidas pelo público e pela grande maioria dos estudiosos:

- 1) como um fato até agora sem precedentes;
- 2) como um fato possível somente em poesia;
- 3) como um fenômeno de ordem puramente fonética (brincadeira com sons, "composição de sons");
- 4) como um fenômeno de desintegração da poesia e da linguagem poética;
- 5) como uma novidade sem um sentido organizativo absolutamente independente, i.é., como algo inútil.

No presente artigo eu tento:

- 1) mostrar que todas as 5 colocações são falsas;
- 2) dar uma explicação sociológica do zaum e de seu papel na poesia.

No que diz respeito ao último ponto, vou limitar-me à formulação de hipóteses de trabalho: o estado atual da poética e da linguística não permite pretender mais do que isso.

## I

1. Numa série inteira de trabalhos da Opoiaz<sup>(2)</sup> (Iakubinski, Jakobson, Chklóvski) já foi demonstrado que se encontra linguagem "transmental" em escritores e poetas de todos os períodos da história<sup>(3)</sup>. Por isso, citarei alguns exemplos referidos pelos estudiosos da Opoiaz<sup>(4)</sup>, sem me deter mais demoradamente nesta questão.

Tchukóvski, a respeito dos versos Khlebnikovianos

"Bobeóbi cantar de lábios,

Lheeómi cantar de olhos,"

escreveu:<sup>(5)</sup>

"Será que ele foi escrito com a grandeza do 'Gaiavat', do 'Kalieval'? Se nos agrada tanto ler em Longfellow:

'Foram os chocktaws e os comanches

Foram os shoshones e os omogues

Foram os hurones e os mendenes

Delaweres e mochokes'

então, por que rimos diante de Bobeóbi e Lheeómi? Bobeóbi é melhor do que chocktaws? Tanto num como no outro, o sabor do pitéu está nas palavras exóticas que soam de modo estranho. Para os ouvidos russos, bobeóbi é tão zaum quanto chocktaws e shoshones, quanto 'gri-gsi-gseo'. E quando Púchkin escreveu:

'De Ruchuk até a velha Smirna,

De trapezund até Tultcha,'

será que ele não se deliciava com essa instrumentação encantatória das palavras que soam zaum?" (Citação de Chklóvski: "sobre a poesia e a língua transmental, col. Poética<sup>(6)</sup>).

Em Guerra e paz de Tolstói, Iakubinski<sup>(7)</sup> encontra um zaum pseudo-francês:

1) "Vivarika. Vito sieruvaru, sidiabinka"

2) "Kiu-iu-iu...lietrintala, - de bude i zatrevaga-  
la..."

Outro exemplo:

"Ivan Matviêievitch<sup>(8)</sup>, não sem jocosidade, cantou

seus versinhos favoritos:

"Vui nuar ne po si diabl

sentere je se kukh

non betsima tsiturname

tsiturname tsitama"

"Um perito em filologia mal conseguiria pegar o sentido das últimas palavras, no entanto nelas está contida, na opinião de Ivan Matviêievitch, a complexa essência de seus sentimentos emocionados". (Citação de Iakubinski em "Sobre a glossemo-combinação poética"<sup>(9)</sup>; col. Poética).

Chklóvski cita Górkí<sup>(10)</sup>: "Sikambr", "Umbraku"; em seguida os versos do menino:

"Doroga, dvuroga, tvorog, niedotroga  
Kopita, popiu, korito..."

Todos conhecem o "Illaiali", o "Kuekha", de Hamsun<sup>(11)</sup>, os "Brandeliassi" de Rozanov<sup>(12)</sup>. A existência característica do "zaum" em escritores proletários: "drisk", "mia-kucha", etc. (em M. Volkov, "O enregelamento").

2. O "zaum" é fenômeno constante na linguagem prática, no cotidiano. De minha prática<sup>(13)</sup> pessoal: "rakh-tchakh-tchakh", "tiutieli'ki-potiutieli'ki", "tiutiunietchiki", "enbentiepe", "chmarovoz", etc. <sup>(14)</sup> Entre os atores moscovitas da atualidade é muito popular a zaum rítmica: "lantsi-dritsa... tsa-tsa", e também "iamtil' - iamtil'" <sup>(15)</sup>.

Das formas sociais da atualidade, é possível assinalar os nomes de cinemas ("Union" - apareceu como zaum), de cigarros ("Mursal" - citado por Vinokur: "Futuristas- construtores da língua <sup>(16)</sup>, LEF, nº 1). Em grande parte o "zaum", i.é., a perda de significação objetual, encontra-se em todos os no-

mes ("Ivan", "Tatiana", "Moscou"), e em vários sobrenomes ("Kuprin", "Timiriaziev"); em nomes de pessoas a tal ponto "transmentalizados", que perderam até o vínculo estabelecido com o homem, enquanto objeto obrigatório de nomeação ("Kot-Vaska", "estou no Ivan, o Grande", etc.). Daí o amor dos escritores do passado às invenções "transmentais" no que se refere aos nomes: Tchitchikov<sup>(17)</sup>, Svidrigáilov<sup>(18)</sup> (v. Kru-tchônikh; "Transmentais"<sup>(19)</sup>, M., 1922).

A língua "transmental" é usada sobretudo pelas crianças. Chklóvski cita<sup>(20)</sup>:

"Pieró

Tiero

Ugo

Tiero

Piato

Soto

Ivo

Sivo

.....

.....

Dari-chepiechka

Tontcha-pontcha

Pinievitche

.....etc.

Encontra-se com frequência a "zaum" versejada e falada entre os sectários. Novamente, um exemplo de Chklóvski<sup>(21)</sup>:

"Rentre fente rente fintri funt

Nodar miseitrant pokhontrofin"

E mais:

1. "Nasontos resontos furr lis  
natrufutru natri sifun ..."
2. .....

"Savitrai samo

Kapistala gandria

Sunkadra nurucha

Mak ia diva lutcha"

e assim por diante.

A interessante utilização tradicional de formas "transmentais" no código telegráfico é hábito nas relações entre firmas industriais. Entretanto, aqui só existe zaum na aparência, pois trata-se apenas de uma substituição convencional de fatos linguísticos determináveis. Contudo, a existência da criação "transmental" é inegável e portanto admite uma interpretação linguística.

Mais adiante será demonstrado que na linguagem prática a esfera de propagação da zaum é muito mais ampla e profunda do que se pode julgar pelos casos aqui mencionados. Por enquanto, eles bastam para refutar a opinião corrente so-

bre o contra-senso das formas "transmentais" no cotidiano: elas estão na cara - então, sua existência deve ter algum sentido social. Qual seja exatamente é o que se tira a limpo na exposição subsequente.

3. Vêem quase sempre na "zaum" uma composição de sons, e se reconhecem por trás dela um sentido formal, este é apenas musical, acústico. A "zaum" revela-se uma composição fonética, abstrata. Já que é só isso, deveria se excluir as formas "transmentais" da categoria das formas sonoras, pois em qualquer uma de suas manifestações a língua possui três aspectos indissolúveis e obrigatórios: o fonético, o morfológico e sintático, o semântico. Entretanto, nós falamos em língua "transmental", em forma "transmental" de linguagem. E, finalmente, o próprio problema da "zaum" nunca surgiria se não entrasse no círculo dos fatos linguísticos. A "zaum" é interessante justamente por isso, ela não se manifesta numa simples combinação de sons (recitativo, melodia, música vocal), mas numa forma de pronúncia realizada socialmente (versos, conversa, invocação dos khlisti, "sussurro" amoroso), i.é., em forma de língua.

O erro dos críticos resume-se no seguinte.

Todo ato vital realiza-se num meio rigorosamente determinado e dependente totalmente dele. Ou então: todo fenômeno

no completamente isolado define-se em função do modelo existente e comum, universal e legitimado dos fenômenos desse mesmo tipo. Ao mesmo tempo, toda composição articuladamente sonora é inevitavelmente assimilada no campo de um determinado sistema linguístico, entra nele como um novo elemento, submete-se a todas as normas e revela-se eficaz apenas porque nós lhe associamos as formas habituais de nossa criação verbal.

Nesse sentido, é impossível existir qualquer forma puramente fonética. Qualquer que seja a combinação de sons, esta liga-se necessariamente a esses sons e a combinações semelhantes com os sentidos semânticos habituais, com morfemas análogos e assim por diante. Eis por que o "zaum" não é um fenômeno fonético, mas um fenômeno fonológico (termo de Jakobson ) e até mesmo morfológico.

Triétiakov<sup>(22)</sup> escreve corretamente sobre os trabalhos de Krutchônikh (v. "O bicho-papão da literatura russa"<sup>(23)</sup>, M., 1923):

"..... Sartcha krotcha...

gdiê iest' partcha, sarin', ritchat', i krov' ...

Os barulhentos 'versos':

Dir bul chtchil

Ubiechtchur

etc.

são entendidos, enquanto série de temas, de prefixos, etc., a partir de uma determinada esfera de características semânticas (bulijnik /cascalho/, bulava /clava/, bulka /pãozinho/, bul-tikh /bumba!/, dira /buraco/, etc.)

Em outras palavras, as formas transmentais possuem as propriedades desse sistema linguístico, ao qual elas se incorporam. São fatos de linguagem íntegros, que formalmente não se distinguem do material linguístico existente. Por isso, para realçar, tomo as palavras "zaum", "zaúnnii" /trans-mental/, etc., entre aspas: é impossível uma locução absolutamente transmental, sem sentido. A pessoa é produto e cristal da coletividade, e toda manifestação de sua vitalidade é social; o "incompreensível" resmungo de sono ou os gritinhos de um doido são tão sociais quanto a costumeira conversa sobre o tempo do dia. A coisa toda está apenas no grau de nosso entendimento - numa diferença quantitativa e não qualitativa (os pais entendem a "zaum" de suas crianças melhor do que os estranhos).

Quando atribuem à "zaum" palavras tais como Shoshones, Mursal, Union, drisk, o fato provoca perplexidade. Entretanto, realmente, no que diz respeito à prática, é absolutamente indiferente para a atualidade, seja a criação de uma determinada forma nova (ex.: "Krotcha"), seja sua constituição

histórica (ex.: "Ivan"), ou que ela tenha sido emprestada de uma língua estrangeira (ex.: "Mursal"); e tanto no primeiro, como no segundo e no terceiro casos a forma é utilizada "transmentalmente"; o único requisito necessário para tal utilização é o reconhecimento social. "Ivan" é conhecido por todos como nome russo masculino; "Union", todos sabem, é palavra estrangeira; "drisk", pelo contexto, é identificada como folclore e assim por diante. O que importa realmente é que uma determinada forma seja relacionada a algum sistema linguístico, e isso é plenamente suficiente para sua validade social. Por isso, Krutchônikh estava certo quando escreveu sobre a nacionalidade de seu "dirbulchtchil", - aqui e somente aqui pode esconder-se a base de significação<sup>(24)</sup> objetiva de uma determinada "zaum".

Alguns trabalhos dos "transmentais" encaminhavam-se para esse aspecto conscientemente; é evidente pelos exemplos, em que os poetas construía, de propósito, formas no plano de uma determinada língua especialmente prescrita. Seria o caso das experiências de Krutchônikh com o "zaum" "alemão":

"Der guiben gogai klops chmak  
Ais, vais pius, kaperdufen  
Bite... ;

histórica (ex.: "Ivan"), ou que ela tenha sido emprestada de uma língua estrangeira (ex.: "Mursal"); e tanto no primeiro, como no segundo e no terceiro casos a forma é utilizada "transmentalmente"; o único requisito necessário para tal utilização é o reconhecimento social. "Ivan" é conhecido por todos como nome russo masculino; "Union", todos sabem, é palavra estrangeira; "drisk", pelo contexto, é identificada como folclore e assim por diante. O que importa realmente é que uma determinada forma seja relacionada a algum sistema linguístico, e isso é plenamente suficiente para sua validade social. Por isso, Krutchônikh estava certo quando escreveu sobre a nacionalidade de seu "dirbulchtchil", - aqui e somente aqui pode esconder-se a base de significação<sup>(24)</sup> objetiva de uma determinada "zaum".

Alguns trabalhos dos "transmentais" encaminhavam-se para esse aspecto conscientemente; é evidente pelos exemplos, em que os poetas construíam, de propósito, formas no plano de uma determinada língua especialmente prescrita. Seria o caso das experiências de Krutchônikh com o "zaum" "alemão":

"Der quiben gogai klops chmak

Ais, vais pius, kaperdufen

Bite... ;

tártaro:

"khir-bir-ru-ta

Khu-ta,

Iitchajut,

Jatchigun

Khalbir kharakha...

Ba-tchi-ba

R- ska."

caucasiano:

"Muekh

khitsi

Mukh

Ul

Lam

Ma

Uke."(25)

E ainda:

"Chokretits

Mekhitso

Lamochka

Chksad

Ua

Tial."

Existe apenas uma diferença entre um "bobeóbi" de Khlébnikov e um "Mursal": no segundo caso ocorre uma motivação tradicional e normativa, formal e "esquelética"<sup>(26)</sup>. O conservantismo da consciência exige que uma dada palavra ("Mursal") cumpra em algum lugar e de algum modo uma função prática precisa, e nessa auto-justificação se aplaca. Já na criação de Khlébnikov ou de Krutchônikh a forma "transmental" dá-se de modo manifesto, sem a ilusão mascarada, como produto da verbocriação consciente.

4. Krutchônikh define as formas transmentais como formas com significados indeterminados; seria mais justo chamá-las formas com objetivos indeterminados. A definição (v. a cima "sartcha, krotcha", etc.) está totalmente correta, mas é insuficiente. Uma definição negativa delimita, mas não "define". De qualquer modo, resta o fato positivo e fundamental, de que a "zaum" se manifesta enquanto tal pelo caráter inovador de suas formas. Toda "zaum" introduz no sistema de uma determinada língua prática procedimentos insólitos, que levam essa língua para fora dos limites do padrão "agradável". Característica esta, que formalmente possui um objetivo: eles enriquecem o material linguístico ("Mursal"), daí que pode ser "zaum" não apenas uma transposição sonora, mas também uma transposição sintática e semântica. "A alma quadrada"<sup>(27)</sup> de

Krutchônikh não é menos "transmental" que o bobeóbi ou que a sintaxe de Khlébnikov:

"É pois na mata visto o homem moreno."

"E em resposta um convite à pressa."

etc.

É "transmental" tudo aquilo que à massa genérica de procedimentos usuais na vida cotidiana acrescenta outros novos, sem uma função comunicativa bem determinada (tcheká<sup>(28)</sup> não é uma palavra "transmental", pois tem um sentido objetivo fixo), e que não são necessários à execução de tarefas utilitárias imediatas. Assim entendida, a "zaum" pura é apenas uma expressão extrema, que leva ao seu limite a realização da verbocriação. A diferença entre bobeóbi e qualquer inovação compositiva, a inversão sintática, por exemplo, é apenas quantitativa. Metodologicamente, são fenômenos de uma única e mesma ordem. Tem razão Jakobson<sup>(29)</sup> quando constata o caráter transmental de toda a poesia, inclusive aquela de Púchkin, Niekrássov<sup>(30)</sup> e de todos os demais. Cada vez que combinamos a ordem das palavras (inversão), os elementos da própria palavra (neologismo) ou quaisquer outros materiais (a etimologia poética, por exemplo), nós acrescentamos à linguagem algo de transmental, algo de que não necessita praticamente. Em outras palavras, toda orientação para a forma, para a qualidade da linguagem, para seu estilo, toda experiência verbal traz em si os traços da "transmentalidade".

Tomo o exemplo de etimologia poética citado por Jakobson (Cf. Novíssima poesia russa, esb., I<sup>(31)</sup>), o provérbio "Sila solomu lomit"<sup>(32)</sup>. A frase é construída de tal modo que a palavra central ã é formada pelas outras duas palavras que a emolduram. Para fins práticos se poderia dizer: "O forte vence o fraco"; no provérbio, ao contrário, foi realizado um trabalho linguístico adicional: foram escolhidas palavras consoantes entre si, que juntas exprimem o pensamento com o auxílio de uma metáfora. O trabalho revela-se utilitário socialmente, visto que a cadeia de palavras adquire uma expressividade auditiva e psicológico-associativa, fácil de se gravar na memória, cumprindo desse modo a tarefa dos provérbios transmitidos oralmente. Tal juízo é correto desde que consideremos uma determinada frase como uma forma concreta da vida cotidiana (o provérbio). É suficiente, todavia, abordá-la apenas como uma forma linguística, i.é, examiná-la de um ponto de vista puramente linguístico, para entender a sua "etimologia poética" como um fenômeno "transmental", como um elemento novo, adicional, diretamente não necessário à expressão do pensamento, portanto, praticamente não obrigatório para o sistema linguístico existente, como um elemento estético que à primeira vista não contribui absolutamente para o desenvolvimento da própria língua.

Tudo o que foi exposto acima deve ser atribuído em sua totalidade a qualquer jogo de palavras - o calembour, a sutileza linguística, a sinonímia e a homonímia -, a qualquer mot<sup>(33)</sup> que aflora na linguagem prática. Todas essas são formas "transmentais": é o modo "transmental" de operar com a língua, um modo que não estabelece uma comunicação precisa, que é praticamente indeterminado, e que é sempre adicional, novo. São procedimentos e formas da verbocriação social. Seu sentido prático será demonstrado na sequência.

Surge uma questão sobre o termo. O termo "zaum" era apropriado enquanto se lutava contra o "ideologismo" da velha poesia; é claro que cientificamente ele não resiste a uma crítica rigorosa. Os aspectos particulares dos trabalhos "transmentais" devem ser resumidos em sua totalidade a categorias linguísticas determinadas da verbocriação (fonologismo, composição sintática, etc.).

5. O que foi dito é suficiente para acabar com a lenda sobre a natureza degenerativa da poesia "transmental". A verbocriação não pode ser uma desintegração ou uma decomposição: a verbocriação é uma força que se organiza de modo positivo. Daquilo que diz respeito aos cânones da poesia burguesa, à influência da criação "transmental" sobre eles, eu passo a tratar agora.

## II

1. De agora em diante não falarei mais de "zaum", porém de "verbocriação compositiva", como um fenômeno universal que compreende também a "zaum" pura, enquanto elemento particular. Eu uso o termo "verbocriação compositiva" para diferenciá-la da "verbocriação comunicativa", que cria as formas linguísticas que já receberam uma destinação precisa na língua prática (a intelliguêntsia de Boborikin (34), atualmente o sov-diep (35), etc.). A verbocriação compositiva não se consolida

na prática, pois num exame superficial parece um objetivo em si mesma. As formas predominantes dessa verbocriação manifestam-se na literatura artística e em todos os tipos de "jogos de palavras" da vida cotidiana (v.acima).

Pergunta-se que significado social, sobretudo na vida do dia-a-dia, tem a verbocriação compositiva.

Todo sistema linguístico possui dois aspectos: o material e as formas em que determinado material é incluído. A língua é uma energia viva e variável da sociedade: com ela evolui e dela depende. No entanto, como toda energia, a língua pode realizar-se socialmente somente quando admite formas elementares de "alcance geral", i.é, determinadas de modo exato, quando se solidifica em cristais fixos e imutáveis. É natural que semelhante espécie de modelos sociais necrotize o material linguístico, torne a energia verbal estática e por isso se encontra em evidente contradição com a necessidade da língua desenvolver-se. As tendências evolutivas da língua chocam-se com a fossilização de suas formas e forçam a uma ruptura, a uma mudança ou, ao menos, a um particular deslocamento dessas formas. Porém, para que as formas possam mudar completamente, para que sejam capazes de se transformar, devem possuir uma característica obrigatória: a plasticidade. Entretanto, as formas práticas da linguagem, que exigem precisão, não permitem nenhuma "liberdade" ou, o que dá no mesmo, nenhuma plasticidade. O utilitarismo está sempre ligado à fixação mais rigo

rosa dos procedimentos. E eis que a sociedade burguesa espontaneamente, inconscientemente, atinge a plasticidade da língua nas atuações verbais que não têm uma função imediatamente utilitária: calembour, sutilezas, motes, comparações "ilustrativas", etc. Nesta cotidiana, maciça verbocriação nascem milhões de procedimentos, de formas, de neologismos, de raízes novas, etc., etc.; toda a reserva de inovações linguísticas que são continuamente criadas e que não encontram uma aplicação objetiva e exata, entra na esfera da ação prática onde submete-se a uma apurada, espontânea seleção, tornando-se uma espécie de armada "de reserva" da língua, de onde são extraídas novas formas práticas, não mais da verbocriação compositiva, mas da comunicativa.

Assim, por exemplo, todas as palavras abreviadas ou as fusões criadas pela revolução e agora em uso (sovdiép, Tcheká, Lef<sup>(36)</sup>, etc.), não teriam nascido, se antes, já nos "exercícios" cotidianos, na "zaum" de todos os dias, as partes de uma palavra não se tivessem separado uma da outra para se unir com partes de uma outra palavra. Era necessária a plasticidade das palavras para que o telégrafo pudesse dar a forma prática de "glavkovierkh"<sup>(37)</sup>. A verbocriação compositiva é um laboratório experimental inconsciente da verbocriação comunicativa. Esse mesmo laboratório é também a poesia. Não é à toa que muito antes dos sovdiép, em 1914, em Kamiênski, a mirovoie

utro /manhã universal/ foi transformada em mirutr (A lua re - bentada<sup>(38)</sup>), enquanto em Krutchônikh zviérinaia orava /ban do de animais/ tornou-se zviérava ("Golodniak" ).

Visto que os períodos revolucionários na história da língua estão diretamente ligados ao alto grau de sua plasticidade, é possível supor a existência da seguinte lei linguística social: a língua dos grupos sociais revolucionários, culturalmente qualificados, deve ser rica em "jogo" vocabular. Alguns dados empíricos provam que a conclusão é acertada: os trabalhos publicísticos dos humanistas e o "Sturm und Drang"<sup>(39)</sup>, os artigos de Marx, a literatura "de esquerda" contemporânea, etc., por exemplo.

Por outras razões é rica em verbocriação compositiva tanto a linguagem infantil quanto a patológica: na primeira, a plasticidade é enorme graças ao fato de que as formas esqueléticas não conseguiram ainda se consolidar; enquanto que na segunda, elas se atrofiaram.

2. Desse modo, a poesia sempre foi um laboratório experimental da verbocriação. Mas até o futurismo, esse papel social da poesia não tinha sido reconhecido, ocultava-se sob a capa fetichizada dos cânones poéticos, do "caráter ideológico", etc. A experimentação procedia de modo espontâneo, desordenado, parcial.

O significado histórico dos "transmentais" consiste justamente no fato de que evidenciaram, pela primeira vez, esse papel constante da poesia na própria forma de criação. Os "transmentais" desvendaram e depois praticaram aberta e conscientemente o que antes fora praticado de modo inconsciente. Graças a isso ampliou-se também a esfera da criação, em seus métodos e na somatória de suas realizações. Os poetas se transformaram em organizadores conscientes do material linguístico. Ao mesmo tempo romperam com isso as barreiras para a verboscriação: o poeta não se prendia mais às formas tradicionais obrigatórias, e a liberdade de experiência, único requisito da atividade que se organiza racionalmente, foi alcançada. Não é por acaso que muitas das invenções de Khlébnikov eram realizadas fora do cânone poético, eram apresentadas em estado puro, justamente como experimento (v. por ex., seu artigo sobre os neologismos a partir da palavra "voar" na coletânea Bofetada no gosto público (40)).

A criação consciente distingue-se da criação espontânea antes de mais nada por sua organização, planejamento e sistematização. Se, por exemplo, o trabalho compositivo em cima da palavra "amar" era sempre casual e variado, em Khlébnikov encontramos algumas páginas consagradas especialmente aos neologismos a partir dessa raiz, que constituem uma reserva concentrada, quantitativamente rica e amplamente elaborada, do mate

rial de laboratório. Se antes, por exemplo, os próprios métodos de invenção de neologismos eram espontâneos, Khlébnikov, ao contrário, apresenta um sistema classificatório de trabalho, constrói, na realidade, verbocriações primitivas, mas "normais" e com elas facilita o processo de organização da língua, introduzindo-a no caminho das principais normas técnicas. Nesse sentido, segundo a expressão de Maiakóvski, Khlébnikov é um poeta para criadores, um poeta para poetas. (41)

Assim, ele dá exemplos vocativos de verbocriação a partir de determinadas raízes:

1) "Ride, ridentes!

Derride, derridentes!

Risonhai aos risos, rimente risandai!" (42)

2) " Idi, mogatir'!

Chagai, mogatir'! mojar', mojar'!

Mogun, ia moguéiu!

Mogliets, ia moqu! moguet, ia moguéiu!

Mogátstvo mogátchei "etc. (43)

ou nesta forma:

1) "Iviérni, viviérni

Ómni igrien'!

Kutcheri tutcheri

Mutcheri noqueri

Toqueri tutcheri, vietcheri otcheri..."

- 2) "A ti cantamos, Genitor,  
 A nós cantamos, Pinitor,  
 A ti cantamos: Sanguitor..." (44)

Em Krutchônikh:

"Golodnia... Golodniak..."

Glod... Gludukh... Golodiitsa

Glid - pik

Mir sdikh..." (45)

Ele também tem exemplos de "etimologia poética"

1) "Friez... Ventez..."

"Gelário... Ventário..." (46)

2) "Zumbe terra...zune terra..." (47)

Nos objetivos deste artigo não entra a análise dos procedimentos da verbocriação; por isso detenho-me nos

exemplos citados (48).

3. No já mencionado artigo "Futuristas - construtores da língua", Vinokur coloca uma questão sobre a utilização prática da criação "transmental" e resolve-a do seguinte modo: as palavras "transmentais" não possuem significação objetual, e manifestam em si próprias um fato individual, extra-social; sua utilização no dia-a-dia é possível apenas na medida em que o dia-a-dia admite o "zaum", i.é, enquanto nome (v. acima a respeito de "Union", "Mursal", etc.). Na opinião de Vinokur, os cigarros "Sui" ("zaum" de Krutchônikh) são tão legítimos quanto os cigarros "Tra".

Sobre a natureza social do "zaum" eu já falei.

Agora, no que se refere à sua utilização no dia-a-dia para a nomeação.

Toda nomeação não surge por acaso, arbitrariamente, nem por um desejo individual ou por um acordo coletivo: a nomeação consolida-se segundo uma ordem de tradição social (49). Os nomes de cigarros são "habitualmente" escolhidos, por exemplo, de línguas estrangeiras ("Mursal", "Java", "Kir", etc.), de adjetivos ("Ingleses", "Do embaixador", etc.). Um exemplo característico da origem da nomeação é o recente acontecimento com a palavra "Nanuk" em Londres. "Nanuk" era a denominação de uma fita de cinema : o filme foi um sucesso total e

extraordinário, a palavra "Nanuk" tornou-se mais popular do que Lloid George e não demoraram a aparecer os cigarros "Nanuk", as balas "Nanuk", etc.

Se o "Eui" de Krutchônikh se popularizasse por um motivo qualquer, os cigarros com este nome poderiam fixar-se socialmente, mas do contrário não.

Certamente, pode-se imaginar o caso em que o diretor de uma determinada fábrica de cigarros resolve buscar um nome para seu artigo no vocabulário "transmental" de Krutchônikh; mas então vamos ter um fato isolado e casual, mais nada.

Não pode acontecer de modo diferente. A utilização de realizações experimentais na vida diária sempre pressupõe a existência de um critério estável, de um objetivo delimitado, mas esse objetivo não existe na "zaum" e não há de onde tirá-lo.

É impossível qualquer aplicação imediate de produtos prontos da criação transmental individualista à vida diária. A proposição de Vinokur é tão utópica quanto as utópicas fantasias de Krutchônikh e de Khlébnikov sobre a língua "universal", que deve surgir da "zaum".

O mesmo pode ser constatado em relação aos demais produtos da verbocriação: neologismos, etc. Todos eles são importantes não por sua forma, mas pelos métodos de sua constru

ção. As formas de aspecto invariável são adotadas no cotidiano só por acaso - como exceção, não como regra. E isso é compreensível. A língua poética baseia-se totalmente numa oposição à língua prática, e por isso o transplante imediato do produto poético para o campo prático é impossível de acontecer na maioria dos casos. E, então, quando encontramos no dia-a-dia inovações<sup>(50)</sup>, surgidas pela primeira vez num verbocriador, essas inovações revelam-se frequentemente como produtos independentes do cotidiano; elas surgem fora da dependência da criação individual, consciente e intencional, "paralelamente" a ela: tal como, por exemplo, as palavras "lietun", "liétinii", "poliétchtchik"<sup>(51)</sup>, inventadas por Khlébnikov em 1913 e que muito mais tarde, independentemente de Khlébnikov, apareceram pela segunda vez no jargão profissional da aviação.

4. Graças aos "transmentais", e em geral aos futuristas, a verbocriação passou do estágio da espontaneidade ao da consciência. Porém, ela continua sendo extra-utilitária no objetivo e, conseqüentemente, anarco-emocional, "intuitiva", "inspirada" nos métodos<sup>(52)</sup>. Seria ridículo negar as realizações dos "transmentais" não só no plano dos princípios teóricos (revolução dos "pontos de vista"), mas também no campo da invenção concreta. Os "transmentais" foram os primeiros a abrir caminho à "linguo-técnica" (que existe como a psico-técnica, bio-técnica, psicanálise, taylorismo, energética indus-

trial, etc.). Não é necessário buscar outras provas para demonstrar o progressismo deles. Nossa época caracteriza-se pelo fato de que a humanidade sobre a base de uma crescente coletivização das forças produtivas da sociedade está passando do plano da consciência (em nosso caso a linguística teórica) para o plano da prática, da organização (a construção da língua). A humanidade começa consciente e intencionalmente a construir, a fazer progredir aqueles elementos do próprio ser que até hoje pareceram não sujeitos à intervenção prático-organizativa da sociedade (a psique, as "leis" da fisiologia, o processo de trabalho e, dentre outras coisas, a língua). A passagem a uma semelhante atividade dá-se gradualmente: mediante a experiência individual (Taylor, Steinach, Kravkov, Freud, Khlébnikov, etc.); mediante tentativas singulares de um experimentalismo coletivo, cientificamente fundamentado e organizativamente planejado, e com uma orientação socialmente concreta e tecnicamente precisa.

Somente quando a linguística teórica passar a colaborar permanentemente com a verbocriação no campo da produção prática (revista, jornal, linguagem profissional, etc.); somente quando os inventores se deixarem guiar não pela própria vontade, mas por exigências conscientes, por um processo de produção sócio-verbal - somente nesse caso os produtos da verbocriação compositiva, após uma auto-seleção, se tornarão ao

mesmo tempo produtos úteis da verbocriação comunicativa. A forma linguística será construída como uma forma concreta de consumo (ex. : palavras de ordem segundo os métodos da "etimologia poética", etc.). A língua será construída como um instrumento direto da sociedade.

Atualmente, no Ocidente e na Rússia, em meio à intelliguêntsia técnica, desenvolvem-se tentativas de propor cientificamente o problema do estilo na literatura prática - no jornal e na revista. Mas os problemas do estilo são problemas da verbocriação compositiva.

Desse modo, ocorrem dois processos coincidentes: a língua prática torna seus os problemas da língua poética, e a língua poética tende a se tornar utilitária. A síntese desses dois processos é, evidentemente, esperada num futuro próximo e dependerá de quantas tendências sócio-coletivas permanecerem ativas e não forem liquidadas pelo retrocesso histórico. As chances deste último são mínimas; daí a conclusão: a marcha para uma verbocriação organizada deve se tornar a palavra de ordem de luta do momento. A cultura da engenharia da linguagem (termo de Vinokur <sup>(53)</sup>) é a tarefa prática de nossos tempos, e seus realizadores parciais e individuais são os "transmentais", enquanto que seu pleno realizador deverá ser o proletário.

## NOTAS

---

1. "Речтворчество (по поводу "заумной" поэзии)" do teórico do produtivismo Boris Arvátov, publicado na revista LEF nº 03 ЖУРНАЛ ЛЕВОГО ФРОНТА ИСКУССТВ /Revista da frente esquerda das artes/, Moscou - Petrogrado, Ed. Estatal, 1923; pp.79-91). A tradução foi realizada a partir do original microfilmado pela I.D.C.. Devido à grande dificuldade de tradução de alguns dos textos poéticos transmentais citados, sobretudo aqueles de autoria de Khlébnikov e de Krutchônikh que demandariam uma transcrição cuidadosa nos moldes de Augusto, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman em Poesia russa moderna (op.cit.), optei por sua transliteração acompanhada de nota explicativa.

2. Sigla de "Общество по изучению поэтического языка " /Associação de Estudos da Linguagem Poética/, grupo de estudos sobre teoria e prática literária, surgido em Petrogrado em fins de 1916. Krystyna Pomorska, em seu Formalismo e futurismo (op.cit., pp.24-58), apresenta um abrangente estudo sobre as atividades teóricas do grupo e suas relações com a prática poética do cubo-futurismo russo.
3. Cf. artigo de V.Chklóvski "Sobre a poesia e a língua transmental", neste trabalho às pp.183-211.
4. Em russo "ОПОЯЗОВЕЦ".
5. Artigo "Esboço de crestomatia de exemplos da poesia futurista", Leningrado, Chipóvnik, 1914.
6. Como foi assinalado na nota 1 à tradução do artigo de V. Chklóvski "Sobre a poesia e a língua transmental", trata-se da segunda edição do texto citado.
7. Lev P. Iakubínski, linguista e estudioso da literatura, membro da Opoiaz e, nos fins dos anos 20, dirigente do Instituto da Cultura verbal (Институт речевой культуры) de Leningrado, composto por teóricos formalistas e adjacentes (Jirmúnski, Lárin, Vinográdov, Volochínov, Gofman) que se dedicavam a estudos de sociologia linguística.

8. Personagem do conto dostoiévskiano "O crocodilo", traduzido para o português por B.Schnaiderman para a coleção das Obras Completas de F.M.Dostoiévski (Liv.Ed.José Olympio).
9. Em russo "О ПОЭТИЧЕСКОМ ГЛОССОМО-СОЧЕТАНИИ", Poética, 1919, pp. 7-12.
10. No artigo "Sobre a poesia e a língua transmental", traduzido às pp.183-211 deste trabalho.
11. Id.ib.
12. Id.ib.
13. O original registra um erro de ortografia: "пратити" por "практики".
14. Em russo, na ordem em que aparecem: "рах-чах-чах", "тютельки-потютельки", "тютюнечки", "анбентерэ", "шмаровоз".
15. Em russo, na ordem em que aparecem: "ламци-дрица... ца-ца."; "ямтиль-ямтиль".
16. Cf. artigo traduzido neste trabalho às pp. 254-277.
17. Protagonista do "poema" Almas mortas de N.V.Gógol (1809-1852). Em "Como é feito O CAPOTE de Gógol" (Teoria da literatura: formalistas russos, cit., pp.227-244), Boris Eikhenbaum informa-nos, en passant, sobre o processo de criação dos nomes próprios em Gógol (pp.230-231).

18. Personagem do romance Crime e castigo de F.M.Dostoiévski,
19. Em russo, "Заумники ", Moscou, ed. Poética, 1922.
20. No artigo "Sobre a poesia e a língua transmental", às pp.183-211.
21. Id.ib.
22. Serguei Triétiakov (1892-1939), poeta, dramaturgo, crítico literário (LEF) e tradutor de Brecht para o russo.
23. Em russo, " Буква русской литературы ", Moscou, 1923.
24. O original registra um erro de ortografia: "ЗНАЧИМИСТЬ " por "ЗНАЧИМОСТЬ".
25. A versão do poema "Immortalidade" aqui citada por B.Arvá-tov apresenta algumas diferenças em relação ao original reproduzido e transliterado por Augusto de Campos em Poesia russa moderna (op.cit., pp.110-111).
26. Em russo, "СКЕЛЕТНЫЙ ", no sentido de estrutural, básico, elementar.
27. Em russo, "Четырехугольная душа".
28. Sigla de "Чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем", ou seja, "Comissão extraordinária de luta contra a contra-revolução e a sabotagem."

29. Cf. Новейшая русская поэзия, Praga, 1921.
30. Nikolai A, Niekrássov (1821-1878), poeta e diretor de várias publicações que faziam da literatura e da poesia um instrumento da propaganda social e política. É justamente numa dessas publicações, o Петербургский Сборник (Almanaque Petersburguês) que Dostoiévski publica seu romance Gente Pobre (trad, brasileira de Wanda Murgel de Castro para a coleção de Obras Completas de F.M.Dostoiévski, v.9).
31. Новейшая русская поэзия , Praga, 1921.
32. Em russo, "Сила соломѹ ломит".
33. Em francês no original.
34. Piotr D. Boborikin (1836-1921), escritor e jornalista que recebeu forte influência de Turguiêniev e de Tolstói.
35. Sigla de "Совет рабочих и солдатских депутатов " , i. é, "Conselho dos deputados operários e militares".
36. Sigla de " Левый фронт", i.é, "Frente esquerda /Front esquerdo".
37. Sigla de " Верховный главнокомандующий " , i. é, "comandante-em-chefe".
38. A coletânea " Дохлая луна".
39. Em alemão no texto original.

40. A coletânea " Пощечина общественному вкусу ", Moscou, de zembro de 1912.

41. Cf. "V.V.Khlébnikov", traduzido por B.Schnaiderman em A poética de Maiakóvski (op.cit., pp.151-157).

42. Versos do famoso poema "Encantação pelo riso". Para a citação, utilizei a magnífica transcrição de Haroldo de Campos (Poesia russa moderna, cit., p.81).

43. O poema é composto em torno da raiz mog (de posse, poder).

Uma tradução canhestra do poema seria:

Vai, pedestir!

Marcha, pedestir! pocha, pocha!

Potes, eu poteio!

Posseiro, posso! pode, poteio

Possência de posse.

44. Em russo: " Тебе поём, Родун

Себе поём, Бывун

Тебе поём: Рдун "

45. Poema composto em torno da palavra fome ( голод ).

46. Transcrevo os versos correspondentes da tradução de B.

Schnaiderman e Haroldo de Campos, do poema "Inverno" (Poesia russa moderna, cit., 117-118)

47. Id. ibidem.

48. (N.do A.) - "Sobre Khlébnikov existe um ótimo trabalho escrito por R.Jakobson: Novíssima poesia russa - esboço I, Praga, 1921."

49. (N.do A.) - "Convém distinguir com rigor a nomeação linguística da simbólica convencional: sinais algébricos, algorismos, gráficos, etc., por exemplo."

50. Em russo, "

51. Palavras formadas a partir de "liót", vôo.

52. (N.do A.) - "Os trabalhos de Khlébnikov, por exemplo, es tão repletos de arcaísmos realmente impróprios para consumo."

53. Cf. tradução de "Futuristas - construtores da língua", às pp. 254-277.

## I. Obras sobre História da Literatura

EHRHARD, M. - A literatura russa, S.Paulo, DIFEL, 1956.

LO GATTO, Ettore - Perfil da literatura russa dalle origine a Solženicyn, Milano, Mondadori, 1975.

- I protagonisti della letteratura russa, Milano, Bompiani, 1958.

- Storia della letteratura russa moderna, Milano, Nuova Accademia, 1960.

- Storia della letteratura russa contemporanea, Milano, Nuova Accademia, 1958.

MIRSKI, D.S. - A history of russian literature from its beginnings to 1900, New York, Vintage Books, 1960.

- Histoire de la littérature russe, Paris, Fayard, 1969.

VÁRIOS - Literatura russa do fim do século XIX e início do século XX (em russo), Moscou, Ed. Ciência, 1971.

## II. Dicionários e enciclopédias

Dicionário russo-português (N. Voinova, S. Starets, V. Verkhucha, A. Zditovetski), Moscou, Ed. Língua Russa, 1975.

### Словарь русского языка

Dicionário da língua russa (S.I.Ojeg), Moscou, Ed. Estatal de Dicionários nacionais e estrangeiros, 1952.

Dictionnaire russe-français, Moscou, Editions Encyclopedie Sovietique, Moscou, 1969.

Diccionario de términos filológicos (F.L.Carreter), Madrid, Editorial Gredos, 1968.

Dictionnaire de la civilisation égyptienne (Guy et M.F.Rachet), Paris, Ed.Larousse, 1968.

Dicionário da pintura moderna, S.Paulo, Edimax, 1967.

Larousse Universel, Paris, Librairie Larousse, 1958.

Enciclopédia sucinta de literatura (vários, em russo), Moscou, Ed. Enciclopédia Soviética, 1962-1972 (v.I-VIII).

História da literatura russa soviética (A.G.Diementiev e outros, em russo), Moscou, Ed.Ciência, 1967-1971 (4v.).

III. Material selecionado para tradução

Литературные манифесты от символизма к октябрю: сборник материалов, приготовили к печати: Н.Л.Бродский, В.Львов-Рогачевский, Н.П.Сидоров - Москва, Изд. Федерация, 1929.

Manifestos literários do simbolismo até outubro: coletânea de materiais, org.e sel. de N.L. Bródski, V.L'vov-Rogatchévski, N.P. Sidorov - Moscou, Ed. Federação, 1929 (reedição "Slavistic Printings and reprintings", Paris, Mouton-The Hague, 1969.

ARVATOV, B. - "Речтворчество (по поводу заумной поэзии)" (A verbocriação (a propósito da poesia transmental), in revista LEF (nº3), Moscou, 1923 (micro edition by Inter Documentation Company Ag /I.D.C./, Switzerland).

СНІКЛОВСКИ, V. - "О поэзии и заумном языке"  
(Sobre a poesia e a língua transmental), in Сборники по теории поэтического языка (Coletâneas de estudos sobre a teoria da linguagem poética), Petrogrado, 1916.

КНЛѢВНИКОВ, V. - "Наша основа" (Nossa base), in Собрание сочинений (Obras Reunidas), v.III; Munchen, W.Fink Verlag, 1972.

КРУТЧОНІКН, A. - "Новые пути слова" (Novos caminhos da palavra), in Трое (Os três), Moscou, 1913 (I.D.C.).

LIVCHITS, B. - " Освобождение слова " (A libertação da palavra),  
in Дожлая луна (A lua rebentada), Moscou, 1913 (I.D.C.).

- " Идите к чёрту " (Vão para o diabo) in Полуто-  
раглазый стрелец (O arqueiro de um olho e meio), Lenin  
grado, 1933 (I.D.C.).

VINOKUR, G. - "Футуристы - строители языка" (Futuristas - cons-  
trutores da língua), in revista LEF (nº1), Moscou, 1923  
(I.D.C.).

IV. Obras de consulta sobre o formalismo e o futurismo russo

AMBROGIO, I. - Formalismo e avanguardia in Russia, Roma, Ed.

Riuniti, 1968.

ANGELIDES, S. e SARHAN, Jasna P. - "Modernismo brasileiro e cubo-futurismo russo", in Revista Língua e literatura nº 7,

S.Paulo, F.F.L.C.H./USP, 1978.

ARVÁTOV, B. - СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА (Poética sociológica), Mos

cou, 1928 (I.D.C.).

ASSIÉIEV, N. - ЗАЧЕМ И КОМУ НУЖНА ПОЭЗИЯ (Para que e para quem

a poesia é necessária), Moscou, Ed. Escritores Soviéticos, 1961.

BERNARDINI, A.F. - Materiais para o estudo do futurismo russo e

do futurismo italiano, Dissertação de Mestrado, F.F.L.C.H.

USP, S.Paulo, 1970.

- Poesia e poéticas do futurismo russo e ita-

liano, tese de doutoramento, F.F.L.C.H.-USP, S.Paulo, 1972.

ERLICH, V. - Il formalismo russo, Milano, Bompiani, 1966.

GRIELY, B. - Le avanguardie letterarie in Europa (trad. italia-

na de D.Moltaldi e M.Gregorio) Milano, Feltrinelli Ed., 1967.

ЯКОВСОН, Р. - Новейшая русская поэзия Novíssima poesia russa), Praga, 1921 (xerox).

- "О поколении, растратившем своих поэтов"  
(Sobre a geração que esbanjou os seus poetas), Moscou, 1919  
(xerox).

e ПОМОРСКА, К. - Diálogos (trad. Elisa A. Kossovitch com a colaboração de B. Schnaiderman, L. Kossovitch e H. de Campos), S. Paulo, Cultrix, 1985.

ХЛÉБНИКОВ, В. - Собрание сочинений III (Obras reunidas III)  
München, W. Fink Verlag, 1972.

- Ка (trad. Aurora F. Bernardini), S. Paulo, Perspectiva, 1977.

- Poesie di Chlébnikov (trad., ensaio e comentários de A. M. Ripellino), Torino, Einaudi, 1968.

- Le pieu du futur (trad. e prefácio de Luda Schnitzer) Lauzanne, Editions L'Age d'Homme, 1970.

- Choix de poèmes (id. ib.), Paris, Pierre Jean Oswald, 1967.

КРУТЧОНИКН, А. - 15 лет русского футуризма (15 anos de futurismo russo), Moscou, 1928 (I. D. C.).

МАЙАКÓVSKI, V. - Избранные сочинения (obras escolhidas), Moscou, Ed.Estatal, 1949.

- Poemas (trad. Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman), Rio de Janeiro, Ed.Tempo Brasileiro, 1967.

MARKOV, V. - Russian futurism: a history, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968.

POMORSKA, K. - Formalismo e futurismo (trad. Sebastião U.Leite., org. Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos), S.Paulo, Perspectiva, 1972.

SCHNAIDERMAN, B. - A poética de Maiakóvski através de sua prosa, S.Paulo, Perspectiva, 1971.

TINIANOV, Iu. - Formalismo e vanguardia, Madri, A.Corazon ed. 1973.

- Avanguardia e tradizione, Bari, Dedalo libri, 1968.

VÁRIOS - Пощёчина общественному вкусу (Bofetada no gosto público), Moscou, 1912 (I.D.C.).

- Футуристы (Futuristas), Moscou, 1914 (I.D.C.).

- Дохлая луна (A lua rebentada), Moscou, 1913 (I.D.C.).

VÁRIOS - ТРЕ́О́ННЬ ТРОИ́Х (O missal dos três), Moscú, 1913

(I.D.C.).

- Poesia russa moderna (trad. Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman), S. Paulo, Brasiliense, 1985.

- Teoria da literatura: formalistas russos, Porto Alegre, Editora Globo, 1976.

V. Obras complementares

- АКХМАТОВА, А. - "Коротко о себе" (Um pouco sobre mim), in Стихотворения (Poesias), Moscou, Ed. Estatal, 1961.
- ARAGON, Louis - Littératures soviétiques, Paris, Seuil, 1955.
- AVILA, Afonso (org.) - O modernismo, S.Paulo, Perspectiva, 1975.
- BAZIN, Germain - Historia del arte, Barcelona, Ediciones Omega, S.A., 1968.
- BENJAMIN, Walter - Oeuvres (2.v.), Paris, Denoel, 1971.
- BLOK, ESENIN, MAJAKOVSKIJ, PASTERNAK - Poeti russi nella rivoluzione (ed.bilingue a cura di Bruno Carnevali), Roma, Newton Compton editori, 1976.
- BLOK, А. - СТИХОТВОРЕНИЯ И ПОЭМЫ (Poesias e poemas), Moscou, Ed. Escritor Soviético, 1961 (v.2).
- CAMPOS, Haroldo de - "Maiakóvski em português - roteiro de uma tradução" in Revista do livro, 1961.
- DUBOIS, J. e outros - Réthorique générale, Paris, Larousse, 1970.
- DEUTSCHER, Isaac - A revolução inacabada, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- EISENSTEIN, Sierguei - La nature non-indifferente, Paris, Seuil.

JAKOBSON, Roman - Questions de Poétique, Paris, Seuil, 1976.

- Linguística e comunicação, Cultrix, S.Paulo, 1968.

- Fonema e fonologia, Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1967.

- Essais de linguistique générale, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963.

- Linguística, Poética, Cinema, Ed. Perspectiva, S.Paulo, 1970.

KOCHAN, Lionel - Origens da revolução russa, Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

LEYDA, Jay - Kino: A history of the Russian and Soviet film, George Allen & Unwin Ltd. 1973.

LIVCHITS, B. - Полтораглазый стрелец (O arqueiro de um olho e meio) Leningrado, 1933, I.D.C.

LO GATTO, E. - L'estetica e la poetica in Russia, Florença, Sansoni, 1947.

LOOTMAN, Iuri - АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА (Análise do texto poético), Leningrado, Ed. Instrução, 1971.

- Структура поэтического текста (Estrutura do texto artístico), Moscou, Ed. de Arte, 1970.

- LUKACS, Georg - Introdução a uma estética marxista, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- MARINETTI, F.T. e outros - O futurismo italiano (org. Aurora F. Bernardini), S. Paulo, Perspectiva.
- PASTERNAK, Boris - АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ОТЧЕТ (Esboco autobiográfico), Ann Arbor, Michigan University Press, 1961
- PAZ, Octavio - Traducción: literatura y literalidad, Barcelona, Tusqueto ed., s/d.
- POUND, Ezra - Arte da poesia, S. Paulo, Cultrix/EDUSP, 1976.
- PROENÇA CAVALCANTI, M. - Ritmo e poesia, Rio de Janeiro, Ed. O. Simões, 1955.
- RICE, Tamara T. - A concise history of Russian art., New York, F.A. Praeger Pub. (1965).
- RIPELLINO, A.M. - Maiakóvski e o teatro de vanguarda, S. Paulo, Perspectiva, 1971.
- Il trucco e l'anima, Torino, Einaudi, 1965.
- RÉAU, L. - L'art russe, Paris, Larousse, 1945.
- ROSSI-LANDI, F. - A linguagem como trabalho e como mercado (trad. Aurora F. Bernardini), S. Paulo, DIFEL, 1985.
- SCHNAIDERMAN, Boris - Novelas russas (Seleção, prefácio, notas e trad.), S. Paulo, Cultrix, 1963.

SZAMUELY, T. - The Russian tradition, New York, McGraw Hill  
book Comp., 1974.

TINIANOV, Iuri - El problema de la lengua poetica, Buenos Ai-  
res, Siglo XXI ed. 1972.

TODOROV, T. - "La poétique en URSS" in Poétique, 9, Paris,  
seuil, 1972; pp.102-115.

VÁRIOS - Teoria da literatura: formalistas russos, Porto Ale-  
gre, Ed. Globo, 1976.