

Um poema de Khlébnikov

Análise estrutural de "Eis-me levado em dorso elefantino..."

Viatchesláv V. Ivanov



Tradução e Nota Introdutória de BÓRIS SCHNAIDERMAN

NOTA DO TRADUTOR

Este trabalho de V.V. Ivanov apareceu pela primeira vez em "Trudi po znakovim sistémam III", 1967 (Estudos sobre os sistemas de signos), publicação periódica da Universidade de Tártu. Tomando conhecimento dele através da revista "Tel Quel", em cujo número 35, 1968, ele foi publicado, em tradução de Isabelle Kolitchev, que inclui uma tradução do poema de Khlébnikov, Haroldo de Campos e eu interessamo-nos em obter o texto original do trabalho de Ivanov. Tendo escrito uma carta ao eminente semiótico soviético, recebi dele não só o texto original como outros importantes materiais.

Na base de um estudo do artigo no original, Haroldo de Campos efetuou a tradução criativa do poema de Khlébnikov, que apareceu pela primeira vez na revista "Comentário", nº 38 (2º trimestre de 1969), bem como um trabalho sobre o texto de Ivanov, que estamos divulgando agora, em seguida ao estudo deste.

Ivanov me contou em 1972, em Moscou, que tomara umas anotações por ocasião da leitura do trabalho de Haroldo de Campos e que pretendia comentar o seu "Ensaio de meta-metalinguagem", mas até agora não tive notícia deste projetado estudo.

Na presente tradução, há notas de rodapé do autor, designadas por algarismos arábicos, e outras do tradutor, com asteriscos. Nas referências ao texto do poema, seguiu-se o original russo, com exceção dos casos em que havia correspondência literal na tradução de Haroldo de Campos.

Os títulos das obras em russo são dados em tradução.

BÓRIS SCHNAIDERMAN

VIATCHESLAV V. IVANOV é semiótico soviético e sua obra abrange muitos campos: lingüística, antropologia, história da cultura, cinema, cibernética, poética, etc. Publicou recentemente, em colaboração com Gamkrelidze, o amplo tratado *A língua indo-européia e os indo-europeus*.

Entre os poemas de Khlébnikov, incluídos por N.I. Khárdjiev nos "fragmentos e rascunhos", conservou-se o seguinte¹: [Ver págs. 41 e 42 da Revista USP]

Deve servir de chave para a compreensão da imagem fundamental deste poema a miniatura indiana que sem dúvida sugeriu a Khlébnikov esta imagem (vide figura 1). A miniatura representa o transporte de Vixnu sobre um elefante constituído de um entrelaçamento de figuras femininas. Esta imagem em dois planos na miniatura indiana atraiu a atenção de S.M. Eisenstein e este, 24 anos depois que Khlébnikov encarnou esta imagem plástica em versos, analisou a miniatura indiana (sem saber do poema de Khlébnikov) num estudo sobre a teoria da montagem². A passagem correspondente de seu tratado *A montagem*, recentemente editado, merece uma citação extensa: "O 'momento' que nos interessa agora será, na linha de formação da consciência, aquele mesmo em que a generalização, o conceito, ainda não conseguiu 'destacar-se' totalmente da objetualidade do caso particular. Quando o conceito generalizado, por exemplo, a noção de

(1) O texto é dado segundo a edição: Viélimir Khlébnikov, *Nielzdanie proiziviedniia* (Obras inéditas), Moscou, 1940, p. 259 (baseada, neste caso, num rascunho do autor). Para comodidade da exposição, representam-se a seguir com algarismos romanos as quadras e com algarismos arábicos os versos.

(2) A independência da reflexão de Eisenstein em relação ao poema de Khlébnikov é demonstrada pelo fato de que o poema (escrito provavelmente em 1913, v. Viélimir Khlébnikov, *Obras inéditas*, p. 447) foi publicado somente em 1940 (op. cit.), enquanto o manuscrito de Eisenstein, que é de 1937, foi publicado somente em 1964 (também 27 anos mais tarde). (O texto de Eisenstein em questão é citado freqüentemente com o título *Montagem 1937*, o que o diferencia de *Montagem 1938*, muito mais difundido.) (NT)

'carregar', não pode ainda destacar-se da representação mais habitual de 'carrregador'. Precisamente um caso destes, e justamente a propósito desta ação, se afirmou numa miniatura hindu bem antiga e muito curiosa. (...) Deve-se supor que, neste caso, o contorno composicional generalizador não se apresentará num esquema dinâmico generalizador, mas conservará em si elementos de representação semi-abstratizada. E é justamente o que sucede, com uma clareza extrema, em nossa miniatura. Ela representa um grupo de moças do paraíso, que transportam um homem sentado. A ação é representada com absoluta exatidão. Mas esta representabilidade é pouco para o autor. Ele quer representar, em toda a plenitude, a idéia de que é Vixnu quem as jovens estão carregando. (...).

Além da representação de objetivos, nós obrigamos os elementos da composição – particularmente o contorno – a acompanhar o mesmo conteúdo, mas representado na forma do maior grau de generalização. Nós transportamos a generalização além dos limites da representação direta para a zona da disposição composicional do representado. É exatamente assim que procede o nosso hindu. Mas ele não se limita por aquilo que seria feito numa etapa posterior do desenvolvimento. Ele não transforma a idéia de que umas estão transportando outro, num jogo de dimensões entre si, numa distribuição mútua de massas, numa distribuição de pressões pelos contornos ou numa fragmentação expressiva do espaço, acompanhando assim o conteúdo da ação das figuras. Ele age de outro modo. Ele sabe que o transporte real está ligado com o assentar sobre um elefante. Que os rajás hindus e os altos representantes do poder, nas ocasiões solenes, passam entre o povo montados em elefantes. E a idéia do transporte solene está nele indissoluvelmente ligada com o elefante, isto é, com aquele que transporta o rajá nas ocasiões solenes. Mas aqui a divindade é transportada pelas jovens e não por um elefante! Que resta fazer? Como unir ao mesmo tempo a representação das jovens que o transportam e a "imagem do transporte", o elefante? O nosso mestre encontra uma solução! Prestem atenção no contorno segundo o qual estão reunidas as jovens e suas vestes esvoaçantes. Todas estas figuras e pormenores estão reunidos segundo um contorno que coincide com a linha, a silhueta ... do elefante! Este exemplo supreendente, único em seu gênero, mostra-nos admiravelmente como uma generalização nasce de uma premissa de ordem concreta e figurativa. E que, mesmo em sua forma ainda não depurada, ela assume uma função composicional. No decorrer de nossa análise, dissemos uma vez não simplesmente transporte, mas transporte real. Penso que o exemplo proposto pode ser lido de duas maneiras diferentes. Como um caso de sentido figurado simples, primário, no que

Banco de Dados

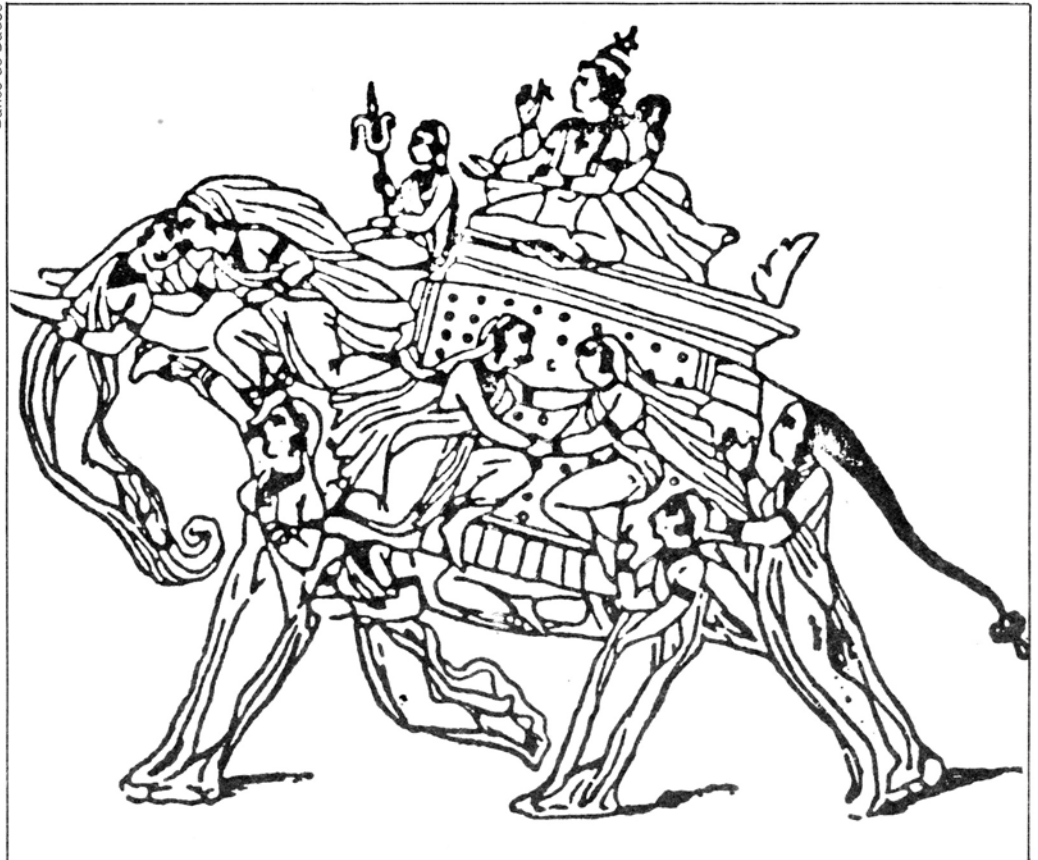


Figura 1: Miniatura hindu, onde um elefante que carrega o palanquim do deus Vixnu é formado pelo entrelaçamento de várias virgens; esta miniatura influenciou Velimir Khlébnikov na composição de seu poema e, independentemente, o cineasta Serguéi Eisenstein nas suas teorias cinematográficas

consiste, em essência, qualquer palavra, e como um caso de característica metafórica. Isto é, interpretar o contorno do elefante como um desejo de expressar, além da representação do transporte, a idéia do transporte como tal. Ou interpretar este contorno do elefante como um desejo de expressar a idéia do transporte real. A argumentação é aplicável a ambos os casos. Atendo-nos, porém, ao segundo, nós simplesmente alargamos ainda mais o horizonte de nossa reflexão. E sublinhamos mais uma vez que o nosso tipo de generalização é uma generalização artística, isto é, uma generalização com matizamento artístico e emocional. Este ou aquele tipo de generalização, que nós aplicamos por meio da composição àquilo que se representa, obriga-o a soar na tonalidade que desejamos dar ao fenômeno representado... O transporte é que era a idéia. O transporte real era a imagem. O meio foi a metáfora do elefante"³. Esta miniatura indiana impressionou Eisenstein pela ocorrência nela daquela dualidade de representação e imagem, ao mesmo tempo fundidas e separadas, que constituiu para ele próprio (desde os primeiros trabalhos) o princípio fundamental da arte. Conforme Eisenstein observou, ainda em *A Montagem*, ele na década de 20 estava "muito entusiasmado com a exposição dupla. Ademais, exposição dupla de objetos que se diferenciavam violentamente pelas dimensões. Talvez fossem simpatias ainda não superadas pela multiplicidade de planos do cubismo, cujo transplante para o cinema eles constituiriam em certa medida. Mas agora eu suspeito que era antes de mais nada uma inclinação, em forma ainda vaga, por aquela bi e multiplanaridade que atualmente se define não mais como um jogo com truques, mas como uma profunda compreensão daqueles dois planos, indissolivelmente unos, nos quais se apresenta todo fenômeno, constituindo por si a representação do mesmo fenômeno, através da qual, como que numa exposição dupla, transparece a generalização de seu conteúdo"⁴. Como exemplo, Eisenstein cita a exposição dupla de uma sanfona sobre um fundo de paisagem, em seu filme da fase inicial, *A greve*, onde a abstração do grande plano transformava-se na "abstração da própria sanfona: a sua imagem fotográfica foi levada até um conjunto de faixas claras convergentes e divergentes"⁵. A proximidade entre a construção desse quadro (v. Figura 2) e os "planos múltiplos do cubismo" pode ser confirmada pela comparação direta com aqueles quadros de Picasso, Braque e Juan Gris (um dos pintores prediletos de Eisenstein), onde a composição compreende instrumentos musicais decompostos em planos. Pode-se não duvidar que a miniatura indiana sobre a qual Eisenstein escreveu em *A Montagem* atraiu-o (como atraía antes Khlébnikov) justamente por estes planos múltiplos.

A própria atenção dedicada pelos artistas dos primeiros decênios de nosso século às tradições situadas além dos limites da plástica européia clássica explica-se pelo diálogo interior dessas tradições e das novas correntes⁶ (na qualidade de um dos exemplos mais impressionantes, pode-se apontar o papel da exposição de esculturas africanas no desenvolvimento artístico de Picasso e Modigliani). Como escreveu Eisenstein em suas notas autobiográficas, "o inacabamento agressivo da plástica mexicana, o caráter de esboço dos vasos peruanos, a deslocação de proporções na plástica negra – eis o que agradava à minha geração"⁷. Foi o tempo em que as fronteiras da cultura européia ampliaram-se inesperadamente – por enquanto apenas para os conhecedores da arte, da etnografia comparada e da história das religiões, o que foi expresso tão bem por Khlébnikov:

Pra lá, pra lá onde Izanágui
Lia Monogatóri a Perun
E Eros sentou-se nos joelhos de Chang-Ti,
E um topete grisalho na calva
De Deus lembra neve,
Onde Amor beija Maa-Ema,
E Tien conversa com Indra,
Onde Juno e Tintekuatl
Olham Correggio
E encantam-se com Murillo,
Onde Unculúnculo e Tor
Jogam tranqüilamente damas
No cotovelo se apoiando,
Onde Astarté se deslumbra
Com Hokusai – pra lá, pra lá!⁸

O aproveitamento de imagens da tradição indiana aliada à européia caracteriza também o *Waste Land* de T.S. Eliot (sobretudo a terceira e a quinta partes), em notas ao qual o autor sublinha a importância da antropologia comparada (e, em particular, de *O ramo de ouro* de Frazer) não só para esse poema, mas para toda a sua geração⁹. Paul Valéry, ao assinalar a importância

(3) S.M. Eisenstein, *A montagem*, no livro: S.M. Eisenstein, *Obras escolhidas*, vol II, Moscou, 1964, p.p. 353-354. A miniatura reproduzida na Figura 1 foi publicada no mesmo livro, p. 354, Figura 9. (*Tratando-se de um texto manuscrito e póstumo de Eisenstein, algumas passagens foram decifradas pelos organizadores do volume, mas deixei de assinalar isto passo a passo, na tradução.*) (NT)

(4) Ob. cit., pp. 455, 456.

(5) Idem, p. 456.

(6) N.I. Khárdjiev comunicou amavelmente ao autor que também no círculo próximo a Khlébnikov havia artistas das correntes novíssimas impressionados com as tradições orientais e particularmente indianas. Khlébnikov deve ter conhecido por intermédio de um deles a miniatura reproduzida na Figura 1. Sobre a relação entre a pintura contemporânea a Khlébnikov e a arte da palavra, cf.: Viellimir Khlébnikov, *Obras inéditas*, pp. 334 e 460 (cf. também p. 297, com um desenho de Khlébnikov, onde alguns motivos dialogam com o poema ora analisado); V. Markov, *The longer poems of Viellimir Khlébnikov*, Berkeley and Los Angeles, 1962, pp. 7, 8, 47, 107; I.N. Tinianov, *Sobre Khlébnikov, in O problema da linguagem em verso*. Artigos, Moscou, 1965, p. 286.

(7) S.M. Eisenstein, *Obras escolhidas*, Vol. I, Moscou, 1964, p. 512.

(8) Viellimir Khlébnikov, *Ladimir, Obras reunidas*, vol. I, Leingrado, 1928, p. 193. Imagens poéticas semelhantes, baseadas na união de tradições mitológicas orientais e ocidentais, podem ser encontradas no jovem Nazim Hikmet (deve-se assinalar ainda em Khlébnikov, além de outros textos citados a seguir, o poema *O xamã e Vênus*, publicado no mesmo volume das *Obras reunidas*). Prosseguindo as analogias com Eisenstein, convém lembrar ainda a frase de montagem *Deuses*, no filme *Outubro*.

(9) T.S. Eliot, *Collected poems 1909-1935*, Londres, 1954, p. 78. O valor deste testemunho do autor não é diminuído pelas considerações um tanto irônicas feitas mais tarde pelo próprio Eliot sobre essas notas: T.S. Eliot, *On poetry and poets*, Nova York, 1965, p. 121.

- (10) P. Valéry, *Introduction à un dialogue sur l'art*, Paul Valéry vivant, Cahiers du Sud, Marseille, 1948, pp. 278, 279. Para uma comparação entre as idéias de Valéry e T.S. Eliot sobre a Europa, é particularmente importante o artigo de T.S. Eliot, *Leçon de Valéry*, ob. cit., pp. 76-78.
- (11) V.I. Vernádski, *A estrutura química da biosfera da terra e suas proximidades*, Moscou, 1965, pp. 276 e 339. (Vernádski foi eminente geocímico e mineralogista soviético, 1863-1945.) (NT)
- (12) Vielimir Khlébnikov, *Obras reunidas*, vol. III, Leningrado, 1931, p. 122.
- (13) Ob. cit., p. 123.
- (14) Idem, vol. V, Leningrado, 1933, p. 154.
- (15) Ver sobre esta declaração: Vielimir Khlébnikov, *Obras inéditas*, p. 465. Sobre as preocupações lingüísticas de Khlébnikov, relacionadas com o seu interesse pela Ásia, v. Holman, *As inovações lingüísticas de Khlébnikov*, no livro *A linguagem da literatura*, Leningrado, 1936, pp. 194, 195 (sobre Khlébnikov e o Oriente, em relação com o poema *A trombeta de Hul-muezim*, cf. I. Tinianov, *Sobre Khlébnikov*, pp. 297, 298). Parte dos fatos aqui citados ficou fora do campo de observação dos autores de um artigo aparecido já depois da entrega do presente trabalho para impressão: I.M. Lóschitz, V.N. Turbin, "O tema do Oriente, na obra de Khlébnikov, *Povos da Ásia e da África*, 1966, nº 4. Esse artigo, além de um exame insuficiente do material, está repleto de suposições não confirmadas por declarações do próprio Khlébnikov: por exemplo, o "desaparecimento na correntiza da História", do qual os autores falam na p. 148, apresenta-se de modo completamente diverso na "Canção iraniana": "E quando a multidão em júbilo/ Portar bandeiras a granel/ Acordarei, socado em terra úmida,/ O crânio sujo - angústia e fei". Vielimir Khlébnikov, *Obras reunidas*, vol. III, p. 130.
- (16) Vielimir Khlébnikov, *Obras inéditas*, p. 341.
- (17) Ob. cit., p. 351. Passagem paralela em "Khadji-Tarhan", v. V. Khlébnikov, *Poemas curtos e longos*, 3ª ed., 1960, p. 225, cf. V. Markov, *Ob. cit.*, p. 111.
- (18) Vielimir Khlébnikov, *Obras reunidas*, vol. IV, Leningrado, 1930, pp. 89, 90.
- (19) Ob. cit., p. 104. "Essir" aproxima-se do *Waste Land* de T.S. Eliot, já citado, pela introdução, no texto, de uma fórmula indiana. Neste sentido (como em alguns outros), uma antevisão de "Essir" poderia ser *Andança além de três mares*, de Afanási Nikifin, em cujo texto estão intercaladas frases em línguas orientais; cf. N.S. Trubetzkói, *O monumento literário, "Andança além de três mares" de Afanási Nikifin*, in N.S. Trubetzkoy, *Three Philological Studies*, Michigan Slavic Materials, nº 3, Ann Arbor, 1963, pp. 34, 35. (A obra de Afanási Nikifin é constituída pelos diários da viagem à Índia desse mercador russo, em 1466-72, e está traduzida para diversas línguas.) (NT)

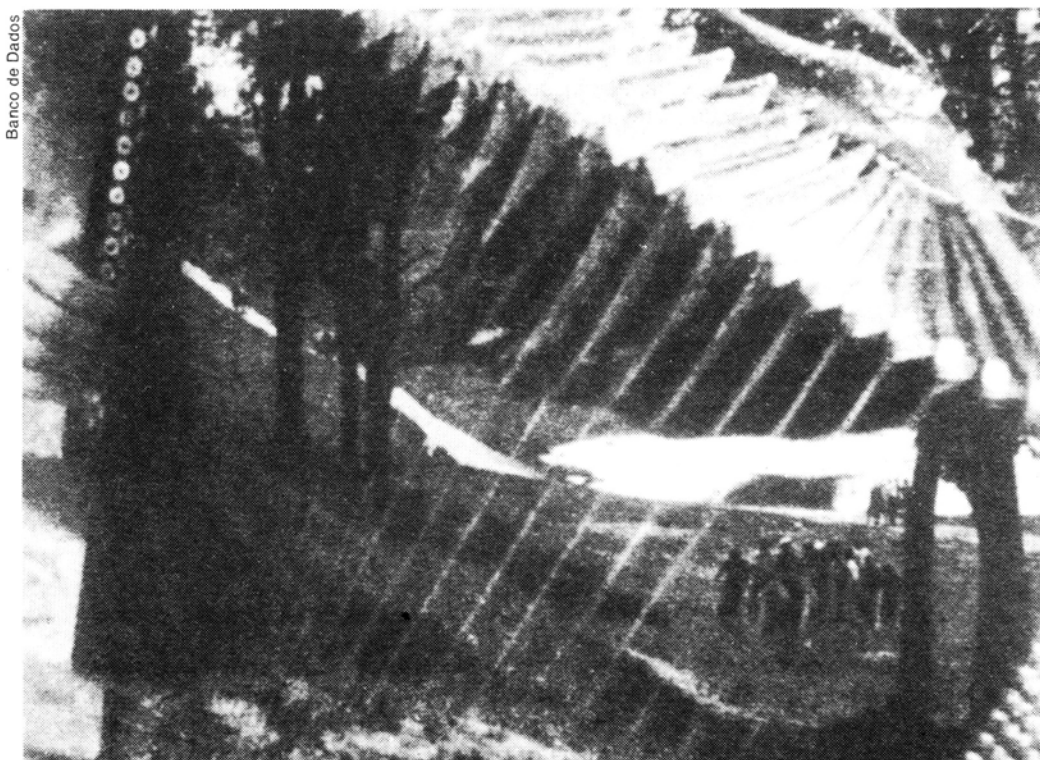
Figura 2: Cena do filme "A greve", de S.M. Eisenstein, onde o cineasta usa um meio de composição inspirado na miniatura hindu do elefante de Vixnu

para a Europa das tradições culturais não-europeias, via na sua assimilação um dos problemas mais relevantes do futuro¹⁰. Cabe a Khlébnikov um lugar especial nas fileiras destes grandes poetas europeus da primeira metade do século, que cedo avaliaram a importância das tradições culturais não-europeias. Uma compreensão ampla da arte e da ciência de nosso tempo permitiu a Khlébnikov antecipar a avaliação da contribuição do pensamento indiano para o acervo mundial de idéias que aparece cada vez mais nos trabalhos recentes sobre ciências naturais e filosofia (basta lembrar ao menos a conclusão do livro de Schrödinger *O que é a vida*, que faz eco à nota de Leão Tolstói sobre o *karma* e ao estudo de Vernádski recentemente publicado)¹¹. O tema da Ásia aparece, por exemplo, em poemas de Khlébnikov como *Ásia*¹², "Ó Ásia! por ti eu me atormento"¹³, e em sua *Carta a dois japoneses*¹⁴, continuada na declaração, dirigida em 1918, aos povos oprimidos da Ásia¹⁵. Khlébnikov foi um dos primeiros no início deste século a compreender que as imagens dos artistas dos países da Ásia e os símbolos das grandes religiões asiáticas irrompem na arte europeia como prenúncios de comoções históricas.

Na nota "Sobre o alargamento dos limites dos estudos literários russos", Khlébnikov observava em 1913 que para esses estudos a Índia era "uma espécie de floresta proibida"¹⁶, e em 1918 sonhava com a época em que "o acompanhar da literatura hindu lembrará que Astracã é janela para a Índia"¹⁷, cf. "Através dos russos, para a Índia, para a janela" (*Khadji-Tarkhan*).

Uma das materializações desses sonhos foi a obra em prosa *Essir*, onde surge um herói-hóspede vindo da Índia¹⁸ e se descreve a viagem de Istoma pela Índia, o país da "busca da verdade"¹⁹. Um tema próximo ressoa em *Os filhos de Vidra*, em que "o filho de Vidra pensa numa Índia sobre o Volga"²⁰. "As filhas vozes doces da Índia" aparecem também em outros versos do mesmo período²¹. Pela data de sua redação, liga-se a *Os filhos de Vidra* uma carta de 1912, na qual se propõe o problema de "dar um passeio à Índia, onde homens e divindades estão juntos"²². O poema transcrito no início deste artigo pode ser examinado como um dos marcos nesta rota para a Índia.

Neste poema, "homens e divindades estão juntos": as jovens carregam a encarnação de Vixnu, com quem o autor se identifica. Vixnu (citado também em outras obras de Khlébnikov, entre as quais *Essir*) podia provavelmente atrair a atenção do poeta sobretudo pela multiplicidade de suas encarnações. Isto é confirmado pelo fato de que, no verso 13, na qualidade de imagem idêntica a Vixnu, aparece Bodisatva, sem dúvida na qualidade de avatar da divindade. A identificação do próprio autor com Vixnu ("novo Vixnu", verso 3) e Bodisatva ("Eu, no elefante branco, Bodisatva", verso 13) combina plenamente com a concepção indiana das encarnações de Vixnu: "A teoria dos 'avatars', ou encarnações de Vixnu, apresenta especial importância. É uma concepção fundamental para a mitologia. Deste modo, os grandes homens da Índia eram no passado frequentemente considerados 'avatars' da divindade e esta tendência às vezes se observa mesmo



nos nossos dias”²³. No entanto, provavelmente não se deve examinar a identificação de Vixnu, de Bodisatva e do autor do poema unicamente em ligação com afirmações autobiográficas de Khléb-nikov como a seguinte: “Em 1913, fui chamado grande gênio da atualidade, título que eu conservo até hoje”²⁴. Não obstante toda a importância de semelhante confissão (e de outras análogas) para o esclarecimento das origens psicológicas do poema, datado de 1913, o estudo do próprio texto permite propor outra interpretação também.

No poema, Vixnu (ou Bodisatva), identificado com o autor do poema, é representado como objeto da veneração e do amor das virgens que o transportam (“Todas-me-amando”, verso 3; “A virgem que me vê responde grata/Com flamas que são feitas de sorrisos”, versos 15, 16; é característica na estrofe II a repetição do mesmo epíteto *lâscovo, lâscovi*, carinhosamente, carinhoso^a.

A possibilidade de se interpretar aqui o amor não só como uma veneração abstrata da divindade, mas também como paixão amorosa, combina com as peculiaridades do culto extático de Vixnu. Por isto o último verso, cujo epíteto final refere-se ao autor (“Olhiázul”), pode ser interpretado também como uma exclamação entusiasmada de amor. Do ponto de vista da interpretação psicanalítica, esta concepção é indiscutível. Mas, ao mesmo tempo, uma interpretação ritualística, que leva além dos limites do ritual indiano, representado na miniatura, é dado no verso anterior: “Cantos, coroas, santo som da flauta”. Estes dois planos de significação do poema, que se referem simultaneamente ao poeta e a Vixnu (Bodisatva) fazem eco aos dois planos plásticos da miniatura, já assinalados.

O poema fragmenta-se em duas partes, uma das quais (as três primeiras estrofes) caracteriza-se formalmente pelas rimas exclusivamente femininas (a terminação dactílica da forma vocabular *rastiênia*, plantas, no final do verso 12, deve ser considerada uma peculiaridade puramente ortográfica do rascunho; pode-se propor com segurança a leitura *rastiên'ia*)^b. A segunda parte do poema (estrofes IV-VI) caracteriza-se formalmente pelas rimas masculinas em todos os versos ímpares. Nas estrofes IV e V a palavra rimada nos primeiros versos (13 e 17) é *slon*, elefante, – a palavra-chave (“palavra-tema”) do texto (em diferentes casos de declinação – *slonié, slonóm*), enquanto na estrofe I, verso 1, a palavra rimada (constituindo rima feminina) é um adjetivo derivado da mesma palavra: *slonóvikh*^c. A rima fonética exata para a forma *slonóvikh* (verso 1) ocorre na estrofe II (verso 6): *lôvakh*^d, enquanto nas rimas correspondentes, *nóvi*, novo, (verso 3) e *khobot*, tromba (verso 8), repetem-se apenas certos fonemas (o tônico em todos os casos) e certos traços diferenciais (a labialidade, cf. *b* em *khobot* e *v* em *slonóvikh*), às vezes na ordem inversa (cf. o *kh* no início da forma vocabular *khobot* e no final de *slonóvikh*). Estas quatro rimas femininas amarram numa unidade as duas primeiras estrofes da primeira parte, assim como as primeiras duas estrofes da segunda parte estão amarradas com rimas masculinas, constituídas por diferentes formas declinadas da palavra-chave *slon*.

A primeira estrofe constitui a única quadra do poema em tetrâmetro jâmbico regular, com a omissão do acento métrico somente na terceira sílaba par (no verso 1 e supostamente no 2, onde, entretanto, a palavra composta *dievitzedímni*, virgem-fúmeo, pode ter um segundo acento enfraquecido, na terceira sílaba par do verso). Em outras palavras, o ritmo desta quadra atende aos princípios mais simples do jâmbico “clássico” (pós-puchkiniano) usual. A simplicidade rítmica da composição é compensada pela extrema complexidade da construção sintática. Nas duas orações que constituem esta quadra, o sujeito não está expresso de modo evidente: a primeira é impessoal (*mieniá pronóssiát*, levam-me) e a segunda contém o sujeito pronominal (*vsíé*, todas, todos), cuja natureza abstrata permite esclarecer apenas a presença de um coletivo. O sujeito real, *slon*, formado por um entrelaçado de figuras femininas (*slon dievitzedímni*, elefante virgem-fúmeo), é introduzido na primeira oração somente por meio da aposição não-concordante à segunda palavra-chave, *nossílki* padiola, liteira, palanquim (destacada pelo *enjambement*), onde a própria sequência *n-s-l* cifra os fonemas consonantais básicos da primeira palavra-chave *slon*, segundo o método dos anagramas²⁵. Nos dois primeiros versos do poema estes fonemas consonantais repetem-se algumas vezes: “*pronóssiát na slonóvikh / Nossílkh – slon*”, enquanto o fonema vocálico da mesma palavra-chave repete-se nas quatro rimas femininas já apontadas. Também a imagem da divindade carregada, no verso 3, é introduzida como aposição do objeto *mieniá*, me; as combinações isoladas do substantivo com a qualificação, *slon devitzedímni* e *Vixnu nóvié*, rompem simetricamente o tecido de ambas as orações (o que é sublinhado pela consonância “*Dievitzedímni – Vixnu*”). A simetria da estrutura destas orações é reforçada pelo paralelismo dos incios: *Mieniá pronóssiát – Mieniá vsié liúbiat*, todas-me-amando nos versos ímpares e pela repetição da segunda palavra-chave, *nossílki*, nos pares. A impressão de fragmentação sintática na primeira

(20) Viellimir Khlébnikov, *Obras reunidas*, vol. II, Leningrado, 1930, p. 148.

(21) Ob. cit., p. 205.

(22) Viellimir Khlébnikov, *Obras reunidas*, vol. V, p. 298. Com referência à data desta carta, v. Viellimir Khlébnikov, *Obras inéditas*, p. 462.

(23) L. Renou, *Religions of ancient India*, Londres, 1953, p. 65. Sobre a lenda tantra (chaktista) de Bodisatva, que vê Vixnu na forma de Buda, v. L. I. Sternberg, *A religião primitiva à luz da etnografia*, Leningrado, 1936, pp. 162, 163. O interesse de Khlébnikov pelas teorias indianas da transmigração aplicadas ao budismo é testemunhado pelo seu diálogo em prosa “A roda dos nascimentos”, onde o Velho diz: “A sabedoria brâmane do Bhagavat-Puran data o nascimento do Buda de acordo com a tradição desta – pois tu sabes que houve diversas versões – e o ano é 1101 a.C. Todo o mundo do budismo mongólico está de acordo com esta data” (Khlébnikov dá a seguinte nota à palavra de Puran: V. Á. Kojévnikov, *Budismo*, vol. I, Petrogrado, 1916, p. 278; estou citando este escrito de Khlébnikov pelo texto datilografado existente no arquivo de Vsiévolod Ivanov – “A roda dos nascimentos. Conversa” – *Khlébnikov inédito*, Pasta XXX, Coletado por A. Krutchónikh, Moscou, 1935). A transmigração das almas, aplicada ao próprio Khlébnikov, aparece no poema “Olég Trupov” (1916): “Eu creio, é a alma de Púchkin vagueando./ Na hora sublime...” (Ver Khlébnikov, *Obras reunidas*, vol. V, p. 48, Leningrado, 1933).

(*) Importante escritor (1895-1963), pai do autor deste artigo. (NT)

(24) Viellimir Khlébnikov, *Obras inéditas*, p. 352.

(a) Na tradução de Haroldo de Campos, esta repetição foi substituída por “tromba de carfias”. No entanto, na mesma passagem, o poeta acrescenta uma repetição iônica: “tombe em tromba”. (NT)

(b) Nesta transliteração, o apóstrofo indica o sinal russo de abrandamento. Na realidade, trata-se de formas vocabulares que podem ser consideradas variantes da mesma palavra. (NT)

(c) Neste caso, Khlébnikov escreveu uma expressão inusitada, mas perfeitamente de acordo com a formação de palavras em russo: na *slonóvikh*, isto é, “em dorso elefantino”, como está na tradução de Haroldo de Campos. (NT)

(d) *V lôvakh* significa, literalmente, nas apanhas. (NT)

(25) Termo de Saussure: cf. *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, Mercure de France*, février, 1964. O procedimento “poético-gramatical” indicado por Saussure (*ib.*, p. 251) da declinação da palavra-chave nos hinos indianos antigos (védicos) lembra a utilização dos diferentes casos de declinação da palavra *slon* no poema analisado. (O trabalho sobre os anagramas de Saussure é de Jean Starobinski e foi depois desenvolvido em livro, que está traduzido para o português: Jean Starobinski, *As palavras sob as palavras*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.) (NT)

(e) A forma russa é *Vixnu*. Em português, existe dicionarizada *Vixenu*. Utilizei a forma que aparece na tradução de Haroldo de Campos. (NT)

oração é reforçada pelo *enjambement*, que destaca a forma *nossil'kakh*, enquanto na segunda oração, graças à introdução da adjunção não-concordante *Vixnu nóvi*, destaca-se a construção em participio "*Splietjá nossil'ok prízrak zímni*"²⁶, tecendo o espectro liberal do palanquim (com a repetição do *i* tônico nas três últimas palavras, que respondem ao *i* tônico do nome *Vixnu*). Semelhante mosaico da estrutura sintática e a indeterminação do sujeito deixam indefinida a natureza daquele elefante ou daquele palanquim aos quais se dedicam as duas estrofes seguintes.

As estrofes II e III constituem vocativos simetricamente construídos pelo autor (identificado a *Vixnu* na estrofe I) dirigidos às virgens que o carregam. Cada uma destas estrofes inicia-se pelo pronome pessoal *vi*, *vós*, contraposto ao acusativo do pronome *iá*, eu, nos versos 1 e 3 da estrofe I e ao nominativo do pronome *iá*, eu, no início da estrofe IV (e, por conseguinte, da segunda parte) do poema. Como adjunto a este pronome introduz-se a metáfora das virgens como "músculos do elefante" (verso 5); as "armadilhas de caça, magníficas" lembram a caça aos elefantes e a imagem do amor como uma caçada. A combinação do caso nominativo de substantivo com o genitivo *michtzi sloná* é funcionalmente equivalente aos sintagmas bivocabulares *Vixnu nóvi* e *slon dievitzedímni* na primeira quadra, mas para as estrofes II e III é característica a categoria do plural, ao contrário do singular, característico da estrofe I (onde o plural *nossil'ki* se traduz em singular, pois constitui *pluralia tantum*, e também graças à sua ocorrência ao lado de substantivos no singular – *slon* e *prízrak*, espectro). O plural, que caracteriza todas as formas nominais e verbais (com exceção da palavra-chave *slon*) nos versos 5 e 6, é substituído pelo singular somente nos versos 7 e 8, com a descrição disjunta dos detalhes de todo o grupo de virgens. Aqui aparece novamente a nebulosidade característica do sujeito, omitido no verso 7 (*Chtóbi láskovo llas na zêmli*). Para que se derramasse carinhosamente sobre as terras – não se indica quem; subentende-se aquela virgem que alcança o chão; o cifrado da expressão aumenta com o emprego metafórico do verbo *líta*, derramar-se) e designado no verso 8 unicamente com o pronome demonstrativo *ta*, aquela, em combinação com locução substantiva (*láskovi khobot*, tromba carinhosa) do mesmo tipo que *slon dievitzedímni*, *Vixnu nóvi* (cf. *michtzi sloná*) nos versos precedentes. A biplanaridade de todo o quadro é sublinhada pelo fato de que esta construção nominal, que tem formas do gênero masculino, aparece na qualidade de aposição à forma feminina *ta*, o que se explica pela natureza dúplice da virgem da qual se trata aqui: na procissão geral, coube-lhe ser a tromba que descai, mas não toca o chão. A unidade fônica de toda a estrofe II é atingida pela repetição do fonema / duas vezes em cada verso, com exceção do verso 7, onde este fonema ocorre quatro vezes (duas delas no início de palavras vizinhas: "*láskovo llas*"); é característica o fato de que / seja um dos fonemas constituintes da palavra-chave *slon*²⁷ (cf. no verso 6 a forma *povísnulli* ficaram suspensos, com a reunião característica dos fonemas *s-n-l*, devido à qual – e também por considerações de ordem métrica – pôde ser escolhida esta forma verbal com o sufixo *nu*: *povísnulli* em lugar de *povísli*). A anotação de som efetivada por meio da combinação deste fonema com as vogais correspondentes aparece sobremaneira nos pares "*llas – zêmli*" (verso 7) e *pádala – láskovi* (verso 8), onde a importância predominante do fonema consonantal decorre do fato de ser átona a vogal contígua, em *zêmli* e *pádala*. O verso 7, onde se efetiva a passagem da pluralidade de todas as virgens à representação de virgens isoladas, detalhes do quadro, é destacado não só pelo registro fônico (número de "eles" repetidos, constituindo esta repetição o dobro do que ocorre nos demais versos), mas também ritmicamente – pela substituição do trímetro anapéstico (que ocorre em todos os versos das estrofes II e III com exceção deste, pelo trímetro anfibráquico (em outras palavras, pelo acréscimo de uma sílaba átona inicial, que se torna ligeiramente mais pesada, devido à independência da palavra *chtóbi*, para que). Este peso maior na primeira sílaba átona, na estrofe II, nos versos anfibráquicos, ocorre unicamente no início (*Vi*, *vós*) e no fim (*Ta*, aquela) da estrofe; em ambos os casos, o acento complementar se dá sobre um pronome.

(26) Esta peculiaridade do poema dado pode constituir mais uma confirmação daquele isolamento dos participios, que se tornam, na poesia de Khlébnikov, equivalentes de formas pessoais, que foi observada já na década de 20 por R.O. Jakobson (R. Jakobson, *A novíssima poesia russa. Esboço primeiro*. V. Khlébnikov, Praga, 1921, pp. 36, 37) e em Akhmátova por B.M. Eikhenbaum (v. B.M. Eikhenbaum, *Ana Akhmátova. Tentativa de análise*, Petersburgo, 1923, pp. 50 e 57), cf. em Khlébnikov o famoso exemplo: "Vocês aqui, fazendo o quê?". Constitui analogia tipológica a independência dos participios nos textos antigos, assinalada ainda por Potiebníá (A.A. Potiebníá, *De notas sobre a gramática russa*, volumes I-II, Moscou, 1958, pp. 221, 222), o que permite considerar esta tendência como arcaizante.

(27) Quando a comunicação do autor sobre este poema foi discutida numa sessão do Setor de Tipologia Estrutural das Línguas Eslavas, do Instituto de Estudos Eslavos da Academia de Ciências da URSS dedicada ao octagésimo aniversário de Khlébnikov (em novembro de 1965), V.N. Tóporov observou que o emprego do *ele* nesta estrofe pode ser confrontado com as tentativas de semantização justamente deste fonema na obra de Khlébnikov (cf. também a semântica da forma *pádala*, cafa, que responde ao sentido do *ele* segundo Khlébnikov), (*Em português, esta preocupação de Khlébnikov aparece evidente no poema "Louvação do ele", traduzido por Haroldo de Campos, em, Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schanaiderman, Poesia russa moderna – Nova antologia, Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.*) (NT)

A construção simétrica das estrofes II e III é sublinhada pela identidade de seu ritmo e pelo papel sintático e rítmico igual do pronome *vi* no início de cada uma dessas estrofes. No verso 9, introduz-se como um complemento-vocativo, análogo à construção *michtzi sloná* do verso 5, a característica de cor das virgens: *biélie prízraki s tchórnim*, brancos espectros com preto, que expressa as cores da miniatura. O verso 9 faz eco ao 4 não só pela repetição da palavra *prízrak* (com a transformação gramatical característica da forma singular na estrofe I, na forma do plural na estrofe III), mas também por um epíteto de cor, pois o epíteto *zímni*, hibernal, no verso 4 (com a repetição dos fonemas *z* e *i* na palavra *prízrak*, que este adjetivo qualifica) deve ser compreendido como "branco-níveo". A comparação com o branco da cerejeira, no verso 10, talvez fale da ligação, natural para Khlébnikov, da miniatura indiana e das paisagens japonesas, nas quais com tanta frequência se encontra a imagem branca da cerejeira (cf. a construção "Nem as frágeis sombras do Japão, / Nem *vós*, filhas vozeshoces da Índia", num outro poema de Khlébnikov, onde o discurso às filhas da Índia lembra a estrutura sintática e rítmica das estrofes ora analisadas). A

compreensão dúplice de todo o quadro como uma procissão ritual e como um transporte amoroso de Vixnu pelas virgens aparece com particular clareza nos versos 11 e 12, onde os epítetos *upórni*, obstinado (aqui pode haver vivificação da forma interna da palavra, pois as virgens servem de *upor*, suporte, a Vixnu) e "notchnói", noturno, responde mais de perto à segunda leitura (mas, ao mesmo tempo, *notchnói* pode ser também a correspondência de cor do epíteto *tchórni*, negro, no primeiro verso da mesma estrofe). A estrofe III caracteriza-se por maior unidade da organização sintática que as duas precedentes; é significativo, em particular, que a construção nominal *notchníe rastiênia*, plantas noturnas, é dada não pela aposição, como nas construções análogas das estrofes anteriores, mas sim com a ajuda de uma partícula comparativa (*kak*, como). Com isto, a estrofe III lembra as seguintes.



Banco de Dados

Da esq. p/ direita,
Khlébnikov com
Nicolai Burliuk,
David Burliuk,
Vladímir
Maiakóvski, Georgy
Kuzmin e Serguêi
Dolinski (1912)

A passagem da primeira parte do poema para a segunda fica marcada não só pela mudança do sistema de rima, já apontada, mas ainda ritmicamente: há passagem do trímetro anibráquico à combinação do trímetro e do tetrâmetro (cf. o já citado "Nem vós, filhas vozes doces da Índia"). Aqui aparece pela primeira vez, no início da estrofe IV, o nominativo do pronome da primeira pessoa (que na estrofe I figura unicamente no caso acusativo e está ausente nas duas estrofes seguintes) ligado ao aposto desdobrado "*Bodisatva na biélom slonié*, Bodisatva num elefante branco (cf. acima *Vixnu nóvi*). A seqüência em relação à estrofe anterior é conseguida pela repetição dos epítetos *biéli*, branco, e *guíbki*, flexível, (que se refere na estrofe IV não às virgens, como na estrofe III, mas ao deus-autor por elas carregado). A contraposição de todas as virgens trêmulas e do deus pensativo por elas transportado é substituída, nos versos 15 e 16, pela resposta de uma virgem ao deus-autor, que evidentemente não combina com o representado na miniatura (*Vixnu*, que ali aparece, não pode ver os sorrisos das virgens que o carregam, e ademais, elas não o vêem) e lembra novamente a possibilidade de interpretar o quadro todo como uma cena amorosa. Mas na estrofe V o autor novamente se dirige a todas as virgens que o carregam, estimulando-as a representar um elefante (ao mesmo tempo, a biplanaridade das virgens, que se entrecruzam formando o baldaquim, e do elefante com o baldaquim é sublinhada pela palavra *biestchestno*, desonroso, que tem a ver com esta biplanaridade). O ritmo desta estrofe não é plenamente claro, pois, substituindo-se hipoteticamente o epíteto *tiajólím*, instrumental de "pesado", por algum adjetivo de quatro sílabas, o verso 17 poderia ser interpretado como um tetrâmetro anibráquico (com o qual foram escritos os versos ímpares correspondentes na estrofe anterior). Os demais versos da estrofe V foram escritos com o mesmo trímetro anibráquico das estrofes II e III e dos versos pares da estrofe IV: o mesmo ritmo surge na conclusão da estrofe final (VI) do poema. A construção sintática da estrofe V lembra em parte a estrutura das estrofes II e III, semelhantes a ela ritmicamente. Mas o pronome pessoal *vi*, na estrofe V, não é deslocado para o início da estrofe e, pelo contrário, fica na primeira sílaba tônica do terceiro verso desta estrofe, enquanto, nos primeiros dois versos, ocorre apenas verbo na segunda pessoa do plural, sem o correspondente pronome ou substantivo. Ao mesmo tempo, se nas estrofes II e III o pronome *vi* era seguido de aposto – substantivo e qualificação ("músculos do elefante", "brancos espectros com preto") – na estrofe V o mesmo pronome é seguido de qualificação particularizada, que liga a imagem da procissão mitológica com a imagem de uma cena de amor: "Ó vós, enfeitadas pelo sonho". A referência ao "elefante" e a expressão "entreticei-vos no baldaquim" no verso 20 (enquanto no verso 4 havia: "entretecido do baldaquim") faz retornar à estrofe I, mas a estrofe V contém uma generalização, que leva além dos limites do transporte individual: "ser ... elefante/Em parte alguma, jamais, é desonroso".

Na estrofe conclusiva (VI), estão reunidos ambos os metros do poema: o jambo com o qual foi escrita a estrofe I e o anibráquico (em muitos versos isossilábico ao jambo), com o qual se escreveram as estrofes seguintes²⁸. A estrofe VI inicia-se com uma descrição dos detalhes da imagem do elefante idêntica à que se analisou há pouco em relação à estrofe II. Se ali a figura da mulher que toca o chão é dada apenas metaforicamente ("se derramasse carinhosa sobre a terra"), na estrofe VI isto já é tratado de maneira plenamente determinada: "Como é difícil pisar com a pata larga"²⁹. Pelo contrário, a representação da presa do elefante por uma mulher é dada metaforicamente: *Volnu kliká kak trudno povtorit*: "Como é difícil repetir a onda da presa" (com os fonemas *l-l*, *r-r* e a repetição da vogal *u-u*). Aqui se interrompe o desenrolar seqüente de unidades sintáticas inteiras e aparece novamente um mosaico sintático, como nas primeiras estrofes: duas construções paralelas com *kak trudno* (como é difícil) são seguidas por uma oração nominal que dá um quadro geral da cerimônia ritual (que não coincide com a miniatura) e uma exclamação conclusiva, onde, após o pronome pessoal *ele*, vem uma definição separada e particularizada: *o olhiazul*. É igualmente em mosaico o ritmo da última estrofe, com a seqüência de versos em pentâmetro jâmbico, com cesura, e omissão do penúltimo acento tônico, tetrâmetro jâmbico perfeito, tetrâmetro dactílico e trímetro anibráquico. Mas este mosaico rítmico e sintático, assim como as imagens da última estrofe ("Ele está conosco, sobre nós"), são percebidos sobre o fundo das estrofes precedentes, que os preparam. Se nas estrofes I e IV o autor, identificado com o deus transportado, fala de si mesmo, e nas estrofes II, III e V, dirige-se às virgens que se entrecruzam no baldaquim, na estrofe VI a voz pela primeira vez se transmite às próprias virgens e *Vixnu*-autor é lembrado apenas na terceira pessoa: "Ele está conosco, sobre nós" (com a contraposição, característica para todo o poema, de pronomes pessoais em diferentes pessoas e números). A análise estrutural do último verso e da última estrofe, tal como nas anteriores, destaca as contraposições alto – baixo, homem – virgens, tranqüilidade dele – tremor das virgens, unicidade dele – pluralidade das jovens, o antropomorfismo sublinhado dele – o elefantino de toda a procissão das virgens.

(28) Na qualidade de paralelo, pode-se lembrar o muito citado poema de Khlebnikov "Nem as frágeis sombras do Japão" e a combinação destes mesmos metros em Maiakovski ("O homem", "Sobre isto"), com a diferença de que em Maiakovski esses metros alternam-se em diferentes estrofes, enquanto em Khlebnikov podem unir-se na mesma estrofe, sendo que a interpretação de semelhante estrofe (a VI do poema analisado) como *dóznik* é pouco aceitável, porquanto é característico de Khlebnikov o sistema mutável do verso (ora jambo, ora coreu, ora terminação masculina, ora feminina) (I. Tinianov, "Sobre Khlebnikov", p. 294; V. Markov, Ob cit., pp. 108, 135).

(**) Na metrificação russa, verso tônico no qual o número de sílabas não acentuadas, embora não tenha regularidade absoluta, segue certa norma (esta conceituação, baseada em A.M. Kondratov, difere um pouco do que se encontra em outros autores). (NT)

(29) Por ocasião da discussão deste trabalho, I.I. Revzin observou a possibilidade de um significado dúplice do verbo *stat* neste contexto: "tornar-se" e "pisar" (temos a favor do primeiro destes significados o paralelismo com *povtorit*, repetir, no primeiro verso da estrofe).

(f) Um dos grandes poetas do simbolismo russo. (NT)



Banco de Dados

Da esquerda para a
direita: Serguêi
lessiênin, Anatóli
Mariengov e
Khlébnikov
(Kharkhov, 1920)

A escolha das palavras no poema assemelha-se ao léxico arcaizante de poetas, em parte próximos de Khlébnikov quando jovem, como Viatchesláv Ivanov¹ (cf. acima as referências às tendências arcaizantes na sintaxe deste poema). Não é grande o número de neologismos: podem ser classificados como tais apenas o uso peculiar da forma *lóvi* (apanhas) (cf. em russo antigo *lóvi diéiati* com o sentido de "caçar") e a palavra composta *dievitzedímní* (virgem-fúmeo), situada na estrofe I simetricamente em relação à palavra-composta conclusiva *sinieóki*, olhiazul.

A análise aqui proposta foi pensada como uma das ilustrações possíveis de que a obscuridade de muitos escritos de Khlébnikov, lembrada por uma péssima tradição, quando examinada bem de perto, revela-se um profundo erro dos críticos. Era inerente a Khlébnikov (como a Mandelstam) uma atenção extraordinária para com os significados dos diferentes elementos da linguagem poética (a começar pelos fonemas) e o significado do texto inteiro. Uma análise atenta patenteia um fino entretecer de todos estes elementos, que se unem numa imagem única – à semelhança das figuras femininas na miniatura indiana que inspirou Khlébnikov.