

# Ensaio de meta-metalinguagem

O estudo de V.V. Ivanov sobre o poema de Khlébnikov

Haroldo de Campos



## 1. Notícia sobre a nova semiologia soviética

Viatchesláv V. Ivanov é hoje uma das mais destacadas figuras da escola semiológica soviética, que, como sucessora do chamado "formalismo" das primeiras décadas do século, e sob a influência do estruturalismo contemporâneo, vem-se desenvolvendo na Rússia, sobretudo através de publicações científicas ligadas ao centro de pesquisas da Universidade de Tártu, na Estônia.

No Ocidente, as atividades desses estudiosos tornaram-se conhecidas principalmente através de revistas francesas da vanguarda literária (como *Tel Quel* e depois *Change*), assim como em publicações italianas. Júlia Kristeva, ensafista búlgara radicada em Paris, foi uma das primeiras a chamar a atenção sobre eles, devendo-se mencionar também, na Itália, os trabalhos de Umberto Eco e de pesquisadores a ele associados ou independentes, voltados para a divulgação das teorias e escritos dos novos semiólogos russos<sup>1</sup>. A revista *Semiótica*, órgão da Associação Internacional de Semiótica, tem sido outro dos veículos de difusão dessa nova escola científica soviética<sup>2</sup>.

Particularmente significativa é a contribuição de V.V. Ivanov, que combina uma larga e variada bagagem cultural (cobrindo as áreas da lingüística, da antropologia estrutural, dos estudos orientais e da teoria do cinema), com raros dotes de analista da poesia. Nesse sentido, ele é bem um discípulo de Roman Jakobson, cuja "poesia da gramática e gramática da poesia" parece ser o ponto de partida metodológico de nosso autor, tal como se vê do trabalho que passaremos a examinar.

## 2. O estudo de Ivanov sobre Khlébnikov

O estudo "Struktúra stikhotvoriénia Khlébnikova – Meniá pronósiat na slonóvykh..." foi publicado em *Trudy po znakovym sistémam III* (Trabalhos sobre os sistemas sgnicos), edição da Universidade de Tártu, 1967. Em francês, o seu texto foi estampado no nº 35, cit., da revista *Tel Quel*, em tradução de Isabelle Kolitcheff. O texto francês, sob o título "Structure du poème de Khlébnikov On me porte à dos d'éléphant...", inclui uma tradução literal – não-criativa, apenas explicativa – do poema objeto de análise.

## 3. A escolha do poema

Desde logo, no caso, é preciso referir a felicidade da escolha do poema. Esta operação, segundo entendemos, não é neutra nem aleatória, mas ao contrário, influi diretamente sobre o êxito da análise, é já pré-constitutiva do ato crítico<sup>3</sup>. Ao selecionar um texto, o crítico exibe um determinado repertório, pratica um corte sincrônico sobre o acervo literário, impõe-lhe um ponto de vista ordenador. Quando se detém sobre um autor do passado, a nova leitura que dele faz é um novo arranjo das possibilidades combinatórias do sistema literário, um acréscimo em informação

**HAROLDO DE CAMPOS** é poeta, tradutor e ensafista. Seus livros mais recentes de poesia são *Galáxias* (Editora Ex Libris) e *A educação dos cinco sentidos* (Brasiliense). Na área da poesia russa, colaborou com Bóris Schnaiderman e Augusto de Campos na tradução de *Poemas*, de Maiakóvski (Editora Perspectiva) e *Nova antologia da poesia russa moderna* (Editora Brasiliense). O presente trabalho foi apresentado como tese subsidiária para o doutoramento do autor em Teoria Literária na FFLCH da USP, em 1971. Aleksandar Jovanović, professor de Lingüística da Faculdade de Educação da USP, realizou a transliteração das expressões russas do texto e colaborou na sua edição.

(1) Cf., por exemplo: *Tel Quel* nº 35, 1968 (Paris, Seuil), com o trabalho de J. Kristeva "La semiologie aujourd'hui en URSS" e uma coletânea de textos; *Change* nº 6, 1970 (Paris, Seuil), com o estudo de Iúri Lotman "Le hors-texte"; *Marcatre* nºs 16/17/18 (triplo), 1965 (Milão, Lerici), com uma pequena antologia de textos "Problemi della comunicazione", organizado por Umberto Eco; Ignazio Ambrogio, *Formalismo e Avanguardia in Russia* (Roma, Editori Riuniti, 1968); V.V. AA. *I Sistemi di Segni e lo Strutturalismo Sovietico* (Milão, Bompiani, 1969), com o estudo introdutório de Umberto Eco "Lezioni e Contraddizioni della Semiotica Sovietica".

(2) Cf., por exemplo, *Semiótica*, nº 2, 1969 (Haia, Mouton), com o trabalho introdutório de J. Kristeva "La semiologie en URSS" – Colloque de Tartu, 10-20 mai, 1968" e textos de Lotman, Platigóvski e Ivanov.

(3) C. Haroldo de Campos, "Notas à margem de uma análise de Pessoa", em Roman Jakobson, *Lingüística, Poética, Cinema* (São Paulo, Perspectiva, 1970).

através da manipulação original dos elementos do repertório dado. Quando se volta para um poeta atual (no caso, Velimír Khlébnikov, o maior experimentador da poesia russa moderna, atento, como nenhum outro, às solicitações do futuro)<sup>4</sup>, amplia esse repertório, com a incorporação de novos elementos de combinação antes não previstos nele e que a obra inovadora propõe (ou repro põe, pois, às vezes, se trata de reativar, modificando-os ou não, elementos combinatórios esquecidos ou marginalizados). O crítico, assim – pelo menos nessa hipótese ideal –, alista-se na aventura criativa, é co-produtor do texto, leitor diferenciado dele. Infelizmente não é essa a regra, em especial quando se trata de poesia. Muito freqüentemente, os paramentos terminológicos e as presumidas atualizações metodológicas escondem um vazio central, uma cárie da sensibilidade, um embaraço de base para a leitura do texto inovador, que é então preterido pelo vicariato acadêmico de textos tradicionais, preferentemente “canonizados”, ou, se contemporâneos, destituídos de qualquer interesse estético-informativo. O solipsismo do método e a superstição terminológica passam, assim, a dissimular a inaptidão crítica: o método é caricaturado pelo método.

#### 4. Uma tradução intersemiótica

Ivanov destaca, inicialmente, que o poema de Khlébnikov foi inspirado por uma miniatura hindu; que o poeta teria “encarnado essa imagem plástica em versos” (*kak Khlébnikov voplotil étot plastícheskii óbráz v stikhákh*). Na tradução francesa, em lugar de “encarnar” foi usado o verbo “transposer”, quando em russo está *voplotit* que vem de *plot*, “carne”, expressão que dá um colorido mais vivo a essa verdadeira operação de “transubstanciação”.

Trata-se, realmente, podemos acrescentar, de uma instância excepcional daquilo que Roman Jakobson chama “transmutação” ou “tradução intersemiótica”, uma das mais fascinantes modalidades da teoria e da prática da tradução<sup>5</sup>. Nesse sentido, ganha particular relevo o fato, referido ainda por Ivanov, de que Eisenstein, mais de vinte anos depois, se tenha deixado impressionar pela mesma miniatura (sem conhecer o poema de Khlébnikov, escrito por volta de 1913, mas publicado somente em 1940), com vistas à sua teoria da montagem. O que interessou Eisenstein, homem de cinema, foi algo que poderia ser batizado como “dublagem semântica”, vale dizer, o ato de “dobrar o mesmo conteúdo” (expressão do próprio cineasta russo), através da ambigüidade composicional. No exemplo da miniatura hindu, o conceito genérico de “transporte” (*niessiênie*) não é, assim, separável da materialidade particular do “transportador” ou “suporte” (*nossítel*), ganhando, pois, em concretude. O “transporte” sagrado, ritual, de Vixnu pelas virgens do paraíso é indesligável, na mente do miniaturista, da idéia de um “transportador” também sagrado, festivo: o elefante. Trata-se, diríamos, de um duplo ideograma, ou de uma imbricação picto-grâmico-ideográfica: as virgens se enlaçam em cortejo, para transportar o deus, mas a idéia de “transporte triunfal” está vinculada à de elefante. Com absoluta economia de meios, o artista hindu superpõe visualmente os dois níveis da mensagem: o “denotativo”, o ato particularizado, pontualizado, do transporte; o “conotativo”, a realeza, a sacralidade, a idéia de um triunfo paradisíaco. Vixnu, uma figura masculina, em postura sentada, é levado pela procissão de virgens, mas estas, sem qualquer expletividade discursiva, configuram com seus corpos entrelaçados uma forma elefantina, o “conotante” ideográfico, materializado, da aura semântica de sacralidade que imbui toda a cena. E Vixnu agora está num palanquim. Isomorfismo ubíquo: forma e conteúdo conluídos num mesmo jogo de duplos especulares. Processo análogo ao de certos poemas concretos e ao de certos outros sedutores poemas visuais, gerados na órbita concreta, mas escritos por poetas japoneses<sup>6</sup>. Um jogo borgiano também, diríamos, se nos fosse lícito passar, por um lance de anacronia, do desenho hindu ao mundo das *Ficciones* do autor argentino.

(4) Ver, a respeito, o julço de Jakobson em “A la recherche de l'essence du langage”, *Diogenes*, nº 51, 1965 (Paris, Gallimard); tradução brasileira em R. Jakobson, *Linguística e Comunicação* (São Paulo, Cultrix, 1969), I. Tinianov, num estudo de 1928, chama Khlébnikov “o Lobatchévski da palavra” (cf. *Avanguardia e tradizione*, tradução italiana de uma coletânea de ensaios entre os quais inclui um sobre o poeta, Bari, Dedalo, 1968).

(5) R. Jakobson, “Aspectos lingüísticos da tradução”, em português na ob. cit., na nota anterior.

(6) Podemos mencionar, por exemplo, o poema *LIXO/LUXO* de Augusto de Campos, onde o jogo paronomástico é “dublado” no nível visual, mediante a formação das letras das palavras *LUXO*, em caixa alta, muito ampliadas, com elementos superpostos que são a palavra *LIXO*, em corpo reduzido, tudo numa tipografia voluntariamente rebuscada “kitsch” para efeitos de sátira. Do segundo caso, referimos o poema “ame” (chuva) de Siiichi Niikuni, *Asa 3* (Tóquio, 1968): o poeta desmembra o pictograma para “chuva” composto de uma cobertura que representa o céu nublado e pontos que indicam gotas de chuva, e cria artificialmente um superpictograma, obtido pela repetição gráfica dos últimos elementos.

#### 5. Metáfora, metonímia, ideograma

A propósito da miniatura hindu, Ivanov expõe a teoria da montagem de Eisenstein, e cita o trecho em que o grande inovador cinematográfico compara o processo de “generalização” à metáfora, a saber: a generalização “nasce de premissas concretas, figurativas”, que assumem “função composicional”. No caso da miniatura – refere Eisenstein – “a idéia era o transporte; a imagem, o transporte régio; o meio, a metáfora do elefante”. Ivanov salienta que a “dualidade da representação”, simultaneamente una e dissociada, era, no fundo, o relevante para Eisenstein, que via nisso o “princípio essencial da arte”. Assim se explica, para o semiólogo russo, o pendor do primeiro Eisenstein pela “dupla exposição” (sobre-impressão), que, por sua vez, teria sofrido influência do “espaço multidimensional do cubismo”. E remata fazendo um paralelo entre a superposição, contra um fundo paisagístico, do grande plano de um acordeão reduzido a um feixe de linhas convergentes/divergentes (recurso de “generalização do conteúdo” usado no filme *Greve*,

de Eisenstein), e a dissociação em planos, nas telas de Braque, Picasso e Gris, de instrumentos musicais.

Na realidade, tanto Eisenstein quanto Ivanov estão expondo, antes do que uma teoria da metáfora, uma teoria da metonímia. Isto fica evidente se tivermos em conta a fundamental distinção jakobsoniana entre pólos da linguagem<sup>7</sup>. É pela metonímia, ou, mais exatamente pela sinédoque, que a parte é tomada pelo todo e o todo pela parte, o particular pelo geral e vice-versa. Na metonímia (termo que em Jakobson abrange também a sinédoque), a relação entre a significação própria e a figurada nasce de um nexu objetivo de contigüidade, enquanto que na metáfora opera uma relação de similaridade subjetiva, do tipo associativo. O elefante da miniatura hindu não é primariamente metafórico, mas metonímico: o processo geral do transporte "régio" (em cortejo, processional) é apresentado através do veículo concreto, fatural, desse transporte, v.g., o elefante; assim a parte é tomada pelo todo, o particular pelo geral, o concreto pelo abstrato. Mas a metonímia é simultaneamente "metaforizada" na representação hindu, pois as virgens que transportam Vixnu são imbricadas na forma elefantina, o que responde a uma equação metafórica do tipo símile: transportado em procissão pelas virgens "como se" por um elefante régio. Cada parte do elefante metonímico é minuciosamente submetida a esse processo metaforizante, equacionando-se, no nível não-verbal, a traça de uma das virgens com a cauda do animal, o corpo curvilíneo de outra com a tromba do paquiderme, etc. A sobreposição revela-se, então, um sutil e permanente diálogo, em círculo vicioso, entre metonímia e metáfora.

O próprio exemplo apontado por Ivanov – "o espaço multidimensional cubista" –, assim como sua comparação entre a mencionada "dupla exposição" do filme *Greve* e a decomposição de instrumentos musicais em telas cubistas (a "dissolução do objeto num sistema sinédóquico", como quer Jakobson), estão a mostrar, porém, que se trata de um processo com "dominante metonímica", pelo menos no que respeita à passagem da premissa concreta à generalização composicional. Incidentalmente, seria talvez oportuno referir que a "transplantação" (*pieressádka*) do espaço cubista para a tela cinematográfica de Eisenstein, estudada por Ivanov, poderia ser vista como forma de tradução criativa no nível visual (desta vez, tradução intra-semiótica, operada entre dois subsistemas de um mesmo sistema geral de signos não-verbais).

Do ponto de vista da teoria da montagem (e do conhecido interesse de Eisenstein pelo ideograma sino-japonês), e tendo em conta a proposição do cineasta, citada por Ivanov, de que a miniatura hindu exemplificaria "como uma generalização nasce de premissa de ordem concreta e figurativa" (*kak obobchtchénie vyrastáiet iz priédprossylki konkretno izobrázitiélnovo poríádka*), seria interessante, ainda, uma outra correlação. Trata-se da interpretação dos elementos pictográficos da escrita chinesa, tal como sustentada por Ezra Pound via Ernest Fenollosa, e válida sobretudo para efeitos poéticos (Eisenstein, de sua parte, em texto transcrito por Ivanov, insiste em ressaltar que o seu tipo de generalização é um processo artístico-emocional)<sup>8</sup>. Vejamos como se pode analisar alguns ideogramas compostos:

召

= sho, mesu: chamar, convocar, concitar.

A parte superior do ideograma é constituída do símbolo para espada, *katakana*, um caráter pictográfico. A de baixo, é o pictograma para boca, *kuchi*. A espada representa autoridade, exercício do poder; a boca, a fala, um comando verbal.

堅

= ken, katai: firmeza, solidez.

A parte superior esquerda do ideograma é formada pelo pictograma de *shin*, oficial da corte (em suas vestes típicas), simbolizando lealdade, fidelidade. A parte superior direita, por *te*, mão, abreviação pictográfica, significando firmeza. Finalmente, a parte inferior, sugerindo solidez, é o símbolo para *tsuchi*, terra. Vaccari interpreta: "A lealdade dos oficiais da corte para com o soberano deve ser mantida em seus corações tão firmemente como a mão segura uma arma no combate e tão solidamente como a terra"<sup>9</sup>.

Em ambos esses ideogramas, é evidente a função metonímica da "espada" e do "oficial da corte" (comparáveis, desse ângulo, ao "elefante régio" na miniatura hindu), a par do colorido metafórico que também se deixa projetar no processo, expandindo-lhe as associações possíveis.

Do ponto de vista da escatologia ocidental e cristã, será o caso de lembrarmos que, no *Paradiso* de Dante (PAR. XVIII, versos 99 *et seq.*), almas de homens "giusti e pii", faiscando luzes, compõem no céu o desenho de uma águia ("la testa e 'l collo d'un' aguglia vidi"), sím-

(7) Cf. Roman Jakobson, "Dois aspectos da linguagem, dois tipos de afasia", op. cit., na nota 4; idem "Conversazione sul cinema con Roman Jakobson", *Cinema & Film* (Roma, 1967); idem "Randbemerkungen zur Prose des Dichters Pasternak", *Slavische Rundschau VII* (1935). Na entrevista à revista italiana, Roman Jakobson afirma que "a montagem é primordialmente contigüidade, é o uso mais refinado que pode existir da contigüidade". Observa, porém, que não há uma oposição entre metáfora e metonímia, mas sim, conforme o caso, uma diferente relação "hierárquica". Salienta, por isto mesmo, o metafórico da filmografia de Eisenstein. Ivanov volta ao assunto em "Eisenstein et la Linguistique Structurale Moderne", *Cahiers de Cinéma* n° 220-221 (Paris, 1970), escrevendo: "Nos seus estudos sobre a linguagem do cinema, Eisenstein antecipou-se aos pesquisadores modernos. Ao afirmar que o grande plano era uma representação metonímica da parte pelo todo (*pars pro toto*) ele chegava à mesma conclusão dos mais importantes especialistas da lingüística estrutural e da semiologia".

(8) Ernest Fenollosa, *The chinese written character as a medium for poetry* (edição de Ezra Pound); citamos a republicação da "Square Dollar Series" (Washington, s/data). Fenollosa ressaltava apenas o aspecto metafórico do ideograma ("metáfora, o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais"), esquecendo o metonímico.

(9) Cf. O. Vaccari, *Pictorial chinese-japanese characters* (Tóquio: Charles E. Tuttle Co., 1954).

bolo do Império. Em outra passagem (PAR. XXX e XXXI), as almas dos beatos, vestidas de branco, organizam-se em forma de uma “cândida rosa”, imensa:

“In forma dunque di candida rosa  
mi si mostrava la milizia santa  
che nel suo sangue Cristo fece sposa”.

## 6. Comércio Ocidente-Oriente

O interesse convergente de Khlébnikov e Eisenstein em direção às culturas orientais permite a Ivanov uma fascinante digressão sobre a importância do contacto Ocidente-Oriente e sobre o papel pioneiro de alguns artistas na prefiguração desse fundamental problema do presente e do futuro. Como o tópico em destaque no ensaio de Ivanov é a cultura hindu, é salientado, nessa conexão, o poema *The Waste Land*, de T.S. Eliot, que, como se sabe, conclui com citações de textos védicos (“Datta, Dayadhvam, Damyata. Shantih shantih shantih”). Mas seria o caso também de referir (já que Valéry é a seguir mencionado pelo semiólogo russo) o premonitório poema de Mallarmé, *Un Coup de Dés* (1897), que o mesmo Valéry chama “espetáculo ideográfico” e que é por excelência um texto de confluência, verdadeiro traço de união entre a poesia ocidental e a sino-japonesa. E já que foi lembrado Eliot, seu mestre, Ezra Pound, não poderia ser esquecido, Pound que, como diz Eliot, “foi o inventor da poesia chinesa em nosso tempo”, com suas traduções e sua teoria ideogramática<sup>10</sup>.

Mas nas Américas – do norte e do sul – dois poetas poderiam ainda ser invocados, em cuja obra se encontram indícios precursores dessa fusão de temas ocidentais-orientais (“justaposição de tradições mitológicas do Oriente e do Ocidente”, como diz Ivanov). Referimo-nos a Walt Whitman (o Whitman de “Passage to India”, *Leaves of Grass*)<sup>11</sup> e ao brasileiro Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902). Deste último, da seção “O inferno de Wall Street” de seu poema *O Guesa*, são os seguintes trechos, que poderiam ser colocados com o poema de Khlébnikov, transcrito por Ivanov, no qual Izanági, divindade japonesa, lê os *Monogatari* ao deus Perun, da mitologia eslava, enquanto Eros senta-se nos joelhos de Chang-ti e Juno conversa com o deus mais Tzintéotl, ambos a contemplar quadros de Correggio e Murillo:

“– Dos Incas no quipos, Amautas  
São Goethe, Moisés, Salomão,  
O Byron, o Dante,  
O Cervante,  
Humboldt e Maury capitão,

Newton’s Principia, Shak ‘spear’, Milton,  
O Alcorão, os Vedas, o Ormuz,  
As Mil e Uma Noites,  
E açoites  
Que dera e levava Jesus”.

(Anotemos, para a inteligibilidade dessas estrofes: *Amautas*, sábios ou conselheiros no Império Inca; *quipos*, cordões nodosos e de cores diferentes, usados pelos incas para calcular e exprimir certas idéias; Maury, hidrografo norte-americano, criador da meteorologia náutica).

Um reparo final. Entre os poemas de Khlébnikov, relacionados por Ivanov como ligados ao “tema da Ásia”, não figura, pelo menos expressamente, o intitulado *O livro único* (“Iedfnaia-knfga”), que parece ter, inclusive, ressonâncias whitmanianas, além de apresentar o “topos” do Livro, um dos temas-chave de Mallarmé, que pode ser rastreado na tradição maneirista (“Asianismus”)<sup>12</sup>.

## 7. Avatar e “persona”

Repara Ivanov que, no poema objeto de sua análise, há uma identificação entre Vixnu, Bodisatva e o próprio poeta<sup>13</sup>. Reporta-se, então, à teoria dos “avatars”, como uma das fontes de inspiração de Khlébnikov, que teria sido atraído justamente pela “multiplicidade das encarnações de Vixnu”, ao escolhê-lo como personagem de seu poema.

É interessante notar aqui o processo de personificação, de *persona* (máscara), usado

(10) Cf. Haroldo de Campos, “Tendências da literatura contemporânea”, *I Colóquio Brasil-Japão* (São Paulo, FFCL da USP, 1967).

(11) Ver sobre Whitman, Pound e o Oriente as observações de outro poeta profundamente influenciado pela cultura oriental, o mexicano Octavio Paz, no artigo “The word as foundation”, *The Times Literary Supplement* (Londres, 14.11.1968). Whitman, aliás, estava entre as admirações literárias de Khlébnikov, cf. V. Markov, *The longer poems of V. Khlébnikov* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962).

(12) Ver nossa tradução desse poema em Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, *Poesia Russa Moderna* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963). Ver tb. G.R. Hocke, *Manierismus in der Literatur* (Hamburgo, Rowohlt, 1959).

(13) Eis como Octavio Paz, em *Conjunciones y Disyunciones* (México, Joaquín Mortiz, 1969), descreve o Bodisatva: “el budismo mahayana exalta la figura del Bodisatva, en el que la “perfecta sabiduría” se une a la Compasión; en su forma última (Várajayana) el budismo tântrico acentúa el elemento pasional de la Compasión. En consecuencia, al referirme al tantrismo, más adelante, escribiré (com)Pasión...” Neste jogo de palavras, Paz sublinha o aspecto erótico do budismo tântrico, relevante, como veremos, para a exegese do poema de Khlébnikov.

pelo poeta russo já em 1913. Ezra Pound, em poemas do seu livro *Personae*, de 1909, empregou essa técnica, porém num sentido diferente: são poetas que falam, em sua própria linguagem, através da máscara de Pound. Em *The Cantos* (Cantares), a *persona* está mais próxima da idéia de "avatar". Assim, no Canto I (escrito por volta de 1917), Pound, como um novo Ulisses, reenceta, com os leitores, a viagem homérica:

"E descemos então para o navio, e  
Quilha contra as ondas, rumo ao mar divino, içamos  
Mastro e vela sobre a nave negra"<sup>14</sup>.

(14) Ver, sobre as "máscaras poundianas" (cotejadas, inclusive, com os heterônimos de Fernando Pessoa), o prefácio de Augusto de Campos à *Antologia Poética de Ezra Pound* (Lisboa, Ulisséia, 1967). O fragmento do "Canto I" transcrito pertence à versão brasileira de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, constante do referido volume.



Banco de Dados

Desenho de  
Khlébnikov por  
Wladimir Maiakóvski  
(1916)

No brasileiro Sousândrade, precursor olvidado de muitas técnicas da poesia moderna, ocorre um travestimento semelhante. O poeta, na *persona* do Guesa (o Inca, adolescente destinado ao sacrifício ritual), "sobe" ao Inferno de "Stock Exchange" (em lugar de "descer", como outros visitantes das regiões infernais):

"(O GUESA tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos XEQUES e penetra em NEW-YORK-STOCK-EXCHANGE; a VOZ, dos desertos:

- Orfeu, Dante Aeneas, ao inferno  
Desceram; o Inca há de subir...
- Ogni sp'ranza lasciate  
Che entrate...
- Swedenborg, há mundo porvir?"<sup>15</sup>

No poema de Khlébnikov, a fusão da *personae* é obtida através da ação verbal e do jogo de pronomes e de apostos, com grande economia sintática. Foi o que procuramos reproduzir na tradução:

I, 1:  
Eis-me levado em dorso elefantino  
II, 3:  
Todas-me-amando, novo Vixnu  
IV, 13-14:  
Eu, no elefante branco, Bodisatva,  
Vou...  
VI, 24:  
Conosco, sobre nós, o *Olhiazul*.

A versão francesa dilui o impacto do texto, sobretudo na última linha, substituindo o adjetivo composto russo (*sinieóki*), que empresta a Vixnu os atributos do poeta ("olhos azuis"), por uma perífrase: "celui que a les yeux bleus". Em nossa tradução, recorremos a uma criação de tipo aglutinativo, à Odorico Mendes, e a substantivamos, dando-lhe função apositiva<sup>16</sup>. Também no verso I, 3, através de uma hifenização inusitada, procuramos autonomizar o complexo gerundial "todas-me-amando", para ressaltar a sobreposição do amor-culto religioso (*dulia*) e do amor erótico no poema, bivalência de conteúdo que, segundo Ivanov, "faz eco à dualidade plástica da miniatura hindu"<sup>17</sup>.

## 8. Rima e métrica

O poema de Khlébnikov, na análise de Ivanov, apresenta uma distribuição de rimas exclusivamente "femininas" (terminações com sílaba fraca) nas três primeiras estrofes, e de rimas "masculinas" (em sílaba forte, vale dizer, oxítona) em todos os versos ímpares das três últimas estrofes. Mas o que, para o analista, é sobretudo digno de nota é a rima em torno da "palavra-chave elefante"<sup>18</sup> (*slon*) e de suas variações morfológicas por flexão (*slonié*, *slonóm*) ou por derivação (o adjetivo no caso prepositivo *slonóvykh*). Esta rima é foneticamente imperfeita na estrofe I, 3 (*nóvyi*), aperfeiçoando-se, porém, na estrofe II, 6 (*lívakh*), para onde, podemos dizer, é deslocada; por sua vez, a palavra que rima com esta última, é *khóbot* (II, 8), e o faz incompletamente, mediante coliteração de fonemas consonantais labiais (b, v) e o apoio da vogal tônica (ó); Ivanov vislumbra ainda uma ressonância fônica invertida em I, 1 e II, 8: a consoante gutural (kh) no fim de *slonóvykh* e no começo de *khóbot*.

Na tradução, não foi possível manter a distribuição de rimas femininas e masculinas. O que fizemos foi tentar reproduzir o efeito de estranheza da rima imperfeita em torno da palavra-chave. Assim, na estrofe I, rimamos eLEfANTINo e paLANquiM, aproveitando fonemas distribuídos no corpo de ambas as palavras e não apenas suas terminações<sup>19</sup>; baLANçai, palavra em rima em II, 5, é também atraída para a mesma área sonora; semelhante efeito se repete em VI, 21, onde as palavras PAta LARga entram em ressonância com o vocábulo PALAnquim, em posição de rima no verso 19 da estrofe anterior.

A rima por "disseminação fônica" é explorada, além disso, em outros pontos-chave do poema: na estrofe I, 2, VlrGEM-fÚmeo e VIXNU (I, 3) respondem-se através de um verdadeiro transformismo sonoro (um "avatar" acústico, diríamos...); na estrofe VI, 2, "curvo" (cURvU) rima com olhiazUL (VI, 24), arrimando-se apenas na velaridade vocálica e nas consoantes líquidas (r, l). Rimas toantes e imperfeitas, não tão salientes como as examinadas, ocorrem em todas as es-

(15) Cf. Augusto e Haroldo de Campos, *Re-Visão de Sousândrade* (São Paulo, Edições Invenção, 1964). "Xeques", na citação, são os sacerdotes indígenas que devem sacrificar o "Guesa".

(16) Odorico Mendes, o pré-romântico a quem Sousândrade chamava "o pai rocoó" tem compostos como "olhi-cerúlea", "olhiaglauca", ao gosto greco-latino. Ivanov descreve o léxico de Khlébnikov, neste poema, como sendo arcaizante, sem prejuízo de neologismos eventuais. A isto nos ativemos.

(17) A autonomização da cláusula gerundial procura também responder a uma quebra inusitada da sintaxe de concordância no texto russo, como veremos adiante.

(18) Ivanov fala em "palavra-chave" e em "palavra-tema", indiferentemente, não parecendo seguir, para efeitos desta sua análise, as estruturas terminológicas de P. Guiraud. *Les caractères statistiques du vocabulaire* (Paris, PUF, 1954).

(19) É o que Maiakóvski, discípulo de Khlébnikov, chama "rima em calembour", cf. E. Polivánov, "Le principe phonétique commun à toute technique poétique", *Change*, 6 (Paris, Seuil, 1970).



Banco de Dados



Banco de Dados



Banco de Dados

Acima, "Khlebnikov lendo seus poemas a Xana", por Ivan Puni, (Petrogrado, 1917); abaixo, à esquerda, desenho de Khlebnikov por Metchislva Dobrokóvski (cerca de 1920-21); à direita, Khlebnikov por Porfiri Krílov (primavera de 1922)

trofes (só há duas rimas consoantes em toda a tradução, a saber: II, 5 e 7). Como a incidência dos efeitos rítmicos mais notáveis dá-se nas duas primeiras e nas duas últimas estrofes, estabelecemos, assim, quanto possível, um sistema de distribuição balanceado, que contribui para a coerência estrutural do poema em português.

Ivanov mostra que o ritmo da composição resulta predominantemente da combinação de dois metros: iâmbico e anibráquico, em versos muitas vezes isossilábicos. Na 1ª estrofe há, mesmo, tetrâmetros iâmbicos regulares, à maneira “clássica”, desde Púchkin. Nessa estrofe – salienta Ivanov – “a simplicidade rítmica é compensada por uma extrema complexidade sintática”. Nas estrofes seguintes, predomina o anibraco de três ou quatro pés e, na última, os dois metros reaparecem combinados. Ivanov analisa sutilmente esses padrões rítmicos dominantes e as irregularidades ocasionais. Dentro da versificação russa “silábico-tônica” (vale dizer, na nomenclatura mais em voga entre nós, silábico-acental), o “metro sintético” de Khlébnikov, nos versos isossilábicos, consiste na variação, mantido um mesmo número de sílabas, da organização dos “pés” acentuais (estruturas elementares de sílabas fortes e fracas). Neste poema, 18 dentre os seus 24 versos são octossílabos (tetrâmetros iâmbicos ou trímetros anibráquicos)<sup>20</sup>. Outra peculiaridade do poema, em complemento à primeira, é a variação do número de sílabas em 6 dos seus versos restantes: 1 trímetro anapéstico (II, 7), 3 tetrâmetros anibráquicos (IV, 13, 15 e 17), 1 pentâmetro iâmbico (VI, 21) e 1 tetrâmetro dactílico (VI, 23), ou seja, um acréscimo de 1 a 3 sílabas, em cada verso. Em português, optamos pela unificação da medida silábica, adotando o decassílabo, cujo papel, em nossa tradição poética, equivaleria ao do tetrâmetro iâmbico na russa. Compensadoramente, em nossa língua, esse esquema decassilábico (ictos na 6ª e 10ª sílabas, com exceção do verso III, 12, onde os ictos caem na 3ª, 7ª e 10ª sílabas, contrariando o modelo ordinário), permite a distribuição dos movimentos rítmicos subsidiários de maneira bastante livre. Por exemplo, na estrofe I: 1, acento secundário na 4ª sílaba; 2, na 3ª e na 8ª; 3, 1ª e 4ª; 4, idem<sup>21</sup>. Deixamos de reproduzir a variação de número de sílabas nos versos 7, 13, 15, 17, 21 e 23 (no original, simples aumento de número de pés acentuais, mantidos em essência os dois ritmos predominantes, o iâmbico, binário, e o grupo ternário, dominado pelo anibraco)<sup>22</sup>. Isto porque não nos foi possível encontrar um equivalente satisfatório para esses câmbios heterossilábicos que Khlébnikov, seguindo os estudiosos de sua métrica, manipula com extrema naturalidade e notável poder de assimilação, sem produzir um efeito chocante. Em nosso sistema de versificação, principalmente silábico, uma infração à lei métrica de número fixo de sílabas, não integrada num conjunto polimétrico orgânico ou numa andadura geral de verso livre, vale dizer, não devidamente justificada e assimilada esteticamente, poderia ser sentida como “quebra” imparita e poria a perder a coerência do poema na tradução. Mantivemos, porém, o intrincado desenho sintático e, onde coube, procuramos complicar o esquema de rimas, quer quanto à sua disposição (invariavelmente cruzada – a-b-a-b – no original), quer quanto ao seu recorte acústico, pois tais fatores também influem no ritmo poético, contribuindo aqui para criar, em dose adequada, a necessária sensação de desvio da norma, atenuadora daquela maior regularidade métrica em português. Deste modo, cremos, foi transposto e tem geral, simultaneamente solene e “solto”, de um poema cujo ritmo aparenta obedecer a um cânon e no mesmo passo o elude, aditando por esta via mais uma ambigüidade ao seu repertório de dualismos.

### 9. Análise detalhada: estrofe I

Na estrofe I, Ivanov destaca uma sintaxe “em mosaico”, resultante de fraturas da construção normal (através de formas justapositivas, intercalares e do *enjambement*). Sublinha também a indeterminação do sujeito. Ambos os recursos teriam o condão de tornar “vaga” a natureza do “elefante” e do “palanquim” – as duas palavras-chave a que se prendem as estrofes seguintes.

Na tradução, a indeterminação do sujeito é respeitada: “Eis-me levado em...” (I, 1) é uma forma passivada, com agente oculto e impessoal (“por alguém”); “todas-me-amando” (II, 3) é uma cláusula gerundial, cujo sujeito é um pronome indefinido, como *vsie*, em russo. O “elefante” – que é o “sujeito real” (“reálnyi subiékt”, como diz Ivanov) – é aqui apresentado de maneira circunstancial, como um adjunto locativo (“em dorso elefantino”). No original, temos literalmente: “Levam-me em elefantino/Palanquim- elefante virgem-fúmeo”. Em português, para maior rendimento estético da tradução, introduzimos a palavra “dorso” e optamos por uma construção também “fraturada”, que pode ser interpretada como oração reduzida participial com verbo oculto (“o palanquim tendo sido colocado no elefante virgem-fúmeo”); v.g.: I, 2 “Palanquim no elefante virgem-fúmeo”. Esta cláusula reduzida é projetada diretamente após o adjetivo “elefantino”, recuperando assim o efeito de *enjambement* que, no original, faz ressaltar o substantivo *nossilki* (palan-

(20) V. Markov (op. cit. na nota 12), autor a que Ivanov faz remissão, salienta “a extrema liberdade com que Khlébnikov mistura iampos com outros metros, sem dar impressão de violência ou premeditação, mas com tranqüila “nonchalance” no uso da rima e das mudanças métricas”. “Synthetical meter” é a expressão de L. Gomolickij (cf. Markov) para esse artifício. A redução ou aumento do número de pés em versos de um mesmo poema acompanha o processo.

(21) J. Mattoso Câmara Jr., *Ensaios machadianos* (Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1962), escreve: “O verso português, com efeito, concilia mais equitativamente o ritmo silábico e o intensivo e em relação a este último usa uma pauta muito mais leve, em que os ictos se espaçam e alternam com muito menos simetria”. Mattoso vai mais adiante, e sustenta “a inconveniência de se tentar organizar (como fez Saïd Ali) as nossas pautas métricas pelo princípio dos “pés” como conjuntos elementares de uma sílaba forte e uma ou duas fracas (iampos, troqueus, dactilos, anapostos), em vez de se partir da sílaba autônoma, a que se superpõe uma pauta acental espaçada e variada”.

(22) Markov observa: “A mistura de diferentes metros na maior parte dos poemas de Khlébnikov revela um importante fenômeno, a saber: alguns metros retêm suas características na mescla, enquanto outros perdem sua identidade”. E prossegue: “Linhas anibráquicas, anapésticas e dactílicas são menos discerníveis para o ouvindo quando usadas combinadamente”. Nesse grupo ternário – esclarece – “o anibraco usualmente domina, devido à sua natureza intermediária”. Outro ponto importante assinalado pelo crítico é o referente à maneira com que Khlébnikov inicia e conclui seus poemas: “o metro dominante, normalmente o tetrâmetro iâmbico, sempre começa e termina o poema; dá-lhe um tom e o provê de uma coda”. No caso em exame, a coda é uma estrofe de metros heterogêneos, mas nela predomina o iambo (VI, 21 e 22), característico da estância inicial.

quim) logo na posição inicial do verso 1, 2. A imagem de Vixnu, tal como no original, entra em cena indiretamente, através de um aposto de equivalência (1, 3: "novo Vixnu") ao pronome oblíquo "me" (*meniá*). Ivanov registra duas quebras simétricas da normalidade sintática: a) a justaposição, sem trâmites conectivos, de "elefante virgem-fúmeo" e "palanquim"; b) a não-concordância flexional entre *meniá* (me) no acusativo e seu aposto *Víchnu nóvyi* (novo Vixnu) no nominativo. Ambas foram reproduzidas na tradução: a primeira, através da oração reduzida já comentada; a segunda, com a hifenização anômala do complexo gerundial "todas-me-amando", que lhe confere uma insólita autonomia posicional. A simetria, no original, é reforçada por similitudes fônicas entre as palavras *dievtedýmnyi* (virgem-fúmeo) e *Víchnu* (Vixnu). Na versão, com a alteração da disposição de rimas nesta única estrofe para a-b-b-a, a ênfase acústica do fenômeno resulta ainda maior, pois as palavras *VIRGEM-fÚmeo* e *VIXNU* (lida "Vichi-nu") estão em posição de rima – uma rima irregular e inusitada, como já vimos no tópico 8, acima – e, assim, estrategicamente, salientam estranheza da estrutura sintática dos versos respectivos. Nota-se que, para obter essa rima, foi



Banco de Dados

Desenho de  
Khlebnikov por  
Porfiri Krřlov (1922)

necessário engendrar um composto bastante original em português, conjugando as idéias de “virgem” e “fumaça”, onde a tradutora francesa, explicativa e desdobradamente, adotou: “couleur de fumée et de vierges”. Esta versão, explicitando um dos níveis metafóricos do composto russo, v.g.: “cor”, é empobrecedora e discutível, pois, segundo interpretamos, pode-se pensar antes, com base na miniatura, numa imagem alusiva à forma do elefante, configurado por corpos sinuosos de “virgens” como se por “fumaça”.

Ivanov destaca o processo de anagramatização<sup>23</sup>, que percorre os dois primeiros versos da estrofe I do original, tendo como fulcro os fonemas da palavra-chave *slon* (s, l, n). Em português, isto foi obtido, conforme já indicamos (tópico 8), através do jogo eLEfANtINO/paLANquIM, assim como pelo ressaltado da figura fônica Eis-me LEVado, que pré-constitui a palavra-chave ELEFante antes mesmo de sua ocorrência no verso I, 1, de certa maneira como em *pronóssiát* (levam) já há algo da palavra *slon* (elefante). O fonema i e o nasal (n ou m) estão sempre presentes nas palavras em posição de rima, em toda a estrofe, de certo como o o de *slon* ocorre nas rimas femininas dos versos I, 1 e 3 e II, 6 e 8 do original. Finalmente, se o verso I, 4 do original – isolado de seu sujeito gramatical *vsié* (todas) do verso anterior pela intercalação do aposto – é harmonizado em torno da vogal tônica l de *Vichnu*, mediante a repetição de três tônicas idênticas em *nossilok prízrak zímnií*, na versão este efeito é ainda acentuado. Temos nela dois i tônicos (nivea e palanquim) e, ademais, em NÍVea, a repetição com inversão da figura fônica de VlxNu (que também ocorre parcialmente em Virgem), sem esquecer que AMANdo se imbrica em trAMAM e mIRaGEM apela a VIRGEM. Tudo se passa como se, via anagrama, até no nível fônico o poema fosse contagiado pela multiplicidade de avatares do deus, fundindo-se num único âmbito semântico de conotação amorosa as virgens amadoras, cuja miragem nvea desenha o elefante e o palanquim, e o objeto amado que elas portam, a divindade metamórfica, Vixnu. O paralelismo dos sintagmas iniciais dos versos ímpares (I, 1: “Eis-me levado”; I, 3: “todas-me-amando”, em russo: *Meniá pronóssiát/Meniá vsié liúbiat*) e a repetição da palavra-chave *nossilki* (palanquim) nos versos pares da estrofe I foram preservados (na tradução, acresce que a palavra “palanquim” está em posições extremas, ou seja, no início do verso I, 2 e no fim do verso I, 4, originando-se assim uma simetria cruzada).

### 10. Análise detalhada: estrofes II e III

Nestas estrofes, procuramos manter o torneio vocativo dos versos II, 5 e III, 9, por meio do qual o poeta-novo-Vixnu se dirige às virgens em processo de metamorfose. A sintaxe do verso II, 6, sofreu ligeira alteração: eliminamos a construção prepositiva do original (*v skazótchnykh lóvakh*, “em” ou “como armadilhas fabulosas”) e introduzimos diretamente a metáfora “armadilhas de caça”, que opera como um segundo aposto, paralelo a “músculos de elefante”, ambos referidos ao pronome oculto “vós” (no original, *Vy*, explícito) e, pois, às virgens portadoras do deus. Estas seqüências positivas (como a do verso II, 5 no original) justificam-se na tradução por reproduzirem funcionalmente a do verso I, 3 (“novo Vixnu”) e, de certo modo, a locução “elefante virgem-fúmeo” (I, 2), mediante a qual é especificado o “dorso elefantino” do verso I, 1. Uma tradução literal dos versos II, 5 e 6 daria: “Vós, músculos de elefante, não é que/(vós) flutuais em armadilhas fabulosas...”<sup>23-A</sup>. Ivanov interpreta “armadilha” no sentido pragmático (armadilha para caça de elefantes) e no translato (armadilha amorosa). A assimilação dos corpos das virgens a “músculos” e “armadilhas flutuantes” parece confirmar o que dissemos acima quanto ao composto “virgem-fúmeo”, onde vimos, mais do que a idéia de “cor”, a de “sinuosidade”, “ondulação”. Ainda no verso II, 6, traduzimos *skazótchnykh* (fabulosas) por “magníficas”, para efeito de rima, mas sem fugir excessivamente da área semântica da comparação (em português, ganha-se em compensação uma alusão às formas belas das transportadoras rituais). Por razões métricas, deslocamos o adjetivo “magníficas” para o fim do verso e incluímos a locução “de caça”, qualificando “armadilhas”, com o que não se perdeu, porém, a ambigüidade erótica vislumbrada por Ivanov. Este resalta, ademais, a introdução do plural em todas as formas nominais (exceto em *sloná*, genitivo de *slon*, “elefante”) e verbais, por oposição à estrofe I e aos versos 7 e 8 da segunda. Realmente, na estrofe I o singular é predominante embora se devam ressaltar, no original, além do *pluralium tantum* (*nossilki*, “palanquim”), sentido como singular e por isso mesmo excetuado por Ivanov, também o sintagma oracional *Meniá vsié liúbiat* (todas-me-amam), com sujeito e verbo no plural. Na tradução, procuramos respeitar este balanceamento. Morfemas categóricos indicativos de plural aparecem apenas duas vezes na estrofe I (I, 3: “todas”; I, 4: “tramam”), enquanto que, nos versos II, 5 e 6, o plural prevalece nas formas nominais e verbais, podendo-se dizer que, numa língua analítica como o português, caracterizada pela predominância de sintagmas locucionais, conjuntos dotados de unidade significativa e funcional do tipo “músculos de elefante” e “ar-

(23) Sobre o anagrama, ou mais exatamente, “paragrama” de Saussure, procedimento que consiste na repetição e redistribuição dos fonemas de um nome-tema (de um herói ou de um deus) nos textos védicos e na poesia greco-latina, ver o nosso estudo “O lance de dados de Saussure”, Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (São Paulo, 26.7 e 2.8.1969), com indicações bibliográficas. Boris Schneiderman observou-me, ademais, que, entre “pronóssiát” (transportar) e “nossilki” (padiola, no texto “palanquim”), existe uma evidente afinidade semântica, etimológica.

(23-A) Em russo, a frase tem uma construção interrogativa-negativa, envolvendo, porém, uma prévia constatação assertiva. Em português, adotamos um tom diretamente afirmativo.



Banco de Dados



Banco de Dados



Banco de Dados

Acima, Khlebnikov no hospital desenhado de memória por Piótr Miturich (1923); abaixo, à esquerda, retrato de Khlebnikov por Maria Siniakova; à direita, Khlebnikov desenhado de memória por Vladímir Tátlin (1939)

madilhas de caça” são percebidas como formas de plural (ou seja, pelo elemento determinado e não pelo determinante, regido por preposição). Nos versos II, 7 e 8, o plural ocorre apenas uma vez no texto russo *ziemlí*, acusativo plural de *ziemliá*, “terra”, regido pela preposição “na”, “sobre”). Em português, nos mesmos versos, há um único morfema pluralizante em “carfcias”. Nestes versos foi mantida a indeterminação do sujeito, observada por Ivanov no original, onde a única indicação de agente “camuflado” é dada pelo pronome demonstrativo *ta*, “aquela” (outra pista, é a presença do morfema do feminismo singular na forma verbal *lías*, de *litsia* (derramar-se)<sup>23-B</sup>. Em português, a virgem que toma a forma da tromba do elefante e que descai sobre a terra não é nomeada precisamente, mas apenas sugerida: o efeito de vagueza, na tradução, foi confiado ao demonstrativo dito “vago”, anteposto ao pronome relativo que (“a que...”). O contraste entre o plural e o singular nas duas metades da estrofe II – as virgens eram tratadas como um conjunto (“vós”), ora como partes individuadas da figura “elefante” (no caso, a tromba que cai, oscila) mima a ambigüidade do múltiplo e do uno na miniatura hindu. Ivanov não faz esta consideração, mas refere o contraste de gêneros no original, que reproduziria essa dualidade de planos: o feminino de *ta*, “aquela” (a virgem) e o masculino (em russo, de *laskovyi khóbot*, “tromba acariciante” (a virgem metamorfoseada), sendo que esta última locução é um aposto de equivalência do pronome demonstrativo feminino *ta*. Na tradução, por razões de rima e de eufonia, substituímos “carinhoso”, “acariciante” (*laskovyi*) por “de carfcias” e incluímos a preposição “em” antes de “tromba”, dando ao sintagma resultante a função de adjunto adverbial de modo. Mesmo assim, “tromba de carfcias” não deixa por assimilação, de constituir um paradigma com outras construções congêneres da estrofe, estas em função apositiva: II, 5: “músculos de elefante”; II, 6: “armadilhas de caça” (em compensação, no original, temos aqui, em vez de aposto, um adjunto adverbial introduzido pela preposição *v*, como já vimos).

A unidade fônica da estrofe II é obtida, segundo Ivanov, pela repetição, em todos os versos, do fonema *l*, integrante da palavra-chave *slon* (*sLon*, “elefante”). Isto concorda com a preferência de Khlébnikov por esse fonema consonantal, que o poeta procura “semantizar”, conforme reparo de V.N. Tóporov, referido em nota<sup>24</sup>. Não nos foi possível manter essa distribuição privilegiada do mencionado fonema na versão: apenas o conseguimos no 1º verso da estrofe, onde o movimento reiterativo dessa líquida como que desenha os músculos flexuosos do animal régio: II, 5, “músculoS de eLefante, baLançai” (efeito que se prolonga mediante a palatalização da líquida em “armadiLHas”, no verso seguinte). No mesmo verso II, 5, anagramatizamos a palavra-chave “eLefANte”, repetindo-lhe o fonema consonantal líquido e a vogal nasalizada em “baLANçai”. Nos versos II, 7 e 8, procuramos responder às aliterações de Khlébnikov com outras, não em torno de *l*, mas em redor da dental *t* (integrante do mesmo vocábulo “elefanTe”: “Terra... (coliterando com “Descai”) .... Tombe.... Tromba. Notar ainda as seguintes coincidências na configuração sonora destes dois últimos versos da estrofe II: “sOBRE A... TeRRa... TOMBE EM/TROMBA”<sup>25</sup>.

Na tradução da estrofe III, foi reproduzido semanticamente o claro-escuro, o contraste branco-e-preto, o nigelado da miniatura. Já vimos que a construção vocativa do verso III, 9, corresponde à do verso II, 5 (e também, apenas na tradução, à do verso II, 6, por força da simetria dos apostos). O verso III, 9, ademais, paraleliza, como no original, e I, 4, do ponto de vista do sema cromático: “visão” ou a “miragem nívica” deste último (no original está *zimnyi*, “hibernal”, mas o sentido deste adjetivo no contexto, segundo Ivanov, é “branco como a neve”) reaparece agora pluralizada: “brancas miragens”. Assim como *prizrak* (“miragem”) e *zimnyi* (“nívica”) partilham fonemas comuns no original, também *mlrAgEm* e *NívEA* exibem, na tradução, o mesmo fenômeno da solidariedade fônica. Ivanov salienta a interferência de uma nota paisagística japonesa no verso III, 10: – a brancura da “flor de cerejeira”<sup>25-A</sup>, traço que refletiria o pendor de Khlébnikov pela fusão de impressões das várias culturas do Oriente. Já os versos III, 11 e 12, segundo o analista russo, trazem de novo o motivo do culto dúplice, religioso-amoroso, das virgens transportadoras de *Vixnu* e amorosas do deus. Assim, o adjetivo *upórnyi*, que etimologicamente significa “firme” e vem de *upór* (ponto de apoio), traduziria uma conotação erótica: as virgens servem de “ponto de apoio” ao deus, e o qualificativo *nótchnoi* (noturno) reforçaria esse clima ambíguo, além da imediata referência cromática que contém (o contraste entre as “formas frementes” das virgens e as “plantas noturnas” – ou “da treva”, como traduzimos – pode ser incluído na articulação sêmica branco versus preto do verso III, 9). Em português, a conotação do êxtase amoroso é reproduzida: “formas fremindo”, “retesas”, colaborando no efeito do verso III, 12, onde “noturnas”, como vimos, foi vertida, talvez ainda com mais ênfase no matiz sensual, por “da treva”, Repare-se que, no original, há nos versos (III) 11 e 12 uma harmonização, não ressaltada por Ivanov, em torno das consoantes *t* e *r*. Na tradução, obtivemos uma seqüência aliterativa à base de fricativas (*v* e *f*), além do jogo entre *RETe*sas e *TRE*va e da repetição da mesma dental *t* em *planTa*. Neste

(23-B) O sentido primário em russo é “derramar”, à maneira de um líquido que escorre. “Descair”, em português, nas acepções de “deixar pender ou cair”, “desfalecer”, não discrepa semanticamente do original.

(24) Exemplo dessa “semantização” é o poema *Slovo Él* (“Louvação do Ele”), que traduzimos em colaboração com Boris Schneiderman. Cf. o cit. na nota 12. Khlébnikov, em sua teoria da “verbocriação”, dizia o seguinte quanto ao *L*: “o *L* é a passagem, dos pontos de um corpo unidimensional a um corpo bidimensional, sob a influência da cessação do movimento; é o ponto de transição e de encontro do mundo unidimensional e do mundo bidimensional” (*apud* T. Todorov, “Le nombre, la lettre, le mot”, *Poétique* n.º 1, 1970 (Paris, Seuil)). Esta explicação pode ter interesse para a temática de ambigüidades do poema e da miniatura que o inspirou.

(25) Ivanov aponta a repetição de fonemas de “*slon*”, em “*pov’snuli*” (flutuaram), dizendo que por essa razão, e por razões de métrica, essa forma verbal teria sido preferida à equivalente “*pov’sli*”. Deixa de ressaltar, porém, que *pov’snuli* anagramatiza *Vixnu* (*Vixnu*), como se “portasse” o nome divino.

vocábulo, segundo termo de uma equação metafórica do tipo símile, antecedido do advérbio “como” (*kak* em russo), aparecem redistribuídos vários fonemas da palavra-chave, como que a mostrar que as pLANTas FLExíveis de III, 12, são os mesmos “músculos de ELEFANTE” feitos de corpos frementes de virgens, do verso II, 5<sup>26</sup>.

### 11. Análise detalhada: estrofes IV e V

Caracteriza a estrofe IV – inicial da 2ª metade do poema – a aparição, logo no 1º verso (IV, 13), do pronome pessoal da 1ª pessoa, “eu” (*já*), que, na 1ª metade, ocorre apenas em forma oblíqua, “me” (*meniá*), na estrofe I, 1 e 3, não intervindo nas estrofes II e III. Isto se dá tanto no original como na tradução. Um aposto ao pronome, *Bodisatva*, com seu adjunto locativo “no elefante branco”, responde à forma apositiva do verso I, 3 (“novo Vixnu”) e à análoga circunstância de lugar do verso I, 1 (“em dorso elefantino”, desdobrada em I, 2: “elefante virgem-fúmeo”). Ivanov salienta a repetição dos adjetivos *biélyi* (“branco”) e *gíbkii* (“flexível”) nas estrofes III, 9, 10 e 12 e IV, 13 e 14. Procuramos manter esta reiteração no texto traduzido, mas só o conseguimos em parte, pois tivemos que usar um sinônimo do segundo adjetivo (“tenro”), por razões de métrica. Em compensação *TENRO* partilha fonemas com bRaNcO e EIEfaNTE: pela qualidade de serem, respectivamente, “flexíveis como plantas” e “tenro”, as virgens amadoras e o deus transportado se unem, envolvidos pelo mesmo “tema” elefantino. Os versos IV, 15 e 16 – repara Ivanov –

(26) Ivanov deixa também de observar um efeito análogo ao por nós salientado na nota 25A: “declinação interna” do nome de Vixnu, à maneira dos anagramas saussurianos, em “vichénia” (da cereja). O emprego metonímico de “cereja” por “flor de cerejeira” foi nos salientado por Boris Schnaiderman.



Banco de Dados

Khlébnikov agonizante, desenho de Piótr Miturich, publicado em “Da” (1922)

fogem da fidelidade à miniatura, para, acentuando a interpretação amorosa da cena, figurarem uma troca de olhares entre o deus pensativo e uma das virgens que fremem. A resposta da virgem, no original, é dada por um adjunto instrumental: *ognióm blagodárnykh ulýbok* (“com (por meio da) a flama de sorrisos agradecidos”). Na tradução, a metáfora foi mantida, com uma ligeira variação sintática, deslocando-se “grata” para o fim do verso IV, 15, e dando-se-lhe função de circunstância modal. A imagem do “sorriso/flama”, embora Ivanov não a comente, enquadra-se como nova duplicidade no âmbito semântico ambíguo do poema<sup>27</sup>.

Na estrofe V, há uma nova invocação, ou melhor, uma exortação do poeta-novo-Vixnu às virgens, retomando-se assim o motivo zoomórfico da palavra-chave “elefante”. A duplicidade contrastante das jovens portadoras, que se transformam num animal de transporte, é sublinhada, conforme indica Ivanov, pela advertência *nie biestchéstno* (não é desonroso, não deve ser motivo de vergonha), do verso V, 18. Na tradução, em lugar da expressão “ser um pesado elefante” (*byt tiajólým slonóm*) do original, usamos um giro metonímico: “ser o peso elefantino”, que, de certa maneira, dá mais concretude à metamorfose. Ivanov mostra as semelhanças estruturais entre a estrofe V e as estrofes II e III, na parte referente à introdução do pronome da 2ª pessoa – *Vy* (vós). Na tradução, a semelhança persiste no *tonus* invocativo, mas o pronome “vós” só foi preservado explicitamente no verso III, 9. É verdade que lhe demos, em compensação, um ressaltado sintático inusitado nesse verso, intercalando-o entre a seqüência “brancas miragens” (que lhe serve de aposto e, normalmente, deveria sucedê-lo) e o adjunto modal desta (“com manchas negras”). Já na estrofe V, o “vós” aparece duas vezes na tradução, seja no caso oblíquo, seja no reto, enquanto que, no original, ocorre apenas uma vez e em forma nominativa (V, 19). Outra particularidade da tradução está na deslocação, para fins de rima, do verso original V, 19, para a posição de V, 20. É neste último verso que surge o atributivo participial “enfeitadas pelo sonho”, que, embora recordando as seqüências apositivas tipo “músculos de elefante” e “brancas miragens” das estrofes II e III, delas se distingue pela diferente estrutura sintática (oração reduzida adjetiva, de participio mais agente da passiva). No original, ocorre uma construção semelhante, com a nota de que o adjetivo verbal *zatcharóvanny* (enfeitados) não obedece à flexão de gênero esperada (feminino plural), o que lhe confere, na expressão de Ivanov, uma posição sintaticamente “isolada”. A menção ao “palanquim”, trançado pelos corpos enlaçados das virgens (V, 20, no original; V, 19, na tradução), deve ser considerada, segundo o analista, como uma retomada do motivo da estrofe I, 4, e constitui, assim, um liame entre ambas. Ivanov não faz considerações sobre a camada fônica, mas é inevitável notar que *snóm* (“pelo sonho”) reproduz os mesmos fonemas de *slonóm* (elefante, também no caso instrumental: “ser um elefante”), palavra com a qual rima integralmente. Em português, esta idéia anagramática das virgens sonharem-se um elefante régio e zoomorfosearem-se em seu sonho (tema borgiano, mais uma vez) é, de certo modo, insinuada subliminarmente pelo jogo das figuras fônicas: TRANçai-vos... palANquim... ElefANTino, sendo que ENFEITIçado e EIEFANTINO partilham, ainda, fonemas comuns.

## 12. Análise detalhada: estrofe VI

A estrofe VI, nos termos da análise de Ivanov, pode ser aproximada da estrofe II, pelo fato de, como esta, deter-se na descrição de detalhes do corpo do elefante metamórfico. Na estrofe II, tínhamos os “músculos” ondulando e a “tromba” pendendo sobre a terra, a metáfora do corpo da virgem caindo como “carfcias” sobre o solo, embora o sujeito fosse mantido vago, indeterminado, “camuflado”. A propósito, não nos pareceu – e aqui nos afastamos um pouco de Ivanov – que os versos 7 e 8 da mencionada estrofe II, no original, estivessem indicando obrigatoriamente duas protagonistas diferentes, uma que toca a terra, e outra que não a toca (suspensa, como tromba); antes, na própria idéia da tromba que balouça há a de queda, de movimento pendular em direção ao solo, como um braço que acaricia; como a “vagueza” do sujeito acaba autorizando as duas interpretações, na tradução adotamos a segunda. Os versos VI, 21 e 22, permutados na tradução por razões de rima, introduzem as transformações das virgens em “pata larga” e, metonimicamente, no “curvo” da presa do elefante; no original, ao invés, há uma expressão metafórica, ligada pela conjuntiva adverbial “como”: “como é difícil reproduzir a onda da presa” (*Vólnu klýka kak trúdno povtorít*). Ivanov nota de novo aqui a sintaxe fraturada, “em mosaico”. Os versos 21 e 22 contêm proposições exclamativas de estrutura similar. Na tradução, economizamos a conjunção (“como”/kak) e construímos o período com a apresentação imediata do predicado nominal “difícil” (verbo de ligação “é”, implícito), seguido de seu sujeito oracional (oração reduzida substantiva de verbo no infinito). O emissor da alocação (no caso, as emissoras), são as virgens em transe metamórfico, que também têm o papel de destinatárias da mensagem, pois se trata aqui de uma auto-exortação, embora nem o agente nem o paciente do processo suasório

(27) Na linha das notas 25 e 26, é de se referir, talvez, que o nome de Vixnu é “declinado” anagramaticamente por Khlébnikov no verso IV, 15: “uvúdiev” (tendo visto).

estejam explícitos. A seguir, bruscamente, intervém uma notação ambiental, a descrição da procissão ritual, produto da imaginação do poeta, uma vez que, como repara Ivanov, não ocorre na miniatura-fonte. Esta descrição consiste numa seqüência assindética de nomes ou locuções nominais ("Cantos, coroas, santo som da flauta"); no original, o assíndeto é menos saliente: *Piésen s vjenkámí, svírlélei zaviét* (A "mensagem" dos cantos com coroas, a mensagem das flautas), sendo que a palavra *zaviét* ("mensagem", "testamento", conota a idéia de "sacralidade", na tradução expressa por um adjunto adnominal). Finalmente, sem transição, o verso terminal da estança, que localiza o deus transportado sobre o "elefante virgem-fúmeo" do verso 1, 2, conclui o processo metamórfico, subrogando as virgens zoomorfizadas no papel de protagonistas da enunciação: "Conosco, sobre nós, o Olhiazul", parecem elas exclamar, embora nenhuma oração preparatória ou subsequente marque, à guisa de "citação", a sua posição de locutoras. No original, lê-se: *On s námí, na nás, sinieókii* ("Ele conosco, sobre nós, olhiazul"). Dispensamos a explicitação do pronome pessoal e demos ao epíteto uma função apositiva em relação a esse pronome ele, oculto. Ficou preservada na estrofe a lacunaridade sintática, que produz o subitâneo efeito de peças "montadas". O que Ivanov designa por "mosaico sintático" (*sintaktičeskaia mozáika*) não é outra coisa senão o estilo fragmentário, elíptico, que, no Brasil, encontra um precedente notável na sintaxe de montagem das estrofes sousândradinas de "O inferno de Wall Street", escrito na década de 1870. No plano rítmico, o friso visual da procissão régia é introduzido no verso VI, 23, na tradução, com uma súbita mudança do movimento subsidiário do verso: o desenho anfibráquico-anapéstico até a 6ª sílaba das demais linhas – membro da estrofe (U – U / UU –), acentuadas na 2ª e na 6ª sílabas, é rompido por um verso de ataque trocaico, acentuado na 1ª, 4ª e 6ª sílabas (– U / U – U / – U); a este acento de intensidade deslocado para a 1ª sílaba do verso 23, parece responder, no verso seguinte, a acentuação oxítona da última palavra, em posição de rima (única rima de tipo masculino da estança). As escanções contrastantes desses dois versos terminais, se interpretados do ponto de vista silábico-acental, oferecem a seguinte figura, sob a aparente uniformidade dos ictos principais (na 6ª e 10ª sílabas):

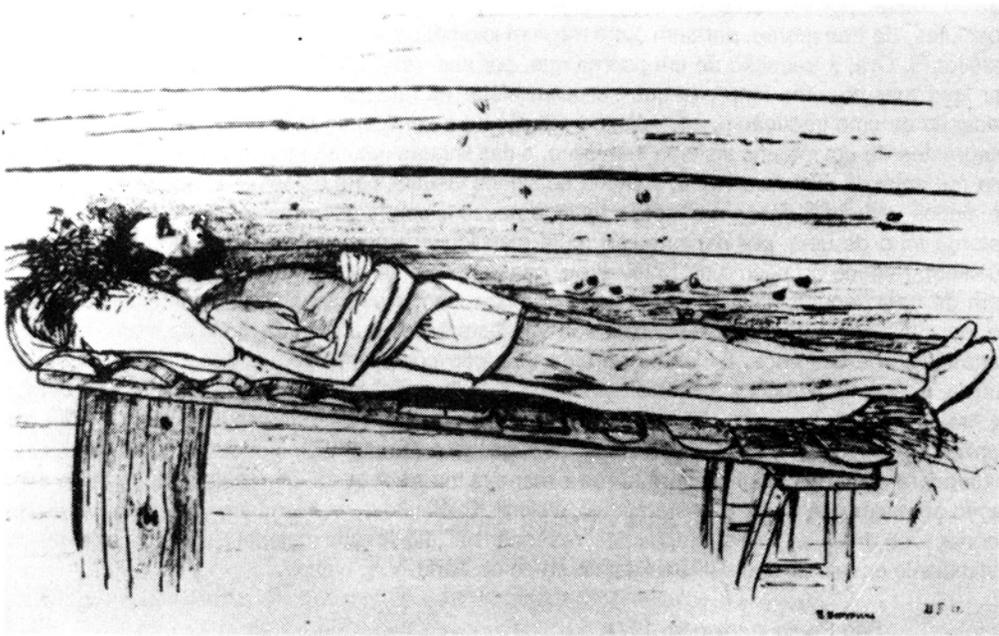
VI, 23: pentâmetro trocaico-anfibráquico acataléctico  
 Cantos, / cōroas, / sãnto / sôm dã / flautã  
 VI, 24: tetrâmetro anfibráquico-anapéstico-iâmbico acataléctico  
 Cōnoscō / sōbrê nós / ô Ô / lhiazul.

Assim procuramos responder ao "mosaico rítmico" identificado por Ivanov nesta última estrofe, adaptando-o no possível ao nosso sistema de versificação (no original, os versos-membro desta última estrofe não são isossilábicos, mas variam entre si, quer no número de sílabas, quer na estrutura dos pés, a saber: 21 – pentâmetro iâmbico/decassílabo; 22 – tetrâmetro iâmbico/octossílabo; 23 – tetrâmetro dactílico/decassílabo; 24 – trímetro anfibráquico/octossílabo<sup>28</sup>.

(28) Ver tópico 8, acima: A notação aplicada à tradução é, naturalmente, artificiosa e "metafórica" dentro da versificação de nossa língua, visando apenas a ressaltar graficamente os movimentos rítmicos subsidiários diferentes em cada um dos versos considerados. O verso VI, 23, poderia também ser representado como uma justaposição bimembre de um tetrassílabo acentuado na 1ª e na 4ª sílaba (terminado em paroxítona) mais um pentassílabo acentuado na 1ª, na 3ª e na 5ª; o VI, 24, como a justaposição bimembre de um hexassílabo acentuado na 2ª e na 6ª – um tetrassílabo de acentos na 2ª e na 4ª (terminado em oxítona). Teríamos então o seguinte esquema:

VI, 23 / - u u - u  
 Cantos, coroas, //  
 - u - u - u  
 santo som da flauta.  
 VI, 24 u - u u u -  
 Conosco, sobre nós //  
 u - u -  
 o Olhiazul.

A figura rítmica trocaica do 2º membro do verso antepenúltimo (–u/ –u/ –u) é invertida no último, passando à iâmbica (u – / u –).



Banco de Dados

Khlebnikov morto,  
 por Piótr Míurich  
 (1922)

O analista remata suas observações a propósito desta estança terminal do poema apontando que, enquanto na estrofe I e na IV era o poeta-Vixnu quem falava, na II, na III e na V era a mesma *persona* quem se dirigia às virgens, para exortá-las; na última, VI, são as virgens portadoras que tomam o primeiro plano, passando o poeta-deus a uma referência de 3ª pessoa. Há no poema – poderíamos formular, em termos jakobsonianos – uma espécie de renda pronominal, acompanhando o exercício das funções da linguagem, considerado do ponto de vista do eu-locutor do poeta-avatar: da função emotiva da I e da IV estrofes, à função referencial do último verso da estrofe VI (o “eu” convertido em “ele”, sujeito do enunciado, porém não mais da enunciação), passando pela função conativo-exortativa (dirigida a um “vós”) das estrofes II, III e V (esta função exortativa, na estrofe VI, vem a ser assumida reflexivamente pelas virgens condutoras, já na qualidade de porta-vozes da elocução). O sistema de oposições discernido por Ivanov:

alto/baixo  
homem/virgens  
calma/fremir  
unicidade/pluralidade  
antropomorfismo/zoomorfismo

encontra, a nosso ver, uma resolução no nível fônico, com a imbricação de fonemas ressaltantes de *sinieókii* (olhiazul) em *on* (ele) e *s námi* (conosco): a fusão do objeto amado e das amadoras que o conduzem. A existência de figura fônica similar em *slon* (elefante), palavra-chave, sublinha a convergência de som e de sentido. Na versão, isto se dá sob forma de coincidência vocálica, em torno do fonema /o/ subtônico em “Olhiazul” e que ocorre mais 4 vezes no verso VI, 24, ora fechado, ora aberto, ora reduzido (não consideramos as ocorrências átonas em fim de vocábulo ou no artigo, onde vige o arqui fonema /U/; outra observação a fazer é que a pauta sonora deste último verso-membro é predominantemente velar; esta velarização pode ser interpretada como outro fator de solidariedade semântica). O transporte ritual, desdobrado em “portamento” amoroso (“sobre nós”), fica assim unificado na linguagem, com a integração do plural (as amadoras) no uno (o deus/poeta amado; na tradução, por uma feliz coincidência desejada pelo processo, Vixnu e seu avatar, o poeta “olhiazul”, se distinguem pela mesma tônica velar<sup>29</sup>).

### 13. Conclusão

Ivanov denuncia a “tradição infeliz” de uma certa crítica, que insiste na escassa “compreensibilidade (*po dúrnnoi tradítzii upomináiemaiia maloponiátnost mnóguikh viechtchêi Khlébnikova*) da poesia de Khlébnikov. Considera esta censura como fruto de um erro de perspectiva, pois a análise atenta mostra, ao invés, como Khlébnikov sabia entrelaçar, numa trama delicada, a significação dos elementos isolados (a começar dos fonemas) e a do texto inteiro, à maneira do miniaturista hindu como suas figuras.

A tradução, como se pode sustentar, é uma forma rigorosa de leitura crítica. A tradução de poesia, por seu turno, é o caso extremo de toda a atividade de traduzir: trata-se, em termos absolutos, de transportar, para um outro *medium* idiomático, a materialidade mesma da informação estética<sup>30</sup>. Ora, a tradução de um poema que, por sua vez, “traduziu” uma obra de arte visual é, por isso mesmo, uma empresa que se deixa afetar na raiz por uma obstinada ambigüidade: é a tradução de uma tradução e, ademais, a tradução intra-semiótica (de um para outro idioma, ambos integrantes de um mesmo sistema semiótico, o das línguas naturais) de uma tradução inter-semiótica (ou seja, da miniatura hindu, sistema de signos visuais, para o poema de Khlébnikov, sistema de signos verbais<sup>31</sup>). Por outro lado, seguindo passo a passo os comentários de Ivanov, o nosso esforço foi o de uma, por assim dizer, meta-metalinguagem, eis que o seu texto crítico (metalinguístico), referido ao poema de Khlébnikov, passou a ser, para nós, uma linguagem-objeto mediadora de uma segunda linguagem-objeto (o poema russo, e este mesmo constantemente comutado, para efeitos de nossa análise, pela sua versão brasileira)... O espaço útil da tradução é o espaço lúdico da diferença. É nesta que toda tradução consciente de seu específico modo de ser instala, ao mesmo tempo, a sua “má consciência” (a “traição” implícita) e a sua miragem redentora (a “transcrição” desejada). Partir deliberadamente para esse jogo de espelhos, de avatares e de duplos, prolongar até o território da língua portuguesa o transformismo sedutor da miniatura hindu inspiradora do poema original, será talvez a maneira mais adequada de prestar um tributo de admiração ao maior poeta russo deste século, Velimir Khlébnikov; será também uma tentativa de responder – ou, mais singelamente, de dar “ressonância”, no sentido material e literal da palavra – ao estimulante ensaio de seu sutil analista do grupo de Tártu, V.V. Ivanov.

São Paulo, agosto de 1971.

(29) Tiniánov, no seu estudo sobre Khlébnikov (cit. na nota 4), escreve: “Para ele não existe som que não seja colorido de significado (...). A “instrumentação”, antes aplicada como onomatopéia, torna-se em suas mãos um meio para modificar o significado, reviver o parentesco longo tempo ofuscado com palavras vizinhas e suscitar novos parentescos com palavras longínquas e estranhas”. Jakobson, em seu “Retrospecto” de 1961 (tradução brasileira na coletânea organizada por J. Mattoso Câmara Jr., *Fonema e Fonologia* (Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1967), vincula a capacidade extraordinária de poetas-inventores como Khlébnikov “a um singular sentimento de tensão dialética entre as partes – e o todo unificador e entre as partes conjugadas entre si”.

(30) Cf. Haroldo de Campos, “Da tradução como criação e como crítica”, *Metalinguagem* (Petrópolis, Vozes, 1967).

(31) Khlébnikov imaginava a fusão do poeta e do pintor: “Os pintores do pensamento têm como tarefa elaborar um alfabeto de conceitos, um sistema de unidades fundamentais do pensamento, a partir das quais se erigirá o edifício do Verbo” (Cf. “Les peintres du monde”, *Poétique*, nº 2, 1970, Paris, Seuil).