



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# Texto dramático e experimentação cubofuturista em

---

*Velimír Khlébnikov*  
*Drama and cubofuturist*  
*experimentation in Velimir*  
*Khlebnikov*

Autor: Mário Ramos Francisco Jr.

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194915>

RAMOS, Mário. Texto dramático e experimentação  
cubofuturista em Velimír Khlébnikov. RUS, São Paulo,  
v. 13, n. 21, pp. 149-163, 2022



# Texto dramático e experimentação cubofuturista em Velimír Khlébnikov

Mário Ramos Francisco Jr.\*

**Resumo:** O principal e mais conhecido representante da produção dramatúrgica no teatro de vanguarda russo foi Vladimir Maiakóvski. Outros escritores do período, porém, sob a influência iconoclasta da estética de vanguarda, experimentaram profundas inovações na elaboração de textos dramáticos. Um dos mais importantes deles foi o poeta Velimír Khlébnikov. Neste artigo, busca-se apresentar as características do texto dramático khlebnikoviano e sua influência sobre outros gêneros na obra do autor. O caráter experimental desses textos permite observar o método de criação cubofuturista de Khlébnikov e como o autor tensionou ao limite a estrutura convencional do gênero e a linguagem com a qual ele é construído, levando-o a um nível inusitado de abstração.

**Abstract:** The main and most prominent figure of the Russian avant-garde dramaturgy is Vladimir Mayakovsky. However, under the iconoclastic influence of avant-garde aesthetics, other writers of the period experimented with fundamental innovations in the making of dramatic texts. One of the most notable artists from the group was the poet Velimir Khlebnikov. This article aims to introduce the characteristics of the Khlebnikovian dramatic text and its influence across the author's works in other genres. The experimental nature of Khlebnikov's pieces allows us to observe his cubofuturist creation method and how the author stretched the genre's conventional structure and its signature language to the limit, taking it to an unusual level of abstraction.

**Palavras-chave:** Velimír Khlébnikov; Teatro de vanguarda; Cubofuturismo russo; Texto dramático

**Keywords:** Velimir Khlebnikov; Avant-garde theater; Russian cubofuturism; Drama

\* Professor doutor no curso de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – FFLCH/USP. <https://orcid.org/0000-0002-3277-9341>; <http://lattes.cnpq.br/9853239964038317>; [mariofrancisco@usp.br](mailto:mariofrancisco@usp.br)

**N**a dinâmica cena da vanguarda cubofuturista russa do início do século XX, a maior referência para os estudiosos do teatro de vanguarda é a obra dramaturgica de Vladimir Maiakóvski. Ainda poucos anos após a morte do mais importante autor de teatro na Rússia de finais do século XIX, Antón Tchékhov, Maiakóvski revolucionou a linguagem teatral com peças como *Os Banhos*, *O Percevejo*, *Mistério-bufo* e outras. Contribuiu muito para o sucesso dos textos dramáticos do poeta a encenação no palco, por muitos diretores e grupos teatrais russos, em sua própria época de produção, e muitas de suas peças, além das acima mencionadas, foram lidas e encenadas no Ocidente no decorrer do século XX. Diante da importância de Vladimir Maiakóvski, do ponto de vista da produção teatral, outros autores do grupo cubofuturista russo que se dedicaram a essa forma artística acabaram por receber pouca atenção da crítica, seja por suas características peculiares de criação, seja porque suas peças tenham recebido poucas encenações, como é o caso do poeta Velimír Khlébnikov (1885-1922). Considerado por muitos como o mais inovador dos escritores das vanguardas russas, Khlébnikov foi também chamado de “mestre” do grupo pelo próprio Maiakóvski, em seu artigo “V. V. Khlébnikov”, publicado na revista *Krasnáia Nov*, em 1922, em homenagem à morte do poeta, no qual o líder do grupo afirmava sobre a produção poética de Khlébnikov que

dos seus cem leitores ao todo, cinquenta o chamavam simplesmente de grafômano, quarenta liam-no por gosto e, ao mesmo tempo, espantavam-se porque daquilo não resultava nada, e apenas dez (os poetas futuristas, os filólogos da OPOIAZ) conheciam e amavam este Colombo dos novos continentes poéticos, hoje povoados e cultivados por nós.

Maiakóvski refere-se principalmente à poesia de Khlébnikov e às suas inovações no plano da linguagem, mas não seria exagero afirmar que, quanto ao gênero dramático, os textos

de Khlébnikov também tenham sido tomados como criações “para iniciados”, lidos em grande parte pelos especialistas em sua obra e pouco representados no palco.

Os textos dramáticos de Khlébnikov formam um conjunto de quinze peças ao todo, escritas entre 1906 e 1922, e apresentam, em relação a esse gênero, o mesmo grau de inovação no plano da estrutura e da linguagem que tornou o poeta conhecido por seus textos líricos, inclusive com o uso de recursos da língua transmental, ou transracional, a chamada língua zaúm, com seus neologismos e reproduções fonéticas. Dentre essas peças, as mais conhecidas são *Mirskóntsa* (*Мирскóнца*, de 1912, neologismo formado pela aglutinação de “mir s kontsá”, ou seja, “o mundo a partir do fim”, título que aqui foi traduzido como *Mundêsdofim*), e *Ochibka Smiérti* (*Ошибка Смерти*, de 1915, traduzida literalmente como *O Erro da Morte*). Trata-se, em todos os casos, de peças curtas, de um ato ou divididas em “cenas” curtas, que mais remetem a microatos de um drama. Devido ao profundo grau de experimentação em relação ao gênero, em algumas importantes coletâneas sequer são chamadas de “textos dramáticos”, mas, por exemplo, agrupadas sob a denominação “experimentos dramáticos” (*драматические опыты*, em transliteração, *dramatitcheskie ópyty*).

A dificuldade de classificação dos textos de Khlébnikov em gêneros tradicionais impõe-se por aquilo que se poderia tomar como um projeto literário, sob a observação de toda a obra do autor, de desconstrução desses gêneros a partir da contestação de suas características convencionais, para a posterior fusão de fragmentos dramáticos, líricos, narrativos num mesmo texto, com o intuito de construir um novo gênero literário, que o poeta nomearia, em ensaios e obras literárias, como “supernarrativa” ou “supersaga”. Assim, o agrupamento dos textos considerados “dramáticos” por seus compiladores, aqueles que serão comentados neste artigo, toma como parâmetro a escolha de textos cujos aspectos de elaboração podem ser todos associados às características comuns à forma do drama, como a identificação dos nomes das personagens antes das falas nos diálogos, as rubricas do autor, ou mesmo a divisão em partes, que constituem cenas isoladas, ou a própria identi-

ficação dessas partes como “cenas” ou “atos”. Ainda assim, tais micropeças, muitas com a extensão de apenas quatro ou cinco páginas, trazem a marca da inovação vanguardista, como já dito aqui, tanto do ponto de vista de sua estrutura interna como gênero, quanto no plano da linguagem.

O comentário sobre o trabalho de Khlébnikov com os gêneros faz-se necessário aqui, pois sob a denominação “experimentos dramáticos” poderiam ser categorizadas tanto suas “supersagas”, quanto seus longos poemas narrativos. Em todas as “supersagas” de Khlébnikov a participação do texto dramático é não somente constante, mas fundamental para garantir a unidade do texto e “amarrar” os fragmentos em outros gêneros com diálogos, rubricas e outras marcas. No caso de muitos de seus poemas narrativos, de forma ainda mais contundente, a composição estrutural do poema se dá por meio da estrutura dialógica do texto dramático quase em seu estado puro, na qual os acontecimentos narrados são apresentados por pequenos poemas que funcionam como “falas” de personagens, identificando o enunciador da fala-poema antes de cada um deles. Um caso exemplar é o do poema narrativo *Lesnáia Toská* (em português, algo próximo a *Melancolia Silvestre*), no qual a história da tragédia de uma Russálka (espécie de sereia no folclore russo), capturada por pescadores, é contada a partir de diálogos, em forma de pequenos poemas, entre personagens humanas e outras figuras típicas do folclore eslavo. As próprias marcas textuais tornam evidente a base dramática do poema:

Vento

Com os cabelos esvoaçantes,

Pela estrada dos magos,

Corra entre os pinheiros sombrios.

Ah, vá Vila, vá!

Tua ingenuidade surpreendeu

Até mesmo a mim, um trapaceiro experiente.

Não pensei que de pronto,

Acreditasses num conto.

Acaso tomas por verdade,

Em teu coração ingênuo,  
Toda mentira que ouves?

Russálka  
Por que mentiste?

Vento  
Sem minhas tramoias, hoje eu não seria nada.  
Travessuras e malvadezas – aí está minha libertação.

Assim como também pode ser verificada a essência dialógica do texto dramático inserida mesmo em muitos de seus poemas líricos, gênero essencialmente marcado pela enunciação monológica do “eu”:

A russálka em seu corpo azul  
À beleza flúvea do outono  
Desejava cantar.  
É ela, ali! São elas, lá!  
Tá no rio! Está na onda!  
Ali, na bruma! Lá na espuma!  
Cadê a caça? E a carcaça?  
Cadê a pesca? E o pescado?  
O horror que eu ouço, é ela, é ela: a verde donzela!  
Seu grito, e a turba apavorada;  
Que horror, que horror, já destroçada!...

Num trapo lançado ao alto do céu  
A isca de russálka é atirada.  
(1907)

Ao tratar especificamente dos textos de Khlébnikov considerados dramáticos, a partir dessa exposição da importância do gênero em sua obra, pode-se tomar de empréstimo para este artigo a “advertência” de Anatol Rosenfeld, na abertura de seu livro *O Teatro Épico*, ao alertar sobre seu objeto de estudo

e a distinção entre texto dramático e arte teatral, “o ponto de partida deste livro é a literatura dramática e não o espetáculo teatral (...). Mas é evidente que a peça, como texto, deve completar-se cenicamente”. Não se trata, portanto, de uma tomada de posição “textocêntrica” na observação do drama khlebnikoviano em detrimento da linguagem cênica, mas sim de uma abordagem do texto dramático do ponto de vista literário, consideradas a atuação de elementos da poética de Khlébnikov de forma inovadora sobre o gênero e, como justificativa secundária, a ausência de documentação sobre a representação cênica de tais peças. Essas características, porém, permitem inferir sobre a perspectiva de encenação desses textos curtíssimos, e sobre como os experimentos do autor eventualmente influenciariam os signos cênicos elencados para a representação no palco, como cenário, figurino, atuação, relação com o público e elementos técnicos (iluminação, som e outros).

O drama khlebnikoviano se insere no contexto do teatro de vanguarda russo e se apresenta como expressão máxima da abstração como referência estética, em parte sob a influência das manifestações artísticas das vanguardas europeias que chegavam à Rússia desde o início do século XX, principalmente o cubismo:

O teatro de vanguarda russo, especialmente aquele que explode com a Revolução de 1917, está orientado para uma concepção abstratizante da arte teatral que vinha impressa também na experimentação da pintura e da literatura russas. Este movimento teatral acompanhava as últimas tendências artísticas do Ocidente e as novas correntes estéticas, que desempenhavam um papel importante sobretudo para a renovação das artes visuais em seu desafio ao academismo e ao naturalismo.

A abstração teatral ocorre tanto no texto dramático quanto na linguagem cênica por ele modulada. (...) A primeira década da Revolução russa encontra-se, assim, sob o signo do antirrealismo no teatro, e todas as novas tendências concebidas no período pré-revolucionário se desenvolveram e se intensificaram depois de 1917.

No teatro de Khlébnikov, a experimentação com novas tendências estéticas e a consequente abstração de seus textos

tem início nesse período pré-revolucionário dos primeiros anos do século XX (sua primeira peça é datada de 1906), e segue em progressivo e intenso processo de inovação até os primeiros anos após a Revolução de 1917, até a morte prematura do poeta, em 1922.

À primeira vista, o principal aspecto formal a aproximar formalmente seus textos é a sua extensão. Ainda que muitos de seus dramas curtos tragam a inovadora divisão em cenas breves, marcadas por diálogos rápidos ou apenas rubricas, a essência desses dramas parece provir muito mais da peça em um ato moderna do que do esquete cômico. Khlébnikov também produziu peças estruturadas em um ato, e consegue, de forma muito próxima ao que faz nas “supersagas”, garantir a unidade dramática com seus pequenos blocos de diálogos, permitindo que a peça curta e o recorte da situação de cena funcionem como uma fresta, por onde se vislumbra o despontar de um drama maior, mais profundo, denso, e que somente em raros momentos provoca o riso, ao contrário do comum efeito cômico do esquete.

A peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática. Isso significa que a peça em um ato sem dúvida compartilha com o drama o ponto de partida – a situação -, mas não a ação na qual as decisões das dramatis personae continuamente modificam a situação inicial, impelindo-a para o termo final do desenlace. Como a peça em um ato não mais deriva a tensão daquilo que acontece entre os homens, é preciso que esta já esteja ancorada na situação. E isso não simplesmente como algo virtual, que a cada nova réplica dramática então se efetiva (a tensão no drama é criada dessa forma), mas como algo dado inteiramente pela situação. (SZONDI, 2011, pp. 92-93)

Alguns dos conceitos discutidos por Szondi podem ser aplicados aos dramas curtos de Khlébnikov. Se a cena dramática é o modelo da peça em um ato, nas peças do autor russo as microcenas funcionam como “partes”, fragmentos do texto dramático, dando unidade à completude do drama. A situação passa por um filtro de abstração que faz com que ela possa ser representada por uma ideia, por uma questão linguística, ou

pela condensação do tempo. Desse modo, a situação “não mais deriva a tensão do que acontece entre os homens” (retomando a citação acima), mas uma tensão que nasce de algo que vai para além dos homens (para o plano do divino, os deuses e sua língua, para a problemática do tempo, para a questão da morte, para a língua; questões exploradas em seu estado mais puro e, às vezes, filosófico ou existencial). O efeito estético cubista atua sobre a construção do tempo, do espaço, da narrativa e dos diálogos, provocando a unidade do drama a partir da fragmentação dos elementos dramáticos.

A peça *Senhora Lenín* (*Gospojá Lenín*, 1909-1912) é um exemplo da inovação khlebnikoviana na estrutura do texto dramático em atos. Escrita em apenas dois atos, cada um não tomando mais do que uma página e meia, aborda dois dias na vida da Senhora Lenín. No primeiro ato, a personagem recebe a visita de um médico, Dr. Loos; no segundo, já está morta e percebe a movimentação em torno de seu corpo. Cada um dos dois atos pode ser lido isoladamente, como se fossem unidas duas peças em um ato para formar a unidade maior do drama. Porém, a brevidade na apresentação dos fatos e das cenas, o breve salto de uma semana entre os dois atos, fazem com que o drama ganhe o aspecto de uma peça em um ato. Khlébnikov, em rubrica de autor, indica que cada ato da peça se passa em um dia diferente na vida da Senhora Lenín, os dois dias separados pelo intervalo de uma semana. Apesar da expectativa do leitor com a rubrica, não se trata da extensão de um dia inteiro na representação, mas da condensação do dia vivido em apenas dois momentos extraídos deles, dois recortes de situações de forte impressão na vida da personagem. Como pode ser notado no fragmento do primeiro ato, abaixo, a Senhora Lenín é a personagem principal do drama, porém sua apreensão do mundo e das situações não se dá exatamente por sua voz:

PERSONAGENS:

Voz da Visão. Voz da Audição. Voz da Razão. Voz da Atenção. Voz da Memória. Voz do Medo. Voz do Tato. Voz da Vontade.

TEMPO DA AÇÃO: 2 dias na vida da Sra. Lenin, separados por uma semana.

*Escuridão. A ação passa-se diante de uma parede nua.*

## **1º ATO**

*VOZ DA VISÃO.* A chuva acabou agora e nos extremos curvados do escurecido jardim pendem as gotas do aguaceiro.

*VOZ DA AUDIÇÃO.* Silêncio. Ouve-se que alguém abre uma portinhola. Alguém está andando pelas trilhas do jardim.

*VOZ DA RAZÃO.* Para onde?

*VOZ DA COMPREENSÃO.* Aqui só se pode vir em uma direção.

*VOZ DA VISÃO.* Alguém se assustou, as aves levantaram voo.

*VOZ DA COMPREENSÃO.* Foi o mesmo que abriu a porta.

*VOZ DA AUDIÇÃO.* O ar está repleto de um silvo assustador, ressoam passos barulhentos.

*VOZ DA VISÃO.* Sim, está se aproximando com seu caminhar lento.

*VOZ DA MEMÓRIA.* Doutor Loos. Era ele então, não faz muito tempo.

*VOZ DA VISÃO.* Ele está todo de negro. Um chapéu baixo puxado sobre olhos azuis sorridentes. Hoje, como sempre, seus bigodes ruivos erguidos em direção aos olhos e o rosto avermelhado e presunçoso. Ele sorri e seus lábios, com certeza, dizem algo.

*VOZ DA AUDIÇÃO.* Ele diz: "Bom dia, sra. Lenin!" E também: "A senhora não acha que hoje está fazendo um tempo maravilhoso?"

*VOZ DA VISÃO.* Seus lábios presunçosos sorriem. Ele traz no rosto a resposta esperada. Seu rosto assume um ar severo. Seu rosto e boca adquirem uma expressão sorridente.

*VOZ DA RAZÃO.* Está fazendo cara de que perdoa o meu silêncio; mas eu não vou responder.

A apreensão do mundo pela personagem fragmenta-se e é exposta nas vozes da razão, da compreensão, da consciência, dos sentidos, etc. Essas se tornam personagens extraídas da personagem principal. A dissolução da voz da Senhora Lenin em aspectos cindidos de sua personalidade, no plano da estru-

tura dramática, permitem a supressão do diálogo tradicional entre personagens da realidade exterior, eliminam a necessidade também de um monólogo ou de rubricas do autor. A temática da morte, constante na obra de Khlébnikov, aponta para a perspectiva da imortalidade: os sentidos da personagem, que possibilitam sua captação do mundo exterior, sua consciência e sua razão, que complementam sua apreensão mental desse mundo, não morrem com a morte de seu corpo, mas sobrevivem, como manifesta a voz da consciência de Senhora Lenin na última fala da peça: “Tudo está morto. Tudo morre”. No plano do texto dramático como obra literária, as partes fragmentadas da consciência da personagem sobrevivem, tornam-se imortais, na condição de personagens dramáticas.

A temática da morte e da imortalidade, por meio da busca por vencer o tempo cronológico (assunto também recorrente tanto em peças quanto em poemas e “supersagas” de Khlébnikov), retorna no texto *Mundêsdofim* (*Mirskóntsa*, de 1912). Nela, não há sequer a apresentação das personagens, como em outras peças, apenas poucas rubricas e a divisão do drama em cinco partes representadas apenas por números de um a cinco. Pelo conteúdo de cada uma das pequenas partes, pode-se inferir que se tratam de microatos de um drama, ainda que não sejam nomeadas como “atos”. No início do drama, em sua primeira parte, ocorre um diálogo entre o casal idoso formado (num anagrama que une indissolavelmente as personagens) pelo marido Pólia e sua mulher, Ólia. Pólia está próximo à morte e recusa-se a ser levado e, posteriormente, aceitar a morte; Ólia ajuda a escondê-lo, evitando que os médicos o levem. A partir de então, numa regressão do tempo cronológico, cada um dos próximos atos, ou partes, são representados por cenas curtas, em que as duas personagens estão vivendo literalmente a realidade de cada uma das fases de seu passado: na segunda parte, veem-se mais jovens, acompanhando a adolescência de seu filho e a preparação para o casamento da filha; na terceira, são adolescentes vivendo os primeiros momentos do amor; na quarta, o primeiro encontro na escola, em sua infância; a quinta e última parte não possui nenhum diálogo, apenas uma rubrica do autor, indicando a cena a ser representada:

Pólia e Ólia com balões de gás nas mãos, calados e importantes, cruzam-se em seus carrinhos de bebê.

As cenas curtas e isoladas são encadeadas vertiginosamente nesse retorno ao passado. Cada parte pode ser apreendida independentemente do drama que compõem, como uma unidade fechada. Porém, utilizando as palavras de Khlébnikov na apresentação de *Zanguézi*, “funcionam como blocos na composição de um edifício”. Essas cenas isoladas garantem a unidade orgânica do texto como um todo, representando fragmentos da vida das personagens que, na condição de fragmentos em si, no plano da narrativa dramática, podem ser mobilizados em ordem cronológica invertida e, assim, reverter o destino final da morte. Do ponto de vista temático, o futurista Khlébnikov volta à problemática do tempo e da mortalidade, apresentando o caminho da imortalidade ou do retorno cíclico à infância, subvertendo o processo natural da morte por meio da própria forma artística do drama.

Se o diálogo é a essência do drama, e por meio dele se consolida a narrativa dramática, como lidar com um texto dramático no qual o diálogo torna-se ininteligível? O nível máximo de abstração proposto de forma coletiva pela vanguarda russa foi, sem dúvida, a criação da língua zaúm. O projeto de uma língua literária, nunca concluído, teve início a partir dos experimentos com a palavra elaborados por Elena Guro (1877-1913) e Velimír Khlébnikov, e depois abraçado por outros poetas, destacando-se Alekséi Krutchônikh (1886-1968). Apesar de ter sido um recurso utilizado por vários poetas dos grupos de vanguarda, as profundas inovações linguísticas de Khlébnikov fizeram do poeta o principal criador da língua zaúm no cubofuturismo russo. Seus poemas e, às vezes, simplesmente grandes glossários tratados como poemas apresentavam os principais métodos de criação de palavras em língua transmental, e acabaram por revelar a complexidade de seus resultados e efeitos no âmbito dos experimentos linguísticos. Longe de buscar abolir a língua russa, Khlébnikov e Krutchônikh buscavam demonstrar, em textos literários e manifestos, que a língua zaúm poderia ser utilizada de diferentes modos, com intuítos distintos. Por um lado, resultando de estudos linguísticos sobre

a própria língua russa, poderia manifestar-se em complicados neologismos, formados a partir da fusão de raízes de diferentes palavras, aproximações sonoras, mobilização morfológica de prefixos e sufixos que poderiam ser aplicados de forma incomum a determinados substantivos e adjetivos provocando, a princípio, estranhamento, mas sob um olhar mais atento, buscando a ampliação do espectro de sentido da palavra. Por outro lado, em situações em que pudessem representar línguas de deuses, de animais, manifestações de loucura ou de estados emocionais alterados, como o ódio, o êxtase e outros, novos métodos de criação zaúm resultavam em palavras quase ininteligíveis. Mesmo nesses casos, muitas vezes os poetas inseriam sutilmente elementos da língua russa convencional, quase imperceptíveis, de modo a inserir mínimas alusões de sentido nos textos. Na peça *Mundêsdofim*, comentada acima, já surgem esporadicamente alguns neologismos resultantes de processos zaúm de criação.

A peça em um ato *Deuses (Bógui*, de 1921) apresenta sua narrativa dramática baseada em diálogos entre deuses de diferentes origens culturais, todos elaborados em língua zaúm, à parte a apresentação das personagens, no início do texto, as rubricas do autor e outras poucas falas escritas em língua russa, como algumas frases curtas de personagens específicas e a fala do deus Loki, última do drama: "**Loki** – Aqui está a faca do assassino!". A mínima percepção das ações, se isso é possível, somente pode ser apreendida por meio da leitura das rubricas do autor e da apresentação das personagens. Inacessíveis aos humanos, ao plano terreno, as divindades dialogam num tipo de língua zaúm também inacessível à compreensão humana:

**Eros**

Iúntchi, Éntchi! Pigogaro!

Juri kiki: sin sonega, aps zabira miliútchi!

(Enfia uma vespa no meio dos cabelos grisalhos do velho Chang-ti.)

Pliántch, pet, bek, pironzi! Jaburi!

**Amur** (Chega voando com uma abelha presa por um fio – um cabelo grisalho tirado das roupas de Chang-ti.)

Sinoana – tsitsirits!

(Voa com a abelha como se fosse um cavaleiro na companhia de um cão puro-sangue.)

Pitchiriki tchiliki. Emz, amz, umz!

**Iúnona** (Esfregando uma flor do campo amarela nos cabelos brancos de neve.)

Guéli guga gram ram ram.

Múri-gúri rikokó!

Sipl, tsepl, bas!

Apenas algumas palavras em língua zaúm, no diálogo, remetem a raízes de palavras russas, sempre alteradas, de maneira a não serem reproduzidas em sua forma exata (alguns exemplos são as palavras “jaburi” – na voz de Eros, sugerindo o uso da palavra russa “jába”, “sapo” – e “sipl” (pronunciada por Iúnona, e parecendo remeter à palavra “sip”, “abutre”). No caso da última personagem, Iúnona, eventualmente, na sequência do texto, algumas de suas falas apresentam frases curtas no russo convencional, como “estou com frio” ou “ontem aconteceu um beijo”. São casos raros e isolados. Também é possível notar, nos diálogos entre os deuses, ligeiras diferenças no modo de criação das palavras transmentais, o que indica distinções nas estruturas das línguas abstratas utilizadas para divindades de diferentes culturas.

Desse modo, o esvaziamento no plano dos sentidos reflete-se no esvaziamento da narrativa dramática, permitindo ao leitor apenas perceber tratar-se de um conflito entre deuses, que resulta em um assassinato. O diálogo, base fundamental do drama, é desconstruído por Khlébnikov, que coloca em xeque a importância do sentido das falas e da narrativa, com a utilização da língua zaúm. A percepção das situações pelo leitor (ou espectador, no caso da representação teatral), aqui, deve se dar pelas entonações, pela captação emocional das falas. O nível extremo de abstração na linguagem provoca a abstração máxima do gênero dramático, numa ousadia experimental que encontra poucos paralelos no teatro de vanguarda, seja ele russo ou ocidental. O texto de Khlébnikov aponta, em última análise, para o problema da representação, da criação teatral no palco. Em sua perspectiva de conclusão no palco, certamente a representação de *Deuses* dependeria profundamente

da capacidade criativa do diretor de teatro, em sua execução.

Exemplo incontestável e representativo da ruptura estética proposta pela vanguarda russa em todas as formas artísticas, os textos dramáticos de Khlébnikov, por outro lado e justamente por suas características estéticas, não se adequava ao chamado Agitprop (abreviatura de “agitação” e “propaganda”), movimento de democratização do teatro entre o proletariado soviético que atuou fortemente nos anos após a Revolução de 1917. Com encenações levadas ao público nas ruas, em trens, em casas de cultura e outros locais, o movimento tinha o objetivo de fundo utilitarista de educar e formar a moral do futuro homem soviético e, ainda que tenha chamado a atenção de vários artistas da vanguarda, manifestava-se mais comumente em forma de esquetes e cenas com personagens tipificadas,

...assemelhadas a caricaturas (o morador mesquinho, o burguês gordo e egoísta, o trabalhador preguiçoso, o religioso hipócrita etc.), reproduzindo em grande medida uma polarização entre bondade e maldade típica do melodrama – gênero que seria mais tarde defendido por Górkí e Lunat-chárski como altamente adequado para uma estética soviética, dada sua capacidade de definir claramente os afetos em disputa e propor uma moral clara.

Avesso à propagação de quaisquer ideais ou à educação construtiva e positiva do homem soviético, o drama experimental khlebnikoviano representava muito mais a arte de ruptura quase total com a tradição e o puro exercício estético cubofuturista. Um teatro que, mesmo que produzido num período de revoluções artísticas, sobrepunha-se ao seu tempo, num salto inovador que o lançava para o futuro, tornando-o um teatro de difícil representação no palco até mesmo para os dramaturgos e grupos teatrais contemporâneos do poeta. O grau de abstração do drama de Velimír Khlébnikov, retomando o discurso de Maiakóvski citado no início deste artigo, fazia dele uma arte para leitores iniciados, talvez apenas para poetas, dramaturgos e estudiosos da literatura e do teatro de vanguarda.

## Referências bibliográficas

CAVALIERE, Arlete. *Teatro Russo – Percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.

CHEVTCHÉNKO, E. S. “Dramaturgúitcheskoe Novátorstvo V. Khlébnikova”. *Aktualnye Problemý Filológii i Pedagogúitcheskoi Lingvístiki*, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgicheskoe-novatorstvo-v-hlebnikova>>. Acesso em: 25.01.2022.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. “O texto dramático e a cena teatral: elementos de análise a partir de Patrice Pavis”. *Revista Linguagem & Ensino*, v.22, n. 1, Pelotas, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/view/16163> >. Acesso em: 26.01.2022.

KHLÉBNIKOV, Velimír. *Sobránie Sotchiniénii v Chestí Tómakh* (Собрание Сочинений в Шести Томах). Moscou: Imli Ran, 2005.

KHLÉBNIKOV, Velimír. *Sobránie Sotchiniénii v Triókh Tóma-kh* (Собрание Сочинений в Трех Томах). São Petersburgo: Akademícheskii Proekt, 2001.

KHLÉBNIKOV, Velimír. *Tvoréniia* (Творения). Moscou: Sviétskii Pisátel, 1987.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. “O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921)”. *Revista Sala Preta*, v. 19, n. 1, 2019. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156228>>. Acesso em: 26.01.2022.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 14/02/2022

Aceito em: 04/04/2022