

POESIA E POÉTICAS DO FUTURISMO

(RUSSO E ITALIANO)

Aurora Fornoni Bernardini

Tese de Doutorado

apresentada junto ao Curso de

Língua e Literatura Italiana da

F.F.L.C.H. da U.S.P.

1972

Tendebantque manus rípaē ulterioris amore

(virgílio)

Agradecimentos calorosos a

Alfredo Boal

Boris Cnaldorman

Helmi Neer

Haroldo de Campos

Liuba Kuznetsova

Paulo Perez

Rudolf Buganov

Luci Spryndia

Mario

Mariela

**e aos alunos das várias anos do Curso de
Língua e Literatura Russa**

Introdução

A Tese que apresentamos sob o título de "Poesia e Poéticas do Futurismo (Russo e Italiano)" é a retomada de um discurso que iniciamos em 1968, por ocasião da elaboração de nossa Dissertação de Mestrado.

Naquela oportunidade demos ênfase especial ao estudo de materiais que situassem os dois Futurismos em seus respectivos contextos históricos (1) e à análise de alguns de seus traços diacrônicos mais peculiares (2).

Neste trabalho nossa preocupação dirige-se agora quase que exclusivamente, para os textos que procuramos analisar.

Trata-se, neste sentido, de uma tentativa de caráter acentuadamente sincrônico. O mesmo espírito anima também a escolha das teorias e dos métodos dos quais nos valemos em nossas análises.

A esse respeito torna-se oportuna a antecipação de uma justificativa.

Poderá surpreender no desenvolvimento do item 1 de nosso projeto, a reprodução quase integral dos "apanhados" teóricos de certos autores considerados, em lugar das simples referências às obras em questão. O fato é que, em parte, ele é dedicado aos jovens estudiosos de nossos cursos (muitos dos quais tão prontamente colaboraram nas urgentes tarefas de datilografia e mimeografia) que, por várias razões, não tem acesso a esta pluralidade de teorias.

(1) Capítulos I, II, III, IV, V, VI, IX

(2) Capítulos VII VIII

A forma da apresentação justifica-se portanto primeiramente, num nível eminentemente didático. Em segundo lugar coloca-se a justificativa funcional.

Os elementos todos, pertencentes a esses códigos diferentes, vão servir como categorias de análise, como argumentos dos conceitos que mais tarde vão ser usados nas análises de textos. Daí nosso interesse em defini-los ampla e unívocamente.

De qualquer maneira, procurou-se reduzir o espaço reservado a tais resumos. Os que comparecem no 1º capítulo, onde será longamente discutido o método de abordagem, foram escritos em tipo menor, outros, como as teorias referentes a Boccioni e a Marinetti, foram relegadas a um apêndice cuja leitura é facultativa, como igualmente o é a dos "Materiais para um estudo do futurismo russo e do futurismo italiano" que constituem nosso trabalho de Mestrado.

Outro ponto a ser justificado é a escolha de apenas um futurista russo para quatro autores italianos.

Isso se compreende facilmente quando diante de nós se ergue um poeta da estatura de Khliébnikov; como dizia Tinianov, em sua introdução às obras reunidas do autor, nele não há apenas Futurismo: nele, conforme tentamos salientar na primeira parte de nosso estudo, há simplesmente t u d o o que hodiernamente se entende por Poesia e Literatura.

Isto posto, as fortes razões do conhecimento imperfeito, do tempo escasso, da técnica falha e uma série de outras limitações, constelações inevitáveis de nossa obra, abrem humildemente alas para o sentimento de genuíno orgulho que sentimos em termos servido de instrumento, nem que seja em medida mínima, para tornar mais conhecido ao mundo brasileiro esse grande vulto da cultura eslava e universal.

Nosso trabalho, apesar de traçar alguns paralelos secundários, não tem pretensões de comparar os dois Futurismos.

A escolha dos autores italianos tem como movente básico o fato de serem eles os intérpretes mais ou menos felizes das poéticas implícitas ou explícitas à luz das quais quisemos analisar suas obras. Tal seleção absolutamente não desmerece os outros escritores que não tivemos ocasião de considerar, pelo contrário, serve a reforçar a constatação de que o discurso sobre os movimentos futuristas está apenas reaberto e se encontra à espera de ulteriores aprofundamentos e recuperações.

Plano Geral

POESIA E POÉTICAS DO FUTURISMO (RUSSO E ITALIANO)

I - O futurismo russo Khliébnikov

- 1- Ka - Teorias e métodos envolvidos - pag. 9
- 2- Ka - Original - pag. 41
- 3- Ka - tradução e notas - pag. 60
- 4- Ka - A construção do signo - pag. 119
- 5- Ka - Análise do signo:
 - a) correspondências - pag. 162
 - b) o método dos fragmentos - pag. 282
 - c) o espaço e o tempo - pag. 213
 - d) apresentação das personagens e motivos
pag. 226
 - e) por falar em paralelos... pag. 240

II - Os futuristas italianos

- 1 - Introdução - pag. 246
- 2 - Fillia e a estética de Boccioni - pag. 248
- A Futurismo russo e futurismo italiano:
 - I comentário - pag. 254
- 3 - Marinetti e a bipolaridade - pag. 259
- B - Futurismo russo e futurismo italiano:
 - II comentário - pag. 268
- 4 - Lucini e o referente - pag. 277
- 5 - Palazzeschi e a homeopatia - pag. 296

III Apêndice - pag. 305

IV Bibliografia - pag. 321

1- O futurismo russo: Khliébnikov

1 - Ka - Teorias e métodos envolvidos

A linguagem de Ka articula imagens, mitos, lendas, fatos, reúne-os num tempo onde não há barreiras, a través de um espaço sem limites.

O que dizer de obra tão cósmica? Descrever seus vários aspectos, como o faz a história literária? Mas como defini-los, uma vez que se tenha conseguido captá-los? É possível, por trás das filigranas da "Parole", dos meandros dos pontos de vista, descobrir-se uma Forma?

Existe um sistema implícito de regras e unidades?

Logo no início de nosso trabalho temos que resolver o seguinte: ou Ka é uma série de fragmentos, reunidos conforme a sensibilidade artística de seu autor, uma série de contas enfiadas uma após a outra, ou ele tem uma unidade compacta e possui uma estrutura acessível à análise, que pode ser descoberta. A esta altura evidencia-se o impasse em que nos encontramos.

Presentimos que há uma unidade - uma estrutura subjacente, mas não^a conhecendo-a, não podemos conceber, a partir dela, um modelo hipotético de descrição, uma teoria que nos permita descer as partes e integrá-las ao todo, descartando como desvios os elementos que não se enquadram no esquema primitivo.

Poderíamos talvez, animados pelos estudos do grupo estruturalista francês, começar por um expediente: A lingüística chegou até a frase; pois bem, nossa obra poderá ser então tratada como uma grande frase, suas relações homólogas às relações da frase-unidade da lingüística, e nela tentar-se-ão encontrar todas as principais categorias da primeira.

Teríamos então diante de nós por um lado a Obra e por outro lado a Linguagem (1).

(1) Em nosso trabalho falaremos de lingua e linguagem nos termos em que as palavras são empregadas por Saussure.

Tomamos a liberdade de traduzir habla também como linguagem, sendo que em cada caso especificamos tratar-se de linguagem prática ou de comunicação, linguagem poética, linguagem do autor etc.

"Recapitulemos los caracteres de la lengua: Es un objeto bien definido en el conjunto heteróclito de los hechos de lenguaje. Se la puede localizar en la porción determinada del circuito donde una imagen acústica viene a asociarse con un concepto. La lengua es la parte social del lenguaje exterior al individuo, que por si solo no puede creala ni modificarla; no existe más que en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad. Por otra parte, el individuo tiene necesidad de un aprendizaje para conocer su funcionamiento; el niño se la va asimilando poco a poco. Hasta tal punto es la lengua una cosa distinta, que un hombre privado del uso del hablar conserva la lengua con tal que comprenda los signos vocales que oye.

La lengua, distinta del habla, es un objeto que se puede estudiar separadamente. Ya no hablamos las lenguas muertas, pero podemos muy bien asimilarnos su organismo lingüístico. La ciencia de la lengua no sólo puede prescindir de otros elementos del lenguaje, sino que sólo es posible a condición de que esos otros elementos no se inmicuyan.

Mientras que el lenguaje es heterogéneo, la lengua así delimitada es de naturaleza homogénea: es un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica y donde las dos partes de signo son igualmente psíquicas.

La lengua, no menos que el habla, es un objeto de naturaleza concreta, y esto es gran ventaja para su estudio. Los signos lingüísticos no por ser esencialmente psíquicos son abstracciones; las asociaciones ratificadas por el consenso colectivo, y cuyo conjunto constituye la lengua, son realidades que tienen su asiento en el cerebro. Además, los signos de la lengua son, por decirlo así, tangibles; la escritura puede fijarlos en imágenes convencionales, mientras que sería imposible fotografías en todos sus detalles los actos del habla; la formación de una palabra, por pequeña que sea, representa una infinidad de movimientos musculares extremadamente difíciles de conocer y de imaginar. En la lengua, por el contrario, no hay más que la imagen acústica, y ésta se puede traducir en una imagen visual constante. Pues si se hace abstracción de esta multitud de movimientos necesarios para realizar en el habla, cada imagen acústica no es, como luego veremos, más que la suma de un número limitado de elementos o fonemas, susceptible a su vez de ser evocados en la escritura por un número correspondiente de signos. Esta posibilidad de fijar las cosas relativas a la lengua es la que hace que un diccionario y una gramática puedan ser su representación / fiel, pues la lengua es el depósito de las imágenes acústicas y la escritura la forma tangible de esas imágenes. "

(F. de Saussure: "Curso de Linguística General" pg. 110)

Achamos conveniente aqui, valendo-nos do excelente estudo de E. Benveniste "Les niveaux de l'analyse linguistique in Problèmes de linguistique générale - (Gallimard, Paris 1966), acompanhar desde sua origem alguns conceitos fundamentais da análise lingüística (até à frase), que virão a ser empregados, além da frase, por R. Barthes, em seu estudo-resumo "Introduction à l'analyse structurale des récits" in Communications nº 8 - Seuil, Paris 1966, cujo apanhado também apresentarem, como uma das tentativas teóricas mais completas de análise estrutural do conto, que é, por tratarmos de Ka, o que mais de perto nos interessa.

Estas e outras "inserções" teóricas (de Hjelmslev, Levin, Jakobson, Freud, Boccioni, Soffici etc.) acompanharão nosso trabalho a título de documentação e, num momento em que no estudo da literatura torna-se cada vez mais sensível a procura da objetividade, servirão a estabelecer um código comum entre emissor e receptor.

O que pode ser admitido como fato da língua e quais os critérios adequados que o admitem como tal ?

Começemos pela determinação destes últimos. Os linguistas que trataram do assunto (particularmente R. Barthes e E. Benveniste), são concordes em considerar a noção de nível como essencial no processo de análise, no que concerne a articulação da língua e o caráter discreto de seus elementos.

O processo todo da análise lingüística visa delimitar os elementos por meio das relações que os unem, e o faz através de duas operações fundamentais, das quais dependem todas as outras:

a segmentação,

a substituição.

O texto deve, portanto, ser segmentado em porções cada vez mais reduzidas, até o elemento indecomponível, e paralelamente, deve-se identificar estes elementos pelas substituições que eles admitem.

Quando se decompõe uma unidade obtém-se, não unidades de nível inferior, mas segmentos formais da unidade em questão.

Ao decompor, por exemplo, a palavra francesa *homme* /om/ em /o/ /m/ só temos, por enquanto, dois segmentos. Para aceitarmos o fato de que /o/ e /r/ são unidades fonemáticas, é necessário, por um lado, recorrer a /ot/ (*hotte*), /os/ (*os*) e, por outro lado, a /om/ (*heume*) e /ym/ (*hume*).

O exemplo é uma aplicação parcial do método da distribuição, que consiste em definir-se cada elemento pelo conjunto das vizinhanças onde ele aparece, e por uma dupla relação, do elemento com os outros elementos presentes simultaneamente na mesma porção do enunciado - (relação sintagmática) e do elemento com os outros elementos mutuamente substituíveis - (relação paradigmática).

Assim, da palavra francesa *raison* /r/ /ɛ/ /z/ /õ/ /rɛzõ/, obtém-se, por substituições progressivas respectivamente:

saison

rasons

rayon

raisin

Aplicando-se a cada um dos elementos o mesmo processo, obtém-se um repertório de todas as substituições possíveis, e cada segmento assim obtido poderá ser identificado em outros signos.

Tomemos, por exemplo, a classe dos substitutos possíveis de /r/ : /b/, /s/, /m/, /t/, /v/; aplica-se o mesmo processo a cada um dos outros três elementos de /r/ /ɛ/ /z/ /õ/, chega-se ao repertório de todas as substituições obtíveis - cada uma delas salientando um segmento identificável em outros signos.

Progressivamente de um signo a outro, é o conjunto dos elementos que são depreendidos, para cada um deles, a totalidade das substituições possíveis.

Como resultado destas operações pode-se distinguir duas classes de elementos minimais: os fonemas, que são ao mesmo tempo segmentáveis e substituíveis, podendo constituir portanto classes sintagmáticas e paradigmáticas, e os traços distintivos dos fonemas, que são apenas substituíveis, podendo constituir apenas classes paradigmáticas.

$$\frac{\text{segmentabilidade}}{\text{classe sintagmática}} = \frac{\text{substituitibilidade (N.)}}{\text{classe paradigmática}}$$

- (N) Exemplo de substituitibilidade de traços distintivos :
 a /d^h/ podem ser atribuídos quatro traços distintivos:
 oclusão, dentalidade, sonoridade, aspiração.
 A oclusão pode ser substituída por uma fricção.
 A dentalidade pela labialidade.
 A aspiração pela glotalidade etc.

O nível dos fonemas (fonemático) e o nível dos traços distintivos (merismático) são os dois níveis inferiores da análise lingüística.

É preciso agora ver se estas unidades nos permitem determinar uma unidade superior que as contenha, ou seja, operar sobre porções mais extensas do texto e realizar operações de segmentação e substituição, obtendo unidades maiores.

Para tanto descobre-se que o sentido (N) é a condição fundamental a ser preenchida por qualquer unidade de qualquer nível que queira obter um estatuto lingüístico.

- (N) Exemplo do sentido, como condição indispensável da análise lingüística: na expressão inglesa "living things" /li:viŋeiz/ identificamos as três unidades fonemáticas /i/, /e/, /ŋ/. Vamos agora procurar uma unidade que as contenha.
- Das seis combinações logicamente possíveis destas três unidades, /iŋ/, /iŋe/, /eiŋ/, /eŋi/, /ŋie/, /ŋei/, verificamos que /ŋei/ e /eiŋ/ estão realmente presentes na cadeia /li:viŋeiz/: O que nos faz escolher /eiŋ/ e afastar /ŋei/?
- É a condição lingüística do sentido, que deve satisfazer a determinação da nova unidade de nível superior. /eiŋ/ tem sentido, e /ŋei/ não.

Só tem sentido definir a distribuição de um fonema, quando é considerado em relação a uma unidade particular de nível superior (morfema), que o contenha. Este nível superior não é externo, mas interno à análise; e um operador.

Concluimos Uma unidade lingüística só será aceita como tal se for possível identificá-la numa unidade mais alta.

Do fonema passamos ao nível do signo (palavra).

A palavra tem, devido a sua natureza dupla, uma posição funcional intermediária. Decompõe-se em unidade de nível inferior e entra, a título de unidade significante juntamente com outras, numa unidade de nível superior: a frase .

A frase realiza-se por palavras, mas não se reduz à soma de suas partes; o sentido inerente a este todo também está em cada um de seus constituintes.

A palavra não comparece necessariamente na frase com o sentido que ela tem como unidade autônoma. Na frase a palavra é considerada sobretudo como elemento sintagmático, suas relações paradigmáticas contam menos .

Quando, da palavra, nos passamos à frase, é preciso ver como são articuladas as palavras segundo seus níveis. Por serem discretas, as entidades lingüísticas admitem duas espécies de relações: entre os elementos do mesmo nível (distribucionais) e entre os elementos de níveis diferentes (integrativas).

Um signo é materialmente função de seus elementos constitutivos, mas a única maneira de definir estes elementos como constitutivos é de identificá-los no interior de uma unidade determinada onde eles desempenham uma função integrativa (ex.: civil é um signo, pois ele funciona como integrante de: civil ou militar; estado civil; guerra civil).

Uma unidade será reconhecida como distintiva, num nível dado, se puder ser identificada como "parte integrante" da unidade do nível superior da qual ela se torna integrante.

No sistema dos signos lingüísticos, o alcance da distinção constituinte/integrante toca dois limites. De um lado a frase, que não pode integrar nenhuma unidade mais alta, e de outro o merisma, que só pode ser definido como integrante.

Que tipo de função pode ser atribuída a esta distinção entre constituinte e integrante?

Uma função semelhante à que encontramos entre "forma" e "sentido".

A dissociação nos fornece a constituição formal, a integração - unidades significativas.

A forma de uma unidade lingüística se define como sua capacidade de dissociar-se em constituintes de nível inferior.

O sentido de uma unidade lingüística se define como sua capacidade de integrar uma unidade de nível superior.

O número de signos que entra numa frase e indiferente um único signo pode ser um predicado. Mas o predicado é uma propriedade fundamental da frase, não uma unidade de frase.

A partir de frase abandona-se a língua como sistema de signos e entra-se numa outra esfera que é a da língua como instrumento de comunicação, cuja expressão é o discurso.

Passando agora para o discurso, verificamos ser ele constituído por proposições; vale para ele o que, em outros termos, foi dito para a frase:- as frases entram em sua composição, mas o discurso não pode ser reduzido a uma soma de frases.

Qualquer que seja o número de níveis que queiramos encontrar no discurso, é indiscutível ser ele uma hierarquia de instâncias. Compreendê-lo é reconhecer nele "estágios", projetar os encadeamentos horizontais do fio narrativo sobre um eixo implicitamente vertical, passar de um nível a outro:- o sentido atravessa o discurso .

Barthes, ordenando as hipóteses de vários estudiosos, propõe estes, como sendo os níveis que podem existir progressivamente integrados no discurso:

- a) Nível das Funções (Propp)
- b) Nível dos Actantes (Greimas)
- c) Nível dos Personagens (Todorov)

e os vê todos, sob o prisma do Nível da Narração:

Nível da Narração :

I Unidades

A função é a unidade narrativa que se apresenta como termo de uma correlação.

No conto, tudo o que é notado é notável.

Mesmo o detalhe irreduzível a qualquer função terá o sentido do absurdo ou do inútil. A arte literária desconhece o ruído (no sentido informacional) não há unidades perdidas.

Do ponto de vista lingüístico a função é uma unidade de conteúdo: não é a forma pela qual é expresso um enunciado, mas sim é o que ele quer dizer.

Devido ao fato da linguagem do conto ser diferente da linguagem prática, as unidades funcionais narrativas serão diferentes das unidades lingüísticas - - ocasionalmente poderão coincidir. E ainda poderão ser representadas por unidades superiores, iguais ou inferiores à frase - o importante é que elas remetam a um conteúdo necessário ao conjunto do conto.

Funções e índices

As funções pertencerão a duas grandes classes: a distribucional e a integrativa.

À classe distribucional pertencem as funções semelhantes às de Propp: a compra de um revólver tem como correlato o momento em que ele será usado ou em que se pensou em usá-lo. Serão chamadas simplesmente funções.

À classe integrativa pertencem todos os índices, no sentido geral da palavra, sendo que, cada índice considerado remeterá não a um ato complementar e conseqüente, mas a um conceito necessário ao sentido do

conto. Ex.: Informações relativas à identidade das personagens, notações que contribuem a caracterização da atmosfera etc.

A relação entre um índice e seu correlato não é mais distribucional, mas integrativa: para compreender para que serve um índice é preciso passar a um nível superior (Narração).

As funções implicam em relata metonímicos e os índices em relata metafóricos. A sanção das funções é sintagmática, a dos índices paradigmática. As primeiras correspondem a uma funcionalidade do fazer, os segundos a uma funcionalidade do ser.

Sub-classes das Funções:- Núcleos e Catálises

- a) Núcleos ou Funções Cardiais: desempenham um papel essencial no conto, ou seja, a ação à qual se referem produz uma alternativa consequente para a continuidade da estória.
- b) Catálises: servem a preencher o espaço narrativo que existe entre as primeiras; sua natureza é completiva e sua funcionalidade é atenuada, unilateral, parasitária.

Exemplo:-

O espaço que separa dois momentos de um relato /o telefone tocou/ e /ele atendeu/ pode ser saturado por uma série de incidentes menores, quais: /dirigiu-se a escrivaninha/, /levantou o fone/ etc.

As catálises são unidades consecutivas, enquanto que os núcleos além de consecutivos são consequentes. O que os constitui não é a "força" da ação enunciada, mas, se quisermos, o "risco". Os núcleos são os momentos de risco do conto. Entre estes pontos de alternativa, as catálises apresentam-se como pontos de "descanço", de segurança, que não deixam, por isso, de participarem da economia da mensagem, sendo responsáveis pela manutenção da tensão se

mântica do discurso. Parecem lembrar a cada instante: "haverá, houve sentido nisso".

A função constante das catálises e a função fática: mantém constante o contato entre o narrador e o destinatário.

Sub-classes dos Índices:- Índices propriamente ditos e Informantes

a) Os Índices propriamente ditos: possuem sempre significados implícitos e remetem portanto a uma personagem, à atmosfera, a uma filosofia etc. Os índices não são saturados por informantes, pois só podem ser saturados num nível superior: o das personagens ou da narração. A relação de que fazem parte é uma relação paramétrica, em que o segundo termo está sempre implícito, é contínuo, seja ele um episódio, uma personagem ou a obra toda.

(N. Ruwet chama elemento paramétrico a um elemento que é constante durante toda a duração de uma peça musical. Ex.: o caráter monódico de um solo.)

b) Os Informantes: são dados puros, imediatamente significantes. Sua funcionalidade é fraca, mas servem para autenticar a realidade do referente, para tornar verossímil a ficção. São funcionais ao nível do discurso, não da estórica. Ex.: "descriptio" ou "ekrasis".

II Relações entre as unidades

1) Uma unidade pode pertencer, ao mesmo tempo, a duas classes diversas: algumas unidades podem ser mistas.

2) As catálises, os índices, os informantes, são Exoan-sões em relação aos núcleos, que constituem conjuntos finitos de termos pouco numerosos, são regidas por uma lógica, são necessárias e suficientes.

As outras unidades vem preenchê-los por meio de uma proliferação em princípio infinita.

- 3) Na obra, os índices e os informantes podem combinar-se livremente.

A catálise implica necessariamente na existência do núcleo ao qual remete, mas não reciprocamente.

Os núcleos mantêm entre si uma relação de solidariedade: a existência de um núcleo exige a existência de outro e vice-versa. Disto decorre que, para a manutenção de ossatura do relato, as expansões são suprimíveis, os núcleos não.

- 4) Do ponto de vista da sintaxe funcional do conto, os núcleos agrupam-se em seqüências, donde:

Seqüência: um agrupamento lógico de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade, que inicia quando um de seus termos não tem antecedente e se conclue quando um de seus termos não tem conseqüente.

Há uma sintaxe interna às seqüências e uma sintaxe das seqüências entre si: seus termos se interceptam, se intercalam, se deslocam em contraponto. Quando cessam estas interferências, temos o surgimento de blocos estanques, separados, que são recuperados no nível superior das Ações (ou das Personagens). Devido ao fato das personagens serem as mesmas, subsiste uma relação de ação entre os blocos.

III Descrição do código através do qual o narrador e o leitor são significados no conto.

- 1) Função conativa da comunicação: toda vez que o narrador relata fatos que são conhecidos dele e não do leitor, há um signo de leitura, pois não haveria sentido no narrador contar a si mesmo fatos que já conhece.
- 2) Os signos do narrador: são iminentes ao conto, e portanto acessíveis a uma análise semiológica. A narra

ção, o código do narrador, tal como, a língua, só conhece dois sistemas de signos:

 pessoal (eu) e apessoal (ele).

Exemplos de códigos de narração:

fórmulas métricas

protocolos convencionais de apresentação

histórias de fadas (neste caso o nível narracional está repleto de signos codificados: "Era uma vez" etc.)

Hoje, grande parte da literatura não é mais descritiva, mas transitiva: esforça-se em efetivar na palavra um presente tão puro que todo discurso se identifica no ato que o libera.

Entretanto, a forma última do conto, como conto, transcende seus conteúdos e suas formas propriamente narrativas (Funções e Ações).

O nível narracional tem um papel ambíguo. É contíguo à "situação do conto", as vezes pode incluir-la, (situação do conto: conjunto de protocolos de acordo com os quais o conto é consumado. Há algumas "situações de conto" que são fortemente codificados - ex.: romances epistolares, manuscritos reencontrados - hoje entretanto, preferem-se signos que não tenham o aspecto de signos), ou seja, abre-se sobre o mundo onde o relato se consome, mas ao mesmo tempo fecha-se sobre o conto, o constitui definitivamente como expressão de uma linguagem que prevê e carrega consigo, sua própria metalinguagem.

Além do nível narracional começa o mundo, ou seja, outros sistemas (sociais, econômicos, ideológicos) cujos termos já não são mais os do conto, mas elementos de uma outra substância (fatos históricos, determinações, comportamentos etc.).

IV Nível da Narração:-1º processo - Segmentação.

A forma do conto possui duas capacidades fun

damentais:- dispor os signos ao longo da estória e inserir nela expansões imprevisíveis, que o conto incorpora, torna-as partes essenciais, como acontece no sonho. As unidades de uma sequência podem ser separadas umas das outras pela inserção de unidades que provem de outras sequências.

(Distaxia: inserção de elementos entre as unidades de um único signo:- Ex.: "Elle ne nous a jamais plus pardonné".)

O conto é uma linguagem fortemente sintética, fundada sobre uma sintaxe de encaixamento e de envolvimento. Cada ponto do relato é como se fosse um no simbólico, que irradia, ao mesmo tempo, em diferentes direções. A unidade é incorporada pelo conto, mas ele se mantém coeso pela distorção e irradiação de suas unidades.

A distorção doa à linguagem do conto sua marca própria: transforma-a naquilo que os Formalistas russos chamaram de siujet. (Vide Thématique, de B. Tomachevski in Théorie de la littérature op. cit.)

No conto, as unidades contíguas, de um ponto de vista mimético, podem se apresentar separadas por uma longa série de inserções, que pertencem a esferas funcionais diferentes. Estabelece-se assim um tempo lógico (diferente do tempo real), sendo que a pulverização aparente das unidades é regida pela lógica que une os núcleos das sequências. O suspense é uma forma exasperada de distorção. Ele mantém aberta uma sequência, pelo processo enfático do retardamento, detém uma função fática, reforçando o contato com o leitor, ameaça o leitor de uma sequência inacabada, é um jogo com a estrutura, destinado a pô-la em risco e glorificá-la.

A realidade de uma sequência não está no desenrolar-se natural das ações que a compõem, mas na lógica que é exposta, que é arriscada e satisfeita.

O poder catalítico do conto, tem por corolário seu poder elítico. Pode-se resumir um conto, de a-

cordo com os princípios estruturais, mantendo-se a individualidade da mensagem. Como consequência, resulta a possibilidade de se transpor, (do conto para o filme por exemplo) a estrutura de sua linguagem.

Ora, por um caminho inverso, deveria ser portanto possível reencontrar esta estrutura, distinguindo e classificando os elementos traduzíveis e intraduzíveis de um conto: a existência real de semióticas diferentes e conorrentes facilitariam este tipo de análise.

V Nível da narração:- 2º processo - Integração

O que foi desconjuntado num certo nível, (no nível da sequência, por exemplo) é reconjuntado mais frequentemente num nível superior (significado total de uma quantidade de índices dispersos, ação de uma classe de personagens). Trata-se do fenômeno da Integração. Ela permite orientar a compreensão de elementos descontínuos, contíguos e heterogêneos, tais como são dados pelo sintagma, que lhes reconhece apenas uma dimensão: a sucessão. É um fator de isotopia (e unidade de significação que, por exemplo, impregna um signo e seu contexto), pois, cada nível integratório doa sua isotopia às unidades de nível superior. Ela, entretanto, não se apresenta de uma forma regular, serena. Muitas vezes uma única unidade pode possuir dois correlatos, um sobre um nível (função de uma sequência), outro sobre outro nível (índices que remetem a um "actante").

O conto se apresenta assim como uma série de elementos mediatos e imediatos.

Pelo concurso da segmentação (distaxia) e da integração a estrutura se ramifica, se descobre, se retoma: o conto se desenvolve.

Observando-se o desenvolvimento de um conto, nota-se que ela parte do mais codificado para o menos codificado e assim sucessivamente. Assim vai do fonema à frase, depois de micro-sequências, (ainda bastante livres) até às grandes ações, que formam um código forte e restrito.

VI Conclusão

A criatividade do conto situa-se assim entre dois códigos, o da Linguística e o da Translinguística.

A esta altura da exposição da teoria, acompanhada pela leitura das obras dos estudiosos que foram sendo citados, já nos é possível estabelecer uma linha de abordagem geral das classes de unidades do conto. Seriam elas, de acordo com sua reordenação proposta pelo grupo de Liège da Rhétorique Générale (Larousse Paris, 1970)

- A - 1. os núcleos e as catálises
 2. os personagens e os índices
 3. os informantes: lugares, objetos, gestos
 4. as actantes e a relação entre personagens e actantes.
- Isso pelo que diz respeito ao conto como sendo uma figura da Forma do Conteúdo.
- B - Na abordagem do conto, como figura da Forma de Expressão seria visto em caráter de discurso literário ou seja:
- o tratamento do tempo
 - o encadeamento dos fatos e o determinismo causal
 - a representação do espaço
 - o ponto de vista
- C - Se a isto se somar o estudo do conto como língua, ou seja, se nele foram encontrados os metaplasmos, os metataxemas, os metasemas e os metalogismos que tão oportunamente sistematiza o grupo da Rhétorique Générale, sua análise sincrônica poder-se-à dizer relativamente completa.

Muito bem, quanto ao item B estamos plenamente de acordo, tanto mais que seus termos são a retomada de caminhos de análise - já consagrados e que outros são ^{estabelecidos} ~~se-~~ não o tempo, o espaço, o ponto de vista, o enredo?

Quanto às Figuras de Retórica (item C), já Jakobson em 1921 fazia um levantamento minucioso das empregadas por Khlébnikov em suas obras, procurando-as justamente na morfologia, na sintaxe, na semântica, na lógica.

No item A residiria portanto a maior inovação, no que se refere ao "conto", trazida pelas pesquisas de Barthes e de certo ramo do estruturalismo francês.

Ocorre, na análise do conto de Khlébnikov ser justamente dela que não podemos nos valer, ou melhor, ela é que não nos vale, por dois motivos básicos:

- 1 por seu caráter generalizante, deixa de fora ocorrências específicas que podem ser fundamentais na estrutura do conto
- 2 Uma vez elaborada, funciona como uma teoria a-priorística, ou seja algo que deve ser colocado por cima do conto, havendo então, na melhor das hipóteses, além da coincidência um transbordamento.

Como Barthes fez questão de frisar, em seu artigo-resumo L'Analyse Structurale du Récit, ele procurou "não tolher", com seu estudo, as várias tentativas de sistematização que estão em curso e que visam o mesmo objeto.

Sem dúvida a leitura das obras específicas de estudiosos quais Barthes, Greimas, Benveniste, Todorov, Rifatène, e de outras de Genette, Bremond, Sapir, Metz, Cohen etc. é bastante estimulante, no sentido em que vai delineando uma série de possibilidades de sistematização.

A medida porém que tentamos selecioná-las e aplicá-las ao nosso conto, verificamos que, ao lado do surgimento de coincidências e perspectivas, sem dúvida interessantes, ficaram de fora elementos típicos por demais importantes. Ou seja, não é que o conto resista a estas várias abordagens, ele simplesmente transborda.

E isso, não se deve só ao fato do conto, além de ser a expressão de uma língua, ser também expressão da linguagem poética de seu autor e necessitar, como muito bem viu Hjelmslev, ao lado de uma abordagem científica, uma abordagem poética; mesmo deixando de lado a abordagem poética (se for possível separá-las) é impossível superar a impressão de inacabado e particular que permanece após a leitura de várias abordagens de nível científico que tem por base a obra como expressão de uma língua.

Longe de nós a idéia de querer criticar qualquer uma que seja dessas tentativas.

O caráter de "não acabamento" é inerente justamente ao fato de serem tentativas e não constituírem ainda um todo articulado.

(N.) Muitas vezes as tentativas chegam a parecer contraditórias. Veja-se por exemplo o que diz o próprio Barthes à pag. 9 de S/Z (Seuil - Paris, 1970) a respeito de uma hipotética "grande structure narrative, que nous reverserons (pour vérification) sur n'importe quel récit: tâche épuisante ("Science avec patience, Le supplice est sûr") et finalement indésirable, car le texte y perd sa différence."

Por outro lado, a leitura de obras de Jakobson, que nos foram de grande valia para nortear a abordagem poética de nosso objeto, surpreendeu-nos pelo relevo dado às teorias de Hjelmslev e Peirce.

Animados, novamente, por estas referências, remontamos a fonte.

Da obra básica de Hjelmslev "Os Fundamentos da Teoria da Linguagem" (Edição Italiana Guilio Einaudi Editore - Torino, 1968), cujo resumo que segue documenta nossas conclusões, depreendemos possibilidades que, aplicadas ao nosso texto, continuam, é verdade, deixando de fora um grande número de características importantes (se bem que elas, segundo Hjelmslev, serão recuperadas na abordagem poética) mas, em lugar de reduzi-lo, encerrando-o em superposições esquemáticas variáveis, legitimam um tipo de abordagem científica altamente dialética e gratificadora.

O mérito principal reside na natureza da teoria de Hjelmslev.

O trabalho visa apresentar sua Teoria Linguística, que o autor aplica rigorosamente ao sistema da Língua, mas ele não parte do "rebâtimento" desta teoria da Língua sobre o plano da Linguagem.

A teoria, diz Hjelmslev, deve ser arbitrária e adequada a seu objeto.

Quando o objeto é a Língua, a teoria que ele expõe é adequada. Se o objeto for um texto literário, a teoria poderá mudar; o que deverá permanecer constante é o princípio empírico e o processo de sua aplicação, ou seja, o texto pode exigir o tipo de teoria e o método que mais lhe convierem, uma vez observados o Princípio Empírico, o Princípio de Análise e o Processo de Aplicação da Teoria.

Isso significa basicamente que o estudo da obra é feito a partir do sistema do texto e o método a ser empregado não vai da menor à maior unidade, mas parte dos

conjuntos de maior extensão.

Se compararmos o esboço da obra de Hjelmslev que segue, com o resumo da abordagem de Barthes () estas e outras diferenças fundamentais poderão ser relevadas

(N.) E interessante notar por outro lado, como A. J. Greimas em seu Du Sens (ob.cit.) particularmente no capítulo em que trata das relações entre Poesia e Linguística estrutural se aproxima nebulosamente em muitos pontos, das conclusões de Hjelmslev, de cujas "definições" aliás, faz vasto emprego.

"O Poético não se caracteriza pelo acréscimo de um Plano de Expressão suplementar, mas resulta da fusão interna dos dois planos da Expressão e do Conteúdo... A Linguagem Poética, ao mesmo tempo em que pertence à Língua, é também volta ao grito primero... Finalidade da poética : compreender e descrever em termos de Linguística estrutural a comunicação poética... deve dar conta do ser estrutural de todo objeto poético particular..."

A fim de não cair numa descrição subjetiva, anedótica, estetizante, é necessário considerar a abordagem poética e a científica como duas formas coordenadas de descrição.

A abordagem científica é possível uma vez que se tenha percebido que um processo pressupõe um sistema, que uma flutuação tem atrás de si uma constância. Para a abordagem científica é necessário estabelecer uma teoria estratégica, arbitrária, adequada ao objeto (sistema) ao qual vai ser aplicada, em base da qual se formularão hipóteses e se deduzirão leis que permitirão um melhor conhecimento do objeto.

Hjemslev estabeleceu uma Teoria Linguística apropriada para ser aplicada ao sistema da Língua. Eis seus itens principais:

- a) ela visa identificar a estrutura específica da Língua por meio de um sistema formal de premissas;
- b) as premissas, escolhidas estrategicamente e limitadas em número de vem:
 - ser necessárias em relação ao próprio objeto;
 - ter o máximo de simplicidade;
 - serem adequadas a seu fim;
 - produzir, em cada sua aplicação, resultados de acordo com os dados empíricos (reais ou presumidos);
 - satisfazer a uma exigência metodológica (fixada por uma epistemologia).

Como consequência, a descrição que obedece a tais premissas (a cujo conjunto Hjemslev dá o nome de Princípio Empírico) deverá ser:

- livre de contradições (coerente);
- exaustiva e simples (o mais possível);

sendo que a exigência de ausência de contradição tem precedência sobre a descrição exaustiva e esta, por sua vez, tem precedência sobre a exigência da simplicidade.

Por seu método, a Teoria de Hjemslev opõe-se ao da Linguística tradicional, uma vez que estabelece uma progressão da classe ao componente e não, como quer a tradição, do mais particular ao mais geral. O método de H. é analítico, especificante e principalmente dedutivo. O fato da Linguística indutiva ascender dos sons às classes de sons (fonemas), dos fonemas as categorias

de fonemas, dos significados singulares aos significados basilares e destes às categorias de significados, permite que se chegue muitas vezes à abstração de conceitos que são, posteriormente, hipostatizados como reais. A indução leva à flutuação, àquilo que é acidental, não constante, e, principalmente, não pode garantir uma descrição simples e coerente.

Por sua natureza, a Teoria Linguística de H., tanto é determinada por seu objeto, quanto o determina. Ela é independente de qualquer experiência; os dados empíricos não podem reforçar ou enfraquecê-la, mas só sua aplicabilidade. Podem-se construir, a partir da teoria e de seus teoremas, Hipóteses e "Leis" que, diferentemente da própria teoria, dependem de verificação.

Devido à sua natureza arbitrária, ela é a-realística; devido à sua adequação ela é realística.

A finalidade da Teoria de H. é, através da aplicação de um procedimento que visa a descrição coerente, exhaustiva e simples de um objeto, chegar ao conhecimento dele (ou de objetos com a mesma estrutura) e do sistema a partir do qual os objetos são construídos. Cada aplicação pressupõe a teoria, mas é necessário não confundir a teoria com o Processo de Aplicação, do qual damos os passos principais:

- a) circunscrição de seu objeto;
- b) subdivisão das dificuldades e progressão do simples ao complexo da classe ao componente, por distinção e comparação, sempre procurando uma constância na Língua e não fora dela (Análise);
- c) recuperação de um todo organizado em volta de um princípio diretivo (estrutural) escolhido, a partir do qual se tiram consequências gerais - a projeção da estrutura sobre os fenômenos que a circundam, para que estes encontrem, graças a ela, uma explicação satisfatória.

A análise será diferente para objetos diferentes. Sua natureza e os conceitos sobre os quais ela irá se basear serão estabelecidos para que ela se ja apropriada a seu objeto.

O Princípio de Análise, porém, é universal e é construído a partir do Princípio Empírico: tem um interesse prático, exige uma descrição exhaustiva e é adequado na medida em que evita que se introduza, na análise, um método que impeça que se registrem certos fatos necessários à descrição. O que importa não é a mera divisão do objeto em partes, mas um desenvolvimento da análise de acordo com as interdependências entre estas partes e que "reflita" a natureza do objeto e de suas partes.

CONCLUSÃO:

- tanto o objeto quanto suas partes existem só em virtude destas dependências;
 - O complexo objeto+partes define-se somente em virtude - de sua totalidade;
- cada parte define-se em função das interdependências entre classes superiores, inferiores e o todo.

É importante organizar a análise de maneira que em cada estágio se considerem primeiro as partes de máxima extensão, ou seja, de número mais baixo.

Tratando-se de um texto literário, por exemplo, primeiro deverão ser considerados os períodos, depois as proposições, etc. Em lugar de se proceder ao estudo do texto de acordo com as divisões tradicionais da Linguística em Fonética, Morfologia, Sintaxe, Lexicografia, Semântica, o que poderá implicar em repetições, considerando-se apenas os dois planos de Expressão e do Conteúdo, poder-se-ão prever categorias definidas de maneira idêntica. Os dois planos podem ser descritos como sendo estruturados de modo análogo, uma vez que Expressão e Conteúdo são entidades coordenadas e iguais em todos os aspectos, sendo definidas somente em função de sua solidariedade recíproca, como funtivos reciprocamente opostos de uma mesma função.

OBSERVAÇÕES FINAIS:

A teoria de H. prescreve uma análise textual que nos leva a reconhecer uma forma linguística por trás da substância imediatamente acessível à observação dos sentidos. Atrás do texto percebe-se um sistema que consiste de categorias de cujas definições podem-se deduzir as unidades possíveis do sistema. O núcleo deste procedimento é uma catálise, devido à qual cataliza-se a forma à substância e o sistema ao texto.

O procedimento é puramente formal, ou seja, considera as unidades do sistema como constituídas por um certo número de figuras, para as quais valem algumas regras de transformação. As regras são estabelecidas sem se levar em consideração a substância onde se manifestam as figuras e as unidades.

As hierarquias e deduções linguísticas são independentes das hierarquias e das deduções não linguísticas que poderiam levar a uma descrição da substância. O que se deve esperar da análise não é uma semântica ou uma fonética, mas apenas uma Álgebra Linguística que forneça a base formal para o ordenamento das deduções da Substância não linguística. O procedimento opera com entidades algébricas.

DEFINIÇÃO DOS TERMOS EMPREGADOS.

SISTEMA: é uma hierarquia correlacional (língua), enquanto que o processo é uma hierarquia relacional (texto).

O sistema é descoberto atrás do processo por meio do procedimento.

Não há processo que não pressuponha um sistema (mas não vice-versa).

PROCEDIMENTO: classe de operações com recíproca determinação.

DETERMINAÇÃO: função entre uma constante e uma variável.

FUNÇÃO: dependência que satisfaz as condições lise.

FUNTIVO: objeto que tem função em relação a outros objetos.

SOLIDARIEDADE: interdependências entre os termos de um processo.

INTERDEPENDENCIA: função entre duas constantes.

PLANO DA EXPRESSÃO: corresponde ao significante.

SUBSTANCIA DA EXPRESSÃO: substância fônica, articulatória, não funcional, da qual se ocupa a fonética. Ex: substância gráfica.

FORMA DA EXPRESSÃO: regras paradigmáticas e sintáticas.

PLANO DO CONTEÚDO: corresponde ao significado.

SUBSTANCIA DO CONTEÚDO: aspectos emotivos, ideológicos ou nocionais. Sentido "positivo" do significado, mundo extralinguístico.

FORMA DO CONTEÚDO: organização formal dos conteúdos entre si, por ausência ou presença de uma marca semântica.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

C O N C L U S ã O •

Tratando-se o objeto de nosso estudo de um genero de natureza composta (conto-poema), e tendo sido a preocupação constante, que orientou a escolha dos instrumentos de análise, o cuidado em não enquadrá-lo por demais em seu caráter de conto (conseqüente exclusão de esquematizações "inacabadas" do tipo Analyse Structurale du Récit, ob.cit.) nem esmiuçá-lo demasiado em seu caráter de poema (exclusão de um certo genero de análise interna do tipo das empreendidas por N. Ruwet (in Poétique nº 9 ob.cit. - "je te donne ces vers") e muitas outras que, apesar de altamente satisfatórias para textos curtos, uma vez aplicados a Ka (vide a análise interna do I parágrafo do I capítulo da obra) resultariam num levantamento por demais extenuante, mas tendo em vista salvar sua unidade de conto poema, nossa procura levou-nos a encontrar em Hjelmslev as diretrizes mais adequadas para nosso estudo.

São elas a combinação de uma Teoria Arbitrária (exigida pelo texto) e de um Método conveniente (adequado ao texto) uma vez observados o "Princípio empírico" e as regras de sua aplicação.

Dessa forma, o texto é soberano.

A teoria que escolhemos em função dela, esboçou-se originariamente a partir do conceito de "diagrama" de Peirce (citado anteriormente), consolidou-se posteriormente na Teoria dos Couplings de Levin (vide apanhado que segue) e configurou-se defini

tivamente na procura das "correspondências" mais vastas, que o texto apresenta como um dos suportes básicos de sua constituição.

A metodologia apropriada escolhida foi a do Formalismo Russo, aplicada conjuntamente com o "Método dos Fragmentos" de Khliébnikov.

Sobre este último haverá explicações no decorrer do trabalho, e, uma vez que demos a síntese das teorias escolhidas, resta, para finalizar, apresentar as premissas metodológicas do Formalismo das quais nos valemos:

- I. A pesquisa formal não foi contraposta a pesquisa histórica, mas constituiu seu primeiro passo.
Ambas foram realizadas principalmente no trabalho de tradução.
- II. Toda abstração, a partir do material, visou explicá-lo melhor.
- III. As partes não foram estudadas como elementos separados, mas como constituintes do sistema de composição ao qual pertencem.
- IV. Na apresentação das " correspondências" além do levantamento de elementos repetitivos (motivos - tipos de emprego do tempo - certas figuras) foram estudados alguns elementos "únicos" dos fragmentos de Khlebnikov:
 - o mecanismo das "verdades"
 - o aspecto profético
 - os "motivos concretos"
 - o caráter onírico
 - o caráter cinematográfico
 - o caráter hipostático etc.

O texto poético é examinado por Levin através de uma abordagem estilística do tipo da empreendida pela lingüística estrutural.

Esta análise põe em evidência certas estruturas que são peculiares à linguagem poética e que contribuem para a unidade dos textos onde aparecem e para sua retenção na memória. O autor chama-as de couplings que nós traduzimos por acoplamentos.

A abordagem estilística difere da análise lingüística habitual (a qual reocupa-se com as relações entre os elementos lingüísticos no âmbito da frase) na medida em que se aplica a textos, maiores que a frase, que tenham estilo. (Hipoteticamente poder-se-ia aplicá-la a um relato qualquer). Considera-se que um texto tem estilo quando este, de uma maneira ou outra, desvia-se das normas estatísticas da língua.

De acordo com a definição de A.A. Hill, que o autor reputa conveniente "style is the message carried by relations between linguistic elements occurring in wider-tan-sentence compass, that is, in texts or extended discourse".

O estudo do estilo limita-se a considerar os elementos dentro da mensagem e a estabelecer seu próprio código, sendo que só depois disso ele é comparado com o código da linguagem comum.

Em seu estudo, Levin dá uma relevância considerável ao plano paradigmático da língua. Tradicionalmente emprega-se o termo paradigma para o conjunto ordenado das formas inflexas de uma base. O que importa, para este conceito de paradigma é que a base seja fixada e que variem as vizinhanças. Ex.:

Child, child's, children
amo, amas, amavi, amatum, amare.

Atualmente, no conceito moderno de paradigma (que é o do qual o autor vai se valer), procura-se incluir também os traços das vizinhanças. Diz-se portanto que paradigma é um sistema de variações morfêmicas que corresponde a um sistema paralelo de variações nas vizinhanças. (variações essas de significado estrutural)

Pode-se então proceder na direção oposta à sugerida pela definição tradicional, ou seja, fixar-se a vizinhança e fazer variar a base. Ex.:

dada a vizinhança: "este... é bom"
ela vai gerar um paradigma de nomes que poderão ser encaixados no espaço entre este e é.

Cada uma das variações será um membro do mesmo paradigma de todas as variações possíveis que o autor chamará de classes de equivalências, ou seja, classes cujos membros são equivalentes respeito a certos (o) traços (o) comuns, fora da forma em questão.

Os traços comuns poderão ser lingüísticos e corresponderão a classes de equivalências do tipo I ou extra lingüísticos, correspondendo neste caso a classes de equivalências do tipo II.

Paradigmas do tipo I ou classes de equivalência posicional.

O que caracteriza estas classes é que elas são definidas por sua posição. Seus membros são equivalentes respeito à posição que eles ocupam numa expressão dada, ou em dadas expressões.

Chama-se posições aos lugares da cadeia lingüística (ladeados por articulações, inclusive o silêncio) onde podem ser gerados paradigmas. Por exemplo, na frase :

Ele+podê+ler+muito+bem

temos cinco posições.

Há lugares, na cadeia lingüística, que não são ladeados por articulações, onde é possível alternância. Definimos então posições como sendo os lugares da cadeia lingüística onde é possível alternância.

No exemplo:

He+is+a+questionable+man

o espaço entre question e + é uma posição, pois o morfema -ing pode substituir o morfema -able e ao mesmo tempo este não é substituível por nenhum elemento menor que o morfema (não-morfema).

Alternância fica sendo definida como a substituição de uma forma num sintagma, por outras formas, de maneira que o sintagma continua sendo gramatical e as formas substituíveis sejam todas morfêmicas.

Duas posições serão equivalentes se permitirem as mesmas alternâncias

Todas as posições idênticas são equivalente. Ex.: NV

Existem posições equivalentes que ocorrem na mesma construção. Ex.:

NVN

N: Nome

V: Verbo

Paradigmas do tipo II ou classes de equivalência natural

Formas equivalentes no que se refere a critérios extra-lingüísticos (o continuum semântico e o continuum fonético-fisiológico) pertencem a esta classe de equivalências.

Como exemplos de formas semanticamente equivalentes podem ser considerados os antônimos e os sinônimos, em séries de gradação maior ou menor. Ex.:

feliz - triste

lua - estrela - mar - tempo - sol

Acoplamentos

Na linguagem poética há uma convergência das equivalências de Tipo I e das equivalências de Tipo II ou seja, num poema aparecem sistematicamente posições equivalentes que acolhem elementos foneticamente ou semanticamente equivalentes. O signo lingüístico (N.) está no centro de uma convergência entre as relações que ele contrai com os outros signos do sintagma e as correlações que contrai com os outros signos do paradigma. Este tipo de convergência caracteriza os signos do Tipo I. Para os signos do Tipo II o tratamento deverá ser diferente. Tomemos, para melhor clareza os versos do "Rabino Ben Ezra" de Browning

"Irks care the crop-full bird?

Frets doubt the maw-crammed beast?"

Irk e fret são, de acordo com o que ficou exposto, semanticamente equivalentes e ocorrem em posições equivalentes. O que nos interessa não é tanto a definição de uma convergência deste tipo como sendo a intersecção de uma componente fônica ou semântica independente, com uma componente posicional isolada, mas sim a relação que existe entre duas convergências deste tipo (N 2).

Somente quando descobrimos esta relação temos a estrutura que é importante para a linguagem poética. Esta relação em que as duas convergências consistem de formas naturalmente equivalentes (quanto ao som, ao sentido, ou a ambos) que ocorrem em posições equivalentes, será chamada de acoplamento de convergência (coupling).

A estrutura em que acoplamentos ocorrem em posições paralelas é mais forte que aquela em que os acoplamentos aparecem em posições comparáveis.

A noção de acoplamento, embora sozinha não consiga explicar porque os poemas são estruturas unificadas, explica, entretanto, uma estrutura que está presente naquilo que chamamos "Poesia" e que, como fenômeno puramente lingüístico, unifica várias áreas da linguagem poética

O fenômeno do acoplamento poético, não é importante só pelo fato de seu aparecimento, mas pela relação que mantém, entre si, no texto, os membros nos quais ele aparece. Os itens individuais onde ocorre o acoplamento são posicionalmente x equivalentes na mensagem e naturalmente equivalentes no código da linguagem poética.

Do total das possibilidades paradigmáticas em posições correspondentes no sintagma, só é empregado no poema um sub-grupo limitado, e exatamente aquelas formas que além de serem posicionalmente equivalentes, o são também naturalmente.

Neste aspecto o acoplamento serve a unificar o poema.

Nesse sentido especial o vocábulo de um poema é escolhido e uniforme, e conseqüentemente, mais facilmente memorizável.

O efeito importante no acoplamento é que são unidos in praesentia termos que em outras ocasiões são unidos in absentia e as formas que são unidas in praesentia não são apenas termos de um mesmo paradigma do Tipo I; elas são, ao mesmo tempo, membros do mesmo paradigma do Tipo II.

A teoria dos acoplamentos de Levin, provinda sempre da idéia do rebatimento do plano paradigmático sobre o sintagmático e interessante na medida em que contribue para focalizar a unidade do poema, tem como condição necessária e suficiente a ocorrência de formas fonicamente ou semanticamente equivalentes em posições equivalentes, de finidas sintagmaticamente ou convencionalmente.

Contudo, como sugere o autor, o princípio dos couplings é um princípio geral e pode ser elaborado no sentido da compreensão de características outras, que não as tratadas por ele.

Poder-se-ia ressaltar equivalências metafóricas ou de outras figuras, ou mesmo de outros gêneros, e em seguida definir acoplamentos nos quais formas equivalentes ocorram em posições equivalentes, ou mesmo, como ele concede, comparáveis.

E justamente essa abertura que vamos desenvolver em nossa análise.

O estudo daquilo que em várias ocasiões nos impressionou no conto de Khlebnikov e que inicialmente denominamos caráter equacional ou diagramático, tem agora o endosso de uma série de teorias convenientes.

2 - Ka - Original

неизъяснимого выражения"... и так далее. Собственно, это был жалобный донос на судьбу, на ее черную измену, на ее затылок.

Ка было приказано вернуться и держать стражу.

Ка отдал честь, приложился к козырьку и исчез, серый и крылатый.

На следующее утро он доносил: "Просыпается: я на часах около" (винтовка блеснула за его плечами).

6

"Восклицательный знак, знак вопроса, многоточие. Оттуда, где дует ветер богов и где богиня Изанаги, оттуда на ней змеиная полусеребряная ткань, пепельно-серая. Чтобы понять ее, нужно знать, что пепельно-серебряные, почти черные, полосы чередуются с прозрачными, как окно ули чернильница. Прелесть этой ткани постигается лишь тогда, когда она озаряется слабым огнем радостной молодой рукой. Тогда по ее волнам серебристого шелка пробегает оттенок огня и вновь исчезает, как ковыль. На зданиях города так трепещет вечерний пожар. Большие очаровательные глаза. Называет себя обожаемой, очаровательной". -
- Не то, - прервал я поток слов: - ты ошибаешься, - строго заметил я. - "Неужели?" - деланно печально возразил Ка.

- "Вообрази, - еще веселее произнес он немного спустя, как будто принес мне радостную весть: - Три ошибки: 1) в городе, 2) улице, 3) доме. Но где же? - Я не знаю", - ответил Ка: чистосердечие звучало в его голосе. Хотя я его очень любил, но мы поссорились. Он должен был удалиться. Махая крылами, одетый в серое, он исчез. Сумрак трепетал у его ног, точно он был прыгающий инок, мой горделивый и прекрасный бродяга. "А, это он, бездноглазый! - воскликнули несколько прохожих: - а, где же Тамара, где Гудал? - дав повод воткнуть в повесть эти художественные мелочи своим испугом горожан. Между тем я ходил по набережной взад и вперед, и ветер рвал мой котелок и бросал косые капли на лицо и черное сукно. Я посмотрел вслед золотившемуся облачку и хрустнул руками.

надписью Фатьмы Меннеды, от тех времен, когда среди копий, кончаров, весел и перначей стоял сам орел смерти, а она отражалась в воде, качнув синими серьгами, хохотунья с раскрытыми раз навсегда печальными глазами, и, ударив веслами, плыл уструг все дальше и дальше, отраженный в ночных водах, и точно усики ночного мотылька касались палубы ноги белого облака.

Но вот могущественная белуга умирает в сетях рыбаков.

5

Ка вернул свободу.

Седые рыбаки, с голыми икрами, пели эды, печальную песнь морских берегов, — и тянули невод мелкий, частый, мокрый, полный каплей, в котором порой висели чёрные раки, схватив клешней за нитку, напрягая жилистые руки; иногда они выпрямлялись и смотрели на вечное море. Поодаль мирно сидели, как большие дворовые собаки, орланы. Морская хохотунья села на камень, в котором был Ка, и отпечатала мокрые ноги. Сама рыба, мёртвая, блестела жучками па берегу.

Но его нашла девушка и взяла с собой. Она пишет на нем танку? "Если бы смерть кудри и взоры имела твои, я умереть бы хотела", а на другой стороне камня — ветку простых зеленых листьев; пусть они оттеняют своим узором нежную поверхность плоского беловатого камня. И их темнозеленый узор обвил камень сеткой. Он испытывал мучения Монтезумы, когда всё бывало безоблачным, или когда Лейли подымала камень и цотрагивалась до него губами и тихо целовала его, не подозревая в нем живого существа, и говорила языком Гоголя: "тому, кто умеет усмехаться". Около был чугунный Толстой, нежно-красная морская ракушка, очень блестящая, покрытая точками, и морщинистые, с каменными лепестками, цветы. Тогда Ка соскучился и пришел к своему господину; тот пел: "Мы ели Ен Сао чахоточных стрижей и будем есть их до, до Ен Сао друзей". Это значило, что он был зол.

— О! — сказал тот мрачно, — ну говори, где и что. —

Рассказ про свои обиды журчал: 4 Она была полна того неземного,

темно-зеленых, то темно-красных в плотно одевавших их тканях. Некоторые непритворно хохотали, застигнутые волной. Ка был худощав, строен и смугл. Котелок был на его, совсем нагом, теле. Плчерневшие от моря волосы висели по плечам. Тусклые волны, поблескивая верхушками, просвечивали сквозь него. Чайка, пролетая сзади серой тени, видна была через его плечи, но теряла в живости окраски и, пролетев, снова возвращала себе яркое, черно-белое перо. Его перерезала купальщица в зелёном, усеянном серебряными пятнами, купальном. Он вздрогнул и снова вернул себе прежние очертания. Она смело улыбнулась и посмотрела на него. Ка сторбился. Между тем долго плававший в воде, выходил из моря на берег, покрытый её струями, точно мехом, и был зверь выходящий из воды. Он бросился на землю и замер; Ка заметил, что два или три наблюдательных дождевика написали на песке число шесть три раза подряд и значительно переглянулись. Татарин, мусульманин, поивший черных буйолов, бросившихся к воде, разрывая построики и ушедших в море на такую глубину, что только темные глаза и ноздри чернели над водой, а всё их, покрытое коркой переплетённой с волосами грязи, тело скрылось под водой, вдруг улыбнулся и сказал христианину-рыбаку: "Масих аль Деджал". Тот его понял, лениво достал трубку и, закурив, лениво ответил: "А кто его знает. Мы не ученые... Сказывают люди" – добавил он. Военный, в подзорную трубку следивший за редким пловцом, повесил её на ремень и холодно посмотрел на него, повернулся и пошел плохо заметной тропинкой.

Между тем вечерело, и стадо морских змей плыло по морю. Берег, опустел и лишь Ка попрежнему сидел, обвив руками колени. "Все суетно, все поздно", – думал он. "Эй, теневой храбрец, – казалось, крикнул ветер: – осторожнее"! Но Ка был недвижим. И волна смывает его. Подплывает белуга и проглатывает его. В новой судьбе он становится круглой галькой и живет среди ракушек, одного спасательного пояса и пароходной цепи. Белуга питала слабость к старым вещам. Здесь же был пояс с арабской

начисто вымыты. Красные чернила тоже сошли с их рук. Казалось, они не решались что-то сказать. Но в это время я заметил надпись; на ней моими же красными чернилами было написано: "вход посторонним строго возбраняется". Далее следовала замысловатая подпись. Я исчез, но запомнил запачканные красными чернилами волосы и руки Гауры и еще многое, и в тот же вечер вместе с воинами Виджай плыл на Сахали, в 543 году до Р.Хр. Гур мне чудились попрежнему, но в одеждах из крыл стрекоз или в шубах из незабудок, тяжелых и суровых, составленных почвой и растениями, кудрявые голубые лани.

Конечно, многие из вас дружат с игральной колода, некоторые даже бредят во сне всеми этими семёрками, червонными девами, тузами. Но случалось ли вам играть не с предметным лицом, какимнибудь Иваном Ивановичем, а с собирательным — хотя бы мировой волей? А я играл, и игра эта мне знакома. Я считаю ее более увлекательной той, знаки достоинства которой — свечи, мелок, зеленое сукно, полночь. Я должен сказать, что в выборе ходов вы ничем не ограничены. Если бы игра требовала и это было в ваших силах, вы бы могли, пожалуй, стереть мокрой губкой с черного неба все его созвездия, как с училищной задачу. Но каждый игрок должен своим ходом свести на-нет положение противника.

Несмотря на свою мировую природу, ваш противник ощущается вами как равный, игра происходит на началах взаимного уважения, и не в этом ли ее прелесть? Вам кажется, что это знакомый и вы более увлечены игрой, чем если бы с вами играл гробовой призрак. Ка был наперсником в этой забаве.

4

Ка печально сидел на берегу моря, спустив ноги. Осторожнее. Осторожнее! Студенистые морские существа, разбитые волнами, толпились у берегов, пригнанные сюда ветром, скитаясь мертвыми стадами и, гускло блестя, скользили из рук купальщиц, то

время. Я сижу в окопе и отымаю у прошлого клочок времени. Мой долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство". Он всегда писал людей с одним глазом. Я смотрел в его вишневые глаза и бледные скулы. Ка шел рядом. Лился дождь. Художник писал пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно ели овощи, озаренные подобным лучу месяца бешенством скорби.

В другой раз, по совету Ка, я выбрил наголо свою голову, замазал себя красным соком клюквы, в рот взял пузырек с красными чернилами, чтобы при случае брызгать ими; кроме того, я обвязался поясом, залез в могучие мусульманские рубашки и надел чалму, приняв вид только-что умершего. Между тем Ка делал шум битвы: в зеркало бросал камень, грохотал подносом, дико ржал и кричал на а-а-а.

И что же? очень скоро к нам прилетели две прекрасных удивленных гур с чудными черными глазами и удивленными бровями; я был принят за умершего, взят на руки, унесен куда-то далеко. Принимая правоверных, они касались чела концами уст и так-же лечили раны. Вероятно, они знали вкус крови, но из вежливости не замечали. Смешно испачкавшись в чернилах овоими очаровательными ротиками, 3 гур скоро стерли искусственную рану и достигли исцеления мнимого больного. Иногда гур плясали, и черные волосы гнались за ними, как играющие вороны, или как сиракузские суда за Алкивиадом, как птицы, одна за другой. Это была пляска радости.

Казалось, целый венок головок мчался в одном ручье. Позднее радость их немного улеглась, но они попрежнему смотрели на меня восхищенными глазами, перешептываясь и сверкая ночными глазами. Пришел Магомет и смотрел веселыми насмешливыми глазами. Он сказал, что теперь многое не настоящее.

— Ничего, ничего, молодой человек, продолжайте в том же духе! Утром я проснулся немного усталый; гур смотрели немного удивленно, точно заметили что-то странное. Губы их были чисто-

поглощает силы беса. И там, где оно, его нет. Другими словами, время поглощает силы веса, и не исчезает ли вес там, где время? По духу вашего языка, время и вес два разных поглощения одной и той же силы.— Он задумался. "Да, в языке заложены многие истины".

На этом наше знакомство прервалось.

В другой раз Ка дернул меня за рукав и сказал: пойдём к Аменофису. Я заметил Аи, Шурура и Нефертити. У Шурура была черная борода кльцами.

Здравствуйте,— кивнул Аменофис головой и продолжал: — Атэн! Сын твой, Нефер-Хепру-Ра, так говорит: "Есть порхающие боги, есть плавающие, есть ползающие. Сух, Мневис, Бенну". Скажите, есть ли на Хапи мышь, которая не требовала себе молитв?

Они ссорятся между собой, и бедняку некому возносить молитвы. И он счастлив, когда кто-нибудь говорит: "это я" и требует себе жирных овнов.

Девять луков! разве не вы дрожали от боевого крика моих предков?

И если я здесь, а Шеш держит гибкой рукой тень, то не от меня ли там спасает меня здесь ее рука? Девять луков! разве не мое Ка сейчас среди облаков и озаряет голубой Хапи столбами огня? Я здесь велю молиться мне там! И вы, чужеземцы, несите в ваши времена мою речь.

Ка познакомил его с ученым 2222 года.

Аменофис имел слабое сложение, широкие скулы и большие глаза с изящным и детским изгибом.

В другой раз я был у акбара и у Асоки. На обратном пути мы очень устали.

Мы избегали поездов и слышали шум Сикорского. Мы прятались от того и другого, и научились спать на ходу. Ноги сами шли куда-то, независимо от ведомства сна. Голова спала. Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на войну? Он ответил: Я тоже веду войну, только не за пространство, а за

У меня два глаза. Но не довольно ли о мне?

Ка был мой друг; я полюбил его за птичий нрав, беззаботность, остроумие. Он был удобен как непромокаемый плащ. Он учил, что есть слова, которыми можно видеть, слова— глаза и слова— руки, которыми можно делать. Вот некоторые его дела.

2

Раз мы познакомились с народом, застегивающим себя на пуговицы. Действительно, внутренности открывались через полость кожи, и здесь кожа застегивалась на роговидные шарики, напоминавшие пуговицы. Во время обеда через эту полость топилась мыслящая печь. Это было так. Стоя на большом железном мосту я бросил в реку двухкопеечную денюгу, сказав: нужно заботиться о науке будущего.

Кто тот ученый рекокоп, кто найдет жертву реке?

И Ка представил меня ученому ---- года.

А! через год после первого, но младенческого крика сверхгосударства АСЦУ. "Асцу!" произнес ученый, взглянув на год медяка. Тогда еще верили в пространство и мало думали о времени. Он дал мне поручение составить описание человека. Я заполнил все вопросы и подал ведомстичку. "Число глаз — два, — читал он: — число рук — две; число ног — две; число пальцев — 20". Он положил худой светящийся череп на теневой палец. Мы обсуждали выгоды и невыгоды этого числа.— Изменяются ли когда-нибудь эти числа?— спросил он, окидывая меня пронизательным взглядом умных больших глаз.

— Это предельное числа,— ответил я.— Дело в том, что иногда встречаются люди с одной рукой или ногой. Число таких людей заметно увеличивается через 317 лет.

— Но этого довольно,— ответил он,— чтобы составить уравнение смерти. Язык,— заметил ученый --22 года,— вечный источник знания. Как относятся друг к другу тяготение и время? Нет сомнения, что время так же относится к весу, как бремя к бесу. Но можно-ли бесноваться под тяжелой ношей? Нет.4Бремя"

У меня был Ка; в дни Бклого Китая Ева, воздушного шара Андрэ, сойдя в снега и слыша голос: "иди!" оставив в эскимосских снегах следы босых ног, — надейтесь! — удивилась бы, услышав это слово. Но народ Маср знал его тысячи лет назад. И он не был неправ, когда делил душу на Ка, Ху и Ба. Ху и Ба — слава, добрая или худая, человеку. А Ка, это тень души, её двойник, посланник при тех людях, что снятся храпящему господину. Ему нет застав во времени; Ка ходит из снов в сны, пересекает время и достигает бронзы (бронзы времен).

В столетиях располагается удобно, как в качалке. Не так ли и сознание соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной.

Ка был боек, миловиден, смугол, нежен; большие чахоточные глаза византийского бога и брови, точно сделанные из одних узких точек, были у него на лице египтянина. Решительно, мы дикари рядом с Маср, или же он приставил к душе вещи нужные и удобные, но посторонние.

Теперь кто я.

Я живу в городе, где пишут "бесплатныя купальны", где хитрые дикари смотрят осторожными глазами, где лазают по деревьям с помощью кролиководства. Там черноглазая, с серебряным огнем, дикарка проходит в умершей цапле, за которой уже охотится на том свете хитрый мертвый дикарь с копьем в мертвой руке; на улицах пасутся стада тонкорунных людей, и нигде так не мечтается о Хреновском заводе кровного человеководства, как здесь. "Иначе человечество погибнет", — думается каждому. И я писал книгу о человеководстве, а кругом бродили стада тонкорунных людей. Я имею свой небольшой зверинец друзей, мне дорогих своей породистостью; я живу на третьей или четвертой земле, начиная от солнца и к ней хотел бы относиться как к перчаткам, которые всегда можно бросить стадам кроликов. Что еще сказать о мне? Я предвижу ужасные войны из-за того — через ять или е писать мое имя. У меня нет ногочелюстей, головогруды, усиков. Мой рост: я больше муравья, меньше слона.

Я знал, что Ка был оскорблен.

Еще раз он мелькнул в отдалении, изредка маша крылами. Мне же показалось, что я одинокий певец и что Арфа крови в моих руках. Я был пастух; у меня были стада душ. Теперь его нет. Между тем ко мне подошел кто-то сухой и сморщенный. Он осмотрелся, значительно взглянул и, сказав: "будет! скоро!", кивнул головой и исчез. Я пошел за ним. Там была роща. Черные дрозды и славки с черной головой скакали в листве. Как охрипшие степные волы, ревели и мычали прекрасные серые цапли, высоко в небо закинув клюв, на самой высокой ветке старого сухого дуба. Но вот промелькнул иннок, в сухой измятой высокой шапке, весь черный, среди дубов. Лицо его было желчно и сморщено. Один дуб имел дупло, в нем стояли образа и свечи. Кору не было, потому что она давно была съедена большими зубной болью. В роще был вечный полусумрак. Жуки-олени бегали по коре дубов и, вступив в единоборство, прокалывали друг другу крылья, и между черных рогов живого можно было найти сухую голову мертвого. Пьяные дубовым соком, они попадались в плен мальчишкам. Я заснул здесь, и лучшая повесть арамейцев "Лейли и Медлум" навестила еще раз сон усталого смертного. Я возвращался к себе и проходил сквозь стада тонкорунных людей. В город прибыла выставка редкостей, и там я увидел чучело обезьяны с пеной на черных восковых губах; черный шов был ясно заметен на груди; в руках ее была восковая женщина. Я ушел.

Падение сов странное и загадочное удивило меня. Я верю, что перед очень большой войной слово: "пуговица" имеет особый пугающий смысл, так как еще никому неизвестная война будет скрываться как заговорщик, как рано прилетевший жаворонок в этом слове, родственном корню пугать. Но у меня среди этих зарослей ежевики, среди этих ив, покрытых густыми рыжими волосами корней, где все было тихо и пасмурно, сурово и серо, где одинокий бражник метался в воздухе, а деревья были тихи

и строги, какая-то пыльная трава, точно умоляя, опутала мои ноги и вилась по земле как просящая милосердия грешница. Я разорвал ее нити грубыми шагами, посмотрел на все и сказал: "И станет грубый шаг силен, порвать молящийся паслен". Я шел к себе; там моего пришествия уже ждали и знали о нем; закрыв рукой глаза, мне навстречу выходили люди. На руке у меня висела, изящно согнувшись, маленькая ручная гадюка. Я любил ее.

- "Я поступил как ворон, - думал я: - сначала дал живой воды, потом мертвой".
что-ж, второй раз не дам!

Думая о камне, с написанной на нем веткой простых серо-зеленых листьев и этими словами: "Если бы смерть кудри и волос носила твои, я умереть бы хотела", Ка летел с синеве неба как золотистое облако; среди малиновых облачных гор, настойчиво маша крылами, затерянный в стае красных журавлей, походившей в этот ранний час утра на красный пепел огнедышащей горы, красный как они и соединенный с пламенеющей зарей красными нитями, вихрями и волокнами.

Путь был неблизок, и уж капли пота блестели на смуглом лице. Ка, тоже краснее от лучей зари. Но вот могучая журавлиная труба воинственных предков зазвучала где-то выше, за рыхлобелыми громадами.

Ка сложил крылья и, осыпанный с ног до головы утренней росой, опустился на землю. На каждом его пере торчал жемчуг росы, черный и грубый. Никто не заметил, что он опустился где-то в истоках Голубого Нила. Он отряхнулся и как озаренный месяцем лебедь ударил трижды по воздуху крылами. К прошлому не было возврата. Друзья, слава, подвиги - все впереди. Ка сел на злого, дикого, никогда не оскорбленного седоком полосато-золотого коня и, позволяя ему кусать свои теньвые, но все же рпекрасные, колени, поскакал по полю. Стадо полосатых щетинистых волков с гнусавым криком гнались за ним. Их голос

походил на обзор молодых дарований в ежедневной и ежемесячной печати. Но золотистый скакун упрямо загибал голову и с прежним бешенством грыз тмневой локоть Ка. Он наслаждался дикой скачкой. Два или три Ням-Ням бросили в него ядовитую стрелу и с суеверным ужасом упали на землю.

Он приветствовал землю, потрясая рукой. У водопада он остановился. Здесь он попал в общество обезьян, с светской непринужденностью расположившихся на корнях и ветках деревьев. Один держали пухлыми руками младенцев и кормили их; младшие возрасты с хохотом проносились по деревьям.

Черная рубашка, могучие низкие черепа, кривые клыки, давали страшный отпечаток этому обществу волосатых людей. Крики буйной сладости доносились из сумрака по временам. Ка вошел в их круг.

—"Тогда,— вздохнул почтенный старик с мозолистым лицом,— все было иначе.

"Уж птица Рук исчезла. Где она? И мы не боремся с Ганноном, вырывая мечи и ломая их о колена как гнилой хворост и покрывая себя славой. Он ушел снова в море. А птица Рук? Я не могу завернуться одним ее могучем пером и спать на другом! А давно ли она, слетая с снежных гор, утром будила слонов своим криком. И мы говорили "вот птица Рук!" Тогда она подымала за облака слонят; и они смотрели вниз на землю, и хобот их был ниже тучи, как и ноги, а глаза, серый лоб и уши — выше голубой черты тучи.

Она отошла! Прости, о Рук!.."

—Прости,—заметили обезьяны подымаясь с своих мест.

Здесь же, у костра, сидела Белая, кутаясь в остатки шали. Вероятно, она зажгла костер и в силу этого пользовалась некоторым почетом.—Белая,— обратился к ней старик,— когда ты шагала через пустыню, мы знали; мы послали молодежь— и ты у нас, хотя многие в последний раз взглянули на звезды. Спой нам на языке своей родины.

Молодая Белая всаала.

— Посторонись, бабушка!—сказала златоволосая девушка старой обезьяне, сидевшей на дороге.

Золотые волосы одевали ее в один сплошной золотой сумрак. Слабо журча, они лились вниз, как зажженные воды, мимо плеча, покрасневшего и озябнувшего. Вместе с прекрасной скорбью, отразившейся в ее движениях, она была поразительно хороша и чудно стройна. Ка заметил, что на ноге красивой правильной ноги отразилась вся площадка леса, множество обезьян, дымящийся костер и клочок неба. Точно в небольшом зеркале можно было заметить старцев, волосатые тела, крохотных младенцев и весь табор лесного племени. Казалось, их лица ожидали конца мира и чьего-то прихода.

Они были искажены тоской и злобой; тихий вой временами вырывался из уст. Ка поставил в воздухе слоновый бивень и на верхней черте, точно винтики для струн, прикрепил года: 411, 709, 1237, 1453, 1871; а внизу на нижней доске года: 1491, 1193, 665, 449, 31. Струны, слабо звеневшие, соединяли верхние и нижние гвоздики слонового бивня.

—Ты будешь петь?—спросил он.

—Да!—ответила она. Она дотронулась до струн и произнесла:

—"Судеб завистливых волей я среди вас; если бы судьба были простыми портнихами, я бы сказала: плохо иглой вдадите, им отказала в заказах, села сама за работу. Мы заставим само железо запеть: "о рассмейтесь!" — Она провела рукой по струнам они издали рокочущий звук лебединой стаи, сразу опустившейся на озеро.

Ка заметил, что каждая струна состояла из 6 частей по 317 лет в каждой, всего 1902 года. При этом в то время, как верхние колышки означали нашествие востока на запад, винтики нижних концов струн значили движение с запада на восток.

Вандалы, арабы, татары, турки, немцы были сверху; внизу — египтяне Гатчепсут, греки Одиссея, скифы, греки Перикла, римляне. Ка прикрепил еще одну струну: 78 год нашествие скифов Адия Саки и 1980—восток.

Ка изучил условия игры на . струнах.

Между тем Лейли горько плакала, уронив чудные золотые волосы на землю. "Худо свой труд исполняете, горько иглой владеете" — произнесла она, горько всхлипывая. Ка сломил ветку и положил около плачущей.

Лейли вздрогнула и сказала: " Некогда в детстве безбурном камень имела я круглый и ветку такую на нем".

Ка отошел в сторону, в сумрак, затаенные рыдания душили его; зелеными листьями он осушал свои слезы и вспомнил белую светелку, цветы, книги.

— Слушай, — сказал старик, — я расскажу о госте обезьян. На Моа приехала она однажды к нам. Мертвая бабочка на игле дико-образа, вонзенной в черную прическу, ей заменяла вьсер и опахала. В руке был ивы прут с серебряными почками, в руке у Вепц обезьян; ладонью черной она держалась за Моа; за крылья и за грудь. Лицо ее черно, как ворон, и черный мех курчавый мягко вился ночным руном по телу; улыбкой страстной миловидна, хорошеньким ягненком казалась она нам.

И с хохотом промчалась сквозь страну. Богиня черных грудей, богиня ночных вздохов".

Лейли: "Если бы смерть кудри и волос носила твои, я умереть бы хотела" — уходит в сумрак, заломив над собой руки.

А где Аменофис? — слышались вопросы.

Ка понял, что кого-то нехватало. — Кто это? — спросил Ка.

— "Это Аменофис, сын Теи — с особым уважением ответили ему.

— Мы верим, он бродит у водопада и повторяет имя Нефертити".

аи, Туту, Азири и Шурура, страж меча, кругом. Ведь наш повелитель до переселения душ был повелеителем на Хапи мутном.

И Анх сенпа Атен идет сквозь Хут Атен на Хапи за цветами.

Не об этом ли мечтает он сейчас?

Но вот пришел Аменофис; народ обезьян умолк. Все поднялись с своих мест. "Садитесь" — произнес Аменофис, рпотягивая руки.

В глубокой задумчивости он опустил на землю. Все сели.

Костер вспыхнул, и у него, собравшись вместе, беседовали про себя 4 Ка: Ка Эхнатэна, Ка Акбара, Ка Асоки и наш юноша. Слово "сверхгосударство" мелькало чаще, чем следует. Мы шушукались. Но страшный шум смутил нас; как звери; бросились белые. Выстрел. Огонь пробежал. "Аменофис ранен, Аменофис умирает!" — пронеслось по рядам сражающихся. Всё было в бегстве. Многие храбро, но бесплодно умирали. "Иди, и дух мой передай достойнейшему! — сказал Эхнатэн, закрывая глаза своему Ка. — Дай ему мой поцелуй". "Бежим! Бежим!"

По черно-пепельному и грозovому небу долго бежало четыре духа; на руках их лежала в глубоком обмороке Белая, распустив золотые волосы; только раз мотылёк поднял свой хобот и в болоте захрапел водяной конь... Бегство было удачно; их никто не видел.

8

Но что же происходило в лесу? Как был убит Аменофис?

I—Аменофис сын Тэи. II— он же, черная обезьяна (полосатые волчата, попугай).

1) Я Эхнатэн.

2) И сын Амона

3) Что говоришь Аи, отец богов?

4) Не дашь ли ты Ушепти?

5) Я бог богов; так величал меня ромету; и точно, как простых рабочих, уволил я Озириса, Гатор, Себека и всех вас. Разжаловал, как рабису. О сянце, Ра Атэн.

6) Давай, Аи, лепить слова, понятные для рахаря.

Жречество, вы мошки, овлепившие каменный тростник храмов!

В начале было слово...

7) О Нефертити, помогай!

Я пашни Хапи озаливил,

Я к солнцу вас, ромету, вывел,

Я начерчу на камне стен,

Что я кум солнца Эхнатэн.

От суеверий облаков
 Ра светлый лик очистил.
 И с шопотом тихим Ушепти
 Повторит за мной: ты прав!
 О Эхнатэн, кум солнца слабогрудый!
 8) Теперь же дайте черепахи щит. И струны, -Аи!
 Есть ли на Хапи мышь, которой не строили б храма?
 Они хрюкают, мычат, ревут; они жуют сено, ловят жуков и
 едят невольников. Целые священные народа у них. Богов больше,
 чем не богов. Это непорядок.
 1) Хау-хау.
 2) Жрабр чап-чап!
 3) Угуум мхээ! Мхээ!
 4) бгав! гхав! ха! ха! ха!
 5) Эбаа читоренъ! Эпоой чай-най! (гуляет в сумрачной дубраве
 и срывает цветы). Мгуум мап! мап!
 Мап! Мап! (кушает птенчиков)
 6) Мио б п э г; б п э г! вийг.
 Га ха! мал! бгхав! гхав!
 7) е г ж и з э у равира!
 Мал! Мал! Мал! май, май. Хаио хао хиуциу.
 8) р р р р а га-га. Га! грав! Эньма мэзиу-уиай!
 Аменофис в шкуре утанга, переживает свой вчерашний день.
 Ест древесный овощ, играет на лютне из черепа слоненка.
 Остальные слушают. Ручпой попугай из России:
 "Прозрачно небо. Звезды блещут. Слыхали ль вы?
 Встречали ль вы? Певца своей любви, певца своей печали".
 Трубные голоса слонов, возвращающихся с водопоя.
 Русская хижина в лесу, около Нила.
 Приезд торговца зверями.
 На бревенчатых стенах ружья, Чехов, рога. Слоненок с
 железной цепью на ноге.
 К у п е ц: Перо, бивни; хорошо, дюша моя.

Заказ: обезьяна; большой самец.

Понимаешь? Нельзя живьем, можно мертвую на чучело; зашить швы, восковая пена и обморок из воска в руки. По городам. Це, Це,! я здесь ехал: маленькая резвая, бегаёт с кувшином по камням. Стук-стук-стук. Ножки. Недорого. Ещё стакан вина, душа моя.

С т а р и к: Слушай, почтенный господин мой: он рассердится и может испортить прическу и воротнички почтенному господину.

Т о р г о в е ц: Прощайте! Не сердитесь. Хе-хе! Так охота на завтра? Приготовьте ружья, черных в засаду; с кувшином пойдет за водой, тот выйдет и будет убит. Цельтесь в лоб и в черную грудь.

Женщина с кувшином: Мне жаль тебя: ты выглянешь из-за сосны и в это время выстрел меткий тебе даст смерть. А я слышала, что ты не просто обезьяна, но и Эхнатэн. Вот он, я ласково взгляну, чтобы, умирая, ты озарен был осенью желанья. Мой милый и мой страшный обожатель. Дым! Выстрел! О страшный крик: Э х н а т э н — черная обезьяна: Мэу! Манчь! Манчь! Манчь! (Падает и сухой травой зажимает рану).

Г о л о с а: Убит! Убит! Пляшите! мир вечером.

(Женщина кладёт ему руку на голову).

А м е н о ф и с: Манчь! Манчь! Манчь! (Умирает. Духи схватывают Лейли и уносят ее).

Древний Египет

Жрецы обсуждают способы мести.

"Он растоптал обычаи и равенством населил мир мертвых; он пошатнул нас... Смерть! Смерть!"

Вскакивают, поднимают руки жрецы.

Э х н а т э н:— О, вечер пятый, причал травы!

Плыви " величие любви" и веслами качай, как будто— бы ресницей. Гатор прекрасно и нежно рыдает о прекрасном Горе. Коровий лоб... рога телицы... широкий стан. Широкий выступ выше пояса.

И опрокинутым телом Гатор с коровьими рогами, что месяц сере-

брит в пучине Хапи, перерезал с пилой брони проворный ящер.
Другой с ним ссорил из-за трупа невольника.

Вниз головой прекрасный, но мертвый, он плыл вниз по Хапи.

Ж р е ц ы (тихо): Отравы. Эй, пей, Эхнатэн, день жарок.

Выпил! (Скачут). Умер!

Э х н а т э н (падая). Шурура, где ты? Аи, где заклинания?

О Нефертити, Нефертити!— падает с пеной на устах.

(Умирает, хватаясь рукой за воздух).

Вот что произошло у водопада.

9

Это было в те дни, когда люди впервые летали над столицей
севера. Я жил высоко и думал о семи стопах времени. Египет
Рим, одной Россия, Англия, и плавал из пыли Коперника в пыль
Менделеева под шум Сикорского. Меня занимала длина волн
добра и зла, я мечтал о двояковыпуклых чечевицах добра и зла,
так как я знал, что темные греющие лучи совпадают с учением
о зле, а холодные и светлые— с учением о добре. Я думал о
кусках времени, тающих в мировом, о смерти.

И на путь меж звезд морозный

Полечу я не с молитвой,

Полечу я — мертвый, грозный,

С окровавленной бритвой.

Есть скрипки трепетного, еще юношеского, горла и холодной
бритвы, есть роскошная живопись своей почерневшей кровью
по белым цветам. Один мой знакомый—вы его помните—умер так;
он думал как лев, а умер как Львова. Ко мне пришел один
мой друг, с черными радостно-жестокими глазами,— глазами и
подругой. Они принесли много сена славы, венков и цветов, Я
смотрел, как Енисей зимой, Как вороны принесли пищи. Их
любовная дерзость дошла до того, что они в моем присутствии
целовались, не замечая спрятавшегося льва, мышата!

Они удалились в Дидову Хату. На сухом измятом лепестке
лотоса я написал голову Аменофиса; лотос из устья Волги или
Ра.

Вдруг стекло ночного окна на Каменноостровском разбилось, посыпалось и через окно просунулась голова лежащей спокойно, вдвинутой, как ящик с овощами, походившей на мертвую, Лейли. В то же время четыре Ка вошли ко мне. "Эхнатэн умер, — сообщили они печальную весть. — Мы принесли его завещание". Он подал письмо, запечатанное черной смолой абракадаспа. Вокруг моей руки обвивался кольцами молодой удав; я положил его на место и почувствовал кругом шеи мягкие руки Лейли.

Удав перегибался и холодно и зло смотрел неподвижными глазами. Она радостно обвила мою шею руками (может быть я был продолжение сна) и сказала только: "Медлум".

Растроганные Ка отошли в сторону и молча утирали слезы. На них были походные сапоги, лосиные штаны. Они плакали. Ка от имени своих друзей передал мне поцелуй Аменофиса и поцеловал запахом пороха. Мы сидели за серебряным самоваром и в изгибах серебра (повидимому это было оно) отразились: Я, Лейли и четыре Ка: мое, Виджаи, Асоки, Аменофиса.

3 - Ka - Tradução e notas

KA (*)

I

Eu tinha Ka; nos dias da Branca China (1) Eva (2), descendo na neve do balão de André (3) ouvindo a voz "vai!", deixados nas neves esquimós os rastros dos pés nus, - esperança - estranharia, ao ouvir esta palavra. Mas o povo de Masr (4) já a havia conhecido milhares de anos antes. E ele não estava errado quando dividia a alma em Ka, Khu e Bha.(5) Khu e Bha = a fama, boa ou má, do homem. Mas Ka é a sombra da alma, seu sócia, enviado para junto daquelas pessoas, com que (6) sonha o senhor roncador. Para ele não há barreiras no tempo; Ka vai de sonho em sonho, atravessa o tempo e alcança os bronzes (os bronzes dos tempos). Aconchega-se comodamente nos séculos, como numa cadeira de balanço. Não é por acaso verdade que também a consciência reúne os tempos juntos, como a poltrona e as cadeiras da sala de visita?

Ka era vivo, gracioso, moreno, terno; os grandes olhos tuberculosos(7) de um deus bizantino e as sobranceiras, como que feitas apenas de uns pontos apertados, ele os tinha no rosto de egípcio. Decididamente, ou nós somos selvagens comparados com o povo de Masr, ou ele havia acrescentado à alma objetos necessários e confortáveis, mas alheios.

Agora - quem sou eu.

Eu moro na cidade, onde escrevem "banhos gratuitos", onde os selvagens(8) espertos olham com olhos cautelosos, onde sobem pelas árvores graças à criação de coelhos.(9) Lá uma selvagem olhinegra, com o fogo prateado, passa numa garça morta, que já foi caçada no outro mundo pelo esperto selvagem morto com a lança na mão morta; nas ruas pastam velofinos rebanhos de pessoas, e em nenhum lugar sonha-se tanto com a coudelaria de Khrenóvski (10) da estirpe humana, como aqui. "De outra forma a humanidade perecerá," - cada um pensa. E eu escrevi um livro sobre a humanidade, mas em volta vagueavam velofinos rebanhos de pessoas. Eu posuo meu próprio pequeno zoológico (11) de amigos, que me são caros pela alta linhagem; eu moro na terceira ou quarta terra, a partir do sol (12) e queria me portar com ela como com as luvas, que sempre se podem jogar aos rebanhos de coelhos. Que mais dizer de mim? Eu prevejo guerras terríveis para saber com que letra escrever meu nome - se com 125

ou e. (13)

Eu não tenho maxilopernas, cabeçapeitos, bigodesfrapos. Minha altura: sou mais alto que uma formiga, menor que um elefante. Tenho dois olhos. Será que não basta sobre mim?

Ka era meu amigo; eu o amei por seu gênio de pássaro, despreocupação, espírito. Ele era comodo como uma capa impermeável. Ele ensinava que há palavras, com as quais é possível ver, palavras-olhos e palavras-mãos, com as quais é possível fazer.

Eis alguns de seus feitos.

1- Branca China = refere-se à Europa, ao entrar na época da aeronáutica, pois, segundo Khliébnikov, os primeiros balões teriam sido inventados na China antiga. Pelo visto Khliébnikov considerava isso como "uma volta (retorno) da roda da história", em rus. o: "возврат к началу времени".

2- Eva = a das mulheres hipostásicas (hipost-se = pessoa) que se encontram em Ka. Conota-se ao conceito bíblico da "árvore da ciência".

De acordo com a informação de R. Duganov, crítico literário soviético e estudioso da obra de V. Khliébnikov, era intenção do autor dedicar Ka a N. diejda Vassilievna Nikolaiéva, cuja imagem estaria de alguma forma ligada às figuras femininas do conto.

Referências a ela encontram-se nas cartas 16, 17, 18, 19 às págs. 370-371 de "Собрание сочинений IV - рассказов и повестей" de V. Khliébnikov. Wilhelm Fink Verlag, München 1971.

3- Balão de Andrée = Salomão Augusto Andrée (1854-1897) tentou sobrevoar o polo norte em 1897 num aerostato (balão livre) e conseguiu aproximar-se dele até uma distância de 500 milhas.

As informações que ele coletou sobre sua trágica viagem só foram conhecidas em 1930, quando uma patrulha norueguesa de reconhecimento encontrou os corpos de Andrée e de dois de seus companheiros a 200 milhas de Spitsbergen, seu ponto de partida.

As notas da expedição, os diários e as cartas encontradas eram ainda bastante decifráveis. Os negativos, apesar dos 33 anos decorridos, foram revelados e deram fotos de surpreendente clareza.

4- Masr - na língua falada árabe atual, significa "Egito". Encontra-se a variante escrita "Misr" cujo significado é "cidade metropolitana".

Etimologicamente a palavra parece ter sido introduzida pelos judeus e significa "capital", "centro urbano". D é Masr = Egito = capital da civilização".

5- Ka, Khu, Ba = tão logo a alma, chamada Ba passa para o reino do além, Ka permanece com a múmia. Ka é a força vital misteriosa, uma réplica (túmulo) da alma, onde continua a viver um reflexo cósmico da vida terrestre no túmulo do falecido, ou mesmo nas reproduções destes túmulos.

Imagens, estatuetas, miniaturas de utensílios ou de casas tomam o lugar dos objetos reais. Operações mágicas lhes conferem eficácia e todas estas réplicas em miniatura tem a capacidade de atrair Ka, pois ele é incapaz de perceber a diferença entre estas e a realidade.

Os sacerdotes poderiam também transformar estas miniaturas em realidade ou ainda proporcionar ao Ka uma vida serena nas profundezas do túmulo, de onde o falecido poderia, de vez em quando, sair para aquecer-se aos raios do sol.

No decorrer de séculos, os sentidos que se atribuíram a Ka variaram e se enriqueceram de novos valores. Tendo como homônimo o touro, o nome Ka traria implícitos em si a força geradora, o vigor sexual e a força vital, suporte da vida física e espiritual.

Em sua forma coletiva Khu, o nome parece ter designado os ancestrais ou, com mais frequência, um espírito da raça. Tal espírito preexiste ao homem, cresce com ele e quando o indivíduo morre recebe-o em seu seio.

Os Khu, esta espécie de espíritos, seriam personificações de qualidades, em número de quatorze. São independentes e vivem sua vida própria. Quando se juntam aos seres, conferem-lhes suas qualidades específicas, em geral as seguintes: potência, força, vontade criadora, estabilidade, nobreza, inteligência mágica, brilho (rayonne ment), sabedoria, gosto, vista, ouvido, abundância, nutrição, duração de vida. Em sua perfeição, Raa o deus criador, possuía todos estes Khu.

Ao nascer cada indivíduo já tem consigo um ou mais Khu, como suas qualidades próprias e seu destino.

6- Com que = amo, no original.

7- Olhos tuberculosos = os doentes de tuberculose caracterizam-se pelo intenso desejo de viver.

O adjetivo é usado por Khliébnikov com uma conotação semelhante. Vide, por exemplo, à pág. 280 do Vol. V de suas Obras Reunidas (op. cit.) outro exemplo do emprego do mesmo adjetivo:

"... u kagho u gerozavum, tak tak molli..."

É importante notar que vários historiadores, focalizando o período da VIII dinastia, relatam a opinião de diferentes médicos os quais, depois de estudar os restos murificados de Amenofis IV, puderam estabelecer ter sido ele portador de várias doenças, entre as quais um certo tipo de tuberculose.

8- SELVAGENS = a palavra tem várias conotações. Aqui vê-se pelo contexto que é empregada pejorativamente, entretanto note-se o uso que dela faz Khliébnikov em Нынечесмбне на паракорге (viagem em navio a vapor) traduzida por Luda Schnitzer em Vélimir Khlebnikov - Choix de poèmes - Pierre Jean Oswald - Honfleur - Paris, 1967.

*"И к Саму, небвас гукорей
Метма намонков номмун,
И сам без слов - чорей, чорей! -
Она загукливо номмун."*

' Vers l'existence des premiers sauvages
s'envolera le rêve de nos descendants.
Nostalgiquement, ils vont vénérer
un quotidien sans les mots "vite-vite!" '

9- Criação de coelhos = no trabalho de Khliébnikov "Carta a dois Japoneses", escrito segundo Luda Schnitzer (Vélimir Khlebnikov: Le Pieu du Futur, Éditions L'Âge D'Homme, Lausanne, 1970), em 1916 e publicado em "Vriemiënik" no mesmo ano, lê-se o seguinte ítem: 6- "Fazer criações de feras para combater a transformação dos homens em coelhos."

Não há dúvida que a palavra coelho possuía para Khliébnikov uma conotação pejorativa. Em sua poesia "Guerra na ratoeira" (Voiná v michelóvkie), citada por R. Jakobson em sua "Novíssima Poesia Russa", publicada em 1921 (Cópia existente na biblioteca particular do Prof. Boris Schnaiderman) lê-se:

*Я мист крестик муравей и гудий
А не корей. Зосугаремба вреней...
Уаз невортевой, мортко "ик"
И управнее в, калыо: зоромое,
Умо камунда но нолу.*

Note-se a contraposição "Krolík - Koróll"
coelho-rei

10- Khrenov = criador de cavalos, famoso por volta de 1915, por ocupar-se de cruzamentos de cavalos de raça para corridas.

11- Zoológico = na cidade de Akhetaton (Amarna), nova capital do Egito, fundada por Amenofis IV, o rei possuía seu próprio zoológico.

Vide Guy et M.F. Racht - (Dictionnaire de la civilization égyptienne - Librairie Larousse - Paris, 1968)

12- Terceira ou quarta terra a partir do sol = o Prof. Helmi I asr DOS informou que existe um verso no Alcorão, pelo qual Deus criou sete céus e sete terras. De acordo com a tradição árabe, até agora realizou-se apenas o primeiro céu e a primeira terra.

13- 'Iat' = havia na língua russa, anterior à reforma ortográfica de 1917, dois sinais diferentes correspondentes à vogal 'e', (/ie/ em russo) = e

Apesar de homófonos, a tradição exigia que algumas palavras se escrevessem com uma letra, outras com a outra.

ka: trata-se de uma das noções espirituais dos egípcios, de mais difícil compreensão. De fato, de acordo com os primeiros egiptólogos, o Ka expressa 'o ser, a pessoa, a individualidade' (Pierret). Maspero designa-o como sendo 'uma projeção viva e colorida da figura humana, um duplo que reproduzia em seus mínimos detalhes a imagem inteira do objeto ou do indivíduo ao qual ele pertencia'.

É esta, sem dúvida, a concepção que mais se aproxima do Ka de Khliébnikov.

II

Uma vez travamos conhecimento com um povo que se abotoava. De fato, as entranhas abriam-se por uma cavidade da pele (1) e aí, a pele abotoava-se sobre bolhinhas chifrudas, como botões. Na hora do almoço por esta abertura queimava um fogão pensante. Assim de pé, na grande ponte de ferro eu havia atirado ao rio uma moeda de dois copeques dizendo: é preciso cuidar da ciência do futuro.

Quem será aquele sábio riocavador (2), que achará o sacrifício feito ao rio? E Ka apresentou-se ao sábio do ano 2222.

Ah! Um ano após o recém-nato grito primeiro do superestado ASTSU.(3) "Astsu! clamou o sábio, depois de olhar para o ano da moeda de cobre. Naquela época ainda acreditavam no espaço e pouco pensavam no tempo. Ele deu-me o encargo de compor a descrição do homem. Eu preenchi todas as questões e entreguei meu relato. "Número de olhos - dois, - leu - número de braços - dois; número de pernas - duas; número de dedos - 20". Pôs o magro crânio reluzente sobre o dedo ensombrado.

Discutimos as vantagens e desvantagens deste número. "Será que esses números mudam às vezes?" perguntou ele, percorrendo-me com seu olhar penetrante de grandes olhos inteligentes.

- São números-limite, - respondi eu. - O fato é que, às vezes, encontra-se gente com um braço ou uma perna. O número de tais pessoas costuma aumentar sensivelmente cada 317 anos.(4)

- Mas isto é suficiente - respondeu ele, - para compor a equação da morte. (5) A língua, - observou o sábio do ano 2222, - é a fonte eterna do conhecimento. Como se relacionam um com o outro a gravitação e o tempo? Não há dúvida, que o tempo está para o peso, assim como o péssame está para o demo. (6). Mas é possível endiabrar-se sob um fardo pesado? Não, o fardo absorve as forças do demo. E onde está um, não está o outro. Em outras palavras, o tempo absorve as forças do peso, e não desaparecerá o peso, onde está o tempo? Pelo espírito de vossa língua, o tempo e o peso são duas absorções diferentes de uma única e mesma força. - Ele ficou pensativo. "Sim, na língua empenham-se

muitas verdades". Nisto interrompeu-se nosso conhecimento.

NOTAS

1- Cavidade da pele = uma retomada curiosa desta figura encontra-se em "O sabre framboesa" (escrito provavelmente em 1921) in "Le pieu du Futur" op.cit. Retraduzimos o trecho significativo:

"Esta notícia passava de boca em boca na ruazinhas, repetia-se no jantar familiar.

Tudo se transformava. Os homens cessavam de ser homens. Esta pele recobria seus corpos como a tampa de um relógio recobre o conjunto complicado de rodas e eixos; os corpos dos homens eram cruéis bonecos mecânicos, prontos a explodir e a responder a tiros, obuses humanóides, bonecas cruéis"

(o grifo é nosso)

2- Riocavador = em russo "pekokon", neologismo criado por Khliébnikov formado pela raiz da primeira palavra: "peka" = rio, e da terminação da segunda palavra "konamc" = cavar.

Vide a este respeito o artigo inédito de R. Duganov, que nos foi gentilmente cedido pelo autor, por ocasião de nossas pesquisas em Moscou, em 1971.

3- Astsu = provavelmente uma palavra com conotações mágicas. Quanto à сверхсущарембо (superestado) encontramos referências ao possível valor dessa palavra num fragmento do "Manifesto dos Presidentes do Globo Terrestre" de Khliébnikov à pg. 100 de "V. Khlebnikov-Choix de poèmes" op.cit. onde se lê:

"Маска мокра только тек,
что на ней рубят голову людям.
Так сверхсущарембо и ты
очень хороши слово со сна. —
Внек есть 11 звуков.
много удобства и сверхсущарембо
ты родю в лесу слов.
пеналкица, стика, окурони,
равный жек равники."

Eis a tradução francesa do trecho:

Le billot n'est mauvais
que parce qu'on tranche dessus la tête des hommes.
De même toi, Etat,
tu es un excellent mot hors me-
nace. Il a trois sons,
il est commode, il a de la fraîcheur.
Tu vivais dans la forêt des mots:
cendrier, mégot, allumette,
égal parmi les égaux.

4- 317 = aqui, ciclo de repetição das guerras.

Em suas pesquisas numéricas Khliébnikov aplicou os conhecimentos adquiridos no curso superior de Física e Matemática que frequentou de 1903 a 1908 na Universidade de Kazan (Vide *Биографические сведения* - Dados biográficos in Obras Reunidas I pg.7 op.cit.)

São elas bastante complexas e comparecem em grande parte de suas obras.

Um resumo discretamente informativo é apresentado por T.Todorov no número 1 da revista Poétique. (op.cit.)

Mas é evidente que as várias teorias Khliébnikovianas aguardam ainda um estudo profundo a ser feito, de preferência, por um grupo de especialistas do tipo sugerido por N.Wiener na introdução escrita em 1947, à edição original de sua "Cybernetis" Hermann, Paris, 1958.

Sem entrarmos no mérito de suas investigações procuraremos, em nossas notas, apenas esclarecer, por meio de exemplos, as referências surgidas no texto.

As informações que seguem são retiradas de "Le nombre, la lettre, le mot" de T.Todorov in Poétique nº 1 op.cit.

O número trezentos e dezessete prevê de 365 (+48). 365 é a duração "natural" do ano.

317 tem várias aplicações. Eis algumas delas:

- a- as grandes guerras são separadas por $(365-48) n.$ anos = $317n$. Exemplo: A guerra russo japonesa de 1905 ocorreu 317 anos após a guerra Anglo-espanhola de 1588.
- b- para os acontecimentos da vida das pessoas: Exemplo: o casamento de Púchkin deu-se no 317º dia após seu noivado com Natália Gontcháreva.
- c- para o nascimento de homens célebres: Exemplo: Aristóteles 384 AC
J.Stuart Mill 1804 (ou seja 365×6)
Ésquilo 525 AC
Maomé 571, etc. (os intervalos que separam estes n.ºs são divisíveis por 365)

Além de reger os períodos e as distâncias, o n.º 365 (+48) rege toda espécie de conjuntos homogêneos contáveis. Exemplo: o corpo do homem contém 317×2 músculos, Petrarca escreveu 317 sonetos em homenagem a Laura, etc.

E Todorov conclui: "L'important n'est donc pas le temps ou l'espace, mais, comme l'écrit Khlebnikov, 'la mesure, l'ordre et l'harmonie', Son but premier est de dénoncer le 'soi-disant-hasard', de montrer qu'il n'y a rien de fortuit, que l'arbitraire n'est rien d'autre

qu'une relation encore ignorée. L'harmonie universelle règne; l'homme doit l'honorer par un calcul généralisé, qui en rélèvera les règles "Les lois du monde coïncident avec les lois du calcul". (pg.104 op.cit.)

5- Eguação da morte = a referência feita pelo sábio do ano 2222 à eguação da morte prende-se a complexos estudos do autor.

No artigo de Khliébnikov "Nossa base" retirado do "Livro de Preceitos" a partir da tradução francesa publicada em Poétique nº 2 (op.cit.), logo em seguida às 2 listas O outro mundo e Princípio de Relatividade às quais já nos referimos à pg. aparece o seguinte trecho:

"Si la lumière est l'une des formes de l'éclair, ces deux colonnes parlent de la nature, lumineuse comme l'éclair de l'homme et, par conséquent, du monde-moral. Encore un peu et nous construirons l'équation des buts abstraits de la moralité, en partant du fait que les prémices du 'péché' gisent dans la fin noire et brûlante de la lumière, et les prémices du bien dans sa fin lumineuse et froide. Les diables noirs (чёрные дьяволы) ne sont ils pas les dieux de l'enfer, où les âmes des pécheurs ne sont - elles pas les ondes d'une chaude lumière invisible?"

Ainsi, dans cet exemple, la linguistique précède les sciences naturelles et tente de mesurer le monde moral après en avoir fait un chapitre de la doctrine traitant des rayons."

6- O tempo está para o peso assim como o pesar está para o diabo em russo a frase toda está construída sobre correspondências sonoras às quais correspondem correspondências semânticas:

как относятся груз к грузу тяжелее и время?
 чем сложнее, тем время тяжелее относится к весу,
 как время к весу.

Vide também a referência fornecida à pg. 138.

III

Uma outra vez puxou-me pela manga e disse: vamos procurar Amenofis.(1) Eu notei Aí, Churur e Nefertites. (2) Churur: barba preta em caracóis.

Bom dia, - Amenofis acenou com a cabeça e prosseguiu:

- Aten! (3) Teu filho Nefer-Khepru-Ra, (4) assim diz: "Há deuses que voam, há os que nadam, há os que rastejam. Sukh, Inevis, Bennu". (5) Dizei, há sobre o Hapi (6) um rato, que exija não se reze para ele?

Brigam entre si, e o coitado não tem ninguém a quem dirigir suas orações. E é feliz quando alguém exclama: "sou eu" e exige para si carneiros (7) gordos. Nove arcos! Acaso não eram vocês que tremiam com o grito guerreiro de meus antepassados?

E se eu estou aqui, e Chech (8) segura a sombra com sua mão flexível será que sua mão aqui não me salva de mim, estando lá? Nove arcos! Acaso não é meu Ka (9) que está agora entre as nuvens e ilumina o Hapi azul com colunas de fogo? Aqui ordeno que me rezem lá! E vós, forasteiros, levai a vossos tempos o meu discurso.

Ka apresentou-o ao sábio do ano 2222.

Amenofis tinha uma compleição fraca, maçãs largas e olhos grandes de refinada curva infantil.

Uma outra vez eu visitei Akbar (10) e Asok (11). Extremo cansaço no caminho de volta.

Fugíamos dos trens e ouvíamos o barulho de Sikórki. (12) Nos escondíamos disto e daquilo e aprendíamos a dormir andando. As pernas iam para qualquer lado por conta própria, sem conhecimento do sono. A cabeça dormia. Eu encontrei um pintor e perguntei-lhe - você iria para a guerra - ? Respondeu: "Eu também faço guerra, só que não pelo espaço, mas pelo tempo. Eu fico na trincheira e retiro ao passado um tufo de tempo. Minha dívida é tão pesada, quanto a do exército pelo

espaço". Ele sempre pintava as pessoas com um olho só. Eu olhava em seus olhos cereja e em suas maçãs pálidas. Ka ia ao lado. Chovia a cântaros. O pintor (13) pintava o festim dos cadáveres, o festim da vingança. Os graves mortos imponentes comiam legumes, iluminados por um delírio de aflição semelhante a um raio de lua.

Uma outra vez, por conselho de Ka, eu rapei a zero meu cabelo, melei-me todo com o suco vermelho de airelas (14), na boca eu pus um vidrinho com tinta vermelha, para salpicar quando chegasse a hora;(15)além disso amarrei-me com um cinto, enfiei-me em poderosas camisas muçulmanas e coloquei um turbante, dando a impressão de ter acabado de morrer. Nesse meio tempo Ka fazia o barulho de uma batalha: atirava uma pedra no espelho, trovejava com uma bandeja, relinchava selvagemente e gritava a-a-a.

E daí? muito em breve voavam até nós duas maravilhosas e surpreendentes hurís de encantadores olhos pretos e sobancelhas de espanto; eu passei por morto, fui tomado em seus braços e levado para alguma parte, longe.

Ao receber os fiéis, elas tocavam a testa com a ponta dos lábios e assim tratavam as feridas. Provavelmente, elas conheciam o gosto do sangue, mas por delicadeza não o percebiam. Engraçadas, depois de sujarrem de tinta suas boquinhas encantadoras, 3 hurís logo apagaram a ferida artificial e conseguiram a cura do doente imaginário. Às vezes as hurís dançavam e os cabelos pretos corriam atrás delas, como corvos brincando, ou como os navios de Siracusa atrás de Alcebíades, como pássaros, um após o outro. Era a dança da alegria.

Uma guirlanda de cabecinhas correndo a toda pressa num régato. Dir-se-ia. Mais tarde sua alegria sossegou um pouco, mas elas, como antes, me olhavam com seus olhos maravilhados, com olhos noturnos, de reluzente murmúrio. Chegou Maomé (16) e olhou com seus olhos álaçre-zombeteiros. Ele disse que agora muitas coisas não são autênticas. - Não é nada, não

nada, jovem, persista no mesmo!

De manhã eu acordei quase cansado; as hurís olhavam-me quase surpresas, como se notassem algo de estranho. Seus lábios estavam relavados. A tinta vermelha também tinha saído de suas mãos. Parecia que elas não soubessem se decidir a dizer alguma coisa. Neste momento eu reparei numa inscrição; nela estava escrito com minha própria tinta vermelha: "entrada severamente proibida a pessoas estranhas. (17) Eu desapareci, mas fiquei lembrando os cabelos e as mãos sujas de tinta vermelha de Haura (18) e muitas outras coisas, e nesta mesma tarde junto com os guerreiros de Vidjai (19) nadei em Sakhali (20), no ano de 543 A.C. (21) As hurís me apareciam como antes, mas com vestes de asas de libélulas ou com peliças de miosótis, lúgubres e pesadas, feitas de terra, e planta, corças azuis encaracoladas.

Certamente, muitos de vocês são amigos do baralho, alguns chegam mesmo a delirar durante o sono com todos estes setes, damas de copas, azes. Já lhes aconteceu jogar não com uma pessoa definida, um João qualquer, mas com um coletivo - a vontade do mundo por parceiro? Pois eu joguei, e o jogo me é conhecido. Considero-o mais apaixonante que o outro, o de velas, giz, pano verde, meia noite. Devo dizer que na escolha dos lances, não há nenhum limite. Se o jogo o exigisse e vocês tivessem força na rodada, poderiam, talvez, com uma esponja úmida, apagar do céu negro todas as constelações, como um problema da lousa. Mas cada jogador com seu lance deve reduzir a nada a posição do adversário.

Apesar de sua natureza universal, o adversário é pressentido por vocês como um igual, o jogo se desenvolve segundo os princípios da estima recíproca - e não estará nisso seu encanto? Parece-lhes tratar-se de um conhecido, e vocês vão se deixando enlevar pelo jogo mais do que se jogassem com um fantasma sepulcral. Ka nesta brincadeira era meu confidente.

NOTAS

1- Amenofis = Trata-se de Amenofis IV, rei d XVIII dinastia (1370-1352 AC). Era filho de Amenofis III e Tei (Tiy). Quando conta va 12 anos de idade, ficou órfão de pai e sua mãe assumiu a regên- cia. Sonhador e místico por natureza, sofreu a influênciade sua mãe e de seus parentes, d votos do culto do Sol. Continuou na linha política paterna, levando-a porém fanaticamente, até suas últimas consequências.

Os sacerdotes de Amon foram despojados de todos os seus bens e o nome de Amon foi cancelado das inscrições nos monumentos.

No IV ano de seu reinado, Amenofis IV (=Amon está em paz), que havi mudado seu nome para Akhnaton (= Aton esta satisfeito), deixou a cidade de Tebas, terra consagrada a Amon e construiu uma nova capi'al no Médio Egito, numa terra não consagrada a nenhum deus.

A cidade chamou-se Akhetaton (Amarna) e os seus oradores pas- saram a integrar o nome de -Aton seu próprio.

2- Aí, Churur e Nefertites =

Aí = antigo alto funcionário da corte de Amenofis IV. Casou-se com sua terceira filha Ank-en-paten. Foi supremo sacerdote de Aton e sucessor de Amenofis IV.

Aí também corresponde ao primeiro mês do ano, no Irã. Com esse sentido é empregado por Khliébnikov em seu poema Lodomir (1920). Vide "Obras Reunidas" op.cit.

Churur = grande sacerdote de Amenofis IV

Nefertites = esposa de Amenofis IV. Seu nome significa "A bela chegou". Sua origem é obscura.

Alguns historiadores acham que sob seu nome esconder-se-ia a princesa Taduguepa, que Amenofis IV parece certo haver desposado. Outros consideram-na filha de Aí e Tei, ou do próprio Amenofis III, vindo a ser, nos dois últimos casos, além de esposa, também irmã de Amenofis IV.

Em todas as representações reais amarnianas, p de ser vista sempre ao lado do rei, com suas cinco filhas, oficiando o culto de Aton.

No fim de seu reinado, Amenofis IV parece ter-s. separado de

Nefertites, a qual retirou-se no palácio setentrional de Amarna, chamado Het-Iten (O castelo de Aton).

Parece não haver dúvida quanto a ter sido a morte de Nefertites a razão do abandono do culto de Aton, por parte de Tutankamen, sucessor de Amenofis IV, e da sua volta à cidade de Tebas.

3- Aton (ou Aton) = nome egípcio do Sol.

4- Nefer - Khepru - Ra =

Nefer = Senhor

Khepru-Ra = nome do besouro do sol (Scarabeus sacer). Tornou-se símbolo do porvir.

De fato sua denominação Kheprer é próxima à palavra Kheper que significa "porvir".

O nome Khepri também refere-se ao sol nascente concebido pelos sacerdotes da Heliópolis (Cidade do Sol) como uma divindade assimilada a Ra (v.).

Ra (ou Rê) = originariamente é o sol visível, que mais tarde sera adorado em diversos lugares do Egito.

A partir de quando os faraós tomaram o nome Ra (Rê) como acompanhante de seu próprio, daí, por exemplo: Amon - Ra.

O nome todo Nefer - Khepru - Ra refere-se ao trono do faraó.

5- Sukh, Mnevis, Bennu =

Sukh - Sutekh = divindade de procedência asiática, deus das forças aquáticas.

Mnevis = touro sagrado.

Bennu = fênix, pássaro ao qual refere-se Heródoto como sendo representado por uma águia, como plumagem vermelho-ouro.

De acordo com as crenças heliopolitanas, ele chegaria ao Egito cada 500 anos vindo da Arábia, cada vez como um novo animal para trazer ao vale do Nilo, no templo do Sol, seu próprio pai.

Bennu é a transcrição do nome egípcio "boinu" (Ardea cinerea ou Ardea purpurea).

A aparição do fênix, de manhã, sobre o Rio Nilo, fez associar-se ao Sol, tornando-se seu símbolo.

6- Hapi = o gênio do Nilo, a potência que nutre o Rio.

H-pi, pai dos deuses, criador de si mesmo, senhor dos peixes é representado como uma divindade opulenta que possui dois sexos.

Os egípcios acreditavam que o Nilo saia do Oceano que envolve a terra, Nun, do qual H pi seria uma segunda forma, isso explica por que se referiam a ele como ao "mar".

7- Обнов = pode ser considerado o genitivo plural de овна, palavra que descende, via eslavo eclesiástico da forma latina ovis.

Neste caso haveria um engano tipográfico, dever-se-ia ler обнов e não обнов.

Entretanto o russo antigo conhece a forma овна (овна) = carneiro. Essa pode ser uma forma retomada por Khliébnikov, com uma alteração no genitivo plural.

Na mitologia egípcia a ovelha opunha-se à serpente. Veja-se uma das fórmulas recitadas aos mortos:

"Oh, ovelha! filha de ovelha, cordeiro, filho de ovelha que suga o leite de tua mãe ovelha, faça sim que o defunto não seja mordido por nenhuma serpente, macho ou fêmea, nem por répteis. Não permita que o veneno domine seus membros, e não permita que nenhum morto, macho ou fêmea, penetre nele. Possa ele não ser empossado pela sombra de espírito. Possa a boca da serpente em-Kkahu-ef não ter nenhum poder sobre ele. Ele é a ovelha."

"Vós que entraís, não entrai num membro defunto."

Oh, vós que vos vós enrolais, não vos enrolai em volta dele..."

"Eu proferi estas palavras sobreervas sagradas, colocadas em todos os cantos da casa, depois do que eu borrifei a casa inteira com água sagrada, à noite e ao nascer do sol. Aquele que está estendido, continuará estendido em s u lugar."

8- Cech = possível transcrição de Khekh (russo= Xex), deus da eternidade.

9- Ka (em russo=ка Ka) = É a primeira vez que Khliébnikov refere-se a Ka, numa forma que permite descobrir seu gênero, ou seja empregando o adjetivo neutro оо.

10-Akbar = o Prof. Hel i Nasr nos fez notar o fato interessante de tanto /asuk/ como /akhbár/ serem dois nomes que existem na língua árabe, tendo o significado respectivo de "feira" e "notícias".

Existe ainda a variante ákbar - com o significado de "maior".

O nome Akbar prende-se à figura de um príncipe do Indústão (1542-1605) que reinou desde 1556, tendo conquistado todo o Indústão setentrional. Ele pregou a pacificação de todos os povos e a igualdade de todas as crenças.

11- Asoka = vide o fragmento "Я намери к Асоке" in Obras Reunidas IV - Историческое использование. (inéditos) à pg. 458.

O nome refere-se ao chefe da dinastia indu dos Mauria.

Reinou no III século DC. É um conhecido defensor do Budismo, cujo centro ele criou na ilha de Ceilão.

12- Sikorski = nome de um aviador russo, famoso no tempo de Khliébnikov.

É um dos pioneiros da aviação russa, tendo morrido recentemente nos Estados Unidos da América do Norte.

13- Pintor = o próprio autor, numa nota no original, refere-se a Filonov.

14- Airelas (inglês=cranberries) (em russo= клубника).

Diz Luda Schnitzer, que traduz a palavra em francês por c mneberge: baie des marais d'un rouge vif. Est dev nue le symbole ironique de 'l'~ e slave' vue par les étrangers et, en général, de toute bourde 'couleur local '. (v.pg.141=choix de poè es-op.cit.)

Trata-se da Vaccinium macrocarpum, baya comestível, ácida, de um arbusto do mato.

A palavra russa popular prende-se, por sua etimologia a клубка - chave, em russo antigo, e à idéia de travar, provavelmente pela particular acidez da fruta.

15- Para salpicar quando chegasse hora = provável referência à aspersão com sangue de animais, antes das encantações

"Durante um certo tempo, as crenças primitivas, receberam o quadro de uma técnica elaborada. Eram preciso conhecidos cada vez maiores para tornar eficaz uma encantação.

Antes que tudo estivesse pronto, para a cerimônia eram preciso longos e conscienciosos preparativos. Durante nove dias o mágico devia submeter-se a ritos de purificação em seguida, ungiu seu corpo e lavava a boca com carbonato de sódio hidratado. As roupagens deviam ser novas e brancas. Todos os ornamentos eram completamente incensados. Sobre sua língua, com uma tinta verde, o mágico desenhava uma pena, símbolo da verdade. Finalmente, ele traçara um círculo cuja cor correspondesse ao deus da hora na qual ele operada. Somente então podia-se proceder à encantação.

Para neutralizar um inimigo, o mágico sujava os pés de argila, colocava entre eles a cabeça de um burro recém abatido e esfregava a boca e as mãos com o sangue do animal. Voltava-se para o sol e com um braço para a frente e o outro para trás, dirigia-se a Seth-Tifon o Maligno, num discurso mágico ritmado:

"Tu terrível, invisível, todo poderoso,
deus dos deuses, assaltante e destruídos".

16- Maomé = (570-632) = líder árabe religioso e militar. Foi fundador do Islam e autor do Alcorão.

17- "Entrada severamente proibida a pessoas estranhas" = várias implicações se prendem a esta inscrição.

Além da relação com Dante, o Prof. Helmi Nasr nos esclarecem que o poeta Abul Alaa (século XI) em sua "Epístola do Perdão" refere-se a uma inscrição na testa do pecador, com os seguintes dizeres:

"Aquele que perdeu a esperança na misericórdia de Deus".

18- Gaura = transcrição russa de Laura - singular de Lur, nome árabe que se refere à mulher de grandes olhos pretos, de tez branca que encarna as características locais da beleza feminina.

Mitologicamente as Luris (do árabe Lur que Khliébnikov transporta para o russo como Лур - gur) são encarregadas de recompensar os fiéis, numa outra vida.

19- Vidjan = nome de um príncipe mítico, primeiro conquistador ariano da ilha de Ceilão.

Novamente faz notar o Prof. Helmi Nasr a estranha correspondência entre as componentes deste nome e palavras da língua árabe.

De fato "djan" em árabe significa "anjo", na crença muçulmana e "vi" significa: "no semblante de".

Aliás forma bastante divulgada.

O Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa de A.B. de A. dá "djim" como o correspondente em Português.

20- Sakhali = provavelmente trata-se de Sakhalina ilha da Rússia Siberiana, ao largo de suas costas orientais.

A parte meridional desta ilha, conhecida por Sakhalina Japonesa ou Larafuto havia sido cedida ao Japão pelo tratado de Portsmouth, porém foi retomada pela Rússia após a segunda guerra mundial.

O nome é de provável origem indo-européia.

Encontra-se na Índia como Sakala designando cidades e grupos étnicos.

21- Filonov = Angelo Maria Ripellino em sua obra "Poesie di Chlébnkov" (Einaudi, Torino 1968) refere-se repetidamente a Filonov e considera sua influência fundamental para Khliébnikov:

"Questa cariocinesi del tessuto semantico va posta in rapporto con l'indole della pittura di Pavel Filónov, il "misterioso Filónov" secondo la definizione di Karel Teige, il teorico del surrealismo ceco. Filónov, il quale influi sommamente su Chlébnikov e su Zabolockij, si ingegnó sempre di esprimere e quasi mimare con un'analisi esasperante il processo di germinazione della natura e del cosmo. Ogni suo quadro è un insieme fanatico di inesauribili frantumazioni ottiche dello stesso oggetto, uno spezzettamento in una miriade di faccette densamente assiegate.

In Filónov, come in Chlébnikov, l'embrione dell'immagine costituisce l'asse attorno a cui ruotano intere galassie di particelle staccatesi in un drammatico movimento centrifugo, di corpuscoli che, pur restando avvinti al magnetismo del nucleo generativo, si incastrano e si ridispongono in modi diversi con una fatalità vegetale, cui non è estraneo l'esempio dell'espansione cromatica in sprazzi di macchie informi nella pittura Art Nouveau d'un Vrubel... (pag. 22).

... E, come Filònov, nei cui quadri si assiepano colleriche maschere di trapassati, impolminate sembianze affise nei gorghi del nulla, Chlébnikov, non solo mette in risalto la vitalità del cadavere, ma cadaverizza ed imbalsama i processi e i fenomeni della natura... (pag.33).

Questo pigia pigia di fantasmi che si sovrappongono e si elidono a vicenda con mobilità allucinatoria, questo "frottement" di immagini deliranti, questo incubo notturno sembrano specchiarsi sulle strutture dei dipinti di Filònov ... (pag.187).

... È chiaro che nella breve allusione di Ka Chlébnikov si riferisce al quadro Il banchetto dei re (1912-13), un funereo festino in tempo di peste, nel quale si affiancano a un tavolo, assisi su ruvidi troni, monarchi rachitici dalle braccia incrociate sul petto o con un calice in mano: carcami di ossa e giunture e clavicole, su cui sono innestati orridi crani con orbite vuote. (pag. 189)

IV

Ka estava sentado triste à beira do mar, as pernas caídas. Mais cuidado. Mais cuidado! As gelatinosas criaturas marinhas, quebradas pelas ondas, se aglomeravam junto às margens, rechaçadas até aqui pelo vento, vagueando em rebanhos mortos, brilhando de um brilho opaco, escorregavam das mãos das banhistas, ora verde-escuras, ora vermelho-escuras em seus tecidos colados ao corpo. Algumas riam sem disfarçar, surpreendidas pela onda. Ka era magrelo, moreno, bem formado. Uma cartola estava sobre seu corpo, completamente nu. Cabelos enegrecidos de mar encaracolavam-se pelos ombros. Ondas opacas, cimos cintilantes, apareciam através dele. Uma gaiivota, voando atrás de uma nuvem cinzenta, era visível através de seus ombros, no vôo vivaz perdia suas cores mas, tendo voado, devolvia a si mesma sua clara penugem branco-preta. Cortou-o uma banhista de maiô verde, salpicado de manchas prateadas.(1) Ele estremeceu e devolveu a si sua forma anterior. Ela sorriu audaz e olhou-o. Ka encurvou-se. Nesse ínterim tendo nadado longamente na água, ele saía do mar para a margem, envolto no pelame de jatos da banhista, e era uma fera, que saísse d'água. Ele atirou-se ao chão e ficou imóvel; Ka notou que dois ou três chuvins (2) observadores haviam escrito na areia o número seis três vezes consecutivas e se entreolhavam significativamente. Um tártaro, muçulmano, abeberava búfalos negros, que atiravam-se n'água, rasgando seus tirantes e entrando tão fundo no mar, que somente os olhos escuros e as narinas negrejavam da água, mas todo o corpo, os pelos entremeados por uma crosta de sujeira, desaparecia na onda súbito sorriu e disse ao pescador-cristão: "Masikh alh Dedjal". (3) Aquele o compreendeu, preguiçoso puxou seu cachimbo e, começando a fumar, respondeu preguiçoso: "Mas quem o conhece. Nós não somos sábios... Dizem as pessoas", - acrescentou ele. Um militar (4) que seguia o raro nadador com uma luneta, pendurou-a no cinto, olhou-o friamente, virou-se e encaminhou-se por uma vereda escondida.

Anoitecia. Um rebanho de serpentes marinhas nadava no mar. A praia, esvaziou-se e só restou Ka, sentado como antes, enlaçando os joelhos

com os braços. "Tudo é vão, tudo é tardio", - pensou ele. "Oi, valente de sombra, - ao que parece gritou o vento: - mais cuidado"! Mas Ka continuou imóvel. E uma onda o desloca. Um esturjão (5) se aproxima e o engole. Em seu novo destino ele torna-se um seixo rolado e vive entre conchas, boias de salvamento, correntes de navio. O esturjão tinha um fraco pelas coisas velhas. Havia também um cinto com uma inscrição em árabe de Fatima Menneda (6), dos tempos em que, entre lanças, alabardas, remos e plumagens pairava a própria águia da morte, e esta se refletia na água, sacudindo seus brincos azuis, rindo com seus olhos tristes, eternamente abertos e, com um golpe de remos, nadava o barco (7) cada vez mais longe, refletindo-se nas águas noturnas, e como as vibrações de uma borboleta noturna, os pés de uma nuvem negra, alcançavam o passadiço.

Mas eis que o poderoso esturjão morre nas redes dos pescadores.

NOTAS

1- Banhista = no fragmento "Um Sonho" (1915-16) traduzido em "La Pieu du Futur" ob. cit. encontramos uma referência interessante ao motivo-concreto da banhista.

Reproduzimos o trecho:

"Nous étions à l'exposition $\sqrt{-2}$ et l'on en vint à parler de l'aganakra (Teoria da realidade do eu - nota às Obras Completas) de l'homme et de l'aganakra du peuple et de leur coincidence. Nous nous trouvions devant une peinture... Nous discussions très haut et avec animation, mais un gardien de mœurs vint se joindre à nous et fit remarquer tout l'inacceptable d'une toile: à son avis, auquel nous ne pouvions que souscrire telle-était, il me semble, une Turque couchée au bord de la mer.

Seuls son front et un coin de la bouche étaient voilés par un bandeau noir orné de dentelles; l'ombre couvrait la bouche et le menton. Des taches d'or alternaient avec les ombres bleues de ce corps pris dans les mailles des rayons du midi.

Immédiatement nous avons acquiescé.

Je tenais à la main les nouvelles imprimées du jour; j'arrachais le bord de l'inscription DARDANELLES et la fixant à l'aide de deux épingles, donnais à la toile un aspect décent.

A présent la mussulmane était étendue au bord de la mer, à demi appuyée sur ses bras et pleine d'ombres dorées, mais le bout de papier avec le titre noire DARDANELLES la cachait."

(o grifo é nosso)

2- Chuvins do russo: goshgabuk⁽¹⁾ = uma espécie de cogumelo, do gênero Lycoperdon, que ao ser tocado, expele um pó cinza-escuro, ou ainda (2): capa de chuva.

Aqui porém trata-se de um termo cunhado por Khliébnikov a partir de goshg = chuva sendo -uk em geral, um indicador de agente.

Respeitando o espírito do neologismo russo, traduzi-mo-lo por chuvim (chuvins)

3- Masikh alh Dedjal = em árabe "falso profeta". Khliébnikov, num fragmento não datado (provavelmente de 1914-15) e traduzido na obra citada "Le Pieu du Futur" "da utilidade de estudar os contos de fada", salienta o fato de que o futuro da época adulta revela-se em confusas alusões já nos tempos da juventude. Diz, depois de dar uma série de exemplos:

"exatamente da mesma maneira, na imagem criada pelos ensinamentos de todas as crenças de Massilh-alh-Dedjal, Saka-Vati-Galagalaim ou Anticristo, já está encerrado o ensinamento sobre a única espécie humana, a fusão de todos os estados e uma comunidade do globo terrestre. Mas, uma vez que foi o estudo das ciências exatas, aplicadas às condições do voo, que nos levou à solução do problema do tapete voador, será que as mesmas ciências exatas, aplicadas ao estudo da sociedade, não nos levarão à solução do problema de Saka-Vati-Galagalaim, este tapete voador da descoberta que está na ordem do dia?..."

Ao mesmo tempo, o emprego de tantos nomes e figuras orientais prende-se a uma intencionalidade consciente em Khliébnikov, a de

"pensar em um classicismo, não grego, mas asiático. (Vidjai, os samurais mercenários, Massikh-alh-Dedjal.)"

Vide carta a dois japoneses em "Le Pieu du Futur" ob.cit.

4- Militar = compare-se o sentido desta palavra com a seguinte frase:

"-eu vi, por entre as árvores, quatro planos ligados por uma teia de aranha, quatro planos simples como as palavras de um militar."

in Ka 2. Ensaio autobiográfico, escrito em 1916. pós visita ao campo de aviação de Moscou. Traduzido por Luda Schnitzer - ob.cit.

5- Esturjão = a respeito deste peixe nota A.M.Ripellino à pg.197-198 de sua obra:

"Come nelle credenze dei primitivi, nello spazio verbale di Chliébnikov l'albero è un essere umano ed insieme un dio panteistico. Frammischando al suo solito varie opzioni di fede il poeta assomiglia il pioppo dapprima a un teologo musulmano, poi transfigurandolo in pescatore, aggiunge all'immagine un vago effetto da iconografia paleocristiana, ed infine, con meraviglia prelogica,

accosta paganamente ad uno storione il nome di primavera. Quest' ultima identità ci richiama ad un ... brano del Ramo d'oro, in cui il Frazer discorre del religioso rispetto dei selvaggi per i primi pesci della stagione, adorati come parvenze divine..." (o grifo é nosso)

6- Fátima Menneda = filha de Maomé e de Cadja, nascida em Meca no ano de 606. Casou-se com seu primo Ali e teve três filhos: Hassan, Hussein e Mossein.

Existiu no oriente uma seita religiosa dos Fatimitas, (séculos X e XI) cujo nome provém de Fátima Menneda.

7- Barco = do russo ycampuz = prende-se ao primeiro aspecto do mito do sol, pelo qual o deus, em seu barco diurno percorre o céu, enquanto que a noite percorre o mundo inferior.

Devolveu a liberdade. Ka.

Pescadores grisalhos, pernas nuas, cantavam Eddas (1), a triste canção das margens marinhas, - e, força nos seus braços nodosos, puxavam a rede rasa, cerrada, molhada, cheia de gotas; às vezes suspensos vinham lagostins pretos, presos ao fio por tenazes; às vezes hirtos, os pescadores olhavam para o mar eterno. Mais longe paravam pacíficas - grandes cachorros de rua - as águias marinhas (2). Sentou-se sobre a pedra, onde estava Ka e deixou a marca das pernas molhadas, a ridente moça marina. O próprio peixe, morto, brilhava de escaravelhos na margem.

Mas uma jovem o encontrou e levou-o consigo. Escreve na pedra uma tanka? (3). "Se a morte tivesse os teus cachos e os teus olhos, eu quisera morrer", e no outro lado da pedra - um ramo de simples folhas verdes; tomara que elas matizem com seu ornado a superfície tenra da pedra lisa e branca. E seu ornado verdescuro envolveu a pedra numa rede. Ele experimentava os tormentos de Montezuma (4), quando tudo era sem nuvem, ou quando Leili (5) levantava a pedra e a tocava com os lábios e a beijava devagarinho, não suspeitando nela um ser vivo e dizia na língua de Gógol: "Para aquele que sabe entresorrir". Por perto estava um Tolstoi em ferro fundido, uma concha vermelho-tenra, muito brilhante, coberta de pontos e flores enrugadas, as pétalas de pedra. Enão Ka aborreceu-se e chegou-se a seu próprio senhor; aquele cantava: Nós comemos En Sao (6) de andorinhões tuberculosos e comeremos até , até En Sao de amigos". Isso significava que ele estava zangado.

- Oh! - disse lúgubre, - pois fale, aonde e o quê. -

Marulhava o rol de suas mágoas: "Ela estava repleta daquela expressão inexplicável, não terrena ..." e assim por diante: de fato, era uma denúncia dorida contra o destino, negra traição, nuca.(7)

Foi ordenado a Ka que voltasse e assumisse a guarda.

Ka bateu continência, tocou a viseira e desapareceu, cinzento e alado.

Na manhã seguinte ele comunicou: "Acorda: estou de guarda ao Ia
(a espingarda reluziu às costas)."

NOTAS

- 1- Eddas = canções escandinavas folclóricas; coleções de antigos poemas (aprox. 1.200 D.C.)
- 2- Águias Marinhas = do russo: орлан (haliaetus leucocephalus).

Referências à águia são muito frequentes em Khliébnikov.

À pg. 60 de "La Pieu du Futur" ob.cit. lê-se:

"Plus tenaces que les borzois, les aigles apprivoisées harcèlent le loup dans la steppe, l'aniènent à un état de rage et d'indifférence envers tout ce qui l'entoure".

3- Tanka = Uma das formas básicas e mais antigas da poesia lírica japonesa. Poema de cinco linhas, sem rimas.

4- Montezuma (1466-1520) = o último imperador asteca do México. Foi aprisionado por Cortez e morto apedrejado.

5- Leili - Leib = e Medjmun = heróis de numerosos poemas árabes, persas, tadjiques, uzbekos, etc.

Para Khliébnikov representam os amantes eternos. Seriam o correspondente muçulmano de Romeu e Julieta.

Seu autor foi Nisame Guíandievi, sendo o título original transformado por Khliébnikov em Leili e Medlum.

Vide o poema com o mesmo nome à pg.489 de "Obras Reunidas" vol.IV e à pg.209 do vol.V.

Note-se que no folclore russo existe o nome Leib atribuído a um pastor mítico que amava Crezyporka, na ^{opéra} ~~con-~~te do mesmo nome.

6- En Sao = saliva

7- Sua nuca = em russo Занука, pode ser considerada como expressão equivalente: ему как вде в спину (uma punhalada nas costas).

"Ponto de exclamação, sinal de pergunta, reticências. Lá, de onde sopra o vento dos deuses e a deusa Isanagui, (1) ei-la com seu tecido serpentino meio-prata, cinéreo. (2) Para compreendê-lo, é preciso saber, que traços cinza-prata, quase pretos, alternam-se com outros transparentes, como uma janela ou um tinteiro. O encanto desta tela concebe-se apenas quando ela se ilumina da tênue luz da mão álaçre-jovem. Então sobre as ondas de seda prateada corre um matiz de fogo e desaparece de novo, fuste de palmeira (3). Assim trepida o incêndio da tarde sobre os edifícios da cidade. Grandes olhos fascinantes. Chama-se a si própria adorável, fascinante". - Não é isso, - interrompi a torrente de palavras: - você se engana, - observei severo. - "Será?" - respondeu Ka fingindo tristeza:

- "Imagine, - voltou a dizer, ainda mais alegre, um pouco mais tarde, como se me trouxesse uma notícia grata: - Três erros: 1)na cidade, 2)na rua, 3)em casa. Mas onde? - Não sei", - respondeu Ka: a candura ressoava em sua voz. Embora eu o amasse muito, brigamos. Teve que se afastar. Agitando as asas, vestido de cinza, sumiu. A penumbra tremia-lhe aos pés, ele era como que um noviço (4) aos saltos, meu altivo e maravilhoso vagabundo. "Ah,, é ele, o olhos-de-abismo! - exclamaram alguns transeuntes: - mas, Tamara onde está,, onde está Gudal?" (5) - dando assim pretexto,, cidadãos assustados,, para embutir na novela estas miudezas artísticas. Enquanto isso eu andava pela praia de um canto a outro, e o vento arrancava minha cartola e atirava gotas oblíquas no rosto e no pano preto. Acompanhei com os olhos a nuvemzinha dourando-se e estalei os dedos.

Eu sabia que Ka estava ofendido.

Uma vez mais ele apareceu ao longe,, agitando de raro em raro suas asas. E senti-que era um cantor solitário e que a Harpa de Sangue estava em minhas mãos. Eu era pastor; tinha rebanhos de almas. Agora não mais. Nesse ínterim alguém seco-enrugado aproximou-se de mim. Espiou ao redor, lançou um olhar significativo e tendo dito: "será! em breve!",

acenou com a cabeça e desapareceu. Fui atrás dele. Lá, um bosque. Os melros pretos e as branquetas (6) de cabeça preta saltitavam na folhagem. Qual roucos bois de estepe, as esplêndidas garças cinza, rugiam e mugiam, os bicos estendidos para o céu, sobre o galho mais alto do velho carvalho seco. Mas eis que aparece o noviço, entre os carvalhos, todo preto, com o alto chapéu seco - amarrotado. Um rosto de bÍlis, enrugado. O carvalho tinha um óco, nele havia imagens e velas. Mao tinha casca, pois há muito tempo fora mascada por doentes de dor-de-dente. No bosque, uma penumbra eterna. Besouros-corças corriam pela casca dos carvalhos e, entrando em combate singular, furavam as asas um ao outro, e entre os chifres negros de um vivo podia-se encontrar a cabeça seca de um morto. Bêbados de suco de carvalho, caíam em poder dos meninos. Ador meci aqui, e a melhor novela dos arameus "Leili e Medlum" visitou ainda uma vez o sono do fatigado mortal.

Voltava para casa e passava em meio do velofino rebanho das pessoas. Chegou à cidade uma exposição de raridades, e lá vi um macaco empalhado (7) com espuma nos lábios negros, de cera; a costura preta claramente visível sobre o peito; nos braços uma mulher de cera. Fui embora.

A queda das corujas, corujincidência, estranha e enigmática, surpreendeu-me. Creio que diante de uma guerra muito grande a palavra "adusto" possui um particular sentido assustador, tal como a guerra ainda a todos insuspeita, esconder-se-á feito um conjurado, feito uma cotovia prematura, nesta palavra, aparentada com a raiz de susto.

Mas a mim no meio destas sarças de amora, no meio desses salgueiros, cobertos de raízes de ruivos cabelos espessos, onde tudo era tranquilo-nublado, austero-cinza, onde o beberrão solitário se agitava no ar e as árvores eram calmas e severas, uma implorante erva empoeirada, se me enrosca nas pernas e serpenteava pelo chão, pecadora que pedia misericórdia. Arranquei seus fios com meus passos rudes, olhei para ela e disse:

E o passo brutal tornar-se-á mais forte, para rasgar o negro solanum (8) que implora".

Eu ia para casa; lá já esperavam minha aventura e sabiam dela; cobrindo os olhos com a mão, as pessoas vinham a meu encontro. De meu braço pedia, enrolada com graça, uma pequena víbora domesticada. Eu a amava.

- "Agi como um corvo, - pensei: - no começo, água viva, depois, água morta". (9)

E daí, não darei uma segunda vez!

1. De onde sopra_o_vento dos_deuses: referência a um trecho de "Сборник " ob. cit., onde Khlióbnikov esboça uma sua famosa teoria:

"Quando percebi que as velhas linhas de repente empalideciam, e o futuro nelas oculto se transformava no dia de hoje, compreendi que a pátria da criação está situada no futuro. É dele que sopra o vento dos deuses da palavra". (tradução de Boris Chnaiderman retirada de "Uma visão dialética e radical da Literatura" - em "Linguística Poética - Cinema" ob. cit.)

2. Isanagui: Deus do ar, japonês, relaciona-se com Chu. Chu - deus do ar na mitologia egípcia, cujo sopro é necessário à palavra.

Quando o tribunal de Osiris condenava Bha, novamente a magia dos sacerdotes tinha um recurso. Pois, pode parecer estranho, mas os deuses do Egito podiam ser enganados, ameaçados e ridicularizados. Os egípcios tinham tamanha confiança no poder das palavras rituais e dos gestos mágicos que acreditavam ser possível dobrar os deuses à sua vontade.

Por seu lado, os sacerdotes dispunham de represálias terríveis contra as divindades que não tratassem os mortos com a devida consideração: ameaçavam-nos fazer cair um relâmpago sobre o braço de Chu, deus do ar, o qual não conseguiria mais manter erguida a deusa do céu, cujo corpo salpicado de estrelas desmoronaria, destruindo a ordem universal.

Os sacerdotes cobriam com fórmulas mágicas os rolos de papiros que davam ao defunto a possibilidade de enfrentar seus juizes, no além.

O Livro dos Mortos descrevia com precisão os obstáculos que encontraria a alma em sua viagem para o reino das sombras e explicava como o morto poderia perorar sua causa. Um dos rolos continha os nomes secretos dos demônios e dos deuses inquisidores, pois o conhecimento do verdadeiro nome de um espírito dava ao defunto todo poder sobre ele.

As respostas às perguntas dos inquisidores eram transcritas, palavra

por palavra e era suficiente conhecê-las para obter um veredito favorável.

3. Ei-la com seu tecido serpentino, meio-prata, cinéreo: trata-se de uma retomada do motivo da exposição de quadros. (Vide nota I ao cap. IV.)

4. Espique: do russo: КОВЫЛЬ fuste de palmeira

5. Noviço: do russo инок monge; aqui se presta melhor o sentido de noviço.

Перевертне:

na poesia de Khliébnikov Перевертне (Piereviértnie); exemplo de realização da metátese por meio da renovação do momento do sentido, tornamos a encontrar o termo инок, num outro contexto:

Кони, топот, инок
 Но не речь, а черен он
 Идём молот, долот меди
 Чин зван мечём навзничь.
 Голод чем меч долог.
 Пал а норов худ и дух верона лап.
 А что. Я лов. Воля отца.
 Яд, яд, дядя.
 Иди, иди...

Ripellino em sua obra sobre as poesias de Khliébnikov (ob.cit.) refere-se a uma carta, escrita pelo poeta em 1921 onde, descrevendo sua viagem ao Irã, ele diz: "Por meus longos cabelos batizaram-me aqui "Derviche". De acordo com Chardin (N.) esta é a explicação da expressão: "mot générique pour dire pauvre volontaire, tout homme détaché de monde, ou solitaire, et qui signifie particulièrement épuisé, manquant de tout, et aussi humble et "(N.) Jean Chardin, Voyages en Perse, citado por Ripellino.

A idéia de traduzir a expressão ИНОК (que o narrador, no conto transfere a seu Ka) por noviço, não está longe da impressão geral de Ripellino, o qual diz, após referir-se ao "monachismo" do autor:

"Tali parole ci spiegano diagonalmente molti attributi constanti della figura di Chliébnikov: la sua sparutezza, l'ombrosità di caprinolo sperduto, lo stupore di trasognato novizio dipinto da Nésterov". (pg. 25% ob. cit.)

6. Tamara e Gudal: Tamara, filha do príncipe georgiano Gudal e Lervina do poema de Liermontov "O Demônio", foi amada pelo príncipe das trevas.

7. Branquetas: do russo славка. É frequente o emprego desta palavra por Khliébnikov. É curioso notar que ela comparece, por exemplo, numa outra obra do autor que tem o nome sugestivo de 13 Tanka. (Vide emprego do termo Tanka no conto).

Eis como ela surge, à página 324 do vol. II das Obras Reunidas (ob.cit.)

"Чао плескала по слуху чашами из самого чистого звука, точно он вылетел из горлышка шелковой славки,"

8. Macaco empalhado: sem dúvida, a imagem do macaco (ou gorila), como animal selvagem, vivo ou empalhado, pela frequência com que ocorre em seus textos, deve provir de um "motivo concreto" que impressionou fortemente Khliébnikov.

Eis como (na versão do monstro com uma mulher nos braços, que surge também em Ka) ele é tratado na poesia "o monstro" (pg. 61 de Choix de Poèmes: ob.cit.)

Le monstre, habitant des hauts sommets
 au cul horrible,
 a saisi celle qui portait la cruche
 et dont les yeux sont ravissants,
 comme un fruit elle se balançait
 entre les branches poilues des bras.
 Le monstre, le hideux
 content, amuse son loisir.

Чудовище - жилец вершин,
 С ужасным задом,
 Схватило несшую кубшин,
 С прелестным взглядом.
 Она качалась точно плод
 В ветвях косматых рук.
 Чудовище, урод
 Довольно, тешит свой досуг.

9. solanum: do russo паслен (сладко-горкий,). Trata-se de uma er-
 чёрный
 va das espécies Solanum Dulcamara ou Solanum nigrum.
10. No começo dei água viva, depois morta: nos contos de fada russos,
 a água morta cola um corpo
 decepado, mas só a água viva ressuscita.
11. Pequena víbora doméstica: de acordo com a informação pessoal de
 R. Duganov, crítico literário soviético,
 estudioso de khliébnikov, Nadiejdá V. Nikolaiéva possuía, na época em
 que o autor a conheceu, uma pequena serpente domesticada que costumava
 enrolar-se em seu braço.

VII

Pensando na pedra, com o ramo verde cinza de folhas simples inscrito ne la ^e estas palavras:

"Se a morte tivesse teus cachos e tuas mechas, eu quisera morrer", Ka voava no azul do céu nuvem-dourado; entre montanhas de nuves cor-de-framboesa, agitando as asas insistentes, perdido no bando de groux vermelhos, semelhante nessa hora matinal à cinza rubra da montanha que respira fogo (1), vermelha como eles próprios e unida à flamejante aurora por lia mes, topetes e fibras vermelhas.

O caminho era quase longo, e gotas de suor brilhavam no rosto moreno de Ka, vermelhando aos raios da aurora.

Mas eis que a poderosa tromba de grou dos antepassados guerreiros ressoou em algum lugar mais alto, além dos píncaros branco-fofos.

Ka dobrou as asas e, salpicado dos pés à cabeça de orvalho matinal, des ceu à terra. Em cada uma de suas penas eriçava-se uma pérola de orvalho, preta e bruta. Ninguém percebeu, que ele pousara algures nas nascentes do Nilo Azul. Sacudiu-se e como um cisne iluminado pela lua bateu tres vezes no ar com as asas. Não havia volta ao passado. Os amigos, a glória, os feitos - tudo adiante. Montou no cavalo (2) selvagem, raivoso, raias douradas, jamais ofendido por cavaleiro algum e, deixando-o morder-lhe os nobres joelhos sombrios, lançou-se campo afora.

Uma alcatéia de lobos (3) - estrias e cerdas - atirou-se atrás dele com seu grito fanhoso. Seu uivo parecia-se com a resenha dos jovens talentos na imprensa cotidiana e mensal. Mas o dourado galopante torcia a cabeça com teimosia e com a raiva de antes mordía o cotovêlo sombrio de Ka. Ele deliciava-se com o galope selvagem. Dois ou três Nham-Nham (4) atiraram em Ka uma flecha envenenada e caíram ao chão com horror supersticioso.

Ele saudou a terra, sacudindo a mão. Junto a uma queda d'água parou.

Caiu na sociedade dos macacos, instalados com desenvoltura mundana nas

raízes e galhos das árvores. Alguns seguravam os recém-nascidos com seus braços roliços e alimentavam-nos; os mais jovens corriam pelas árvores às gargalhadas.

A camisa preta, os poderosos crânios baixos, as presas tortas, deixavam marca terrível nessa sociedade de pessoas cabeludas. Gritos de doçura violenta chegavam de tempo em tempo da obscuridade. Ka entrou no círculo.

- "Naquele tempo, - suspirou um velho de nobre rosto calejado, - tudo era diferente.

"Já desapareceu a ave Ruk (5). Onde estará? E nós não lutamos com Hannon (6), arrancando as espadas e quebrando-as nos joelhos como ramos podres e cobrindo-nos de glória. Este foi de novo para o mar. E a ave Ruk? Não posso envolver-me numa de suas poderosas plumas e dormir na outra!

Foi há muito tempo que ela, voando das montanhas nevadas, acordava os elefantes com seu grito matinal? E nós dizíamos "eis a ave Ruk!" Então ela arrebatava os filhotes de elefante para além das nuvens; e eles olhavam para a terra embaixo, a tromba mais baixa do que a nuvem preta, e também as pernas, mas os olhos, a testa cinza e as orelhas - mais altos que o contorno azul da nuvem.

Ela afastou-se! Perdoa, oh Ruk!.."

- Perdoa, - observaram os macacos levantando-se de seus lugares.

Aqui mesmo, junto à fogueira, estava sentada Branca (7), envolvida nos restos de um xale. Provavelmente, acendera a fogueira e por força disso gozava de um certo prestígio. - Branca, - dirigiu-se a ela um ancião, - quando tu andavas pelo deserto, nós sabíamos; os jovens, nós os enviamos - e tu estás conosco, embora muitos tenham olhado para as estrelas uma última vez. Canta-nos na língua de teu país.

A jovem Branca levantou-se.

- Dê lugar, avozinha - disse a moça cabelos-ouro à velha mãe dos macacos, sentada no caminho.

Cabelos de ouro vestiam-na de contínua treva de ouro.

Fraco murmúrio, escorriam, como águas incendiadas, ladeando o ombro, avermelhado e transido. Maravilhosa de aflição, refletida nos próprios movimentos, surpreendia de beleza, e bem torneada. Ka notou que na unha de um pé exato refletia-se a esplanada do bosque, a multidão de macacos, a fogueira fumacenta e o retalho de céu.

Como num pequeno espelho: os velhos, os corpos peludos, os recém-nascidos minúsculos e todo o acampamento da tribo florestal. Rostos que esperavam o fim do mundo e a chegada de alguém.

Deformados de angústia e rancor; de quando em quando um uivo abafado fugia-lhes dos lábios. Ka levantou no ar a presa de elefante e fixou os anos: 411, 709, 1237, 1453, 1871 (8) na marca superior, cravelhas para as cordas; e embaixo na tábua inferior os anos: 1491, 1193, 665, 449, 31.(9) As cordas, (10) tinindo tênues, uniam os cravos superiores e inferiores da presa de elefante.

- Vais cantar ? - perguntou.

- Sim! - ela respondeu. Tocou as cordas e proferiu: -"Pela vontade dos destinos invejosos estou entre vós; se os destinos fossem meros costureiros, eu diria: dominais mal a agulha, recusaria encomendas, sentaria eu mesma ao trabalho. Obrigaremos o próprio ferro a cantar: "Ride!"(11)

- Ela tocou as cordas: som murmurante de bando de cisnes, que baixa subitamente no lago.

Ka notou que cada corda consistia de 6 partes de 317 anos cada uma, perfazendo ao todo 1902 anos. Enquanto as varetas superiores significavam o oriente invadindo o ocidente, as cravelhas das extremidades inferiores significavam o movimento do ocidente para o oriente.

Os vândalos, os árabes, os tártaros, os turcos, os alemães estavam enci

ma; embaixo - os egípcios de Hatchepsut (12), os gregos da Odisséia, os citas, (13) os gregos de Péricles, os romanos. Ka prendeu ainda uma corda: 78 ano invasão dos citas de Adi Saka (14) e 1980 (15) - oriente.

Ka aprendia as regras do jogo nas 7 cordas.

Nesse ínterim Leili chorava contristada. Deixara cair no chão os maravilhosos cabelos-ouro. "Executais mal vossa tarefa, dominais penosamente a agulha" - disse, soluçando amarga. Ka partiu um galho e pousou-o perto da que chorava.

Leili estremeceu e disse: "outrora na infância sem tormentas tive uma pedra redonda e nela havia um galho igual a esse".

Ka foi para um canto, na obscuridade; soluços ocultos sufocavam-no; enxugou as lágrimas com folhas verdes e lembrou-se da alcova branca (16), das flores, dos livros.

- Escute, - disse o velho - vou falar da hóspede dos macacos. Uma vez, sobre Moa, veio nos visitar. Uma borboleta morta na agulha de um selva gem porco espinho, atravessava o penteado negro, substituindo leque e abano.

Na mão, uma vara de salgueiro com gemas de prata, na mão da Venus (17) dos macacos; com a palma negra segurava-se em Moa; atrás das asas e do peito. O rosto negro, negror de corvo, e o pelo encaracolado e negro torcia-se pelo corpo, macio velocino noturno; sorriso-volúpia, graciosa, parecia-nos um cordeirinho escolhido.

E gargalhando atravessou veloz o país. "Deusa dos seios negros, deusa dos suspiros noturnos".

Leili: "Se a morte tivesse teus cachos e teus cabelos, eu quisera morrer" - vai-se para a obscuridade, as mãos cruzadas sobre si.

E Amenofis? - ouviram-se perguntas.

Ka compreendeu, faltava alguém. - Quem é? - perguntou. - "É Amenofis,

filho de Tei (18) - responderam, deferência especial. - cremos que ele vagueia junto à cachoeira, repetindo o nome de Nefertites".

Ai, Tut, (19) Osiris (20) e Churur o vigia da espada, em seu redor. Nosso soberano, antes da transmigração das almas, regia o Hapi (21) turvo. E Ankh senpa Aten (22) vai através de Khut Aten (23) sobre o Hapi atrás das flores. Não é com isso que ele sonha?

Mas eis que chegou Amenofis; o povo dos macacos silenciou. Todos levantaram-se de seus lugares. "Sentai-vos - disse Amenofis, estendendo o braço. Numa concentração profunda, deixou-se cair ao chão. Todos sentaram. A fogueira chamejou, e em volta dela, reunidos, conversavam entre si os 4 Ka: Ka de Ekhnatem, Ka de Akhbar, Ka de Asok e o nosso jovem. A palavra "superestado" apareceu com mais frequência, do que devia. Ficamos num sussurro. Mas o ruído terrível nos perturbou; como animais, os brancos se arrojaram. Um tiro. O fogo passou célere. "Amenofis está ferido, Amenofis está morrendo!" - repetiu-se pelas fileiras dos combatentes. Tudo em fuga. Muitos morreram corajosos, mas em vão. "Vai, e transmite meu espírito ao mais digno!" - disse Ekhnatem, (24) fechando os olhos a seu próprio Ka. - "Dê-lhe meu beijo". "Corramos! Corramos!"

relo céu de tempestade, preto-cinza, quatro espíritos correram longamente; em seus braços, Branca, num profundo desmaio, os cabelos-ouro desfeitos; somente uma vez a borboleta levantou a tromba e no pântano nitriu o cavalo das águas... A fuga teve êxito; ninguém os havia visto.

Notas

1. que respira fogo= do original "орнегъбулауыкъ" trata-se de uma forma sintética que não existe na língua russa.

2. cavalo- no Egito antigo o cavalo era um dos animais de estimação, particularmente no período do Novo Império. As coudelarias dos faraós eram famosas pela beleza, vigor e linhagem de seus animais. Os cavalos reais recebiam nome e os de Ramsés II, em homenagem a uma sua vitória, foram consagrados ao sol.

Quanto aos Citas, (crf. Tamara Talbot Rice, Ghi Sciti, Milano 1958), sabe-se que quando eles sepultavam seus guerreiros mortos, os cavalos iam para o túmulo junto com seus donos.

A respeito das muitas ocorrências da figura equina em Khliébnikov, assim se expressa Ripellino (pg. 33 ob. cit.) citando Petrovskij: "La testa nobile, altera del cavallo balenava continuamente alla fantasia di Chlébnikov come simbolo e stemma dell'uomo delle nostre pianure..."

3. uma alcatéia de lobos... = a este emprego dos animais por parte do autor, assim refere-se A. M. Ripellino, à página 177 da obra citada:

"... in una serie di lampeggianti metafore, con una caparbia ricerca di identità imprevedibili, Chlébnikov accosta questi campioni d'una fauna da "naif" a personaggi storici e letterari, a civiltà, religioni, scrittori, regimi, meteore, paesaggi, facendo dello zoo pietroburghese dell'inizio del secolo (zoo e insieme, com'era allora costume, parco di divertimenti, con spacci di birra e donnine allegre) una sorta di "orbis pictus", di esopica allegoria dell'universo e dell'epoca".

4. Nham-Nham = de acordo com a nota de Luda Schretzer, Khliébnikov estaria aludindo a Swift, comparando a humanidade antropófaga do tempo de guerra ao "sábio povo equino".

5. Ruk (Rok) = Nome de um pássaro mitológico que aparece no conto "Simbad o marinheiro" das "Mil e uma noites".

6. Hannon = grande navegador cartaginense, do século V A.C.

7. Branca - uma das figuras femininas do conto, que, pela análise dos traços comuns, podem ser reduzidas a uma única entidade.

8. 411 = data da pequena revolução oligárquica em Atenas: o "Governo dos 400". Aliança de Esparta com o chefe persa Tisáfernes.

709 = início das guerras de Pepino contra os Alemães.

1.237 = vitória de Teodorico II sobre os Longobardos. Eleição de seu filho Conrado IV para "rei romano e futuro imperador"

Conquista da Rússia pelos Mongois (1237-40)

1.453 = Conquista de Constantinopla pelos Turcos.

No poema "Zanguesi", à página 322 do vol. III de Obras Reunidas encontra-se o método da descoberta desta data. Traduzimos aqui o trecho correspondente, pois ele é, a nosso ver, um exemplo da não gratuidade das descobertas Khliébnikovianas.

5 4 5
10 + 10 + 11 = 742 nos, 34 dias

..../...

Lide, olhos, a lei da destruição dos reinos

Eis a equação:

$$X = k + n (10^5 + 10^4 + 11^5) - (10^2 - (2n-1)11) \text{ dias.}$$

K - o ponto da prestação de contas no tempo, o arremeter dos romanos para o leste, a batalha de Actium. O Egito é conquistado por Roma.

Isso deu-se em 2/IX de 31 A.C.

Para $n=1$, o significado de x na equação da destruição dos povos será o seguinte:

X = 21/VII de 711 ou seja o dia da derrota da orgulhosa Esparta, vencida pelos Árabes. Caiu a orgulhosa Esparta. !

Para $n = 2$ x = 29/V de 1453

chegou a hora da tomada da Cidade do Rei (Constantinopla) pelos turcos selvagens.

1871 Fim de Napoleão III

Darwin publica "A descendência do homem".

9. Paz de Presburgo - Ladislão de Bohemia e Hungria reconhece o direito hereditário dos Habsburgos. (1491)

1193 Prisão de Ricardo Coração de Leão.

Formação do Canto dos Nibelungos (1191-1204)

665 Invasão dos Árabes no Penyab.

449 Fim da Guerra entre Gregos e Persas.

31 - Vitória naval de Otávio contra Cleópatra (em Actium).
A.C.

78 Pompeu esmaga uma revolução democrática
(Não há na História dos Citas nenhuma informação
quanto à data citada pelo narrador.)

10 - cordas = pode ser relacionado com a seguinte frase:

"As cordas sonoras dos séculos
reuniam os fragmentos dos
séculos".

in Ka 2, ob. cit.

ou ainda num trecho citado por Ripellino, extraído de (V, 234-35)

"Di cenci di suono vi sono cucite bambole per tutte le cose
del mondo. Al giuoco prendono parte coloro che parlano la
stessa lingua. Per quelli che ne parlano un'altra siffatte
bambole sonore sono semplicemente un'accolta di cenci di
suono. La parola é dunque bambola sonora, il dizionario
un'accolta di giocattoli. Ma la lingua, s'intende, si é
svilupata da poche essenziali unitá dell'alfabeto; i
suoni delle consonanti e delle vocali furono le corde di
questo giuoco alle bambole sonore".

11 - oh! rides = Leili refere-se à um trecho da

"Encantação pelo riso". Poesia de Khliébnikov, que foi traduzi
da para o português por Haroldo de Campos, em Poesia Russa Moderna -
Editora Civilização Brasileira - S.Paulo, 1967.

12 - Hatchepsut = Trata-se de uma rainha egípcia da XVIII Dinastia.
(1520 A.C. Filha de Thutmosis I e de Anmosis, casou-se com
XVIII Dinag seu meio-irmão Thoutmosis II que sucedeu ao
tia)

pai. Cónscia de seu sangue divino, após a morte do esposo, assumiu a regência do Egito, apesar de Thutmosis III, filho de segundo leito do seu falecido marido. Reinou como se fosse um homem, fazendo-se representar com uma barba e mandando reproduzir seu "nascimento divino" sobre as paredes de seu templo funerário. Ela era apoiada por Hapuseneb, primeiro profeta de Amon e seu vizir, Senmut, seu arquiteto e Tuti, "chefe da Casa de ouro e da prata".

13 - Citas = do grego (Skythai). Denominação comum de diferentes tribos, localizadas junto à parte norte do Mar Negro do século VIII ao II A.C.

14 - Citas de Adi Saka a região dos Citas, pelas informações da literatura clássica, era geralmente considerada como constituindo a parte norte e nordeste das terras próximas ao Mar Negro. Entretanto, sua delimitação é difícil. Mesmo Hippocrates e Heródoto, em seus escritos, atribuíram à terra dos Citas um alcance maior, sem contar as inevitáveis variações de contorno que lhe imprimiram as diferentes tribos, que gradualmente se juntaram ou se distanciaram do grupo dos Citas. (Callipidae, Alazonos, Arotéres, Geórgi, Sarmatáe, Sauromatae. Por isso, quando Khlióbnikov se refere a "Agué" (ou *Agga*) pode estar se referindo ao Rio Adda (antigo Adda) do Norte da Itália, como remotamente ligado a um certo tipo de Citas aí residentes. Outra

possibilidade de referimento é o deus ba-
bilônico Haddad (Adda), divindade que
seria adorada por este grupo étnico.

A respeito da palavra Saka (Sacaé) as
conjeturas são mais precisas. Eis o que
diz a Enciclopédia Britânica (pag.237, vol
20)

"The oldest inhabitants of Scythia were the Cimmerii; ... they
were, perhaps, of Iranian race, though others regard them as
Thracian. In the 7th century B.C. the Cimmerians were
attacked and partly driven out by a horde of newcomers from
upper Asia called Scythae. About the same time similar peoples
harassed the northern frontier of Iran, where they were called
SAKA (Sacaé), and in later times Saka and Scyths were regarded
as synonyms".

Em vista disso, é bem possível que Khliébnikov, com sua referên-
cia, estivesse querendo indicar este determinado grupo de Citas,
permanecendo uma ambiguidade quanto à data referida: 78 talvez
seja uma mutilação tipográfica de 780.

- 15 - 1980 = trata-se com muita probabilidade de uma predição de
Khliébnikov: a invasão do Oriente talvez queira signifi-
car especificamente invasão da China.
- 16 - quartinho = do russo antigo: *квѣрка*, refere-se geralmente a
um quarto de moça.
- 17 - Vênus = em caracteres ocidentais, no original. Segundo referên-
cias em "La pieu du Futur", (ob.cit.) refere-se a uma
princesa egípcia da XVIII dinastia.

.../...

- 18 - Tey (Tiy) mãe de Amenófis IV, esposa de Amenófis III. Por ocasião da morte do marido, quando Amenófis IV contava 12 anos de idade, assumiu a regência. Parece ter exercido uma grande influência sobre a personalidade do filho.
- 19 - Tutu = uma das figuras proeminentes da corte egípcia. Provavelmente, o tesoureiro.
- 20 Osiris = A personalidade de Osiris, teve, durante os séculos, um desenvolvimento complexo, se bem que lógico. Aparece principalmente em Busiris, onde ele sucede ao rei-pastor Andjty. Talvez tenha sido ele a unificar os clans do Delta, no período pré-dinástico. A mais antiga versão de suas gestas encontra-se nos Textos das pirâmides. Ele é mostrado como filho de Geb e Nut, juntamente com Isis, Seth e Neftis.

Osiris sucede a seu pai e reina com sua esposa-irmã Isis; traz aos homens o conhecimento da agricultura e as práticas da religião.

O invejoso Seth e 72 conjurados, no decorrer de um banquete, fecham Osiris num cofre e o atiram ao Nilo. Isis parte à sua procura. Tendo-o encontrado, Seth, apodera-se dele e decapa o corpo do irmão em 14 pedaços que espalha pelo Egito inteiro. Isis os recupera (menos o membro viril que é engulido por um peixe o oxyrineo) e no lugar onde os encontrou, os vai sepultando, e aí são erguidos templos. Por isso, dizem, tantas cidades do Egito se vangloriam de ter o túmulo do Deus.

Osiris está em relação com a água do Nilo, à qual seu corpo doa a força fecundante. É considerado, também, o deus da vegetação. Como ela, ele morre durante a inunda-

ção para renascer na primavera, após uma estadia sob a terra.

A especulação heliopolitana (período de Ekhnaton) fez dele uma divindade cósmica.

No fim do Antigo império, Osiris havia sido assimilado ao Grande deus (deus celeste). Esta concepção liga-o àquela de Osiris, deus dos Mortos.

O rei morto continua a reinar no mundo inferior, que é uma imagem do mundo terrestre, assim como Osiris reina no mundo dos mortos.

21 - Hapi = é o gênio do Nilo, a potência que anima o rio. Hapi, "pai dos deuses(...), o único, criando-se a si próprio, de origem desconhecida (...), senhor dos peixes, fecundo de grãos...", é representado no aspecto de uma divindade opulenta, bissexuada, com a cabeça coberta por um tufo de papiros.

Aqui é sinônimo de Nilo.

22 - Ankh-senpa-Aten = filha de Amenófis IV - casou-se com seu sacerdote e sucessor.

23 - Khut-Aten (Akhenaton) = nova capital do Egito, aos tempos de Amenófis IV.

24 - Ekhnaten, Akhenaton ou ainda Akhnaton, Ikhnaton = nomes assumidos por Amenófis IV, de acordo com várias versões.

Mas o que se passou na floresta? Como foi morto Amenofis?

I - Amenofis é filho de Tei (1). II- ele também é: um macaco preto (filhotes de lobo listados, papagaio).

1) Eu sou Ekhnatem.

2) E filho de Amom (2).

3) O que dizes Ai, pai dos deuses?

4) Não darás Uchepti (3) ?

5) Eu sou o deus dos deuses; assim me exaltavam os povos (4); e tal como a simples trabalhadores, despedi Osiris, Hator (5), Cebek (6) e todos vós degradei, escravizei. (7) Oh sol, Ra Aten. (8)

6) Vamos, Ai, moldar as palavras, compreensíveis para o lavrador. Sacerdócio, moscas minúsculas grudadas ao bambu pétreo dos templos! No começo era verbo...

7) Oh Nefertites, socorro!

Eu fertilizei (7) as lavouras de Hapi

Eu vos levei, povos até o sol

Eu gravarei na pedra dos muros,

Sou o par do Sol Ekhnatem

Ra limpou o semblante claro

Das superstições das nuvens

E com um sussurro tranquilo Uchepti

Repetirá comigo: tens razão!

Oh Ekhnatem, par tuberculoso do sol!

8) Dêem agora o escudo de tartaruga. E as cordas, - Ai!

Existirá um rato, no Hapi, ao qual não tenham construído um templo? Eles grunhem, mugem, urram; eles remoem o ferro, apanham os besouros e devoraram os cativos. Eles têm cidades inteiras consagradas. Mais deuses do que não deuses. Desordem.

1) Khau, khau

2) Jrabr tchap-tchap!

3) Uguum mkee! Mkhee!

4) bgav! gkhav Kha! kha! Kha!

5) Ebza tchitoren! Epcei kai-kai! (erra por um carvalho sombrio e colhe flores). Mguum map! map!

Map! Map! (come passarinhos)

6) Mio bpek; bpek! viik.

Ga kha! mal! bgkhav! gkhav!

7) egjizeu ravira!

Mal! Mal! Mal! (9) mai, mai. Khulha khag khiutsiu

8) rrrra ga-ga. Ga! grav! Enhma meeu-ui!ai!

Amenofis pele-de-otango, sobrevive seu dia de ontem. Come um legume de madeira, toca o alaúde de crânio de filhote de elefante. Os outros escutam. Um papagaio doméstico da Rússia:

"Céu transparente, estrelas luzentes. Ouvistes vós? Achastes vos? Cantor de seu amor, cantor de sua tristeza" ()

Vozes de trombas de elefante, que vêm de um bebedouro.

Uma cabana russa na floresta, perto do Nilo.

Chegada do comerciante de animais selvagens.

Nas paredes de traves, espingardas, Tchekhov, cornos. Filhote de elefante, uma corrente de ferro na pata.

Vendedor: Pena, presas; bem, minh'alma (10)

Encomenda: macaco; grande macho.

Compreendes? Não poder ser vivo, talvez um cadáver para empalhar; fazer

as costuras,, espuma de cera e desmaio de cera nos braços. Pelas cidades.. Tse, Tse! eu passei aqui: uma aguadeira vivaz, corre, jarro, pelas pedras.

Toc - toc - toc. Pézinhos. Não é caro. Mais um copo de vinho, minha alma..

V e l h o: Ouve, honrado senhor: ele se zangará e pode estragar o penteado e os colarinhos ao honrado senhor.

C o m e r c i a n t e: Desculpe! Não se zangue.. Hé - hé! Então a caça é para amanhã? Preparem as armas, pretas para a emboscada; quem com jarro for buscar água, é sair e cair. Mirai na testa e no peito negro.

M u l h e r d o j a r r o: Tenho pena de ti; espreitarás por trás do pinheiro e num átimo um tiro certo te dará a morte. Mas ouvi que não és simplesmente um macaco,, é também Ekhnaten.. Ei-lo, velarei carinhosa para que, morrendo,, sejas iluminado pelo outono do desejo. Meu querido e terrível adorador. Fumaça!

Tiro! Grito aterrador.

Ekhnaten - macaco preto: Meu! Mantch! Mantch! Mantch! (Cai e estanca a ferida com grama seca).

Voices: Morto! Morto! Dançai! Um festim à noite.. (A mulher pouso-lhe a mão sobre a cabeça).

Amenofis: Mantch! Mantch! Mantch! (Morre. Os espíritos arrebatam Leili).

Antigo Egito

Os sacerdotes debatem os instrumentos da vingança.

"Ele pisoteou os costumes e povoou com a igualdade o mundo dos mortos; ele abalou-nos... Morte! Morte!"

Ekhnaten: - Oh,, quinta entre as tardes,, persegue as amarras!

Voga "grandeza do amor" e balança teus remos,, como cílios. Hator soluça maravilhoso e terno pela maravilhosa Aflição.

Testa bovina... cornos de novilha... talhe largo. Larga saliência acima da cintura.

E a sombra virada de Hator,, chifres de vaca,, prateados de lua,, na vora gem do Hapi,, o lagarto ligeiro cortou as couraças com serrote. Um outro disputou com ele os despojos do escravo..

Cabeça tombada,, belo porém morto,, ele deslizava Hapi abaixo..

Sacerdotes (em voz baixa): Venenos. Ei,, bebe,, Ekhnaten,, dia cálido.

Bebeu! (Saltam). Morreu!

Ekhnaten (caindo): Churur,, onde estás? Ai? Onde? E os exorcismos?

Oh Nefertites,, Nefertites! - cai,, espuma nos lábios.

(Morre,, agarrado ao ar com as mãos).

Eis o sucedido junto à queda d'água.

1. Tei ou Tiy = rainha da XVIII dinastia (1370-1352) esposa de Amenófis III e mãe de Amenófis IV.

2. Amon = juntamente com Osiris, pode ser considerado a divindade mais famosa do Egito.

Encontram-se referências a ele como ao deus "misterioso" "escondido", sempre ao lado de sua expressão feminina Amone. Durante a XVIII dinastia foi o deus dominante do império egípcio. Após a breve eclipse da reforma de Elchnaten, Amon triunfa novamente com os soberanos da XIX dinastia e continua dominando o Egito com os reis-sacerdotes.

Ele é representado sentado, segurando o cetro e o ankh (cruz ideogramática, significando "a Vida"), ou em pé, com uma coroa enfeitada por duas grandes penas. A seus pés estão os "nove arcos" ou seja as nações bárbaras.

3. Uchepti (Uchebti) = a palavra significa "correspondente". Corresponde a uma estatueta, semelhante a uma múmia, que carrega duas enxadas nas mãos e um saco nas costas.

Ela acompanhava o defunto até os campos de Ialu, onde ele devia trabalhar no lugar do morto. (V capítulo do Livro dos Mortos).

4. povos: no original - *kometa* = a tradução é dada nas notas que acompanham a edição das Obras Reunidas de Khliébnikov.

5. Hator ou Hathor = graças ao sincretismo religioso egípcio, a deusa Hathor assimilou um grande número de

divindades locais. Provavelmente, na origem, era uma deusa do Céu, representada como uma vaca com a pele salpicada (estrelada). No ciclo de Ra (Re) ela aparece como o olho do sol, que, sob o aspecto de uma leoa, destrói os homens.

Sob suas várias formas ela é "a chamejante", a que devora pela força do fogo, o fogo devorador do amor, a deusa dos prazeres. Neste caso é a "vaca de ouro", a amada de Horus e amante de Ra. Deusa fecunda, habita as arvores e preside aos banquetes.

6. Cebek (Sebek) = deus crocodilo, às vezes apresentado sob a forma de um homem com a cabeça de crocodilo. No Alto Egito, era esposo de Hathor.

7. escravos = no original: *ralissu* = a tradução é fornecida pelas notas que acompanham a edição das obras reunidas de Khliébnikov.

8. Atum ou Aten ou Aton = a fim de conciliar a existência do deus Ra, com os outros deuses solares que existiram na crença egípcia - Khepri, o escaravelho e Atum, suas atribuições ficaram assim distribuídas.

O Sol de manhã seria Khepri, no semblante de uma criança, a meio dia Ra(Re) triunfante com o aspecto de um adulto, e à noite Atum, sol poente, na forma de um velho.

9. Céu transparente. Estrelas brilham

Cantor de seu amor, cantor de sua tristeza = trata-se de versos

muito conhecidos de Puchkin, juntados fora de ordem. Compara-se com o original: (A.S.Puchkin - Versos (1813-1820)

{ A.C. Пушкин - Стихотворения - 1813-1820 }
(Академия Наук СССР - Москва, 1956.)

тиха украинская ночь
прозрачно небо Звезда блещит.

pag. 277. Vol. I

Слыхали ль вы за
роццей глас няккой
Певца любви, певца своих печалей ?'

pag. 216. Vol. I

10. minha alma = do original *грума моѣ*, em lugar de *гума моѣ* .
Trata-se da reprodução da pronúncia de uma expressão tipicamente ucraniana e ao mesmo tempo de uma caracterização do vendedor de animais.

Assim, naqueles dias, quando as pessoas sobrevoavam a capital do norte pela primeira vez. Morava no alto e pensava nos sete passos do tempo. Egito - Roma, uma vez, Rússia, (1) Inglaterra, e nadava da poeira de Copérnico à poeira de Mendeleiev ao som de Sikórski. Interessava-me o comprimento das ondas do bem e do mal, sonhava com as lenticulas biconvexas do bem e do mal, pois eu sabia que os escuros raios cálidos coincidem com a doutrina do mal, e os frígidos raios claros - com a doutrina do bem. Pensava nos pedaços de tempo, que se fundem no universal, na morte".

No caminho gélido entre os astros (2)

Voarei sem água benta,

Voarei-morto, sem rastro,

Com a navalha sangrenta.

Há os violinos de garganta trepidante, ainda jovem e os de navalha fria, há uma pintura suntuosa - sangue negro sobre flores brancas. Um de meus conhecidos - vocês se lembram dele - morreu assim; (3) ele pensava como um leão, mas morreu como um qualquer João (4). Visitou-me um amigo de olhos pretos cruéis alegres, - de olhos e amiga. Trouxeram muito feno de glória, coroas e flores. Eu parecia o Ienissei no inverno. Corvos - trouxeram comida. A tanto chegou seu desplante amoroso, que se beijavam na minha presença, sem notar o leão oculto - ratinhos!

Eles afastaram-se para a Cabana de Dido. Na pétala seca e enrugada de um lótus pinteí a cabeça de Amenofis; um Lótus da foz do Volga (5) ou Ra.

Súbito o vidro da janela noturna voltada para a Ilha-de-pedra (6) quebrou-se, estilhaços, e pela janela passou uma cabeça repousando calma, empurrada, feito uma gaveta de legumes, (7) Leili parecia morta. No mesmo instante os quatro Ka irromperam em minha casa. "Ekhnaten está

morto, - comunicaram a notícia triste. - Nós trouxemos seu testamento! Ele estendeu a carta, selada com cera negra de abracadaspa. Ao redor de meu braço enrolava-se, anelada, uma jibóia jovem; coloquei-a em seu lugar e senti em redor do pescoço os braços macios de Leili.

A jibóia se encurvava. Fria - feroz, fitava - olhos imóveis. Ela enlaçou-me o pescoço nos braços, alegre (Quem sabe eu era a continuação do sonho) e disse: "Medlum".

Comovidos os Ka afastaram-se e enxugaram lágrimas, silentes. Botas de campanha, calças de couro de rena. Choravam. Ka em nome de seus amigos transmitiu-me o beijo de Amenofis e beijou-me, - cheiro de pólvora. Sentávamos junto ao samovar de prata e nas curvas da prata (era isto, parece) refletiram-se: Eu, Leili e os quatro Ka: o meu, o de Vidjai, o de Asok, o de Amenofis.

1. Roma da Rússia = De acordo com a tradição russa, Bizâncio seria a segunda Roma, e Moscou a terceira.

2. Astros = Acreditavam, os antigos Egípcios, que os mortos, transformados em pássaros, voariam para o céu, onde Ra, o Deus-Sol, os esperaria em sua embarcação celeste, para transformá-los em estrelas que percorreriam com ele a volta do firmamento.

Khliébnikov retoma o motivo dos seres transformados em astros numa outra vida, em seu poema "Medlum e Leili" (oag. 209 - Tomo IV - Obras reunidas).

3. Um de meus amigos morreu assim = Trata-se de I. Ignatiev, jovem poeta ego-futurista que se degolou em 1914. O motivo reaparece no final de "Zanguesi", pg. 315 "Obras Reunidas" - Tomo III.

4. Qualquer João = no russo: há a alternância João - Aboba, onde Aboba possui uma conotação depreciativa.

5. Volga = É frequente em Khliébnikov relacionar o Rio Volga com o Nilo. Ripellino, à pg. XXXVI de sua obra refere a associação que Khliébnikov faz do delta do Volga com um "Egito marinho" (I, 117).

6. Ilha de Pedra = do russo: Каменный остров. Trata-se do nome de um bairro de Leningrado.

7. Legumes = Uma das lendas correntes no Antigo Egito é a de que, após sua morte, os justos continuariam a viver em paz e abundân

cia numa região, ao nordeste do Egito, onde existiria um campo de lentilhas mais fértil que as margens do Nilo.

De acordo com o "Dictionnaire de la civilization égyptienne" (Larousse, Paris 1968), no Egito Antigo era muito grande o consumo de legumes.

4 - Ka - A construção do signo.

Como já é vastamente conhecido, Saussure toma o signo linguístico como sendo constituído por um significante e um significado.

E. Benveniste, em seu valioso ensaio "Nature du signe linguistique" (1) e R. Jakobson em "Quest for the Essence of Language" (2) estudo por sua vez essencial, discutem seriamente a arbitrariedade da ligação que une o / significante ao significado.

Saussure declara: "o signo linguístico liga não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica". Logo, para Saussure o significado é um conceito.

Entretanto, em seguida, assevera que a natureza do signo é arbitrária porque este não tem com o significado "nenhuma ligação natural na realidade". Ora, argumenta Benveniste, esta "realidade" da noção é justamente a "coisa", previamente excluída na definição de signo, "qui s'y introduit par un détournement et qui y installe en permanence la contradiction" (ob. cit. pag. 50).

Decidir que o signo linguístico é arbitrário, / continua o autor, porque o mesmo animal chama-se boeuf num país, ochs num outro, equivale dizer que a noção de luto é "arbitrária", porque na Europa tem por símbolo o preto e na China o branco.

(1) in Problèmes de linguistique générale. Éditions Gallimard, Paris, 1971.

(2) in Selected Writings II, Mouton, The Hague - Paris, 1971.

O verdadeiro problema consiste em encontrar-se a estrutura íntima do fenômeno do qual só se percebe a aparência exterior e em descrever-se sua relação com o conjunto das manifestações das quais depende.

Entre o significado e o significante do signo / linguístico a ligação não é arbitrária. Ao contrário, ela é necessária. O conceito ("significado") "boi" é forçosamente idêntico, em minha consciência, ao conjunto fônico / ("significante") /boi/. Os dois evocam-se juntos, estão unidos em qualquer circunstância. O espírito não contém formas vazias, conceitos não nomeados.

Cita, a esse respeito o próprio Saussure: "Psychologiquement, abstraction faite de son expression par les mots, notre pensée n'est qu'une masse amorphe et indistincte. Philosophes et linguistes se sont toujours accordés à reconnaître que, sans le secours de signes, nous serions incapables de distinguer deux idées d'une façon claire et constante... Il n'y a pas d'idées préétablies, et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue".

Inversamente, conclui Benveniste, o espírito aceita as formas sonoras que servem de apoio a uma representação, para ele identificável; em caso contrário, lhes oferece resistência, as rejeita.

Pode-se considerar como arbitrário, isso sim, o fato de que certo signo, e não outro, seja aplicado a certo elemento da realidade, e não a outro.

Mesmo neste nível, é a transformação em termos linguísticos do problema metafísico do acordo entre o espírito e

o mundo, problema, diz Benveniste, que o linguista fará bem em deixar de lado, por enquanto.

A zona do arbitrário fica assim relegada fora da compreensão do signo linguístico.

Como se explica, indaga agora Jakobson, a necessidade desta ligação entre significado e significante?

Será que os signos verbais atuam em virtude de / haver somente um hábito que associa seu significado a seu significante?

Peirce, citado por Jakobson, defende a tese de que o signo mais perfeito é aquele em que as características do ícone, do índice e do símbolo estão misturadas em proporções o mais iguais possível, sendo que os signos serão ícones, índices ou símbolos conforme a predominância / de uma dessas características sobre as outras. (3)

(3) Peirce distingue no signo as qualidades materiais ou seu significante e o significado, seu interpretante imediato. Os signos apresentam tres "qualidades representativas" distintas, baseadas nas diferentes relações entre o significante e o significado. Essas diferentes relações permitem-lhe classificar tres tipos de signos:

- 1- o ícone - atua principalmente por meio de uma semelhança de fato entre o significante e o significado. Ex.: entre o desenho de um animal e o animal desenhado. O primeiro representa o segundo simplesmente porque se parece com ele.
- 2- o índice - atua principalmente por meio de uma contiguidade existencial de fato entre o significante e o significado e "psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade"; exemplo: o fumo é um índice de fogo e o provérbio "onde há fumaça há fogo" permite a qualquer intérprete do fumo, de inferir a existência do fogo, independentemente do fato do fogo ter sido ou não acendido intencionalmente para

para chamar a atenção alguém.

- 3- o símbolo - atua principalmente por uma contiguidade apreendida entre significante e significado. Este nexu consiste em "ser uma regra" e não depende da presença ou da ausência de nenhuma semelhança ou contiguidade física.
- O conhecimento desta regra convencional é obrigatório para o intérprete de qualquer símbolo dado, e somente e simplesmente devido a esta regra virá o signo a ser interpretado.
- Os signos prevalentemente simbólicos são aqueles que, devido a possuírem um significado geral, são capazes de formar proposições, enquanto "os ícones e os índices" não afirmam nada. Concluindo: "o modo de ser do símbolo é diferente daquele do índice ou do ícone. Um ícone é tal enquanto pertence à experiência presente. A natureza de um símbolo consiste no fato real de que algo certamente será experimentado se forem satisfeitas certas condições. Naturalmente, influenciara o pensamento e a conduta de seu intérprete. Cada palavra é um símbolo. Cada sentença é um símbolo. Cada livro é um símbolo".

Continuamos, nesta parte de nosso estudo, valendonos das diretrizes traçadas por Peirce.

No ícone diz ele, distinguem-se subclasses: as imagens e os diagramas.

Nas imagens o significante representa as "qualidades simples" do significado enquanto que nos diagramas a semelhança entre significado e significante existe "somente no que diz respeito às relações de suas partes". Assim, diagrama é "um representamen que é predominantemente um ícone da relação e é ajudado a sê-lo por convenções".

Tal "ícone de relações inteligíveis" pode ser exemplificado por dois retângulos de tamanho diferente, indicando a produção anual de aço respectivamente de dois países.

As relações no interior do significante correspondem às relações no interior do significado e o significante

apresenta uma analogia icônica com o significado no que diz respeito às relações entre suas partes.

A teoria dos diagramas ocupa um lugar destacado na pesquisa semiótica de Peirce, que lhes reconhece uma grande importância devido ao fato de serem eles "veridicamente icônicos, naturalmente análogos à coisa representada!"

A língua é a fonte eterna do conhecimento

(V.V. Khliébnikov)

Após uma série de comprovações Jakobson chega a declarar que, não só a combinação de palavras em grupos sintáticos, mas também a combinação dos morfemas em palavras denota um caráter nitidamente diagramático, e mais, tanto na sintaxe quanto na morfologia, afirma ele, qualquer relação parte-todo concorda com a definição de Pierce de diagramas e sua natureza icônica.

Devido à importância fundamental que tais afirmações virão a ter no desenvolvimento da análise dos núcleos significativos do conto de Khliébnikov, nos parece oportuno considerar aqui alguns dos exemplos básicos de Jakobson.

Analisando os universais e os quase-universais (near-universals) gramaticais, individuados por J. H. Greenberg na obra Universals of Language, verificou o autor, que a ordem dos elementos significativos, em virtude de seu caráter notadamente icônico, manifesta uma tendência universalista particularmente nítida. Precisamente devido a isso, a precedência da oração condicional em relação à conclusão é a única ordem neutra, não marcada, nas sentenças condicionais de todas as línguas (4).

(4) De outro artigo de Jakobson: Toward a Nomothetic Science of Language, à pag. 548 da obra Selected Writings II, (ob. cit.) resumimos o conceito de ordem neutra: - Seja S - Sujeito nominal
O - Objeto nominal
V - Verbo

Diante da frase A cita B, observamos que há seis ordenações possíveis: SVO, SOV, VSO, VOS, OSV, OVS; - pois bem, há línguas (o Russo por exemplo), onde as seis possibilidades são plausíveis. Entretanto, só a

ordem SVO é a única neutra, estilisticamente. As outras "alternativas recessivas" implicam em diversos matizes enfáticos.

Ainda de acordo com os dados fornecidos por Greenberg, se, nas orações declarativas que comportam um sujeito e um objeto nominais, a ordem fundamental predominante é aquela em que o primeiro precede o segundo, é evidente que tal procedimento gramatical reflete a hierarquia dos conceitos gramaticais. O sujeito é concebido como o "ponto de partida", o "agente" da ação, em contra posição ao "ponto final", o "objeto" da ação.

O sujeito, único termo independente da proposição, põe em evidência aquilo de que consta a mensagem:

De fato, qualquer que seja a categoria do agente, ele é necessariamente promovido à herói da mensagem, tão logo passa a ser seu objetivo. O caráter não omissível do sujeito e o caráter facultativo do complemento sublinham a hierarquia em questão: "O subordinado escuta; o superior é escutado".

Como séculos de minuciosas investigações gramaticais e lógicas tem salientado, a predicção é um ato semântico de tal maneira diferente dos outros, que não é possível aceitar as teorias que pretendem colocar no mesmo plano sujeito e objeto.

O estudo dos diagramas encontra um desenvolvimento interessante na moderna teoria dos grafos (graphs).

Considerando a obra Structural Models (1965) - de F. Harary, R.Z. Norman e D. Cartwright, o linguista encontra analogias surpreendentes entre os diagramas e

os esquemas gramaticais.

Algumas propriedades linguísticas, como a conexão essencial das entidades linguísticas entre si e com os limites inicial e final da sequência, a vizinhança imediata e a distância, o caráter central e o periférico, as relações simétricas e a supressão elíptica de parte dos componentes, encontram seus equivalentes convencionais (símbolos) de tal sistema.

O contraste semântico fundamental entre as raízes, enquanto morfemas lexicais, e os afixos, enquanto morfemas gramaticais, encontra expressão gráfica na diversidade de sua posição dentro da palavra: os afixos, em particular as desinências (nas línguas onde existem), diferem habitualmente dos outros morfemas, pelo emprego restrito e seletivo dos fonemas e de suas combinações.

Assim, as únicas consoantes utilizadas nas desinências (inflexional suffixes) produtivas do Inglês são as dentais contínua e oclusiva, e seu agrupamento -st.

Entre as 24 consoantes oclusivas e fricativas do Russo, somente quatro fonemas, notadamente opostos um ao outro, operam nas desinências.

A morfologia é rica de exemplos de signos substitutivos que apresentam uma relação equivalente entre seus significados e seus significantes.

Em muitas línguas européias, os graus de comparação dos adjetivos (positivo - comparativo - superlativo) apresentam um aumento gradual do número de fonemas.

Ex.:

high - higher - highest
altus - altior - altissimus

De tal maneira, os significantes refletem a grama das gradações dos significados.

Existem línguas em que as formas do plural distinguem-se do singular por terem um morfema adicional, enquanto, sempre segundo Greenberg, não existe nenhuma língua em que tal relação seja inversa.

O significante do plural como que ecoa o significado do aumento numérico, por meio de um acréscimo do comprimento da forma. (5)

Veja-se, por exemplo, em Francês, as formas verbais pessoais no singular e as correspondentes no plural, com terminações mais longas:

1 - je finis - nous finissons
2 - tu finis - vous finissez
3 - il finit - ils finissent

Na declinação dos nomes russos, as terminações reais (não de grau zero) do mesmo caso gramatical, são mais longas no plural do que no singular.

(5) Há naturalmente exceções. Provavelmente Jakobson não as leva em consideração por não considerá-las significativas.

É possível chegar assim ao diagrama:

| | | |
|----------|---|--------------------|
| Plural | / | forma mais longas |
| <hr/> | | |
| Singular | / | formas mais curtas |

Estes e outros fatos semelhantes, conforme dizia-se anteriormente, contradizem a tese de Saussure, segundo a qual o significante não apresenta em sua estrutura fônica nada que lembre o valor ou a significação do signo".

Aliás, o próprio Saussure, já havia atenuado seu "princípio fundamental da arbitrariedade", quando estabeleceu uma distinção entre os elementos "radicalmente" e "relativamente" arbitrários da língua.

Ele atribuiu a esta última categoria os signos que podem dissociar-se, segundo o eixo sintagmático, em constituintes identificáveis segundo o eixo paradigmático.

Ainda assim, mesmo formas como o termo francês berger que Saussure considera "completamente imotivado", pode ser submetido ao mesmo tipo de análise acima exposta, uma vez que -er está associado aos outros espécimes que têm este sufixo indicativo de agente, como vacher, etc.

Além do mais, a procura da ligação entre significante e significado do morfema gramatical, deve envolver, não somente os exemplos de sua completa identidade formal, mas também as situações onde diferentes afixos têm em comum dada função gramatical e um traço fonêmico constante.

Assim por exemplo, em Russo, o fonema m aparece na desinência dos casos marginais (instrumental, dativo, locativo) e nunca em outras classes de casos

gramaticais. Disto conclui-se que fonemas separados ou traços distintivos internos a morfemas gramaticais podem servir de indicadores autônomos para algumas categorias gramaticais.

Mesmo deixando de lado a gramática e considerando os problemas estritamente lexicais referentes às raízes e as palavras indissociáveis, ou seja, constituídas por um único morfema, vale a mesma consideração.

Como não encontrar afinidades entre os dois termos da expressão:

ami et ennemi

ou entre

Father Mother Brother?

Não há regras sincrônicas que regulem os laços etimológicos entre ten, -teen, -ty; three, thirty; ou two, twelve, twenty, twi- e twin, todavia, uma relação paradigmática óbvia continua ligando estas formas ^{em} séries afins..

Em diversas línguas prevalece uma tendência assemelhada entre números cardinais adjacentes. Em russo existe uma atração gradual entre cada par de numerais simples. Ex.-

| | | | |
|---------|---|----------|----------|
| siem | - | vossiém | (7 - 8) |
| díeviat | - | díessiát | (9 - 10) |

A semelhança dos significantes acentua o fato

dos numerais estarem juntos, aos pares.

D. L. Belinger, num artigo citado por Jakobson, documenta "a grande importância entre som e significado" e o fato de "constelações de palavras que tem significado semelhante, estarem ligadas por sons semelhantes", como , por exemplo:

| | | |
|--------|---|---|
| bash | - | golpe, pancada |
| mash | - | mistura |
| smash | - | colisão |
| crash | - | fracasso, desmoronamento |
| dash | - | golpe violento, traço, ataque improv _i so |
| lash | - | chicotada |
| hach | - | atrapalhada, confusão |
| rash | - | erupção |
| brash | - | fragmento, destroço |
| clash | - | golpe violento e sonoro, contraste |
| trash | - | detrito, escória, resto |
| plash | - | ruido de corpo que cai na água |
| splash | - | mancha, espirro, sujeira |
| flash | - | relâmpago, feixe de luz. |

Jakobson fornece uma série de outros casos, e exemplos convincentes. Conclui, declarando que, num ní - vel lexical simples, a interrelação entre sons e sentido tem um caráter latente, virtual, enquanto que nos níveis da sintaxe e da morfologia a correspondência intrínseca ; diagramática entre o significante e o significado é com - provadamente patente e obrigatória. .

Entretanto, mesmo o primeiro nível é recuperado na linguagem poética, onde o verso, como diz Mallarmé "rémunère le défaut des langues", e o valor icônico autônomo das oposições fonêmicas torna-se particularmente aparente.

Voltando a Pierce, a discussão sobre diferentes tipos de diagramas (6) levou-o a asseverar que cada equação algébrica é um ícone, na medida em que expõe, por meio de signos algébricos (que por sua vez não são ícones), as relações das quantidades implicadas.

Cada fórmula algébrica apresenta-se como um ícone, "tornada tal pelas regras de comutação, associação e distribuição dos símbolos".

Assim, "álgebra não passa de uma espécie de diagrama" e "a língua não passa de uma espécie de álgebra" onde os arranjos das palavras na frase, por exemplo, devem operar como ícones, para que ela possa ser compreendida.

Se na língua, o caráter icônico, conforme tentamos documentar com a série de exemplos citados, é presente em quase todos os níveis, vimos que na linguagem poética sua existência é muito mais marcada.

(6) Vide: Collected Papers ob. cit. Vol. I itens 54, 66, 240, 369.

Vol. III itens 362, 406, 418-420, 423, 456, 468, 556, 559, 560, 641.

418. Thus, the question whether a fact is to be regarded as referring to a single thing or to more is a question of the form of proposition under which it

suits our purpose to state the fact. Consider any argument concerning the validity of which a person might conceivably entertain for a moment some doubt. For instance, let the premiss be that from either of two provinces of a certain kingdom it is possible to proceed to any province by floating down the only river the kingdom contains, combined with a land-journey within the boundaries of one province; and let the conclusion be that the river, after touching every province in the kingdom, must again meet the one which it first left. Now, in order to show that this inference is (or that it is not) absolutely necessary, it is requisite to have something analogous to a diagram with different series of parts, the parts of each series being evidently related as those provinces are said to be, while in the different series something corresponding to the course of the river has all the essential variations possible; and this diagram must be so contrived that is easy to examine it and find out whether the course of the river is in truth in every case such as is here proposed to be inferred. Such a diagram has got to be either auditory or visual, the parts being separated in the one case in time, in the other in space. But in order completely to exhibit the analogue of the conditions of the argument - under examination, it will be necessary to use signs or symbols repeated in different places and in different juxtapositions, these signs being subject to certain "rules", that is, certain general relations associated with them by the mind. Such a method of forming a diagram is called algebra. All speech is but such an algebra, the repeated signs being the words, which have relations by virtue of the meanings associated with them. What is commonly called logical algebra differs from other formal logic only in using the same formal method with greater freedom. I may mention that unpublished studies have shown me that a far more powerful method of diagrammatisation than algebra is possible being an extension at once of algebra and of Clifford's method of graphs; but I am not in a situation to draw up a statement of my researches.

419. Diagramas and diagrammatoidal figures are intended to be applied to the better understanding of states of things, whether experienced, or read of, or imagined. Such a figure cannot, however, show what it is to which it is intended to be applied; nor can any other diagram avail for that purpose. The where and the when of the particular experience, or the occasion or other identifying circumstance of the particular fiction to which the diagram is to be applied, are things not capable of being diagrammatically exhibited. Describe and describe and describe, and you never can describe a data, a position, or any homaloidal quantity. You may object that a map is a diagram showing localities; undoubtedly, but not until the law of the projection is

understood, nor even then unless at least two points on the map are somehow previously identified with points in nature. Now, how is any diagram ever to perform that identification? If a diagram cannot do it, algebra cannot: for algebra is but a sort of diagram; and if algebra cannot do it, language cannot: for language is but a kind of algebra. It would, certainly, in one sense be extravagant to say that we can never tell what we are talking about; yet, in another sense, it is quite true. The meanings of words ordinarily depend upon our tendencies to weld together qualities and our aptitudes to see resemblances, or, to use the received phrase, upon associations by similarity; while experience is bound together, and only recognisable, by forces acting upon us, or, to use an even worse chosen technical term, by means of associations by contiguity. Two men meet on a country road. One says to the other, "that house is on fire." "What house?" Why, the house about a mile to my right." Let this speech be taken down and shown to anybody in the neighboring village, and it will appear that the language by itself does not fix the house. But the person addressed sees where the speaker is standing, recognises his right hand side (a word having a most singular mode of signification) estimates a mile (a length having no geometrical properties different from other lengths), and looking there, sees a house. It is not the language alone, with its mere associations of similarity, but the language taken in connection with the auditor's own experiential associations of contiguity determines for him what house is meant. It is requisite then, in order to show what we are talking or writing about, to put the hearer's or reader's mind into real, active connection with the concatenation of experience or of fiction with which we are dealing, and, further, to draw his attention to, and identify, a certain number of particular points in such concatenation. If there be a reader who cannot understand my writings, let me tell him that no straining of his mind will help him: his whole difficulty is that he has no personal experience of the worlds of problems of which I am talking, and he might as well close the book until such experience comes. That the diagrammatisation is one thing and the application of the diagram quite another, is recognised obscurely in the structure of such languages as I am acquainted with, which distinguishes the subjects and predicates of propositions. The subjects are the indications of the things spoken of; the predicates, words that assert, question, or command whatever is intended. Only, the shallowness of syntax is manifest in its failing to recognise the impotence of mere words, and especially of common nouns, to fulfil the function of a grammatical subject. Words like this, that, lo, hallo, hi there, have a direct, forceful action upon the nervous system, and compel the hearer to look about him; and so they, more than ordinary words, contribute towards indicating what the speech is about. But this is

a point that grammar and the grammarians (who, if - they are faithfully to mirror the minds of the language-makers, can hardly be scientific analysts) are so far from seeing as to call demonstratives, such as that and this, pronouns - a literally preposterous designation, for nouns may - more truly be called pro-demonstratives.

Ora, parece-nos encontrar, no conto que vamos considerar, uma tendência supreendente para o emprego de formas diagramaticais, exatamente na acepção que lhe é conferida por Peirce, ou seja, de serem ícones de relações.

Para exemplificar este aspecto, que esboça-se como um dos traços marcantes da obra, perpassando-a em todos os seus planos, vejamos dois trechos de Ka:

"o sábio do ano 2222 deu-me o encargo de compor a descrição do homem.

Eu Preenchi todas as questões e entreguei meu relato.

| | | |
|------------------|---|-------|
| Número de olhos | = | dois |
| número de braços | = | dois |
| número de pernas | = | duas |
| número de dedos | = | vinte |

Discutimos as vantagens e as desvantagens deste número. "Será que esses números mudam às vezes"...São números limite respondi eu - O fato é que, às vezes, encontram-se pessoas com um braço ou uma perna. O número de tais pessoas costuma aumentar sensivelmente cada 317 anos.

Mas isto é suficiente - respondeu êle, para compor a equaçã da morte. A língua, - observou o sábio do ano 2222, é a fonte eterna do conhecimento.

Como se relacionam um com o outro a gravitaçã e o tempo? Não há dúvidas que o tempo está para o peso, assim como o pesar está para o demônio.

| | | | |
|------------|----------------|---|------------------|
| (em russo: | <u>время</u> | = | <u>бремя</u> |
| | весу | | бесу |
| | <u>вриѐmia</u> | = | <u>бриѐmia</u>) |
| | виѐssu | | биѐssu |

Mas é possível endiabrar-se sob um fardo pesado? Não, o fardo absorve as forças do demônio. É onde está um, não está o outro. Em outras palavras, o tempo absorve as forças do peso, e não desaparecerá o peso, onde está o tempo? Pelo espírito de sua língua, o tempo e o peso são duas absorções diferentes de uma única e mesma força... (capítulo II).

Na atração paronímica entre

вриѐmia / бриѐmia
e виѐssu / биѐssu,

onde as duplas de palavras foneticamente idênticas, a não ser pelo fonema inicial, tem como paralelo uma atração de significado, nota-se o caráter nitidamente diagramático, -

que atravessa o nível lexical e se expande no plano do discurso numa rede de correspondência mais vastas.

Outro exemplo é dado no Capítulo VI:

"A queda das corujas, coincidência estranha enigmática surpreendeu-me. Eu creio que diante de uma guerra muito grande, a palavra pú-gavitsa (literalmente: botão) possui um particular sentido assustador (pugáiuchtchi), tal como a guerra ainda a todos desconhecida, esconder-se-á como um conjurado, como uma coto^uvia prematura nesta palavra, aparentada com a raiz de susto (pugáti)".

Aqui as palavras púgavitsa, pugáti e pugáiuchtchi são foneticamente semelhantes só no que se refere ao radical pug-, porém não possuem nenhum nexo etimológico em comum.

As categorias morfológicas quais os radicais, os afixos, os fonemas e seus constituintes que se encontram na língua são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e contraste.

Exemplos, são inúmeros, em Khliébnikov.

Basta ver, no mesmo caso do capítulo VI, as duas palavras iniciais.

Padiénie sov significa, literalmente "queda das corujas". Se entretanto invertermos a ordem teremos

sovpadiénie, cuja tradução é "coincidência". Aqui também estaríamos diante de um caso complexo de hipóstasis: o genitivo plural do feminino sová (coruja), grau zero da categoria das desinências, quando anteposto à palavra padiénie, muda de significado e torna-se um simples prefixo.

O leitor do original percebe o que está implícito nas duas palavras que, aparentemente, aparecem desprovidas de nexos lógicos, no texto.

Levando-aos limites, a transposição da implicação numa outra língua, é impossível. Entretanto, como muito bem vê Jakobson em seu artigo "On Linguistics Aspects of Translation" (7), o efeito que deve ser dado (e não que pode ser dado) somente o é, por meio de uma tradução livre, na medida em que for criativa.

Quando, como é o caso de Ka, passa-se do nível linguístico para o nível poético, os "achados" de Khliébnikov, (pois, conforme diz I. Tinianov, um de seus críticos ilustres, Khliébnikov não "procurava" mas "achava" (8) sejam eles morfológicos, léxicos, fonêmicos ou sintáticos, passam a ter um significado autônomo, e se impregnam de uma acepção semântica.

As equações verbais tornam-se de elementos do princípio construtivo do texto e pronunciam correspondências de um ordem cada vez mais cósmica.

(7) in R. Jakobson: Selected Writings II, obra citada

(8) vide a Introdução de I. Tinianov a "Obras Reunidas" de V. V. Khliébnikov. Wilhelm Fink Verlag, München, 1968.

Falamos em passagem do nível lingüístico para o nível poético.

A criação poética, para empregar uma imagem ao autor, compreende-se como o afastamento máximo das cordas do pensamento, do eixo da vida do criador.

A linguagem figurada impera na poesia de Khliébnikov ("As palavras tem uma força particular quando possuem dois sentidos, quando são os olhos vivos do mistério e quando, através da mica do sentido comum, transparece o segundo sentido" in "Extraits des carnets de notes" do livro de V. Khliébnikov traduzido por Luda Schnitzer sob o título "Le Pieu du Futur" ob. cit.).

A linguagem figurada não parte da coisa, nem do conceito da coisa, parte do signo já constituído. Ora, o trabalho de construção poética de Khliébnikov remonta à construção do próprio signo.

Parece-nos oportuno resumir aqui algumas noções fundamentais desta construção.

Tratar-se-á apenas de um apanhado histórico - sem comentários. O texto explica-se a si mesmo. Na medida do possível, procuramos incluir nos exemplos, os termos encontrados em "Ka".

No primeiro manifesto dos cubo futuristas - russos (Bofetão no gosto do público - V. Maiakovski, V. Khliébnikov, D. Burliuk, A. Kbrutchiónikh. Moscou, 1912, Editora Kuz'mina) lê-se:

"Nós ordenamos que sejam considerados direitos dos poetas:

- I.- aumentar o vocabulário EM SEU VOLUME por meio de palavras arbitrárias ou derivadas. (Inovação de palavras) (снова-сознание).
- II.- e se, POR ENQUANTO, em nossos textos ainda permanecem as sujas marcas de Vosso "Bom senso" e "Bom gosto" já palpitarão neles - pela primeira vez os Relâmpagos da Nova Beleza Recém-chegada da Palavra Que tem valor em si (Самоценного) (girada sobre si mesma (самонитого)

Vejamos como Khliébnikov desenvolve estes dois ítems numa série de trechos extraídos de Nossa Base (escrito em 1919-1920. Publicado pela revista Liren em Kharkov, 1920, citado a partir da tradução francesa de Yvan Mignot, in Poétique nº 2, Seuil, Paris, 1970)

"Se você se encontrar num bosque, verá carvalhos, pinheiros, abetos...

Mas toda esta variedade de folhagens, de troncos, ramos, é criada a partir de um punhado de sementes, que mal se distinguem umas das outras. A futura floresta cabe inteirinha no côncavo de sua palma.

A "Verbocriação" ensina que toda a variedade de palavra provem dos sons fundamentais - do alfabeto, substitutos das sementes das palavras.

Estes pontos iniciais permitem sua construção e o novo semeador de línguas pode simplesmente encher sua palma com os 28 sons do alfabeto, as sementes da língua. Se você tiver hidrogênio e oxigênio, poderá encher d'água o fundo seco do mar e os braços vazios dos rios.

Toda a plenitude da língua deve ser decomposta em unidades fundamentais de "verdades primeiras"; pôder-se-a então elaborar para as matérias-sons uma espécie de lei de Mendeleiev ou de Moseley, última etapa do pensar químico.

Os homens públicos nunca pensaram no prejuízo que causa uma palavra mal construída. Isto porque não existem livros onde conste o direito do povo. Nem engenheiros das pontes e das estradas da língua. Frequentemente, o espírito da língua toleraria uma palavra direta, a simples permutação de um som consonântico da palavra existente: mas em lugar disso, todo mundo utiliza uma expressão descritiva complexa e frágil e, pelo tempo consagrado à reflexão, aumenta a dilapidação

do raciocínio universal.

Quem passaria por Nova Yorque para ir de Moscou a Kiev? Mas qual linha da língua livresca moderna está isenta de tais viagens? Isto porque não existe a ciência da verbocriação.

Se descobrissem que as leis dos corpos simples do alfabeto são semelhantes para uma família de línguas, poder-se-ia elaborar, para toda esta família, uma nova língua universal, um trem que fosse de Nova Yorque a Moscou, com os espelhos das palavras. Se houver dois vales próximos, separados por uma muralha de montanhas, o viajante tanto pode explodir esta massa de montes como dar uma longa volta. A verbocriação é a explosão do silêncio linguístico, das camadas surdo-mudas da língua. A palavra é constituída do puro e do habitual.

Pode-se pensar que nela se esconde a razão estrelada noturna e a razão diurna, cheia de sol.

Isto porque o significado usual de uma palavra cobre todas as suas outras significações, da mesma maneira que com o dia desvanecem os astros da noite estrelada.

A palavra "autônoma" renuncia aos fantasmas de uma situação prática e levanta, no lugar da mentira automática, um crepúsculo estrelar.

Assim, a noite da vida corrente permite ver os significados fracos das palavras, semelhantes às débeis visões noturnas. Pode-se dizer que a linguagem prática é constituída pelas sombras das grandes leis da palavra pura, projetadas sobre uma superfície de sigual.

Pode-se pensar que a ciência siga fatalmente o mesmo caminho que a língua já percorreu.

A lei universal de Lorentz diz que um corpo se achata na direção transversal à presão. Mas esta lei é igualmente o conteúdo do "nome elemento".

Qualquer que seja o significado da letra L, em todos os casos o raio de força do movimento se expande sobre uma larga superfície transversal ao raio, até que o raio da força seja equilibrado pelas antiforças.

Quando o raio cobriu a superfície transversal o raio ponderal torna-se leve e não cai mais.

Por acaso a língua conhece a oscilação transversal do raio? Por acaso ela sabe que

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

onde v é a velocidade do corpo, C a velocidade da luz?

Segundo todas as aparências levam a crer,

a língua é tão sábia quanto a natureza, mas nós só aprenderemos a lê-la graças ao impulso da ciência (e também: só o impulso da ciência permitir-nos-á adivinhar toda a sabedoria da língua, que é sábia justamente porque ela mesma faz parte da natureza) (In "Livro de Preceitos" "Professor e aluno", ob. cit.).

Às vezes ela serve para resolver problemas abstratos. Assim, esforçamo-nos, com a ajuda da língua, por medir o comprimento das ondas do bem e do mal.

A sabedoria da língua pôs em evidência desde há muito a natureza luminosa do mundo.

Seu "eu" coincide com a vida da luz. O fogo penetra através dos costumes.

O homem vive em "nosso mundo" que tem uma velocidade limite de 300.000 quilômetros, mas será que ele pensa ao "outro mundo" que possui uma velocidade superior àquela da luz?

A sabedoria da língua precedeu a sabedoria das ciências. Eis duas colunas onde a língua fala da natureza luminosa dos costumes e onde o homem é concebido como fenômeno luminoso, o homem é aqui parte do mundo luminoso.

"O Outro Mundo"

Tiélo, Tuchá
(corpo, carcassa)

Diélo, duchá
(negócio, alma)

Mólodost, molodiéts
(juventude, bravo)

sói, semiiá, sin, siémia
(semente, família, filho, seme)

e também

vriémia
(tempo)

biés
(demônio)

pugáti
(assustar)

"Princípio da Relatividade"

Tiénh
(sombra)

Diénh
(dia)

Mólnia
(raio)

siiáti, sontse
(brilhar, sol)

e também

briémia
(fardo)

Viés
(peso)

púgavitsa
(botão)

Se considerarmos agora a palavra лебедь (liébidi), cisne, estamos tratando de sonografia. O longo pescoço do cisne (liébidi) lembra água caindo; as asas largas, água se espalhando sobre a superfície do lago.

O verbo лить (lit'i), despejar dá леба (lie bá) composta лить + вода (liti bodá), e significa: água derramada.

Conseqüentemente, da palavra небе (niébo), céu e делебеди (liébidi), cisnes, formamos небеди (niébidi), "cisnecéu" ou "ceucisne" ou "ceucisnes".

Река (rieká) rio e копать (kopati) cavar forma-se рекокоп : riocavador, cavador de rio.

Outros exemplos: o adjetivo Velofino тонкорунный (tonkorúnnii) é formado de тонко (fino) + руно (velocino).

A velocidade é inimiga da petrificação livresca da língua; apoiando-se no fato de que no campo, nas margens dos rios, à beira mar, a língua continua a criar-se ate hoje, formando palavras a cada momento, que, ora morrem, ora recebem o direito à imortalidade, a criação de palavras transpõe este direito à vida das letras".

"A palavra nova não deve simplesmente ser nomeada, mas também orientada sobre a coisa nomeada. A criação de palavras não infringe as leis da língua.

Um outro aspecto da verbocriação é a declinação interna dos nomes (o grito é nosso). Se o homem moderno povoa as águas desertas do rio com nuvens de peixes, a cultura linguística dá o direito de povoar com uma nova vida, por meio de palavras mortas ou que não existem, as ondas empobrecidas da língua"... Como exemplo do que Khliébnikov entende por "declinação interna das palavras", apresentamos alguns trechos extraídos do "Professor e Aluno", publicado em Poétique nº 1, Seuil, Paris, 1969.

"Tu já ouviste falar da declinação interna das palavras? Da declinação no interior da palavra? Se o genitivo responde à pergunta de onde e o acusativo e o dativo à pergunta para onde, a declinação do radical de acordo com estes casos deve conferir às palavras surgidas, significados inversos no plano do sentido. Assim as palavras parentas devem possuir significados remotos. Isso justifica-se.

Os termos лес (liés), floresta e лесный -

(lissii)", calvo, ou palavras ainda mais idênticas, ЛЕСИНА (lissiná), calvice e ЛЕСИНА (liessiná), lugar cheio de bosques, que designam a presença e a ausência de vegetação surgiram da modificação da simples palavra ла (la). La (ла) declinado ao genitivo: ЛЫ/СЫЙ (lissii) e ao dativo: лес (lies). лес (liés) é o dativo e ЛЫСЫЙ (lissii) o genitivo. Como em outros casos, e e ы (9) são a prova dos diversos casos de uma e mesma raiz. O lugar onde a floresta (liés) desapareceu chama-se calvície (lyssiná)".

Eis agora o que Hkliébnikov entende por ЗВУМЪ (zaum) (linguagem transmental):

"... Mas a língua desenvolveu-se naturalmente a partir de poucas unidades fundamentais do alfabeto, os sons das consoantes e das vogais eram as cordas deste brinquedo sonoro. E se tomarmos as combinações destes sons numa ordem livre, por exemplo:

(9) - o termo ла (la), em russo é feminino, pois todos os nomes terminados em -a declinam-se de acordo com a flexão do feminino, -e e -ы (y) são respectivamente as desinências do dativo e do genitivo singular desta declinação.

bobeóbi. (vide a poesia de mesmo nome traduzida por Haroldo de Campos, in Poesia Russa Moderna, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968).

mantch! mantch! mantch! (vide Ka, cap. IX).

Então tais palavras, que não pertencem a nenhuma língua, dizem alguma coisa, algo de incompreensível, mas que existe, todavia,...

Linguagem zauu significa -- linguagem que está além dos limites da razão... O fato de que nas encantações a linguagem zauu domine e suplante a linguagem racional prova que ela possui um poder especial sobre a consciênça, um direito especial de existir ao lado da outra. A linguagem mágica dos encantamentos e das encantações recusa-se a ter por juiz o banal bom senso cotidiano.

Sua estranha sabedoria decompõe-se em verdades incluídas nos sons isolados: ch, m, v, etc.

Nós não os compreendemos. Confessámo-lo honestamente. Mas está fora de dúvida que estas salvas sonoras são uma sequência de verdades universais que fulguram diante da penumbra de nossa alma".

(extraído de um fragmento sem título, publicado no artigo "Sobre os versos" in Le Pieu Du Futur, op. cit.)

Mas existe um meio de tornar racional a linguagem transmental.

"Se tomarmos uma palavra, por exemplo чаша (Tchacha), taça, nós não sabemos qual significado possua, em relação à palavra, cada som isolado. Mas se reunirmos todas as palavaras que começarem por (tch):

| | | |
|--------------|-----------|----------|
| <u>чаша</u> | (tchacha) | - taça |
| <u>череп</u> | (tchérep) | - craneo |
| <u>чан</u> | (tchan) | - tanque |
| <u>чупок</u> | (tchulók) | - meia |

etc.

todos os outros sons se destroem recíproca-
mente e o significado comum a todos estes -
nomes será o de ч (tch). Comparando-os -
entre si verificamos que significam todos
um corpo dentro do invólucro de um outro,
tch significa invólucro.

E assim, a linguagem transmental deixa de
ser transracional. Torna-se um jogo com um
alfabeto que compreendemos - nova arte às
portas da qual nos encontramos.

A linguagem zauu baseia-se em duas pre-
missas:

- 1 - A primeira consoante de uma palavra simples rege o termo inteiro e comanda o resto.
- 2 - As palavras que começam pela mesma consoante são unidas pelo mesmo conceito e parecem voar de todo lado em direção a um mesmo ponto de raciocínio."

(De "Livro de Preceitos" - "A linguagem zaum". ob. cit.).

"Cabe aos artistas do pensamento construir o alfabeto dos conceitos, a ordem das unidades fundamentais do pensamento - e com elas construir o edifício da Palavra. A tarefa dos artistas da pintura será a de dar configurações gráficas às unidades fundamentais da razão...

Sem havê-lo demonstrado afirmo que:

V - em todas as línguas indica a rotação de um ponto sobre um outro, formando seja um círculo inteiro, seja uma parte, o arco, para cima e para trás.

KH- indica uma curva fechada que separa, com uma barreira, a posição de um ponto de um outro, que se move em direção ao primeiro (linha protetora).

Z - indica o reflexo de um ponto em movimento a partir da superfície do espelho com um ângulo igual ao ângulo de queda. Choque do raio contra um plano duro.

M - indica a desintegração de uma constante em partes, ao limite infinitamente pequenas, iguais, no seu conjunto, a esta constante.

(e também à pag. 960 das Obras Completas: M - traduz o poder de fazer, logo, a alegria, masculina e maternal; depois, graças a um significado vindo de muito longe, no passado, a medida e o dever, o número, o reencontro, a fusão e o termo médio; por uma reviravolta, finalmente, menos brusca do que parece, a inferioridade, a fraqueza ou a cólera).

CH - indica a fusão de vários planos num só e a fusão dos limites que os separam. Tendência do mundo unidimensional das medidas dadas para designar a superfície máxima no mundo bidimensional. (Também às pags. 947-948 das Obras Completas: CH dá ainda, com clareza, um jato longínquo, mas mais frequentemente -

sombra, vergonha, abrigo e contraditoriamente, ação de mostrar, pela qual voce volta ao ato puro e simples de ver so com a letra S).

P - indica o crescimento, ao longo duma re-
ta, do vazio compreendido entre dois pon-
tos, o afastamento de um ponto em rela-
ção a um outro ao longo de uma via retili-
nea, e, como resultado, para um conjunto
de pontos, o crescimento impetuoso do vo-
lume ocupado por um certo número de pon-
tos. (E também, à pag. 933 das "Obras
Completas: P indica a intenção nítida
de amontoar a riqueza adquirida ou de es-
taginar.

TCH-indica o vazio de um corpo preenchido pe-
lo volume de outro, de tal forma que o
volume negativo do primeiro corpo seja
exatamente igual ao volume positivo do
segundo. É o mundo bidimensional vazio
que serve de invólucro a um corpo tridi-
mensional, ao limite.

L - indica a difusão das ondas mais baixas
sobre um plano mais largo, transversal -
ao ponto em movimento. O desaparecimento
da altura diante do aumento da largura;

para um volume dado, de altura infinitamente pequena, onde os dois eixos são infinitamente grandes: o corpo, de tridimensional, passa a ser bidimensional. (E também as pags. 957-958 das "Obras Completas": Esta letra, às vêzes, parece incapaz de expressar outra coisa a não ser um pedido que não é atendido, a lentidão, a estagnação daquilo que se arrasta, gira ou mesmo dura; ela encontra, entretanto, sua espontaneidade em sentidos, como o de saltar e todo seu poder de aspiração nos sentidos de escutar e amar).

- K - significa ausência de movimento, o descanso da rede de n pontos, a conservação, por parte destes últimos, de sua posição recíproca; o fim do movimento. (E também; à pag. 947 de Obras Completas : K...traz geralmente o sentido de nodosidade, juntura, etc.)
- T - indica a direção onde um ponto imóvel criou uma ausência de movimento no meio de um conjunto de movimentos orientados na mesma direção atrás do ponto imóvel. (E também à pag 953 de Obras Completas: Esta letra, entre todas, representa a parada).
- D - significa a passagem de um ponto de um mundo pontual para um outro mundo pontual transformado pelo acréscimo deste ponto. (E também ,

à pag. 950 de Obras Completas : Sozinho ,
 ele expressa uma ação contínua e sem ar-
 ranques, profunda, como mergulhar, cavar
 ou cair em gotas, assim como a estagnação,
 o peso moral e a obscuridade).

- G - significa as máximas oscilações cujo ápice é orientado transversalmente ao movimento, os movimentos estendendo-se ao longo do raio. Os movimentos e a altura extrema. (E também, à pag. 938 das Obras Completas : tem sua importância, significando uma aspiração simples, para um ponto onde vai o espírito).
- N - significa ausência de pontos, o campo virgem. (Também à pag. 961 : das Obras Completas : Incisivo e nítido, como o ato de cortar).
- B - significa o encontro de dois pontos que se movem segundo uma reta, a partir de direções diferentes. Sua luta, a virada de um dos pontos causada pelo choque trazido pelo outro. (E também à pag. 929 das Obras Completas:...para causar sensações, diferentes e contudo ligadas secretamente entre si, de produção ou parto, de fecundidade, de amplitude, de inchação e de curvatura, de jactância, em seguida de mas-

sa e de abulição e às vezes de bonudade e de benção).

Ts - significa a passagem de um corpo - através de um lugar vazio, para alucançar um outro corpo.

Chtch - indica a fratura de um plano, antes inteiro, em diversos setores, sem alterar o volume.

R - significa a divisão de um corpo - "caverna plana" como traço do moviumento de um corpo através do primeiuro. (E também, à pag. 959 das Obras Completas : a elevação, o fim atinugido nem que seja a preço de um - rapto, a plenitude; finalmente, por onomatopéia, um rasgão, e, devido - à própria importância da letra, algo de radical).

J - significa o movimento que sai de um volume fechado, a separação dos munudos pontuais livres.

A tarefa dos pintores será de dar a cada gênero de espaço um sinal particular. Seria possível recorrer ao método das cores e estabelecer M paura o azul marinho, V - verde, B - - vermelho, S - cinza, L - branco, etc.

Mas também seria possível conservar os signos gráficos para o dicionário mundial; o mais sucinto de todos os que existem.

Sem dúvida a vida trazer-lhe-á corretivos, mas na vida sempre foi asim - no começo, o signo do conceito não passava do simples traçado deste conceito. E é a partir desta semente que cresceu a árvore - particular da vida das letras.

Pessoalmente vejo V como um círculo com um ponto no interior; Kh - como uma combinação de duas linhas e de um ponto; Z algo como um K - caído, espelho e raio; o como a superfície circular e linha do eixo; Tch como a forma de uma taça; S um feixe de retas.

Mas é sua tarefa, pintores, modificar ou aperfeiçoar estes signos. Elaborando-os, vocês estarão ligando os nós do trabalho omni-estrelar".

(Trechos de Khliébnikov extraídos de Artistas do Mundo. publicado em "Livro de Preceitos" ob. cit. e de Le Pieu Du Futur - Editions L'Age D'Homme - Lausanne, 1970).

Nicolai Stepanov, em seu estudo sobre a obra de Khliebnikov (N.) enumerou os níveis de linguagem que, de acordo com anotações num de seus rascunhos, o autor empregaria em suas obras:

1. Palavra - número
2. Linguagem transmental (zaum)
3. Sonografia
4. Verbocriação
5. Decomposição da palavra
6. Nomes estrangeiros
7. O longínguo (dal)
8. Palavras cruéis
9. (Palavras) tenro-doces
10. Harmonia oblíqua
11. Metas.... da harmonia
12. Palavras deslocadas
13. Inversões
14. Palavras do povo
15. Palavras comuns às línguas eslavas
16. Linguagem estrelar
17. Rotação de palavras
18. Linguagem tempestuosa
19. Palavras insensatas
20. Linguagem secreta

N. "Obras de Velimir Khliebnikov" em "Obras Reunidas Vol.I" ob. cit.

Da enumeração acima e de uma série de outros escritos do autor, (por exemplo, Zangnesi - onde ele expoe sete "planos da palavra") depreende-se que, além da linguagem zaum (apenas um de suas formas de expressão) há, na complexa ars poética Khliebnikoviana, uma série de outras modalidades a serem investigadas.

5 - Ka - Análise do signo

a) correspondências

"Na língua empenham-se muitas verdades"

(V. V. Khliébnikov)

A narrativa de Ka desenrola-se ao longo de marcos significativos, cujos campos de força se entrecruzam durante o conto inteiro.

As palavras, como o quer Khliébnikov (1) vivem uma dupla vida - ora o som é todo-poderoso e autônomo, e então a parte racional da palavra suscitada pelo nome conserva-se na sombra - ora o som cessa de ser soberano, torna-se nome e passa a servir à razão.

" Não é difícil notar que a estação do ressoamento verbal é o momento nupcial da língua, a época das palavras noivas, e que a estação das palavras saturadas de razão.... é a estação da abundância outonal, o tempo da família e das crianças...."

Quando porém, as palavras-sons, ao surgirem, aparecem como fórmulas, encantações, evocações obscuras de um longínquo passado, elas concentram em si o máximo de energia: ultrapassam a razão e apelam diretamente para o crepúsculo da alma - o mundo dos sentidos e dos sentimentos.

Assim, diante do leitor, não totalmente ignaro, surge Ka - a sombra da alma.

A consoante K, de acordo com Khliébnikov (2) significa ausência de movimento, o repouso de uma rede de n pontos, a con-

1- Vide o artigo "A poesia contemporânea" de Khliébnikov, escrita em 1919-20, uma parte do qual foi publicada no nº 1 da revista Poétique, à pag. 240 *op. cit.*

2- Vide a peça de Khliébnikov "Zanguesi" - onde são explicados alguns traços simbólicos das letras. Vide também as citações extraídas do "Livro de Preceitos", particularmente as que se referem a "Os Artistas do Mundo", *op. cit.*

servação, por parte destes últimos de sua posição recíproca - o fim do movimento.

A consoante K rege o resto da palavra, constituído de uma única outra letra, a vogal a, começo do alfabeto, e começo talvez, em geral. Ka é o ponto básico que rege a rede dos pontos móveis do conto.

Pelas notas que ilustram a tradução, informações extra-textuais sem as quais o estabelecimento da isotopia narrativa seria impossível (3), notamos que há uma série de generalizações possíveis acerca do emblema Ka (4).

3- Cf.: Communications nº 8, 1966, Paris: Seuil, no artigo de A.J. Greimas "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique". À pág. 30: isotopia: conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura uniforme do conto, tal como ela resulta das leituras parciais dos enunciados, após a resolução de suas ambiguidades, sendo que esta própria resolução é dirigida pela procura da leitura única.

A isotopia narrativa é determinada por uma certa perspectiva antropológica que permite encarar o conto como uma sucessão de acontecimentos cujos atores são seres animados, agindo ou "agidos".

4- As raízes da imagem de um espírito alado, e particularmente de um pássaro com traços humanos, perdem-se na noite dos tempos.

Nas obras da própria cultura russa tal representação é surpreendentemente frequente. Veja-se, como ilustração, a obra de Tamar Talbot Rice "A Concise History of Russian Art" (New York: Thames and Hudson 1963), particularmente à pág. 109 - vide também a nota a respeito que acompanha a tradução.

Entretanto, pela leitura dos próprios trabalhos de Khliébnikov, bem como por considerações feitas em análises empreendidas por críticos do poeta (quais especialmente V.Vs.Ivanov e R.Duganov), podemos licitamente supor que várias generalizações de Khliébnikov tenham nascido de premissas de ordem concreta e até mesmo figurativa (5).

A apreensão do elemento concreto seria, na psicologia da criação de Khliébnikov, um dos estímulos desencadeadores do processo imagético. O elemento em volta do qual ele teceria sua rede de impressões.

É difícil estabelecer aqui quais obras sobre Mitologia Egípcia, lidas por Khliébnikov e quais momentos privilegiados o impressionaram particularmente. Entretanto, pelas inferências recorrentes que constelam o conto e pelas notas do próprio Khliébnikov num de seus trabalhos (cboacu) não há dúvida ter ele eleito a XVIII dinastia, período do reinado de Amenófis IV, que vai de 1370 a 1352 A.C.

Reproduzimos aqui os termos nos quais se expressa o autor, num trecho da obra acima citada:

*... В "Ка" я дал описание "Египетских Морави"
мезонетные сценки севера К.Нини и его зкаю.*

5- Vide Structure Du Poème de Khliébnikov

"On Me Porte A Dos D'Éléphant" de Viatcheslav Vs. Ivanov in
Tel Quel nº 35 - Paris, 1969.

Грань Египта взятая - 1378 год до Р. Хр., когда Египет своим верованиям, как горит много хвороста, и мифы Божества были заменены Ручкой лоски Солнца, сияющим скостью. Нагое Солнце, горит круг Солнца, оттого на некоторое время, во всю мажори та Египта - Аменофиса IV, единичи Божества древних храмов. Если определять звуки, то в "Ka" серебряный звук, в "Шевек Бое" золотой звук, в "Гемей Вадр" - железно-медный. Азийский голос "Гемей Вадр"; Славянский "Шевек Бое", и Африканский "Ka".

" Em "Ka" dei harmonia às "Noites Egípcias" (6), a gravidade do turbilhão de neve do norte ao Nilo e as suas secas. A faixa de Egito retirada é a do ano 1378 A.C., quando o Egípcio destruiu sua crença como um punhado de folhas podres e os deuses pessoais foram substituídos pelo Sol de Braços Peludos, raiando so bre os homens.

O disco desnudo do Sol, tornou-se durante um certo tempo, pela vontade do Maomé do Egito - Amenófis IV, a única divindade dos templos antigos. Definindo por meio de terras, direi então que em Ka há o som da prata... e a voz da África".

E ainda, num de seus manuscritos (O Tempo, medida do mundo - Petersburgo, 1916) há uma série de apontamentos significativos em volta dos quais viria a se constituir o conto:

" no ano de 1378 o faraó Amenófis IV efetuou uma revolução, obrigando seus súditos a adorar, em lugar de divindades indefinidas, o grande Sol.

6- "Noites Egípcias" é o nome de uma obra de Puchkin.

Após haver substituído o culto de Amon pelo de Aton, envolvido pelos cuidados de Mefertites, é sempre este ser de peito fraco como um reserva de segunda, amigo do supremo sacerdote Ai e de Ghurura, que brilha de novo em Khozró, em 533, quando reconhece a chama sagrada, e que em 1801 é venerado como a sabedoria suprema..."

Existem em Ka, alguns centros fixos, emissores de imagens.

O que é, todavia, peculiar ao conto, é que estes centros estão colocados em paralelo. Tal como Ka é sócia da alma, assim, os elementos fundamentais, no conto, têm seu sócia.

Tal construção em paralelo tem raízes na duplicidade das próprias palavras, que se organizam em imagens, as quais, por sua vez, aliam-se na mais complexa rede de processos metasêmicos.

Novamente, o que importa em Khéliébnikov, é que esta operação é consciente, regida por leis peculiares que se manifestam desde a análise de suas figuras até à das grandes ações do conto. (7)

Entre os vários aspectos linguísticos e translinguísticos do conto, envolvidos nesta etapa de nosso estudo, há dois que não serão desenvolvidos, pelo fato de serem, nesta obra particularmente, dois casos-limite de acordo com a Metodologia do Formalismo Russo. São eles:

- 1- Forma-conteúdo:
- 2- Prosa-poesia

No que se refere ao primeiro item, é adequada para nossa análise, a validade de uma das teses básicas do Formalismo Russo: toda vez que existir uma forma nova há, conseqüentemente, um novo conteúdo; uma luz nova sobre um velho mundo pode criar um jogo fantástico que representa, ao mesmo tempo, o procedimento e o resultado.

A.K.Zolkovskij, no artigo Dell'Amplificazione reunido na obra I Sistemi Di Segni E Lo Strutturalismo Sovietico (aos cuidados de Remo Faccani e Umberto Eco, Ed. Bompiani, Milano 1969) vê este "jogo fantástico" como produto do que ele chama de "Amplificação", utilizando um termo explicado pela cibernética. Tal interpretação, diz ele, demonstra-se sobremaneira fecunda, "e em particular, oferece uma explicação num nível tão abstrato que preenche o abismo em forma e conteúdo."

Tal abismo, para o Formalismo Russo, não existe. W. Propp, em sua carta resposta a Levi-Strauss, publicada em Morfolgia della Fiaba (pg 220-221 op cit.) esclarece o assunto, de uma forma satisfatória: "Come si è già detto, si usa definire formalistico lo studio della forma prescindendo dal contenuto. Debbo riconoscere che io non capisco che senso abbia tutto ciò, e non ne intendo il significato reale né le possibilità di applicazione materiale. Forse lo comprenderei se sapessi dove cercare nell'opera d'arte la forma e dove il contenuto. Sulla forma e il contenuto in

generale come categoria filosofiche si può discutere quanto si vuole, ma le dispute saranno sterili, se fin dall'inizio oggetto della discussione saranno appunto le categorie della forma e del contenuto in generale, senza riferimento concreto al materiale in tutta la sua varietà.

Nel giudizio estetico popolare l'intreccio come tale costituisce il contenuto dell'opera. Il contenuto della favola dell'Uccello di fuoco consiste per il popolo nel racconto di come questo uccello sia volato nel giardino del re e vi abbia rubato le mele d'oro, e come il principe sia partito alla sua ricerca e sia tornato non solo con l'Uccello di fuoco ma anche con un cavallo e una bella fidanzata. Quello che interessa è proprio ciò che è accaduto. Poniamoci per un momento dal punto di vista popolare, che tra l'altro è quanto mai sensato. Se può essere chiamato contenuto l'intreccio non può esserlo evidentemente la composizione. Così dovremo giungere logicamente alla conclusione che essa rientra nel campo della forma della produzione prosastica. Da questo punto di vista in una sola forma possono esser inseriti più contenuti. Ma abbiamo già detto e ci siamo sforzati di dimostrare che composizione e intreccio sono inseparabili, l'intreccio non può sussistere al di fuori della composizione e la composizione al di fuori dell'intreccio. Partendo dal nostro materiale siamo così giunti alla riconferma della ben nota verità che forma e contenuto sono inseparabili. Anche il professor Lévi-Strauss afferma la stessa cosa: "Forma e contenuto hanno la stessa natura e sono di competenza della stessa analisi" (pp. 21-22) (pp. 184-85). È senza dubbio così, ma riflettiamo su quest'affermazione: se forma e contenuto sono inseparabili e persino d'identica natura, chi analizza la prima per ciò stesso analizza anche il secondo. Ma qual è allora la colpa del formalismo e in che consiste il mio misfatto quando

analisi l'intreccio (contenuto) e la composizione (forma) nella loro unione indissolubile? Tuttavia questa concezione del contenuto e della forma non è poi così usuale ed è difficile dire se possa essere applicata anche agli altri tipi di arte orale. Per forma si intende di solito l'appartenenza ad un determinato genere, quindi un identico intreccio può avere la forma del romanzo, della tragedia, della sceneggiatura cinematografica. A questo proposito l'affermazione del professor Lévi-Strauss è confermata br
lantamente dai tentativi di metter in scena o adattare allo schermo la produzione narrativa. Il romanzo di Zola nelle pagine del libro e sullo schermo cinematografico rappresenta due diverse opere che per la maggior parte non hanno più nulla in comune. Per contenuto poi s'intende di solito non l'intreccio ma l'idea che informa l'opera, quello che l'autore voleva esprimere, la sua visione del mondo, le sue concezioni. Sono stati fatti innumerevoli tentativi di studiare e valutare la concezione del mondo degli scrittori, ma nella maggioranza dei casi essi hanno un carattere assolutamente dilettantesco. Di questi tentativi usava beffarsi Lev Tolstoj. Quando gli chiesero che cosa intendesse dire col suo romanzo "Anna Karenina", egli rispose: "Se volessi dire a parole tutto quello che avevo in mente di esprimere nel romanzo, dovrei riscrivere quello stesso romanzo che già ho scritto una volta. E se i critici ormai capiscono e riescono a riassumere in un articolo d'appendice quello che voglio dire, io mi congratulo con loro"¹. Se in tal modo nella letteratura professionale l'opera d'arte in quanto tale è forma d'espressione di un'idea, ciò vale tanto più per il folklore. Abbiamo qui leggi formali (della composizione) così ferree che ignorarle significa commettere errori madornali. Secondo le sue proprie concezioni politiche, sociali, storiche e religiose, il ricercatore attribuirà la propria visione del mondo alla favola o al folklore, dimostrando che essa è espressione di atteggiamenti mistici o ateistici, rivoluzionari o conservatori. Ciò non significa

1- L.V. Tolstoj, Polnoe Sobranie Sočinenij (Opere complete), t.62, Moskva 1956 p.29

affatto che il mondo delle idee del folclore non possa essere studiato, significa all'opposto che questo mondo delle idee ("contenuto") può essere analizzato scientificamente e oggettivamente solo quando siano state chiarite le leggi formali della produzione artistica. Sono perfettamente d'accordo col professor Lévi-Strauss quando egli esige ricerche storiche e critico-letterarie (*investigation historique e critique littéraire*), ma egli le esige in sostituzione di quello che chiama studio formale. Invece l'analisi formale preliminare è condizione prima non solo dell'esame storico, ma anche di quello critico-letterario. Se la Morfologia costituisce in certo modo il primo volume di un'ampia indagine e "Le radici storiche" il secondo, il terzo potrebbe essere rappresentato dalla critica letteraria. Soltanto dopo lo studio formale del sistema della favola e la determinazione delle sue radici storiche sarà possibile analizzare oggettivamente e scientificamente nel suo sviluppo storico quel mondo della filosofia popolare e della morale popolare, che rappresenta una delle componenti più interessanti e significative della favola. Questa mostrerebbe, da questo punto di vista, una struttura stratiforme, simile a quella dei sedimenti geologici. In essa gli strati più antichi si combinano con quelli più recenti e quelli attuali. A questo punto potrebbero essere presi in esame anche tutti gli elementi variabili, i colori, poiché la favola non è opera d'arte solo per la sua composizione. Ma per studiare e comprendere tutto ciò bisogna conoscere quel fondamento su cui si sviluppa la grande varietà della fiaba popolare."

Quanto ao segundo item, desenvolver a problemática das duas áreas, prosa e poesia, fugiria ao interesse de nosso objeto, uma vez que, e aqui também há Jakobson que disse a última palavra a respeito do assunto em sua "Povíssima Poesia Russa" (op. cit.) vai tratar-se não de Poesia ou de Prosa, em particular, mas de Lingua-

gem Poética.

O conceito de "Linguagem Poética" é outro ponto básico da Escola Formalista Russa, muitos de cujos princípios teóricos e desenvolvimentos metodológicos nos pareceram fecundos para a abordagem de nosso autor.

A primeira atitude em relação ao conto, é iniciar uma leitura linear, esperando que suas unidades se integrem, verticalmente, se quiserem, do nível fonemático ou mesmo merismático, à palavra, à frase e em seguida se componham em grupos de frases, sequências, ações.

A espécie de encaixamento estrutural, que Barthes em seu "Analyse Structurale du Récit" (op. cit) tão bem comparou a um jogo incessante de potenciais cujas quedas Variadas doam encria ao relato, existe, sem dúvida, em Ka.

Entretanto, as unidades não são percebidas apenas em sua superficialidade e em sua profundidade; elas são pluridimensionais.

Cada unidade baseia-se na relação e inter-ação das partes e do todo. A leitura não é só horizontal, vertical ou horizontal e vertical. Ela também é pluridirecional.

Assim, sob o prisma da simultaneidade vamos apreendendo os pontos significativos do conto.

Ka inicia-se pela apresentação brusca de uma série de personagens.

A própria sentença inicial encerra o máximo de polissemia. (1)

У маня сэр ка

Permite as seguintes interpretações:

eu tinha Ka

eu tinha um Ka

Ka estava comigo

eu estava com Ka

eu havia recebido a visita de Ka

com mais variantes secundárias.

1- Vide a explicação do termo que Galvano della Volpe dá em seu trabalho "Crítica do Gosto".

Até o fim do primeiro parágrafo, travamos conhecimento direto com Eu, Ia, Eva, Andréé, China Branca. Eis como, as partes se relacionam entre si:

Eu Eva Andréé
Ka = Branca = China Branca

Eis como as partes presentes relacionam-se com as partes dispersas do conto:

Eu = Ka = Amenófis IV = Akbar = Asoki = Medlum = Gudal = Macado Pret

Eva = Branca = Leili = Tamara = Haura = ~~Vandista~~

Andréé - China Branca

Ocidente - Europa

E ainda, como o todo histórico relaciona-se com o todo contextual:

Eu/Ka = Eva/Nadiejda V. Nicolaieva =
 homem/homem idealizado mulher/mulher idealizada

Medlum etc. Leili etc.
 O amor do homem O amor da mulher

e, num outro nível,

O Ocidente
 =
O Oriente

No microcosmo espelha-se o macrocosmo e vice-versa, a parte está para o todo e ao mesmo tempo o todo está para cada uma das partes.

O método, é o desnudamento do próprio método, ^{parágrafo.} num esboço de análise interna do texto original, sempre no primeiro parágrafo encontramos, por ordem de aparecimento:

1) Uma palíndrome imperfeita: ка сви у меня
 que remete a uma inversão lógica: у меня сви ка

- 2) Uma metáfora in absentia: Белого Китая (Европы)
 3) Uma transferência hipostática:

Ева/Евдиейда V. Николаева

ou

Ева/protótipo da mulher.

- 4) Uma aliteração interna: Воздушного шара
 5) Uma metonímia (pars pro parte) que remete a uma alegoria além de uma ambiguidade de caso:

Andrée - (remete à expedição da personagem com o mesmo nome- vide notas à tradução)

- 6) Uma aliteração inicial: Сойдя в снега, слыша

7) Uma área sonora de harmonização em volta das consoantes С e Ш
Сойдя в снега и слыша голос..., оставив в эскимосских снегах следы босых ног, - надеетесь удивлять бы, услышав это слово.

- 8) Uma anagramatização do nome Бог (deus) na expressão:

босых ног, insinuada subliminarmente pela presença da vogal О numa série de palavras próximas:

сойдя, голос, эскимосских, это, слово

- 9) Uma ressonância fônica da consoante Х, nas palavras contíguas:

эскимосских снегах

e logo em seguida босых

- 10) Uma contaminação cruzada de sons:

у меня был ка; в дни Белого Китая Ева,
с воздушного шара Андре сойдя

- 11) Um notado emprego de epítetos:

Белого Китая

воздушного шара

эскимосских снегах

босых ног

Mas, conforme notou Jakobson em sua Новая Русская
Поэзия (ob.cit.), existe um princípio eufônico que norteia a
 criação dos epítetos de Kliébnikov. De fato, se observarmos os
 epítetos do primeiro parágrafo, notamos coincidência de sons en-
 tre eles e os nomes aos quais se referem. E particularmente,
 biélovo kitáia Iéva, na frase em que comparece biélovo, o som
 /ie/ percorre as palavras contíguas, estabelecendo um esqueleto
 simétrico: /ie/ /aia/ /ie/`

12) Um trançado de momentos cronológicos que remetem a épocas
 e lugares diferentes:

| | | | |
|--------------|--------------|-------------------------|-----------|
| Ka | Branca China | Eva | Andrée |
| Egito Antigo | ↓ Europa | ↓ Era Judaico-Cristã | ↓ 1897 |

13) O Desnudamento do Tema:

Eu tinha Ka
 nos dias da Branca China
 Eva
 resta apenas o esquema, o esqueleto, a semente.

14) Uma diminuição de termos, levada ao extremo, baseando-se no
 caráter sintético da língua que, aliada à originalidade da pontua-
 ção, permite várias conjecturas legítimas:

1ª variante: nos dias da Branca China, Eva, descendo na neve
 do dirigível de Andrée, deixados nas neves esquimós etc.

2ª variante : nos dias da Branca China, Eva, descendo na neve
 do dirigível Andrée, etc.

--3ª variante: nos dias do Branco, a Eva chinesa, etc.

pois a interpretação de Китай como redução do adjetivo
китайская poderia, apesar de não provável, encontrar justificação
 entre uma série de outros adjetivos reduzidos de Khliébnikov.

Isso sem contar a possibilidade que teria o nome Andrée
 de ser sujeito das orações reduzidas que seguem, em virtude do no-
 me Andrée ser, na forma em que é empregado, considerado em Russo
 um nome estrangeiro e não ser portanto passível de declinação.

15) Um outro efeito inesperado, ligado ao dom profético que alguns críticos reconheceram em *Khlióbnikov*, prende-se ao emprego da palavra *Berozo*, justamente no contexto do qual ela fez parte.

O adjetivo que *Khlióbnikov* emprega, branco, branca, provém do nominativo *biólii* - biólaia.

Ora, por coincidência curiosa, as ilhas em que veio a naufragar a última expedição de Andréé muitos anos após o conto "Ka" ter sido escrito, chamavam-se Behelan, em Russo hiélan.

I Capítulo

As figuras que encontramos neste parágrafo avolumam-se, multiplicam-se, ramificam-se prodigiosamente pelas sequências dos capítulos do conto. Vamos acompanhá-las segundo o espírito com o qual o autor as compôs: "aplicando o método das cartas", o "método dos fragmentos", "a descrição das coisas", a "desmontagem do cofre". (N)

Não é preciso dizer, diante de obra tão rica, que nossa desmontagem não será exaustiva. Procuraremos apenas colher os aspectos mais significativos, elementos que, como quer Zolkovsky em seu artigo sobre o efeito estético (N), se relevarem componentes de um processo de "amplificação". Sendo que, conforme estabelecemos, a amplificação será vista através do prisma das correspondências. Pela diretriz de trabalho que escolhemos, somos obrigados, nesta parte, a reduzir, ao mínimo, as referências léxicas e morfológicas. Valer-nos-emos delas só nos casos em que forem indispensáveis para a integração dos outros níveis. Tal limitação foi suprida, em parte, pelas notas que acompanham a tradução.

Procedamos então, por partes, tendo em vista sempre, uma vez respeitado o espírito da obra nos vários casos, o caráter equacional (de correspondências) dos elementos, caráter esse que escolhemos como teoria.

Logo após o primeiro parágrafo do primeiro capítulo, estamos diante de uma sinédoque generalizante: a alma é dividida em três componentes - Ka, Khu e Bha.

Khu e Bha - a fama boa ou má do homem

Ka - a sombra da alma, seu sócio.

N. vide V.V. Khliébnikov. "События Соинтернум" IV. (ob.cit) pag.331
A.K.Žolkovsky. Dell'amplificazione (ob.cit.)

As duas comparações que seguem, reúnem respectivamente dois significantes semelhantes à não identidade dos significados correspondentes:

(Ka) aconchega-se comodamente nos

| | | |
|---------|------|----------------------------|
| séculos | como | numa cadeira de balanço |
|---------|------|----------------------------|

a consciência reúne os tempos

| | | |
|--------|------|--|
| juntos | como | a poltrona e as cadeiras da sala de visita |
|--------|------|--|

e tem em comum o fato de que os dois segundos membros, aparentemente, estão desprovidos de sujeito.

A apresentação da personagem Ka serve de base a um paralelismo alternativo cujo primeiro membro encerra uma comparação interna, o segundo membro da qual é sujeito do segundo membro do paralelismo.

| | | |
|-------------------------------|----|------------------------|
| ou nós somos <i>selvagens</i> | ou | ele acrescentou à alma |
| comparados com o povo de Masr | | objetos necessários e |
| | | comodos, mas alheios. |

Agora, encerrando o período, encontramos associado a Ka, o inteiro povo de Masr. É a autonomasia generalizante que corresponde à sinédoque inicial.

As correspondências da II parte do I capítulo apresentam a seguinte característica:

A uma alteração no nível morfológico corresponde uma alteração no nível lógico, ou seja, se por um lado a metábola é mais patente, por outro lado seu alcance lógico é mais profundo.

Assim na frase:

"eu moro na cidade onde escrevem "banhos gratuitos" em "Deo lambo
../...

Kymalbru " há um anacronismo formal: o autor emprega a letra l, em lugar da letra e.

Ora, quando, no final do II movimento encontramos:

"eu prevejo guerras terríveis para saber com que letra es - crever meu nome, se com iat ou e" a ironia torna-se mais clara se remetida à frase inicial.

Da mesma forma o neologismo "refoteko-kobogembo" formado de refoteko + kobogembo, significando "criação de seres humanos", reveste-se de uma aura indiscutivelmente pejorativa se lembrarmos que algumas linhas antes ele foi preparado por outro neologismo "kyobu-kobogembo" = criação de coelhos.

Mais adiante, onde encontramos kyobu-kobogembo (maxilopernas) seguido imediatamente por kyobu-kobogembo (cabeçapeitos) na frase:

"eu nao tenho maxilopernas, cabeçapeitos, bigodinhos"

nota-se o mesmo matiz irônico, acentuado pelo contexto.

A frase que encerra o capítulo, tal como a que o começara, é um conjunto de figuras complexas. Sem relevar os processos morfológicos envolvidos, o fato de encontrar: "- há palavras com as quais se pode ver, palavras-olhos e palavras-mãos com as quais é possível fazer", implica numa série de considerações:

1. a mais geral e também a mais vasta prende-se à grande divisão que o autor estabelece, antecipando-se ou se quiserem, coincidindo, com as teorias dos formalistas, seus contemporâneos.

As palavras-olhos, com as quais se pode ver, constituem o plano da modalidade do ser, das relações paradigmáticas, enquanto que as palavras-mãos, com as quais é possível fazer, pertencem esfera das relações sintagmáticas, da modalidade do fazer.

2. se no exemplo dado anteriormente, os dois segundos membros da parêntese de comparações careciam de sujeito, aqui faltam totalmente os dois segundos membros.

Tal como as palavras servem para ver ou para fazer, as comparações servem a Khliébnikov para introduzir no conto elementos alheios a ele, que não são exigidos por sua sequência lógica. São fatores

../...

de amplificação é também, no sentido em que Greimas emprega o termo, de "expansão". (Crf. L'isotopie Du Discours - in Sémantique structurale - ob. cit.)

2º capítulo

O segundo capítulo é regido pelo sábio do ano 2.222, cujo dedo ensombrado () e magro crâneo reluzente () são exemplos de epítetos criados por situação.

Mas é o momento em que a palavra está a serviço da razão. É o capítulo em que a razão se esconde nas alegorias (episódio do fogão pensante, da moeda de cobre), nas palavras símbolos (astsu), nos números (2.222-317) e nas palavras comuns da língua:

A razão infiltra-se nos vários níveis da linguagem, brinca em circunlóquios, detém-se em situações de suspense, deixa sequências em aberto e explode em "verdades" abruptas:

"é preciso cuidar da ciência do futuro"

"naquela época ainda acreditavam no espaço e pouco pensavam no tempo..."

"a língua é a fonte do conhecimento"

"na língua empenham-se muitas verdades"

É importante notar aqui também, no que se refere à marcha da razão, aquilo que Jakobson (V. Novíssima poesia russa ob.cit) tão bem definiu, aplicado a outras circunstâncias, como desnudamento do processo.

Conforme teremos ocasião de mostrar ao longo do conto, o mecanismo pelo qual a verdade se manifesta, em todas suas ocorrências, obedece exatamente ao esquema referido acima.

'3º capítulo'

O capítulo III é uma fonte de exemplos desta natureza. Poderíamos dizer que é o capítulo regido pelas 'verdades'.

1. verdade de Amenofis: "Há deuses que oram, há os que nadam, há os que rastejam. Sukh, Mnevis, Bennu".
2. verdade do pintor: "Eu também faço guerra, só que não pelo espaço, mas pelo tempo. Eu fico na trincheira e retiro ao passado um tufo de tempo. Minha dívida é tão pesada quanto a do exército pelo espaço".
3. verdade de Maomé: "chegou Maomé e olhou com seus olhos álares-zombeteiros. Ele disse que agora muitas coisas não são autênticas - Não é nada, não é nada, jovem, persista no mesmo -

A torrente das verdades aumenta até alastrar-se na vasta alegoria do jogo do baralho onde se aconchega e se detém, pois o quarto capítulo é o capítulo das transmutações.

Há apenas uma pequena infiltração de "verdade", uma brecha deixada pela fala de Maomé, que escorre subterraneamente pelo número 666 desenhado pelos chuvins e pelo diálogo quase monossilábico do tártaro muçulmano com o pescador cristão (vide nota à tradução) e reemerge nas palavras de Ka, sentado, triste, na margem do mar: "Tudo é vão, tuas palavras são tardias", que já são uma preparação para o que será dito no capítulo seguinte, onde ela retomará seu curso.

'4º capítulo'

O quarto capítulo abre-se com um encaixamento sem transição (abrupto) da ordem direta na indireta,

"Ka estava sentado triste na margem do mar, as pernas caídas.

Mais cuidado. . . Mais cuidado!"

que por sua forma nos leva de volta a um trecho do terceiro capítulo

"chegou Maomé e olhou com seus olhos álares-zombeteiros. Ele

disse que agora muitas coisas não são autênticas - Não é na

da, não é nada, jovem, persista no mesmo!"

Ambos são exemplo de "desnudamento do processo" ao qual já nos referi-
mos.

Dissemos que este é o capítulo das transmutações.

De fato Ka, numa configuração humana indefinida (ka era magrelo, more-
no, bem formado. Uma cartola estava sobre seu corpo completamente nu.
Os cabelos enegrecidos pelo mar encaracolavam-se pelo ombro...

e

"uma gaivota, voando por trás de uma nuvem cinza, era visível através
de seus ombros"

passa, possivelmente, a gelatinosa criatura marinha:

"cortou-o uma banhista de maíô verde..."

e retoma a forma anterior

"ele estremeceu e devolveu a si a forma anterior".

para, depois de ser tragado pelo esturjão, transformar-se numa pedri-
nha.

"Em seu novo destino ele torna-se um seixo rolado e vive no meio das
conchas, boias de salvamento e correntes de navio".

'5º capítulo'

As transmutações operadas neste capítulo se estabilizam no seguinte, onde Ka permanece na pedra até consumir-se o I movimento e com ele realizar-se a Inscrição:

"Se a morte tivesse teus cachos (e teus olhos) eu quisera morrer" que, conforme vimos, vinha sendo preparada desde o começo do conto.

Na pequena "tanka" escrita na pedra esbranquiçada de Leili está um dos clímax do conto, logo compreende-se como todo um esquema de imagens e de sons gravita em volta dela.

Em contraposição com o capítulo II em que a razão era soberana, aqui é o som que impera.

Porém, tal como a pedra tem duas superfícies, uma com os dizeres da tanka outra com um ramo de simples folhas verdes, o V capítulo parece dividir-se em duas fases de características diferentes:

Na primeira nota-se uma exuberância de adjetivos que vai desde o final do capítulo precedente até o episódio da pedra "E seu ornado verde escuro envolveu a pedra numa rede".

Pescadores grisalhos
pernas nuas
triste canção das margens marinhas
e a rede rasa, cerrada, molhada, cheia de gotas

A partir deste momento há uma mudança sensível no andamento do conto. A adjetivação rarefaz-se, vale-se de nomes (quando tudo era sem nuvem, língua de Gogol) e, a partir de "Então Ka aborreceu-se", cede lugar a contiguidades abruptas, desnudas, em certa medida metalinguísticas:

"Nos comemos Em São de andorinhões tuberculosos...

... pois fale, aonde e o que:

Foi ordenado a Ka que voltasse e que assumisse a guarda

Ka bateu continência, tocou a viseira e desapareceu...

"Na manhã seguinte ele comunicou: "Acorda: eu estou de guarda ao lado" (a espingarda reluziu...)"

6º capítulo

Apenas a título de documentação, com o intuito de que contribuíssem para uma compreensão mais completa do conto, focalizamos em nossas notas à tradução uma série de "motivos concretos" que quer surgiram em Ka, quer foram retomadas de mesmos motivos tratados em outras obras. De sua importância já tivemos ocasião de tratar na introdução a esta parte de nosso estudo.

Agora porém verificamos, como, no sexto capítulo, toda informação extra textual se torne extremamente fecunda, diríamos necessária e passe a desempenhar uma função de natureza estrutural em relação ao conjunto.

À primeira vista parece apenas curiosa coincidência o fato que o maior número de 'motivos concretos' de que temos conhecimento e que comparecem no conto, mais ou menos elaborados, concentra-se justamente aqui:

1. lá de onde sopra o vento dos deuses...
(retomada de um motivo caro a Khliébnikov, exposto em "chaleu"; vide nota ao 6º capítulo)
2. ela está com seu tecido serpentino...
(Retomada do tema de uma exposição de quadros; vide nota 2 ao 6º capítulo)
3. olhos = palavra-motivo recorrente na obra
4. Tamara e Gudal, = vide nota ao VI capítulo
Leili e Medlum = retomada da figura dos amantes eternos que são um dos temas constantes do conto.
5. Harpa de sangue = figura que provavelmente se prende a algum 'motivo concreto' da experiência do autor.
6. Rebanho = retomada de outra palavra-chave da obra.
7. Garça = idem (vide 1º capítulo)
8. Velofino rebanho de pessoas = idem, ibidem
9. Exposição de raridades = referência a um episódio da vida real do autor.
10. Macaco empalhado = idem (vide nota à tradução)

11. Mulher de cera = idem
12. Queda das corujas = ocorrência, talvez forjada, da qual se vale Khliébnikov para um jogo de palavras que já foi considerado.
13. Pequena víbora doméstica = (vide nota à tradução)
14. Agi como um corvo... no começo, água viva, depois, água morta = idem

Tal coincidência entretanto explica-se quando percebemos que neste capítulo tudo gira em volta do sonho do 'fatigado mortal'.

É verdade que poderíamos encontrar em cada capítulo uma ou mais partes semelhantes a pedaços de sonho "traços cinza-prata, quase pretos que se alternam com outros transparentes como uma janela ou um tinteiro". O próprio Khliébnikov explicita, ao apresentar Ka: "ele vai de sonho em sonho, atravessa o tempo e atinge os bronzes (os bronzes dos tempos)". Contudo, é neste capítulo que ele se refere diretamente a um trecho de sua obra como a um sonho e o descreve como tal.

Freud, em sua obra "El delírio y los sueños en 'la Gradiva' de W.Jensen" (in Obras Completas - Volumen I - Editorial Biblioteca Nueva - Madrid 1967) aplica o procedimento da psicoterapia justamente aos sonhos e ao delírio que o autor do livro descreve como tais. O resultado é dos mais satisfatórios: os 'sonhos' descritos na obra literária não se diferenciam dos sonhos que ocorrem na vida real.

Se aplicarmos ao sonho do 6º capítulo a teoria que Freud em sua "Interpretacion de los sueños" (N 6') aplica a um seu próprio e acompanharmos as etapas, passo a passo, nós também verificaremos coincidências surpreendentes não só entre um sonho da vida real (o de Freud) e um sonho obra literária (o do narrador de Ka), mas encontraremos correspondências estritas entre algumas etapas fundamentais da elaboração onírica

(N 6') - Damos aqui, a título de documentação e para que se saiba em que exato contexto serão tomados os termos que vamos empregar, o apanhado da "Interpretacion de los sueños" de Freud (ob.cit.) onde salientamos os pontos mais significantes que podem se aplicar ao processo da elaboração poética.

Freud, em sua Interpretação dos Sonhos (in Obras Completas - Volumen I - Editorial Biblioteca Nueva - Madrid, 1967), aplica ao sonho o procedimen

to da psicoterapia que consiste basicamente em dividir o sonho em seus elementos (conteúdo manifesto) e procurar as ocorrências que se ligam a cada elemento (conteúdo latente).

Em seguida procura estabelecer qual processo psíquico é responsável pela transformação do conteúdo latente em manifesto (elaboração) e finalmente por que motivo isso aconteceu.

Pela relação entre os dois conteúdos: Freud estabelece três categorias de sonhos:

- 1) Possuem sentido e são compreensíveis, podendo ser incluídos sem violência na vida psíquica do sonhante; o conteúdo manifesto coincide com o latente: não há elaboração;
- 2) Possuem sentido e são compreensíveis, mas causam estranheza;
- 3) Não possuem sentido e não são compreensíveis e causam estranheza.

Particularmente nos sonhos da 2a. e 3a. categorias surgem enigmas que só desaparecem quando se substitui o conteúdo manifesto pelo latente.

Refazendo, ao inverso, o caminho da elaboração, o autor descobre passos reveladores que assim resumimos:

- 1) Cada um dos elementos do conteúdo manifesto é supradeterminado pelo material das idéias do sonho.
- 2) Cada elemento do conteúdo manifesto está ligado a várias idéias latentes e uma única idéia é representada por mais de um elemento, através de cruzamentos e não por simples convergência. Disso decorre que a elaboração procedeu a uma Condensação.

Fenômenos que se explicam pela Condensação:

- a) O acervo de idéias latentes que se reuniram para formar o conteúdo manifesto deve ser apropriado - para tanto precisa integrar vários elementos comuns a todos os componentes. Ora, se as idéias latentes não têm esses elementos comuns, a elaboração do sonho se encarrega de criá-los, aproveitando-se, por exemplo, do duplo sentido das palavras, como processo regular.
- b) através da Condensação, a elaboração do sonho apresenta frequentemente:
 - um único elemento misto, no lugar de duas idéias contrárias;
 - um indivíduo numa situação que foi de outro protagonista;
 - a síntese de várias pessoas numa só;
 - pessoas coletivas, mistas, produtos híbridos.

Conclusão - a decomposição de tais produtos, por meio da análise, conduz, com frequência, pelo caminho mais curto, ao significado do sonho.

Durante a elaboração ocorre também uma transmutação de valores psíquicos ou um Processo de deslocamento do sonho ou seja, durante a elaboração do sonho, a intensidade psíquica desloca-se das idéias e representações às quais pertence justificadamente, para outras que não têm direito a tal acentuação.

Fenômenos que se explicam pelo Processo de Deslocamento:

- a) Um elemento secundário, impreciso do sonho, constitui com frequência o representante mais direto da idéia latente. Isso ocorre principalmente quando se trata de realizações muito disfarçadas de desejo.

Conclusão - Se conseguirmos acompanhar passo a passo o processo do deslocamento, chegaremos a adquirir dados que nos apontam os estímulos e as conexões dos sonhos com a vida desperta.

Outras funções da elaboração do sonho:

- 3) idéias visuais - O conteúdo do sonho não consta exclusivamente de situações, encerra também fragmentos de quadros visuais, pedaços de idéias nao transformados.

Perda dos laços lógicos - as idéias latentes que nos revela a análise são uma complicada estrutura psíquica cujos componentes se acham nas mais diversas relações lógicas (condição, divagação, objeção etc.). Verificou-se terem-se perdido na elaboração os laços lógicos que mantinham unidos os materiais das idéias latentes e terem ficado, em seu lugar, as características formais que lhes são próprias. Ex.

- a aproximação no tempo e no espaço é reproduzida como em pintura: colocando juntos objetos que pertencem a tempos diferentes;
 - a relação de causa e efeito é representada pela transformação direta de um objeto num outro ou pela sucessão imediata de pedaços diferentes de sonho;
 - a alternância não é expressa no sonho; os dois membros estão juntos e igualmente justificados (e não ou);
 - as idéias contraditórias são expressas pelo mesmo (único) elemento ou por seu contrário;
 - o conflito de vontades é expresso pela sensação de não poder-se mover livremente;
 - a analogia, a coincidência permanece, no sonho, como ponto de apoio para a criação de uma nova unidade;
 - a contradição ou burla ou injúria são expressas pelo absurdo.
- 4) Ordenação enganadora. A elaboração atua a posteriori sobre o conteúdo do sonho já formado, na tentativa de que o sonho se torne compreensível. Esta ordenação situa o desconhecido lado a lado com o conhecido, para querer explicá-lo. Nesta fachada são empregadas com frequência fantasias optativas que se encontram já formadas nas idéias latentes. São elas do mesmo gênero que as dos sonhos diurnos; repetições de cenas infantís ou nódulos deles misturados com outro material. Uma conclusão no sonho não passa de repetição de uma conclusão que teve lugar nas idéias latentes.

(transformação do conteúdo latente com manifesto) e o procedimento da elaboração poética de nosso autor.

Apesar da possibilidade atraente de lançarmos pontes entre os conteúdos manifestos no sonho e os 'motivos concretos' que teriam impressionado Khliébnikov na vida real e conjeturarmos a respeito dos caminhos e supradeterminações das idéias latentes, com a finalidade de descobrir o significado do sonho, resistimos em tempo à tentação.

Nos seria indispensável, para tanto, o conhecimento exaustivo do contexto da vida do autor sem contar o domínio da técnica preconizada por Freud.

Empenhar-nos-emos aqui apenas em focalizar os pontos de correspondência entre os dois procedimentos aos quais nos referimos acima.

1. integração e criação por parte da elaboração de elementos comuns aos componentes do sonho, pelo aproveitamento, por exemplo, do duplo sentido de palavras.

Tal integração, no texto, observa-se claramente no tratamento ao qual são submetidas as palavras nyzabuzha (botão) e nyzastouzhnik (assystador). Aqui é aproveitada a homofonia como veículo da integração semântica, que o autor quer ver, entre a palavra nyzabuzha (botão) e a raiz nyzamb (assustar).

Um exemplo mais velado de integração de elementos comuns onde o veículo é o jogo de palavras encontra-se na frase:

" *naqemue .sob embavnos u zaragornue yquburo mchir* "

Onde naqemue sob "queda de corujas" brinca com sob naqemue "coincidência". (corujincidência)

2. apresentação pela elaboração de

- a) um único elemento misto, no lugar de duas idéias contrárias: velofinas pessoas - elemento misto, híbrido que remete ao mesmo tempo a um ser humano e a um animal.
- b) pessoas coletivas - rebanho
- c) um indivíduo numa situação que foi de outro protagonista - "De minha mão pendia, enrolada com graça, uma pequena víbora doméstica." (Já referimos que Nadiejda V. Nicolaiéva possuía, na época em que Khliébnikov a conheceu, uma serpente domesticada que se lhe enrolava no braço.)
- c') um indivíduo numa posição que se desejaria fosse de outro protagonista - erva / pecadora em "uma erva implorante, empoeirada, se me enroscava nas pernas e serpenteava pelo chão, pecadora que pedia misericórdia".

3. processo de deslocamento da intensidade psíquica que ocorre durante a elaboração - um elemento secundário, impreciso do sonho, constitui com frequência o representante mais direto da idéia latente, principalmente quando se trata de realizações muito disfarçadas do desejo:

"eu a amava" no sonho, reproduzido no texto o sonhador refere-se à pequena víbora, na vida real, sempre de acordo com as informações de Duganov, Khliébnikov amava Nadiejda.

4. O conteúdo do sonho encerra fragmentos de quadros visuais não transformados:

"um macaco empalhado com espuma nos lábios negros de cera; a costura preta era claramente visível sobre o peito; nos braços, uma mulher de cera."

"no meio destas sarças de amora, no meio desses salgueiros, cobertos de raízes de ruivos cabelos espessos onde tudo era tranquilo - nublado, austero - cinza, onde o beberão solitário se agitava no ar e as árvores eram calmas e severas..."

5. Durante a elaboração houve perda dos laços lógicos que mantinham unidos os materiais na realidade e sua substituição por características formais:

- a) aproximação no tempo e no espaço, colocando juntos tempos e objetos:

.../...

no sonho de Khliébnikov tudo ocorre numa única unidade de tempo, entre os dois parênteses:

"Voltava para casa ... eu ia para casa"

b) expressão de idéias contraditórias por um único elemento ou por seu contrário.

"eu a amava" referindo-se à víbora, pode significar

"eu a odiava", se nos for permitida a seguinte especulação:

(a víbora era objeto do amor de Nadiejda. Desviava, portanto, o amor que poderia ser dirigido a Khliébnikov. Por isso Kliébnikov a odiava)

c) a contradição é expressa pelo absurdo:

"no começo, água viva, depois, água morta".

sabemos, pela nota à tradução, o que a frase significa. De fato, primeiro dar vida aos pedaços de uma pessoa e depois deixar que se juntem, é um absurdo que pode revelar tanto a insuperabilidade de certo conflito quanto o desejo de destruir qualquer possibilidade de solução.

Capítulos 7º e 8º

O estudo do sétimo e do oitavo capítulos pelo 'método dos fragmentos', salientou uma correspondência de caráter estrutural: o início do 7º capítulo propriamente dito e o término do 8º confluem na mesma unidade de lugar: "junto à queda d'água". Isto nos faz lembrar o 'roteiro' do esboço de um quadro de Leonardo Da Vinci (o Dilúvio Universal), feito por Eisenstein, como se tratando de uma "folha de montagem". A descrição dos elementos obedecia a uma ordem determinada, de modo que era possível, num análogo e rigoroso caminho inverso, voltar aos próprios fenômenos da partida: o quadro começava e terminava pela descrição dos céus.

Quando, em seguida, comparamos a II parte do capítulo sétimo com o capítulo oitavo, notamos tratar-se de duas representações parciais de um tema único, característica esta que nos levou, como anteriormente, o sonho a Freud, agora, decididamente, a idéia de montagem, a Eisenstein.

Após o admirável estudo sobre o assunto, (Montaje 1938 - "Anotaciones de un director de cine - Editorial Progreso Moscu (1948) páginas 124 a 174) verificamos a existência de condições satisfatórias para que estes dois capítulos - por sua natureza - viessem a ser considerados partes de uma única imagem, e pudessem portanto ser analisados pelo procedimento da montagem, cuja finalidade primeira é apresentar o relato, não só com coerência lógica mas com o máximo de emoção.

Eisenstein apresenta a montagem como constituída de dois ou mais fragmentos que se unem numa nova idéia, surgida desta contraposição como uma nova qualidade, e que se parece, não com a soma de cada uma das partes, mas com seu produto.

Logo em seguida fornece alguns esclarecimentos sobre o princípio de união e a natureza dos fragmentos, o que nos interessa de perto.

O interesse na investigação, diz ele, deve manifestar-se não só para

os casos paradoxais, onde o todo, o comum, o definitivo, não foi previsto ou apareceu inesperadamente, mas também para os casos em que os fragmentos não só não são incoerentes entre si, mas onde o definitivo, o comum, o íntegro não somente se previram, como também predefiniram de per si tanto os elementos como as condições de sua contraposição. Estes serão os casos normais, comumente aceitos e difundidos.

Neles, da mesma maneira, o todo aparecerá sempre como um "terceiro"; porém, a visão completa de como se determinam o quadro e a montagem - o conteúdo de um e de outro - será mais patente e claro.

O que resulta de fato de semelhante conceito de montagem? Neste caso, cada fragmento de montagem existe, já não como algo incoerente, mas manifestando-se como certa representação parcial do tema único comum que, em igual medida, impregna todos os fragmentos. A contraposição de tais detalhes parciais, em determinada estrutura de montagem, faz surgir na percepção aquele comum que engendrou cada parte e as une num todo ou seja, na imagem sintética, em que o autor, e atrás dele o espectador, sentem o tema dado.

E se agora observarmos dois fragmentos colocados um junto ao outro, veremos sua contraposição sob uma nova luz. Ou seja:

A plasmação (representação) de A e plasmação de B devem ser escolhidas de tal forma, entre todos os aspectos possíveis do interior do tema que se desenvolve, de modo que sua contraposição e não a de outros elementos, suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a imagem mais exaustivamente plena do próprio tema. (páginas 128-129 ob.cit.)

Após uma série de exemplificações o autor chega a conclusões importantes, entre as quais salientamos:

a) no processo de formação de imagens (no que se refere à vida, a memória, por exemplo) o importante é seu resultado ou sua significa

ção. No mesmo processo de formação de imagens, no que se refere à obra de arte, há um deslocamento de acento: toda sutileza de seus métodos dirige-se ao PROCESSO logo:

- b) a imagem deve desenvolver-se no decurso da ação, reproduzir o processo de sua formação, envolver a cadeia de representações que confluem para que ela seja criada.

Voltando agora a nosso texto, após situar as representações que nele surgem no nível dos casos normais (uma vez que o final é previsto) vejamos como se desenvolvem os elementos específicos, em que medida o comum os predetermina, como se dá a contraposição dos elementos, em suma, como é possível acompanhar o processo da formação da imagem da morte de Amenofis.

Começamos pelo capítulo VII (que confrontaremos gradualmente com o VIII). O que chamamos de I quadro serve basicamente de elemento de ligação com o capítulo anterior. Entretanto já emerge um dos temas típicos da composição: o bestiário (N.), onde a alcatéia de lobos - estrias e cerdas - e o macaco, aparecem como elementos comuns aos dois capítulos:

Crf.- VIII: "ele também é um macaco preto (filhos de lobo listados, papagaio)..."

(N.) Diz a esse respeito A.M. Ripellino, à pag. 35 de "Poesie di Chlébnikov" (obra citada)

"E qui si potrebbe discorrere a lungo della zoologia fanciullesca di Chlébnikov, che stipa come in un'arca, senza divario, ogni sorta di bestie, dagli elefanti-montagne a lepri e lupi e volpi da favola, sino agli animaluzzi da nulla: grilletti campestri, lucertole, ragni, scarabei, coccinelle, e soprattutto farfalle. Oleša sostiene che Chlébnikov ha fornito la più doviziosa serie di metafore che ui sia al mondo".

E particularmente sobre o elemento cavalo, citando de Vospominanija o Velimire Chlebnikove de Dmitrij Petrovskij:

"La testa nobile, altera del cavallo balenava continuamente alla fantasia di Chlébnikov come simbolo e stemma dell'uomo delle nostre pianure. I comignoli a forma di teste equine sui tetti ("Konki"), i cavallini scolpiti sulle prue delle barche dei pirati fluviali del Volga, il "cavalluccio-gobbuccio" di Eršov ("Koněk-gorbunok"), i cavalli delle favole, - insomma il cavallo era la sua fissazione".

- (I) Enquanto no capítulo VII, junto à queda d'água, se compõe o quadro da sociedade dos macacos, em várias sequências (hábitos dos macacos - fogueira - jogo das 7 cordas etc.) até culminar com a pergunta: mas onde está Amenofis? e as conjeturas quanto ao que ele estaria fazendo,
- (II) no capítulo VIII desenrola-se o quadro do monólogo de Amenofis, (Primeiro em sua linguagem - que já tivemos ocasião de chamar hieroglífica e em seguida em linguagem Zaum) e as sequências do comerciante de animais e da mulher do jarro;
- (III) e ao mesmo tempo, na II parte do capítulo VIII é esboçado o quadro dos sacerdotes que debatem os instrumentos da vingança.

Note-se como essas 3 representações tomadas em seu conjunto, sem entrarmos agora na análise da contraposição dos respectivos detalhes (N.), apesar de independentes, convergem para a imagem final da morte de Amenofis.

O caráter surpreendentemente cinematográfico desta imagem é realçado pelos 3 pontos de vista que a enfocam. De fato, literalmente, no texto, ocorrem 3 mortes de Amenofis.

(N.) Só a título de exemplificação, para explicar-nos melhor e para ressaltar de que maneira aquilo que apontamos no começo de nossa análise como caráter diagramático (de correspondências) do conto se manifesta aqui novamente, à luz da teoria da montagem e de uma forma incisiva, observemos como o elemento comum que integra os quadros que vão contribuir para a formação da imagem nos permite as seguintes correspondências:

| | | |
|--|---|---------------------------------|
| <u>jogo nas 7 cordas (VII)</u> | - | |
| episódio do comerciante de animais e da encomenda (VIII) | - | elemento comum: inevitabilidade |
| <u>reiteraões de Branca: "Dominais penosamente a agulha etc. (VII)</u> | - | elemento comum: engano |
| fato do macaco visado ser justamente Amenofis (VIII) | - | do destino |
| <u>frase de Leili "Se a morte tivesse teus cachos..(VII)</u> | | elemento comum: amor |
| frases da mulher com o jarro (VIII) | | |

I - no capítulo VII

: "Vai, e transmite meu espírito ao mais digno!" - disse Ekhmaten fechando os olhos a seu próprio Ka - Dê-lhe meu beijo".

II - no capítulo VIII (I parte)

Amenofis: Mantch! Mantch! Mantch!

III - no capítulo VIII (II parte)

- Oh. Nefertites, Nefertites! - cai - espuma nos lábios.
(Morre agarrando o ar com as mãos).

Esta imagem final, (produto imediato, se quisermos, da montagem dos 3 quadros e produto elaborado de uma série de outros determinantes) é uma verdadeira síntese do tema. Sua força provém do fato de terem sido envolvidas as emoções e o raciocínio do leitor, na combinação dos diversos aspectos e diferentes elementos, o que constitui, em última análise, o processo de sua criação.

IX Capítulo

O nono é o capítulo-chave. Chave num sentido amplo: aqui as ramificações da estória atingem seu fim, as 'verdades' se fundem em universais, as figuras confluem para suas matrizes, espaço e tempo se confundem num último grande esforço de condensação.

Resta-nos acompanhar de perto seu desenrolar-se e apontar os exemplos significativos de suas retomadas e fechos.

1. Em "Assim, naqueles dias, quando as pessoas sobrevoavam a capital do norte pela primeira vez": nota-se a tomada anafórica e conclusão da polisemia inicial do conto. A anáfora (N.) é gramatical (naqueles) e lógica (sobrevoavam a capital do norte pela primeira vez = pode-se referir tanto à expedição de Andrée quanto à Sikórski)..

2. No segundo parágrafo:

"Morava no alto e pensava nos sete passos do tempo, Egipto - Roma, uma vez, Rússia, Inglaterra, e nadava da poeira de Copérnico à poeira de Mendeleiev ao som de Sikórski".

Todos os elementos grifados são anafóricos. Haveria um único elemento parcialmente deítico: nos (sete passos do tempo), se considerássemos Egipto, Roma, Rússia, Inglaterra como enumerações dos passos do tempo.. É importante ressaltar a ambiguidade temporal lógica e mesmo gramatical da expressão uma vez, na posição em que ela se encontra. Em russo o efeito é mais complexo, pois em один раз, ao lado de uma aparente discordância de caso, são possíveis várias interpretações. Na tradução foi principalmente recuperada a idéia de que a Rússia, uma vez, era considerada a Roma do norte. (Vide nota à tradução).

-
- (N.) Tratamos aqui das formas anafóricas como as considera Lidia Lonzi em seu estudo "Anaphore et récit" (in Communications nº 16-Seuil, Paris, 1970) ou seja "todas as formas linguísticas que têm o poder de se relacionarem com concisão a menções anteriores ou passadas".

3. Em "me interessava o comprimento das ondas do bem e do mal, sonhava com as lenticulas biconvexas do bem e do mal, pois eu sabia que os escuros raios cálidos coincidem com a doutrina do mal, e os frígidos raios claros - com a doutrina do bem" nota-se a retomada e o desnudamento das características equacionais.

| | | |
|------------------------------|---|------------------------------|
| <u>escuros raios cálidos</u> | = | <u>frígidos raios claros</u> |
| doutrina do mal | | doutrina do bem |

4. De importância fundamental é o parágrafo seguinte:

"Pensava nos pedaços de tempo, que se fundem no universal, na morte"

Assim como os pedaços de tempo confluem para o universal, as figuras todas do conto têm seu coroamento nesta imagem grandiosa. A morte, que vinha sendo apresentada em seu caráter diegético, (ação de matar); fragmentário, (morte do macaco preto - morte de Amenofis); pictórico, (festim dos cadáveres) aparente (desmaio de cera, desmaio de Leili), é assumida aqui em toda sua força: a Morte é a fusão do tempo, o Universal e ao mesmo tempo a 'verdade' máxima.

5. No trecho:

"E no caminho gélido entre os astros
Voarei sem água benta
Voarei - morto, sem rastro
com a navalha sangrenta
... - morreu assim".

Trata-se da retomada, segundo informa a nota à tradução, do motivo da morte de um amigo do autor.

Juntamente com o trecho seguinte:

6. "visitou-me um amigo de olhos pretos, cruéis - alegres, - de olhos e amiga. Trouxeram muito feno de glória, coroas e flores... comida".

é exemplo do procedimento de encaixe, na história, de episódios da vida real. Nesta parte há também uma repetição do emprego de uma regência insólita: "visitou-me um amigo... de olhos e amiga," que se prende à frase do V capítulo: "o próprio peixe... brilhava de escaravêlhos na margem".

Note-se, subliminarmente nesse e no trecho seguinte:

7. "A tanto chegou seu desprante amoroso, que se beijavam na minha presença, sem notar o leão oculto, - ratinhos".

A reiteração de algumas palavras-motivo do conto:

olhos, glória, corvos, leão, ratinhos

II.

A partir do momento em que os dois amantes se retiram para a cabana de Dido (a alusão ao Amor é clara) e que o narrador pinta sobre a folha de um lotus a cabeça de Amenofis, Volga e Nilo se fundem, (o ato de reproduzir as feições de um ser implicava, para os egípcios, numa série de propriedades mágicas - Vide notas à tradução) há um rebatimento brusco de espaços (Leningrado (V. ilha de Pedra) e Egito se confundem) e nas curvas do samovar de prata se consome sua condensação maximal.

Este mesmo procedimento é uma retomada, em toda sua originalidade (N.) da 'condensação' que ocorre no 7º capítulo quando "na unha de um pé exato refletia-se a esplanada do bosque, a multidão de macacos, a fogueira fumacenta e o retalho de céu".

Do ponto de vista do fio da narração, a segunda parte do capítulo é o fecho conseqüente da história. As ações cardeais que foram iniciadas nos capítulos anteriores encontram aqui sua completação. Mesmo as ambigüidades, quais a repartição dos Ka, o episódio da jibóia, o amor de Leili e Medlum, encontram neste finale sua explicação. As outras, que ficam, são acolhidas e recuperadas pelo outro grande fecho virtual "Quem sabe não fosse tudo a continuação de um Sonho"...

(N.) (o ato de espelhar, mágico para os egípcios, enriquece-se, usado por Khliébnikov, de um encanto todo particular)

b) o método dos fragmentos

O "Método dos fragmentos" ou da "Desmontagem do Cofre"

O método dos fragmentos caracteriza-se, ele também, por seu desnudamento. A transição de um capítulo a outro ou de um episódio (fragmento) a outro dentro do mesmo capítulo, quando existe é abrupta. O único elemento contínuo é Ka, cuja função constante é de elemento condutor.

Senão vejamos.

Capítulo I

- (N) I Tempos, espaços, personagens, ações fundidos num todo
- 1 Ka e sua ambiência
- 2 Narrador e respectiva ambiência
- 3 Volta a Ka : fusão Eu - Ka.
- B 4 Transição "Eis alguns de seus feitos"...

(N) Adotaremos a seguinte notação:

- I Introdução ou dados equivalentes
- B Transição
- F Falsa Transição
- C Conclusão
- A Ausência de Transição
- D Ausência de Conclusão

Capítulo II

- I Introdução: "uma vez..."
- 1 o povo se abotoava
- F Falsa Transição por corte: "Assim"...
- 2 o sábio do ano 2222
- C Conclusão: "Nisto interrompeu-se nosso conhecimento."

Capítulo III

- I 1º Introdução: "uma outra vez..."
1. Amenofis e sua ambiência
 2. Ligação entre o II e o III capítulo:

"Ka apresentou-o (Amenofis) ao sábio do ano 2222."
- B 1º Transição dentro do próprio capítulo:
"uma outra vez visitei Akbar e Asok"...
- 2º Transição:
"No caminho de volta ... encontrei um pintor"...
 - 3º Transição:
"Uma outra vez, por conselho de Ka..."
 - 4º Transição:
"e nesta mesma tarde..."
- A Ausência de Transição entre fragmentos diferentes:
- 1 "Certamente, muitos de vocês são amigos do baralho..."
- C Conclusão:
"Ka, nesta brincadeira, era meu confidente".

Capítulo IVI Introdução:

1 Ka estava sentado triste na margem do mar.

A Falta de Transição:

Mais cuidado. Mais cuidado.

2 As gelatinosas criaturas marinhas...

3 Cortou-o uma banhista de maiô verde. Ele estremeceu...

F Falsa Transição:

Nesse ínterim

4 um tártaro, muçulmano...

A Ausência de Transição:

5 Um esturjão se aproxima e o engole.

C Conclusão:

6 "Mas eis que o poderoso esturjão morre na rede dos pescadores."

Capítulo V

A - Ausência de transição entre o 4º e o 5º capítulo. Pelo tratamento do assunto poder-se-ia considerá-los um único fragmento, porém o fato da frase:

"Devolveu a liberdade. Ka"

não possuir sujeito expresse e fazer uso de um verbo no passado, denota o caráter episódico das partes. (Se o autor tivesse continuado a empregar o presente poder-se-ia, subentendendo facilmente esturjão como sujeito comum, considerar de fato a sequência inicial do V capítulo como continuação do IV, não havendo neste caso desnudamento do caráter fragmentário).

B - Transição abrupta, sem preparação:

"Uma jovem o encontrou"

B - Transição:

"Então Ka aborreceu-se e..."

B - Transição abrupta:

"foi ordenado a Ka que voltasse e assumisse a guarda".

D - Ausência de conclusão (não deixa pontes para a continuação)

"Na manhã seguinte ele comunicou: - Acorda, estou de guarda ao lado - (A espingarda reluziu às costas).

Capítulo VI

Por suas características o 6º capítulo apresenta-se como uma inserção contínua de "Quadros Visuais" e "Motivos Concretos".

- I 1 'Ponto de exclamação, sinal de perguntas, reticências'
 2 "Lá de onde sopra o vento dos deuses..."
 I quadro visual
- B 3 não é isso - ... Interrupção, com transição posterior
- idem 4 Será ? ... brigamos
- B 5 Teve que se afastar
 II quadro visual
- B 6 Enquanto isso eu andava pela praia de um canto a outro.
 III quadro visual
- B 7 Nesse ínterim, alguém seco e enrugado aproximou-se de mim
 fui atrás dele
 IV quadro visual
- B 8 Adormeci aqui
 V quadro

Fatoz do Sonho (Vide sua pormenorização na análise do 6º capítulo)

Capítulo VII

No sétimo e no oitavo capítulos os "quadros" sucedem-se tão celeremente que, em lugar de continuar empregando a nomenclatura ordenada dos primeiros, achamos mais conveniente apenas numerá-los e assinalar suas sequências.

- 1 quadro: pensando... Ka voava no azul do céu... (Ligação com o 6º capítulo)
- a- mas eis que a poderosa tromba dos groux... além dos píncaros branco-fofos
 - b- Ka dobrou as asas... ... Montou no cavalo selvagem
 - c- ... lançou-se campo afora
 - d- uma alcatéia de lobos - estrias e cerdas - atirou-se atrás dele...
 - e- dois ou três Nham-Nham atiraram em Ka uma flexa envenenada...
- 2 quadro: Ele saudou a terra... JUNTO A UMA QUEDA D'ÁGUA PAROU
Caiu na sociedade dos macacos...
- a- alguns seguravam os recém nascidos...
 - b- os mais jovens corriam...
 - c- "Naquele tempo" - suspirou um velho...
 - d- episódio da ave Ruk
- 3 quadro : Aqui mesmo, junto à fogueira, estava sentada Branca.....
episódio de Branca:
- a- acendera a fogueira
 - b- dirigiu-se a ela um ancião...
 - c- canta-nos na língua de teu país.
 - d- a jovem Branca levantou-se
(quadro de Branca)
 - e- Ka notou na unha de um pé exato...
(quadro do espelho)

- 4 quadro: Kã levantou no ar a presa de elefante e fixou os anos...
(episódio do jogo nas 7 cordas)
- 5 quadro: Nesse ínterim Leili chorava constrictada
- a- Ka partiu um galho e pousou perto da que chorava
 - b- Leili estremeceu...
 - c- Ka foi para um canto...
 - d- Escute - disse o velho - vou falar da hóspede dos macacos...
(quadro da hóspede)
 - e- Leili: "Se a morte tivesse teus cachos e teus cabelos eu quisera morrer" Vai-se para a obscuridade
- 6 quadro: Mas onde está Amenofis? - ouviram-se perguntas
- a- Ka compreendeu: faltava alguém
 - b- Quem é? - perguntou
 - c- É Amenofis - filho de Tei...
 - d- Cremos que ele vagueia junto à cachoeira...
 - e- Nosso soberano antes da transmigração das almas era soberano no Hapí turvo.
- 7 quadro: Mas eis que chegou Amenófis
- a- o povo dos macacos silenciou
 - b- todos levantaram-se de seus lugares
 - c- - sentai-vos - disse Amenofis...
(quadro dos 4 Ka)
- 8 quadro: Mas o ruído terrível nos perturbou... um tiro...
- a- Amenofis está ferido, Amenofis está morrendo...
 - b- Tudo em fuga. Muitos morreram...
 - c- "Vai, e transmite meu espírito ao mais digno" disse Ahknaton...
(quadro da fuga).

Capítulo VIII

Abertura: Mas o que se passou na floresta?

(Como foi morto Amenofis)

Quadro 1: Amenofis é filho de Tei

- ele também é um macaco preto (filhos de lobo listados, papagaio).

(quadro sono,

quadro zaum)

Quadro 2: Amenofis - pele - de - otango, sobrevive seu dia de ontem.

(quadro de Amenofis macaco

quadro de Amenofis papagaio doméstico da Rússia)

Quadro 3: Chegada do comerciante de animais selvagens.

(quadro da encomenda de um macaco para empalhar)

Quadro 4: Mulher do jarro... Meu querido e terrível adorador.

Quadro 5: Fumaça

(morte de Amenofis)

a- Tiro... grito terrível

b- Ekhnaten - macaco preto: Meu! Mantch! Mantch! Mantch!..

c- morre.

Quadro 6: Os espíritos arrebatam Leili.

Deslocamento: ANTIGO EGITO

Quadro 1: Os sacerdotes debatem os instrumentos da vingança

(I: preparação

II: ação)

Conclusão: EIS O SUCEDIDO JUNTO À QUEDA D'ÁGUA.

Capítulo IX

- I 1 Isto foi naqueles dias quando as pessoas sobrevoavam a capital do norte pela primeira vez...
(Retomada anafórica e fecho da polissemia inicial...)
- 2 Atualização da ambiência do narrador:
"Morava... morte."
- F 3 Atualização da época do narrador:
"E no caminho gélido...
... morreu como um qualquer João. inserção do I episódio real.
- B 4 Veio visitar-me... Dido. inserção do II episódio real
- B,C 5 (Sobre a pétala...) transição abrupta: volta ao passado, retomada e fecho do conto.

c) o espaço e o tempo

O TEMPO E O ESPAÇO EM KA

O trançado de tempos e espaços e sua concomitância correspondem no conto ao trançado de ações, personagens e sua transmutação.

As prerrogativas de Ka, que chamamos de elemento condutor, contaminam as personagens que o possuem.

São elas:

1. possibilidade de movimentar-se no tempo.
2. capacidade de deslocar-se no espaço.
3. simultaneidade.
4. ubíquidade

Além destas características, que marcam os possuidores de Ka, há uma série de outras que são próprias do procedimento de Khliébnikov:

5. projeção do passado e do presente no futuro.
6. projeção do futuro e do presente no passado.
7. previsão do futuro.
8. 'atualização' de tempos verbais.
9. 'polifonia'
10. Ambiguidade espacial e (ou) temporal.
11. jogo com o conceito de tempo.
12. 'condensação'.

'1º capítulo'

O trançado inicial do I capítulo de:

"Eu tinha Ka ... até..." a consciência reúne os tempos juntos, como a poltrona e as cadeiras na sala de visita"

é um belo exemplo da 'polifonia' de Bakhtin (N.) onde o passado é tratado como presente real.

Logo em seguida há uma aproximação de duas épocas distantes por meio de Ka através das expressões

deus bizantino - rosto de egípcio.

A ambiência que se desvenda após a introdução

"Agora quem sou eu"

é uma nova polifonia temática espacial e temporal que termina numa 'verdade' profética, onde é possível notar uma projeção do passado no futuro:

"Eu prevejo guerras terríveis para saber com que letra escrever meu nome - se com iat ou e".

(N.) V. "Problèmes de la poétique de Dostoievski" Mikhail Bakhtine - Seuil, Paris, 1970.

'2º capítulo'

No segundo capítulo há uma ambiguidade temporal entre o episódio do povo que se abotoava e o da moeda de cobre. Não há como saber se os dois acontecimentos são contínuos ou independentes no tempo e no espaço. Da mesma forma, não há indícios que permitam estabelecer laços temáticos.

— A frase - "Astsu!" clamou o sábio, depois de olhar para o ano da moeda de cobre. Naquela época ainda acreditavam no espaço e pouco pensavam no tempo"

é um complexo exemplo de projeção do passado no presente e do presente no passado sendo a moeda o veículo físico do procedimento.

Se porém consideramos que se trata de um sonho do ano 2.222, mais uma componente deve ser acrescentada. Teremos então um caso de futuro deslocado para um presente real.

Se analisássemos gradualmente a frase em vista desta nova referência, observaríamos uma variação de todas as relações.

Na figura final do segundo capítulo não há alteração do tempo físico do conto. Ou seja, as considerações do sábio do ano 2.222 são feitas dentro de um contexto temporal definido. Entretanto há um jogo com o próprio conceito de tempo.

A relação que une время e время ou seja a gravitação (o peso) e o tempo, do ponto de vista da Dinâmica, nada tem que ver com a relação que une viés a biés (peso-demônio).

Entretanto, do ponto de vista linguístico os dois pares têm indiscutivelmente muito em comum. É apenas um exemplo, sem querer repetir Khliébnikov, de como fatos linguísticos podem ter razões cujas correspondências se projetam em planos outros que não os do mundo empírico. (N.)

(N.) É interessante notar que Nietzsche em "Assim falou Zarathustra"

(Attilio Barion - Editore, Milano 1923) - pg. 129 e segs. - no capítulo "Dello spirito della gravità", refere-se provavelmente, ao diabo, em circunstâncias muito semelhantes às de Khliébnikov.

Angelo Maria Ripellino diz, atendo-se às páginas 148 - 253 - 386 de outra edição da mesma obra, "Zaratustra considera diavolo, nemico acèrrimo, lo "spírito di gravità".

'3º capítulo'

No terceiro capítulo nota-se um exemplo de simultaneidade e ubiquidade ambígua

"E se eu estou aqui e Chech segura a sombra com sua mão flexível, será que sua mão aqui não me salva de mim, estando lá" (A ambiguidade provém do próprio original: ...

provavelmente associada ao caráter 'hieroglífico da fala de Ameno-fis) e ainda...

"Acaso não é meu Ka que está agora entre as nuvens e ilumina o Hapi azul com colunas de fogo? Ordeno aqui que me rezem lá!..."

e uma complexa construção temporal em vários planos:

"Desapareci, mas fiquei lembrando os cabelos e as mãos sujas de tinta vermelha de Haura e muitas outras coisas e, na mesma tarde, nadei em Sakhalí, no ano 543 A.C.".

O jogo com o conceito de tempo é retomado no terceiro capítulo num parágrafo igualmente metalinguístico

"Eu também faço guerra, só que não pelo espaço, mas pelo tempo. Eu fico na trincheira e retiro ao passado um tufo de tempo. Minha dívida é tão pesada quanto a do exército pelo espaço!"

'4º capítulo'

O quarto capítulo encerra tres sequências de tempo determinadas.

A primeira longa quase quanto o capítulo abre-se por:

"Ka estava sentado triste à beira do mar"

A segunda por:

"Anoitecia..."

E a terceira por uma abertura que também é conclusão:

"Mas eis que o poderoso esturjão morre nas
redes dos pescadores".

A nós interessa focalizar a primeira, pelo fato de ser ela um dos
mais complexos exemplos de simultaneidade que ocorrem no conto.

Eis as ações que se desenrolam neste único intervalo de tempo

1. as gelatinosas criaturas marinhas | se aglomeravam junto a
margem etc. etc.
2. as banhistas | riam
3. Ka | era
estava etc.
4. uma gaivota | voando
etc.
5. uma banhista | cortou-o
etc.
6. Ka | estremeceu e devolveu a si sua forma anterior
tendo nadado etc.
atirou-se ao chão etc.
7. um tártaro muçulmano | abeberava búfalos negros que se
atiram n'água etc.
sorriu e disse ao pescador-cristão
etc.
8. aquele (o pescador
cristão) | ... respondeu preguiçoso ...
9. um militar | olhou fixamente para ele, virou-se etc.

(enquanto isso) anoitecia

A rigor poder-se-ia continuar a enumeração até à última linha do
capítulo, pois a conjunção enquanto isso (que precede - anoitecia

e que foi omissa, por efeito estilístico em nossa tradução) não-lo permitiria.

Entretanto, como a análise que visamos não é essencialmente gramatical e o fato da praia ter-se esvaziado e do esturjão ter engulido Ka obedecem a um tempo lógico e diegético diferente, paramos neste item.

'5º capítulo'

A conclusão imprevisível do capítulo anterior ecoa a abertura-cor_{te} do quinto capítulo.

De fato como se deu inesperadamente, sem preparação a sequência:

"mas eis que o poderoso esturjão morre na rede
dos pescadores"

também abrupta, se não inesperada, é a frase

"Devolveu a liberdade. Ka", que, apesar da ambiguidade de sujeito, tempo verbal e complemento, faz parte da sequência anterior. Aliás, acompanhando o desenvolvimento temático, todas as sequências da 1ª parte deste capítulo se fundem numa única unidade de tempo.

A partir do achado da pedra pela jovem, sucedem curiosos fenômenos temporais:

1. Um desejo de que algo aconteça é realizado imediatamente
(Fusão Futuro-Presente)

"tomara que elas matizem com seu ornado a superfície tenra da pedra lisa e branca. E seu ornado verde escuro envolveu a pedra numa rede".

2. Projeção do Passado no Presente:

"Ele experimentava os tormentos de Montezuma"

3. Uma ambiguidade complexa espaço-temporal, de pessoa e de código:

"Então Ka... chegou-se a seu próprio senhor; aquele cantava:

..."Nós comemos En Sao de martim pescadores..." reforçada pela frase seguinte:

"pois fale, aonde e o que".

4. Um movimento brusco no tempo e no espaço

"Foi ordenado a Ka que voltasse e assumisse a guarda"

Tais fenômenos assumem no 6º capítulo o papel de 'atualização' de tempos verbais.

'6º capítulo'

O período inicial do VI capítulo

"Lá de onde sopra o vento dos deuses e onde vive
a deusa Isanagui...

até

"...Assim trepida o incêndio da tarde sobre os edifícios
da cidade"

é um exemplo de 'atualização' de tres diferentes tipos de presente-

1. presente metalinguístico:- "Lá de onde sopra o vento dos deu
ses" chamamos assim o fenômeno de
Khliébnikov referir-se a um trecho de uma sua outra obra. (V.
nota à tradução)

2. presente mítico:- "(e onde vive) a deusa Isanagui" - Isanagui
é uma divindade da Mitologia Japonesa.

3. presente irreal, ligado a um
passado concreto (Vide nota
à tradução) :- "ei-la com seu tecido serpen-
tino!.. novamente, como no ca-
pítulo anterior, a ambiguidade da frase é reforçada pela ambi-
guidade do próprio código:

" - Imagine, - disse Ka ainda mais alegre um pouco mais tarde,
como se me trouxesse uma notícia grata:- tres erros: 1) na ci-
dade, 2) na rua, em casa. Mas onde? Eu não sei", - respon-
deu Ka..."

E ainda:

4. presente irreal ligado a
um passado abstrato :- "... mas Tamara onde está, onde es-
tá Gudal?" (Vide nota à tradução).

5. passado irreal ligado
a um passado concreto:- "chegou à cidade uma exposição de rari-
II
dades, e lá eu vi ^I um macaco empalha-
do..." o caráter concreto do II passado, é reforçado de duas
maneiras:

a- sabemos tratar-se de um sonho, e sabemos ser a exposição de raridades e o macaco empalhado, trechos não transformados da vida diurna do protagonista.

b- de acordo com a nota à pg. 53 de "Le Pieu du Futur" ob.cit., Khliébnikov escreveu o poema "Zoo" após uma sua visita real a um zoológico de Moscou. Entre outros animais, refere-se a um macaco.

Que este animal de uma maneira ou outra o teria impressionado prova-o também seu reaparecimento no poema " " e várias outras obras. (V. pg. 6% de Choix de poèmes. ob.cit.)

'7º e 8º capítulos'

Nos capítulos sete e oito é o tratamento do espaço que se salienta em várias ocorrências, em geral deslocamentos, graças ao fato de Ka estar sendo tomado em pausas de seu vôo.

O primeiro surge na frase:

"Ka voava no azul do céu ...ninguém percebeu que ele pousava num lugar qualquer nas nascentes do Nilo Azul"...

que vem, como temos notado, reforçada pelo contraste do código:

"Não havia volta ao passado. Os amigos, a glória, os feitos - tudo adiante".

"Junto a uma queda d'água ele parou". A queda d'água é de importância fundamental, pois vai se tornar a unidade de lugar para onde convergem a comunidade dos macacos, o círculo dos sacerdotes e onde se dá a morte do macaco preto - Ekhnaten.

'9º capítulo'

O emprego do tempo no último capítulo é índice do tratamento temático.

O primeiro período

"Assim, naqueles dias: ... doutrina do bem"

encerra uma fusão do presente-passado;

em seguida um deslocamento para o presente real, com a inserção dos dois episódios: a evocação da morte de Ignatiev e a visita do amigo.

A partir de "sobre a pétala seca etc..." há uma ruptura brusca e uma volta motivada ao passado que vai até o fim do capítulo, cuja atualização primeira encontra-se na palavra Каменостровски (ilha de pedra): nome de um bairro de Leningrado que se encontra projetado na época do Antigo Egito.

A grande síntese temporal e chave de seu tratamento encontra-se na frase:

"Pensava nos pedaços de tempo que se fundem no universal, na morte",

enquanto que a "condensação" espacial pode ser vista em

"e nas curvas da prata (era isto, parece) refletiram-se: Eu, Leili e os 4 Ka: o meu, o de Vidjai, o de Asok, o de Amenofis" (N.)

(N.) O procedimento da 'condensação' espacial é introduzido por Khliébnikov no capítulo 7 com a frase

"na unha de um pé exato refletia-se a esplanada do bosque, a multidão de macacos, a fogueira fumacenta e o retalho do céu".

d) apresentação de personagens e motivos

"às vezes o sol é um som e a terra um conceito;
as vèzes o sol é um conceito e a terra um som."

Apresentação das personagens e dos 'motivos' do conto.

A personagem Ka é envolvida por uma série de adjetivos qualificativos, e, em sua descrição, é dada uma ênfase especial a olhos e sobrancelhas.

O mesmo processo, os mesmos motivos e mais alguns outros que se repetem sucessivamente surgem quando se apresentam os outros personagens-chave. (Empregamos aqui a palavra motivo, no sentido musical de leit motiv).

É interessante observar as coincidências:

Cap. I

" Ka era vivo, gracioso, moreno, terno; os grandes olhos tuberculosos de um deus bizantino e as sobrancelhas, como que feitas apenas de uns pontos apertados, ele as tinha no rosto de egípcio."

pag. 61

"Eu moro na cidade...onde os selvagens espertos olham com olhos cautelosos...Lá, uma selvagem de olhos pretos..."

pag. 61

" Eu não tenho maxilopernas, cabeçapeitos, bigodinhos...Te^u nho dois olhos..." "

pag. 62

Cap. II

" Ele deu-me o encargo de compor a equação do homem... Número de olhos - dois - dizia ele. "

pag. 67

Cap. III

Cap. III

" Amenofis tinha uma compleição fraca, maçãs largas e olhos grandes, de curva refinada e infantil. "

pag. 72

" Elas (referindo-se às huris) - como antes, me olhavam com seus olhos maravilhados, com olhos noturnos, murmurantes e reluzentes. Chegou Maomé e olhou com seus olhos alegres e zombeteiros. "

pag. 73

"...muito em breve voaram até nós duas maravilhosas e surpreendentes huris de encantadores olhos pretos e sobrance-lhas admiradas..."

pag. 73

"...búfalos negros, que se atiravam à água, rasgando seus tirantes e avançando para o mar a tamanha profundidade, que somente seus olhos escuros e suas narinas negrejavam acima da água."

pag. 80

e

"...entre lanças, remos e plumados estava a própria águia da morte, e esta se refletia na água, sacudindo seus brincos azuis, rindo com seus olhos tristes, eternamente abertos."

pag. 81

No capítulo VI, por ocasião da descrição da deusa Isanagi não falta a referência a seus "Grandes olhos fascinantes" e as pessoas que, no mesmo capítulo, se referem a Ka o fazem através de seus olhos:

" Ah, é ele, o de olhos de abismo! "

ou vão a seu encontro " cobrindo os olhos com a mão "

pag. 88 - 90

Além do emprego de nomes e adjetivos como leit-motiv ou seja, acompanhando certas personagens, surge seu uso como motivo-índice.

No III capítulo, ao lado de olhos e sobrelhas aparece pela primeira vez a palavra encaracolado. Este adjetivo reveste-se de uma importância temática profunda pois prepara o caminho, compondo-se mais tarde com cachos e cabelos para o motivo-chave "Se a morte tivesse teus cachos e teus cabelos eu quisera morrer" da mulher amada, a qual, de acordo com a informação de R. Duganov, teria sido um dos impulsos criadores de Khliébnikov, pelo menos no que se refere a esta obra.

Eis seu emprego recorrente:

Cap. III

" Churur tinha uma barba encaracolada."

pag. 72

" As huris me apareciam como antes, mas com asas de libélulas ou com ^{pelicas} sobretudos de miosótis, pesados e lúgubres, feitos de terras e plantas, corças azuis encaracoladas."

pag. 74

(Note-se, entre parênteses, que a expressão "corças azuis encaracoladas" colocada assim abruptamente ao lado das huris, englobando-as, é um exemplo do que o círculo de Praga chamou de Metamorfose ou seja, um certo tipo de comparação projetada na realidade poética.)

O emprego do adjetivo como motivo-índice também é recorrente no conto, tornando-se portanto num processo temático extremamente significativo.

Nossa procura de correspondências leva-nos a acoplar a função de encaracolado, com a função do adjetivo tuberculoso que aparece no 1º capítulo.

Explicamo-nos.

Diz Khliébnikov, apresentando a personagem Ka:

" Ka era vivo, gracioso, moreno, terno; os grandes olhos tuberculosos de um deus bizantino...ele os tinha no rosto de egípcio. "

cap.I pag. 61

Já vimos pelas notas à tradução que Amenofis ^{sofria de} ~~era afet~~ to de tuberculose e que Khliébnikov sabia disso. (Vide o trecho em que ele mesmo se refere ao fato à pag. do presente trabalho)

Sabemos, pelo próprio conto, que para Ka "não há barreiras no tempo". Isto, entre outras, explica a transposição das características de um deus egípcio (Amenofis IV - o rei era investido de poderes divinos pelos egípcios) para as de um deus bizantino (a alguns milhares de anos de distância); porém, o que nos interessa aqui agora é algo, novamente, muito menos patente no código, mas extremamente significativo no nível do referente.

Reportemo-nos aos já citados fragmentos encontrados na brochura de Khliébnikov "O tempo é a medida do mundo". Referindo-se a AmenofisIV diz o autor:

".....este amigo dos supremos sacerdotes Ai e Churur, é sempre ele que brilha de novo em Khzró's, no ano de 533, quando reconhece a chama sagrada e que, em 1801, é honrado como a sabedoria suprema."

Quanto a Amenofis, há uma clara indicação da preocupação de Khliébnikov em transmutá-lo, através de um tempo sem barreiras, numa série de personagens masculinas, cujas concretizações, no conto seriam macaco preto, Asoka, Vidjai, Medlum e o próprio contador da história.

A mesma preocupação envolve o tratamento das figuras femininas: Eva - Haura - Leili - Branca e a mulher amada.

Apesar de não haver nenhuma indicação extra-textual, a não ser talvez o episódio da víbora domesticada (vide nota à tradução) os indícios perpassam ^{por} a obra e no ^{setimo} último capítulo há uma evidente troca dos nomes dados à personagem feminina. Branca transforma-se em Leili, a qual dá continuidade, sem transição, às ações de sua figura-sócia.

Não bastassem para legitimar o processo este fato e as várias analogias que podem ser estabelecidas no desenrolar da história entre uma personagem e outra, o fecho do conto não deixa margem à dúvida.

As personagens todas são reduzidas a: Eu, Leili e os 4 Ka:

" Estávamos sentados junto ao samovar prateado e nas curvas da prata (pelo visto ^{na vida humana} era isso) refletiam-se: Eu, Leili e os quatro Ka: o meu, o de Vidjai, o de Asoki, o de Amenofis."

cap. IX pag. 116

Ora, se as personagens masculinas e as femininas se fundem cada uma no seu protótipo, seria de se esperar o mesmo das figuras neutras. (Sabemos que Ka é neutro pois a ele foi atribuído o adjetivo ноè, em Russo, forma indicadora do gênero neutro. Vide nota à tradução do cap. III (77). Se estivéssemos operando só no nível lógico, ~~uma~~ vez mostrada a coincidência das

figuras masculinas e femininas respectivamente, seria uma decorrência imediata a coincidência das figuras neutras.

Detemo-nos entretanto, para mostrar que, de fato, o que ocorre neste nível tem uma correspondência profunda no sistema do código.

É justamente o adjetivo tuberculoso a palavra catalizadora (no sentido próprio do termo) que legitima, no nível do código, a combinação dos vários Ka num único elemento.

No conto ele vem associado ao Ka do autor, porém na in formação dos fragmentos ele foi associado a Amenofis. Logo, pelas correspondências que a mitologia egípcia via entre o indivíduo e seu Ka, não é ilícito concluir que o Ka de Amenofis e o Ka do ^{narrador} ~~ter~~ podem ser reduzidos a uma mesma entidade.

No capítulo três, ainda servindo de leit-motiv mas já na posição intermediária de índice temático aparece a palavra cabelo.

Vejamos suas ocorrências:

" Às vezes as huris dançavam e os cabelos pretos corriam atrás delas, como corvos brincando, ou como navios de Si racusa atrás de Alcebíades, como pássaros, um após o outro."

cap. III pag. 73

" Eu desapareci, mas fiquei lembrando os cabelos e as mãos sujas de tinta vermelha de Haura e muitas outras coisas..."

cap. II pag. 74

e finalmente:

" Se a morte tivesse teus cachos e teus cabelos eu quisera morrer."

cap. V e VII pags. 85-95

A partir deste momento, toda vez que surgir tal palavra, será de se esperar que ela esteja ligada à aura semântica da mulher amada.

É curioso ressaltar o que diz a mitologia egípcia (Le Miroir de la Magie - op. cit.) a respeito do cacho de cabelos:

" Tudo o que o homem considera como algo sua propriedade, do ponto de vista mágico, é uma parte dele mesmo.

Seus cabelos e suas unhas, quando cortadas, continuam ligados a seu ser; os objetos com os quais entrou em contato estão incluídos de sua personalidade e o nome é uma sua part

parte integrante, tanto com qualquer membro do seu corpo. Mesmo os objetos com os quais não tenha tido contato podem receber sua influência; a semelhança, a aparência, a similitude estão estritamente ligadas ao original: a tensão mágica de um indivíduo penetra em seu retrato ou em sua imagem. É conhecida a repugnância dos primitivos em se deixarem fotografar: eles temiam deixar fragmentos de si próprios nas mãos de estrangeiros.

J.G. Frazer analisa as raízes do pensamento que teriam originado estas crenças mágicas. São de duas espécies: "As coisas que se parecem têm um parentesco misterioso: um efeito semelha-se à sua causa. Além disso, as coisas que tiverem estado em contato materialmente - continuam a influenciar-se a distância, muito tempo após sua separação."

Empregando o primeiro destes princípios, chamado por Frazer de "lei de similitude", o mágico infere a um objeto que provem de uma dada pessoa, tudo o que se desejaria fazer a esta pessoa.

Ao maltratar o retrato de alguém, qualquer que seja a distância à qual se encontre o sujeito, este sofrerá.

Se o mágico acrescentar à imagem um cacho de cabelo da vítima, estará combinando os dois princípios, similitude e contágio, acumulando assim um maior poder mágico. Chamar o enfeitiçado por seu nome, reforça ainda mais o efeito da operação. O nome é o único dado sobre o qual pode trabalhar o mágico quando sua vítima está longe e quando não dispõe de nenhum de seus pertences. "

No quarto capítulo a palavra rebanho ("as gelatinosas criaturas marinhas...vagueando em rebanhos mortos")pag.

, que fora semeada no I, desponta e vai fortalecendo suas raízes, revestindo-se do mesmo caráter de índice temático.

"enquanto isso anoitecia, e um rebanho de serpentes marinhas nadava no mar"

pag. 80

O mesmo se dá com a inscrição de Fátima Menneda que prende à inscrição das huris do capítulo anterior e com as palavras barco, bigodinhos, borboleta que serão retomados em capítulos futuros.

Na introdução à nossa análise (pag.169) aludimos ao fato das personagens do conto possuírem um sócia - um par explícito ou implícito que funcionaria subliminarmente conforme a leitura se tornasse mais profunda. De fato, conforme já foi acenado, ao lado de Ka e suas "encarnações": o narrador, Asok, Akbar, Vidjai, Amenofis (o qual por sua vez é "par do sol", "macaco preto", "filhotes de lobo", "papagaio") e de suas metamorfoses: gelatinosa criatura marinha, pedrinha, ser alado, nota-se acoplamento das outras personagens e dos elementos significativos:

P e r s o n a g e n s

Eva - Branca - Leili - Haura - Tamara - Venus
 Selvagens - povo de Masr
 Amenofis - Ekhnaten
 Ai (sacerdote) - Ai (mes do ano)
 Ai - Churur
 Aten - Ra
 Sukh - Mnevis - Bennu
 Ratos - sacerdotes
 Tártaro muçulmano - pescador cristão
 Tolstoi (ferro fundido) - Tchekhov
 Alcatéia de lobos estriados - jovens talentos
 Vândalos - árabes - tártaros - turcos - alemães
 Egípcios de Hatchepsut - gregos da Odisséia - citas -
 gregos de Péricles - romanos etc.

E l e m e n t o s

China Branca - Europa
 Balão - Expedição de André
 Sonho - sono
 Tempos - bronzes
 Séculos - cadeiras de balanço
 Hapi - Nilo
 Melro / branqueta

Besouros - corças
 Akhenaten. - Amarna
 Átsu. - superestado
 Egito - Roma - Rússia - Inglaterra
 Poeira de Copérnico - poeira de Mendeleiev
 Bem - mal
 Leão - João
 Víbora - jibóia
 Ruk - mil e uma noites
 Nham-Nham - Swift etc.

O que agora se torna particularmente surpreendente é o traço amoroso que liga certos pares de personagens.

Nesse sentido, as parselias fundamentais são explicitamente Leili e Medlum, Tamara e Gudal, Amenofis e Nefertites que, num contexto biográfico poderiam ser representações do sentimento que une o narrador e a mulher amada (Tal aproximação é particularmente visível no último capítulo).

Existem porém outros casos em que a ligação existe, mas só é conhecida no nível do referente.

Assim por exemplo, quando o autor fala na deusa Isanaguí (capítulo IV) a informação que nos fornece a mitologia japonesa, permite-nos associá-la a seu par, o deus Isanami. Da mesma maneira a referência à deusa Hathor, prende-se, na mitologia egípcia, a seu amante Ra, ou a seu esposo Sebek.

Mesmo no nível do léxico, a conotação amorosa é poderosa. As aproximações Volga-Nilo, jibóia-braços macios, sonho-sonho etc, as periódicas reiterações de certas palavras: cabelos, olhos, noturno, etc. são todos pontos de uma vasta rede de analogias lançada sobre o mundo, onde um amor profundo une coisas e seres diferentes e aparentemente distantes.

e) por falar em paralelos

A arte de Khliébnikov é tão rica em implicações que, ao lado de seu caráter futurista, pode-se falar em todos os '-ismos' literários, em seu aspecto cubista e cinematográfico, onírico, mítico ou cósmico, onde a complexidade se potencia em deformações espaço-temporais, baseadas numa teoria, talvez científica, ainda a espera de interpretação.

Ripellino (1) encontra em Khliébnikov aspectos que o ligam, entre outros, a Kafka, Nietzsche, Whitman, Chagall / ao Puntilismo, a pintura naïve e, em certos casos, a toda a pintura moderna.

Tinianov (2) estuda-lhe as raízes no "Canto do exército de Igor", nas teorias de Lobatchévski, num mundo onde o pagão, o infantil, o casual se fundem, encontram sentido / por vias próximas às da ciência e dão origem ao "único epos 'nosso' do século vinte".

Duganov comenta sua 'arte da palavra' (3) face a Puchkin, Dostoiévski, Tiutchev, Baudelaire, Verlaine, Maiakóvski, os simbolistas russos, os outros futuristas... . Isso para citar apenas algumas das coordenadas infundáveis que poderíamos traçar a partir dele.

Porém, falou-se em epos. Um epos todo especial, do qual nossa era ainda se alimenta, do qual apenas assimilou alguns fragmentos compreensíveis... e isso - de imediato - nos faz lembrar de outro 'nosso' grande épico moderno : o 'universo'

(1) vide a obra citada " Poesie di Chliébnikov".

No que se refere à associação Khliébnikov-Puntilismo, Duganov a empregou, em seu valioso ensaio inédito ao qual já tivemos ocasião de referir-nos, para exemplificar o modo em que o autor contruiria seus neologismos. Já Ripellino refere-se, num outro contexto, ao 'Strefismo' cuja conceituação (pag. LXXXI) é próxima à que Duganov dá do Puntilismo.

(2) na 'Introdução as 'Obras Reunidas' do poeta. (ambas citt)

(3) no estudo inédito e em seu artigo em 'Voprossi Literaturi' nº , cit.

Joyce.

Ler seu 'Ulysses' ou, melhor ainda, seu 'Finnegans wake' e salientar as coincidências na vastíssima produção de Khliébnikov (mais de duas mil páginas conhecidas) não é apenas surpreendente - é i m p r e s s i o n a n t e.

Trata-se de coincidências em todos os níveis, em todos os aspectos, em todas as direções. Enumeremos apenas alguns (4):

A destruição das relações objetivas tradicionais graças a uma operação 'cubista', não através de conteúdos, mas de uma peculiar forma expressiva onde / não há momentos privilegiados, a não ser o técnico.

O emprego de vetores patéticos onde gestos, palavras, eventos naturais e mentais, 'verdades', tem como única lei estável a possibilidade de muitas ligações.

A desintegração da visão tradicional do tempo que acompanha a fragmentação do enredo.

A configuração da imagem de um mundo onde os eventos múltiplos se chocam e se decompõem, ecoam e se / repelem numa dialética contínua.

A técnica da cifra e do cifrado, da natureza metamórfica de cada palavra, da explosão de novas dimensões semânticas.

A exigência de uma língua 'mental' comum a todos os povos.

A apresentação do protagonista simbólico (estamos pensando em Ka e Finnegans wake) que encerra o próprio narrador - não uno - mas como muitas pessoas ao mesmo tempo.

A técnica do leit-motiv.

A técnica da isotropia.

A substituição de uma visão estático-dogmática do universo, não pela volta a formas mais racionais, mas as revelações exotéricas de outras civilizações.

(4) Valemo-nos aqui, em grande parte, do estudo de U. Eco "Le Poetische di Joyce". Ob. cit. .

A advertência, antes da matemática, que o universo¹ não é uma rígida hierarquia de ordens onde a oposição é reduzida por meio de fórmulas abstratas, mas sim o próprio movente da vida.

Isso tudo, e muito mais. E, fundamentalmente, ambos tendo como denominador comum de sua obra a preocupação e o estímulo em dissecar os grandes problemas do mundo no laboratório da LINGUAGEM.

Quando se comparam as datas das respectivas produções (5) observa-se que Khliébnikov, de uma certa maneira, antecipou-se a Joyce. Isso nos faz lembrar do mesmo fenômeno curioso que o Prof. Boris Chnaiderman, em suas aulas de Literatura, tão bem soube ver em Puchkin.

Na Rússia, as influências do ocidente sempre chegaram numerosas. Às vezes indiretamente, modificadas por seus portadores, filtradas por outras vias...mas se ao chegar encontrassem um solo fértil, fundiam-se com a vivência eslavo-oriental germinando logo e se desenvolvendo nas correntes mais diversas.

Outras vezes porém, dava-se o fato excepcional de certas tendências, que na Europa ainda se encontravam latentes ou em estado embrionário, chegarem à Rússia e lá se desenvolverem e frutificarem (fecundantes ou fecundadas) antes que isso se realizasse no Ocidente.

Tal fenômeno ocorreu com Puchkin no começo do século XIX e se repetiu, de forma muito mais complexa, com Khliébnikov, cem anos depois. E isso talvez porque, como diz novamente Tinianov " ...и наконец приходит время, требующее лица".

(5) A verificação pode ser feita, entre outras fontes, consultando-se, para Joyce - a Enciclopédia Britânica e para Khliébnikov - a Introdução de Lúda Schnitzer a 'Velimir Khlebnikov - Choix de poèmes' ob. cit. .

II - Os futuristas italianos

Io amo la verità, che, come le stelle nascoste tuttora al telescopio e ricercate dal suo obiettivo, esistono ma non sono ancora disegnate sulle carte del planisfero. Sarà prossimo il giorno in cui sorgeranno sull'orizonte: e con più tardano a salire, con più durerà la loro permanenza.

(G. P. Lucini)

1 - Introdução

Tal como ocorreu com a primeira parte de nossa tese antes de procedermos à análise de textos (antes mesmo de escolhê-los), detivemo-nos num trabalho de leitura o mais exaustivo possível, o qual remonta ao início da elaboração de nossa - Dissertação de Mestrado (1.968).

Conforme se notará na Bibliografia anexa, nossa preocupação foi ao mesmo tempo prática e teórica.

Quanto maior for a intensidade dada à idéia de que o essencial é o texto, a obra em si, tanto mais delicada e importante se torna, a nosso ver, a escolha da teoria e do método - envolvidos para analisá-la. (N.)

(N) * Esse tipo de preocupação definiu-se por ocasião da - leitura de uma obra (Tese de Doutorado) de Kris - tina P. Jakobson.

Um dos aspectos básicos focalizados pela autora em: "Russian Formalist Theory And Its Poetic Ambiance", foi a questão da adequação : escola literária X programa visado, que retomamos à pagina 120 de nossa Tese de Mestrado:

" a escola literária será tanto mais coesa quanto mais - diretamente o procedimento de seus diferentes componentes - confluir para o programa coletivo.

O grau de coesão da escola depende da coerência de cada procedimento com o programa visado; por isso seus porta-vozes, seus representantes máximos são os autores cujo procedimento mais estritamente se liga ao programa".

Ora, concluíamos, os autores a que MARIO DE ANDRADE - se refere como os que se perdem nas encruzilhadas, perderam, - evidentemente, o resumo de seu procedimento.

MARINETTI, como já é lugar comum entre muitos críticos, ter-se-á realmente perdido, no seu?

Cabe analisá-lo em função da coesão de sua poética, - a ele e a outros companheiros de movimento, e não resumí-la aos manifestos, que são apenas o programa, o denominador".

2 - Fillia e a estética de Boccioni

alba

il senso e la prospettiva sensibile dell'occhio diventano una lente potentissima che assorbe la luce e i colori formando un piccolo centro violetto nell'immobilità scura del cervello

tutto il movimento e la cinematografia visiva passano nella pellicola del violetto a rettangoli regolari

FILLIA

sera

cristallo contagocce dell'occhio avvitato sulla trasmissione delle luci

le sensazioni dei colori luminosi, perdono l'intensità dell'abbondanza filtrando come lubrificanti vivi sulle puleggie dove i cantoni rapidissimi del movimento scivolano con violenza troppolucida

notte

lastra nera con diversi spazi geometrici-piatti di vita fotografata

complesso sensibile di ambienti che chiudono i soggetti stilizzati e sformati

la definizione si appesantisce in elementari sfumature

FILLIA

Muito bem, perguntamos agora, qual a melhor maneira de abordar a Poética do Futurismo Italiano?

Qual, uma vez estabelecido o método, a teoria arbitrária mais adequada?

Valendo-nos da liberdade de escolha que Hjelmslev - legitima, optamos pelas teorias dos próprios futuristas italianos.

Abordar um FILLIA, à luz das diretrizes estéticas de um BOCCIONI (Il Dinamismo Plastico), é ao mesmo tempo ser fiel ao espírito de sua obra e ter as condições de verificar o grau de coesão entre seu procedimento e o programa visado.

Uma vez que SOFFICI foi poeta e teórico, porque não analisar suas poesias em função de sua teoria? (Primi Principi Di Una Estetica Futurista) E uma obra, qualquer que seja, de MARINETTI, em função da Teoria da "Bi-polaridade" ? (Vide: - " O Futurismo Italiano - Considerações Metodológicas".)

Verificaremos então, como salienta Kristina P. Jakobson num seu trabalho ulterior, (*Об употреблении языка: методологические замечания* - in: To Honor Roman Jakobson, Mouton, - The Hague - Paris 1.967) que, quando há harmonia entre o método empregado, a aplicação oportuna de certas categorias de análise e o objeto a ser estudado, os resultados que se obtêm são dos mais satisfatórios.

fillia nova

A que chamamos trilogia de Fillia e Alba-Sera-Notte, procura determinar, numa forma, a relação "plástica" que existe entre o conhecimento do objeto (CONSTRUÇÃO) e sua aparição (SENSAÇÃO) .

O conhecimento do objeto, pressuposto em Alba, relaciona-se com a "construção" do mecanismo da visão.

Os raios de luz, incidentes na córnea, refrangem na lente ocular (lente potentíssima) e vão formar uma pequena imagem invertida (piccolo centro violetto) na retina (nell'immobilità scura del cervello).

A focalização é realizada pela lente que modifica seu tamanho e seu poder de refração (il senso e la prospettiva sensibile dell'occhio) sob influência do cérebro.

Na descrição científica do objeto, integra-se também o emprego da cor violeta.

O que as leis da combinação das cores definiram como cores primárias são| o azul, o amarelo e o vermelho.

O post-impressionismo, numa de cujas ramificações - BOCCIONI insere o futurismo, caracteriza-se por uma preferência pelas cores puras do prisma e pela decomposição dos tons em suas cores componentes, o que situa perfeitamente o violeta como combinação de duas cores primárias: o azul e o vermelho.

A segunda parte é o complementarismo dinâmico da primeira, a interpenetração simultânea do plano externo, que não é objeto, mas a transfiguração pela qual ele passa, ao identificar-se com o sujeito} (tutto il movimento e la cinematografia visiva) no plano interno, (la pellicola del violetto) que redundam na aparição do objeto (sensação) (rettangoli regolari) e na criação de um novo objeto-ambiente: ALBA.

A partir das "forças dos objetos" (olho-luz = objetos interpretados em suas recíprocas influências) chega-se, através de leis que vão se formando em nossa sensibilidade, à criação, de uma entidade unitária (Alba) em antítese com o conceito fragmentário do universo.

Transforma-se a vibração desagregadora do Impressionismo numa solidificação: a luz é assim a qualidade da atmosfera que tem forma e volumes disponíveis e portanto plasmáveis.

A poesia é assim a síntese, sendo ALBA, o objeto-ambiente, vivido em seu porvir, a síntese de todos os momentos:

tempo

lugar

forma

cor

Ao mesmo tempo verifica-se que na combinação dos dois movimentos do poema:

1) il senso ...

2) tutto il ...

consuma-se uma representação (visual) de algo que é graficamente indiscutível, uma definição imperfeita concentrada de conceitos-que encontra sua perfeição na percepção dos fruidores.

A representação nasceu da dupla associação do figurativo, como método e do denotativo como objetivo.

Em SERA e NOTTE, repete-se o mecanismo da primeira poesia, porém em SERA, suas fases são invertidas.

A "construção" do objeto, feita no segundo movimento, é complementada pelo primeiro, onde no plano externo: "trasmissione delle luci" é fixado o plano interno: "cristallo contagocce dell'occhio".

A "aparição" do objeto é obtida através das forças - irradiantes do núcleo, (v.) por isso, agora: "le sensazioni dei colori luminosi, perdono l'intensità dell'abbondanza" em contraposição com ALBA onde: "tutto il movimento e la cinematografia visiva passano nella pellicola del violetto" e com NOTTE "la definizione si appesantisce in elementari sfumature".

Na trilogia os objetos, que são etapas sucessivas - de um único elemento, são interpretadas em suas recíprocas influências; assim, em ALBA há uma absorção total da luz, o máximo de potência: "una lente potentissima che assorbe la luce e i colori" (O efeito de potência é preparado no próprio nível do léxico, pela associação de palavras quase sinônimas:

" il senso e la prospettiva sensibile dell'occhio"

" ... assorbe la luce e i colori "

" ... il movimento e la cinematografia visiva" .)

em SERA há uma absorção limitada: "cristallo contagocce dell'occhio" e em NOTTE há uma ausência de absorção: "lastra nera" com espaços de absorções excepcionais "diversi spazi geometrici-piatti di vita fotografata".

A luz é entendida aqui como qualidade da atmosfera - que dispõe de forma e volume definíveis, ela é portanto plasma - da como correnteza líquida, sujeita ao movimento que é uma sensação dinâmica:

" le sensazioni dei colori luminosi... filtrando come lubrificanti vivi sulle puleggie, dove i contorni rapidissimi del movimento... "

As cores que aparecem na trilogia: "violetto", "nero" são capazes, sem recorrer à representação objetiva, de provocar no artista (e no fruidor) o que BOCCIONI denomina de "estados de cor".

A própria "forma" das poesias, ou seja a extensão e a disposição de seus versos, tendem a produzir "estados de forma".

Tais estados, particularmente notados nas representações pictóricas concretas do futurismo, são aqui, apenas perceptíveis. Entretanto, mesmo no segundo caso, que é mais velado, eles existem. É possível verificar, por exemplo, como a disposição dos versos corresponde, digo, acompanha a distribuição semântica: gráficamente, a primeira poesia é o inverso da segunda:

1) 4 X 2

2) 2 X 4

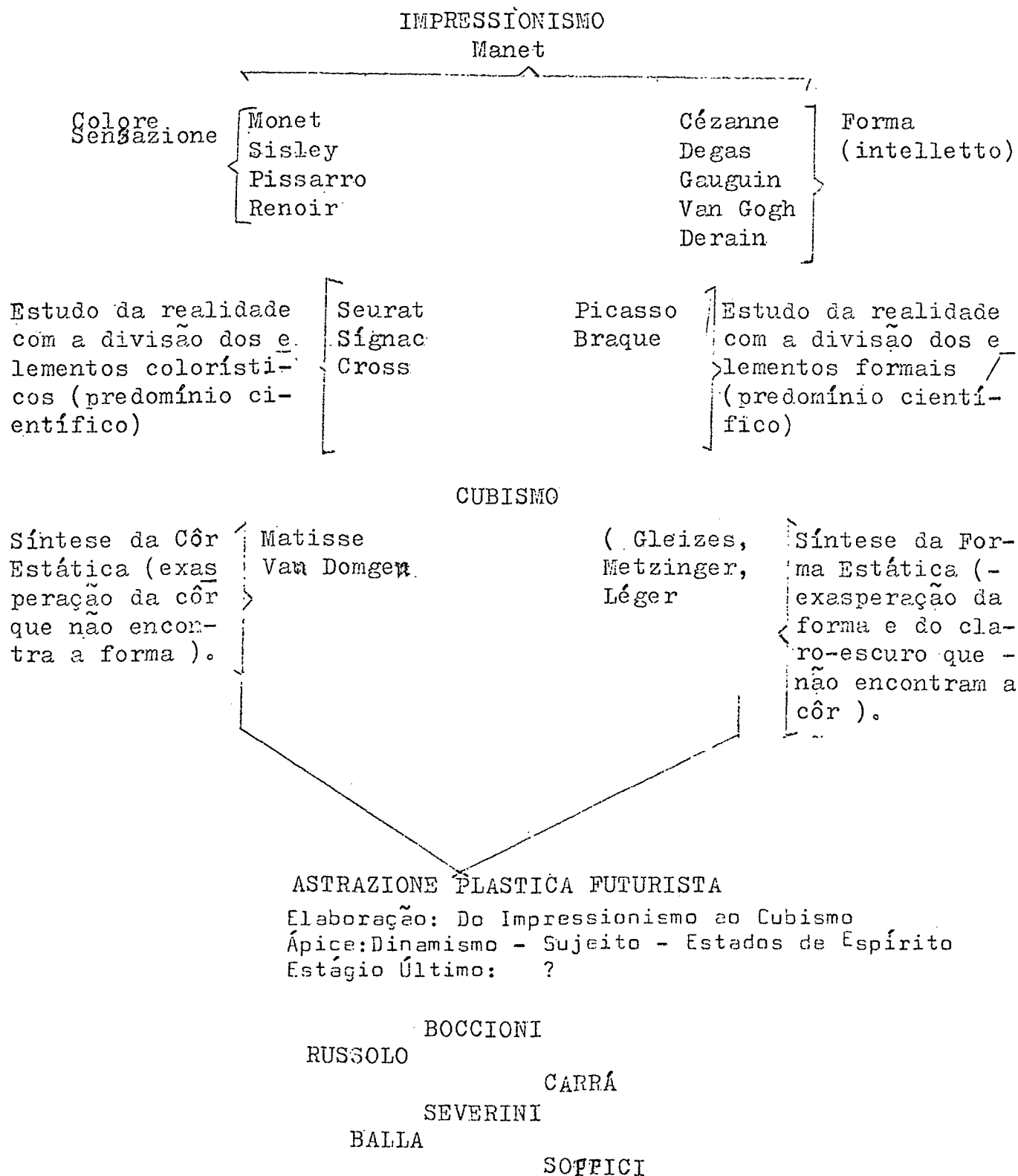
correspondendo, para o significado, àquilo que chamamos de "fases invertidas".

A última poesia, como fecho, é, gráficamente, a retomada das três aparições do objeto: três parênteses sucessivas, sem separação alguma: a forma das continuidades no espaço.

A - Futurismo russo e futurismo italiano:
I comentário

A partir da apresentação do Futurismo italiano como uma "solidificação do Impressionismo", que o situa entre o Impressionismo e o Cubismo, algumas de cujas características esboçadas na teoria de Boccioni foram retomadas nas poesias de Fillia, (N), já é possível estabelecer-se um primeiro paralelo com o Futurismo russo.

(Nota:-) Eis a situação da ABSTRAÇÃO PLÁSTICA FUTURISTA como Boccioni a apresenta:



Na obra citada "Russian Formalist Theory And Its Poetic Ambiance" sua autora dá um grande relevo às correspondências estreitas entre o Futurismo russo e o Cubismo, onde, ela diz, cada coisa é baseada na relação e inter-ação de partes e todos, de côres e formas, de representação e coisa representada.

A autora chega mesmo a declarar (pg.20): "The direct transformation of CUBISM into Poety was Russian Futurism."

Eis algumas das correspondências que ela salienta, valendo-se para o Cubismo, de From Rococo to Cubism de W. Sypher e de Cubism de A. Schneller:

— Os cubistas não faziam retratos fiéis da realidade, proclamavam o valor do material em si, ou seja, o predomínio de formas geométricas e coloridas sôbre a imaginação, em perspectiva livre. Os futuristas russos fizeram o mesmo com sua poesia. (12)

— As linhas verticais e horizontais do Cubismo corresponde, na poesia futurista russa, 'o movimento' lírico.

A inteligência, que tomou o lugar da observação (Cézanne), um mundo poético válido "per se".

Ao objeto (não acredito em coisas; só nas relações entre elas—Braque—), corresponde a palavra e a introdução de um mesmo método analítico na arte verbal.

Comum à pintura cubista e à poesia futurista russa é portanto a visão ao mesmo tempo analítica e sintética que explica a imagem partida, a forma dificultada, a percepção tornada difícil.

Eis, por sua vez, resumido, o apanhado de Boccioni (pg. 34 ob. cit.) onde ele expõe as razões básicas que separam o Futurismo italiano do Cubismo:

—No Cubismo, o estudo da forma se encaminha para um conceito fundamental, baseado no conhecimento objetivo da realidade, resultado de uma medição científica que destrói o calor dinâmico, a violentação, as variações marginais sôbre a forma.

São estas justamente que fazem viver, fora da inteligência, as formas resultantes da Emoção Plástica, da Sensação Delirante da Intuição.

—No Cubismo há uma enumeração científica dos componentes do objeto desconhecido, comentado pelos diversos aspectos do ambiente envolvente; disseca-se o cadáver a fim de se descobrirem as leis da criação. No Futurismo, considera-se a arte como criação em si só, não visando acumular conhecimentos. A emoção que nos é indispensável significa Drama, ou seja Movimento, Interpretação das Forças, sendo o objeto-ambiente uma nova unidade de forças contraditórias em evolução.

—No Cubismo, o aumento de fixidez gerado pela análise faz perder o sentido do volume. Há uma redução na representação dos corpos, há apenas o aceno da forma, no lugar do volume, dá-se a fórmula do volume.

—No Futurismo temos a preocupação em dar estilo à LUZ e à COR impressionista, e criar uma forma definitivamente conatural com a cor.

Trata-se da análise da forma mais a síntese dos resultados das pesquisas de cor e forma, que não nos leva às imagens estáticas e sucessivas dos cubistas, mas a 'dar' de novo a Realidade em sua manifestação essencial. Queremos dar a vida da matéria, traduzindo-a em seus movimentos.

Se nos for possível resumir numa frase a diferença básica que se depreende após a leitura do "Russian Formalist Theory And Its Poetic Ambiance" de Pomorska e do "Dinamismo Plastico" de Boccioni, no que toca ao Futurismo russo e ao Futurismo italiano, poderíamos dizer que o primeiro tem a forma como problema artístico fundamental e o segundo vê a forma em função da luz e da cor.

Entretanto, é forçoso reconhecer quão limitado torna-se, na prática, o alcance desta diferença.

Se é possível, na análise de certas obras futuristas russas, salientar os aspectos cubistas (K. Pomórska o faz no cap. III de seu livro, quando estuda particularizadamente algumas poesias de Khliébnikov), e se nos foi possível, na análise das três poesias de Fillia, evidenciar os aspectos em que o Futurismo italiano se diferencia do Cubismo, tal fato não nos pode servir em si como base de generalização.

Primeiro porque, tal como o Cubismo e o Impressionismo tiveram fases de difícil delimitação, igualmente as tiveram os autores

dos dois movimentos futuristas, sendo que, é possível encontrar-se autores do Futurismo russo que, em certas fases, estão mais próximos do Impressionismo e vice-versa, Futuristas italianos que se aproximam mais do Cubismo.

Em segundo lugar, cada autor poderá ter dado ênfase a certas *partes* do programa do Futurismo, não tocadas por outro (como é o caso, referido por K. Pomorska, de Maiakóvski, que não se interessou pela poesia transmental mas sim pelo problema da 'Oficina Poética', ou - mesmo, como é o caso do Futurismo italiano onde a relação programa/procedimento é pouco coesa e, em muitos casos, pessoal, há autores que contradizem, em vários aspectos, o programa coletivo, não deixando por isso de pertencerem ao movimento.)

Concluimos, em vista do que ficou exposto, que as aproximações ou divergências entre os dois Futurismos, que tivemos ocasião de ressaltar, só serão válidas na medida em que forem consideradas em seu caráter sincrônico, ou seja, à luz dos textos que estiverem sendo mencionados.

Uma vez sua existência manifesta, qualquer generalização no âmbito dos movimentos exigirá de seu autor, além do cuidado e da sensibilidade desejáveis, também um conhecimento exaustivo do assunto, em solo russo e em solo italiano.

3 - Marinetti e a bipolaridade

Por ocasião da análise interna de um trecho do conto de Khliébnikow observamos que sua escolha fora motivada pelo fato de coincidir c/ período , com o início do conto, mas que, para ressaltar a densidade das figuras e o caráter de "linguagem poética" encontrados em Ka, poder-se-ia considerar qualquer parte da obra, indiscriminadamente. O mesmo procedimento estatístico aplica-se quanto à "bipolaridade" na obra de Marinetti.

Poderíamos abrir um seu livro ao acaso: em qualquer página seriam / visíveis as características que nos interessam.

Desta forma, escolhemos inicialmente alguns trechos de / sua "La Grande Milano Tradizionale e Futurista" (Mondadori, Milano , 1969), obra inédita até a presente edição, onde, de acordo com a introdução de Giansiro Ferrata encontram-se reanimados, alguns elementos que em outros escritos foram decididamente queimados, em páginas que mostram a relação entre escritor e sua linguagem, onde tessituras líricas acolhem com naturalidade afetiva as recordações, as sugestões variadas, as divagações inúmeras de fundo realístico, jogam com elas e nelas enxertam suas próprias liberdades num ímpeto / que acompanha atento os traços de uma época, não ulterior à primeira guerra mundial '.

A pag. 68, da obra citada, no capítulo chamado "Milano centrale di / Poesia futurista mondiale", encontramos o seguinte trecho:

Cerchiamo di stabilire insieme gli elementi essenziali della città

—Sono pane bambini traffico invidia lusso pericolo

—Gli elementi della campagna sono pazienza delle piante attesa bovina delle strade

Cavanna (*) aggiunge

—El panetun de Natal l'automobil e la radio

Un anarchico dichiara

—A mi me pias coi fieu a ca legg Bakunin e anda adasi in de ragionament

Un suo amico anarchico dice

—Vorrei metter ai voti oggi l'esistenza di Dio

—Temo la votazione sia ammanettata dalla Cretineria ditemi cosa pensate della commerciabilità della Poesia e ditemi credete nell'unità / del sentimento di famiglia come rinvigorismento dell'individuo.

Nota - Para melhor compreensão do trecho, damos o contexto no qual se insere a parte que escolhemos:

'Da sotto in su mi guarda Umberto Boccioni dai balconi di Previati additando il tramonto

Sovrabbondanza di inchiostri viola dei romanticismi impressionismi azzuffantisi con una doppia passione per le più evanescenti sfumature e per le più massicce solidità da motorizzare con infinito senso spaziale.

Nasce così l'aeropoesia futurista con versi liberi e parole in libertà purificate da ogni peso classico razionale logico cubico o quadrato.

Volto di sensazioni suggestive espresse con la massima sintesi.

Mi sforzo di introdurne i principi animatori nei cervelli dei più tipici anarchici che incontro in una taverna di Ponte Seveso frequentata dal mio amico Cavanna tipografo geniale costruttore delle copertine colorate parolibere Zzzang-Tumb-tumb.

Analisando o episódio pelo prisma escolhido, verificamos que ele se distribue alternadamente sobre dois planos específicos, pela intervenção dos interlocutores.

O plano A é o que chamaremos por enquanto de plano erudito, o B de plano dialetal.

Assim vejamos:

A- ..,gli elementi essenziali della città

— Sono pane bambini traffico invidia lusso pericolo

— Gli elementi della campagna sono pazienza delle piante attesa bovina delle strade

B- El panetun de Natal l'automobil e la radio

B- A mi me pias coi fieu a ca legg Bakunin e anda adasi in de ragionament

A- Vorrei metter ai voti oggi l'esistenza di Dio

O elemento redutor, anti-poético por exelência encarna-se, na frase final, na palavra Cretineria, a qual encerra a culminação da crítica que Marinetti faz a certas 'provocações' anárquicas :- "ditemi cosa pensate della commerciabilità della Poesia e ditemi se credete / nell'unità del sentimento di famiglia come rinvigorimento dell'individuo."

Falamos em 'culminação da crítica' porque ela já é expressa, veladamente, na frase do primeiro anárquico na oposição irônica entre / legg Bakunin e anda adasi in de ragionament e reforçada na fala do segundo, onde o fato de querer que a não existência de Deus seja / decidida por uma votação implica, se não em outros aspectos, numa carga aparente de simploriedade.

No nível da linguagem, o que chamamos temporariamente de plano erudito, aproxima-se muito do conceito que se tem atualmente de linguagem poética.

Medidos pelo metro da escola formalista, encontramos vários fatos / dignos de interesse: particularmente o efeito produzido por duas expectativas frustradas nas vizinhanças:

— Gli elementi della campagna sono... delle piante

(e) attesa ... delle strade.

O preenchimento das aberturas de paradigmas respectivamente por pazienza e bovina não é apenas fator de estranhamento; na verdade, na conjugação sincrética de termos normalmente disjuntos, reconhece-se simultaneamente a existência de vários planos isotopos.

Coexistem o plano humano (pazienza),
o plano vegetal (piante) e
o plano animal (bovina),
numa alternância entre abstrato (pazienza-attesa) e concreto (piante-strade).

A utilização sucessiva de duas isotopias não só diversas, mas semanticamente irreconciliáveis na fala do segundo anárquico:

"Vorrei metter ai voti oggi - l'esistenza di Dio"

(1)

(2)

permite ao primeiro receptor (o próprio narrador) uma redução irônica e, ao segundo, (o leitor) a fruição completa desse jogo entre texto e meta-texto.

Por outro lado, quando passamos a considerar as frases dialetais, verificamos que se caracterizam exatamente pelo abuso de truismos - o que, pela redundância e esperabilidade de seus elementos constituintes, as opõe - ou melhor - as contrapõe ao 'polo' erudito do trecho que estivemos recitando.

Consideremos agora um outro exemplo. À Página 75 da mesma obra de MARINETTI, lê-se:

INTERVENGO DA POETA:

- Roma é uma stella a punte straniere
L'Italia é un molo spesso rivomitato dal mare e Genova una conchiglia orchestratrice di velocità e calcoli - carbonieri e Milano é la locomotiva sbuffante della penisola treno.
- Volando questa mattina lo sentito sotto la definizione dell'infinito data da Pascal "una sfera il cui centro é in nessun luogo e la circonferenza é dovunque" ecco il ritmo di Milano
- E ciò a dispetto di tutti i calcoli statistici

INTERVIENE IL CUOCO FUTURISTA GARAVELLI

- Vorrei costruire il panettone gigantesco simbolo di Milano ma ho un dubbio sul vigore del lievito e ad ogni buon conto nova e farina nova e farina nova e farina per l'illusorio tono d'oro e per una sublime leccatina di calorie a miliardi per ottenere la scricciolante crosta che simuli il carbone.
- Ocorre l'energia espansiva della Poesia e per questo portare in carlinga l'enorme buona pasta e tanto meglio se nel cielo di Como la benedirá un pó di quella acqua piovana maestra di pane a sapore speciale
Volare col pomposo panettone in un Caproni per aerarlo prima di cuocerlo.
Addolcimento del cielo
Insidiscono i sapori dell'aria
I dintorni offrono lingue di verde
Alcune andature di caseggiati si capovolgono per la fame come pescecani smisurati
Altercazione di due nuvole a candidi benettoni cucinari
Ma l'aereo guardascambi segna l'urgenza di ritornare nell'allettamento dei fornelli speranti
Sono numerosissimi e di colore amaranto
Le calorie adulare adescare lusingare
Allegorico odore di caldo paradiso
Scende il palato dello zenit fin dentro le angolosità dei denti dei quartieri popolari
Il presente appetito archibugia lo spazio con lappamenti di cani medioevali
Virare scendendo

La punta dell'ala pennello si intinge nel cuore stesso dell'aviatore

Gioivialità del cielo di Lombardia che irrorata di rosa liquido questa infanzia gastronomica

È indiscutibile che tutti i mulini abiancano le prime bautte volanti del velluto notturno

I vetri inventano deserti arancione illudendo galli che sproorzionano creste e cocoricó di apoteosi

Retirando de seu invólucro o trecho mais característico-deste poema aero-gastronômico milanês, ele se nos apresenta primeiramente como uma sucessão de três sequências e um pequeno adendo:

A. - Volando questa mattina lo sentito sotto la definizione dell'infinito data da Pascal "una sfera il cui centro é in nessun luogo e la circonferenza é dovunque " ecco il ritmo di Milano

- E ciò a dispetto di tutti i calcoli statistici

INTERVIENE IL CUOCO FUTURISTA GARAVELLI

B. - Vorrei costruire il panettone gigantesco simbolo di Milano ma ho un dubbio sul vigore del lievito e ad ogni buon conto uova e farina uova e farina uova e farina per l'illusorio tono d'oro e per una sublime leccatina di calorie a miliardi per ottenere la scricchiolante crosta che simuli il carbone

C. - Occorre l'energia espansiva della Poesia e per questa portare in carlinga l'enorme buona pasta e tanto meglio se nel cielo di Como la benedirá un pó di quella acqua piovana maestra di pane a sapore speciale

d. - Volare col pomposo panettone in un Caproni per aerarlo prima di cuocerlo.

Após uma leitura mais cuidadosa, percebemos a existência de um eixo articulador, ou, para usarmos uma figura ingardiana, ^{de} uma camada central privilegiada: de fato, as sequências do trecho, organizam-se e confluem para a representação da essência de Milão.

A "aerogênese" da imagem do "ritmo di Milano" ("una sfera il cui centro é in nessun luogo e la circonferenza é dovunque") é descrita na sequência A; lhe é depois contraposta em B, a imagem do "simbolo di Milano" (il panettone gigantesco) e na sequência final as componentes dos dois quadros precedentes, se fundem numa vasta alegoria, sendo d apenas a repetição de C. Ordenando as relações que comparecem em C, observamos que:

l'enorme buona pasta remete a il panettone gigantesco (B)
(C)

uova e farina...carbone (B)

energia expansiva della Poesia remete a vigore del Lievito (B)
 (C)
portare in carlinga remete a volando (A)
 (C)
nel cielo di Como ...acqua piovana remete a volando (A)
 (C)

Ao mesmo tempo em que, no nível semântico, cada elemento de C é um termo de um metasemema que se completa em A ou B, num nível superior, esses elementos podem se agrupar e constituir um metalogismo.

De fato, se considerarmos novamente C, verificamos ser possível considerar:

"L'energia expansiva della Poesia"

como sendo constituída -
 num primeiro plano por:

"portare in carlinga" + "un pó di quell'acqua piovana"

esses, todos presentes no texto. Num segundo plano, entretanto, podemos ver:

"l'energia expansiva della Poesia"

como formada por: AR -VE
LOCIDADE / MECÂNICA - CHUVA, etc., entidades, que, se formuladas -
 literalmente não proporcionariam o tipo de efeito visado.

Como no trecho que analisamos anteriormente, neste também há emissor (narrador) e interventor - com a diferença que sua hibridade não se aglomera em torno de dois polos; trata-se aqui da variante do procedimento, mais comum ao estilo marinettiano: o elemento anti-poético é semeado em lugares estratégicos que reduzem e caracterizam o efeito.

Assim, no primeiro trecho, o emprego da expressão SOTTO, no contexto em que ela aparece, é fortemente significativo:

" - Volando questa mattina ho sentito sotto la definizione dell'infinito data da Pascal... ecco il ritmo di Milano"

Logo em seguida, opor ao rebuscado "ritmo"
 de Milão " una sfera il cui centro é in
 nessun luogo e la circonferenza é dovunque"

o banal da figura
 ra escolhida pelo cozinheiro:

"vorrei costruire il panettone gigantesco simbolo di Milano..."

produz uma queda profunda na tensão de leitura, já anunciada pela dupla intervenção da frase:

"INTERVIENE IL CUOCO FUTURISTA CARAVELLI"

onde é empregado um dos recursos típicos da redução marinettiana: - o abuso do nome próprio.

Tal como em A, o traço marcado era o emprego de um termo vulgar (sotto) num contexto erudito, em B o contraste é obtido pelo emprego de palavras insólitas no contexto da fala de um cozinheiro, entre as quais a mais perceptível, é a expressão:

"per l'illusorio tono d'oro" .

Já em C, a intensa alternância de planos, reveste-se de um caráter estrutural. Defrontam-se o abstrato (erudito) e o concreto (familiar) :

(Occorre l'energia espansiva espansiva della Poesia X portare in carlinga l'enorme buona pasta)

o próprio e o figurado:

tra di pane... (acqua piovana X maes -

sem contar as numerosas

figuras implícitas:

(energia espansiva della Poesia = lievito;
portare in carlinga = volare;
enorme buona pasta = Panettone;
Cielo di Como = aria;
benedirà = bagnerà; etc.)

Trata-se, como dissemos, de uma vasta alegoria onde a fusão dos elementos no nível do texto, corresponde à mistura dos ingredientes no contexto do elemento real. (Panettone)

O adendo d é apenas uma repetição do que foi dito em C, a explicitação da alegoria mas em nosso esquema de bipolaridade, reveste-se de importância fundamental.

Por ser redundante lógica e sintaticamente, e por encerrar elementos destoantes, (no nível semântico - CAPRONI, além de nome próprio, não pode impedir a associação com os ovinos, designados pelo mesmo nome; pomposo pode remeter à "pompa"; no nível fônico: as alterações cacofônicas em "pomposo panettone in un Caproni per aerarlo prima...") ele funciona como o fecho anti-poético por excelência, ao nos referiamos em nosso esboço teórico.

B - Futurismo russo e futurismo italiano:
II comentário

Os dois trechos representativos da prosa de Marinetti são importantes também na medida em que nos permitem um segundo grande paralelo com o Futurismo Russo.

Quando Jakobson, no capítulo II de sua "Novíssima Poesia Russa" critica o apriorismo de muitas denominações, (certos críticos, por exemplo não exitavam e taxavam de "romântico" tudo o que tivesse o 'carimbo' de tristeza, 'sonhatividade', etc.) refere-se a um aspecto que "é considerado essencial para o futurismo por alguns apreciadores que se valem, na análise dos fatos poéticos, de momentos a eles estranhos."

Cita, em seguida, para caracterizá-lo o seguinte trecho do Manifesto del Futurismo de Marinetti:

"Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, que scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta".

E conclue:

"Fatos novos, concepções novas provocam na poesia dos futuristas italianos uma renovação de meios, uma renovação da forma artística, como por exemplo as 'parole in libertà'. Trata-se de uma reforma no campo da reportagem e não de uma inovação no âmbito da linguagem

poética!.

...trata-se da tendência de comunicar fatos novos do mundo físico e psíquico.

Uma tese completamente diferente apresenta o futurismo russo.

Toda vez que há uma forma nova, há também um novo conteúdo, dessa maneira é a forma que o condiciona.

Nossa criação de um novo discurso lança uma luz nova sobre tudo. Não há objetos novos. A criação define sua novidade autêntica.

Uma luz nova sobre um velho mundo pode criar o jogo mais fantástico". (Krutchônikh - Manual "Os Tres")

É importante lembrar que isto foi escrito por um Jakobson ainda estudante universitário, em 1919 e no seu primeiro livro, onde o formalismo está apenas esboçando-se e onde portanto é necessário calcar certas idéias novas para que melhor se contraponham às tradicionais, dentro de um espírito de vanguarda necessariamente polemico.

Certas idéias, aparentemente extremadas, passaram, durante as etapas do desenvolvimento da escola, por um ativo processo de maturação até atingirem uma formulação rica e aberta, o que, em grande parte, é responsável por seu não desaparecimento, durante decênios, e por sua firme retomada atual.

Ora, se é verdade que para a maioria dos futuristas russos a forma é fundamental (N.), quando Jakobson

(N.) Isso significa apenas que de acordo com sua concepção de linguagem poética, coisas velhas expressas por uma forma nova, já não são mais as mesmas coisas. Isso continua válido exatamente como foi dito pelas palavras do futurista Krutchônikh, que o autor cita ipsis litteris. A longa controvérsia de que foi alvo a questão Forma -conteúdo dentro de e em relação ao Formalismo Russo foi finalmente posta (a nosso ver) em termos claros e suficientemente satisfatórios por Propp em sua carta-resposta a Levy-Strauss (carta essa escrita há poucos anos, é citada exaustivamente em outra parte de nosso trabalho).

se refere ao futurismo italiano, mesmo quando acrescenta, com o cuidado que caracteriza todos seus escritos:

"Faço notar, entre parenteses, que estou me referindo a Marinetti apenas quanto à sua teórica. Tudo isso pode servir eventualmente como motivação justificada para sua poesia, como aplicação prática do fato poético".

incorre numa formulação que, apesar de ser válida e importante dentro do espírito polêmico e vanguardista de sua obra, não está isenta, no sentido literal do termo, de parcialidade.

É um juízo parcial exatamente porque aplicável apenas a uma parte tanto da teórica quanto da prática de Marinetti em particular e dos futuristas italianos em geral. Isso, em primeiro lugar, pelo simples fato que do Futurismo Italiano no momento em que o livro foi escrito, Jakobson possuía apenas um conhecimento relativo; em segundo, porque uma coisa é analisar um movimento enquanto ele está em pleno processo de seu desenvolvimento, outra observá-lo como acontecimento acabado e dimensionado, e finalmente, como nos faz lembrar hoje em dia a própria Kristina Jakobson, pode haver uma grande distância entre a 'teoria' de uma escola literária (programa) e a 'prática' de seus componentes. E mais, a mesma distância pode existir entre a 'teoria' e a 'prática' de um mesmo autor; basta que além de poeta ele seja também teórico (como é justamente o caso de Marinetti); isso significará apenas um maior ou menor grau de coesão.

Em outras palavras, se em alguns de seus Manifestos, Marinetti pode ter sugerido legitimamente as observações feitas por Jakobson, não só isso não basta como motivação que justifique sua poesia (a qual em muitas ocasiões afastava-se consideravelmente da programática), como também,

nos próprios Manifestos, encontram-se elementos tão contraditórios que invalidam qualquer apreciação categórica.

Vamos responder às observações de Jakobson com os argumentos que nos fornece o próprio material ao qual ele se refere. Procedamos por partes:

1. Se é verdade que "concepções novas provocam na poesia dos futuristas italianos uma renovação de meios, uma renovação da forma artística" não deixa de ser verdade também o contrário.

'Parole in Libertá' serve-nos de exemplo imediato:

'Parole in Libertá!'

"Le caratteristiche tecniche sono state dettate da me nel 1912; e sono:

- a) distruzione della sintassi.
- b) distruzione della punteggiatura.
- c) uso di spazi bianchi per indicare le pause.
- d) immaginazione senza fili.
- e) ridare al sostantivo il suo valore tipico e totalitario.
- f) uso del verbo all'infinito per adattarlo a tutta la rete delle sensazioni e analogie.
- g) uso delle onomatopée rumorismi e segni matematici.
- h) uso di caratteri tipografici e colori tipografici diversi. Aggettivo- atmosfera.
- i) uso di parole riplasmate e deformate a scopo rumorista.
- l) uso di tavole sinottiche."

Da relação acima verificamos que muitos dos itens apresentados revelam uma preocupação básica indiscutível pela renovação de formas, ficando num plano secundário a questão da causalidade ou não do conteúdo.

Diz ainda Jakobson, citando um último trecho "teórico" de Marinetti (retirado do Manifesto : Distruzione della Sintassi (1912) :

"... il lirismo... facoltà di colorare il mondo coi colori specialissimi del nostro io mutevole. Ora

supponete che un amico vostro dotato di questa facoltà lirica si trovi in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto ecc.) e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le impressões avute. Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso?

«Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfative, secondo la loro corrente incalzante. L'irruenza del vapore emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivazione. Manate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale. Unica preocupação del narratore rendere tutte le vibrações del suo io ...»

(-continua Jakobson-)

"Estamos vendo aqui o culto do mais puro impressionismo, no seu gênero, um pendant para o "estilo telegráfico da alma" com o qual sonhava Peter Altenberg. Ou seja - isso diz respeito não à linguagem poética, mas ao sistema linguístico emocional, afetivo.

No mecanismo prático, normal da linguagem, de acordo com a formulação de Tcherby "as sensações recebidas e o resultado da assimilação não são diferenciadas pela consciência como dois momentos separados no tempo, ou, em outras palavras, nós não temos consciência da diferença entre duas sensações em si e o resultado de sua percepção."

Na linguagem emocional e poética, as representações da língua (tanto fonéticas como semânticas), concentram uma maior atenção sobre si - a ligação entre o som e o sentido é mais estreita e íntima e a linguagem, por força disso, é mais revolucionária, na medida em que as associações habituais por contiguidade passam a um segundo plano. Compare-se por exemplo a vida rica de variações fonéticas e imagéticas dos apelidos, em comparação com a dos nomes próprios das pessoas em geral. Mas nisso se esgota o parentesco entre linguagem emocional e linguagem poética. Se no primeiro caso é a paixão que dita as leis da massa verbal, é "a violência do vapor da emoção (que) explode a tromba do período", na poesia, a qual nada mais é do que o discurso com acento na expressão, quem governa são, por assim dizer, as leis imanentes; a função comunicativa, inerente tanto à linguagem emocional quanto à linguagem prática, é aqui reduzida ao mínimo.

A poesia é tão indiferente à 'mensagem' do discurso, quanto, de acordo com a fórmulação de Saran, a prosa oficial, exata e objetiva, o é em relação ao ritmo.

Naturalmente, a poesia pode empregar métodos da linguagem emocional, quando convém a seus propósitos - tal emprego é particularmente característico das etapas iniciais do desenvolvimento de uma ou outra escola literária - do romantismo, por exemplo. Mas a linguagem poética não é feita de interjeições, nem de palavras transinterjetivas da reportagem histerica decretada pelos futuristas italianos."

Novamente, se é válido afirmar que o futurismo italiano está mais próximo do Impressionismo do que o futurismo russo, isso não significa que no futurismo italiano exista o culto do "mais puro" Impressionismo (veja-se as 'situações de Boccioni de que tratamos há pouco). Isso vale também para o manifesto que Jakobson acaba de citar.

Se prosseguirmos um pouco em sua leitura:

" Se questo narratore avrà inoltre una mente popolata di idee generali, involontariamente allaccerà le sue sensazioni con l'universo intero conosciuto o intuito da lui
E per dare il valore esatto e le proporzioni della vita che ha vissuta lancerà immense reti di analogie sul mondo.
Egli darà così il fondo analogico della vita, telegraficamente, cioè con la stessa economia verbale che il telegrafo impone ai corrispondenti di guerra."

fl.

Notamos que uma coisa, para Marinetti também, é a linguagem essencialmente emotiva (lirica-commosa-istintiva - introduzida no manifesto por: egli comincerá...) outra, a elaboração (mesmo involuntária) desta linguagem: "se questo narratore avrà inoltre una mente popolata di idee generali..."

Concluindo nossas considerações num momento em que é possível observar as produções dos dois movimentos com uma certa distância, diríamos que suas dissemelhanças (ou se melhanças) maiores, partindo basicamente de um mesmo material, são função da maior ou menor ênfase dada a um ou outro aspec to do processo poético, num mesmo tempo, ou em tempos diferen tes.

Muito mais tarde, em seu trabalho publicado em 1960, sobre "Linguística e Poética" (in Linguística e Comuni cação - Cultrix, São Paulo, 1969) assim veio a se expressar Jakobson:

"As particularidades dos diversos generos poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante."

No alcance desta formulação estão nossas conclu sões. Nas obras literariamente válidas dos futuristas italia nos, a par da função poética dominante, é dado ênfase ora à função emotiva, ora à função referencial, ora à função conativa, muito à função metalinguística e fática enquanto que no futurismo russo, todas as demais funções da linguagem ^{parecem} fun cionam como acessórias e convergem ^{ir} para a função poética (ên fase na expressão) que se torna assim como que potenciada.

No que se refere a Khliébnikov tal observação é pertinente. Demonstrou-o amplamente a obra que dele foi apresentada. Se (apre) ficar comprovado que as produções da maioria dos futuristas russos possuem esse mesmo traço como denominador comum, ficará comprovada também a generalização que quis antecipar Jakobson neste seu primeiro livro.

4 - Lucini e o referente

Voltando agora para nossas considerações sobre alguns representantes do Futurismo italiano, vejamos dois de seus 'hóspedes' mais ilustres: Lucini e Palazzeschi.

Na poesia de Lucini que escolhemos notar-se-á a importância básica do referente e em Palazzeschi, particularmente, o papel desempenhado pela função metalingüística.

No livro de Gian Pietro Lucini Rivolte (1908), do qual retiramos a sátira que vamos analisar, há um prefácio de Marinetti onde ele assim situa o poeta:

"Del Futurismo, G.P. Lucini è il più strano avversario, ma anche, involontariamente, il più strenuo difensore.

Il suo spirito socratico, la sua cultura enorme, il suo isolamento doloroso dagli esseri e dai frangenti reali ne fanno un uomo che serba tenace gli amori per molte varie propagini del Passato. Egli ha dichiarato di non essere un settatore del Futurismo. E sia. Ma se son tali i suoi amori, tutti i suoi odî sono i nostri. La intera sua mirabile azione letteraria si risolve in un'avversione implacabile delle formule cieche ed impure...

Egli adora i libri dei grandi Morti come la secrezione ancora meno corrotta di questa corrottissima carne umana; e lo si deve comprendere. Tuttavia odia l'Accademia e tutte le sue bastiglie, e lo si deve esaltare; ogni suo conato letterario è come un gesto meccanico fatto per dare luce nuova ai fantasmi ed aria nuovissima alle parole; egli ha foggato dei vocaboli diversi; ne ha accolti dagli idiomi stranieri; ha tracciato, spesso, negli impeti alati, i segni alla lingua che parleranno, un giorno, i nostri poemi più spasimati; del Verso Libero egli ha fatto, infine, una ragion poetica che sorpassa lo stesso valore della sua opera ed assurge a canone di ogni evoluzione estetica per il futuro..."

A concepção que Lucini tem do verso livre foi ex

posta ottimamente (come quasi tutto, aliás, do grande poeta.) em Ragion poetica e Programma del Verso Libero que, não fosse sua extensão e seu carater de verdadeiro tratado, teria sido destinado para "Poesia", a revista de Marinetti, aberta generosamente a todas as discussões de vanguarda da época.

Vejamus como a resume o próprio autor (em: Risposta all'inchiesta sul verso libero - em Per una Poetica del Simbolismo - Guida - Napoli - 1971) ligando-a, indissolubilmente à sua concepção de Poesia:

"Ho usato, da giovanissimo, a dubitare dei maestri: volli maestra l'esperienza. Dal fatto che conosceva estraeva le leggi: ogni fatto rappresenta per me un tipo anomalo: la somma delle anomalie, coi loro rapporti, significa la vita; e la vita ha leggi generali, a punto differenziali, perché è sintesi, nello scambio e nel ricambio, delle anomalie che popolano lo spazio e che esistono nel tempo. Così non mi accontentai affatto di quelle definizioni che i lessici competenti e i professori mi sciorinavano sopra "il concetto di Poesia". Per conto mio, sottoposi alla abituale dissociazione questo fenomeno d'intelligenza... Tutto che in letteratura darà Musica ed Imagine, legate indissolubilmente, si che l'una sia nell'altra compenetrata, ma non perda la sua natura, né si confonda; si che l'altra veste la prima, non con abiti posticci e comperati dal rigattiere; (È così facile scrivere in versi! La retorica aggiunge tutto quanto manca alla mente...) ma con giuste maglie e perfette guaine seriche e dorate, sarà Poesia. Non cerco misure prestabilite (versi), non sequenze numerate di misure (strofe), non assegnati circospetti e complicati modi di accento, di rime, di elisioni, di dieresi; ma è "verso", strofe, poema logico e naturale, poesia insomma, ciò che viene espresso con una ingenuità, o con una raffinatezza, in quel modo nativo e sonoro su cui la gamma risuoni e la plastica informi; ciò che rende un concetto ed

fl.

un pensiero poetico in tutte le loro sfumature in quel suono ed in quel colore per cui hanno vita e vibrano personalmente le idee presentate; ciò in cui si identifica l'indole personale ed agisce libero e cosciente il carattere del Poeta, svolgendo la sua manifestazione.

...Così, dalla adolescenza in poi...sin dal 1885, una specie di verso libero mi si presentò successivamente nelle ricerche e nell'ondeggiare delle mie inquietudini, formandosi e sviluppandosi lentamente, sotto una fatica di lima, sotto la costanza del mio richiederlo. Mi reggeva una sottile coscienza poetica: dopo di aver sperimentato tutti i mezzi prosodici, cui la traduzione e la retorica mi porgevano, molteplici e nobilissimi, non mi sentiva abbastanza rivestito da quei paludamenti d'apparato e rifiutava d'uscire con quelli abiti, improvvisamente mascherato. E se ciò ch'io voleva e sospettava nell'indole stessa della nostra lingua (...Tutto ciò è dato dalla natura stessa della lingua italiana, dalla sua essenza costante, sì che ha forza d'espansione e di vitalità senza pari, ritemprandosi alle fonti vive del popolo, della tradizione e della dottrina, arricchendosi di organismi nuovi e freschi, fossero pure stranieri, coll'adattarli a sé in un fervido processo d'assimilazione.) e secondo l'abitudine della nostra poetica, veniva allora trovato ed esercitato già presso di noi singolarmente, od oltr'Alpe, per identico sentimento, non seppi ; dopo appresi e paragonai.

...Il verso libero deve ondeggiare, seguendo tutte le emozioni del poeta, apportandovi quelle diversità di ritmo e d'armonia le quali meglio convengono ai diversi concetti che manifesta. Nessuna regola rigorosa gli deve impedire lo sviluppo, nessuna barriera deve arrestarlo nell'onda sonora, nel plastico movimento. Idealmente, il verso libero si realizzerà perfetto in una lingua dove la cadenza delle parole sarà fortemente segnata dall'accento tonico, dove l'accento logico del

fl.

periodo coinciderà coll'accento verbale. Ed è il caso della lingua italiana, tra le altre d'Europa....

...

Vi è inoltre un'altra necessità fisiologica: i nostri sensi, che sono acutissimi e sensibilissimi, che accettano tutte le luci e vibrano alle piú leggiere sfumature delle ombre, accolgono pure tutti i suoni delle gamme, e i piú acuti ed i piú profondi, ed i piú morbidi e i piú secchi, e i semitoni ed i soffi del suono: hanno acquistato una maggiore resistenza all'urto delle sensazioni...

Anticamente, la musica stava alla poesia, come la rima stava alla melopea; il sonetto alle cadenze; la strofe ad una precisa, esatta, matematica melodia: attualmente la musica è armonia; armonia la lirica. Il poeta deve intendere la ragione del verso...Egli detta a sé stesso la regola che serve per questo poema, che non può servire per l'altro. Giambi, epodi, dattili, spondei, le catalessi, sono formole scolastiche, da doversi imparare, da sapersi usare, come il musicista si vale del tempo, delle sue divisioni, delle figure, delli sviluppi scientifici; ma non è detto che tutta la poesia sia qui in queste forme, come la musica non consiste nel saper scrivere grammaticalmente bene un rondò. Vi sono delle unità, parole, accenti, cadenze, note invariate; ma queste a seconda del loro posto si influenzano ed acquistano delle armonie speciali. Nel poeta nascono queste armonie col pensiero di cui rappresentano l'essenza. Il pensiero è il corpo nudo, l'armonia lo ricopre nel modo logico, individuo, assolutamente.

Il poeta deve foggare a sé stesso uno strumento che non lo tradisca; limpido e come nasce, il pensiero deve essere nella forma che lo fa evidente; bisogna cercare un mezzo in cui non si disperda, né si confonda: bisogna che la veste, la tangibilità, non infagotti, non renda pesante, non faccia o troppo piccola o troppo grande la nostra sensazione.

...

Il verso libero, questa "lunga parola poetica", è l'ultimo anello aggiunto alla catena dell'evoluzione lirica; l'ultimo e provvisorio anello, perché nulla è definitivo...

Il verso libero è autorizzato dalla tradizione e dalla natura italiana; non deriva minimamente, come credono i superficiali, dal Vers libre francese;... In ogni alinea rappresenta un'unità di misura armonica speciale; concorre nella strofe (o periodo poetico) di un numero irregolare di alinee, per racchiudere un concetto pieno, intero, definito... Il fondamento di tale musica verbale rimane sempre l'"accento" italiano, foneticamente battuto sopra parole italiane; e qui la "metrica" non prende il posto della "prosodia", né tenta di soverchiarla colla semplice ed esteriore superficialità dell'aspetto grafico... Sfuggirà quanto lo può rendere povero ed amorfo.

Tutti i mezzi passati e presenti di sonorità, di differenziazione, deve accogliere. Dalle Farse Cavajole, la rima d'emistichio; dalle Ballate, i falsi ottonari, le rime, le assonanze della poesia popolare, il contrattempo, la dissonanza del gusto personale dell'artista. Il suo apparire non significa povertà di sentimento musicale; come il contrappunto wagneriano, raccoglie tutti i mezzi e tutti i motivi, per poter tutto dire, per risuonare come un'orchestra; è ingenuo e squisitissimo, scientifico e plebeo; entusiasmo e riflessione. Il suo accento, "l'arsi e la tesi", rispondono alla logica; si flette con un accordo completo in una cadenza normale dove termina il pensiero espresso; sarà di difficile lettura; non tutti lo sapranno svolgere e scandere; Foscolo ha detto: "La natura fa i poeti ed i lettori dei poeti".

(os grifos são nossos)

La Canzone del Giovane Eroe é um exemplo brilhante de como um conteúdo inteiro, definido e marcante é representado no seu tom musical, no seu aspecto plástico e cinético graças a todos os meios, passados e presentes (1) de sonoridade e diferenciação. O poema acolhe "naturalmente" as unidades que mais lhe convem.

Ao mesmo tempo é, de acordo com a natureza do poema, um dos casos em que, a par da função poética dominante, o som gravita em volta da razão.

(1) Com relação aos meios de expressão futuros, assim se expressa Lucini à pág.215 da obra citada: "Certo, in qualche modo era obbligato ad esprimere parole che riguardavano al divenire, non al presente immediato; ma colui che vuol essere attuale in qualche punto di vita, non può essere il contemporaneo, perché, nel momento stesso, nel quale egli pronuncia la sillaba, il fatto è già compiuto".

La Canzone del Giovane Eroe

Ils arrivent du claque ou bien des seminaires,
Fils de cocottes chez les Oblats éduqués.

L. TAILHADE, Au Pays du Mufle

La Victoire, aujourd'hui, leur montre le chemin
Et des boxons épars leur ouvre la barrière.
Vivat! Le copohu renchérira demain.

L. TAILHADE, Conscrits

Le Patriotisme, fiction cadastrale et mélodramatique, suffit à lui donner l'illusion de sa virilité sociale. C'est la plus haute expression du panbéotisme contemporaine!

L. TAILHADE, Patriotes!

I

Canzone, soffermati,
accogli la voce
gioconda e marziale
del giovane Eroe,
agnello mansueto per le sale,
e, nella mischia, intrepido e feroce.

II

Signore, sono l'Eroe autentico,
quello vivo, splendente nell'assisa,
alle cui braccia la Patria si affida,
sicuramente,
come la vostra noja si confida
al soffice riposo della poltrona.

III

Signore,
sono l'Eroe;
quando le sorchie vanno in amore,
inforno il destriero, risuono
di sproni, di sciabola e d'albagia.

IV

Venni d'Africa orrenda e tenebrosa,
 gesta racconto omèriche:
 passione italiana Orlando e Ruggero incitare
 nell'eroicomico poema militare.
 E vengo dalla China:
 per sé stessa indovina, Madame Chrysanthème
 seppe far casa polita, però...
 i sopracciò della diplomazia
 mandaron navi, cannoni ed armati,
 presti Modugni internazionali
 e prestatissimi generali.

V

Fui là giù e son qui,
 Palo di ferro, per servirvi al punto.
 Se ho fatto la sciocchezza d'ammogliarmi prima,
 con qualche insipida e provinciale ragazzina,
 un suicidio provvidenziale, mi diè la spesa del funerale,
 ma mi fè libero di convolare a nozze piú decenti.
 Eccomi, dunque. In previsione,
 vi ho recato bottino, Signore, pesante,
 perché disprezzo un poco la professione
 dello straccione Cavalier errante.

VI

Riportai intatta la virilità,
 l'ho riserbata a voi ed alla Patria:
 posso offrirvi per dono
 babbucce ricamate, aspre di perle,
 grandi vasi di vecchio Giappone,
 in torno a cui s'avvoltoia un dragone,
 le fauci spalancate e l'ali aperte,
 lacche e avorii scolpiti,
 un piccolo bazar di chinoiserie
 tutto per voi e... il resto oh, ... m'amies!

VII

Perciò desidero d'andare a Tripoli,
 pacifico guerriero,
 per procacciarvi stoffe, arazzi, cuscini,
 nielli damaschini, artifizi novelli ed orientali
 d'aggiungere in collana ai vizii europei delle guarnigioni,
 per ritentar, con voi, sopra a queste dovizie,
 in mille modi e svariato costume,
 paradisiache blandizie, quella faccenda,... sí...;
 lasciate dire;... non arrossite così.

VIII

Per le Dame che fanno le preziose
 ho drappi del colore d'amaranto;
 per le troppo pudiche
 lunghi veli di seta sul talamo;
 per le sfacciate, ecco larghe conchiglie di sete rosate
 a paragone delle membra nude,
 pallide, ambrate, vive giunchiglie:
 per tutte, fiori a profusione,
 profumi, carezze, sollazzo.
 Ho un gran palazzo in fantasia,
 e molta cortesia.

IX

Signore,
 sono l'irresistibile;
 alla punta de'baffi si aduna,
 col fluido d'eleganza, il magnetismo e l'attrazione
 per la maschia prestanza.
 Le mie pupille ladre
 brillano come le spalline d'argento,
 donde schiumeggian le spesse ciniglie
 in sulle spalle quadre d'Ercole adolescente,
 e fan da ruba cuori.
 Sono l'irresistibile;
 passai tra le battaglie indisturbato,
 sorridendo e giuocando col mughetto,
 che la bella mi aveva donato,
 arcangiolo corrusco e impomatato,
 nobile Alfieri de'Lancieri del Re.

Badate a me:

posso offrirvi una notte di amore?
 l'ozio m'irrita della caserma,
 la cavalcata mattutina mi eccita,
 il fruscio delle gonne mi snerva;
 amare, Signore, è necessario,
 come combattere, come... conquistare
 colonie alla Patria, che attende e conserva,
 sul libro della storia, la nostra gloria.

Oggi, le nubi vanno e poi ritornano
 varie d'amore e di colori,
 fumo leggiro e inconsistente, fumo di Parlamento.
 Sul sí e sul no ambigui,
 credete a me, amiamoci con squisita innocenza.
 Ecco, Signore, in molta confidenza,
 dentro al cerchio sottile dell'orecchio,
 padiglione di morbidi secreti
 seminascosto dai biondi riccioli,
 posso io confidare parole, consigli e voluttà?...
 Non arrossite, Signore, non iscordo
 l'obbligo mio di nobiltà.

Camere ammobigliate
 e cene in cabinet particulier,
 per le borghesi; vino d'Asti e sandwiches
 ripieni di prosciutto e di caviale,
 ostriche di Taranto per le ballerine;
 tartufi a discrezione.

E poi, che fa?

Venni d'Africa orrenda e tenebrosa,
 e venni dalla China;
 mi sono conservato,
 ho provveduto, eroicamente,
 al mio a venire e alla magnificenza della Nazione,
 per nostra mutua soddisfazione.

Signore,

tra le quattro e le sei, nell'ora psicologica,
 posso offrirvi un rinfresco d'amore? - "

Canzone, confessa che alla guerra,
 si mangia bene e non si dorme per terra.

1. Canzone, soffermati,
- 2 accogli la voce
3. gioconda e marziale
4. del giovane Eroe,
5. agnello mansueto per le sale,
6. e, nella mischia, intrepido e feróce.

A primeira estrofe abre-se com um quarteto de metro regular, fortemente cadenciado onde é expressa a 'invocaçãõ' do poeta para que seja ouvida a voz do Giovane Eroe.

De repente é introduzida a diferenciação: nos versos 5-6 há uma mudança total no andamento; o ritmo sofre uma aceleração abrupta; a marcha transforma-se em corrida. O efeito sonoro é decididamente cômico. Tal caráter é confirmado pelas figuras que se dispõem ao longo dos versos: o clichê, o epíteto, o quiasmo fácil, são soberanos.

Apesar de gioconda opor-se aparentemente a marziale, ambos são epítetos contraditórios quando ligados à palavra voce. Sem aprofundarmo-nos aqui nas conotações jocosas que o adjetivo gioconda tem em muitas regiões da Itália (na Lombardia, por exemplo, costuma-se retrucar "cosa credi, che ho scritto gioconda sulla fonte?" acompanhando a frase com um gesto expressivo), no próprio oxímoro gioconda/marziale está o primeiro indício da paródia que vai se compor gradualmente, até atingir as características da verdadeira sátira.

Outro indício, já amplificado, se encontra na dupla oposição:

| | | |
|------------------|---|--------------------|
| agnello mansueto | x | intrepido e feroce |
| | e | |
| per le sale | x | nella mischia. |

É interessante notar o processo grotescamente redutor iniciado pela associação sale/mischia. Tais associações vão marcar num crescendo o caráter paródico do poema: constituem a chave de sua isotopia imagética (da paródia, naturalmente, ou do poema enquanto ele é paródia).

Assim, a segunda e a terceira estrofes

II

7. "— Signore, sono l'Eroe autentico,
8. quello vivo, splendente nell'assisa,
9. alle cui braccia la Patria si affida,
10. sicuramente
11. come la vostra noja si confida
12. al soffice riposo della poltrona.

III

13. Signore
14. sono l'Eroe;
15. quando le sorchie vanno in amore,
16. inforco il destriero, risuono
17. di sproni, di sciabola e d'albagia."

giram sobre sistemas de associações aparentemente
te antitéticas; em torno das equações básicas

Patria / Noja / sorchie in amore
Eroe poltrona sproni, sciabola, albagia

dispoem-se magistralmente todos os outros elementos,
contaminados (~~deles~~) ^{propositadamente} pelo mais irremediável mau gosto.

Note-se como é veiculado o conceito de autenticidade do Giovane Eroe: o demonstrativo anaforico quello ao mesmo tempo em que leva o Signore a reconhecer o jovem, entre outros, confere à sua fala um cunho de simploriedade patética, reforçado pela valorização infantil da assisa splendente, e no plano sonoro, pela repetição de um esquema rítmico de poesia de escola primária italiana.

De fato, a ligação entre

"alle cui braccia la Patria si affida"

e a abertura do abusado "Il giuramento di Pontida:

"l'han giurato, li ho visti in Pontida"

é sugerida não só pelo tipo de ritmo, como dissemos, mas até mesmo pela rima igual.

A componente ingenua que caracteriza o jovem he-

rói é dada na medida exata, ~~como igualmente exata~~, como igualmente exata é sua componente oposta e imediata, o termo corretor: a esperteza mesquinha e niveladora.

Assim, à aparente candura dos versos 7-8-9 segue-se o corte brusco de um sicuramente acompanhado por uma comparação em que soffice, noja, poltrona preparam uma vaga atmosfera de familiaridade equívoca.

Na estrofe seguinte a oposição atinge sua primeira culminação: à poderosa concisão dos versos 13 e 14 opõe-se a sonora descritividade dos versos 15-16-17 onde a metáfora "quando le sorchie vanno in amore" encerra uma coloração decididamente obscena, que contribue a revelar o caráter da personagem. Tal desnudamento, que é fator primordial no mecanismo da paródia (2), prolonga-se nas partes seguintes desenvolvendo-se, por sua vez, numa série de culminações que constituem a segunda isotopia do poema.

A partir da IV estrofe:

18. "venni d'Africa orrenda e tenebrosa,
19. gesta racconto omeriche:
20. passione italiana Orlando e Ruggero incitare
21. nell'eroicomico poema militare.
22. E vengo dalla China:
23. per sé stessa indovina, Madame Chrysanthème
24. seppe far casa polita, però...
25. i sopracciò della diplomazia
26. mandaron navi, cannoni ed armati,
27. presti Modugni internazionali
28. e prestatissimi generali."

começa a narração das gestas do Giovane Eroe. Trata-se de uma série de feitos variados onde imagens mal assimiladas, que mais parecem trechos retirados de antologias para ginasianos, se misturam com acontecimentos de crônica local.

(2) Veja-se a esse respeito o admirável estudo de M. Bakhtine em "Problèmes de la Poétique de Dostoievski" ob.cit.

É a partir desse momento que o referente adquire uma importância capital. Ele torna-se indispensável não só para a captação do 'tom' da narrativa mas para a compreensão de sua própria estrutura. Vejamos o porquê:

O elemento exótico apresentado pela rápida alusão à 'Africa orrenda e tenebrosa' e 'China' (note-se não Cina, como seria o esperado) ao mesmo tempo em que, cronologicamente, se prende às guerras coloniais italianas na Eritrêa e na Abissínia e ao corpo expedicionário italiano na China, na época da revolta dos Boxers é, juntamente com as referências às gesta omeriche e a Orlando e Ruggero índice da formação 'literária' do Giovane Eroe.

Por um lado estão as leituras adolescentes dos romances de Salgari; por outro as incursões (obrigatórias, uma vez, nas primeiras séries do curso secundário na Itália) no mundo da Iliada e do Orlando Furioso.

Não é preciso conjecturar sobre o que delas restou no espírito do jovem. Os versos:

"passione italiana Orlando e Ruggero incitare
nell'eroicomico poema militare".

falam por si. E fazem-no, novamente, numa maneira exata. O al cance dessa exatidão nos é dado pelo procedimento empregado. Note-se o verbo no infinito. Repare-se na ausência dos conec tivos, na falta de pontuação, no tipo de palavras escolhidas: passione italiana eroicomico militare incitare. Estão aí os ingredientes do mais puro estilo 'marinettista' (3). Lucini, ao mesmo tempo em que satiriza o mundo do protagonista intro duz, no momento mais oportuno, a paródia do próprio Futurismo.

(3) Vide as diferenças que o grupo de "La voce" (ob.cit.) te ria estabelecido entre Futurismo e Marinettismo, citadas em nossa Dissertação de Mestrado.

O mesmo expediente, de paródias dentro da Paródia repete-se nas imagens ulteriores.

China serve de pretexto para a rima fácil e gratuita com indovina; esta remete automaticamente ao episódio de Madame Chrysanthème (célebre heroína do romance homônimo de Pierre Loti) e o expressivo i sopracciò, substituto dialetal de "grandes sabiões" prende-se ao linguajar de certo tipo de pessoas, sempre prontas a rematar juízos sobre tudo(4).

A esta altura o protagonista já está suficientemente 'descoroadado'. Nossas ilusões a seu respeito desfazem-se na medida em que se consuma seu desnudamento. O golpe de graça ocorre na quinta estrofe, quando o Giovane Eroe incorpora a figura do uxoricida Modugno.

V

29. Fui là giú e son qui,
30. Palo di ferro, per servirvi al punto.
31. Se ho fáttö la sciocchezza d'ammogliarmi prima,
32. con qualche insipida e provinciale ragazzina,
33. un suicidio provvidenziale, mi diè la spesa
del funerale,
34. mi fé libero di convolare a nozze più decenti.
35. Eccomi, dunque. In previsione,
36. vi ho recato hottino, signore, pesante
37. perché disprezzo un poco la professione
38. dello straccione Cavalier errante.

Com isso, a estratégia do poema sofre uma série de modificações. As epígrafes, que uma vez lidas haviam ficado relegadas a um plano marginal de semi-latência, forçam agora sua valorização. E, a cada nova estrofe passam a funcio

(4) Edoardo Sanguineti, que cuidou a edição de Poesia del Novecento (Einaudi - Torino, 1969) chama ainda a atenção, nas notas de rodapé que acompanham a poesia, sobre o jogo entre presti Modugni (Modugno: tenente que participou da expedição à China e cujos crimes e abusos o tornaram célebre) - prestatissimi generali; a conotação do segundo adjetivo (cujo superlativo é inusitado) reveste-se de um matiz tanto mais irônico quando se reconhece nele um desvio do clichê persona prestantissima de significado totalmente outro.

nar justamente como aquele contraponto ao qual se referira Lu
cini em suas notas teóricas: são o pano de fundo sobre o qual
jorra e se coagula o relato do Giovane Eroe.

Juntamente com outros motivos recorrentes que
apesar de surgir no poema em posições diferentes:

...Signore, non iscordo
l'obbligo mio di nobiltà"

(XI, 104-105)

"...alla Patria, che attende e conserva,
sul libro della storia, la nostra gloria"

(X, 92-93)

"sul si e sul no ambigui,
credete a me, amiamoci con squisita innocenza"

(XI, 97-98)

"amare, Signore, è necessario,
come combattere, come...conquistare"

(X, 90-91)

acabam sendo canalizados para a mesma funcionalidade, as epí
grafas constituem a 3a. e mais importante isotopia do poema.
A sátira é tanto mais sutil quando ela decorre da própria fa
la do protagonista, e quando, com ele, são visadas certas ins
tituições, ou melhor, o conceito de certas instituições:

"Riportai intatta la virilitá
l'ho riserbata a voi ed alla Patria"

(VI, 39-40)

"Oggi le nubi vanno e poi ritornano
varie d'umori e di colori
fumo leggiero e inconsistente, fumo di Parlamento"

(XI, 94-95-96).

Outra grande diferença que se nota na II fase do poema (a partir da V estrofe) é uma modificação na composição de imagens. Não se trata mais de oposições em que um dos termos seria, de uma maneira ou de outra "mais elevado". Agora, as implicações tornam-se explícitas:

"In previsione vi ho recato bottino, Signore, pesante
perché disprezzo un poco la professione
dello straccione Cavalier errante."

(V, 36 a 38)

ou, até mesmo, brutais:

"Palo di ferro, per servirvi al punto"

(V, 30)

ou, na estrofe VI

"Riportai intatta la virilitá
l'ho riserbata a voi ed alla Patria".

(VI, 40)

as alusões:

"grandi vasi di vecchio Giappone
in torno a cui s'avvoltola un dragone
le fauci spalancate e l'ali aperte"

(VI, 43-44-45)

concretizam-se:

"per le sfacciate, ecco larghe conchiglie di sete
a paragone delle membra nude" rosate

(VIII, 62-63)

os eufemismos tornam-se cada vez mais desnecessários:

'nielli damaschini, artifizzii novelli ed orientali
d'aggiungere in collana ai vizii europei delle guar
-nigioni,
per intentar con voi, sopra a queste dovizie,
in mille modi e svariato costume,
paradisiache blandizie, quella faccenda, ...si...;
lasciate dire; non arrossite cosí"

(VII, 53 a 57)

as comparações e as metáforas abandonam o exótico e fixam-se
cada vez mais no plano físico:

fl.

"Le mie pupille ladre
brillano come le spalline d'argento
dove schiumeggiano le spesse ciniglie
in sulle spalle quadre d'Ercole adolescente,
e fan da ruba cuori"

(IX, 74 a 78)

"Ecco, Signore, in molta confidenza,
dentro al cerchio sottile dell'orecchio
padiglione di morbidi segreti
seminascosto dai biondi riccioli,
posso io confidare parole, consigli e voluttà?..."

(XI, 99 a 103)

até confluirem no dénouement da sátira:

"Signore,
tra le quattro e le sei, nell'ora psicologica,
posso offrirvi un rinfresco d'amore? "

(XII, 119 a 121)

na interpelação que o poeta torna a dirigir à canção:

"Canzone, confessa che alla guerra,
si mangia bene e non si dorme per terra."

(XII, 122-123)

está a idéia moral (útil) que surge da obra "come dopo il fiore, il frutto maturo" (5).

(5) G.P. Lucini - Del Poeta, Dell'Arte e Della vita in Per una Poetica del Simbolismo (ob.cit.)

5 - Palazzeschi e a homeopatia

Tanto os futuristas russos quanto os italianos concordam em ver seu ato criativo envolvido por uma atmosfera de entusiasmo festivo e de relativa facilidade de expressão. A produção artística não deve implicar, para eles, numa elaboração penosa e difícil, mas num 'divertimento' mais ou menos empolgante onde o fator 'prazer' estaria necessariamente presente. (N.)

(N.). Reproduzimos aqui alguns trechos de futuristas que exemplificam esta atitude.

Boccioni, em seu 'Manifesto ai Pittori Meridionali' (1916):
"Finiamola con questa paura di produrre!..."

Marinetti em 'Al di là del Comunismo' (1920)
"L'arte è rivoluzione, improvvisazione, slancio, entusiasmo..."

Sempre Marinetti, em 'Lettera Aperta al Futurista MacDelmarle'
"Il futurismo è ottimismo artificiale..."

De 'Frammento del Diario di U. Boccioni' (1907):
"L'arte deve divenire una funzione della vita".

Palazzeschi, em seu 'Il controdolore' (Manifesto futurista - 1914):

"Egli non ha creato, no, rassicuratevi, per un tragico, o malinconico, o nostalgico fine; à creato perché ciò lo divertiva"

...
"Secondo me, nella sua bocca divina si accentra l'universo in una eterna motrice risata."

Por sua vez, assim se expressavam Khrutchônikh e Khliébnikov em seu Manifesto 'A palavra como tal' (1913):

"Quem gosta de esforçar-se são os estudantes e os sem talento. (Urso esforçado é Briussov que ficava copiando cinco vezes e polando seus romances Tolstói, Gógol, Turguéniev), e isso diz respeito também ao leitor.

Os escritores deveriam escrever em seus livros:

ler e rasgar! "

Extrato de 'Literaturi Manifesti' ob. cit.

O trecho de Palazzeschi foi retirado de 'La cultura italiana del '900 attraverso le riviste - Volume quarto' ob. cit.

Os restantes trechos de 'Archivi Del Futurismo - Volume primo ob. cit.

Particularmente em Palazzeschi, o 'divertimento' é levado a seu-extremo. ^{em última instância} As conseqüências que disso decorrem são extremamente originais: por um lado se põem como um discurso sobre a própria técnica e (o paradoxo é apenas / aparente) como uma técnica do próprio discurso; - por outro lado - de um ponto de vista mais diacrônico, o paradoxo se atualiza como 'rovesciamento' da normalidade de certos conceitos quais a piedade, o afeto e mais do que todos, o prazer. Prova da eficácia de tal atitude é seu já citado Manifesto 'Il Controdolore' (o melhor dos escritos por ele, se considerarmos a opinião de seus críticos mais ilustres: Sanguineti, por exemplo); nos porém preferimos considerar sua poesia Lasciatiemi diversire (uma 'canzonetta' - como ele quis chamá-la), que por sua natureza dupla e por seu caráter, como dizíamos, de ~~xxx~~ certa forma metalinguístico, tem um alcance mais vasto e mais original.

Lasciatemi divertire

Canzonetta

Tri tri tri,
fru fru fru,
uhi uhi uhi,
ihu ihu ihu.

Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente.
Non lo state a insolentire,
lasciatelo divertire
poveretto,
queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.

Cucú rurú,
rurú cucú,
cuccuccurucú!

Cosa sono queste indecenze?
Queste strofe bisbetiche?
Licenze, licenze,
licenze poetiche.
Sono la mia passione.

Farafarafarafa,
Tarataratarata,
Paraparaparapa,
Laralaralarala!

Sapete cosa sono?
Sono robe avanzate,
non sono grullerie,
sono la... spazzatura
delle altre poesie.

Bubububu,
 fufufufu,
 Friú!
 Friú!

Se d'un qualunque nesso
 son prive,
 perché le scrive
 quel fesso?

Bilobìlobilobilobilo
 blum!
 Filofilofilofilofilo
 flum!
 Bilolú. Filolú.
 U.

Non è vero che non voglion dire,
 vogliono dire qualcosa.
 Voglion dire...
 come quando uno si mette a cantare
 senza saper le parole.
 Una cosa molto volgare.
 Ebbene, così mi piace di fare.

Aaaaa!
 Eeeee!
 Iiiii!
 Ooooo!
 Uuuuu!
 A! E! I! O! U!

Ma giovinotto,
 diteci un poco una cosa,
 non è la vostra una posa,
 di voler con così poco
 tenere alimentato
 un sí gran foco?

Huisc... Huiusc...
 Huisciu... sciu sciu,
 Sciukoku... Koku koku,
 Sciu
 ko
 ku.

Come si deve fare a capire?
 Avete delle belle pretese,
 sembra ormai che scriviate in giapponese.

Abí, alí, alarí.
 Riririri!
 Ri.

Lasciate pure che si sbizzarrisca,
 anzi, è bene che non lo finisca,
 il divertimento gli costerà caro:
 gli claranno del somaro.

Labala
 falala
 falala...
 eppoi lala...
 e lalala, lalalalala lalala.

Certo è un azzardo un po'forte
 scrivere delle cose così,
 che ci son professori, oggidí,
 a tutte le porte.

Ahahahahahahah!
 Ahahahahahahah!
 Ahahahahahahah!

Infine,
 io ho pienamente ragione,
 i tempi sono cambiati,
 gli uomini non domandano piú nulla
 dai poeti:
 e lasciatemi divertire!

Fundamentalmente, como explicita o poeta na estrofe 10, a poesia assemelha-se ao esqueleto sonoro de uma canção: "come quando uno si mette a cantare senza saper le parg le". Tal 'esqueleto' é uma ocorrência comum na gênese poética - mas, nesta poesia encontram-se estilizados, sonora e gráficamente, alguns de seus procedimentos técnicos mais curiosos. A estrofe 11, por exemplo, em sua primariedade

Aaaaa!
 Eeeee!
 Iiii!
 Ooooo!
 Uuuuu!
 A!E!I!O!U!

~~xxxxx~~ transmite 'telegráficamente' as noções de expansão, síntese, relêvo, contraste.

Já a repetição, a anáfora, a palíndrome, a condensação, a dissociação, o eco, a reticência, são particularmente visíveis nas estrofes 1 - 3 - 13 e 9.

Em alguns momentos temos a impressão de que se trata de um mero exercício de som (estrofe 5), mas na verdade, justamente os versos ^{mais} ~~mais~~ desprovidos de um ^{nexo} ~~um~~ nexo lógico aparente, são os estruturalmente mais significativos. Funcionam eles como resposta-caricatura às estrofes que questionam.

Exemplifiquemos, para maior clareza:

Come si deve fare a capire?
 Avete delle belle pretese,
 sembra ormai che scrivate in giapponese,

e, eis a 'resposta':

Abì, alì, alerì.
 Riririri!
 Ri.

ou então:

Lasciate pure che si sbizzarrisca,
anzi, è bene che non lo finisca,
il divertimento gli costerà caro:
gli daranno del somaro

e

Labala
falala
falala...
eppoi lala...
e lelala, lelalalala lelale.

Assim, todas as estrofes ímpares parecem responder às pares ou seja, para usar uma expressão bastante oportuna da língua italiana 'sono versi che fanno il verso ad altri versi'; é a linguagem poética que se defende com suas próprias armas.

Se considerarmos porém, sob outra luz, as estrofes pares (particularmente a última :

Infine,
io ho pienamente ragione,
i tempi sono cambiati,
gli uomini non domandano più nulla
dai poeti:
e lasciatemi divertire!)

observaremos que elas remetem para uma reflexão contendo -
dística das mais controversas (e... hélas, imperituras);
'Para que serve a Poesia?'

A resposta a essa pergunta, na obra de Palazzeschi, en-
contra-se no Riso.

Não se trata porém de um riso qualquer : o homem ri do próprio riso 'dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano' (1.). Desta forma lhe é possível combater a dor física e moral com sua própria paródia. A técnica que propõe, exposta detalhadamente no 'Il contro dolore', é a da antecipação e do 'aprofundamento' de quanto é humanamente triste:

" Bisogna abituarsi a ridere di tutto quello di cui attualmente si piange.... Quello che si dice il dolore umano non è che il corpo caldo e intenso della gioia ricoperto di una gelatina di fredde lacrime grigiastre. Scortecchia / te e troverete la felicità".

(1.) As citações desta página foram retiradas do Manifesto 'Il Contro dolore' em "La cultura italiana del '900 attraverso le riviste". (Ob. cit.).

III - Apêndice

A "bipolaridade de Marinetti"

O FUTURISMO ITALIANO: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS.

Há uma tendência crescente na crítica literária moderna, no sentido de restringir-se ao estudo de uma ou várias poéticas e, em seguida, passar ao exame crítico dos textos em si.

Tal tendência é particularmente salutar quando se pretende abordar o fenômeno do Futurismo Italiano que, como se sabe, tem sido objeto das mais extremadas interpretações.

Fôsto isso, sobrevém a primeira dificuldade. Valemo-nos, para defini-la, de uma conclusão à qual chegou A. Piccone Stella (em sua obra: "Precisazioni su F. T. Marinetti" em "Poesia", II, 1945, páginas 268 a 295, citada na "Introduzione" de Gianni Scalia, pag. 31, obra citada):

"...Non é possibile esaminare l'opera di Marinetti con criteri esclusivamente letterari. Essa rimane addirittura legata alla sua persona fisica".

É necessário analisar as implicações desta conclusão, pois, a nosso ver, são fundamentais:

1.) Se dividirmos a obra de Marinetti em unidades, uma crítica exclusivamente literária é possível e válida. (Nesse sentido é igualmente possível o mesmo tipo de análise da obra de vários poetas que entraram em cena no Futurismo Italiano). Referimo-nos neste caso a obras como: "Le Roi Bombance", "Les Pupées Électriques", "Fascino dell'Egitto", "Uccidiamo il chiaro di Luna", a respeito de cujo valor literário as opiniões dos críticos são concordes, em sua maioria.

2.) Há etapas significativas no decorrer da obra de Marinetti que, denotando o início e o término de fases sensivelmente diferenciadas, permitiriam seu estudo em períodos sucessivos. (Por exemplo: antes de 1909, de 1909 a 1914, de 1914 a 1920, etc.) Assim procedendo seria possível resolver, ao menos em parte, o problema de seu caráter contraditório.

3.) Se quisermos analisar a obra de Marinetti como um todo, vários reparos tornam-se novamente necessários. (A rigor não sabemos se isso já seria possível hoje em dia, pois até 1938 parte dela continuava inédita, mas, como, para nosso propósito é suficiente ressaltar, nas partes, os reflexos que nos interessam, do todo, bastam-nos aspectos mais genéricos).

Retomemos, nesse momento, a idéia de A. Piccone Stella. De fato, à parte aquelas unidades isoladas a que nos referimos no item 1.) e algumas outras a serem eventualmente redescobertas, o restante da obra de Marinetti apresenta, logo à primeira vista, um incomodo e constante hibridismo.

Ao lado de imagens abstratas de alta expressividade poética, aparecem frases de um cotidiano chocante, quase escatológico. Ao lado de intuições originais e revolucionárias, deploráveis clichês.

Ele mesmo diz:

"...io mi dichiaro partigiano della piú sconfinata libertà di pensiero e di stampa, trovando ridicolo, vano e barbaro, ogni tentativo che miri a STROZZARE il pensiero scritto, parlato, disegnato o scolpito..." (W. Vaccari, obra citada, pag. 124.)

Até hoje, a maioria dos estudiosos de Marinetti está novamente de acôrdo em considerar êsse "dizer tudo", êsse cair em efeitos cada vez mais óbvios e diretos, e num outro nível, êsse descambar num tom de exacerbado nacionalismo "Mangiapopoli", o defeito mais comprometedor de seu estilo.

Alguns há que se referem com nostalgia à fase que predede o Futurismo, para nela encontrar exemplos de "prosa d'arte" invejável, outros, como já dissemos, apontam "unidades" excepcionais, depuradas dessa "escória" reductora.

O que nos sugeriu inicialmente a idéia que vamos expor, foi a leitura dos Princípios técnicos de Maiakóvski, cuja exposição enriquece grande parte de sua produção. Particularmente o seguinte:

" Também a mim
 a propaganda
 cansa,
 é tão fácil
 alinhar
 romanças,--
 Mas eu
 me dominava
 entretanto
 E PISAVA
 A GARGANTA DO MEU CANTO.

(As maiúsculas das últimas duas linhas são nossas).

(Trecho retirado de "A Plenos Pulmões" em "Antologia da Poesia Russa Moderna", obra citada. Tradução de Haroldo de Campos.)

Se analisada em relação com a de Maiakóvski, a técnica de Marinetti (e por que não falar em técnica?), particularmente a do período mais especificamente futurista (1909 - 1920), resulta basicamente oposta.

Marinetti que, conforme foi visto, soube tão admiravelmente depurar seu estilo em certas ocasiões excepcionais, q u i s torná-lo híbrido nos escritos futuristas.

Talvez êsse ato de voluntarismo (ao qual teremos ocasião de voltar mais tarde) não redunde num todo mal acabado e emotivamente casual, mas, em parte considerável, numa obra aberta, em que a técnica da "bipo laridade" seja o módulo organizativo básico.

Insistimos nessa noção de bipolaridade, pois foi o que mais nos impressio nou na leitura de suas obras. Os elementos que tradicionalmente se chamariam "anti-poéticos" não estão espalhados ao acaso. Encontram-se como segundos termos de uma alegoria, como culminação de um pensamento, relacionados estritamente com algo diferentemente elaborado, que prece de ou segue.

Esperamos poder voltar a êste tópico por ocasião do estudo dos textos, por enquanto êle permanece como possibilidade, que, se comprovada, facultará uma abordagem mais eminentemente literária da que terá previsto A. Piccone Stella no trecho que reproduzimos no início.

A estética de Boccioni

La pittura e la scultura delle epoche primordiali suggerivano e suggestionavano, senza stupida asercitazione artistica.

O livro de V. Boccioni "Pittura e Scultura Futurista", publicado em 1914, é, à primeira vista, um pot-pourri de concepções e princípios do movimento, alguns originais, outros, já expressos em Manifestos anteriores.

Numa leitura mais cuidadosa, entretanto, vislumbra-se a possibilidade de se encontrar uma certa coerência na obra, que, uma vez esmiuçada e assimilada em seu espírito, surpreende não mais como repositório de fragmentos interessantes, mas por sua organicidade engenhosa.

Se, finalmente, analisarmos os itens assim reestruturados à luz da semiologia moderna, ficamos literalmente fascinados diante da fecundidade das instituições e da possibilidade de transposição.

Falamos em espírito da obra.

Nesta, como para a grande parte das produções literárias do Futurismo Italiano, é imprescindível uma aproximação que chamaremos afetiva, a qual nada tem de parcial.

Explicamo-nos: "Amiamo le cose rozze", diz Boccioni, (pag 31. ob.cit.) "non ancora liberate dalle scorie del nostro tempo".

Nesta frase, cujo espírito perpassa o livro inteiro, encontramos a chave para uma abordagem satisfatória, a permissão implícita para o ordenamento que empreendemos, para a transposição da obra esparsa num esquema que facilite sua comunicação sem naturalmente, alterar a mensagem.

O aparato significante, "Dinamismo Plástico", está aí disponível diante de nós, ainda não iluminado por códigos que nos pareça conveniente fazer convergir sobre ele, mas é um complexo "rozzo" em bruto e esta sua qualidade básica nos indica o tipo de código que mais lhe convém.

A estética de Boccioni só se faz compreensível se aceitarmos suas regras do jogo, em outras palavras se, da matéria bruta que nos é apresentada, extrairmos os elementos significativos que satisfaçam nosso sistema de esperas e de imitarmos as escórias, quais seriam, por exemplo, o tom excessivamente enfático, às vezes panfletário, ou certas afirmações radicais, explicáveis pela psicossociologia da época.

Uma vez posto isso, a derivação das considerações de Boccioni sobre as artes plásticas para a literatura, não só é legítima / (Vide Saussure) como desejável (vide : "O aspecto / semiótico da arte figurativa)

Entre as muitas razões, pelo fato de aumentar seu horizonte de análise, introduzir novas formas de abordagem e abrir novas / possibilidades de percepção.

A este respeito, eis o que dizia Boccioni:

La pittura e la scultura delle epoche primordiali suggerivano e suggestionavano, senza stupida asercitazione artistica.

...Epoche felice, non si conosce la parola Arte, non si conoscono le artificiose suddivisioni in Pittura, Scultura, Letteratura, Poesia, Filosofia, Tutto é Architettura, perché tutto / deve essere creazione di organismi autonomi, costruiti con valori plastici astratti, equivalenti della realtà.

e ainda:

"Un quadro, come un poema, sono óggi sviluppati nel loro óggetto, non in superficie di esecuzione, ma in profondità d'interpretazione - -sintesi estrema - fenomeno plastico puro."

A obra de Boccioni, que versa sobre conceitos transponíveis de Filosofia, Pintura, Escultura, Literatura, explica, à sua maneira, como ir do objeto existente na realidade até seu equivalente (obra de arte)- O Caminho que tentamos desbravar, é inevitavelmente semeado de conceitos, animados por um suporte filosófico. Eis alguns de seus lemas:

Prefação - Manifesto ao Catálogo da I Exposição de Paris- 15 de Fevereiro de 1912 - pag. 108 Ob.Cit.

Essenza I- Non si può reagire contro la fugacità dell'Istante se non superandolo.

Non si può tornare indietro

Bisogna vivere la sensazione che ci viene dal rinnovamento: dimenticare la fissità della contemplazione tradizionale dal vero.

Formula: Determinare in una forma la relazione plastica che esiste tra la conoscenza dell'oggetto (costruzione) e / la sua apparizione (sensazione)

"L'arte é quello che piace"

E ainda:

"Nascere - Crescere - Morire= fatalità que ci guida non marciare verso il definitivo é un rifiutarsi all'evoluzione, alla morte

Tutto s'incammina verso la Catastrofe
Coraggio di superari fino alla Morte

entusiasmo }
fervore } Aspirazione alla perfezione, alla consuma-
intensità } zione
estasi }

Bisogna finirla con le negazioni, col terrore delle realizzazioni." (Pag. 127, Obra citada)

Esquema Geral da ObraDINAMISMO

(Simultaneidade de moto absoluto + moto relativo)

LINHAS - FORÇA

(Simultaneidade de forças centrífugas + forças centrípetas) criação de uma nova forma originária da força dinâmica do objeto.

SOLIDIFICAÇÃO DO IMPRESSIONISMO:

(Impressionismo de objeto + Ambiente + Atmosfera) /
"criação de uma atmosfera com um novo corpo existindo entre objeto e Objeto."

COMPLEMENTARISMO DINÂMICO

(Impressionismo complementar de cor + forma + claro-escuro)

INTERPENETRAÇÃO DOS PLANOS

(Simultaneidade do interno com o externo + lembrança sensação) criação de um novo objeto-ambiente.

ESQUEMA AUXILIAR

1. Núcleo
2. Estados de intuição
3. Linhas-força
4. Interpretação essencial do objeto: objeto-ambiente

CONCEITOS

- 1) OBRA DE ARTE:
FUTURISTA Despreza o velho heróico pelo drama das forças e do movimento. Erguendo-se até a pura sensação da realidade plástica, as coisas aparecem à mente em sua finalidade absoluta, antes que o episódio momentâneo as colore com sua miserável accidentalidade. Nossa obra é portanto composta de puros elementos plásticos. É uma aspiração baseada no sujeito.
- 2) SUJEITO
EMOÇÃO
ESTADOS DE
ESPÍRITO: Construção abstrata fundamental. Dá a medida, freia a análise, legitima o arbitrio, cria o dinamismo. Equivale ao drama, ao movimento, à interpretação das forças.
- 3) GERMES DE
OBRA DE ARTE Na entusiástica adesão humana à forma de civilização que está se conformando, o artista encontra elementos infinitos de surpresa, de angústia, de originalidade, de novidade, que são os germes da criação artística. Somente nas manifestações mais simples e mais espontaneamente necessárias à vida moderna é que nós podemos encontrar o fio que nos conduz à fonte da estética futura.
- 4) FINALIDADE DA
OBRA DE ARTE Considerar todas as sensibilidades artísticas, mas dar um conteúdo transcendente e lírico, / considerar a obra de arte como a construção de uma nova realidade interna que os elementos da realidade externa concorrem a construir através de leis da ANALOGIA PLÁSTICA (essencial da Poesia)
- 5) ESTADO DE
ESPÍRITO
PLÁSTICO Encontra-se na potencialidade das direções das linhas-força. Apartir da PSICOLOGIA PRIMORDIAL (força dos objetos) chegamos à criação de uma pintura unitária em antítese ao conceito fragmentário do universo. É através da analogia plástica que / chegamos aos estados de espírito plásticos: / concordância de tons, volumes, linhas, princípios do estado de espírito plástico.
- 6) PRIMORDIAL Queremos encontrar nas inconscientes necessidades da vida, no como elas se manifestam, as / leis para uma nova consciência plástica. Há algo de bárbarico na vida moderna que nos / inspira. Procuramos o rudimentar, o grotesco, o monstruoso, que são expressões da Força sem Lei.

- 7) OBJETO:
(A ser conhecido e a ser expresso)
- Tudo.
Há elementos anônimos que aguardam sua expressão.
É necessário descobrir as leis que vão se formando em nossa sensibilidade, numa ordem de valores definida.
É preciso admitir os rendimentos de uma nova / sensibilidade.
- Em lugar de estabelecerem-se limites fixos para os objetos, é preciso que os objetos sejam interpretados em suas recíprocas influências / formais, na gravitação das massas, na direção das forças.
- Nós estamos no objeto e vivemos seu conceito / evolutivo.
- Exige-se uma terrível tensão do artista para / manter-se no interior do objeto, a fim de poder dar sua força, seu manifestar-se.
- O objeto é um núcleo de Formas irradiantes, / transforma a vibração desagregadora do Impressionismo numa solidificação ou construção centrífuga acoplada a uma centrípeta que dá o peso ou o volume do objeto.
- Os objetos ditam: o ato
a emoção
o ritmo dos signos, dos volumes, dos planos, das gamas / que serão para a vista aquilo que o sonoro (não a música) é para o ouvido.
- As cores e as formas devem expressar em si, / sem recorrer à representação objetiva e devem criar no artista estados-de-cor e estados-de-forma.
- 8) REALIDADE: Não é o objeto, mas a transfiguração pela qual ele passa ao identificar-se com o sujeito (estado emotivo)
vide conceito nº 2.
- 9) MATÉRIA: Nova interpretação da matéria, concebida além do que em suas dimensões complexivas, também no determinismo das qualidades orgânicas de / suas forças.
- 10) MITO E ELEMENTO NATURAL Nos superamos os mitos.
Precisar do velho mito significa exteriorizar o mundo na eterna e já gasta fabricação de imagens, e não VIVÊ-LO EM IDENTIDADE.
Podemos amar (estudar) uma máquina e servir-no de seus planos, de seus perfís, de suas cavida

des, de seus motos, como ELEMENTOS NATURAIS para a construção de nossa paisagem- abstratos / significados plásticos- Exemplo de elemento natural:

"Una romanza di un'opera diventa elemento naturale solo nei salotti dei piccoliborghe si, dove i fiori artificiali rossi e gialli si stinguono nella polvere e dove le oleographe piene di / colore e espressione pendono dalle pareti."

- 11) LINHAS-FORÇA: Direções que caracterizam a potencialidade do / objeto e nos levam a uma nova unidade que é a interpretação essencial do objeto, intuição da vida, busca do definitivo no suceder-se de estados de intuição.

Anatomia visual Impressionista
aparecem através de acidentes (INSPIRAÇÕES)
vão desde as reproduções até as sugestões misteriosas da deformação lírica.

Direções de forças plásticas que flutuam entre o esqueleto concreto do real (INTELIGÊNCIA), e sua ação variável infinita, móvel (INTUIÇÃO)
direções formas-cores: manifestação dinâmica / da forma

Nós interpretamos a natureza recriando os objetos como prolongamento de ritmos que eles / imprimem em nossa sensibilidade, através de / suas linhas-força todos os objetos tendem para o infinito

- 12) APPARIZIONE: Construção que se refere às partes que ligam o objeto à atmosfera e aos outros objetos em direção centrífuga.
(APARIÇÃO)
- 13) ATMOSFERA: Concepção dos corpos, não isolados no espaço, mas como núcleos mais ou menos compactos de / uma realidade. As distâncias entre um corpo e outro são continuidades de matéria de diferente intensidade. Luz é a qualidade da atmosfera que tem sempre forma e volume definíveis e portanto plasmáveis.
- 14) CONOSCENZA DELL'OGGETTO: Construção que diz respeito às massas componentes do objeto em direção centrípeta (quantidade).
(CONHECIMENTO DO OBJETO)
- 15) DINAMISMO: Concepção lírica das formas, interpretada no infinito manifestar-se de sua relatividade / entre moto absoluto e moto relativo, entre / Ambiente e Objeto, até formar o aparecimento de um todo: Ambiente- Objeto.

Nova forma que dá a relatividade entre peso e expansão, rotação e revolução.

Verdadeira vida captada na forma que a Vida (a Maiúscula é nossa) cria em seu infinito / suceder-se.

Forma única que dê a continuidade no espaço.

Forma-tipo que faz viver o objeto no universal.

Forma dinâmica- quarta dimensão, mutável e / evolutiva, por essência.

Halo invisível entre o objeto, a ação e o ambiente.

Síntese analógica entre o objeto real e sua / potência plástica ideal.

Forma que é criada pelo suceder-se dos estados de moto do objeto, que representam sua / potencialidade.

Lei geral de simultaneidade e de interpenetração que domina tudo aquilo que no MOVIMENTO é aparência, exceção ou matiz.

16) MOVIMENTO:

O gesto não será mais um movimento paralizado no dinamismo universal, mas a SENSACÃO DINÂMICA eternalizada como tal.

Não é uma preocupação cinematográfica, mas a vontade de aproximarmo-nos da SENSACÃO PURA: criar a FORMA DA INTUIÇÃO PLÁSTICA, A DURAÇÃO DA APARIÇÃO, O DRAMA DO OBJETO COM O AMBIENTE.

17) DECOMPOSIÇÃO E DEFORMAÇÃO:

Possuem valor de moto enquanto rompem a continuidade da linha, quebram o ritmo da silhueta, aumentam os choques, as indicações, as possibilidades, as direções das formas.

18) ESTADOS DE INTUIÇÃO:

Estados de moto
A forma é criada no suceder-se de seus estados de moto que representam sua potencialidade.

Na interpretação lírica (emoção) do moto do objeto está o meio certo, o fulcro sobre o qual fixar a representação da realidade sem sufocar a vida, sem cair no didático ou no caos de uma análise superior.

19) MOTO DO OBJETO:

Ação que o objeto manifesta em seu ambiente. Através do moto determina seu drama e dita a medida em que deve ser criado.

Exemplo número 1: tanto um homem como um carro devem ser estudados em suas leis de vida, em seu dinamismo (v. item 10) que é a ação simultânea de seu MOTO ABSOLUTO + MOTO RELATIVO transformações que o objeto sofre com seus / deslocamentos em relação ao ambiente móvel ou imóvel.

Exemplo número 2: nossos corpos entram nos sofás nos quais estamos sentados e os sofás entram em nós, da mesma forma em que o bonde / que passa entra nas casas, as quais, por sua vez, se atiram sobre o bonde e se fundem com ele.

20) MOTO ABSOLUTO: Movimento que o objeto traz em si [em repouso (aparência)] ou menos

Lei dinâmica centrada no objeto

Potencialidade plástica que o objeto traz em si segundo suas características gerais

{ porosidade
impermeabilidade
rigidez
elasticidade

e suas características particulares

{ cor
temperatura
consistência
forma

É esta potencialidade plástica que o objeto / traz em si (Psicologia Primordial) que permite recriar no quadro um novo objeto: coordenação de valores plásticos numa realidade puramente arquitetônica.

É a maneira pela qual decompor-se-ia o objeto segundo as tendências de suas forças, não mais como esquema intelectual, mas como APARIÇÃO / do objeto, interpretação através da sensação.

2 Objetos se influenciam pela diferente potencialidade de seu moto absoluto, e o mais fraco sofrerá a força do mais forte. Exemplo: cubo e esfera. A estática horizontal e perpendicular do cubo luta com a rotação ideal glóbica. A potência dos dois se equivale.

21) MOTO RELATIVO: Lei dinâmica centrada no movimento do objeto. (Objetos móveis entre si, objetos móveis - objetos imóveis).

Exemplo: Um cavalo em movimento não é um cavalo parado que se move.

Tentativa de encontrar uma forma que seja a expressão da velocidade.

(É um engano pensar que as plantas e os objetos nos interessem, psicologicamente, menos do que os animais ou o homem.

Encontra-se uma forma dinâmica rudimentar mais correspondente à verdade nos "reclames", desenhos de jornais, caricaturas etc.

22) SIMULTANEIDADE: Nova condição de vida na qual se manifesta o / novo drama plástico base da sensibilidade futurista. Em poesia: imaginação sem fios, alargamento infinito, entrecabo cada vez mais complicado das analogias.

23) DRAMA PLÁSTICO: Emoção em arte. - sujeito

Representação do drama plástico: gravitação
deslocamento
atração recíproca
das forças, /
massas e cores

24) SENSAÇÃO: É contrária ao desdobramento corpo + força, inspiração + execução, quantidade + qualidade.

Na inspiração o artista imerge no objeto, vive do seu modo característico.

Na sensação o artista é o centro de correntes / esféricas que o envolvem por toda parte.

25) INTERPRETAÇÃO ESSENCIAL DO OBJETO: (INTUIÇÃO DE VIDA) (ELABORAÇÃO) Há no objeto: linhas-formas, linhas-cores, ideais, infinitas que partem de linhas-formas, linhas-cores reais, finitas e que ligam o objeto, através de massas-correntes atmosféricas, aos / volumes e aos planos dos outros objetos. Nós interpretamos a natureza, recriando os objetos como prolongamento dos ritmos que eles imprimem em nossa sensibilidade.

A composição obedece a necessidades imperiosas da obra a ser criada, à hierarquia de valores / plásticos, a estados de espírito plásticos.

A interpretação do objeto é o equilíbrio entre a SENSAÇÃO (APARIÇÃO) e a CONSTRUÇÃO (CONHECIMENTO DO OBJETO), determinando numa forma.

(APARIÇÃO: é a concepção que cria a forma da continuidade no espaço, cujo fundamento está na /

SENSAÇÃO.

Vide item 12.

(Conhecimento do objeto. Vide item 14)

É o caminho para encontrar a real identidade entre o externo e o interno. O instinto e a cultura devem ir juntos.

Visa dar a síntese das transformações pelas quais o sujeito passa em seus dois motos, O RELATIVO e o ABSOLUTO.

Na preocupação pelo MOTO DO OBJETO, em sua interpretação lírica.

26) OBRA DE ARTE Construção arquitetônica irradiante, do qual o artista forma o núcleo central (não o objeto)
QUADRO:
OBJETO-AMBIENTE

É um organismo independente, cujos elementos formativos obedecem a suas leis internas.

É a síntese de todos os momentos-
tempo
forma
lugar
cor
tom

O objeto-ambiente é o objeto vivido em seu porvir, vive sua realidade essencial como resultante plástico entre objeto - ambiente.

O objeto ambiente não tem uma forma a priori, mas só é definível a linha que marca a relação entre/ seu peso (QUANTIDADE) e sua expansão (QUALIDADE).

É uma nova unidade indissolúvel de forças contraditórias em evolução.

É a encarnação perfeita e positiva de um momento histórico.

CONCLUSÃO - Finalidade da obra de arte futurista.

1. Moldar a atmosfera
2. Desenhar as forças dos objetos
3. Desenhar a forma das continuidades no espaço.
4. Materializar o fluido.

VISÃO FUTURA DO MUNDO:

Os quadros não mais bastarão. O olho humano perceberá a cor como emoção em si.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T.W. - Notas de Literatura, Ariel, Barcelona, 1962.
- Alonso, D. - Poesia Espanhola, Instituto Nacional do Livro, 1960.
- Ambrogio, I. - Formalismo e Avanguardia in Russia, Editori Riuniti, Roma, 1968.
- Anceschi, L. - Fenomenologia della Critica, Casa Editrice - Patron, Bologna, 1966.
- Apollonio, U. - Futurismo, Mazzotta-Editore, Milano, 1970.
- Aristóteles - Poética, Guimarães Editores, Lisboa, 1964.
- L'Arte Moderna - Settimanale nº 45 vol. V. Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1967.
- Bakhtine, M. - Problèmes de la Poétique de Dostoievski, Traduit du Russe Aux Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- Barthes, R. - Essais critiques, Paris, Seuil, 1964.
- Idem - Introduction à l'analyse structurale des récits, Communications, nº 8, Paris, 1966.
- Idem - S/Z, Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, R. - Par où commencer, Publicado no nº 1 da Revista Poétique, Edit. Seuil, Paris, 1970.

- Balla, C. - Ricostruzione Futurista dell'Universo - Balzoni Editore, Roma, 1969.
- Bastide, R. - Usi e significati del termine struttura, Bompiani, Milano, 1966.
- Biélii, A. - Peterburg Ed. Bradda Books Ltd. - Letchwrth, 1967.
- Boccioni, U. - Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico), Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1914.
- Campos, A.H. de - Panorama do Finnegans wake, Perspectiva, - São Paulo, 1971.
- Campos, A.H. de e Schnaiderman, B. - Poesia Russa Moderna, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.
- Campos, A. de, Pignatari, D. e Campos, H. de - Teoria da Poesia Concreta, Textos Críticos e Manifestos - (1950-1960), Edições Invenção, São Paulo, 1965.
- Candido, A. - Literatura e Sociedade, São Paulo, Companhia e Editôra Nacional, 1967.
- Idem - Vários escritos, São Paulo, Livraria Duas Cidades, - 1970.
- Cangiullo, F. - Le Serate Futuriste - Ceschina, Milano, 1961.

Carreter, F.L. - Diccionario de Términos Filológicos, Editorial Gredos, Madrid, 1968.

Communications nº 16, Paris, Seuil, 1970.

Communications nº 8, Paris, Seuil, 1966.

Cohen, J. - Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966.

Croce, B. - La Filosofia di Giambattista Vico-Laterza, - Bari, 1911-1965.

De Saussure, F. - Curso de Linguistica General, Editorial Losada, Buenos Aires, 1967.

Dictionnaire de la civilisation égyptienne, Guy et M. F. Rachet. Ed. Larousse, 1968, Paris.

Dorfles, G. - L'Estetica Del Mito (Da Vico a Wittgenstein) E. V. Mursia & C. Milano, 1968.

Dorfles, G. - Il Divenire delle Arti - Giulio Einaudi, Editore, Torino, 1967.

Duganov, R. in Vopróssi Literaturi nº. , Moscou, 1971.

Eco, U. - Apocalípticos e Integrados, Editôra Perspectiva São Paulo, 1970.

Eco, U. - La Definizione dell'arte. Ed. V. Mursia & C. Milano, 1968.

- Eco, U. - Le Poetiche di Joyce, Bompiani, Milano, 1966.
- Eco, U. - Momenti e problemi di storia dell'estetica,
Marzcarati, Milano, 1960.
- Eco, U. e Faccani, R. - I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico, Bompiani, Milano, 1969.
- Eco, U. - La Struttura Assente, Bompiani, Milano, 1968.
- Eisenstein, S. - Anotaciones de un director de Cine. Editorial Progreso Moscu, (1947?).
- Erlich, V. - Il Formalismo Russo. Ed. Bompiani, Milano, 1966.
- Foucault, M. - Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1966.
- Gambilli, M.G. - Archivi Del Futurismo, Vol. I, Vol. II, De Luca Editore, Roma, 1958.
- Goetz, W. - Historia Universal, Espasa-Calpesa, Madrid, 1949.
- Goriély, B. - Le Avanguardia letteraire in Europa, Feltrinelli Editore, Milano, 1967.
- Greimas, A.J. - Sémantique structurale, Ed. Larousse, Paris 1966.
- Greimas, J.A. - Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique, in Communications n° 8, Seuil, Paris, 1966.

- Greimas, A.J. - Du sens, Paris, Seuil, 1970.
- Grillandi, M. - Majakovskij e i Futuristi Italiani in
"Letteratura" 70/71, 1964.
- Grünevald, J.L. - A Idéia do Cinema, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969.
- Hegel, G.W.F. - La Poésie, Aubert-Montaigne-Paris, 1965.
- Heilmann, L. - Corso di Linguistica Teorica, Celuc, Milano, 1971.
- Hjemslev, L. - I Fondamenti della Teoria del Linguaggio, -
Giulio Einaudi Editore, Torino, 1968.
- Ingarden, R. - Fenomenologia dell'opera letteraria, Editrice Silva, Milano, 1968.
- Jacoppi, R. - Poesia Futurista Italiana, Guanda Editore, -
Parma, 1968.
- Jakobson, R. - Linguística e Comunicação, Cultrix, São Paulo, 1968.
- Jakobson, R. - Fonema e Fonologia, Livraria Academica, Rio de Janeiro, 1967.
- Jakobson, R. - Selected Writings II, Mouton, The Hague, Paris, 1971.
- Jakobson, R. - Essais de Linguistique Générale. Les
Éditions de Minuit, Paris, 1963.

- Jakobson, R. - Linguística, Poética, Cinema, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1970.
- Joyce, J. - Ulysses, The Bodley Head, London, 1964.
- Kayser, W. - Análise e interpretação da obra literária - (Das sprachliche Kunstwerk), 4a. edição portuguesa, Coimbra, Arménio, Amado Editor, 1967.
- Khlebnikov, V. - Choix de poèmes, Pierre Jean Oswald, 1967, Paris.
- Khliébnikov, V. - Le Pieu du Futur, Editions l'age d'Homme Paris, 1967.
- Khliébnikov, V. - Sobránie Sotchinénii I, II, IV, V - (Obras reunidas) Ed. Wilhelm Fink Verlag München 1968, Coleção "Slavische Propyläen".
- Laugates - La Linguistique en U.R.S.S., R. L'Hermitte, setembro, 1969, nº 15.
- Levin, S. - Linguistic Structures in Poetry, Mouton - The Hague, 1969.
- Lucini, G.P. - Le Antitesi e Le Perversità, Guanda, Parma, 1970.
- Markov, V. - Russian Futurism, University of California Press, Los Angeles, 1968.

- Marinetti, F.T. - La Grande Milano Tradizionale e Futurista, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1969.
- Marinetti, F.T. - Teoria E Invenzione Futurista, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1969.
- Mukarovsky, J. - La Funzione, La Norma e il Valore Estetico, come Fatti Sociali, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1971.
- Nietzsche, F. - Così Parlò Zarathustra, Attilio Barion - Editore, Milano, 1923.
- Paci, E. - La presenza nella Fenomenologia dello spirito - di Hegel in Aut-Aut 128, Lampugnani Nigri Editore, Firenze, 1972.
- Pasternak, B.L. - La Reazione di Wassermann, Marsilio Editore, Padova, 1970.
- Paz, O. - Signos em Rotação, Perspectiva, São Paulo, 1972.
- Peirce, C.S. - Collected Papers, Vol. I, III, IV (os itens sobre diagramas e os capítulos sobre GRAPHS, DIAGRAMS, LOGICAL, ALGEBRA) Cambridge - Harvard University Press, 1933.
- Poétique - nº 4 - Ed. Seuil, Paris, 1972.
- Poétique - nº 7 - Ed. Seuil, Paris, 1971.
- Pomorska, K. - Russian Formalist Theory And Its Poetic Ambiance, The Hague, Paris, Mouton, 1968.

- Proença-Cavalcanti, M. - Ritmo e Poesia, Ed. Organização Si-
mões, Rio de Janeiro, 1955.
- Riffaterre, M. - Essais de Linguistique Structurale, Ed.
Flammarion, 1970.
- Ripellino, A.M., Majakovskij e il Teatro Russo d'Avanguardia
Einaudi, Torino, 1959.
- Ripellino, A.M. - Poesie di Chlebnikov, Einaudi, Torino,
1968.
- Sanguineti, E. Ideologia e Linguaggio, Feltrinelli, Mila-
no, 1970.
- Sapir, E. - Le langage, Petite Bibliothèque Payot, Paris,
1970.
- Sapir, E.
Rio de Janeiro, 1969.
- Scalia, G. - La cultura italiana del 900 attraverso le ri-
viste, Vol. IV, Lacerba, La voce (1914-
-1916) Giulio Einaudi Editore, Torino, 1961.
- Schnaiderman, B. A Poética de Maiakóvski, Editôra Perspec-
tiva, São Paulo, 1971.
- Sebeack, T. - Style in Language, MITU.PRESS., 1969.
- Seligmann, K. - Le Miroir de la Magie, Éditions du Sagittai-
re, Paris, 1961.

- Smith, N. - Wordsworth, Oxford University Press,
1970.
- Soffici, A. - Primi Principi Di Una Estetica Futurista, Firenze, Vallecchi Editore, 1920.
- Soffici, A. - Simultaneità e Chimismi Lirici, Vallecchi Editore, Firenze, 1919.
- Talbot Rice, T. - A Concise History of Russian Art, Thames and Hudson, New York, 1963.
- Tchukovski, K. - Litsa i Maski (Rostos e Mascaras) s.e.
S. Petersburgo, 1914 (pg. 93 a 136)
- Tel Quel - nº 47, Automne, 1971.
- reunis, présentés et traduits par Tzventan-Todorov, Paris, Seuil, 1965.
- Vários - Arte e Poesia, de Luca, nº 1.
- Vários - Le Cercle de Prague - Change nº 3, Seuil, Paris, 1969.
- Vários - Estructuralismo y Literatura, Ediciones Nueva Vision, Buenos Aires, 1970.
- Vários - Critica D'Arte, Vallecchi Editore, Firenze, Anno XVII, fascicolo 111, maio, junho 70.

- Vários - Literaturnie Manifesti Mouton,
The Hague, Paris, 1969.
- Vários - I Nuovi Poeti Futuristi, Edizioni Futuriste di
Poesia, Roma, 1925.
- Vários - I Poeti Futuristi, Edizioni Futuriste di Poesia,
Milano, 1912.
- Vários - La poétique la mémoire - Change nº 6, Seuil, Pa
ris, 1969.
- Vários - I Problemi Attuali della Linguistica, Valentino
Bompiani Editore, Milano, 1970.
- Vários - Quaderni di Studi Semiotici nº 2, particolarmente
o artigo de V.Eco: 'Introduction to a
Semiotics of Iconic Signs.'
- Vários - Rhétorique Générale, Larouse, Paris, 1970.
- Vários - Teoria da Literatura - Formalistas russos. Ed.
Globo, 1971.
- Vários - Simposium "problemi ritma, khudó,jestviennovo
vriemeni i prostranstva v literature i isskusstvie"
Sovietskii Pisatelh - Leningradskoie Otdielienie, 1970
- Wellek, René e Warren, Austin - Teoria da Literatura, Lis
boa, Publicações Europa-América, 1962.
- Khardjiev, N. - Poeticheskaia Kulhtura Maiakovskovo,
Moskvá, Isskusstvo, 1970.