



O SOL DE VIELIMIR KHLÉBNIKOV

Isaac Newton Almeida Ramos¹

*Ai do marujo que tomar/ O ângulo errado de marear/ Por uma estrela:/
Ele se despedaçará nas rochas,/ Nos bancos sob o mar. (Khlébnikov)¹*

Resumo: Este artigo apresenta a análise de um poema futurista de Velimir Khlébnikov, sem título, a partir de conceitos filosóficos e sob a luz da teoria da literatura. Utilizando-se de uma abordagem didática, são enfocados os elementos sonoros, morfossintáticos e, sobretudo, o plano semântico. O procedimento estético da vanguarda poética trouxe à cena esse poeta que revolucionou a literatura russa e abriu caminho para a poesia de Maiakóvski.

Palavras-chave: Khlébnikov, vanguarda russa, futurismo, natureza diurna e sol.

Résumé: Cet article présente une analyse d'un poème futuriste de Velimir Khlébnikov, sans titre, de concepts philosophiques et à la lumière de la théorie de la littérature. En utilisant une approche didactique, sont axés les éléments sonores, études morphosyntaxiques et, surtout, le plan sémantique. La procédure esthétique d'avant-garde poétique a portée à la scène ce poète qui a révolutionné la littérature russe et a ouvert la voie à la poésie de Maïakovski.

Mots-clés: Khlébnikov, avant-garde russe, futurisme, nature diurne et soleil.

Eu vi
Um vivo
Sol
Ou tom no
Outono
Só no
Sono
Azul.
Enquanto
Do canto
Dos teus calcanhares

¹. Doutor em Letras/ Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Docente da área de Literaturas de Língua Portuguesa da UNEMAT. Bolsista CAPES.

Calças os ares
Para o novelo
Da nebulosa,
Teu cotovelo
Em ângulo alvo
Alteando aos lábios.
Abril,
Abrir
A voz
Às provas
De
Deus.
Consonha
Em vôo
Aberto
O abeto,
Colhe os
Olhos
Azuis
Com os laços
Das sobrançelas
E dos pássaros
Cerúleos.
No anil
Há mil.

1919

(Tradução de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman)

Ao longo dos meus anos de experiência no magistério superior tenho acompanhado a angústia de centenas de alunos da graduação e das pós-graduações *lato sensu* no que tange à dificuldade em analisar poemas. Tentei um pouco de tudo. Exercitar a leitura. Esquematizar uma análise. Relacionar música, cinema e outras artes à poesia e dediquei muitas horas no ensaio de alunos para o exercício de dramatização de poemas. Sobre esta última atividade, muitos alunos chegavam até a pensar que faziam teatro. Todavia, sempre procurei deixar claro que o teatro possuía muito mais fundamentos e práticas exaustivas de artes cênicas. As apresentações, na maioria das vezes, aconteciam em outros espaços que não a sala de aula, como teatros, galpões, ao ar livre e, pelo esforço e dedicação, costumava avaliar essa apresentação como uma das quatro notas semestrais. Mas os anos se passaram. Mesmo as experiências tendo sido válidas, antes de repeti-las, gostaria de mostrar outros caminhos que também levam à poesia. Um desses é o da análise literária. (Lembro Drummond: “penetra surdamente no reino das palavras”). Imbuído desse propósito, apresento a análise a seguir.

A escolha do autor e do poema é inusitada. Tenho minhas dúvidas se algum alu-

no da graduação, salvo se for de literatura russa, conhece alguma obra deste poeta de vanguarda. Penso que os ensinamentos de Pound (1997, p.34) continuam bem atuais: “Se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia, deverá fazer uma das duas coisas ou ambas. I. É, OLHAR para ela ou escutá-la. E, quem sabe, até mesmo pensar sobre ela”. Deve-se reparar e preparar todos os sentidos e exercitar a leitura de poesia. Nada substitui o contato visual áudio imagético da poesia. Como diria Haroldo de Campos e Umberto Eco, deve-se buscar a obra aberta. E o poema (penso em Paz) é uma obra em pé.

O início de uma análise literária deve, na medida do possível, refletir a experiência de leitura de quem a faz. Mas também não se trata de *fé cega faca amolada*, como diz o título da música de Milton Nascimento. Não é o *museu de tudo* muito menos a *escola das facas*, como os títulos de João Cabral de Melo. Não é preciso ter lido o *arco íris branco*, de Haroldo de Campos ou se arriscar a *um lance de dados* mallarmeano. Ler um *livro sobre nada* pode ajudar no conhecimento do autor que diz que “poesia é voar fora da asa” (valha-me Manoel de Barros), mas, se preferir, pode parar no *livro das ignorâncias*. Deve tentar ver haroldamente a *arte no horizonte do provável* e conhecer candidamente a *formação da literatura brasileira*. Se houver tempo no *dorso do tigre* de Benedito Nunes, leia *alguma crítica* de Alexandre Barbosa na *leitura do intervalo*. Para voltar à poesia, pula nas *águas de visitaçã*o de Silva Freire e aprecia a *ave* de Wladimir Dias-Pino para ter alguma coisa *solida*. Para não se deter tanto na introdução à análise, *viva vaia* e joga *xadrez nas estrelas* com os irmãos Campos ou tenta entender drummondamente o *sentimento do mundo* ou sentir a *rosa do povo* e saber da *morte e vida Severina* cabralina, por fim iça Bandeira na *estrela da vida inteira*.

Após esse circunlóquio de títulos e nomes, passo à tarefa de contemplação crítica e imagética do poema. Sem pretender devanear, lembro que a intensa luminosidade do sol foi a responsável por queimar as asas de Ícaro, cujo mito é bem conhecido na história da arte. Abdala Junior, de modo pictural, utilizou esse tema para compor o título do primeiro capítulo do livro *De Vôos e ilhas: Literatura e Comunitarismo* (2003). No referido, ele apresenta um primeiro recorte baseado na narração mítica para fazer referência à Antiguidade clássica e ao seu ideal de equilíbrio. Um segundo recorte remete à Europa renascentista, às grandes navegações. Nesse momento evoca que a primeira imagem necessária é a ilha da utopia. Utilizando-se de uma acurada visão crítica, o autor relaciona diversas obras literárias que são abordadas no referido texto. Antes disso, lembra do sol – este *mito que é tudo*, na imagem de Fernando Pessoa. Depois discorre como funcionava a vida social da ilha da Utopia para Thomas Morus.

Blok (2005), para falar dos humanistas, também cita Morus em seu texto intitulado “A ruína do humanismo”. No entanto, a lembrança maior dos humanistas se dá quando fala de Schiller, dizendo que com a sua morte teria morrido o estilo do humanismo – o barroco. É a deixa necessária para falar de Goethe que, “sem o jovem Schiller e sem o velho barroco; distinguirá nas trevas os contornos do futuro; observará as línguas de fogo, que logo começarão a difundir-se por esse templo em lugar dos raios de sol” (apud CAVALIERE et al., 2005, p.284). E que importância tem os raios de sol na obra de Viélimir Khlebnikov e na análise em questão? Pensarei nisso mais tarde.

Antes de continuar a discussão teórica, seria pertinente abordar de forma breve acerca da vanguarda poética russa do início do século XX. Os dois grandes nomes desse período são, respectivamente, Khlébnikov e Maiakóvski (este último um pouco mais conhecido no Brasil, sobretudo durante o regime militar). Seria muito difícil falar de um sem falar do outro, dois eméritos futuristas. Efetivamente, tiveram espaço político e poético diferentes. O primeiro, após a Revolução de 1917, alistou-se no exército e viajou como um verdadeiro andarilho. Quando regressava, recebia dos companheiros cubo futuristas os mais diversos manifestos estéticos para que assinasse em face de que o tinham como grande liderança poética. Quanto ao segundo, após a Revolução Russa, passou a ler os seus versos em grandes auditórios e sua atividade poética adquiriu caráter diverso tendo sido algumas vezes acusado de “incompreensível para as massas”, todavia não se dispôs a baixar o nível de sua produção sob o argumento de que o povo deveria ser educado para compreender a boa poesia. Nesse momento, abro um parêntesis: vem-me a lembrança a situação de poetas brasileiros da segunda metade do século XX. Penso em Mato Grosso, com Wladimir Dias-Pino, Rubens de Mendonça e Othoniel Silva, no começo da década de 50, procurando promover o intensivismo e Silva Freire com seus blocos poemáticos. Em São Paulo, com os irmãos Campos e Décio Pignatari e, no Rio de Janeiro, Wladimir, Ferreira Gullar e Ronaldo Azeredo formando o grupo de seis poetas que participaram da ENAC (Exposição Nacional de Arte Concreta), em 1956 e 1957, na qual lançaram as bases para o concretismo no Brasil. Depois vieram os neoconcretistas com Gullar e dissidentes do concretismo. Para fechar esse ciclo, os participantes do poema-processo com Wladimir, Álvaro de Sá, Neide Sá e situação semelhante a dos futuristas russos. Fecho o parêntesis.

No prefácio da 1ª edição da antologia *Poesia russa moderna* (1967), organizada pelos irmãos Campos e Boris Schnaiderman, este último não deixa dúvidas quanto à importância desses dois poetas: “A irrupção do convencionalmente não-poético, como matéria de poesia, que se manifesta com Khlébnikov, encontra sua plena afirmação na obra de Maiakóvski” (SCHNAIDERMAN, 2001, p.25). Também afirma que, enquanto a linguagem poética de Khlébnikov tinha um toque rural, e frequentemente arcaico, a de Maiakóvski assumiu um caráter urbano por excelência.

Diante da situação vivida por cada um dos poetas (não se defende aqui a tese de explicar a poesia a partir da vida dos autores) e, sobretudo, pela abordagem em diversos poemas afirmo que os raios de sol servem metaforicamente e metonicamente para iluminar o caminho poético de Khlébnikov. E “em poesia, onde a similaridade se superpõe à contigüidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico” (JAKOBSON, p.149). A luz do sol, o azul do céu, todos os brilhos compõe uma espécie de mosaico na quase totalidade dos poemas traduzidos e apresentados no livro *Poesia russa moderna*. Exemplo disso pode ser observado na epígrafe deste artigo cuja estrela é a luz metonímica que pode indicar amor ou traição. E o marujo (leitor), que tome cuidado.

Schnaiderman (2001) destaca que o que Khlébnikov fez não se parece com nada que havia sido feito até então. Além de ter ficado para trás os clichês do simbolismo, toda a linguagem convencional se articulava. Tratava-se de “um novo sistema semântico”, reproduzindo fala de Lúri Tinianov (um dos principais formalistas russos). E eis que o casual

tornou-se para Khlébnikov “o elemento mais importante da arte”, assinalou o russo. “Toda a essência de sua teoria consiste em que ele transferiu, em poesia, o centro de gravidade, dos problemas de som para o problema do significado” (SCHNAIDERMAN, p.21). A língua transmental ou transracional (também conhecida por *záúm*) foi um de seus instrumentos de criação poética. Esta propiciava não apenas uma reverberação das palavras assim como uma (des)montagem morfossintática até atingir o registro do canto dos pássaros. Não por acaso “Maiakóvski distingue as faixas de consumo, admitindo a possibilidade de uma poesia cujos consumidores seriam, em primeiro lugar, outros *produtores* (poetas), como a do genial inovador Vielimir Khlébnikov” (CAMPOS, 1976, p.77-78). A morte deste último teria passado despercebida, não fosse um artigo indignado de Maiakóvski. Ainda assim somente seis anos após a morte de Khlébnikov – que ocorreu em 1922 – é que saiu uma edição de suas obras em cinco volumes, depois completada por inéditos em 1940.

O poema em análise não chega a ser um exemplo típico de *záúm*, todavia explora algumas combinações sonoras que revelam um interessante jogo paronomástico erguido em única estrofe de 36 versos. Trata-se de um poema em prosa curta. E como toda grande poesia, nele predomina a função poética. Vários dos versos possuem apenas uma palavra, as quais podem ter carga semântica como o substantivo “sol”, o adjetivo “azul”, o verbo “abrir” ou até mesmo uma mera preposição “de”. Apesar de estruturado em única estrofe, há tão somente cinco pontos ao longo do poema. Por isso, aproveitarei essa marcação para dividi-lo em cinco partes desiguais, posto que possuam 8, 9, 6, 11 e 2 versos, respectivamente. Em virtude de não ler em russo, seguirei a impecável tradução de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman.

O poema se inicia da seguinte forma: “Eu vi/ Um vivo/ Sol/ Ou tom no/ Outono/ Só no/ Sono/ Azul”. É importante observar que na oração principal ele anuncia e enuncia através da primeira pessoa do singular. O EU poemático está marcado por um ritmo trocaico. O ritmo trocaico, advindo do pé grego (a chamada métrica clássica), pode ocorrer com duas sílabas de mesma duração em que o acento recai sempre sobre a primeira. Talvez por isso haja um único verbo /vi/, no passado, que se desdobra como um eco em uma derivação regressiva do verbo para o nome (adjetivo) VIVO, o qual remete ao substantivo SOL. Antecedendo essa situação, deve-se observar o olhar vivo materializado pelo fonema /v/, o qual se trata de uma consoante fricativa labiodental sonora. Vi, cujo órgão de eleição é o olho, é o primeiro verbo utilizado no poema. Instaura-se uma realidade através de um olhar que trespassa o poema, que possibilita viver, enxergar e sentir todas as estações do ano. O poeta se manifesta através da natureza diurna. Aproveita-se o sol como fonte de luz, do calor e da vida. E o mesmo sol dionisíaco é quem derreteu as asas de Ícaro. “Se não é o próprio Deus, é, para muitos povos, uma manifestação da divindade (epifania uraniana)” (CHEVALIER, 1996, p.836).

O sol é vivo, sendo forte nas estações primavera e verão. Uma leitura que poderia ser feita é considerar as quatro estações do ano e o ciclo rotacional da Terra, diante disso, o poema teria seu começo narrativo poético no verão. Sonoramente, ele expõe o fonema vocálico /i/ para depois chegar ao /o / do sol que também é esférico, redondo e passa do /o/ átono para o tônico. O som do /i/ pode simbolizar um grito, um espasmo, um uivo ou

lamento. Pode ser triste ou medonho. Pode ser forte ou fraco. Há como que um princípio de assonância do /i/, com a abertura do diafragma do olho que se abre diante/perante a claridade do SOL e se fecha a ponto de baixar o som: Ou tOm nO/ OutOnO. O jogo paronomástico continua, mesmo sem utilizar a derivação regressiva. Diga-se de passagem, essa parte funciona como espécies de monossílabos musicais de maneira que muda apenas a velocidade do som.

Durante a análise de um poema é importante verificar o aspecto temporal, caso seja evidente ou haja um interlúdio. Tal procedimento se verifica no texto de Khlébnikov. Para tanto basta relacionar a ação temporal do poema à natureza propriamente dita, mesmo que seja do ponto de vista metafórico. Cabe lembrar que no outono as folhas caem. Na prática, seria como se a natureza envelhecesse. Ainda, lembro que essa estação precede o inverno. Cria-se um efeito imagético, o qual mostra o brilho do sol respingando na outra estação e a aliteração do /s/ provoca um serpear entre as palavras “Sol”, “Só”, “Sono” até desembocar no “aZul”. Pelas frestas do raio de sol e diante de pequenas portas que se abrem para um mundo mágico, como na maioria das estórias de contos de fada, o leitor é arremessado a um sono diurno e metafórico. Não há como voltar atrás na janela do tempo. É a narrativa poética que engendra sua matéria de palavras.

Retorno ao corpo da teoria no campo da filosofia e tento relacionar o “inconsciente freudiano” com o “ainda-não-consciente” de Bloch, um dos principais filósofos marxistas do século XX que escreveu sobre muitos assuntos, sobretudo a utopia e também literatura. Foi um ferrenho defensor do uso revolucionário da forma pelas vanguardas artísticas, no caso o expressionismo. Por isso, seu nome aparece aqui em destaque. Outra relação que pode ser feita é a do “sonho noturno” de Freud com o “sonho diurno” de Bloch. Segundo Bloch (2005, p.15) “nenhum ser humano jamais viveu sem sonhos diurnos, mas o que importa é saber sempre mais sobre eles e, desse modo, mantê-los direcionados de forma clara e solícita para o que é direito”. E os sonhos diurnos são estruturas fundamentais, “sonhos para a frente”. Nessa condição, acabariam por mover os objetos, as sociedades, as culturas. Nesse espaço temporal seriam “sonhos repletos de conteúdos de consciência utópica. Eles podem ser o lugar geométrico da concepção das imagens utópicas. Podem também antecipar o futuro e iniciar uma produtividade criadora” (MUNSTER, 1993, p.33). De volta ao parágrafo anterior: por que, azul? Porque se trata de um sono diurno que lança a imaginação para frente e, nesse movimento, desenvolve um intenso matiz poético erguido pela criatividade. Em outras palavras, seguindo a teoria blochiana, agora na perspectiva da sociologia, seria como se passasse da “não-contemporaneidade” à “trans-contemporaneidade” como marca evidente da consciência avançada dos grupos de vanguarda na área cultural e política. Khlébnikov poderia ter usado desse recurso.

Passo agora ao que denominei de segunda parte: “Enquanto/ Do canto/ Dos teus calcanhares/ Calcas os ares/ Para o novelo/ Da nebulosa,/ Teu cotovelo/ Em ângulo alvo/ Alteando aos lábios”. Esta possui alguns versos mais longos e inicia-se morfossintaticamente com a conjunção temporal “enquanto” (que anuncia uma oração subordinada adverbial). Ela é marcada por cinco preposições, tendo novamente apenas um verbo significativo: “calcas”. O outro, “alteando”, aparece na forma nominal (gerúndio). Se na primeira parte

a prosa curta era apresentada sob o prisma do EU poemático, nesta segunda o foco se dirige para o TU. Outra coisa que diferencia é que sai da natureza externa e passa para a natureza humana, conforme se pode comprovar em substantivos como “calcanhares”, “cotovelo” e “lábios”. Se morfologicamente eles poderiam ser classificados como substantivos, sintaticamente seriam adjuntos adverbiais de lugar e de tempo. É o tempo anunciado pelo encanto, pelo canto, pelo enquanto. O poeta – mestre no *záum* – esteticamente continua a aproveitar a sonoridade para obter novas (re)semantizações poéticas.

Ao mesmo tempo em que provoca um efeito sonoro sinestésico, apresenta novas imagens do corpo humano. São imagens em ângulos inusitados que, adiante, apontarei como erotização da forma e da linguagem em alma feminina. Percorrendo uma linha de raciocínio sensitivo, suponho que o TU seja de outro sexo. Diante dessa obra aberta, certamente, as palavras escolhidas não são casuais: “canto”, “calcas”, “novelo”, “nebulosa”, “ângulo alvo”, “lábios”. Primeiramente ocorre uma aliteração do /c/ que, progressivamente, é substituído pelo fonema /l/, consoante constrictiva lateral, até chegar ao /v/ (noVelo, cotoVelo, alVo), que, pelo menos no português, tem um visual erotizado. Os dois últimos fonemas citados ajudam na propagação do som, enovelando-se a língua como se enovela o poema em prosa curta. Alternam-se as assonâncias entre o /a/ (predominante) e o /e/; ficando como pós-tônicas /o/. Alerto para o som semantizado que vem se completando desde o início do poema e recebe a contribuição de rimas as mais diversas, como as toantes (caracterizadas pela repetição da vogal tônica, ou por vezes também da vogal átona), as ricas e as que ocorrem por encadeamento (fortes em todo o poema). Curiosamente, não há um esquema rímico definido. Talvez porque se trate de um poema de Khlébnikov. E o que dizer do “Teu cotovelo/ Em ângulo alvo/ Alteando aos lábios”? Retomarei essas imagens, ao final da análise.

Chego à terceira parte: “Abril,/ Abrir/ A voz/ Às provas/ De/ Deus.” Esta, mais curta até o presente momento, apresenta um mês específico: abril. Nas demais se avizinham estações do ano ou, pelo menos, pistas textuais para se chegar a elas. Apesar da semelhança sonora, neste caso não se trata de uma derivação imprópria ou regressiva. Parece mesmo ser uma provocação do poeta. Qual importância teria o mês de abril? Seria o início de uma nova estação? Seria um fato histórico ou revolucionário (quem sabe se fosse Maiakóvski seria mais fácil descobrir)? Depois de certo olhar na primeira parte o que aparece aqui é “a voz”, que precisa ser submetida “às provas de Deus”. Tratar-se-ia de um retorno messiânico do profeta do cubo futurismo? Não é o momento para ilações apressadas. Abril representa o mês da primavera na Rússia, o momento para contemplação da natureza, do porvir mágico e imagético que contagia as pessoas, que as tornam mais alegres – em consonância com a natureza diurna. Mas, aqui, não há sonho diurno. Há tão somente a descoberta, à luz do dia. O verbo “abrir”, no infinitivo, pede isso. Sintaticamente, começou com um nome e o mês do ano e, novamente, uma relação temporal manifestada pela ação verbal. No começo, era para abrir os olhos e fechar. Aqui é para abrir a voz para que seja ouvido por Deus. A natureza é Deus. É divindade poética manifestada.

Chego à quarta parte. A mais longa e mais lírica: “Consonha/ Em vôo/ Aberto/ O abeto,/ Colhe os/ Olhos/ Azuis/ Com os laços/ Das sobranceiras/ E dos pássaros/ Cerú-

leos.” Ela começa com um neologismo verbal. Volta o sonho diurno. Ainda, com olhos abertos para que desfrute do voo utópico.

A vontade utópica autêntica não é de forma alguma um almejar infinito, ao contrário: ela quer o meramente imediato e, dessa forma, o conteúdo não possuído do encontrar-se e do estar- aí [*Dasein*] finalmente mediado, aclarado e preenchido, preenchido de modo adequado à felicidade (BLOCH, 2005, p.26).

O jogo poético de palavras empregado incendeia como uma paisagem surreal. Ocorre que o poema data de 1919 e a publicação do Manifesto Surrealista ocorrerá somente em 1924, com André Breton. Quem sabe melhor seria evocar o texto “Bofetada no gosto público”, publicado bem antes, em 1912, e assinado por Burliuk, Kruchenik, Maiakóvski e Khlébnikov. No primeiro item, eles ordenavam que se respeitasse o direito dos poetas para justamente “ampliar o volume do vocabulário com palavras arbitrarias e derivadas (neologismos)” (apud TELES, 1983, p.127). Quanto ao aspecto sonoro, o conjunto de assonâncias encadeadas do fonema /o/ mostra um aspecto oval, esférico, a exemplo da palavra SOL que coabita o poema fisicamente de forma plástica: consOnha, vÔO abErto, O abEtO COLHE Os OlhOs cOm Os laçOs das sobrancElhas (grifos meus). Nos destaques, o ritmo dos versos é marcado pela breve alternância do fonema /o/ com o fonema /e/. É uma sonoridade amalgamada e consciente elevada a um saber estético do fazer - poético. Essa parte contém dois verbos que indicam ação: “consonha” e “colhe”. Os dois no imperativo, com um tom não de ordem, mas de pedido. O uso de *enjambement* (encadeamento sintático de um verso em outro) quase liga toda a expressão poética dessa parte. Ainda, a destacar, o jogo de fechamento sonoro entre aberto/ abeto. Essa última palavra refere-se a uma árvore utilizada no fabrico de papel.

Chega a ser curioso que Khlébnikov sonhara publicar seus poemas em livro, logo que voltasse para Rússia. Os responsáveis eram seus amigos que juntavam as anotações poéticas, as quais eram entregues em papéis avulsos. Talvez seja essa a causa de muitos poemas não terem título ou terem se perdido ou a composição tenha sido formada a partir de mosaicos poéticos. “Colhe os olhos azuis com os laços das sobranças e dos pássaros cerúleos”. A imagem surreal que contamina metonimicamente toda a luz do SOL, de um dia claro, muito claro, leva o leitor e, por extensão, o TU poemático às virtualidades de um sonho diurno. Voltam os olhos, aparecem sobranças cujas tranças assemelham-se ao voo dos pássaros. Os pássaros migram a cada estação. Eles procuram um lugar mais quente para se reproduzirem. E a evolução do poema mostra um andarilho por terra e pelo ar:

No anil
Há mil.

Essa última parte apresenta uma luminosidade hiperbólica, que perpassou todo o poema de Khlébnikov. Ele o encerra com um jogo paronomástico. É o fim. É o eterno (re)

começo da plasticidade imagética e sonora elaborada fio a fio, voo a voo ou, no sentido tradicional, verso a verso. Devido à intensa luz, não há espaço para um verbo – sequer na forma nominal. A rima perfeita. O dobre poético que foi tecido, tateado, tatuado e visto sob a lupa do EU poemático.

Chego a um momento crucial deste artigo. Ao longo dessa análise, pontuei algumas questões que ainda não foram respondidas. E, na verdade, não as serão. Antes de tudo, fazem parte de uma premissa poética. A primeira parte dessa premissa, que se configura em um silogismo crítico, foi apresentada sob o nome, sob a forma do SOL. O sol fica no firmamento azul cerúleo, alimento para o corpo e para a palavra poética, que se revela sob a forma de luz e calor. Recomenda-se não ficar muito próximo dele, caso contrário o voo será cego e poderá acontecer a mesma coisa que aconteceu com Ícaro – perder suas asas. Posto isso, passo à premissa poética.

O sol irradia por ângulos térmicos. Pois bem, ao longo do poema houve a utilização de palavras que poderiam remeter a outros sentidos. Uma das características da poesia é justamente a plurissignificação. Repetindo Empson: “As maquinações da ambiguidade estão nas raízes mesmas da poesia” (apud JAKOBSON, p.150). Em face disso, destaco alguns vocábulos utilizados no poema de Khlébnikov: VI/VIVO SOL, TOM, CANTO/ CALCANHARES/ CALCAS, NOVELO/NEBULOSA/COTOVELO, ÂNGULO ALVO/ ALTEANDO AOS LÁBIOS, ABRIR, VÔO ABERTO, COLHE OS OLHOS AZUIS COM OS LAÇOS DAS SOBRANCELHAS (grifos meus).

As palavras anteriormente destacadas contêm uma carga de erotização que permite afirmar que o SOL e o SONO AZUL diurno são materializados pelo desejo sexual do EU poemático. Os ângulos fechados em V, o canto simbolizado em V, o novelo da nebulosa simbolizaria os pêlos púbicos. Tem-se um cotovelo que, na imagem, forma um V em ângulo alvo (seria de uma mulher clara?) alteando aos lábios (seriam os de cima ou os de baixo?); o Vôo aberto (a disposição das pernas femininas) e, por fim, os laços das sobrancelhas (que, na imagem, também formam V). Destacando somente os verbos, temos: VI, CALCAS, ABRIR, CONSONHA, COLHE. Significados sugestivos se apresentam.

A segunda premissa é que o V representa simbolicamente o ventre feminino, o sexo desejado como sonho diurno. Na sequência dos verbos, há uma gradação verbal que vai desde o momento em que ele vê o vivo sol (seu objeto de desejo diurno), se sustenta sob os calcanhares e o cotovelo se ergue em ângulo alvo alteando aos lábios, em um momento de satisfação. Ela tenta abrir a voz até então emudecida. E num espasmo profundo consonha em voo aberto. A árvore do abeto possui uma imagem meio fálica: comprida e não muito grossa. E ele/ela colhe e se consome sobre os sumos do prazer contraído/recebido. É o prazer advindo da natureza diurna.

O poema de Khlébnikov se constitui em belo exercício do fazer poético, aí incluído a primorosa tradução de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. Também sugere variadas interpretações, dentre elas a que propus no final. Alguém poderia afirmar que se trata de um delírio de crítico. Prefiro objetar que tudo foi feito a partir do estudo dos elementos estéticos, dispostos pelo poeta, ao longo do texto. Utilizando outro termo, seria “a operação do texto” a que refere Haroldo de Campos (em livro do mesmo nome) ou “arquitectura” e,

bem antes dele, o formalista russo Yuri Lotman apresentou o “extra-texto”.

Próximo de finalizar esse artigo, com o intuito de consolidar a ênfase ao ensino da literatura, explico porque optei pelo uso majoritário da primeira pessoa durante a análise. Os manuais didáticos e professores recomendam utilizar a primeira pessoa do plural ou a impessoalidade. Ocorre que sinto segurança o suficiente para desfiar minhas considerações. Para chegar a esse ponto, foi preciso muita dedicação a essa tarefa de crítico. Para aqueles que estão no início da jornada, a recomendação é não desanimar e nem dizer que jamais fará uma análise como essa. Cada um possui seu próprio ritmo de criação e, este, deve ser alimentado a todo instante pela leitura intensa da boa literatura, afinal

uma obra é “eterna” não porque ela impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque ela sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica através dos tempos múltiplos: a obra propõe, o homem dispõe (BARTHES, 1982, p.213)

Com o intuito de evidenciar a preocupação para com o ensino da literatura, resalto que o texto aqui apresentado é fruto de uma expansão crítica e analítica realizada durante a apresentação de um seminário em sala de aula². Finalmente, destaco a sábia observação de Wimsatt e Beardsley: “o poema propriamente dito, se é que um poema existe, deve ser alguma espécie de objeto duradouro” (apud JAKOBSON, p.142).

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. De vôos e Ilhas – imagens utópicas e o mito de Ícaro em recortes ABDALA JUNIOR, Benjamin. De vôos e Ilhas – imagens utópicas e o mito de Ícaro em recortes clássicos e contemporâneos. In: _____. **De vôos e ilhas: literatura e comunitarismo**. Cotia-SP: Ateliê, 2003.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Debates, 24).
- BLOCH, Ernst. “Prefácio”. In: _____. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.
- BLOK, Aleksandr. “A ruína do humanismo”. In: _____.; CAVALIERE, A. et alli (org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005.
- CAMPOS, A; CAMPOS, H & SCHNAIDERMAN, B. **Poesia russa moderna**. 6.ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2001 (Signos; 33)
- CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

-
- JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética". In: _____. **Linguística e comunicação**. 10.ed. São Paulo: Cultrix, s/d.
- MUNSTER, Arno. "Ernst Bloch e o novo espírito utópico". In: **Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo: EDUNESP, 1993.
- POUND, Ezra. **Abc da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- TELES, Gilberto Mendonça. "Bofetada no gosto público". In: _____. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

(notas de fim)

1 Trecho de um poema de Khlébnikov, que foi musicado com o título "Nas rochas", por Paulo Ricardo. Esta faixa é a décima de seu primeiro LP da carreira solo (CBS), em 1989, cujo título levou o nome do cantor.

2 O referido aconteceu durante a disciplina "Os deslimites da palavra: Poesia nas vanguardas russas", na presença do Prof. Dr. Mario Francisco Junior, oferecida pelo programa de Literatura russa, na USP. A disciplina em questão, buscou analisar os fatores estéticos resultantes de determinados processos de criação da palavra poética no contexto das vanguardas do século XX.

