

**krystyna pomorska**  
**FORMALISMO**  
**E FUTURISMO**

**A Teoria Formalista Russa  
e seu Ambiente Poético**



**EDITORA PERSPECTIVA**

Título do original:

*Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*

© by KRYSZYNA POMORSKA

Direitos para a língua portuguesa reservados à

**EDITORA PERSPECTIVA**

1972

**EDITORA PERSPECTIVA S.A.**

Av. Brig. Luís Antônio, 3 025

Tel.: 288-6680

01401 — São Paulo — Brasil

# 2

## OS PREDECESSORES DO FUTURISMO

### O conceito de escola literária e os acmeístas

Nosso estudo se baseia na relação entre a teoria literária do grupo da *Opoiaz* e a prática literária de um certo grupo poético que intitulou a si mesmo de futurista. Este nome abrangeu uma grande variedade de fenômenos na obra criadora de muitos indivíduos, tendo apesar disso alguns denominadores comuns. Isso é o que comumente se chama uma *escola poética* (ou *literária*). O conceito usual de escola literária abarca a semelhança entre os seus membros no que diz respeito às suas tendências formais e ideológicas. Assim, os poetas que pertencem à mesma "escola" são

enfocados sob o prisma de terem preenchido, *a priori*, algumas "obrigações" em relação àquela escola. Mas a análise literária tem demonstrado que muitas vezes os escritores que pertencem a um grupo literário são muito diferentes entre si. É então que os críticos pedantes tentam reduzir à força essas diferenças e, assim fazendo, liquidam a individualidade dos poetas.

Em reação a esse tipo de procedimento temos escutado muitas vezes céticas proclamarem que a noção de "escola" é falsa, nada tendo a ver com os fatos, que está ultrapassada e é anticrítica. Baseando-se nisso, precisamente, é que Vladímir Markov, em seu livro sobre Khliébnikov, ergue-se contra o conceito de Futurismo como um grupo unificado.<sup>1</sup>

Por outro lado, há momentos na história literária em que percebemos grandes semelhanças entre poetas que escrevem na mesma época embora não cheguem a formar um grupo: não existe uma escola. Tal caso pode ser observado na segunda metade do século XIX com os exemplos de A. Fiet, J. Polónski e A. Grigóriev. As semelhanças entre os três são flagrantes, e contudo eles não tinham nem um programa comum nem qualquer sentido de agrupamento. Outro exemplo, ainda mais extremo, poderia ser encontrado no folclore: as semelhanças são fixadas, codificadas, predizíveis, mas ninguém se refere ao folclore como sendo uma escola literária.<sup>2</sup>

Examinemos o exemplo oposto: é o caso dos acmeístas (ou, como a si mesmos se intitulavam, os adamistas), onde se observa um grupo muito unificado, uma verdadeira escola poética, com um líder na pessoa de Gumilióv e com uma organização diretriz que usava um nome muito característico, a Guilda dos Poetas (*Tzekh poetov*). Mas seria difícil encontrar poetas tão diferentes um do outro, como veremos na discussão crítica dos membros individuais desta escola.

Mikhail Kúzmin (1875-1936) introduziu na poesia o motivo da fruição da vida em seus aspectos lúdicos. Apreciava o "espírito das miudezas" (*dukh*

(1) V. Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov* (Os poemas mais longos de Velimir Khliébnikov), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1962. Vide também seu "The Province of Russian Futurism", S.E.E.J., Vol. VIII, nº 4 (1964).

(2) Lídia Guinsburg aborda esse problema no artigo "Ópit filossófskoi líriki" (Ensaio de lírica filosófica), *Poética*, V (1929).

*miélotchei*) e a “comodidade doméstica” (*domáchni uiút*). Sua conhecida ode paródica começa com a glorificação dos prazeres da vida cotidiana:

*“Onde encontrar a pena, que descreva esta cent,  
Frio Chablis na garrafa, pão tostado na brasa.”*

Seu mundo é pequeno, caloroso e jovial. Kúzmin gostava das pequenas perversidades do amor e gostava também de fazer pequenas brincadeiras sobre o mundo todo: seu famoso poema *Fúsii v bliúdietchke* (“Fujiyama em um pires”) mostra o mundo refletido em um pires, através da fumaça do chá.

*“Um mundo primavéreo neste minimundo:*

.....  
*E esta baía, ainda que fora o dobro de ampla,  
Inteira se contém na borda porcelânea.”*

Sua paixão pelas “miudezas”, pelo ingênuo e pelo infantil, demonstra claramente que Kúzmin estava integrado na tradição do Rococó. De fato, Kúzmin menciona Marivaux e a “poesia ligeira” do século XVIII como sendo os seus modelos literários.

Nicolai Gumilióv (1886-1921), tendo abandonado muito cedo o estilo rococó, desenvolve motivos nietzs-chianos, sobretudo sua idéia principal do super-homem, através das imagens adequadas de criaturas anfíbias e diversos seres exóticos antediluvianos, que simbolizam a ousadia e a invulnerabilidade (*nieuiazvímest*). Seu primeiro volume de poemas traz o título bem característico de *Put konkvistadorov* (1905) (A trilha dos conquistadores). Os principais motivos na poesia de Gumilióv são o perigo, o risco e os atos heróicos ou perigosos. O seu *leitmotif* é a morte rápida e heróica no campo de batalha, que é freqüentemente comparada ou apresentada como um “banquete sangrento” (*krovávi pir*), ou colheita, — simbolismos próprios da velha literatura russa. O herói lírico de Gumilióv é “o guerreiro da Renascença” ou o viajante aventureiro, como foi observado pelos críticos contemporâneos.<sup>3</sup> Daí a sua admiração por F. Villon e Th. Gautier. Seus leitores seriam “audazes, joviais e maldosos” (*smiélie*,

(3) Cf. R. Motchúlski, *Classitizm v sovriemiénoi rúskoi póésii* (O classicismo na poesia russa moderna).



АНА АХМАТОВА

*viessiólíe i zlie*). As tendências didáticas são muito acentuadas na poesia de Gumilióv. Como ele mesmo diz, o seu objetivo é ensinar como recordar tudo da “vida ardente” dos que têm “os olhos cobertos de uma névoa sangrenta”.

Enquanto que a “poesia da miudeza” conduziu Kúzmin a estilizar sua linguagem de tal modo a lhe dar um efeito infantilizado, Gumilióv nos fala através de palavras “amplas e simples”, apropriadas à poesia heróica.

Mal apareceram os primeiros volumes poéticos de Gumilióv, o crítico Briussov, resenhando-os, notou que a sua poesia estava bem longe tanto do estilo lírico personalista quanto da vida contemporânea.<sup>4</sup> Briussov acentuava como traço característico da poesia de Gumilióv a sua “objetividade”, a ausência de um “ego” poético, já que “. . . o poeta desaparece por trás das imagens que desenha”.<sup>5</sup>

Ana Akhmátova (1888-1966) fez de seus sentimentos e experiências pessoais a matéria principal de sua lírica intimista e “subjativa”, para usar uma classificação de Briussov. Os motivos de encontro e despedida determinam todo o esquema da poesia de A. Akhmátova. A complementação artística desses motivos baseia-se em imagens de colorido folclórico: cartas, sinais, lágrimas, campainhas. A crítica da época qualificava a poesia de Ana Akhmátova de “diários líricos” e a comparava com a poética da *tchastuchka*.<sup>6</sup>

Akhmátova e Gumilióv, ao contrário de Kúzmin e Mandelstam, partilhavam um forte elemento religioso na sua poesia. Mas a realização artística é completamente oposta nos dois casos. A religiosidade de Gumilióv subentende premissas e conclusões filosóficas. Akhmátova transforma os motivos religiosos em acessórios rituais (como rosários, velas etc.) e sua heroína lírica aparece muitas vezes sob as vestes de uma freira. Tudo isso torna a lembrar a poética da *tchastuchka*.

(4) Cf. Briussov *Viessi* nº 3 (1908), resenha de *Romantitcheskie tsviétí* (Flores românticas) (1908).

(5) Briussov, *ibid.*, pp. 77-78.

(6) Cf. B. Eikhenbaum, *Ana Akhmátova, (Ópit análise, Tentativa de análise)* (Petrogrado, 1923). — N. de O.: A *tchastuchka* é uma forma de poesia popular. O nome designa cada quadra de uma canção cuja música é tradicional, mas cuja letra vai mudando, tratando com frequência dos acontecimentos do dia.

Ossip Mandelstam (1891-1938),<sup>7</sup> que participou do grupo acmeísta durante um curto período de tempo, com o seu volume *Kámen* (A pedra), trouxe para essa poesia um certo afastamento parnasiano, uma tonalidade clássica e uma imagética baseada na mitologia clássica. Os motivos de predominância catastrófica interligados à quietude clássica tornam Mandelstam mais próximo do Simbolismo (particularmente o simbolismo francês) do que qualquer outro representante do Acmeísmo. O seu estilo, ou a sua escrita, é típico da “poesia cultivada”.

Apesar deste resumo ser tão breve e superficial, compreendemos através dele que o conceito de escola literária não pode ser baseado na noção de semelhança entre escritores pertencentes a um mesmo grupo. Esses exemplos citados nos dão antes a idéia de agudos contrastes individuais, embora os acmeístas se considerassem uma escola literária bastante coesa e tivessem sempre aparecido como grupo. Portanto, a semelhança ou melhor a sociedade entre poetas deve ser procurada em aspectos diversos e não apenas no nível da comparação entre os integrantes.

Essa associação de poetas se origina da consciência de novas tarefas literárias a serem realizadas. Tal consciência conduz os participantes de um grupo a formular os seus objetivos em um *programa*.

Como muitos estudiosos já observaram, o programa de qualquer grupo literário inclui sempre um elemento de polemização com os seus antecessores, o elemento de *struggle*.<sup>8</sup> Os líderes acmeístas demonstraram não ser exceções a essa regra, como se vê pelos seus manifestos. Seu programa contém os seguintes pontos principais: a filosofia da arte, a lógica das imagens e dos gêneros poéticos, a poética em geral e a teoria da poesia. Quanto ao primeiro desses itens, foi colocado da maneira mais exaustiva possível no artigo de Gumilióv, “*Nasliédie simvolisma i akmeísm*” (“A herança do Simbolismo e o Acmeísmo”), em que o autor pede “. . . maior equilíbrio de forças e um conhecimento

(7) A data da morte é dada por G. Struve no volume *Ossip Mandelstam, Sobránie sotchiniéni v dvukh tomákh, pod red. G. P. Struve i B. A. Filipova* (Ossip Mandelstam, Obras reunidas em dois volumes, organizados por G. P. Struve e B. A. Filipov), v. I, p. LXX.

(8) Cf., por exemplo, L. Guinsburg, *Ópit filossófskoi líriki, op. cit.*

mais exato das relações entre sujeito e objeto do que houve no Simbolismo...”.<sup>9</sup> Gumilióv advoga aqui o materialismo filosófico em oposição ao idealismo simbolista. Idéia semelhante aparece no manifesto acmeísta de Mandelstam: “Amem a existência do objeto mais que o próprio objeto...”.<sup>10</sup>

No conhecido e muito citado artigo de Kúzmin “*O priekrásnoi iásnosti*” (“Sobre a bela nitidez”), o autor clama por lucidez e lógica na poesia. Seu tom irônico é dirigido, naturalmente, contra os simbolistas e a sua programática nebulosidade e ambigüidade:

“Quer sua alma seja íntegra quer fragmentada [...] imploro, *seja lógico* [...], lógico na concepção, na construção da obra, na sintaxe [...], seja hábil arquiteto, tanto nas miudezas como no conjunto [...].

[...] ame a palavra como Flaubert, seja econômico nos meios e avaro nas palavras, exato e autêntico, e encontrará então o segredo de algo magnífico — a bela nitidez, que eu denominaria clarismo”.<sup>11</sup>

L. Guinsburg, no artigo acima citado, observa que o mesmo princípio de lógica foi muito acentuado pela escola de Karamzin em sua polêmica contra “a poética selvagem” (*dikaia poética*) de Lomonossov e Dierjávin. A herança dos karamzinistas foi retomada por Púchkin, considerado pelos acmeístas como seu antepassado mais próximo e estimado dentro da tradição poética.

Na teorização poética, os acmeístas voltaram-se contra o abuso da metáfora (= “símbolo”) no estilo dos simbolistas. Proclamaram a liberdade de usar “outros meios de atividade poética” e, em conexão com essa tese, advogaram o retorno à simplicidade da “linguagem usual”. “Nós não concordamos em sacrificar ao símbolo outros meios de ação poética e procuramos a sua plena coordenação [...]”<sup>12</sup> diz Gumilióv no artigo já acima citado.

(9) N. Gumilióv, *Nasliédie simvolisma i akmeizm, Apólon* (Apolo), nº 1 (1913).

(10) O. Mandelstam, *Utro akmeisma* (O amanhecer do Acmeísmo), *Litteratúrnie manifiéstí*, 1929.

(11) M. Kúzmin, *O priekrásnoi iásnosti* (Sobre a bela nitidez), *Apolón*, 1910, (grifos meus).

(12) Gumilióv, *op. cit.*

A teoria geral da poesia e o conceito do que é o poeta também se modificam nitidamente. No lugar da "teurgia" dos simbolistas encontramos agora a noção da poesia como ofício (*remiesló*). Não é por acaso que a organização diretriz dos acmeístas foi chamada de Guilda dos Poetas. O artesanato poético em vez da inspiração é um ponto muito acentuado na doutrina acmeísta. O secreto conhecimento espiritual de um poeta é substituído, com aguda polêmica, pela limitação do conhecimento. Kúzmin expressa tal idéia com ênfase irônica e peculiar numa quadra:

*"Que dois mais dois são quatro,  
Que dois mais três são cinco,  
Eis tudo, tudo enfim  
Que saber nos é dado."*

Nesse novo programa, formulado com base num protesto anti-simbolista, encontra-se a unidade do grupo acmeísta. Tal unidade, portanto, não precisa envolver semelhanças entre os membros de uma escola, mas *deve* implicar na adesão de cada um dos poetas ao programa geral. Cada membro realiza a sua individualidade na obra criativa. Por exemplo, cada poeta pode desenvolver um ou outro aspecto particular do programa, que, posterior ou circunstancialmente, é tomado por característica inerente ao conjunto.

Cada um dos acmeístas realiza em sua poesia a *concreção* advogada no programa. Reflete-se em todos os níveis de sua poesia: nos temas e motivos, nas imagens, no estilo e na linguagem.

As imagens de Kúzmin nos atingem pelo seu caráter sensorial. Eis aqui uma amostra de sua paisagem:

*"Como teias de nuvens longitudinais,  
O sol — um olho-de-formiga — nos perfura,  
Pássaros-peixes, folhinhas pretas de chá,  
Desenham no topázio crespo do lazúli!"*

(“Fujiyama em um pires”)

Elementos de objetividade predominam também na sua descrição de sentimentos — domínio tradicional do “desconhecido” na poética simbolista:

*"Como o faminto  
Que recebe um pedaço de pão, macio e quente,  
Agradeço ao céu neste dia simplesmente  
Por me dar Você."*

E finalmente, lembremos uma vez mais o famoso manifesto de concreção e simplicidade, que se expressa na forma de uma ode, a fim de acentuar a importância do assunto tratado e o jogo com um gênero tradicional:

*"Onde encontrar a pena, que descreva esta cena,  
Frio Chablis na garrafa, pão tostado na brasa  
E essa doce ágata das cerejas maduras!"*

Na poesia de Gumilióv os motivos predominantes são as viagens exóticas e as aventuras, fantásticas e coloridas. Em suas resenhas dos primeiros volumes de Gumilióv, Briussov acentua particularmente o fato de que o jovem poeta "...cria para si mesmo países e os povoa de seres por ele mesmo engendrados: homens, feras, demônios. Nesses países [...], os fenômenos não estão submetidos às leis gerais da natureza, mas a outras, novas, às quais o poeta ordenou que existissem [...]".<sup>13</sup> Em outras palavras, Briussov viu no poeta a tendência para o fantástico e o irreal. Mas se considerarmos isso do ponto de vista da biografia de Gumilióv,<sup>14</sup> verificamos o quanto essa visão artística corresponde à vida real do poeta. E só então compreendemos que todos os acessórios exóticos não são, na verdade, requisitos de um conto de fadas, sendo a maioria deles documentos das viagens reais de Gumilióv à Abissínia, ao Egito e à Itália. Portanto, essa poética se relaciona com a forma de um *diário de viagem*. E isso certamente é uma manifestação da tendência para o concreto.

(13) Briussov, resenha de *Jemtchugá* (Pérolas), *Rúskaia misl* (O pensamento russo), livro 7 (1910).

(14) Os dados biográficos mais completos até agora se encontram na introdução às obras escolhidas de Gumilióv, de autoria de G. Struve: "N. S. Gumilióv. Jizn i litchnost" (N. S. Gumilióv. Vida e personalidade), N. S. Gumilióv, *Sobránie sotchiniéni v tchetiriókh tomákh, pod red. G. P. Struve i B. A. Filípova, tom I* (Obras reunidas em quatro volumes, organizados por G. P. Struve e B. A. Filípov, vol. I) (Washington, 1962).

A poética dos versos de Gumilióv confirma isso ainda mais decididamente. Na sua composição o poeta tende a dar às cenas dramáticas uma forma de *apresentação direta* e não uma forma de *descrição*. Deve-se prestar atenção à função dos tempos de verbo: é evitado o uso de pretéritos, prevalecendo tempos do presente e do futuro. Deste modo a apresentação direta é efetuada em termos de tempo presente, ao invés da descrição de eventos no pretérito:

*“Galgando o trepidante passadiço  
Ele recorda o porto, a solidão,  
Das botas de comando, couro liso,  
Limpendo a espuma a golpes de bastão.  
Ou quando, ao pressentir motim a bordo,  
Arranca da pistola, fulminante,  
E o ouro das rendas se despenca em pó  
Por sobre os punhos róseos de Brabante.”*

(“Os Capitães”)

Um ponto muito importante é o uso de *verbos sem prefixos*<sup>15</sup>, a fim de surtir o efeito de uma dramatização mais aguda. Eis aqui outro exemplo, a apresentação da morte do herói lírico:

*“Caio, sofro mortal angústia,  
Vislumbro o passado em vigília,  
E golfa o sangue feito ducha  
Sobre a relva seca e púida.”*

(“O operário”)

Esta profecia da própria morte do poeta — como foi muitas vezes observado pelos críticos — se expressa, de fato, com uma concreção profética de pormenores e, outra vez, com total efeito dramático em termos de tempo, graças às formas verbais do chamado presente perfectivo (de acordo com a terminologia da escola de Fortunatov).<sup>16</sup>

O mundo poético de Ana Akhmátova é um mundo composto de objetos e de ações, e não um universo

(15) Em russo existem, inclusive, dois termos para essa categoria verbal: *korientie* e *piervoródnie glagóli* (verbos de radical e v. primo-gênitos).

(16) Cf. V. Vinogradov, *Rúski iázik* (A língua russa) (*Utchpedguiz*, Editora Pedagógica Estatal, 1947). — N. de O.: O presente perfectivo, em russo, é uma forma verbal de presente, que funciona como futuro.

introspectivo. As fontes de sua experiência se reduzem a dois fatores principais: encontros e partidas de amantes. Mas os sentimentos relacionados com esses fatores não são analisados: são *expostos* através de um gesto ou de um pormenor concreto. Seria próprio dizer que os sentimentos são marcados pelos acontecimentos da vida cotidiana, que se tornam símbolos provisórios:

*"O peito gelando, aflito,  
E eu caminhava ligeira,  
A luva da mão direita  
Calcei no punho sinistro." ...*

Muitas vezes se encontra na poesia de Akhmátova a reinterpretação de um símbolo tradicional, transferindo-o para uma esfera puramente material. Tal é, por exemplo, o seu tratamento do símbolo da Musa. A musa de Akhmátova é uma mulher real de carne e sangue, com uma presença sombria. Além disso, a situação poética comum — *a Musa abandonando o poeta* — encontra nas obras de Akhmátova uma reinterpretação física:

*"A musa seguiu seu caminho. ...  
.....  
E as pernas morenas estavam  
Lavadas de gotas de orvalho."*

Outro aspecto da concretização da dicção poética é visível na tendência para a decomposição da fraseologia poética tradicional:<sup>17</sup>

*"Na amizade secreta de alguém alto,  
De jovem águia de olhos escuros,  
Entrei como em jardim de outono escasso,  
Entrei com passos leves e seguros."*

O que pode ser considerado como aquilo que nós chamaríamos uma *realização da metáfora*, que, no caso referido, pertence menos à fraseologia poética do que à fraseologia cotidiana: *voiti v drújbu* (travar relações; literalmente, "entrar na amizade"). Isto se dá, como observa Vinogradov, simplesmente pela inserção de um *simile* (*slovo v tzvíetnik*, como em jardim) dentro da frase *voiti v drújbu*.

(17) Cf. V. Vinogradov, *O poésii Ani Akhomátovoi* (Sobre a poesia de Ana Akhamátova — Leningrado, 1925).

Existem vários modos em que uma metáfora pode ser realizada. Por exemplo, Maiakóvski, especialmente em seu primeiro período, utiliza-se desse procedimento a fim de obter um tipo surrealista de imagens (cf. a famosa dança dos nervos em “Uma nuvem de calças”). Ana Akhmátova reduz as expressões metafóricas aos seus significados literais básicos. O próprio Mandelstam, cuja poesia foi, com freqüente precipitação, batizada de “parnasiana”, parece ter divergido dos parnasianos nesse ponto. O autor de *Kámen* e de *Tristia* alterou a poética da imagem parnasiana da Arcádia pela sua concretização e “prosaização”, como foi recentemente demonstrado em um estudo de R. Przybylski intitulado “A Arcádia de Óssip Mandelstam”.<sup>18</sup> A tendência de Mandelstam para usar motivos de material arquitetônico (especialmente em seu primeiro volume, *Kámen*, 1913) e nomes de substâncias duras e sólidas (*kámen*, *zóloto*, *almáz*, *piérlamutr* — pedra, ouro, diamante, madrepérola) de acordo com o apego dos acmeístas à arquitetura tomada como modelo poético, foi comentada pela crítica recente.<sup>19</sup>

Vejamos a seguir quais as inclinações dos acmeístas nas áreas da versificação e dos gêneros literários. Percebemos imediatamente que há importantes diferenças da prática simbolista.

Não se pode dizer que os acmeístas propuseram um tipo particular de estrutura do verso, embora também não se possa negar uma certa unidade nas estruturas que empregaram. Akhmátova, como se sabe, desenvolve várias formas de verso tônico (principalmente *dólnik*) que tendem, igualmente, a ter uma estrutura dialógica. Todos os seus poemas são curtos em ambas as direções: vertical e horizontalmente. A linha curta de Akhmátova — “de curto fôlego” — foi imediatamente adotada pelos seus contemporâneos<sup>20</sup> desde que fornecia um contraste decisivo com os longos monólogos dos simbolistas.

(18) R. Przybylski, “Arkadia Osipa Mandelsztama”, *Slavia Orientalis*, nº 3 (1964).

(19) Cf. N. A. Nilsson, “Osip Mandelstam and his poetry”, *Scando-Slavica*, IX (Copenhague, 1963).

(20) Cf. V. Jirmúnski, *Preodolévchie simvolizm* (Os que sobrepujaram o simbolismo), *Vopróssi teórii litteratúri. Státi 1916-1926* (Problemas de teoria da literatura. Artigos 1916-1926 — Leningrado, 1928).

Gumilióv constrói suas cenas dramáticas a partir dos fundamentos tradicionais do verso sílabo-tônico. Mas de modo muito característico evita todos os acessórios e epítetos metafóricos. Todos os seus qualificativos são precisos e definidos, referindo-se apenas a atributos concretos e necessários.

O rimário de Gumilióv revela uma propriedade interessante: as formas substantivas predominam intensamente nas posições rítmicas. As configurações rítmicas dos três primeiros volumes — *Put konkvistadorov* (A trilha dos conquistadores, 1905), *Romantícheskie tzvieti* (Flores românticas, 1907) e *Jentchugá* (Pérolas, 1910), revelam, em uma mostragem de 128 rimas, 78,9% de substantivos na posição da rima. Esta última característica da poesia de Gumilióv se relaciona aparentemente com a sua exigência de que a linguagem poética deveria ser “simples” e “clara”, pois o substantivo se refere diretamente ao objeto.

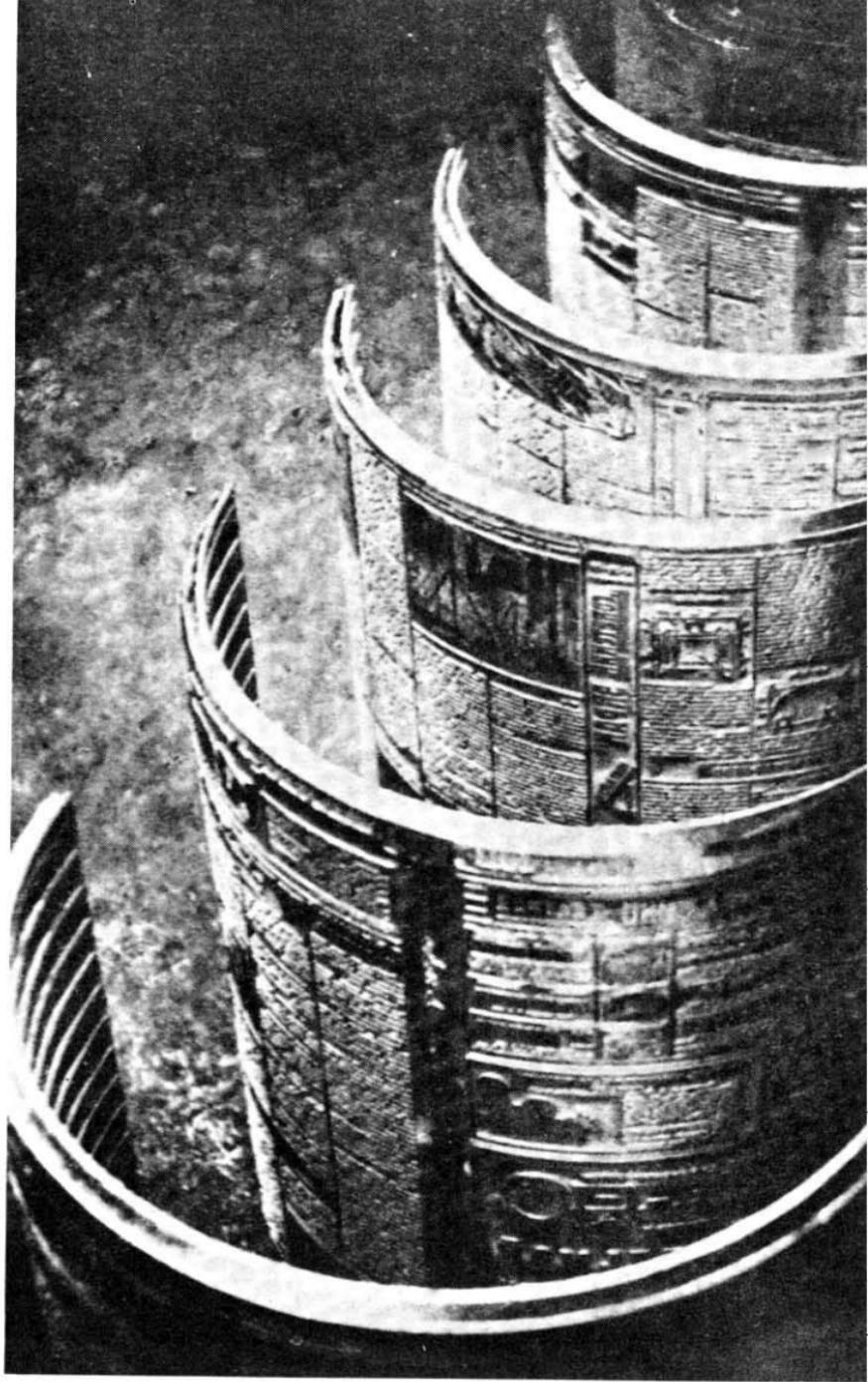
A concreção, isto é, a referência direta ao objeto ao invés de alusões indiretas ao mesmo, percorre todas as facetas da poesia acmeísta. Essa é uma forma de “fidelidade ao programa” que eles traçaram e é isso que os caracteriza como uma “escola”.

### **Simbolismo e Futurismo**

O caso do Acmeísmo serviu aqui a um propósito metodológico, mas pode também servir como exemplo de uma escola de poesia moderna, que surgiu em reação contra o Simbolismo. Os acmeístas, contudo, foram apenas a ala direita nesta sublevação. A ala esquerda foram os futuristas, reais antagonistas do Simbolismo.

O Acmeísmo, a despeito de seu forte sentimento de independência e diferença, foi afinal o resultado da evolução do Simbolismo. Segundo a justa formulação de Eikhenbaum, o Acmeísmo foi exatamente a expressão final do Simbolismo.<sup>21</sup> A nova escola tentou trazer a poesia de volta ao necessário equilíbrio que se perdeu na “segunda geração” dos simbolistas, isto é, na segunda década de sua atividade poética. Os acmeístas, conforme foi demonstrado, acentuaram o lado estético

(21) B. Eikhenbaum, *Ana Akhmátova*.



FOTOGRAFIA DE ALEKSANDR RÓDTCHENKO, "ESTEREÓTIPOS",  
*NÓVI LEF*, Nº 12, 1928

da poesia, contra o acúmulo de filosofia e misticismo imposto pelos seus antecessores.

Os manifestos acmeístas não soam muito beligerantes e realmente não declaram guerra aos simbolistas. Até admitem abertamente seus antecedentes simbolistas. No artigo-manifesto de Gumilióv anteriormente citado há uma passagem que formula o programa completo do grupo em termos moderados e equilibrados:

“[...] no entanto, para que esta corrente [o Acmeísmo] se afirme em toda a plenitude e constitua um digno sucessor da precedente, é preciso que receba a herança dela e responda a todas as questões por ela formuladas. A glória dos antepassados implica em obrigações, e o Simbolismo foi um digno pai”.

A ala revolucionária, os futuristas, tornou-se firmemente estabelecida um ano depois dos acmeístas. Em 1912 apareceu o famoso manifesto dos cubo-futuristas, *Pochchótchina obchchéstvienomu vkússu* (Uma bofetada no gosto do público), assinado por um grupo de poetas: David Burliuk, Alekséi Krutchônikh, Viélimir Khliébnikov e Vladímír Maiakóvski. Neste manifesto sente-se imediatamente um tom hostil e polêmico, que evoca os futuristas italianos e os manifestos de Marinetti e Soffici. Mas deixemos claro uma coisa: a semelhança é apenas na maneira geral de se exprimir. O programa estético e a prática poética dos futuristas russos não seguem o exemplo italiano. Ambos os movimentos pregavam a “poesia de nossa época” (*poésia sovriemiénosti*), que seria um complemento do desenvolvimento técnico e do ritmo da civilização moderna. Mas esse ponto do programa era universal: não somente era algo generalizado dentro do universo futurista como ainda os futuristas o compartilhavam com outros caminhos da arte moderna, como o Construtivismo, por exemplo. Desse postulado básico os russos e os italianos retiraram conclusões inteiramente diversas. Os últimos viram a fonte da renovação poética principalmente no objeto descrito, no próprio tópico a ser tratado. Seria suficiente voltar-se para a realidade contemporânea e para as suas fontes — a máquina e a velocidade — a fim de liberar a literatura dos seus entulhos: os temas obsoletos e fora de moda. Obviamente, essa

(22) N. Gumilióv, *Nasliédie simvolisma i akmeizm* (A herança do Simbolismo e o Acmeísmo).

atitude constituía uma reação contra a literatura tradicional de um país que durante tanto tempo fora poderosamente influenciada pelas teses acadêmicas de literatura e arte visual. Daí *slogans* famosos como: "Um automóvel em alta velocidade é mais belo do que a Vitória de Samotrácia".<sup>23</sup> Uma revolução na forma, em que esta se adequaria ao novo conteúdo, seria uma etapa posterior.

Os futuristas russos tomaram por uma direção muito diferente: começaram pela revolução da forma, declarando que em literatura a *forma é um tema e um alvo de desenvolvimento*. Em seus primeiros manifestos já falavam das operações da palavra e do valor da palavra. Na coletânea *Sadók sudiéi* (Uma armadilha para os juízes),<sup>24</sup> com poemas de Maiakóvski, Krutchônikh, Khliébnikov, os irmãos David e Nicolai Burliuk, Elena Guro Iekatierina Nizen e Benedikt Livchitz, toda a introdução é dedicada à descrição da revolução da forma. Os autores discutem todos os elementos do verso, desde o nível sonoro aos problemas de rima e ritmo, como fazem Krutchônikh e Khliébnikov no famoso *Slovo kak takovóie* (A palavra como tal, 1913).

Como já se observou acima, o grupo futurista se organizou na base de um forte protesto contra os simbolistas, e as declarações nos manifestos exprimem isso em termos muito extremos. Contudo, os aspectos em que o movimento russo se diferencia de seu correlativo italiano são resultantes da forte tradição simbolista na literatura russa. Pode-se mesmo acrescentar que sem o simbolismo russo não teria existido o futurismo russo, ou pelo menos tal movimento não teria exercido uma função tão importante no desenvolvimento da moderna poesia russa.

O simbolismo russo não trouxe somente a poesia nacional de volta ao cenário internacional, retomando temas e problemas universais como assunto da poesia; recriou a teoria da poesia como *arte verbal* e deu ao mundo da literatura muitos poetas importantes que conduziram a técnica poética para novas altitudes. Em suma, a revivescência do culto da palavra poética foi a principal contribuição dos simbolistas russos.

(23) Cf. R. T. Clough, *Looking back at Futurism* (Revendo o Futurismo — New York, 1961).

(24) *Sadók sudiéi*, 1914.

## O Simbolismo como escola poética

A fim de compreender a importância dos simbolistas na literatura russa é necessário lembrar as circunstâncias em que eles apareceram. Só então se poderá ver o quanto foi extensa a mudança que trouxeram em relação aos valores literários.

Na década de 30 do século XIX inicia-se na literatura russa o reino da prosa. O “período gogoliano” — como o apelidou Tchernichévski — é o triunfo completo da prosa como gênero e de problemas relacionados a ela na crítica. A década de 60 reforçou a importância geral da prosa, que se estabeleceu como um modelo na literatura. O que foi acompanhado por fortes tendências naturalistas na técnica e um interesse profundo em problemas ideológicos. De fato, a crítica da época equacionou o problema literário em termos puramente ideológicos, e as discussões se centralizaram em torno da questão do caráter progressista ou reacionário da literatura e não do seu nível artístico. Os valores estéticos e morais são tratados no mesmo nível, e os primeiros realmente se reduzem aos últimos. O único grupo de poetas que desfrutou uma grande popularidade foi a escola de Niekrassov, que se destacou pelo seu famoso *slogan*:

*“Tu podes não ser poeta,  
Mas tens que ser cidadão . . .”*

Na verdade Niekrassov dedicou uma boa parte de seu talento à pura poesia lírica, embora ele mesmo e particularmente os seus seguidores — tomemos como exemplo mais pronunciado os poetas de *Iskra* (A Centelha), periódico satírico simpatizante do *Ziemiá i Vólia* (Terra e Liberdade) — fossem principalmente propagandistas artísticos das idéias democráticas. De acordo com eles, esta era a missão e destino do poeta e da poesia. O famoso verso de Niekrassov, “*bitchóm iskhliéstanaia musa*” (“A Musa castigada com um açoite”), esboça um paralelo expressivo com uma camponesa surrada com um açoite na Praça Sienaia (“Ontem, depois das cinco horas . . .”): essa camponesa é a Musa de toda a escola de Niekrassov.

Os poetas da “arte pela arte” — Tiutchev, Fiet, Polónski, A. Grigóriey — foram fustigados impiedosamente pelos críticos da ala esquerda. Os críticos agrupados em torno do periódico *Sovremiényk* (O Contemporâneo) de Niekrassov, exerceram função destacada nessa luta. Como já foi dito, os poetas da “arte pela arte”, a despeito de suas grandes semelhanças artísticas, não criaram um grupo literário. Permaneceram uma ilha solitária.

Os simbolistas trouxeram para a literatura uma vaga de lirismo, isto é, de poesia lírica principalmente.<sup>25</sup> Citando a justa observação de Khodassiévitch “...os simbolistas eram antes de mais nada poetas líricos, mesmo nos dramas...”<sup>26</sup> Na verdade, cada elemento representativo do grupo era sobretudo um poeta. Suas obras não-líricas — a prosa de Biéli, o drama de Blok e Briussov — eram subprodutos da atividade geralmente lírica de seus autores.<sup>27</sup> Foi desde a época dos simbolistas — o começo da década de 90 do século passado — que a poesia se enraizou profundamente na literatura russa. De fato, o Simbolismo foi responsável pela forte impregnação poética de toda literatura moderna e de vanguarda na Rússia, só se extinguindo a sua influência na década de 20 deste século.

Entre os simbolistas encontramos os primeiros exemplos de um fenômeno muito característico de nosso século: eles encarnaram a simbiose do poeta-crítico, do analista consciente de sua própria poesia. Esse traço foi herdado pelos acmeístas, através de seu princípio de lógica do raciocínio artístico e da proclamação de Mandelstam: “demonstrar tudo interminavelmente”. A Guilda dos Poetas (*Tzekh poétov*) de Gumilióv era essencialmente uma escola de profissão poética e as suas *Pisma o rúskoi poésii* (Cartas sobre a poesia russa)<sup>28</sup> são, juntamente com os ensaios de Mandelstam, uma importante contribuição à teoria da poesia. Reconheceremos tendências semelhantes, mas com uma interessante diferença, na obra dos futuristas.

(25) De acordo com R. Jakobson, definiríamos a poesia lírica como *poesia da primeira pessoa*, em oposição à poesia épica e dramática, estruturadas na terceira e na segunda pessoa.

(26) V. Khodassiévitch, *Litleratúrnie státi i vospominánia* (Artigos literários e reminiscências — New York, 1954).

(27) Cf. R. Jakobson, “Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak”, *Slavische Rundschau*, nº 6 (1935).

(28) N. S. Gumilióv, (Petrogrado, 1923).

O poeta-crítico é um fenómeno característico do começo do século XX em geral, mas os simbolistas contribuíram enormemente, além disso, para a teoria da poesia em seu aspecto lingüístico. Discutiremos esse ponto posteriormente. Lembremos simplesmente que por essa época existiam na Rússia certas condições favoráveis, tanto sociais quanto culturais, para a emergência do poeta-filólogo. A geração dos simbolistas russos pertenceu à *intelligentsia* e conseqüentemente foi recrutada de vários grupos sociais privilegiados (aristocracia, negociantes prósperos, famosas famílias de intelectuais). Quase todos os simbolistas mais destacados tiveram boa educação filológica. A. Biéli, além de química, estudou filosofia e lingüística, tendo sido aluno de Potiebniá; Briussov estudou com Korch; V. Ivanov e I. Ánienski foram estudantes do famoso filólogo clássico e especialista em história antiga, T. Zielínski. Ánienski tornou-se ele próprio um filólogo de destaque, sendo diretor do famoso liceu em Tzárskoie Sieló. Sua tradução de todas as tragédias de Eurípedes é ainda considerada clássica. Blok, que começou estudando Direito, um assunto muito em moda na época e no qual a instrução atingira um nível muito alto (Leon Petrazycki era, por essa época, um dos professores da Universidade de Petersburgo), transferiu-se para a Faculdade de Filosofia, onde "... admirou os cursos do professor Zielínski", como nos informa a sua tia materna M. Bekiétova.<sup>29</sup> Contudo, os escritos de Blok são pouco filológicos em comparação com os de Briussov e particularmente os de V. Ivanov, que já em sua autobiografia acentuava o fato de que os estudos universitários tinham-lhe dado material e estimulado obras tais como *Rosa i kriest* ("A Rosa e a Cruz") e também os seus trabalhos críticos.

Como já foi dito no começo deste capítulo, os simbolistas foram antes de tudo poetas líricos. Este fato não se deve exclusivamente à reação contra a prosa como principal produto literário do período precedente, mas tem raízes mais profundas, que estão ligadas a uma reação contra a concepção geral do mundo professada pela era positivista. O irracionalismo bergsoniano tornou-se um antídoto contra o utilitarismo e empirismo

(29) M. Bekiétova, *Aleksandr Blok* (Petersburgo, 1922).

positivista. Como acontecera antes no Romantismo, foi reputado do mais alto valor o espírito perceptivo e criativo, cuja expressão mais acabada era a poesia lírica. Daí por que a arte se tenha tornado um meio de cognição e por que, conseqüentemente, a poesia tenha adquirido um valor universal. Ser um poeta não significava simplesmente praticar uma habilidade ou uma profissão, mas era considerado como um estado de existência. Pois a poesia era tida como o único meio de conhecer a vida em seu mais alto e completo significado e, portanto, era identificada com a própria vida.

A cognição através da arte é o *leitmotiv* da teoria poética simbolista. Seguindo os neokantianos e também Bergson, distinguiram a cognição científica da intuitiva. A intuitiva, que seria a melhor, só podia ser levada a efeito pela arte. Biéli diz:

“A diferenciação da ciência nos leva ao caos total. [...] alterando-se a relação genética entre o conhecido e o desconhecido, tudo na mesma direção, a visibilidade do consciente e conhecido diminui infinitamente.

[...] Permanecendo num ponto de vista estritamente científico, jamais conseguiremos relações objetivas entre diferentes métodos científicos. [...]”<sup>30</sup>

Briussov, em seu artigo “*Kliutchi tain*” (“Chaves para os segredos”), diz abertamente que a arte é o único meio de conhecimento. O conhecimento sensorial é impossível, e a função da ciência é apenas trazer uma certa dose de ordem para o caos dos fenômenos incognoscíveis. Semelhante a esta concepção é a idéia de V. Ivanov da função da arte e do artista no processo de conhecimento:

“[...] Assim como a parteira facilita o processo do parto, o artista deve facilitar aos objetos o aparecimento da beleza: ele é destinado a retirar as membranas que impedem o nascimento da palavra”.<sup>31</sup>

A arte como conhecimento, segundo a compreensão dos simbolistas, estava intimamente ligada ao seu aspecto formal. E aqui começa a verdadeira contribuição criadora da parte dos poetas-filólogos.

(30) A. Biéli, *Simvolizm* (O Simbolismo — Moscou, 1910), p. 16.

(31) V. Ivanov, *Dvié stikhii v simvolizme* (Dois elementos naturais no Simbolismo), *Po zviózdám* (Pelas estrelas), pp. 249-250.

Nas universidades da época o Positivismo era ainda o caminho oficial no campo da literatura e, assim sendo, a moderna teoria poética foi criada fora dos círculos universitários. Por esta razão, no começo de nosso século, a moderna teoria poética foi criada por poetas e não pelos professores universitários. A lingüística, particularmente, estava profundamente imersa nos conceitos dos neogramáticos, e os poetas ficaram isolados e trabalharam independentemente.

O Simbolismo se constituiu teoricamente de dois fatores, que se completaram na formação do seu conceito, que impregnaram profundamente a prática e a teoria simbolistas e que são sempre encontrados como características compulsórias de todos os membros dessa escola: a *teoria das correspondências* e o *problema da criação de novos símbolos*.

No primeiro manifesto do simbolismo russo, o famoso artigo "*O pritchínakh upadka i o nóvikh tiechéniakh sovriéménoi rúskoí litieratúri*" ("Sobre as causas do presente declínio e as novas correntes da literatura russa contemporânea"), Mieriejkóvski discute o símbolo como um procedimento universal na literatura, através do qual o artista apreende a essência do mundo. Presume-se que o traço distintivo de um símbolo seja o seu *caráter implicativo (niedogovórienost)*. Isto é, deve ser apenas uma *sugestão* do objeto designado e não a sua *indicação nominal*.<sup>32</sup> Por causa desta propriedade, o símbolo se torna a essência da ambigüidade. O caráter múltiplo de suas alusões cria a riqueza de um símbolo.

Do ponto de vista da classificação de tropos, o símbolo é o tipo de metáfora que tem vários planos, enquanto que a metáfora propriamente dita tem apenas dois, dos quais apenas o plano figurativo se revela. Em um símbolo o *plano real* está sempre presente. Em seguida vêm o plano figurativo e o emotivo.<sup>33</sup> Assim, o símbolo tem pelo menos três planos. Por exemplo, o símbolo da morte nas artes visuais, tal como foi convencionalizado na Idade Média, pode revelar todos os três planos. Transformações posteriores na imagem da mor-

(32) Cf. D. Mieriejkóvski, *op. cit.*, (São Peterburgo, 1893).

(33) Devo essas observações ao professor K. Taranovski, a cujo seminário sobre Simbolismo assisti em Harvard no período 1964/1965.

te — não um esqueleto com uma segadeira, mas uma bela mulher que traz conforto e alívio,<sup>34</sup> mostra como a flexibilidade do aspecto emotivo exerce uma função decisiva na mudança dos outros planos.

Considerando o símbolo a essência da expressão artística, os simbolistas se encaminharam para a criação de novos símbolos. Suas imagens se colocam em um contexto no qual adquirem ao máximo um caráter ambíguo. Esse princípio se exemplifica muito bem em um poema de Z. Gippius intitulado *Chvéia* (A costureira):

*Há três dias não falo com ninguém...*

*Mas tenho idéias ávidas, malignas.*

*Doem-me as costas; meu olhar se detém*

*Em algo e só vê manchas azulinas.*

*Plange o sino da igreja e emudece.*

*O tempo todo estou comigo, a sós.*

*A seda rubro-ardente range e cede*

*Sob a inábil agulha do retrós.*

*Sobre tudo o que ocorre há um selo impresso.*

*O um e o outro estão como fundidos.*

*Se aceito um, induzo-me ao recesso*

*Do outro, o por detrás, o escondido.*

*E esta seda me parece Flama.*

*E agora não mais flama, talvez Sangue.*

*E o sangue um indício apenas do que chamas*

*Amor, na pobre língua, língua exangue.*

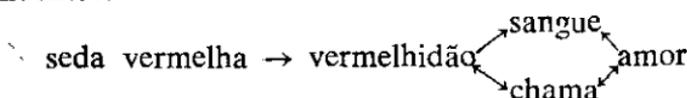
*O amor? Um som... E a esta hora tardia,*

*Do depois, do que vem... não vou dizer.*

*Não é flama, nem sangue... vê, rangia*

*O cetim sob a agulha de coser.*

Assim, começando no plano real, com uma mulher bordando pensativamente um tecido vermelho, o poeta chega à apresentação de um conjunto de dados correspondentes:



Temos aqui uma manifestação algo superficial da teoria das correspondências. Podem-se encontrar exemplos muito mais requintados disso em muitos poemas de Blok, Biéli, Sologub e da própria Gippius. Aqui está sua conhecida *Piésnia* (Canção):

(34) Cf. os quadros do pintor simbolista polonês J. Małczewski: suas diversas versões de "Thanatos".

Minha janela está longe do chão,  
 Longe do chão.  
 Vejo apenas o céu abrasado da tarde,  
 Abrasado da tarde.  
 E o céu parece vazio e pálido,  
 Tão vazio e pálido...  
 Ele não terá pena de um coração pobre,  
 De meu coração pobre.  
 Ai, numa dolência insana eu morro,  
 Eu morro,  
 Anseio por aquilo que não conheço,  
 Não conheço...  
 E este desejo não sei de onde  
 Veio, de onde,  
 Mas o coração deseja e pede um milagre  
 Um milagre!  
 Oh, aconteça aquilo que não ocorre,  
 Jamais ocorre:  
 O pálido céu me promete maravilhas,  
 Ele promete,  
 Mas choro sem lágrimas o juramento errado,  
 O juramento errado...  
 Preciso daquilo que não há no mundo,  
 Que não há no mundo.

A situação em que se encontra a personagem tem três planos: 1) o plano real que se liga a uma situação de fato e que é marcado pela palavra *oknó*, "janela", que é uma janela real<sup>35</sup> 2) o plano figurativo, no qual o lugar indica a altivez de um poeta que se acha muito acima da gente comum ("longe do chão"). Esse é um motivo muito corrente; nós o encontramos em Blok, Balmont e outros e tornaremos a examiná-lo em conexão com outros aspectos da poesia, posteriormente. O terceiro plano, que é o plano emotivo ligado ao segundo plano, indica a solidão e o vazio e, conseqüentemente, o desespero do emissor. Esse é realmente o corpo principal da mensagem e está claramente expresso em todo o vocabulário do poema.<sup>36</sup> Termos cósmicos e abstratos ("terra", "céu", "tarde"; "dolência", "desejo", "milagre", "juramento") predominam entre os substantivos. Os tipos mais comuns de qualificativos

(35) Esse aspecto remete-nos ao lado biográfico do poema: Mieriej-kóvski e Gippius viveram em São Petersburgo num apartamento de cuja janela Gippius costumava contemplar a rua. *N. de O.*: Dá-se aqui apenas uma tradução literal, não uma re-criação, do poema *Canção*.

(36) O vocabulário deste poema pode ser considerado típico de Gippius em geral. Cf. um artigo de Maslennikov, "Spectre of Nothingness: The Private Element in the Poetry of Zinaida Gippius", *The Slavic and East European Journal*, 6 (1960).

são construções negativas, que indicam tristeza e dor (“vazio”, “pálido”, “pobre”, “insano”, “errado”). A estrutura sintática é marcada pela abundância de negações e construções oxímoras (“choro sem lágrimas”; “anseio por aquilo que não conheço”).

Tendo examinado o nível temático do poema, no que se refere aos três planos do símbolo, analisemos agora o seu nível sonoro, cuja expressão mais destacada é a rima. O padrão rímico deste poema é conhecido como padrão-eco: o elemento final da linha precedente (uma palavra ou um conjunto sintático) se repete na linha seguinte e ali permanece isolado, como um verso independente. Um dos efeitos dessas repetições é reforçar a rima e é usado com essa função por todos os simbolistas. Mas nesse caso particular o padrão-eco corresponde à mensagem do poema: o emissor, em seu *isolamento* e *vazio*, não ouve qualquer resposta ao seu desesperado apelo, mas só o eco de suas próprias palavras.

Outro elemento que mostra uma interessante conexão com o nível temático é a textura fonêmica do poema. Eis o quadro das vogais tônicas:<sup>37</sup>

1.	o	o	o	o		
2.			o	o		
3.		i (o)	e	e	o	
4.			e	o		
5.	e	a	y	e		
6.		(i)	y	e		
7.	(o)	a	e	e		
8.		(i)	e	e		
9.	y	a	u	a		
10.				a		
11.	u	u	(o)	a		
12.				a		
13.	(e)	a	a	u		
14.			o	u		
15.	e	o	o	u		
16.				u		
17.	(o)	u	(u)	o	(o)	a
18.					a	a

(37) As vogais entre parênteses são as que podem ter um acento lógico, de acordo com a opção do leitor. *N. de O.*: A tabela fônica refere-se ao original russo do poema, naturalmente.

19.	e	e	e	a
20.			o	a
21.	a	o	e	e
22.			e	e
23.	u	o	e	e
24.			e	e

Trata-se, aparentemente, de um jogo entre vogais claras e escuras. A predominância é dada às vogais escuras (a,o,u): entre 73 vogais, 45 são escuras. Além disso, quatro vogais (o) escuras preenchem a primeira linha do poema, estabelecendo o tom geral da "Canção", à maneira de um diapasão.

Assim, o valor sinestésico das vogais russas é utilizado aqui em *correspondência* com o tema: a obscuridade, que do ponto de vista acústico corresponde à tonalidade grave, é utilizada em correspondência sinestésica com a tristeza, o desespero e o vazio. Estabelece-se assim uma conexão entre o valor fonêmico e o ânimo sombrio da mensagem. Essa estrutura, que como se pode ver está organicamente relacionada com a poesia simbolista,<sup>38</sup> é uma parte importante da própria noção de *símbolo*.

Conseqüentemente, a noção de signo, na teoria da linguagem simbolista, sofre uma importante modificação. No século XIX a função referencial era a única que estava reservada para o signo. O signo era um veículo de conhecimento, um auxílio necessário para o conhecimento de um objeto e a sua designação. A teoria simbolista revoga o dualismo de "forma e conteúdo", de *signum* e *signatum*. O signo adquire ele mesmo o seu próprio "significado" e deve ser considerado juntamente com o "conteúdo" que reflete. Um exemplo muito interessante a esse respeito são os escritos de Blok. Eis aqui um dos seus poemas, do ciclo *Stikhi o Priekrásnoi Dámie* (*Versos sobre a Bela Dama*), onde se observa distintamente um tema subjacente de vogais que corresponde ao nível temático geral, externo:

(38) Vide artigo de K. Taranovsk, "The Sound Texture of Russian Verse", IJSLP, IX (1965), apresentando muitos exemplos da poesia simbolista, particularmente Blok, cujas correspondências entre padrões fonêmicos e temáticos são reveladas em grande número de exemplos.

*No templo de naves escuras,  
Celebro um rito singelo.  
Aguardo a Dama Formosura  
À luz dos velários vermelhos.*

*À sombra das colunas altas,  
Vacilo aos portais que se abrem.  
E me contempla iluminada  
Ela, seu sonho, sua imagem.*

*Acostumei-me a esta casula  
Da majestosa Esposa Eterna.  
Pelas cornijas vão em fuga  
Delírios, sorrisos e lendas.*

*São meigos os círios, Sagrada!  
Doce o teu rosto resplendente!  
Não ouço nem som, nem palavra,  
Mas sei, Dileta — estás presente.*

O conhecido tema simbolista da luta entre obscuridade e luz, relacionado com o tema da Espera, completa-se aqui com o típico simbolismo blokiano da igreja e da cerimônia (“rito singelo”), porquanto o poeta está à espera da chegada Dela, uma associação mágica e irreal da Madona e da mulher terrestre. A transição da obscuridade de um algo desconhecido (o ícone da Madona na sombra = a ausência Dela) para a luz de seu aparecimento pelo menos na intuição (“Não ouço nem som, nem palavra, / Mas sei, Dileta — estás presente”), é representada, no original russo, com perfeita clareza pela transformação da maioria das vogais escuras na primeira estrofe (11 vogais escuras, 1 vogal clara), na predominância de vogais claras na última estrofe (7 vogais claras, 5 vogais escuras; na segunda estrofe existem 7 escuras e 5 claras; na terceira, 5 escuras e 7 claras).

Os simbolistas não consideraram a linguagem poética como um discurso ornamental em que a função dos tropos e das figuras fosse a de embelezar esse discurso. Para eles, as imagens se tornam símbolos, que nos revelam uma conexão real entre as coisas. O símbolo, portanto, tem primariamente um caráter criativo. Biéli formula isso muito claramente em seu artigo “*Mágua slov*” (“A magia das palavras”):

“A palavra cria um terceiro mundo, o mundo dos símbolos sônicos, por meio dos quais se iluminam os mistérios tanto do mundo estabelecido fora de mim, como os encerrados

em mim; [...]. No som recria-se um novo mundo, nos limites do qual eu me sinto criador da realidade; então, começo a nomear os objetos, isto é, a recriá-los novamente para mim.”<sup>39</sup>

Acentua particularmente a função do som como sendo a própria natureza da palavra:

[...] “toda *palavra* é antes de tudo *som*: a primeiríssima vitória da consciência reside na criação de símbolos sonoros.”<sup>40</sup>

O interesse de Biéli na linguagem poética não se restringe ao nível sincrônico. Também lhe concede uma função histórica fundamental:

“[...] na língua tal como na atividade humana, *os meios de expressão constituem princípio orgânico*; eles exercem influência direta na constituição das formas gramaticais.”<sup>41</sup>

A idéia se baseia obviamente no conceito de Potiebniá sobre a linguagem poética,<sup>42</sup> à qual esse grande estudioso também assinala uma primazia histórica. A teoria de Potiebniá da linguagem poética como a linguagem das imagens (*óbrazni iazik*), que foi discutida na primeira parte desse livro, serviu evidentemente como base para o raciocínio de Biéli, embora a sua idéia da *imagem como símbolo* tenha sido enriquecida por outros conceitos correntes entre os simbolistas. Seguindo Potiebniá, Biéli compreende a “imagem” poética como um fenômeno dependente do sujeito que a percebe:

“O discurso poético [...] não demonstra nada por meio de palavras; as palavras agrupam-se de tal modo que o conjunto fornece uma imagem; o significado lógico dessa imagem é indefinido e visualmente ela é indefinida também, *nós mesmos temos de preencher o discurso vivo, com conhecimento e criação*.”<sup>43</sup>

Temos aqui a conhecida noção de Potiebniá de “um predicado constante com um sujeito modificável”.<sup>44</sup>

(39) A. Biéli, p. 430.

(40) *Ibid.*

(41) *Ibid.* (grifos meus).

(42) Cf. A. Potiebniá, *Misl i iazik* (Pensamento e linguagem — Cracóvia, 1905).

(43) Biéli, *op. cit.*, p. 433 (grifos meus).

(44) Vide Parte I deste livro.

As afirmações de Biéli sobre a automatização da linguagem também pertencem ao sistema de idéias de Potiebniá: a linguagem das imagens se extingue logo que se torna a linguagem das noções abstratas, dos signos lógicos. Somente através de novas imagens desenvolvemos a nossa linguagem:

“O objetivo do convívio entre os seres vivos está dirigido para o futuro e, por isso, as palavras abstratas, quando se tornam signos de convívio, devolvem o convívio humano aquilo que já existiu; pelo contrário, o discurso vivo, imagético, que ouvimos, incendeia nossa imaginação com o fogo de novas criações, isto é, novas formações de palavras;<sup>45</sup> [...] as imagens se decompõem; evola-se a poesia das palavras e, então, já reconhecemos as palavras como conceitos abstratos [...]”<sup>46</sup>

Da linguagem poética, que, como se verifica pela poesia folclórica, é o modo primário de expressão, para a linguagem “prosaica” da comunicação e desta de volta para a linguagem poética — tal é, de acordo com Potiebniá, a trilha do desenvolvimento lingüístico.<sup>47</sup>

É interessante ver a relação que existe entre Potiebniá e a teoria simbolista da linguagem poética, assim como a relação entre Potiebniá e o grupo da *Opoiá*, mas é importante observar que as conclusões a que chegaram os dois grupos são totalmente diversas. A função do som é fundamental para ambos, embora o grupo da *Opoiá* lhe atribua um valor independente, que tentaram a princípio interpretar em termos fisiológicos. Para Biéli o som tem sempre um paralelo necessário com outros fenômenos: é sempre um símbolo refletindo duas realidades — uma material e outra espiritual — em um signo. Nas obras teóricas de Biéli todos os elementos formais se tornam *diretamente significativos*: a curva rítmica de “O cavaleiro de bronze” indica a linha da vida do protagonista; revela, também, a sua estrutura mental (a realidade externa e a realidade espiritual).<sup>48</sup> O ritmo iâmbico do poema de Púchkin, *Ievguêni Oniéguin*, se refere diretamente ao

(45) *Ibid.*, p. 433.

(46) *Ibid.*, p. 435.

(47) Potiebniá, *op. cit.*

(48) A. Biéli, *Ritm kak dialéctica i “Miédni vssádnik”* (O ritmo como dialética e “O cavaleiro de bronze” — Moscou, 1929). — N. de O.: “O cavaleiro de bronze” é um poema famoso de Púchkin.

som do champanha vertido nas taças; diferentes fonemas exprimem alguns gestos que poderiam ser representados por desenhos e que já estariam refletidos visualmente através de seus signos gráficos.<sup>49</sup> Como se pode ver, o símbolo aparece aqui outra vez como um instrumento de cognição, em sua forma mais alta, real e verdadeira, como foi enfatizado por todos os simbolistas. Deste modo a interpretação monística dos simbolistas no que diz respeito à oposição forma / conteúdo representa um *monismo epistemológico*, ao passo que a escola formalista se desinteressa de toda epistemologia como sendo algo irrelevante para os problemas da arte.

Também a idéia de automatização e a função primordial da imagem poética no processo de revivescência da linguagem, revelam características diferentes em ambos os grupos. Enquanto os membros da *Opoiaz* acreditam na existência de leis imanentes que governam as transformações lingüísticas, os simbolistas propõem como uma *conditio sine qua non a função da individualidade criadora*. Esta condição tem um impacto importante na poética simbolista e sua noção geral do que seja o poeta e a poesia.

A função individual do poeta é tão acentuada pelos simbolistas quanto fora pelos românticos. De fato, o "ego-lírico" simbolista e a idéia do poeta são uma variante de correspondentes conceitos românticos. Em ambos os casos o poeta nasce gênio, situa-se acima da multidão e da realidade. O poeta olha para esse mundo através da janela — como diz Balmont em seu artigo "*Simvolism kak mirovozzriênie*" ("Simbolismo como visão do mundo"). E essa imagem persiste, na verdade, em motivos recorrentes:

*Minha janela está longe do chão... (Gippius)*  
*Eu dos meus cimos tudo ouço... (Blok)*  
*Eu subia à torre... (Balmont)*

Tal como sucedia aos românticos, o poeta simbolista se sente possuído por uma inspiração celeste. Esse traço é particularmente forte em Blok: é suficiente apenas mencionar as primeiras linhas do famoso poema do

(49) Cf. Biéli, *Glossalóia* (Berlim, 1922).

ciclo *Iâmbi* (Versos iâmbicos): “Isto me dita a inspiração...” e, particularmente, o seu *Khudójni* (O artista). Neste último, a inspiração desce sobre o poeta em forma de sons musicais e então é assassinada pela “razão criadora” (*tvórtcheski rázum*). O poeta, privado de sua inspiração, é oprimido por um “tédio mortal” (*skúku smiértiélnuiu*) — um motivo que evoca Púchkin:

*Enquanto Apolo, do poeta,  
Não cobra o sagrado tributo,  
.....  
Sua lira sacra em silêncio;  
Fria, a alma está dormindo:  
Dentre os terrestres pequenos,  
Ele é talvez o mais ínfimo.*

Pode-se também comparar a função do elemento biográfico em ambos os caminhos poéticos: a poesia simbolista, como a romântica, é certamente “biográfica”, e é Blok, novamente, o exemplo mais representativo.

Por outro lado, a tonalidade geral do Simbolismo se coloca num registro muito mais baixo do que o da poesia romântica. O que predomina são os motivos de vazio, resignação ou tédio. Assim, ao invés do conflito romântico entre o poeta e o seu ambiente social, ao invés da rebeldia romântica, o poeta simbolista é marcado por uma completa indiferença em relação à sua circunstância ambiental. A mais forte representação dessa atitude se encontra na poesia de Gippius:

*Eu ouvia sem palavras  
Como o amor perecia. [...]  
.....  
Eu não sentia o pesar,  
Nem a pena me afligia. [...]*

Ou:

*Não sinto amor por ninguém,  
Por nada tenho desejo. [...]*

A realidade circundante não é apenas medíocre, aborrecida e cansativa — como na “brincadeira estulta e vã” de Lérmontov —, mas é ainda *o nada e o vazio* em que o poeta está submerso (motivos de Gippius e do “vazio fatal” de Blok). Outra variante da mesma idéia é o motivo da *vanitas vanitatum*: “murchar, so-

frimento e decomposição”, “todo este ruído no pó terrestre” — isso é tudo que Sologub consegue ver neste mundo. Daí o culto simbolista da Morte, que apenas pode trazer “clareza aos olhares”.

Os críticos contemporâneos do Simbolismo já observavam a existência de uma relação muito específica entre o poeta simbolista e o seu leitor. Quando criticou Balmont pelo tratamento descuidado de seus “ouvintes”, Mandelstam chamou isso de “ausência de destinatário”, no seu artigo “*O sobiessédnike*” (“Sobre o interlocutor”):

“O ‘tu’ de Balmont jamais encontra o destinatário, passando ao lado deste como uma flecha desferida por uma corda demasiado tensa [...]. Na balança da poesia de Balmont, o prato do ‘eu’ sobrepoujou decisiva e injustamente o prato do ‘não-eu’, que resultou leve demais.”<sup>50</sup>

Como suporte de sua acusação o autor cita os seguintes versos de Balmont:

*Não conheço um saber que para os outros sirva,  
Poesia, para mim, é uma coisa evasiva...*

.....  
*Vejam, sou apenas uma nuvem — deslizo!  
Aos sonhadores, não a vocês, me dirijo!*

A observação de Mandelstam pode ser generalizada em relação a todo o grupo de simbolistas, nos quais se nota, de fato, uma certa distância entre poeta e destinatário. O poeta parece ignorar se alguém o está escutando ou não, porque sabe que está cercado pelo vazio (Gippius). Por outro lado, essa atitude revela o culto simbolista do indivíduo como um objetivo em si mesmo, sem nenhuma tarefa posterior a cumprir, como observou Khodassiévitch.<sup>51</sup> Uma expressão muito característica dessa peculiaridade pode ser encontrada nos poemas *Poétu* (Ao poeta) e particularmente *Iúno-mu poétu* (A um jovem poeta) de Briussov:

(50) O. Mandelstam, “*O sobiessédnike*” (“Sobre o interlocutor”), *Sobránie sotchiniéni* (Obras reunidas — New York, 1955).

(51) Cf. V. Khodassiévitch, *Nicrópol* (*Necrópole* — Bruxelas 1939).

### Ao poeta

*Deves ser altivo — bandeira!  
Deves ser espada — cortante!  
Deve uma interna labareda  
Queimar-te o rosto, como a Dante.*

*Sê a testemunha impassível  
Que o olhar por tudo circungira.  
Cultiva a virtude viril  
Que leva os mártires à pira.*

*Tudo na vida é apenas ponte  
Para o poema, cantante-claro.  
Desde a infância, gaio horizonte,  
Tu, nessa faina dos vocábulos.*

*No auge do enlace de amor  
Mantém a paixão arredia,  
E crucifixo na dor,  
Celebra a dor que te excrucia.*

*Doce manhã, noturno abismo,  
Constante o Fado te segreda;  
Em todo tempo foi de espinhos  
A nobre coroa do poeta.*

### A um jovem poeta

*Pálido jovem de mirada ardente,  
Dou-te agora minha senha secreta.  
Primeira lei: não vivas o presente,  
Só o futuro é o país do poeta.*

*Lema segundo: não te compadeças  
De nada; ama a ti mesmo sem limites.  
Venera a arte: é a terceira sentença,  
Somente a arte, e em nada mais medites.*

*Pálido jovem de olhar temeroso,  
Se aceites minha senha secreta,  
Cairei calado, gladiador deposto,  
Sabendo que deixo no mundo um poeta.*

É altamente interessante o fato de não encontrarmos nesses poemas qualquer referência à poesia — mas só ao poeta enquanto personalidade. O objetivo do poeta na vida é provar a sua indiferença *em confronto com, mas não em relação aos, outros*. Ostenta ademais um impressionante controle dos sentimentos: “Sê testemunha impassível de tudo”; “No auge do enlace de amor / Mantém a paixão arredia”.<sup>52</sup> Todos esses

(52) Cf. a interessante análise do primeiro poema, de V. Erlich, “O artífice e o vidente” in *The Double Image, Concepts of the Poet in Slavic Literatures* (A imagem dupla: Conceitos sobre o poeta nas literaturas eslavas — Baltimore, Maryland, 1964).

atributos ou indicações estão longe de serem os de um poeta romântico. Encontram-se todavia motivos de solidão e alheamento também entre os românticos, como nos seguintes versos de Mickiewicz:

*Solitário! Que há para mim  
Nas pessoas? Canto para os outros?  
Quem jamais saberá discernir,  
No meu verso, o pensamento, o todo?*

Mas, muito mais típicos são os desejos e as esperanças da Batiuchkov:

*Mas eu vivo — e sobre este mundo  
Minha existência apraz a alguém.  
Há de encontrá-la nos meus versos  
Um meu longínquo descendente. ...  
.....*

*E como no meu tempo achei um camarada,  
Na minha descendência hei de ter um leitor.*

O poema *Pámiatnik* (Monumento) de Púchkin exprime noções semelhantes. Sua musa deveria ignorar e desprezar apenas “o tolo” (*gluptzá*), de quem tanto o aplauso quanto a repreensão seriam ouvidos “indiferentemente”.

Finalmente, em comparação com os românticos, a idéia de profecia na poesia simbolista é muito reduzida, mostrando que o poder do poeta é limitado: surge apenas no período final de Blok e Biéli.

“É objetivo do Simbolismo, a par das imagens lado a lado, como que hipnotizar o leitor...” — escreveu Briussov em sua introdução à primeira coletânea de *Rúskie simvolísi* (Simbolistas russos).<sup>53</sup> Essa definição de poesia está de acordo com o conceito de poeta-mágico ou poeta-sacerdote — conceito recorrente nos textos simbolistas. “Nós — como sacerdotes — celebramos o ritual”, diz Briussov;<sup>54</sup> e Gippius confirma isso, confessando em suas reminiscências: “Eu sempre digo versos da maneira como rezo”.<sup>55</sup> A poesia como uma prece ou como uma cerimônia tem na tranqüilidade o

(53) *Op. cit.*, Série I (Moscou, 1894), p. 4.

(54) A citação foi tirada de: V. Hofman, *Iazik simvolistov* (A linguagem dos simbolistas), *Litteratúrnoie nasledstvo* (A herança literária), 27-28 (Moscou, 1937), p. 71.

(55) Z. Gippius, in *Tchetire stikhotvoriênja, prislanie A. Zlóbnim*. (Quatro poemas enviados por A. Zlóbin), *Nóvi Jurnal*, 64 (1961).

seu principal atributo. Gippius estabelece esse princípio como um programa e uma solicitação:

*Jamais leiam  
Versos em voz alta.  
Se os lerem, o  
Espírito se afasta.  
Branco esqueletos,  
Jazem quietos.  
Quem dirá:  
Foram versos!  
Ao silêncio aspira  
A música das rimas.  
O rumor da fala  
Destrói-lhes a alma.*

Assim, o modelo simbolista da poesia é uma calma “música das palavras” que, de acordo com essa tranqüilidade, é também lânguida e vagarosa. “Sou o rebuscado da lenta fala russa” — declara Balmont em um poema no qual a vagarosidade do discurso poético iguala-se ao seu requinte. Além do mais, é possível indicar que categorias gramaticais conferem esta imobilidade e tranqüilidade à estrutura poética.

Humboldt já observou há tempos que o elemento conferidor de energia ao discurso é o verbo.<sup>56</sup> Uma quantidade considerável de poemas compostos segundo os cânones simbolistas ocupa-se deste problema, tácita ou explicitamente. Observemos o que ocorre no célebre poema de Balmont cujo título é *Biezglagolnost* (Averbal):

*A natureza russa é ternura cansada,  
Tristeza taciturna de uma dor sem cura,  
Febre sem saída, sem voz, ilimitada,  
O frio vertiginoso, a longa desmesura.  
Vem ao amanhecer à encosta da colina,  
Sobre o rio friorento uma bruma de aurora,  
Os pinheiros escuros hirtos na neblina, —  
Coração desacorde! O coração dessora!  
O junco inanimado. A exânime espadana.  
Paz da não-palavra. Silêncio absoluto.  
Os pastos a fugir para um longe de grama.  
Sobre as coisas, suspenso, um langor surdo-mudo.*

(56) Vide, entre os estudiosos russos, A. Piechóvski, *Rúski sintáksis v náúchnom osvievchênii* (A sintaxe russa abordada cientificamente — Moscou, 1934).

O que se apresenta no poema é uma imagem da natureza imóvel, dada como sendo típica da paisagem russa em geral (“A natureza russa é ternura cansada”). Esse traço paisagístico é chamado figurativamente de “averbalidade”, o que poderia ser lido como “imobilidade”, “entorpecimento”, isto é, falta de energia, tranqüila suavidade. O que corresponde ao conceito e imagem total, claramente expressos pelo título, é uma tendência visível no poema para evitar a ocorrência de verbos e construções verbais, especificamente nas estrofes I e III, contendo a estrofe I apenas um verbo auxiliar e a estrofe III um único verbo. Balmont escreveu vários outros poemas em que a tentativa de construir uma descrição sem verbos é a principal preocupação. Tal é o caso de sua “Canção sem palavras”:

*Relvas, ranúnculos. Suspiros de amor.  
Ruflo de andorinhas. Requebros, reflexos.  
Ramos viridentes. Recamos de flor.  
O límpido arroio, múrmuro, irrequieto. (\*)*

Ou ainda o de *Príizraki* (Espectros):

*Tremor de folhas, tímidos talos,  
Fluxo de onda e fervor de espuma,  
A voz do vento, o trom dos carvalhos,  
Lua lisa, de lívido lume...*

Observa-se a mesma tendência no seu famoso *Tcholn tomliênia* (O barco do langor), que é geralmente apresentado como exemplo de paronomásia e onomatopéia. Mas observemos, nesse mesmo exemplo, a construção muito característica que envolve uma série de cláusulas estritamente nominais, com apenas um verbo em toda a estrofe:

*Borrasca. Beira-mar. Borrões de treva.  
O pomposo pregão do mar escuro.  
Próxima a procela. Embate na pedra  
Lúrido batel imune aos conjuros.*

Encontra-se exatamente a mesma construção em Briusov:

(\*) Deste poema, só traduzimos, exemplificativamente, a primeira estrofe. (Nota dos organizadores).

*Longes imperiais. Imperial brancura.  
Blocos imperiais de gelo, imensidão.  
Sombras, solidez, silêncio, solidão.  
Nevado sem-fim de ominosa planura.*

Seria difícil provar, sem estatísticas especiais, que a poesia simbolista tem, de modo geral, uma percentagem mais baixa de verbos. Mas isso não é tão importante quanto o próprio fato de que os poetas estavam preocupados com esse problema. A melhor prova disso são as peças acima citadas, que mostram uma visível orientação para as construções sem verbo, ou poemas *sobre* a fala e a linguagem em que essa idéia se reflete de alguma maneira. Observando a poesia futurista podemos ver como, em contraste, o verbo nela exerceu importante função.

Outro aspecto do mesmo problema é o “estilo incorpóreo” (*biesplótni stil*), de acordo com a expressão de Blok, que deveria ser, segundo os simbolistas, a marca da poesia. Esse traço constante pertence ao plano das imagens, que, na prática de todos os simbolistas, e particularmente na de Blok, tornaram-se vagas e inconcretas. Os exemplos mais representativos disso são os poemas de Blok que fixam paisagens urbanas, dos quais o mais conhecido é *Fábrica*:

*No prédio há janelas citrinas.  
E à noite — quando cai a noite,  
Rangem aldravas pensativas,  
Homens aproximam-se ajoitados.*

*E os portões fechados, severos,  
Do muro — do alto do muro,  
Alguém imóvel, alguém negro  
Numera os homens sem barulho.*

*Eu, dos meus cimos, tudo ouço:  
Ele os chama, com voz de aço,  
Costas curvas, sofrido esforço,  
O povo aglomerado embaixo.*

*Eles não de entrar à porfia,  
Hão de pôr às costas o fardo.  
Riso nas janelas citrinas:  
Tapearam os pobres-diabos.*

Todas as categorias gramaticais aqui utilizadas contribuem para tornar o quadro o mais abstrato possível. Observamos, logo de início, categorias indefinidas e

impessoais utilizadas em posições-chave. O sujeito principal do "drama" no poema é indicado duas vezes, ambas pelo pronome indefinido: *kto-to* (alguém). O objeto passivo do "enredo" também é designado com um pronome: *oni* (eles). A não ser isso, o objeto aparece apenas em casos oblíquos: em uma única ocasião está no nominativo — *liúdi* (homens). Retornando ao sujeito da ação — na última frase da estrofe final aparece outra vez numa sentença impessoal: "Riso nas janelas citrinas. . ."; além do mais, no original, desta vez ocorre uma forma plural de verbo, que intensifica a idéia de abstração. Os qualificativos também são muito característicos: eles são ou adjetivos metafóricos, tais como *zadúmtchivie bólti* (aldravas pensativas), *miédni gólos* (voz de bronze)\* ou adjetivos como *sos-siédni* (vizinho)\*\* que em dados contextos não especificam quaisquer atributos de um objeto descrito. É óbvio que ao colocar o misterioso "alguém" sobre o muro" (*na stienié*) — o que se repete duas vezes sem nada de ocasional — o autor contribui enormemente para que "isso se torne estranho" (*ostraniêníe*) e particularmente para que se crie a imagem de "alguém" inconcreto graças ao contorno bidimensional. Muito caracteristicamente, as pessoas da multidão, objeto passivo da "trama", são apresentadas metonimicamente: apenas as suas costas (*spíni*) são mostradas na ação, e isso acontece de novo duas vezes: "Ele os chama, com voz de aço, / costas curvas. . ." (terceira estrofe); "Hão de pôr às costas o fardo" (última estrofe).<sup>57</sup> Deste modo, a multidão laboriosa aparece como uma verdadeira "massa sem fisionomia", nada mais do que um mero signo. Deve-se notar, entre parênteses, que essa imagem de "costas" como descrição metonímica da massa trabalhadora reaparece em obras posteriores de Blok, levemente modificada — como "corcunda" (*gorb*): "Trabalha, trabalha, trabalha, / Ganharás corcunda disforme. . ."

A técnica do contorno reaparece em muitos poemas, particularmente os que foram escritos por Blok

(\*) Na tradução do poema, por um efeito de rima, está "voz de aço", mantendo-se o sentido básico "voz forte" (Nota dos organizadores).

(\*\*) Na tradução foi mantida a não-especificidade do original, através da construção "No prédio", eliminando-se mesmo o adjetivo "vizinho". (Nota dos organizadores).

(57) Como foi observado por Kornéi Tchukóvski em seu *Kniga ob Aleksandre Bloke* (Livro sobre Aleksandr Blok — São Petersburgo, 1922).

durante a mesma época, bastando citar um que começa de maneira muito semelhante e utiliza os mesmos efeitos de *chiaroscuro*:

*Ali — naquela rua, havia certa casa,  
Subia-se no escuro por degraus angustos.  
Uma porta se abrindo, ruído de vidraça,  
A luz se escapulia, — e novamente o escuro.*

E mais um exemplo nos mostrará outro procedimento de Blok, com a mesma função de tornar a imagem vaga:

*Apagando as velas, rente, qual  
Certo espírito, velado o rosto,  
Há de passar pelo caro umbral  
Esperando o impossível encontro.*

Aqui, em vez do sujeito, dá-se apenas uma cláusula comparativa (*Kak niéki dukh*, qual certo espírito) e, além disso, o substantivo é modificado por um pronome indefinido, o que torna a cláusula comparativa também vaga (*niéki dukh*, certo espírito). Assim, a misteriosa pessoa com o rosto encoberto tem sua analogia completa na matéria gramatical onde apenas existe um “espaço” para o sujeito, estando este ausente, contudo. Um caso interessante é um dos primitivos poemas de Blok que começa com as palavras: “Eu te pressinto”, que é todo escrito como uma apóstrofe a uma pessoa cujo gênero gramatical não é sequer mencionado, de modo que o efeito disso é a ausência de qualquer informação sobre o destinatário. Esse efeito é conseguido pelo uso exclusivo de formas apostroficas, isto é, a segunda pessoa do pronome pessoal (*tiebiá, ti. . .*) e a segunda pessoa do verbo, sempre no tempo presente.

O poema de Sologub “*V pólie nie vidno ni sgui*” (na tradução, “Num campo onde tudo é torvo”), apresenta um efeito semelhante:

*Num campo onde tudo é torvo,  
Alguém clama por socorro  
Que fazer?  
Eu mesmo sou pobre e fraco,  
Eu mesmo em mortal cansaço.  
Que há de ser?*

Alguém chama no deserto:  
Meu irmão, chega-te perto!  
Somos dois.  
Se é difícil o caminho,  
Morreremos no caminho.  
Não a sós!

O poema se constrói em duas vozes que se alternam em diálogo (com uma pequena introdução que descreve “lugar e ação”). Nenhuma dessas vozes é individualizada ou concreta (graças à mesma técnica de utilizar pronomes indefinidos e segunda pessoa das formas verbais). O efeito total é que não se sabe quem está falando com quem e, finalmente, não fica claro se existem duas ou três vozes. A inconcretude geral da situação apresentada e as “rimas em eco” evocam a impressão de um vazio — motivo recorrente na poesia simbolista.

Em seus primeiros artigos sobre o Simbolismo<sup>58</sup>, Briussov diz que já era tempo de se mudar da poesia de cores (*poésia krássok*) para a poesia de nuances. Quando um dos fatores importantes da poesia — a imagem cromática (*kráski*) — é suprimido e parcialmente eliminado, deve haver outro elemento para compensá-lo. Sabe-se de maneira geral que a poesia simbolista era totalmente orientada para a música. Não repetiremos aqui as citações muito conhecidas de Verlaine e outros famosos simbolistas franceses ou russos sobre essa matéria. Mas devemos lembrar mais uma vez o que é a “poesia enquanto música” em termos de linguagem. “Música” em poesia significa uma particular organização sonora. Não se relaciona tanto com a idéia de composição; contudo, Biéli usou algo da técnica de composição musical em suas “Sinfonias” e na sua prosa em geral. Mas os problemas cruciais do Simbolismo foram os seguintes: 1) saturação da poesia com repetições sonoras; 2) escolha especial de fonemas, particularmente aqueles que se acreditava terem valores “melódicos”. A esses princípios Biéli chamou de “instrumentação” da poesia (*instrumentovka*).

No nível fonêmico, há uma grande quantidade de exemplos mostrando a predominância de vogais na es-

(58) V. Briussov, 1. *Interv'iu o simvolismie* (Entrevistas sobre o Simbolismo), 2. *K istórti simvolisma* (Para a história do Simbolismo), *Litteratúrnoie nasledstvo* (A herança literária), 27-28 (1937).

trutura, com a predileção de vogais diferentes em poetas diversos. Por exemplo, Briussov e Blok parecem mostrar preferência por /a/.<sup>59</sup> Blok se utiliza também, com freqüência, da combinação de /o/, /a/, /e/<sup>60</sup>:

*Vem a tarde em tom cinéreo,  
Acalma-se o claro vento.  
Revoa o corvo ao pinheiro,  
Toca um sino sonolento.*

.....  
*Utikháiet sviétli viétier,  
Nastupáiet siéri viétcher.  
Vóron kánul na sosnu,  
Trónul sónuuu strunu.*

O que determina o seguinte padrão (tônicas):

a e e  
a e e  
o a u  
o o u

Esse conjunto de vogais quase atinge o estágio da identidade: há uma repetição nas duas primeiras linhas e apenas uma vogal, /o/, diferente nas duas linhas seguintes: (/o/, /a/, vogais muito próximas entre si). Não enumeraremos os múltiplos exemplos desse tão conhecido fenômeno<sup>61</sup>, citamos apenas o mais relevante.

No nível morfológico Balmont nos fornece exemplos como este (já citado por outras peculiaridades):

*Borrasca. Beira-mar. Borrões de treva.  
O pomposo pregão do mar escuro.  
Próxima a procela. Embate na pedra  
Lúrido batel imune aos conjuros.  
Viétcher. Vzmórie. Vzdókhi vietra,  
Vielitchávi vozglas voln.  
Blizko búria. V biérieg biótsia  
Tchújdi tcháram tchórni tcholn.*

Observa-se aqui a repetição das consoantes iniciais, fortemente sustentadas pelo padrão rítmico trocaico.

(59) Vide G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry* ('s-Gravenhage, 1958); vide também K. Taranovski, *op. cit.* O autor discute a função sinestésica dos sons em cada caso.

(60) Cf. K. Tchukóvski, *op. cit.*

(61) O livro de G. Donchin (vide nota 59) nos dá a mais exaustiva coleção de exemplos que se conhece de todos os fenômenos aqui registrados.

Mas há também uma repetição dos mesmos fonemas em vários grupos morfológicos:

več — vĕt	bur — bĕr
vz — vz — voz	čar — čor
vel — vol	čor — čol
voz — vol	č-r-m — č-r-n — č-l-n

Em Biéli, observam-se construções semelhantes, com uma característica instrumentação consonantal:

*Qual jovem deus, Dalai-Lama  
D'Himalaias cabeças-brancas*

A predileção pela nasal /m/ e a líquida /l/ parece ser geral entre os simbolistas, pois estas duas classes de consoantes eram consideradas “musicais”.<sup>62</sup>

Menos interessante, mas apesar disso muito destacada, é o uso da onomatopéia, professado por Balmont. Em seu *Kamichi* (“Juncos”) encontramos as consoantes “não-musicais” /š/ e /č/ justificadas pela sua função onomatopaica.

No nível da sintaxe, há todas as espécies de repetições possíveis: paralelismo de sentenças inteiras, às vezes com variações dentro de uma só linha (“Quero ser atrevido, quero ser valente...” — Balmont); repetição de parte da sentença anterior em duas linhas juntas (“Caçava em sonho as sombras fugidias, as sombras fugidias do dia no ocaso...” — Balmont); simples repetição com a função de eco (“E à noite, quando cai a noite / Do muro, do alto do muro...” — Blok; cf. o exemplo semelhante da “Canção” de Gippius).

Um recurso especial de equivalência sonora, de que os simbolistas tiveram um conhecimento exaustivo, é a rima. Seus novos tipos de rima constituem um marco divisório na história da poesia russa. Realizaram um grande esforço para tornar a rima surpreendente e cheia de sonoridades (“rica”). Briussov nos fornece exemplos de rimas compostas muito ousadas, tais como:<sup>63</sup>

(62) Cf. exemplos citados do “Relvas, ranúnculos...”, (*Lándichi, liútki...*) de Balmont; cf. também Sologub, *Lila, lila, lila, katchala...* (Vertia, vertia, vertia, balançava e muitos outros citados por G. Donchin, *op. cit.*

(63) A citação é tirada de V. Jirmúnski, *Rijma, ietó istória i teória* (A rima, sua história e teoria — São Petersburgo, 1923).

*nie zovi tak: napitak* (não dê este nome: bebida)  
*biezzabótnim: blielniót nam* (despreocupado: brilhará para nós)  
*kládbichche: klad ichchi* (cemitério: procure o tesouro)

Cultivou também a “rima profunda”, dando particular atenção aos fonemas de apoio (*opórníe zvúki*). Não foi por acaso que Briussov escreveu dois estudos importantes sobre a estrutura da rima russa: *O rífmie* (Sobre a rima) e particularmente *Levizná Púchkina v rífmakh* (O esquerdismo das rimas de Púchkin) <sup>64</sup>, em que discute a “rima profunda”, isto é, o “lado esquerdo” da vogal tônica. Encontramos freqüentemente na poesia simbolista a “rima em eco”, que é uma variante da rima “profunda”:

<i>priekrásni</i> (magnífico)	<i>stolítza</i> (capital)
<i>krásni</i> (vermelho)	<i>lítza</i> (rostos)
(Blok)	(Briussov)

Ou ainda em Balmont:

*lutchéi* (dos raios)  
*rutchéi* (riacho)

com apenas uma diferença entre o /l/ e o /r/. Os simbolistas também fizeram experiências com rimas prolongadas. Briussov apresenta exemplos de acentuação na quinta vogal, embora usualmente a mais longa rima em russo seja datílica:

*Kholod dúchu taino skovivaiuchli*  
*Kholod dúchu otcharóvivaiuchii. (...)*  
*O frio que a alma agrilhoa, tácita.*  
*O frio que a alma enfeitiça, glácida. (...)*

A questão da rima demonstra mais uma vez quão profundamente os simbolistas compreenderam que a rima é apenas um caso particular de paralelismo.<sup>65</sup> Essa descoberta foi a expressão mais alta de sua concepção da sonoridade como o valor mais importante da linguagem poética.

(64) V. Briussov, *Izbranie sotchiniênia* (Obras escolhidas, Moscou, 1955).

(65) Vide R. Jakobson, “Linguistics and Poetics” in *Style and Language*.