

quem as convenções de significação, também a paisagem geométrica de Maliévitch nos apresenta objetos familiares – uma lâmpada, uma roda, um pedaço de cachimbo, uma perna – decompostos e fragmentados no que é uma rede intrincada de planos entrosados e superpostos, de luz *versus* escuro, círculo *versus* retângulo. Tanto as imagens verbais de Krutchônikh quanto as visuais de Maliévitch são caracterizadas pelo que Roman Jakobson chama, em relação ao “Khadzi-Tarkhan” de Khliébnikov (*Troe* 35-36), *nanizivanie*, “a conjunção de motivos que não procedem da base da necessidade lógica, mas combinam-se de acordo com o princípio da necessidade formal, similaridade, contraste”<sup>44</sup>. *Nanizivanie*, tal como Jakobson caracteriza em “Khadzi-Tarkhan”, tem o efeito de dispersar o “eu” lírico em favor de um “nós” ou um “se” mais comunal. A voz coletiva é ainda mais marcada em “Nikolai” ou em “Do Saara à América”, de Krutchônikh, com a sua subordinação do ego à invenção do *Novie puti slova*. Como Maliévitch, Khliébnikov e Krutchônikh insistiriam em que “A arte exige verdade não sinceridade”.

### III

O “objetivo de destruição” de Maliévitch é encontrado ainda numa obra que pareceria ser, à primeira vista, o seu próprio oposto, uma obra que é tomada às vezes como o cume do lirismo egocêntrico – a saber, *Vladimir Maiakóvski: Uma Tragédia*, de Maiakóvski, encenada pela primeira vez alternadamente com *Vitória sobre o Sol*, a 2 e 4 de dezembro de 1913, no Teatro Luna Park, em São Petersburgo, e publicada alguns meses depois numa edição de quinhentos

44. Roman Jakobson, *Noveishaya russkaya poeziya (A Nova Poesia Russa)*, Praga, Politika, 1921, p. 28. O texto russo e uma tradução alemã na página ao lado são reproduzidos em Wolf Dieter Stempel, ed., *Texte der Russischen Formalisten*, vol. 2: *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, Munique, Wilhelm Fink, 1972. Subseqüentemente citado como TRF. Cito a tradução inglesa dessa passagem de Ronald Vroon, “Velimir Khlebnikov’s ‘Chadzi-Tarkhan’ and the Lomonosovian Tradition”, *Russian Literature*, 9, 1981:107.

exemplares, com complexos artifícios tipográficos e ilustrações de David e Vladímir Burliuk<sup>45</sup>.

Na produção do Luna Park, Maiakóvski evidentemente apareceu como herói, no centro do palco, vestido com a blusa amarela futurista que era a sua marca registrada, enquanto os atores que o cercavam tinham figurinos pintados por Pável Filonov em telas esticadas em armações de manequins, que eles empurravam diante de si. Tomavam assim o aspecto de bonecos de papelão, cada um exemplificando um aspecto único: o Homem de Face Esticada, o Homem sem Uma Orelha, o Velho com Gatos, e assim por diante. De fato, o projeto do palco estava bem de acordo com o espírito da peça, muito menos drama, sem falar em “tragédia”, do que aquilo que hoje denominamos arte da *performance* – uma improvisação verbo-visual que investe sobre os sentidos do espectador, puxando-o para a órbita do poeta.

Maiakóvski não apenas produziu, dirigiu e estrelou sua peça; também insistiu em que os outros papéis – o Homem com Uma Orelha, o Homem com Um Olho, e assim por diante – fossem feitos por estudantes universitários em vez de atores profissionais, a fim de que ele pudesse instruí-los e trazer suas figuras de bonecos para uma estreita conjunção com o seu próprio papel. As *performances* foram apoiadas pela organização de pintores de vanguarda União da Juventude, e dois artistas, Pável Filonov e I. Chkolnik, foram responsáveis pelos cenários e pelos figurinos das figuras-sanduíche. A tela de fundo, representando uma teia de aranha de ruas, foi pintada pelo próprio Maiakóvski. Alternadamente vaiada ou bastante aplaudida pelo público do Luna Park, a “tragédia” de Maiakóvski transformou-se num evento futurista, um *happening*.

45. Gerald Janecek escreve: “Já que a obra era um drama para o qual Maiakóvski visava uma imediata apresentação no palco, um formato destinado a uma publicação posterior sequer fazia parte da concepção original. [...] Jerverzhev observa contudo que, quando Maiakóvski revisou seu texto visando a publicação, ‘empenhou-se em dar às diretivas cênicas uma qualidade pictorial mais significativa’ a fim de compensar a ausência de diversas características visuais da produção [...] no texto impresso” (LRL 216).

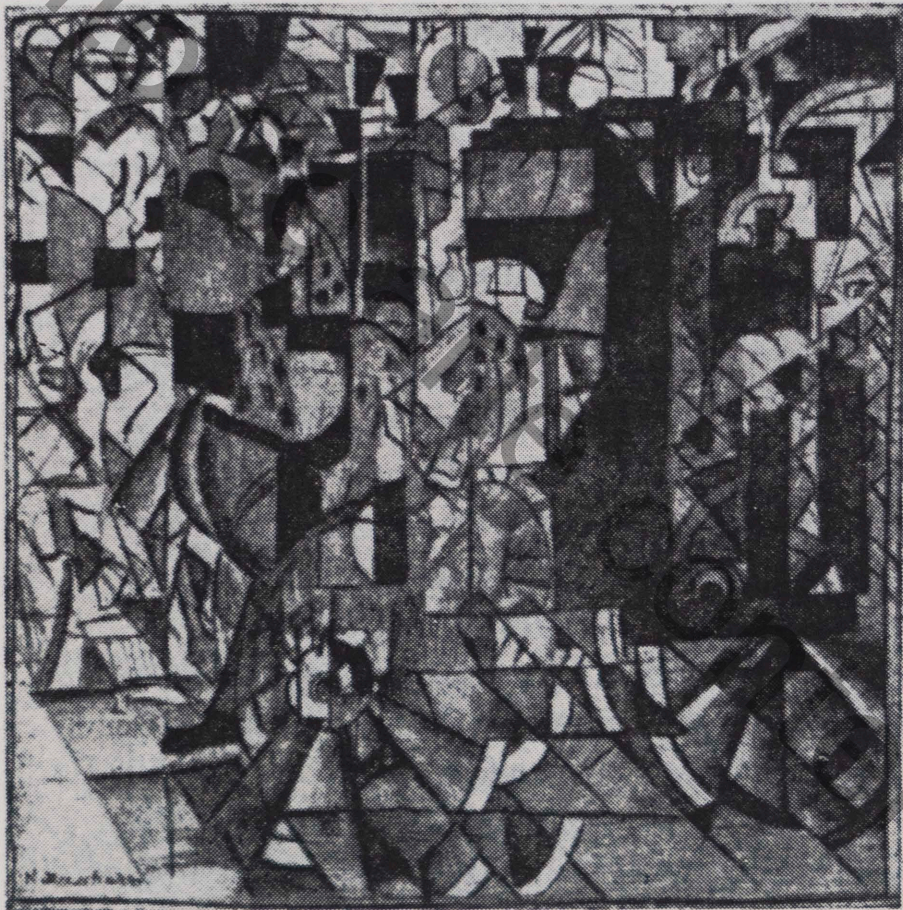


Fig. 4.14  
Kazimir Maliévitch,  
desenho sem título, *Troie*, 1913,  
ao lado da p. 9. Cortesia: British  
Library, Londres.

Como ele observou no ano seguinte em *O Primeiro Jornal dos Futuristas Russos* (março de 1914), o teatro deveria fundir os elementos do balé e da linguagem *zaúm*: a entonação de uma fala que não tem significado especial e o movimento inventado mas ritmicamente livre do corpo são simultâneos. Tanto o som quanto o movimento são, por sua vez, estreitamente coordenados com a imagem visual do palco<sup>46</sup>.

*Vladimir Maiakóvski: Uma Tragédia* foi originalmente chamada de *A Revolta dos Objetos*<sup>47</sup>, e de fato a peça nos apresenta um mundo em que a distinção entre sujeito e objeto, eu e mundo, é curiosamente obliterada. O céu “chora incontrolavelmente”, o sol “tem dedos inchados que fazem brotar cabelos avermelhados”, as “ruas laterais enrolam suas mangas para uma briga”, e as “chaminés dançam sobre os tetos / e seus joelhos fazem uma forma de 44”<sup>48</sup>. Dentro dessa cidade futurista a alma do poeta é “carregada numa travessa / para ser jantada pelos anos futuros”; trazem-lhe comida na forma “do arenque de ferro de uma tabuleta de rua; uma imensa torrada dourada; amostras de veludo amarelo”. Os diversos “caracteres” que o confrontam nesse “feriado de mendigo” não têm individualidade; são fragmentos do próprio eu de Maiakóvski. “O poeta”, diz Víktor Chklóvski, “disseca-se no palco, segurando-se entre os dedos como um jogador segura as suas cartas”<sup>49</sup>.

O ritual executado pelo poeta e pelos “bonecos” é um ritual de exorcismo: a destruição de tudo o que existe em prol da revolução. “Senhoras e senhores”, pleiteia o poeta, “acabem com a minha alma de modo que o vazio não possa vir a público! [...] Bus-

46. Vladimir Maiakóvski, *First Journal of the Russian Futurists (Pervii jurnal russkikh futuristov)*, Moscou, 1914, n.ºs 1-2, p. 15. Tradução de Christine Thomas. Cf. Brown, p. 98, RF 142-44; WB 49.

47. Ver Martin Esslin, “Modern Drama: Wedekind to Brecht”, em *Modernism, 1890-1930*, ed. de Malcolm Bradbury e James McFarlane, Middlesex, Inglaterra, Penguin Books, 1976, p. 552.

48. O texto inglês completo está em *The Complete Plays of Vladimir Mayakovsky*, trad. de Guy Daniels, New York, Simon and Schuster, 1968, pp. 21-26. Subseqüentemente citado como VM.

49. Víktor Chklóvski, *Mayakovsky and His Circle (O Maiakovskom)*, trad. e ed. de Lily Feiler, 1940; reimpressão, New York, Pluto Press, 1972, p. 53.

quem os gordos em suas moradas como conchas / e festejem sobre os tambores das barrigas!” Essas folias são marcadas por uma energia feroz, freqüentemente cruel e algumas vezes cômica, como na sugestão, feita pelo Velho com os Gatos Negros Magricelas, de que alisar a pele de gato produz a eletricidade necessária para o funcionamento dos bondes elétricos da cidade:

Apenas em gatos  
cuja pele é coberta pelo negror  
pode-se captar lampejos de olhos elétricos.  
A total captação desses lampejos  
(uma grande captação!)  
verteremos dentro de fios –  
aqueles músculos de tração:  
os bondes começarão a correr depressa;  
a chama dos pavios  
brilhará na luz como bandeiras triunfantes.  
O mundo, em alegre maquiagem, se agitará em ação;  
as flores nas janelas brilharão como pavão;  
o povo viajará sobre trilhos –  
sempre carregados  
por gatos, mais gatos, montes de gatos pretos!  
Prenderemos o sol com alfinetes nas saias das namoradas;  
e as enfeitaremos com broches brilhantes de estrelas.

VM 24-25

Aqui e noutras imagens relacionadas do movimento explosivo, o natural, o humano e o íntimo são fundidos a fim de bombardear o público com a possibilidade de uma nova cidade futurista. “Varri as diferenças / entre rostos como o meu e aqueles dos estranhos”, declara o poeta, e de fato o mundo projetado é impessoal e sem rosto. Em tal mundo, a bem-amada pode funcionar apenas como uma ausência: a silenciosa Mulher Colossal que é desvelada no curso do ato 1, para logo ser jogada ao chão por uma multidão descuidada e esquecida, é uma versão paródica da dama divina do amor cortês:

Ela veio  
num vestido azul

032-334

4.00

e disse:

“Sente-se.

Estive esperando um longo tempo por você.

Gostaria de um copo de chá?”

VM 27

Apenas o Jovem Convencional, cuja esposa logo “dará à luz um filho ou uma filha” (VM 28), pode responder a uma pergunta tão banal; o resto da multidão corre para a rua e, tendo derrubado a Mulher Colossal, se empenha numa fingida *Walpurgisnacht* na qual os objetos feitos-pelo-homem se rebelam contra os seus fazedores e criam a sua própria vida:

Subitamente,  
todas as coisas se precipitaram, dilacerando  
as suas vozes e abandonando farrapos de nomes gastos.

Vitrinas de lojas de bebidas, por si sós,  
se esparrinharam nos fundos das garrafas,  
como se empurradas pelo dedo de Satã.

Da loja de um alfaiate que desmaiou  
as calças escaparam  
e saíram andando –

sozinhas

sem nádegas humanas!

De um quarto de dormir

uma cômoda bêbada –

com o estômago negro boquiaberto –

veio aos tropeções.

Os espartilhos choravam, com medo de cair  
de anúncios em que se lia “MANTOS E MODAS”.

Todas as galochas estavam firmes, apertadas.

Meias, como pautas,

piscavam olhos namoriqueiros.

VM 30-31

A direção de cena para o primeiro ato é “Animado” (“Vesello”), para o segundo “Depressivo” (“Skuchno”). De fato, o ato 2, escrito quase cinco anos antes da Revolução Bolchevique, apresenta-nos o que seguramente é uma profecia misteriosa do destino daquela Revolução. O poeta usa agora uma toga e grinalda de lauréis;

suplicantes lhe trazem presentes – lágrimas de variados tamanhos e beijos que tornam alguém “enorme / gordo / alto / primeiro rissonho / depois raivoso”, como os corpos das mulheres feias (VM 35). Numa seqüência que parece prenunciar a da Nighttown de *Ulisses*, Beijos de Crianças, “produzidos por milhões [...] com polpudos movimentos de lábios que estalam”, entram “alegremente” e anunciam:

Eles produziram muitos de nós!  
Peguem esses!  
A qualquer hora chegarão outros.  
Até agora, há apenas oito.  
Eu sou  
Mítia.  
Por favor!

E cada um deposita uma lágrima que o poeta, agora fazendo o papel de bufão, rejeita: “Cavalheiros! / Escutem! / Não posso suportar isso! / Está bem para vocês. / Mas, e quanto a mim, com a minha dor?” Juntando as lágrimas na sua maleta, começa a sua falsa viagem ao Gólgota:

Irei através da cidade  
deixando  
pedaço após pedaço da minha esfarrapada alma  
nas gramas das casas.  
E a lua irá comigo  
para onde  
a cúpula do céu está rasgada.  
Ela virá para junto de mim  
e provará um pouco meu chapéu-coco.  
Eu,  
com a minha carga pesada,  
caminharei;  
tropeçarei e cairei.

VM 36-37

Parte calvário, parte circo, a *Tragédia* termina numa anotação de campo tal como Maiakóvski emerge no epílogo, zombando de

4,00

seu público: “Escrevi tudo isso / sobre vocês – / pobres escravos! / É uma pena eu não ter nenhum coração: teria alimentado / todos vocês qual uma ama-seca terna”. Seja como for, a ilusão dramática é um mito:

De vez em quando parece-me  
que sou um galo holandês,  
ou  
um rei pskoviano  
Mas, em outras ocasiões, o que me agrada  
mais do que qualquer coisa  
é meu próprio nome:  
Vladimir Maiakóvski.

VM 38

O aparente autocentramento dessa conclusão tem sido freqüentemente incompreendido. “Os gregos”, observou Trótski no seu ensaio sobre Maiakóvski, “foram antropomorfistas, aparentando ingenuamente as forças da natureza a si mesmos; nosso poeta é maiakomorfista, e povoa as praças, as ruas e os campos da Revolução apenas com ele mesmo”<sup>50</sup>. É mais do que verdade, porém há também uma dimensão autoparódica do gesto maiakovskiano. Num ensaio chamado “Teatro, Cinema e Futurismo” (27 de julho de 1913), Maiakóvski escreveu:

o teatro contemporâneo parece apenas um opressor da palavra e do poeta. [...] a arte especial do ator [será uma] em que a entonação de uma palavra [...] não tenha um significado específico, e onde os movimentos do corpo humano [...] sejam inventados mas livres em seus ritmos [a fim de] expressar os maiores sentimentos interiores<sup>51</sup>.

50. Essa passagem, do capítulo 4 de *Literature and Revolution*, de Trótski, citada, significativamente, por Roman Jakobson em “Sobre uma Geração que Desperdiçou Seus Poetas” (“O pololenii, rasstrativchem svoikh poetov”; 1931), em Roman Jakobson, *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, ed. de Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, p. 114. Digo “significativamente” porque Jakobson, cuja perspectiva política dificilmente era igual à de Trótski, parece concordar com o fato de que a tendência de Maiakóvski de pôr-se no centro do universo colocou dificuldades poéticas verdadeiras para ele. Ver pp. 111-32.

51. Vladimir Maiakóvski, *Kine-Zhurnal*, 27 jul. 1913; trad. de Helen Segal, em *The Ardis Anthology of Russian Futurism*, ed. de Ellendea Proffer e Carl R. Proffer, Ann Arbor, Ardis, 1980, p. 182. Subseqüentemente citado como *AAF*.



O nome como tal pode, assim, ser um meio de evitar a “opressão” de uma poética dominante (neste caso, o “teatro contemporâneo”), que exige que as palavras contendam um núcleo de significados ocultos. No texto impresso de *Vladimir Maiakóvski: Uma Tragédia*, com a sua inovação tipográfica e jogo verbo-visual, essa ênfase na relação da palavra com uma imagem literal é ainda mais forte. De David Burliuk, que, com o seu irmão Vladimir, fez o projeto de arte para o livro, e que foi o primeiro verdadeiro artista amigo e patrono, Maiakóvski escreveu em sua autobiografia (1928): “David tem a raiva de um mestre que ultrapassou os seus contemporâneos, e eu tenho o fervor de um socialista que está consciente da terrível destruição do velho. O futurismo russo tinha nascido”<sup>52</sup>. Em *Vladimir Maiakóvski* o texto é colocado numa grande variedade de tipos, grandes e pequenos, romanos e itálicos, leves e pesados. A página se torna assim uma unidade visual, e a própria delimitação, tão central para o verso livre, é obscurecida. Na página 14 (Fig. 4.15), por exemplo, certas palavras são compostas em tipo pesado: О бросьте (“Oh, abandono”), сухих (“esquelético”), Мечется (“correm em torno”). Mais adiante, quando a palavra гладьте (“alisar”) é repetida, aparece com letras maiores para dar ênfase. Mais importante: certas letras – a final A de *pravda* (“verdade”), o Ф (fi) de *fliguerov* (“cata-ventos”) – são, por assim dizer, removidas de suas posições fixas dentro de uma palavra e liberadas para viver uma vida própria. Assim, o A gigante (três vezes maior do que o tamanho padrão dos tipos) torna-se um alfa para o ômega de *O bros'te*. As personagens na peça, por outro lado, são designadas pelo tipo itálico miniatura, como em *Chelovek bez ikha* (o Homem que Perdeu Um Ouvido) – como se para subordinar a voz que fala às palavras faladas. De fato, as páginas funcionam como partitura musical em vez de reprodução da fala; isso se revela completamente apenas quando ela é enunciada pelo ator.

52. Citado por Vahan D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism, 1910-1930*, Haia e Paris, Mouton, 1974, p. 41.

4.10

Fig. 43  
D. Borsari, illustrazione per M. Maiakowski,  
"L'Inferno", ed. Einaudi, 1914, pp. 14-15.  
Conserv. Brit. Lib. London.

Мы валнца приколем любимым  
на платья  
Из злата накуем серебрящихся  
брошек

О бросьте ширтыры

Идите и гладьте

И гладьте суках и черных  
кошек

Fig. 44

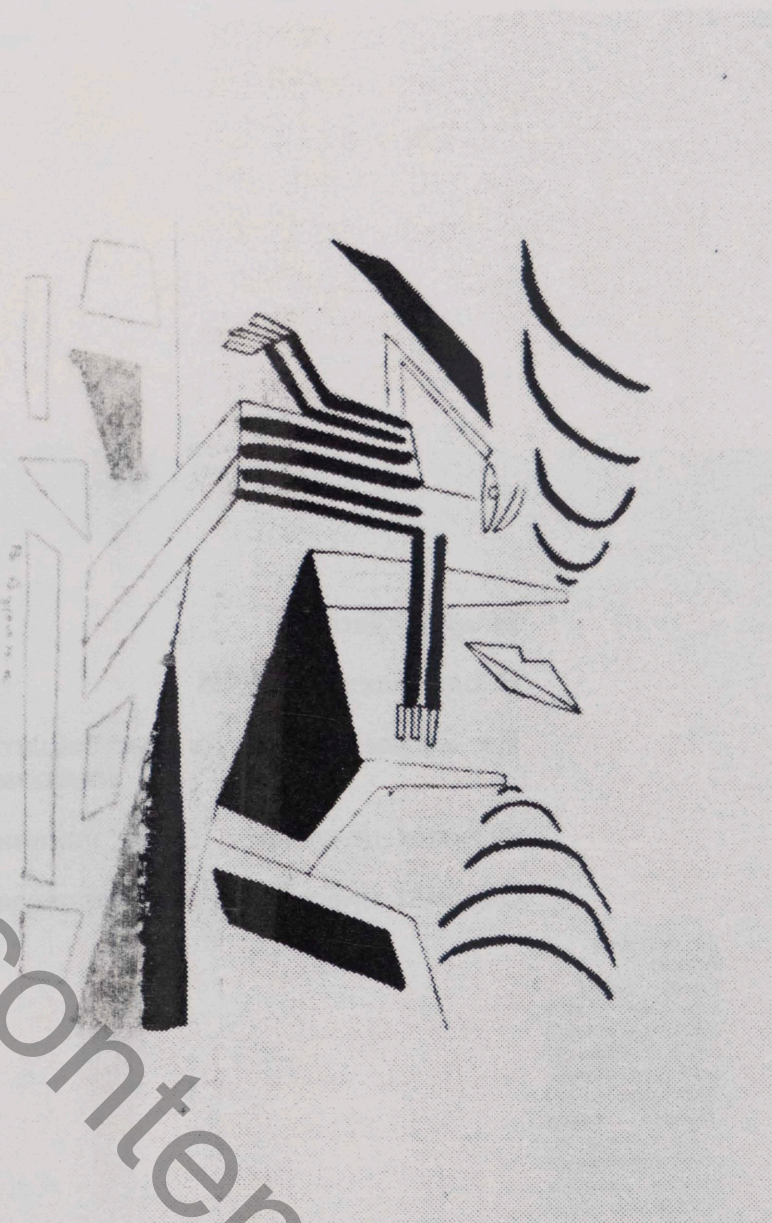
Это правда

Над городом где Флогеря  
древь

Женщина с черными пещерами  
век

Кидается и кидает на тротуары  
плевки

А плевки вырастают в огром-  
ных калек



instituto de arte contemporânea

Fig. 45  
Borsari, illustração para M. Maiakowski,  
"L'Inferno", ed. Einaudi, 1914, pp. 14-15.  
Conserv. Brit. Lib. London.

Fig. 4.16  
D. Burluk, ilustração para Maiakóvski,  
*Vladimir Maiakóvski: Uma Tragédia*,  
Moscou, 1914, pp. 8-9.  
Cortesia: British Library, Londres.

И лягу светлый  
В одеждах из **ЛЕНИ**  
На мягкое **ложе** из настоящего  
**навоза**  
И тихим целующим шпал колени  
Обнимет мне шею колесо паровоза

1-е действие  
Весело  
Сцена город в  
паутине улиц  
Праздник нищих  
одни В Маяков-  
ский Проходящие  
принесут еду же-  
лезного сельдя  
с вывески зо-  
лотой огромный  
калач складки  
желтого бар-  
хата  
В Маяковский

Милостивые Государи  
**Заштопайте** мне душу  
Пустота сочиться не могла бы  
Я не знаю **плевков** обида или  
Нет

— 8 —





O desenho de acompanhamento de Burliuk é em parte uma sofisticada abstração e em parte arte infantil. Sólidas e bem-delineadas formas geométricas, sugestivas de telhados, cata-ventos, prédios e ruas, são silhuetadas contra um fundo branco. A caricatura de um homem é esboçada lateralmente, de modo que a frente, o torso e as pernas parecem outro telhado sugerido. Uma pálpebra, uma boca, um conjunto de curvas (mulher?, gruta?, borrifos de chuva?) podem ser detectados, mas essas formas esboçadas são absorvidas pela composição geométrica abstrata do conjunto. O A do lado esquerdo da página é paralelo a várias formas brancas e pretas do desenho de Burliuk; o  $\Phi$  (fi), em contraste, é, dentro do desenho, *sui generis*; fica perto do centro da página como um círculo hipotético, uma forma alternativa em relação às formas angulosas à sua direita.

Assim, a doutrina da “letra como tal” – “pergunte a qualquer idiomista, e ele lhe dirá que uma palavra escrita à mão ou colocada em tipografia é completamente diferente da mesma palavra numa inscrição diversa” – é posta em ação. Através de todo o livro de Maiakóvski-Burliuk, as palavras individuais e as letras são usadas para criar imagens visuais que correspondem às linhas, círculos, trapezóides, chaminés, rodas, telhados e pedaços de luas nos quadros de Burliuk. “A palavra”, como observa Khliébnikov no seu “Conversação entre Oleg e Kazimir”<sup>53</sup>, é “como um rosto com um chapéu puxado sobre os olhos”. A colocação de palavras na página corresponde ao próprio credo de Maiakóvski de que “a palavra, o seu contorno e o seu aspecto fônico, determina o florescimento da poesia”<sup>54</sup>. Portanto, o texto impresso de *Vladimir Maiakóvski: Uma Tragédia* tenta capturar a elasticidade da *performance*, as mudanças rapidíssimas entre visão e retraimento irônico, entre a fúria do profeta e o gracejo do palhaço. A abstração geométrica coexiste, na ilustração de Burliuk, lado a lado com um pequeno gato preto retirado de um livro de crianças (Fig. 4.16).

53. Maiakóvski, *First Journal of the Russian Futurists*, pp. 79-80. Trad. de Christine Thomas.

54. Maiakóvski, *Kine-Zhurnal*, 27 jul. 1913, em *AFF* 181.

Em *A Nova Poesia Russa* (1921), Roman Jakobson observa que a dificuldade e a desfamiliarização característica dos textos futuristas russos obrigam o leitor a participar no processo da sua realização (*realizátsia*)<sup>55</sup>. Essa fórmula, e o conceito de “tornar difícil” (*zatridnenie*) que a sustenta, antecipa, como observou G. M. Hyde<sup>56</sup>, a hoje famosa distinção de Roland Barthes entre o texto *lisible* (legível) e o *scriptible* (“escritível”). De fato, a definição do *scriptible* de Barthes – “esse texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; ele não tem começo; é reversível; conquistamos o acesso ao mesmo através de várias entradas, nenhuma das quais pode se declarar, de modo autorizado, ser a principal”<sup>57</sup> – carrega as implicações da doutrina de *A Palavra como Tal*, da maneira pela qual foi exposta em manifesto após manifesto pelos futuristas, e isso nos leva a completar o círculo que começamos com *Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo*, de Maliévitch, com o seu apelo ao “rompimento e violação da coesão” com o fim de deixar exposto “o significado latente que foi ocultado pelo objetivo naturista” (CFS 127), e a sua apocalíptica declaração de que:

Soltei todos os pássaros da gaiola eterna e escancarei os portões para os animais dos jardins zoológicos.

CFS 135

Nesse sentido, *Le Degré zéro de l'écriture* (título do primeiro grande livro de Barthes) seguramente nos leva de volta ao “zero de forma”<sup>58</sup> de Maliévitch, e, como discutirei no capítulo final, Barthes e outros escritores pós-estruturalistas freqüentemente parecem es-

55. Ver “The New Russian Poetry”, em *TRF*. Conhecemos melhor esse termo como atualização, ou realização, como seria chamado pela escola de Praga: ver L. M. O'Tolle e Ann Shukman, “Formalist Theory”, *Russian Poetics in Translation*, nº 4, Oxford, Holdan Books, 1977, pp. 16-17.

56. G. M. Hyde, “Russian Futurism”, em Bradbury and McFarlane, *Modernism*, pp. 269-70.

57. Roland Barthes, *S/Z*, trad. de Richard Miller, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974, p. 5.

58. Não encontrei qualquer prova de que Barthes tenha lido o manifesto de Maliévitch, mas a coincidência de expressão é notável e, dado o interesse de Barthes por Jakobson e pelos formalistas russos, é provável que ele conhecesse os escritos de Maliévitch.

tar provocando implicações já presentes na poética futurista, por mais disfarçadas que sejam tais implicações, às vezes, pela ingênua fascinação do poeta com o futuro e seu conseqüente repúdio das tradições que formaram sua obra<sup>59</sup>. Ao discutir a “não-literalidade” (*bezglagolnost*), o *continuum* de tempo não-linear produzido pela justaposição ou colagem de palavras, letras e imagens visuais no livro futurista, Jakobson fala de “palavras em busca de um significado”<sup>60</sup>. Assim, em *Vzorval’ (Detonação)*, um livro futurista reunido por Krutchônikh, Rozanova, Kúlbin, Maliévitch e Gontcharova, encontramos, *avant la lettre*, textos como os que se encontram na Fig. 4.17.

Aqui, uma simples palavra *zaúm*, *бепяматокияй (beliamatokiiai)* – é espalhada diagonalmente através da página preenchida com letras – Hs, Ps, Ts – e sinais de pontuação que parecem ter vida própria, transformando-se em pictogramas – aspas como asas de pássaros, П (P) como figura esboçada em traço, e assim por diante. Quer-se movimentar essas letras em volta, como se em um jogo de tabuleiro, e, em busca de possíveis significados, colocá-las dentro da palavra *zaúm* ou trocá-las por outras letras da palavra. Ao mesmo tempo, o espectador percebe a página como um projeto visual, como uma estrutura de formas retas e ovais sobre um fundo neutro. O impulso para o não-objetivismo (*bespredmetnost*) se aproxima aqui do seu limite “zero”. Nas palavras de Maliévitch: “Uma superfície vive. Ela nasceu”.

59. Em “Sobre uma Geração que Desperdiçou Seus Poetas”, Jakobson nos dá um retrato patético da sloganização dos futuristas, da sua adulação simplista do futuro, que freqüentemente obscureceu o verdadeiro brilho de Maiakóvski e Khliébnikov. Ver esp. pp. 122-23.

60. “The New Russian Poetry”, em *TRF*.