



# SONETO: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE DANIIL KHARMS

*Carolina Suriani Caetano*

*Orientadora: Olga Donata Guerizoli Kempinska*

*Mestranda*

RESUMO: O russo Daniil Kharms (1905 – 1942), ainda pouco traduzido e estudado no Brasil, foi um dos grandes artistas da vanguarda russa do início do século XX. Transitando entre o verso, a prosa e a dramaturgia, sua obra nos traz uma estética própria e potente, marcada pelo absurdo, pelo humor perturbador, pela inquietação filosófica. Buscar uma leitura das obras de Kharms considerando seu lugar na produção artística dos vanguardistas é também buscar uma compreensão mais ampla das questões que ocupavam o pensamento não só dos artistas, mas dos teóricos naquele momento. Ali algumas fronteiras quase de todo se confundiam ou queriam de todo se dirimir – entre teoria e feitura da arte, entre arte e vida. Para uns, uma nova arte para um novo mundo. Para outros, um novo mundo para uma nova arte. Para Kharms, distender os significados, penetrar os objetos, diluir o sujeito, correr à fenda ao real. E o real, reclamado energicamente pela OBERIU (Associação para uma arte real), da qual Kharms era um dos fundadores, abria-se entre os gestos de uma arte absurdista. Este aparente paradoxo, entre outros, podem clarear-se na observação não só da noção de real em Kharms, mas das articulações possíveis entre as concepções de arte e vida, ética e estética, teoria e poética, recorrentes no pensamento vanguardista russo.

PALAVRAS-CHAVE: Daniil Kharms, Vanguarda Russa.

Daniil Kharms (1905 – 1942), pseudônimo de Daniil Ivanovitch Iuvatchov, foi um dos autores mais representativos da vanguarda russa do século XX. O que isto realmente significa para nós, e assim motivando este trabalho, é que se trata de um autor completamente permeado pelas questões vanguardistas, em confluência ou em divergência com elas, conforme seus diferentes momentos – os de Daniil e os da vanguarda. Vejamos, então, algumas destas questões.

Costumamos pensar nas vanguardas como algo que reclama o novo, como vozes que constroem uma nova conversa, abafando as vozes anteriores, como quem já não quer e não pode honestamente conversar com tais vozes, cujos signos já não dizem mais. Assim, em grande medida, fizeram os vanguardistas russos, proclamando a necessidade de se romper com o passado, com a tradição do pensamento e da arte. Este rompimento, ainda que colocado numa perspectiva diacrônica, entre novo e velho, presente e passado, evidenciava, na verdade, a necessidade de um *outro* modo, de uma *outra* maneira de se construir arte e de se olhar para ela.

Neste sentido, as direções dos vanguardistas dentro da própria vanguarda se desenrolavam de forma bastante variada e até inconstante, heterogênea, por muitos aspectos e temas. Assim, se num primeiro momento era essencial negar o *clássico*, ou o discurso obsoleto, em outros momentos os mesmos clássicos literários foram devidamente retomados, assim como o folclore eslavo, as fábulas antigas, a iconografia etc. São muitas as menções de Kharmis, por exemplo, a Púchkin e Gógol, umas vezes implícitas em seus textos, outras vezes escancaradas, como em algumas de suas anedotas e cenas sobre os mesmos autores.

Podemos, então, compreender o *novo* como um objetivo daqueles jovens e enérgicos artistas não dicotomicamente em relação ao passado, mas em relação a um concerto entre a arte, o pensamento e a vida. O presente que se queria fundar era menos um presente no tempo cronológico do que um presente no tempo, se se pode dizer, ontológico – da possibilidade de se perceber plenamente diante do outro e do mundo, ao mesmo tempo percebendo-os, de estar plenamente com o mundo e no mundo. E na arte isto se configurava não somente pela negação, até mais pela afirmação de certas necessidades fundamentais, entre as quais podemos enumerar: a necessidade de se trazer a arte à comunhão com a vida, a necessidade de se construir uma arte acessível a todos (para muitos, uma arte proletária ou, mais amplamente, uma arte esquerdista), cujos caminhos de realização foram também controversos, como veremos adiante, e a necessidade de se conceber uma nova vivência do mundo a partir da arte.

Vem daí o ímpeto vanguardista de se manter um comportamento e uma aparência um tanto excêntricos, de se levar a arte para o cotidiano, pintando o rosto e as ruas, propondo discussões e declamações públicas, discutindo fervorosamente seus ideais. Vêm daí também a

veemente apresentação de Maiakóvski (1893 – 1930) no Teatro Lenin, em Kiev, 1924, com sua fala “abaixo a arte, viva a vida!”<sup>13</sup>, e o espírito revolucionário dos cubofuturistas. E mesmo as necessidades fundamentais e confluentes entre os vanguardistas eram o que por vezes acentuava as divergências entre seus caminhos isolados ou nas bases das produções de seus círculos. Exemplo disto é a própria rejeição às vanguardas europeias, especialmente ao futurismo italiano – quando Marinetti<sup>14</sup> esteve na Rússia, em 1914, os cubofuturistas se prontificaram a não recebê-lo, além de tentarem tumultuar sua estadia, invadindo e tentando interferir em suas conferências, o que levou Marinetti a considerar os cubofuturistas russos uns “selvagens”<sup>15</sup>.

Para Kharms esta alternância entre tomadas de caminhos não foi diferente, embora se tenha mantido sempre o motivo motor de seu curso poético e filosófico. Tendo sido em princípio influenciado pela linguagem *zaum*<sup>16</sup> e até podendo ser considerado discípulo de alguns de seus representantes, como Aleksandr Tufánov (1897 – 1943) – Tufánov dizia-se sucessor de Khliêbnikov<sup>17</sup>, que foi para ele e Kharms um mestre –, logo se tornou dissidente desta corrente literária. Fez parte de círculos e associações artísticos e intelectuais, dentre os quais os mais relevantes certamente foram o círculo dos *tchinari*<sup>18</sup> e a OBERIU<sup>19</sup>.

O *zaum* propunha uma linguagem poética universal, dando ênfase aos elementos que compõem as palavras, desde radicais e afixos até a composição fonética das sílabas. As experimentações sonoras e imagéticas do *zaum* pretendiam libertar as palavras de seus

---

<sup>13</sup> Gosudárstvenyimizuiêi V. V. Maiakóvskogo. Biográfia V. V. Maiakóvskogo. (Museu Estatal V. V. Maiakovski. Biografia de V. V. Maiakovski). Disponível em: <<http://mayakovsky.museum/mayakovsky/biography/>>.

<sup>14</sup> Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944), considerado fundador do futurismo italiano, autor do Manifesto Futurista, publicado no jornal francês *Le Fíguro*, em 1909.

<sup>15</sup> RIPELLINO, A. M. Maiakóvski e o teatro de vanguarda. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. Perspectiva, 1986. p. 24 – 26.

<sup>16</sup> Neologismo russo, composto pelo sufixo *za* (além de, para fora de) e o radical *um* (razão, mente), também traduzido como *transmental*.

<sup>17</sup> Velímir Khliêbnikov (1885 – 1922), poeta e prosador vanguardista russo, um dos maiores representantes do *zaum*.

<sup>18</sup> Os *tchinari* eram amigos pessoais que formavam um círculo não oficial, porém bastante reconhecido, em que discutiam questões ligadas a arte, poesia, filosofia, religião etc. Existem muitas e variadas hipóteses quanto à origem deste neologismo, e seu significado não é claro mesmo para os russos.

<sup>19</sup> Do russo *Obediniéniereálnogoiiskustva* (Associação para uma Arte Real), da qual Kharms foi um dos fundadores em 1928.



significados, muitas vezes fragmentando-as, o que também acarretaria maior liberdade ao poeta em relação à palavra. Se os formalistas foram criticados por esgotarem a literatura em seu material – a palavra – neste ponto estão profundamente próximos dos *zaúmniki*, que colocavam o material sonoro em lugar de maior importância na poesia.

Para os *oberiuty* (integrantes da OBERIU), por outro lado, era necessário libertar a palavra não de seu significado, mas de seus significados cristalizados, de suas amarras convencionais, lógicas e morais. Este aspecto decisivo foi de fato salientado com ânimo pelos *oberiuty*, uma vez que se tratava de um aspecto esclarecedor da diferença entre as posturas das duas correntes em relação ao mundo e à palavra. Eis um trecho do manifesto da associação:

Ainda hoje nos chamam de *zaúmniki*. Difícil entender o que isso significa – uma confusão total ou uma incompreensão irremediável dos fundamentos da criação verbal? Não existe escola para nós mais hostil do que o *zaum*. Como pessoas reais e concretas até a medula dos ossos, somos os primeiros inimigos dos que castram a palavra e a transformam numa degenerada impotente e sem sentido. (KHARMS, 2013, p. 175)

Os *oberiuty* buscavam uma nova relação com a linguagem ao mesmo tempo em que proclamavam ser preciso conceber uma nova relação com o mundo e com os objetos. Assim, libertar as palavras de suas crostas obsoletas deveria significar também libertar os objetos de suas referências gastas, de sua ordenação cotidiana, da cristalização de sua existência, seja enquanto objetos entre si, seja enquanto participantes de nossa experiência. Através da exploração do objeto na palavra poética, da experimentação de suas articulações, poderiam ser ampliadas as potências das relações com eles, isto é, a experiência poética poderia condicionar uma nova experiência de mundo. Isto não significava, entretanto, que a arte estaria submissa à vida ou ao conhecimento. Ao contrário, a dicotomia arte e vida já teria sido necessariamente superada nas bases do próprio pensamento da OBERIU, como se pode verificar em outro trecho de seu manifesto:

Estamos de acordo com a reivindicação de uma arte compreensível a todos, acessível em sua forma até para um escolar do campo, mas a reivindicação apenas desse tipo de arte nos leva a um emaranhado de equívocos terríveis. [...] A OBERIU agora se apresenta como uma nova unidade da arte revolucionária esquerdista. A OBERIU não discorre sobre os temas e as elevações da criação – procura de forma orgânica uma nova atitude perante o mundo e uma nova abordagem dos objetos. A OBERIU penetra no núcleo da

palavra, da ação dramática, do quadro cinematográfico. (KHARMS, 2013, p. 173 e 174)

Num primeiro momento, pode parecer estranho que Kharms, um dos precursores da literatura e do teatro do absurdo, cuja obra foi marcada pela linguagem inventiva e subversiva, tenha sido um dos fundadores de uma “Associação para uma arte real”, em cujo manifesto seus integrantes se declaravam “pessoas reais e concretas até a medula dos ossos”. Contudo, é necessário, antes de mais nada, duvidar do real, colocar em questão a concepção de real, para, então, chegar mais perto de uma conciliação entre essas duas informações, a princípio contraditórias. Para Kharms, o real se encontrava comprometido, mutilado e submerso pelo curso convencional daquilo que se tem chamado de vida, em todos os domínios da cultura humana. Só através da arte se poderia alcançar a libertação dos objetos e dos seres, extraíndo, a partir da libertação da própria palavra, da composição inesperada e absurda da língua poética, a potência da real vivência das coisas no mundo.

Não somos criadores apenas de uma nova língua poética, mas também construtores de uma nova percepção da vida e de seus objetos. [...] E o mundo, maculado das línguas de incontáveis tolos, chafurdado no lodo dos “sofrimentos” e das “emoções”, agora revive em toda a pureza das formas concretas e audaciosas. [...] Em nossa criação, ampliamos e aprofundamos o sentido do objeto e da palavra, mas de maneira nenhuma o destruímos. (KHARMS, 2013, p. 175)

No pequeno conto *Soneto*, de 1935<sup>20</sup>, encontra-se um número significativo de manifestações desse aprofundamento do sentido dos acontecimentos e objetos, da exploração de suas relações e de suas colocações inesperadas.

Deu-se comigo um caso espantoso: de repente, eu havia esquecido o que vinha antes – o 7 ou o 8. Dirigi-me aos vizinhos e perguntei-lhes o que eles pensavam a respeito disso. Qual não foi minha admiração quando, de repente, revelaram-se tal qual incapazes de lembrar a ordem em que se conta. Lembram 1,2,3,4,5 e 6; mais que isto, não lembram.

Já neste trecho nos deparamos com certas “estranhezas”, que podemos relacionar ao conceito de *estranhamento* (*ostroniénie*) cunhado por Chklóvski<sup>21</sup> em seu artigo *Arte como*

<sup>20</sup>Após a volta do primeiro exílio, ao qual é condenado em 1931, Kharms passa a se dedicar menos aos versos do que à prosa poética, momento em que seus escritos se tornam muito mais profundamente filosóficos e angustiados, a despeito do humor e do nonsense, jamais abandonados por sua obra.

<sup>21</sup>Viktor Chklóvski (1893 – 1984), um dos maiores representantes do formalismo russo.

*procedimento*<sup>22</sup>. Chklóvskiparte da noção de que a literatura se diferencia das demais manifestações da linguagem pelo fato de ser construída pela língua poética, que se afasta da língua comum, cotidiana, e também da língua teórica. No estudo desta língua poética, o autor busca observar minuciosamente cada um dos elementos de sua estrutura na composição da obra, que constituem o procedimento geral da arte, o *estranhamento*. Este procedimento, que caracteriza o modo da arte, constrói um caminho mais “rugoso” ou mais distante entre a palavra e seu significado habitual. Desta forma, o *estranhamento* desautomatiza nossa experiência de mundo, estabelecendo entre nós e as coisas uma relação mais complexa e imediata (no sentido de não ser mediada pelos rótulos habituais, que as escondem e comprometem).

O *estranhamento* já se coloca para o leitor de Kharms no título do conto, que se anuncia como um soneto – lê-se *soneto* e se espera por uma composição poética cristalizada que atende por este nome; entretanto, a totalidade do conto irá negar seu nome, levando-nos a confrontar o sentido da palavra *soneto* e sua relação com a prosa que o segue. Adiante, a estabilidade inabalável da convenção numérica é também colocada em questão, configurando na palavra poética a inconformidade lógica da obra.

Em primeiro lugar, o que nos coloca em confronto com a palavra *soneto*, que dá título ao conto, e com sua negação pelo próprio conto, é a maneira como somos desestabilizados em nossa própria intuição estética, em nosso conhecimento convencional da forma soneto, e somos lançados ao funcionamento da obra, sendo também constituintes dela, a partir do momento em que não a avaliamos enquanto verdadeira ou falsa e passamos a habitar sua organização.

Fomos todos ao mercado “gastrônôm”, que fica na esquina da rua Známienskaia com a Bassiêinaia, e consultamos a caixa acerca de nosso embarço. A caixa sorriu tristonha, tirou da boca um pequeno martelinho e, mexendo levemente com o nariz, falou: a meu ver, o sete vem depois do oito, neste caso, quando o oito vem depois do sete.

---

<sup>22</sup>CHKLÓVSKI, V. "A arte como procedimento". In: Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Ed Globo, 1978. p. 39-56. Embora nesta tradução, a partir do francês, tenha sido empregado o termo “singularização”, optamos pela tradução deste conceito como “estranhamento”, que se tem empregado com maior concordância entre as traduções diretas do russo.

O texto já anuncia o não reconhecimento da ordem numeral por parte das personagens como um “fato espantoso”, algo como o anúncio do próprio *estranhamento*, que, conseqüentemente, o coloca também em questão. É espantoso, então, que as personagens tenham se confrontado com a ordem lógica habitual, mas já não parece espantoso, no interior do próprio texto, qualquer outro elemento que nos soe completamente absurdo. Passa como que despercebido para o narrador – se o pudermos chamar assim – o momento em que a caixa mexe o nariz e tira um pequeno martelinho da boca, e o fato de o *estranhamento* da ordem lógica ser mais estranho ao narrador do que a ação da caixa do mercado é justamente o que causa o *estranhamento* no leitor. A caixa também não consegue manter uma continuidade lógica em sua resposta, o que se coloca como o elemento mais comprometedor de sua relação com os demais:

Nós agradecemos à caixa e saímos correndo alegremente da loja. Mas, então, refletindo sobre as suas palavras, arrefecemo-nos de novo, pois que elas nos pareceram desprovidas de qualquer sentido. O que havíamos de fazer? Fomos ao Liêtñii Sad<sup>23</sup> e ali começamos a contar as árvores. Mas, tendo contado até 6, cessávamos e começávamos a discutir: na opinião de uns, dali em diante seguia-se o 7, na opinião de outros, o 8.

Tem-se aqui mais uma manifestação performática do procedimento poético. As personagens, a partir da compreensão automatizada da caixa do mercado, não tendo sido afetadas por ela e apreendendo-a de forma mecânica, não percebem a estranheza de suas conclusões, agradecem mecanicamente e mecanicamente se satisfazem. A figura da caixa se aproxima do próprio procedimento – somente após se depararem com a colocação deslocada de sua aparição e com a articulação demasiado autêntica de suas palavras, as personagens se confrontam com seus sentidos inesperados e são levadas a se aprofundarem neles. Buscam, então, na relação concreta com o mundo, alguma possibilidade de chegarem a uma situação logicamente concebível. Porém, ao verificarem suas faculdades lógicas na contagem das árvores – e, portanto, relacionando-se com elas mediante uma predisposição lógica e um fim externo à própria relação, não concreto e imediato –, as personagens não chegam a lugar algum. O mundo e seus objetos, em sua concretude, não nos fornecem qualquer informação lógica ou verdadeiramente satisfatória a nosso conhecimento abstrato.

---

<sup>23</sup> Jardim de Verão.

Nós discutiríamos por muito tempo, mas, felizmente, uma criança qualquer irrompeu de um banco, caiu e quebrou as arcadas dentárias. O que nos desviou de nossa discussão. Depois, então, nós nos dispersamos para casa.<sup>24</sup>

A gravidade com que se apresenta para as personagens esse não reconhecimento lógico é tamanha, que não se projeta de maneira nenhuma a gravidade e a violência concreta com que a criança irrompe na cena e quebra as arcadas dentárias. O acontecimento concreto (agudamente concreto) não afeta as personagens em sua relação com os fatos do mundo, apenas as desvia das relações que estabelecem entre si, estas mediadas pelas ordenações lógicas e pelos sentidos cristalizados do cotidiano. O uso do advérbio “felizmente” também não condiciona a um descompasso do curso interno do texto, ele se coloca para nós, enquanto sujeitos eticamente determinados, como uma expressão completamente inapropriada de satisfação diante da queda da criança. Isto nos coloca em confronto não só com o deslocamento de sentido presente na obra, mas com nossa própria instrução ética e cognitiva.

Para encerrar, trazemos aqui um pequeno trecho da entrevista dada por ValériSájin a Daniela Mountian, para a Revista Kalinka. Sájin, biólogo e ensaísta russo, é um grande especialista na obra de Kharms. No trecho que destacamos da entrevista, pode-se perceber a maneira ampla como se coloca uma inquietação motora na escrita de Kharms, seja em relação às formas de conhecimento e ética, seja em relação ao próprio exercício artístico e à possibilidade de sua realização no mundo:

[...] foi natural interpretar o escritor antes proibido como um “antissoviético”. Mas o fato é que Kharms (assim como, por exemplo, seu amigo Vvediénski) não aceitava ontologicamente o mundo em que vivia, isto é, não apenas sua configuração política ou ideológica, mas o mundo em suas categorias básicas, em sua estrutura primordial. De forma direta: se Kharms rompeu com a literatura, então rompeu basicamente com toda a literatura (como eu disse acima); se refutou a ciência, então refutou não apenas a ciência contemporânea, mas basicamente toda a ciência que tivesse a pretensão de descrever os fenômenos do mundo com veracidade; se

---

<sup>24</sup>KHARMS, Daniil. Pólnoiesobráníiesotchiniéniie v triekhtomákh (Obras completas em três volumes). São Petersburgo: Akademícheskiiiproiékt, 1997, v. 2, p. 331. O conto analisado foi traduzido pela autora.





zombava da ética, então não zombava da ética soviética, mas dos princípios da ética humana como um todo.<sup>25</sup>

## REFERÊNCIAS

BERNARDINI, A. F. Posfácio. In: KHARMS, Daniil. “Os sonhos teus vão acabar contigo”: prosa, poesia, teatro. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, Daniela Mountian e MoisseiMountian. São Paulo: Kalinka, 2013, p. 273-286.

CHKLÓVSKI, V. "A arte como procedimento". In: Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Ed Globo, 1978. p. 39-56.

GOSUDÁRSTVENYIMUZIÊI V. V. Maiakóvskogo. Biográfia V. V. Maiakóvskogo. (Museu Estatal V. V. Maiakovski. Biografia de V. V. Maiakovski). Disponível em: <<http://mayakovsky.museum/mayakovsky/biography/>>. Acessado em 06/10/2016.

KEMPINSKA, Olga D. G. O estranhamento: um exílio repentino da percepção. Gragoatá, [S.l.], v. 15, n. 29, dec. 2010. ISSN 2358-4114. p. 64. Disponível em: <<http://gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/164/148>>. Acesso em: 05/10/2016.

KHARMS, D. Os sonhos teus vão acabar contigo: prosa, poesia, teatro. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, Daniela Mountian e MoisseiMountian. São Paulo: Kalinka, 2013.

KHARMS, Daniil. Pólnoiesobrániiesotchiniéniie v triekhtomákh (Obras completas em três volumes). São Petersburgo: Akademítcheskiiproiék, 1997, v. 2, p. 331.

MOUNTIAN, D. As cadernetas de DaniilKharms. VII Simpósio Nacional de História Cultural. USP, São Paulo, nov. 2014. Disponível em: <<http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Daniela%20Mountian.pdf>>. Acesso em 06/10/2016.

RIPELLINO, A. M. Maiakóvski e o teatro de vanguarda. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. Perspectiva, 1986.

SÁJIN, V. Entrevista com Valéri Sájin. Revista Kalinka, São Paulo, Jun. 2014. Disponível em: <<http://www.kalinka.com.br/index.php?modulo=Revista&id=76>>. Acesso em 06/10/2016.

TOKARIEV, D. “Daniil Kharms i ievópoetítchieskoietvórtchiestvo”. In: KHARMS, D. Iágièniiplámiennykhrietchiêi. São Petersburgo: Ed. Azbuka, 2014.

---

<sup>25</sup>SÁJIN, V. Entrevista com Valéri Sájin. Revista Kalinka, São Paulo, Jun. 2014. Disponível em: <<http://www.kalinka.com.br/index.php?modulo=Revista&id=76>>. Acesso em 06/10/2016.