UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

LETÍCIA PEDREIRA MEI

Do caos ao universo:
uma cosmologia da poética de Maiakóvski

Versão corrigida

São Paulo

2019

LETÍCIA PEDREIRA MEI

**Do caos ao universo:
uma cosmologia da poética de Maiakóvski**

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Arlete Orlando Cavaliere Ruesch

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M499c Mei, Leticia
Do caos ao universo: uma cosmologia da poética de
Maiakóvski / Leticia Mei ; orientador Arlete Ruesch. -
São Paulo, 2019.
341 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Poesia Russa. 2. Maiakóvski. 3. Gêneros
Literários. 4. Lírica Moderna. 5. Tradução Poética. I.
Ruesch, Arlete, orient. II. Título.

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Letícia Pedreira Mei

Data da defesa: 20/03/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Arlete Orlando Cavaliere Ruesch

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 11/05/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

Mei, L. P. **Do caos ao universo: uma cosmologia da poética de Maiakóvski**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em 20 de março de 2019.

Banca examinadora

Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere Ruesch (Presidente da banca) / FFLCH-USP

Não votante

Prof. Dr. Mário Ramos Francisco Júnior / FFLCH-USP

Aprovada

Prof. Dr. Matteo Bonfitto / IA – Unicamp

Aprovada

Prof. Dr. Samuel Titã Júnior / FFLCH-USP

Aprovada

A Laura e Edu: minhas estrelas, meu universo.

AGRADECIMENTOS

Longos como os poemas apresentados nesta tese, tantas vezes solitários e ásperos como a voz de Maiakóvski, os anos de doutorado foram um mergulho no “Eu” do poeta e em mim mesma. Ao longo da jornada, contei com a generosidade, a inspiração e o amor de muitos mestres e amigos. Eternizo minha gratidão nestas linhas.

À Professora Dra. Arlete Orlando Cavaliere Ruesch, minha orientadora, minha profunda gratidão pela confiança e incentivo nos oito anos de trabalho, desde o final da graduação. Como um sol, ela seguirá me iluminando com sua inspiração.

Ao Professor Dr. Mário Ramos Francisco Júnior devo a crença de que sou capaz de traduzir poesia. Foram seus ouvidos generosos que me asseguraram algum talento para a tarefa ainda na graduação em Letras. Espero corresponder a essa grande responsabilidade.

Aos demais membros da banca de defesa da tese, Professor Dr. Matteo Bonfitto e Professor Dr. Samuel Titã Júnior, pelos comentários que inspiraram futuros caminhos de pesquisa e pelo rico debate que proporcionaram.

À Professora Dra. Aurora Fornoni Bernardini, pelos preciosos apontamentos durante o exame de qualificação de doutorado. Levarei comigo suas aulas e imenso legado aos estudos de Literatura Russa no Brasil.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, no qual tenho orgulho de me formar, especialmente a seu fundador, o Professor Dr. Boris Schnaiderman (*in memoriam*).

Aos funcionários do DLO pela atenção e à CAPES pela concessão da bolsa que resultou nesta tese. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não refletem necessariamente a visão da CAPES.

À Professora Dra. Ekaterina Volkova Américo, minha gratidão eterna pela amizade e generosidade em compartilhar sua sabedoria nas reuniões de cotejo.

Às professoras de russo Daria Prestes e Aleksandra Skorobogatova, pela amizade e pelas aulas sempre divertidas.

Ao Professor Dr. Álvaro Faleiros pela orientação em minhas pesquisas que dialogam com a literatura e a cultura francesas e pelas discussões sobre o universo da (re)tradução.

À Professora Dra. Cristina Casadei Pietraróia, Cris, guru e amiga.

Aos amigos e professores do Instituto Púchkin e do Instituto de Literatura Mundial *IMLI RAN* de Moscou e à Professora Dra. Sonia Branco por sua encorajadora companhia na temporada moscovita em 2018. Com eles compartilhei um dos momentos mais intensos e felizes da minha vida.

Aos amigos da pós-graduação, meus companheiros de viagem, vocês tornaram a jornada mais humana e mais divertida.

Ao amigo Cide Piquet, editor-poeta, pelo fecundo diálogo entre o mundo acadêmico e o mercado editorial.

Aos queridos profissionais que cuidaram de mim quando mais precisei: Andréa Perdigão, Daniela Azevedo e Dr. Rafael Latorraca. Sem vocês, eu não teria chegado ao fim desta jornada.

A Alexandre Hasegawa, meu melhor amigo e mestre, para sempre.

À minha família, sobretudo a meus pais e ao vovô Pedreira (*in memoriam*).

A Edu, meu amor, meu grande parceiro.

E o maior dos agradecimentos à minha filha Laura, que nasceu no meio dos livros e cresceu com Maiakóvski. Ela, tão pequena, é gigante como o poeta na força que emana.

Escutem!
Será que se brilham
as estrelas —
significa que alguém precisa delas?
significa — que é indispensável
que a cada noite
sobre os telhados
arda ao menos uma estrela?!
Maiakóvski, “Escutem!” (1914)

RESUMO

MEI, L. P. **Do caos ao universo: uma cosmologia da poética de Maiakóvski**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Este trabalho é produto da pesquisa dos três poemas longos líricos do poeta russo Vladímir Maiakóvski compostos antes da Revolução de 1917: *Nuvem de Calças* (1915), *Flauta vertebral* (1916) e *O Homem* (1916). Acreditamos que a lírica é o cerne de sua expressão poética em todas as vertentes artísticas às quais se dedicou. Isto nos ajuda a compreender a constituição do colossal eu-lírico maiakovskiano que se agiganta e se alça como farol orientador, dentro da sua cultura e da tradição com a qual dialoga. O intuito é refletir sobre as marcas da expressão do Eu-poeta na forma do poema longo, gênero híbrido em suas mãos, que constitui um verdadeiro sistema, concentrando e organizando núcleos temáticos e poéticos. Esses poemas dialogam entre si e com outros e lançam teias para formar um grande sistema lírico na obra de Maiakóvski. Para isso, dialogamos com alguns pensadores, críticos e poetas que refletiram sobre tais aspectos, como R. Jakobson, C. Frioux, B. Tomachévski, M. Tsvetáeva, O. Paz, B. Schnaiderman, N. Khardjiev, A. Cavaliere, V. Tiriôkhina, J. Rancière, A. Bosí, E. Staiger, dentre outros. Além dos estudos que buscam iluminar sua poesia, apresentamos três exercícios de tradução poética integral, anotada e comentada, do russo para o português brasileiro, destes poemas fundamentais para se conhecer a gênese de sua oficina poética. Maiakóvski orchestra a sinfonia cósmica de seus poemas-planetas e poemas-sóis. A poesia é o próprio universo. O deus que organiza o caos, o poeta.

Palavras-chave: Poesia Russa; Maiakóvski; Gêneros Literários, Lírica Moderna; Tradução Poética.

ABSTRACT

MEI, L. P. **From chaos to universe: a cosmology of Mayakovsky's poetics.** Thesis (PhD). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

This thesis results from the research of three long lyric poems of the Russian poet Vladimir Mayakovsky composed before the Revolution of 1917: *A Cloud in Trousers* (1915), *Backbone Flute* (1916) and *The Man* (1916). We believe the lyrical content is the core of his poetic expression in all the artistic approaches he was devoted to. That helps us understanding the formation of Mayakovsky's colossal poetic persona that looms and turns into a guiding light, within the culture and tradition with which it communicates. The intent is to reflect on the expression marks of the "Lyric-poet-I" in the form of a long poem, a hybrid genre in his hands, that forms a true system, concentrating and arranging poetic and thematic concepts. These poems communicate amongst themselves and with others and apply extensions to form a large lyrical system in Mayakovsky's works. In order to achieve that, we dialogue with some philosophers, critics and poets that reflected on such aspects, like R. Jakobson, C. Frioux, B. Tomachévski, M. Tsvetáeva, O. Paz, B. Schnaiderman, N. Khardjiev, A. Cavaliere, V. Tiriókhina, J. Rancière, A. Bosi, E. Staiger, among others. Besides the studies that aim at illuminating his poetry, we present three exercises of integral poetic translation, annotated and commented, from Russian to Brazilian Portuguese, of these fundamental poems in order to be presented to the origin of his poetic framework. Mayakovsky orchestrates the cosmic symphony of this planet-poems and sun-poems. The poetry is the universe itself. The god that organizes chaos, the poet.

Keywords: Russian Poetry; Mayakovsky; Literary Genres, Modern Lyricism; Poetic Translation.

Sumário

Prólogo (<i>Ou o Big Bang</i>)	14
 PARTE I – <i>Caos</i>	
1 Liras da Lírica	22
1.1 Maiakóvski: um romântico nas vanguardas?	25
1.1.2 Púchkin: sol da poesia russa.....	25
1.1.3 O “titanismo” de Lérmontov.....	37
1.2. Líricas na modernidade: a fragmentação do sujeito.....	41
Capítulo 2 “Um Gulliver no meio dos liliputianos”: Maiakóvski e o poema longo.....	69
Capítulo 3 Cosmos: líricos poemas longos	84
3.1. Do que são feitas as estrelas? Núcleo poético de Maiakóvski	85
3.2. Constelações temáticas & galáxias imagéticas	91
 PARTE II — <i>Universo</i>	
Tradução: alquimia da (re)criação.....	102
Capítulo 1 <i>Nuvem de Calças</i>	
1.1. Apresentação	110
1.2. Primeira etapa da tradução poética.....	117
1.3. Poema original em russo.....	142
Capítulo 2. <i>Flauta Vertebral</i>	
1.1. Apresentação	167
1.2. Primeira etapa da tradução poética	172
1.3. Poema original em russo	185
Capítulo 3. <i>O Homem</i>	
1.1. Apresentação	197
1.2. Primeira etapa da tradução poética	200
1.3. Poema original em russo	233

Capítulo 4. Soluções insolúveis: notas e comentários às traduções	
4.1 <i>Nuvem de Calças</i>	266
4.2 <i>Flauta Vertebral</i>	282
4.3 <i>O Homem</i>	294
Epílogo (<i>Universo em expansão</i>)	304
Referências bibliográficas	307
Anexos:	
Linha espaço-temporal: álbum do “Eu” e dos “Outros” (1905-1929)	324

Prólogo

(Ou o Big Bang)

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: tendes ainda caos dentro de vós.

Nietzsche, Assim Falou Zaratustra, 2019, p. 16.

A ideia desta pesquisa surgiu naturalmente como um aprofundamento do estudo desenvolvido durante o mestrado em Literatura e Cultura Russa, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Professora Dra. Arlete Cavaliere. A dissertação *Sobre Isto: síntese da poética de Maiakóvski* (2015), propunha a tradução poética integral, comentada e anotada do poema, além de discutir a sua importância no conjunto da produção maiakovskiana como uma obra-síntese da fatura poética do poeta russo. Ao longo do trabalho com *Sobre Isto* (1923) e a partir das leituras que se desenvolveram, decidimos prosseguir com a investigação dos poemas longos e líricos de Maiakóvski.

A leitura fundamental foi o ensaio “Maiakóvski. Os últimos poemas líricos”¹, da obra *Russie, folie, poésie*, de Roman Jakobson. Nele, o crítico estabelece uma divisão didática dos poemas maiakovskianos: “os poemas de amor e os ciclos líricos alternam-se regularmente com os lírico-épicas, que tratam de eventos planetários”, em outras palavras, os “poemas do coração e da razão”, respectivamente.

O primeiro ciclo de poemas líricos surge em junho de 1914, quando Maiakóvski começa a escrever *Nuvem de Calças*, seguido de *Flauta Vertebral*. Ao mesmo ciclo pertencem outras obras mais curtas, tais como “A todos”, “Lilitchka” e “Don Juan”, este destruído pelo próprio autor.

Em seguida, ele se volta para o lírico-épico com o longo *Guerra e Mundo* (1916), mas retorna ao essencialmente lírico em *O Homem* (1916). Em 1919, em homenagem à revolução, compõe *150.000.000*, outro “poema da razão”, seguido em 1920 pelo político e social “5ª Internacional”. Em 1922, ele abandona esse projeto e começa a compor *Amo* “seu único poema idílico”². No fim do mesmo ano, surge o trágico *Sobre Isto* que ele considerava seu

¹ Roman Jakobson. *Russie, folie, poésie*. Paris : Éd. du Seuil, p. 123.

² Idem, p. 124.

“objeto mais bem trabalhado”³. Segundo Jakobson, esses três ciclos de poemas líricos estão intimamente ligados e o poeta explicita tais laços através de referências de um ciclo a outro.

O lirismo pessoal é mais uma vez suplantado por um poema político concluído em outubro de 1924: *Vladimir Ilitch Lênin*. Em 6 de dezembro Maiakóvski escreve a Lília Brik “O que posso fazer? – Mais uma vez lirismo...”⁴. Trata-se do poema “Jubileu”, em que o poeta evoca Púchkin. O encargo social se intensifica em 1926 e Maiakóvski projeta um poema dedicado ao décimo aniversário da revolução de Outubro, o segundo sobre o acontecimento: *Khorochó!* [*Tudo bem!*].

Jakobson relembra uma noite, em abril de 1927, num café em Praga, quando Maiakóvski lhe assegurou que “o ritmo da alternância dos gêneros permanecia o mesmo e que o lirismo verdadeiro seguiria o poema sobre *Outubro*”⁵. Em 1928, inspirado pela relação com Tatiana Iákovleva, uma russa emigrada radicada em Paris, nascem os curtos “Carta de Paris ao Camarada Kostrov sobre a Essência do Amor” e “Carta a Tatiana Iákovleva”, que inauguram o quarto e último ciclo lírico.

Em carta a Lília, enviada durante a separação que ensejou a composição de *Sobre Isto* em 1923, ele afirma que

o amor, é a vida, é o mais importante. A partir dele se desenrolam os versos, as coisas e todo o resto. O amor é o coração de tudo. Se o coração para de trabalhar, todo o resto morre, se torna inútil. Mas se o coração trabalha, ele não pode deixar de se manifestar em tudo isto. [...] Mas se não tem “atividade” — estou morto.”⁶

Trata-se não somente do amor-*eros*, mas de um amor abrangente que (pro)move as mudanças, a vida, a revolução; a paixão que compõe versos, projeta cartazes, faz turnês de leituras para os trabalhadores. Enfim, o amor pela Poesia que sustenta toda a sua obra.

O último ciclo é encerrado pelo grito lírico dos fragmentos de poemas compostos pouco antes de sua morte. Segundo Jakobson, o tema do epílogo lírico repete-se em Maiakóvski e um mesmo simbolismo agrupa os quatro ciclos em um tetrático indivisível: “duas forças contrárias — o sufocamento e a ressurreição do lirismo — convivem na obra de Maiakóvski”⁷.

Como sustentava Roman Jakobson, a obra de Maiakóvski deve ser vista como algo uno e indivisível. Partindo, então, do poema longo como gênero organizador por excelência

³ Idem, *ibidem*.

⁴ Idem, *ibidem*.

⁵ Idem, p. 126.

⁶ Cf. carta de Maiakóvski a Lília, in: V. Maiakóvski. *Sobre Isto*. Trad., apresentação e notas nossas. São Paulo: Ed. 34, 2018, p. 171-172.

⁷ Idem, p. 139.

do seu sistema, optamos pelos “essencialmente” líricos, segundo a divisão proposta pelo crítico formalista. Note-se que o termo “lírico” se encontra em ambas as categorias o que leva à conclusão de que, para Jakobson, Maiakóvski é sempre lírico, e concordamos com ele. Ademais, tendo estudado um poema longo lírico anteriormente, acreditamos que manter o trabalho de acordo com nossa experiência sobre o gênero seria mais produtivo.

Quando elaboramos o projeto de doutorado, instigados pelo ensaio de Jakobson, ainda não tivéramos acesso a todas as traduções que encontramos nas pesquisas posteriores e, inicialmente, pretendíamos nos dedicar aos três primeiros ciclos líricos. A princípio, acreditávamos que apenas alguns excertos de *Flauta Vertebral* haviam sido traduzidos por Augusto e Haroldo de Campos em parceria com Boris Schnaiderman. Portanto, uma das primeiras justificativas do projeto era o ineditismo das obras em português.

Algum tempo depois descobrimos as traduções de Emílio Carrera Guerra, que inclusive precederam as dos Campos e Schnaiderman. A antologia de Guerra chamou nossa atenção na medida em que dedicava grande espaço aos poemas longos e líricos. Ele traduziu o prólogo e a primeira parte de *Nuvem de Calças* e integralmente *A Flauta Vertebrada*⁸, *Amo* e *A Plena Voz*. Posteriormente, tivemos acesso às traduções de *Nuvem de Calças* e *Amo* feitas recentemente por André Nogueira. Já o poema *O Homem* ainda não foi traduzido, nem parcialmente, para o português no Brasil, segundo nossas pesquisas até o momento.

Em seguida, alteramos o corpus da pesquisa e decidimos nos concentrar apenas no primeiro e no segundo ciclos, ou seja, nos poemas pré-revolucionários — *Nuvem de Calças*, *Flauta Vertebral* e *O Homem* —, não apenas pela quantidade de material mais realista para levar a cabo a investigação, mas pela ruptura histórica que se deu com as revoluções de 1917⁹. Abranger um arco temporal tão grande exigiria a consideração de outro pano de fundo histórico-social. Assim, foi possível mergulhar no âmago da obra do jovem Maiakóvski, no auge das vanguardas e verificar que tudo já estava ali trabalhado, ou ao menos apontado, com uma força brutal e crua. Amor e Revolução: os dois temas fulcrais dos gritos que não calaram até 1930. Compreender estas obras permite lançar um olhar muito mais lúcido e maduro ao restante de sua produção.

Nossa pesquisa concentra-se nas obras mais marcadamente líricas de Maiakóvski, pois acreditamos que esta é a sua essência em qualquer fase da carreira, mesmo na mais panfletária das obras. A lírica é o cerne de sua expressão poética em todas as suas vertentes.

⁸ Neste trecho, as traduções dos títulos referem-se aos da antologia de Guerra.

⁹ Seguimos a leitura histórica do Prof. Dr. Daniel Aarão Reis Filho (Universidade Federal Fluminense), segundo o qual a revolução, na verdade, foi composta de várias revoluções, desde fevereiro de 1917 até o fim da guerra civil de 1922. Cf. *As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

Isto nos ajuda a compreender a constituição do colossal “Eu” maiakovskiano, o “Eu-poeta” que se agiganta e como demiurgo abraça as palavras nascentes e se alça como farol orientador. Lança sua voz não somente ao povo russo/soviético, mas à humanidade, ao universo.

Outra hipótese crucial para a pesquisa foi a de que o gênero поэма [poema] (poema longo) é um gênero híbrido nas mãos do poeta moderno e constitui um verdadeiro sistema na obra de Maiakóvski, concentrando e organizando núcleos temáticos e poéticos que estabilizam e consolidam sua obra. Os poemas longos atuam como uma espécie de sol cuja força faz gravitar em torno de si os poemas curtos e as obras de ocasião. Esses poemas dialogam entre si e com outras obras do poeta e lançam laços para formar um grande sistema lírico na obra de Maiakóvski. Segundo o pesquisador Claude Frioux¹⁰, os poemas longos

balizam toda a criação de Maiakóvski [...] eles lhe dão ritmo, formando uma série de articulações ou de pontos focais que incarnam, da maneira mais elaborada e mais completa, o conteúdo de todo o período de sua evolução. Os poemas [...] colocam em evidência a estrutura cíclica do procedimento maiakovskiano. Cada ciclo tem como material um certo número de elementos biográficos vívidos, históricos, políticos que se projetam inicialmente sob uma forma imediata, mais frequentemente fragmentária ou dispersa [...]. Advém, em seguida, o segundo estágio, o poema propriamente dito, que extrai uma certa universalidade desse material e o estabelece como sistema associado às grandes linhas constantes do universo poético de Maiakóvski.

O caráter fundamentalmente político da obra de Maiakóvski foi divulgado pelo regime soviético de modo exaustivo, sobretudo alguns anos após a sua morte. Pasternak lamentou a “segunda morte” do poeta em função da massificação de sua obra reduzida ao viés político e empregada como instrumento do partido para consolidar seus ideais. Percebemos que ainda hoje perdura uma forte associação de Maiakóvski ao regime soviético, inclusive na Rússia, o que engendra, no limite, uma certa rejeição do poeta por parte do público em geral, que o associa a uma época ultrapassada naquele país. Seu museu, situado à casa onde cometeu o suicídio em Moscou, está fechado há anos sem previsão de reabertura. O acervo conta com exposições itinerantes em salas emprestadas de outras instituições.

Já no Brasil, ele recebeu destaque especial no ano do centenário da Revolução de 1917, com direito a uma montagem teatral baseada em sua vida e obra e lançamentos editoriais.¹¹ Certamente, não se pode desvincular sua obra do tempo eminentemente político,

¹⁰ Prefácio de Claude Frioux à antologia de Maiakóvski *À pleine voix*. 1915-1930. Trad. de Christian David. Paris: Gallimard, p. 8.

¹¹ Trata-se da peça “A Plenos Pulmões”, dirigida por Márcia Abujamra, para a qual traduzimos alguns poemas. Em novembro de 2017 foram lançados *O retrato de Maiakóvski quando jovem. Poemas de 1912-1915*, tradução de

o tempo da revolução. Revolução política, econômica, social que ele sempre buscou estender à arte. No entanto, não se pode reduzir Maiakóvski a uma simples faceta do enorme caleidoscópio da sua obra. Sua poesia — e como poesia entendemos tudo o que produziu — é a convivência vertiginosa de todos os seus elementos, do princípio ao fim. Do caos ao cosmos.

Aliás, o paralelo que estabelecemos com a ciência em algumas analogias, títulos e termos da tese, veio do interesse do próprio Maiakóvski pelo tema. A “Teoria Geral da Relatividade”, as projeções para o futuro e a capacidade de ressuscitar fisicamente os mortos eram discussões que tinha, de fato, com seus amigos.¹² Daí a ideia de pensar a tese um pouco como um diálogo poético com a cosmologia, “ramo da astronomia que estuda a estrutura e a evolução do universo em seu todo, preocupando-se tanto com a origem quanto com a evolução dele”¹³. A associação que tentamos sugerir é, portanto, com o estudo da gênese da estrutura de sua obra poética nos anos pré-revolucionários.

A ideia de relacionar sua obra à astrofísica confirmou-se na segunda etapa da pesquisa, a partir da verificação de algumas repetições, menção a corpos celestes e seu interesse manifesto pela ciência moderna. Tais temas, sempre atuais, comprovam o Maiakóvski visionário e nos inspiram uma leitura de sua obra também por um viés “poético-científico”. É possível, como sugerimos acima, enxergar seus escritos como fragmentos inteiros, como elétrons ao redor de núcleos, como planetas ao redor de sóis, em uma unidade e orquestração que se dão pelo poeta demiurgo através da poesia. A poesia é o próprio universo. O deus que organiza o caos, o poeta.

A bibliografia de que nos servimos nos últimos anos é imensa, nem tudo foi citado no corpo do texto, mas certamente cada livro, artigo e ensaio contribuiu para as nossas reflexões. Podemos citar como textos teóricos fundamentais o ensaio de Jakobson acerca dos ciclos líricos, os estudos do russista francês especialista em Maiakóvski, Claude Frioux que sustentam a importância do *poema* na obra de Maiakóvski, a *Poética*, de Tomachévski a respeito das normas que regem os gêneros líricos e o poema longo. Ainda sobre o lírico, outras fontes importantes de reflexão provieram de Marina Tsvetáeva, A. Bosi, E. Staiger, J.

Augusto de Campos, pela Editora Hedra e a edição revista e ampliada do já clássico *Maiakóvski. Poemas*, Editora Perspectiva, de Haroldo e Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. Naquele ano, o Professor Bruno Gomide também incluiu textos de Maiakóvski em *Escritos de Outubro. Os intelectuais e a Revolução Russa. 1917-1924*, organizado por ele para a coleção “Ano Russo” da Editora Boitempo.

¹² Maiakóvski era um entusiasta da teoria concebida por Einstein que lhe fora apresentada por Jakobson, sobretudo nas consequências que trazia para a concepção do espaço e do tempo. Já a crença na possibilidade de ressurreição dos mortos provinha das ideias do filósofo Nikolai Fiódorov (1829-1903), um dos principais representantes do movimento filosófico russo intitulado “Cosmismo”.

¹³ Cf. dicionário Houaiss eletrônico.

Rancière, A. Cavaliere, V. Tiriôkhina, dentre outros. O poema longo também foi abordado com base em reflexões suscitadas por Jakobson, O. Paz, Tomachévski e R. Bird. Para iluminar as análises propostas especificamente sobre Maiakóvski concorreram trabalhos de inúmeros pesquisadores, dentre eles os de Boris Schnaiderman, Khardjiev, Trenin, Arlete Cavaliere, Vera Tiriôkhina, Katsis e outros pesquisadores atuais da obra do poeta russo.

A tese divide-se em duas partes. A primeira — *Caos*¹⁴ — se concentrará no desenho e na investigação dos poemas do corpus como constituintes de um sistema, a exemplo de um sistema planetário. Esta parte investiga a produção poética do jovem Maiakóvski em três capítulos. “Liras da lírica” lança um olhar sobre a tradição à qual se filia (ou contra a qual se insurge) o poeta russo, com início no romantismo, tece comentários sobre o eu-poético de Púchkin em *Evguéni Oniéguin* e o “titanismo” de Lérmonov, discute a subjetividade na lírica moderna e onde Maiakóvski se situa neste aglomerado.

O capítulo seguinte, “Gulliver no meio dos liliputianos” tratará especificamente do poema longo, situando um pouco sua história na literatura ocidental pós-romântica e na tradição russa do gênero e fazendo um balanço do que disso se encontra nas obras de Maiakóvski aqui pesquisadas.

Por fim, “Cosmos: líricos poemas longos” desenvolve-se em dois eixos temáticos fundamentais na obra de Maiakóvski o Amor e a Revolução. Este capítulo busca, por meio de trechos dos poemas por nós traduzidos e em diálogo com alguns poemas curtos do período, investigar a oficina poética e os temas cultivados pelo poeta russo.

A segunda parte — *Universo*¹⁵ — abre-se com uma breve apresentação das diretrizes de tradução e da metodologia de trabalho em “Tradução: a alquimia da (re)criação”. Seguem-

¹⁴ Há diversas conotações para este termo tão entranhado em nosso cotidiano. Aqui pensamos no aspecto menos corriqueiro — este é geralmente de “desordem, confusão” —, pois não vemos desordem alguma em Maiakóvski; a tese procura pensar justamente o oposto. Segundo o Houaiss eletrônico, o “caos” pode ter fundamento mitológico, evocar “o vazio primordial de caráter informe, ilimitado e indefinido, que precedeu e propiciou o nascimento de todos os seres e realidades do universo”, vazio muitas vezes “personificado como uma divindade, a mais antiga da criação”. Por extensão, na filosofia platônica, remete ao “estado geral desordenado e indiferenciado de elementos que antecede a intervenção do demiurgo, por meio da qual é estabelecida a ordem universal”, por oposição a “cosmos”. Por fim, na física, refere-se a um “comportamento de um sistema dinâmico que evolui no tempo, de acordo com uma lei determinista, e é regido por equações cujas soluções são extremamente sensíveis às condições iniciais [...]”. A ideia do título é, pois, estabelecer liames com a ciência e com o caráter mítico do termo, deslocando-o de seu uso mais ordinário. O caos como o princípio, mas também como um sistema dinâmico e como o prenúncio da intercorrência de um demiurgo, o Poeta.

¹⁵ Recorrendo novamente ao dicionário para problematizar palavras tão desgastadas, “universo” pode ser “o conjunto de todas as coisas que existem ou que se crê existirem no tempo e no espaço”, uma analogia ao sistema solar ou da própria Terra como totalidade, aquilo “que abrange ou se estende a todas as coisas ou a todas as pessoas; geral, universal” — e tais noções são muito interessantes para pensar a obra maiakovskiana. Além destas acepções, encontramos o sentido figurado de “conjunto de partes reunidas harmoniosamente num todo”

se os capítulos dedicados às traduções dos poemas *Nuvem de Calças*, *Flauta Vertebral* e *O Homem*, cada uma precedida por uma apresentação e pela contextualização da obra. O poema original em russo sucede cada tradução.¹⁶ Em um capítulo à parte, “Soluções insolúveis”, estão concentradas as notas, comentários e soluções mais relevantes das traduções. Por fim, no epílogo, comentamos as conclusões, refletimos acerca das ambições lançadas no prólogo e apontamos aberturas para futuras pesquisas.

Começemos a jornada...

ou de “conjunto que constitui uma totalidade tomada como referência”. Enfim, o conceito científico proveniente da astronomia, “espaço, juntamente com a energia e o conjunto de todos os corpos celestes conhecidos e desconhecidos que ele contém; cosmos, metagaláxia”. Mais uma vez, procuramos jogar com a relação de um termo altamente desgastado e seu uso mais científico. Em Maiakóvski apreendemos uma totalidade — ambição aliás desde os românticos e das próprias vanguardas — e a unidade operada num espaço de coerência. Da mesma forma, cabe, então, o termo astronômico se associarmos os elementos de sua produção (poemas, peças, desenhos, caricaturas, pinturas, roteiros cinematográficos etc.) a um todo harmonioso composto de corpos diversos.

¹⁶ Apesar de seu uma solução em certa medida problemática, não optamos por uma apresentação em colunas, em que o russo e o português estariam lado a lado, em função do comprometimento da leitura e da formatação da página. A polimetria maiakovskiana mescla versos de uma só palavra a outros quase prosaicos de tão longos. É uma característica da poesia moderna e, especialmente, dele. Portanto, uma apresentação colunada dos poemas invadiria as margens das páginas e exigiria a escolha de uma fonte muito reduzida para que tudo coubesse em uma só linha e não houvesse quebra de versos.

PARTE I

CAOS

*Autor desconhecido,
Maiakóvski às margens do rio Dniépr, 1913.*

Capítulo 1

Liras da Lírica: gritos do Eu-poeta

*I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.
W. Whitman, Song for myself, 1855*

Alguns críticos ressaltam a independência de Maiakóvski em relação ao movimento cubofuturista¹⁷. Com efeito, sua poética é marcada por uma singularidade que, por vezes, o afasta parcialmente do programa do movimento. O lirismo, quase inexistente na poética cubofuturista, explode em Maiakóvski, aproximando, em muitos momentos, como vimos, biografia e poesia. Lília Brik comentou que “os temas de seus versos sempre foram suas próprias emoções” e isto se refere a “todos os seus versos, até mesmo os textos de propaganda.”¹⁸

De fato, a personalidade de Maiakóvski e a exposição de sua vida pessoal desafiam os critérios de separação entre a vida e a arte veementemente propugnados pela escola formalista, movimento crítico que se formou *pari passu* com as vanguardas russas no início do século XX. Nos poemas longos líricos aqui contemplados, veremos tal imbricamento chegar ao paroxismo. *Nuvem de Calças*, *Flauta Vertebral* e *O Homem* são gritos de indignação e de desespero de um Eu-poeta hipertrofiado. Em um mundo que impõe seu implacável curso de reificação do sujeito, o indivíduo-poético se insurge contra o esfacelamento, em defesa de sua integridade essencial, um indivíduo que se vê como cidadão do universo.

Nos três poemas do corpus, o ego do poeta é hiperbólico, desesperado, infeliz, sua voz não ecoa como um lamento. Há nele uma violência avessa a toda vitimização, uma inclinação ao sacrifício que o coloca como protagonista de suas dores e ator de sua própria revolução. Ele é tão colossal que a sua revolução é a revolução de todos.

¹⁷ Tal fato se deve ao processo de absorção de Maiakóvski pelo regime soviético como instrumento de propaganda. Cf. Ripellino, A. M. *Maiakóvski e o Teatro Russo de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 11.

¹⁸ Jakobson, R. *Russie, folie, poésie*. Paris : Éd. Du Seuil, p.143.

Nuvem de Calças inaugura um novo comportamento poético do Eu-poeta: o “eu” que está em tudo, que sente e fala por todos.¹⁹ Um porta-voz universal que visa dinamitar o mundo com a bomba das palavras, atizando o fogo das contradições mais pungentes, atirando na cara do conformado o escândalo debaixo da camada de gordura burguesa. A despeito da defesa da coletividade da obra e do anonimato sob a palavra “nós”, postulados no manifesto *Bofetada no gosto público*²⁰, o lirismo do poeta recrudescer ao longo dos anos e, “de seus primeiros poemas programáticos evolui gradativamente para a poesia do *Ich-Dichtung* (‘ego-lírico’) e para as formas extensas.”²¹

Não é à toa que uma porcentagem expressiva das obras tenha seu próprio nome por título ou conteúdo. O primeiro livro de poemas, publicado em 1913, chamava-se *Я [Iá]* (Eu), logo em seguida veio a peça *Vladimir Maiakóvski. Uma Tragédia* (1913). Em 1922, surge a autobiografia *Eu mesmo*. Esses são apenas alguns exemplos mais explícitos desse “narcisismo poético”. Muitas outras evidências se encontram nos seus versos, ora nas alusões autobiográficas, ora nas menções a seu nome, ora nos poemas curtos dedicados a si mesmo.

E por falar em narcisismo, em *Mal-Estar da Civilização*, Freud faz algumas reflexões muito pertinentes para compreender a conjuntura das primeiras décadas do século passado — e por que não a atual? Ele diz: “[...] em muitos homens há um sentimento ‘oceânico’, e inclinados a fazê-lo remontar a uma fase primitiva do sentimento do Eu”²². O termo “oceânico” nos chamou particularmente a atenção, não apenas porque, de fato, o que Maiakóvski faz nos poemas longos é se espriar, transbordar na forma extensa, como também por um verso de *Sobre Isto* (1923): “tenho a vastidão do oceano agora”. O elemento água aparece de modo contumaz na sua poesia, como rio, lágrima, chuva, tempestade, inundação e até no estado gasoso de nuvem. Podemos ler esta insistência como uma expressão da subjetividade, a água como elemento fundante, mais interior, fonte do que é vivo, logo um veículo do “Eu” ao lado da carne, do corpo, da montanha, do bloco de gelo, de tudo o que é sólido... e se desmancha no ar, neste frágil mundo moderno.

Nesta jornada do Eu, além da “estatura quilométrica”, como ele mesmo se referia a seus quase dois metros, o poeta contava com outro instrumento poderosíssimo: a voz. A afirmação da sua subjetividade vem por meio dela. Ela é língua, garganta e verso. Além de

¹⁹ Na verdade, o herói da tragédia *Vladimir Maiakóvski* (1913), já apresenta esta característica, mas nesta passagem nos referimos especificamente ao gênero poesia.

²⁰ Além de ter sido um dos redatores do manifesto, Maiakóvski defendeu em outros momentos a ideia da obra coletiva. Publicou anonimamente o poema *150.000.000* e sugeriu que outros o completassem e escreveu uma “antibiografia” imprecisa e sucinta.

²¹ Pomorska, K. *Formalismo e Futurismo. A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 148.

²² Freud, S. *O Mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2016, p. 15.

sua oficina poética se voltar para o poema realizado oralmente, sua voz é um instrumento poético.²³ Tchukóvski conta que em 1915, “literalmente não havia um dia em que ele não declamasse seus versos de novo e de novo na casa de Répin²⁴, Evréinov²⁵, — em toda parte em que se juntasse um grupo.”²⁶

Conforme mencionado no prólogo, Jakobson recorreu a uma divisão didática para investigar a obra de Maiakóvski. Segundo o crítico, a obra do poeta se organiza em ciclos, de caráter, ora marcadamente lírico, ora lírico-épico. Essa foi uma das inspirações do projeto de pesquisa e concordamos com a predominância do caráter lírico em toda a sua obra. Entretanto, discutir o gênero em profundidade ensejaria outra tese. Sua história é longa e está ancorada na historicidade das obras literárias. Não é nosso intuito propor uma história da lírica, até porque não faltam estudos consistentes sobre o assunto, mas seria interessante fazer alguns apontamentos a este respeito relacionando-os a Maiakóvski para melhor situá-lo no seu tempo e na sua tradição. Por fim, não temos a ambição de responder à pergunta “o que é o gênero lírico?” até porque uma única resposta seria impossível na modernidade.²⁷

Neste capítulo, abordaremos, inicialmente, alguns aspectos da tradição lírica russa que ajudam a problematizar o lirismo de Maiakóvski. Sem esquecer seu tempo histórico, discutiremos sobre os traços de Púchkin e de Lérmontov que permitem compreender melhor sua relação com a expressão do “Eu” desenvolvida no cânone. Em seguida, pensaremos a respeito do gênero lírico e da constituição da subjetividade no Romantismo e na modernidade, para refletir a respeito do caráter “romântico” de Maiakóvski. Ainda, recorreremos ao diálogo com diferentes críticos, de diferentes correntes que pensaram sobre a lírica na modernidade e como Maiakóvski pode ser (ou não) pensado por essas abordagens.

Ademais, as reflexões suscitadas neste capítulo pretendem preparar para a leitura das obras traduzidas e comentadas na segunda parte da tese, bem como abrir frentes de pesquisa e projetos e artigos futuros. Certamente, não pretendemos esgotar os temas; outra tese poderia ser feita sobre cada um dos assuntos que serão aqui levantados. Esse foi um dos grandes desafios dos anos de doutorado: vislumbrar desvios, atalhos, caminhos alternativos, reconhecê-los como tal, planejar desbravá-los eventualmente, mas fazer escolhas para que se

²³ Agradecemos ao Professor Dr. M. Bonfitto os apontamentos feitos durante a defesa acerca do caráter performático da obra de Maiakóvski. A ideia de um “Maiakóvski *performer*” associa-se bem ao caráter oral da sua poesia e às características das leituras e apresentações que realizou ao longo de toda a carreira. Em breve, concluiremos um artigo a respeito dessas reflexões.

²⁴ Iliá Répin (1844-1930), pintor russo realista.

²⁵ Nikolái Evréinov (1879-1953), dramaturgo e encenador simbolista russo.

²⁶ Cf. Krutchónikh, Alekséi, “Konéts Maiakóvskogo” [O fim de Maiakóvski]. In: *K istorii russkogo futurizma. Vozpomaniia i dokumenty*. Moskva: Guileia, 2006, p. 178.

²⁷ Acerca das discussões sobre o lírico, agradecemos às contribuições do Professor S. Titã feitas durante a defesa da tese. Seus comentários permitiram um maior refinamento no tratamento do gênero na modernidade.

chegasse ao destino. Não se trata, portanto, de uma história da lírica, tampouco de um inventário das influências de poetas mais antigos na obra de Maiakóvski.

Recuemos, então, alguns séculos e vejamos o quanto da tradição Maiakóvski, de fato, jogou para fora do “trem da história”.

1.1 Maiakóvski: um romântico nas vanguardas?

Quem lê Maiakóvski percebe de imediato uma incandescente força expressivo-emocional. De fato, em contato com sua poesia concebida para a leitura em voz alta, parece que podemos ouvir sua voz de baixo e somos envolvidos por seu *pathos*, por sua emoção. Pode-se sentir tudo ao ler Maiakóvski, até extremo cansaço físico, como comenta a poeta Marina Tsvetáeva, mas jamais ficamos indiferentes a ele. Este lirismo que se enraíza em nós, que se lança de cima para baixo sobre nossas cabeças, como um bloco, pedra ou martelo, recrudescer ao longo dos anos e, “de seus primeiros poemas programáticos evolui gradativamente para a poesia do *Ich-Dichtung* (‘ego-lírico’) e para as formas extensas.”²⁸ Concordamos com Pomorska no que tange à explosão do “eu”, ou, antes, sua erupção e derramamento operada nos poemas longos, mas não concordamos com a distinção entre os primeiros poemas e os posteriores, pelo menos até a marca temporal que escolhemos, 1917. Também nos poemas ditos “programáticos”, imbuídos do espírito adolescente e violento do cubofuturismo, em que manifestos, saraus escandalosos e poemas conviviam, a oficina poética, seu “eu-poeta” e sua automitologia já estavam estabelecidos.

Como isso aparece na tradição lírica russa? Que relações podem ser estabelecidas com a subjetividade cultivada pelos escritores com os quais dialogou Maiakóvski? Estas são algumas das perguntas a que tentaremos responder nas próximas páginas.

1.1.2 Púchkin: o sol da poesia russa

Embora cronologicamente Púchkin pertença à época romântica, ele não é um romântico sob a ótica do movimento Europeu ocidental. Para muitos, ele é mais um neoclássico tardio, um escritor mais típico do século XVIII do que um romântico. Ele é considerado o fundador da língua literária russa. Apesar de escritores importantes que o

²⁸ Pomorska, K., op. cit., p. 148.

precederam, tais como Lomonóssov, Karamzín, Derjávín, dentre outros, é nele que se encontra a reelaboração dos modelos ocidentais segundo uma ótica russa.

Para além do indiscutível lugar que Púchkin sempre ocupou — e ainda ocupa — no panteão da literatura, sua presença na tese justifica-se pelas várias referências diretas que Maiakóvski lhe fez em diferentes momentos. Um exemplo é o poema *Jubileu* (1925), em que dialoga com o poeta e declara por ele sua admiração. Com efeito, não podemos esquecer que em 1925 já passara a fase mais radical dos cubofuturistas, os artistas estavam alinhados ao construtivismo e a conjuntura era outra. Atendo-nos ao período pesquisado, percebemos que o tom contra a tradição era inflamado, como não poderia deixar de ser. Insistimos, porém, na interpretação que se apoia no discurso necessário e adequado àquele momento. Jogar os clássicos para fora do “trem da história” é o grito dos filhos rebeldes que queriam “matar” freudianamente o pai para trilhar seu próprio caminho, cantar o tempo com a própria voz. As novas experimentações com a forma, seja na música, na dança, nas artes plásticas e na literatura, coadunavam-se muito bem com uma nova cidade, seus novos cheiros, sons, cores e ritmos.

Gógol associa Púchkin irremediavelmente à ideia de “poeta nacional russo”, acima do qual nenhum outro poderia ser colocado, o que é uma ideia bastante romântica.²⁹ Ele foi responsável por fundar uma língua e uma tradição literárias. O crítico Belínski diz que a literatura russa “com seus cento e poucos anos, percorreu a extensão de várias eras”³⁰ e o papel de Púchkin neste processo foi fundamental. Dostoiévski situa Púchkin no início da “verdadeira autoconsciência”³¹ russa, caracteriza-o como “uma profecia e uma direção”, desde seus primeiros poemas “já se exprimia a extraordinária independência de seu gênio”³².

Assim, compreender a magnitude da revolução na língua literária empreendida por Púchkin permite-nos puxar de sua obra um fio que chega até os cubofuturistas e, mais especificamente, a Maiakóvski. Ainda, de acordo com o ensaio de Bernardini, a evolução literária promovida por Púchkin provocou um “deslocamento do sistema” — termo empregado pelo formalista russo Tyniánov —, “ou seja, a construção de um novo modelo (gênero) no qual são utilizados elementos dos velhos sistemas, interpretados, porém, de maneira diferente.”³³ Reproduzimos a seguir o trecho de Tyniánov que explica tal fenômeno,

²⁹ Gógol, N. “Algumas palavras sobre Púchkin”. In: Gomide, B. (org.). *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo: Ed. 34, p. 59.

³⁰ Bielínski, V. “Pensamentos e observações sobre a literatura russa”. In: Gomide, B. (org.), op. cit., p. 119.

³¹ Dostoiévski, F. “Púchkin”. In: Gomide, B. (org.), op. cit., p. 407.

³² Idem, p. 408.

³³ Idem, p. 35.

a partir do exemplo do gênero *poema* - o poema longo russo -, sobre o qual nos deteremos no capítulo 2, da primeira parte da tese:

Tentemos, por exemplo, dar a definição do conceito de poema, isto é, o conceito de gênero. Qualquer tentativa de uma única definição estática está fadada ao fracasso. Basta ver a literatura russa para se convencer disso. O caráter revolucionário do “poema” de Púchkin *Ruslan e Liudmila* (1820), epopeia romântica em 6 cantos estava no fato de tratar-se de um “não-poema”. (O mesmo se dava com *O Prisioneiro do Cáucaso* de 1822) Quem estava pretendendo tomar o lugar do poema heroico? O leve conto maravilhoso (*skazka*) do século XVIII, sem, por sinal, tentar justificar esta sua leveza. A crítica sentiu nisso um desvio do sistema. O mesmo acontecia em relação aos elementos isolados do poema [...]. Púchkin mudou intencionalmente o significado do “herói” e os críticos, acostumados com o “herói” elevado, falaram em “rebaixamento”. [...] ³⁴

Jakobson defende, no entanto, que “Púchkin rejeitou o lirismo”, que as passagens líricas foram substituídas por reticências, “mas não resta dúvida de que toda obra provém daí, e que cada uma de suas composições épicas tem origem num esboço lírico.” ³⁵ Cabem aqui duas considerações. A primeira a respeito das reticências nas composições de Púchkin. Não cremos que tenham servido apenas para sufocar o ensejo lírico de certas passagens. Para seu emprego concorreram também a pressão da censura e a influência da poesia romântica inglesa, sobretudo de Byron. Além disso, podemos traçar uma linha até Maiakóvski, com seu lirismo indisfarçável, sem abrir, entretanto, mão do engajamento político e da abordagem de temas épicos e de ocasião. Aqui pretendemos mostrar como os poemas longos de Maiakóvski são *sui generis*, deslizando habilmente sobre um *continuum* lírico-épico, sem jamais abandonar o primeiro.

Retomando Púchkin, Jakobson reitera que o poema lírico constituiu o “cimento de toda a sua obra”, o único gênero que cultivou durante toda a carreira, consistindo, portanto, em uma “chave indispensável para a compreensão de seu simbolismo, que será bem mais complexo e velado nas obras épicas” ³⁶. Podemos novamente traçar um paralelo com Maiakóvski, em que o lírico-engajado, no que tange à revolução em sentido amplo — política, artística, econômica, social, moral etc. —, fundamenta tudo o que produziu, cada poema, palestra, *lubók* ³⁷, caricatura, peça de teatro ou roteiro de cinema. Assim como Púchkin se

³⁴ Cf. “Texte der Russischen Formalisten”, Band I, München, Fink, Verlag, 1969 apud Bernardini, 2018, p. 35.

³⁵ Jakobson, R. “Notas à Margem da Lírica de Púchkin”. In: Cavaliere, A.; Vássina, E.; Andrade, H. F. de.; Silva, N. (dir.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de russo. DLO/FFLCH/USP. n. 1. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 42.

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ Gravura popular russa, de grafismo simples e cunho narrativo, derivado de contos populares, histórias religiosas ou da literatura. Maiakóvski produziu vários na época da Primeira Guerra Mundial. Ver anexos.

desenvolve de modo mais complexo e completo nos épicos e, portanto, longos, Maiakóvski também encontra nas formas extensas a medida de sua grandeza. Não que seus curtos sejam negligenciáveis. O que percebemos ao longo das leituras dos últimos anos é que um sistema se construiu em que os poemas longos servem como pontos imanentes de força gravitacional, como um sol, centro de um sistema que contém outras formas de criação, dentre elas os curtos. Dito de outra forma, as muitas manifestações artísticas de Maiakóvski, são como uma perspectiva, um viés para o que se reafirma, se estabelece e se oficializa no gênero longo. Versos, imagens, temas, rimas, tudo é gestado muito antes ou durante a composição de algo mais dilatado, uma poesia que se estende no tempo da composição e da leitura, como um grito que ecoa por mais tempo, como uma sinfonia em seus vários movimentos. Isso significa que tais formas breves valem menos? Absolutamente, não. Como a poesia cubofuturista no geral remete às fragmentadas pinturas cubistas, os curtos também são retalhos dos grandes, mas cada um deles concentra uma partícula de tudo. Os longos, são como grandes painéis em comparação com as telas menores.

Jakobson explica que a escolha de Púchkin pelo lírico deu-se em função da tradição russa: “o período que vai do início do século XVIII ao final do XIX é o da grande eclosão da poesia lírica na Rússia.”³⁸ Seus modelos foram diversos. A partir de Derjávin, Bátiuchkov e Jukóvski, “Púchkin liga-se a seus eminentes predecessores por seu modo de conceber e de elaborar gêneros líricos individuais.”³⁹ Da literatura estrangeira absorveu algo dos franceses dos séculos XVII e XVIII e, mais tarde, da “nova poesia lírica inglesa; mas nunca teria podido fazer empréstimos eficazes dessas correntes sem uma tradição local muito desenvolvida”.⁴⁰

De acordo com Jakobson, a poesia lírica de Púchkin intriga os historiadores da literatura pela “surpreendente estranheza de suas técnicas formais”. Ora, nada mais moderno e afim à poética maiakovskiana. Note-se que

Os procedimentos líricos de Púchkin distanciam-se a tal ponto das ideias correntes sobre a composição de um poema lírico que, como tais, eles constituem um dos problemas mais difíceis de resolver, exigindo [...] um abandono consciente dos critérios habituais. Permitindo tal abandono, descobre-se não somente um mundo singular de valores artísticos, mas também [...] o mundo da poesia lírica que habitamos como apenas um entre todos os mundos líricos possíveis, e suas fronteiras como algo passível de ser ampliado”.⁴¹

³⁸ Idem, ibidem.

³⁹ Idem, p. 43.

⁴⁰ Idem, ibidem.

⁴¹ Idem, ibidem.

Ampliação: eis uma palavra crucial para compreender o trabalho de Maiakóvski com tal gênero. Enquanto tradicionalmente o lírico é ligado às formas breves e concentradas, sem caráter narrativo, Maiakóvski subverte toda a convenção e amplia tal caráter, criando algo novo e peculiar: um poema longo, marcadamente lírico, dominado por um colossal “Eu” que transborda da biografia e alcança o status de “Eu poético universal” e que, muitas vezes, recorre a trechos narrativos e dialógicos, criando um poema de difícil classificação. Aliás, acreditamos que, sobretudo na poesia moderna, tais etiquetas não têm mais importância absoluta e são até impossíveis, pois o moderno tem por princípio justamente a mescla, a subversão e a liberdade. A importância da observação de tais traços reside na compreensão dos matizes de obras tão variegadas que se compõem pelo mestiço. Preferimos, então, falar de *tom* lírico, narrativo, épico, mais do que enclausurar as obras em uma determinada classificação.

Tal junção do Classicismo com o Romantismo, gerando algo novo é um traço também da modernidade de Maiakóvski, que conhece bem a tradição, mas a manipula à luz de todas as convulsões do início do século XX. Por enquanto fizemos um movimento de aproximação em relação à modernidade puchkiniana, mas devemos também atentar para as diferenças abissais que os separam no que diz respeito ao lirismo, por exemplo.

Segundo Jakobson,

o gosto de Púchkin pela precisão, pelo despojamento e pelo valor informativo da palavra poética diferencia no geral sua poesia lírica do lirismo romântico. Seu modo de narrar é sóbrio, ‘sem paixão ou cólera’; nem em seu vocabulário nem na sintaxe ele recorre ao estratagema do discurso emotivo ou expressivo⁴².

Em nada semelhante à poesia de Maiakóvski, de um lirismo hiperbólico, tão intenso, eivado de dor e sacrifício que, não raro, resvala na morte pelo suicídio ou crucificação. Outra diferença que podemos estabelecer a partir da análise de Jakobson remete ao herói lírico:

as experiências subjetivas são relatadas num estilo objetivo, de modo a se aproximarem das imagens da ação; com isso, o herói lírico nos poemas de Púchkin perde sua posição central e dominante. A emoção não passa de um entre outros objetos de representação poética, [...] às vezes é um discurso sobre a emoção, porém nunca é um discurso emotivo⁴³.

Já em Maiakóvski, a subjetividade impera e a emoção é o motor da poesia que concretiza o grito em ritmo, som e sentido. Jakobson prossegue o raciocínio, com o qual

⁴² Idem, p. 44.

⁴³ Idem, pp. 45-46.

concordamos e que norteia nossa análise dos textos traduzidos: “a multiplicidade de sentidos, é uma das componentes básicas das obras poéticas de Púchkin, e seria evidentemente fútil procurar num eco uma ideologia unificada”.⁴⁴ E eis que encontramos uma afirmação de Jakobson muito semelhante a outra que o teórico fez em relação a Maiakóvski:

o conjunto de sua obra [de Púchkin] é indissolúvel, e [...] sobretudo sua poesia [...] possui um simbolismo incrivelmente homogêneo. [...] é impossível [...] falar de formas menores em Púchkin, pois esses pequenos fragmentos se fundem numa obra lírica monolítica, em cujas últimas páginas encontramos a recorrência, o desenvolvimento e o esvanecimento de imagens que nela já apareciam desde o primeiro momento. Sem a consciência dessa totalidade é impossível compreender plenamente a poesia lírica de Púchkin.⁴⁵

Tal unidade que Jakobson também entrevê na obra de Maiakóvski é o que buscamos no corpus desta pesquisa. Imagens recorrentes, entrelaçadas aos temas, a capacidade de compreender o máximo com o mínimo de palavras em função da censura, a linguagem esopiana desenvolvida em alusões, omissões e elipses são marcas de Púchkin e de Maiakóvski.

Em mais um ensaio magnífico, Jakobson se debruça sobre o longo poema *Evguéni Oniéguin* e afirma seu caráter incontornável: “Tanto o elogio como a rejeição da herança de Púchkin repousam essencialmente no Oniéguin”⁴⁶. Ele é, pois, a nossa escolha para tentar compreender melhor o poema longo na tradição russa e a posição do herói lírico nela.

Epopéia classificada como “romance em versos” pelo próprio autor, a obra move-se pela “ironia romântica”, “traço distintivo do herói” “desesperadamente cético”⁴⁷. No poema vemos a mescla de várias visões: do solene, do baixo, do trágico, do cômico e do grotesco, traço comum em Maiakóvski também, que eleva tal carnavalização ao apogeu. Entretanto, o jeito aparentemente simples da poesia de Púchkin, nada tem a ver com os jogos maiakovskianos que abusam da fusão e da invenção de palavras, da sonoridade e das imagens violentas. Declamar Púchkin é natural; Maiakovski é visceral, exige um esforço físico, a começar pelo aparelho fonador. Aliás, Marina Tsvetáeva disse que “ler Maiakóvski durante muito tempo é insuportável devido ao desgaste puramente físico. Depois de Maiakóvski deve-se comer muito e por muito tempo. Ou então, dormir. Ou então – para quem tem

⁴⁴ Idem, p. 46.

⁴⁵ Idem, p. 47.

⁴⁶ Jakobson, R. “Notas à Margem do Evgueni Oniéguin”. In: Cavaliere, A.; Vássina, E.; Andrade, H. F. de.; Silva, N. (dir.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de russo. DLO/FFLCH/USP. n. 1. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 54.

⁴⁷ Idem, p. 55.

resistência – caminhar. Recobrar-se, ou então – para quem tem mais resistência – caminhar mais depressa.”⁴⁸

Verdadeira “enciclopédia da vida russa”, segundo o crítico V. Belínski, personificação da “verdadeira vida russa”⁴⁹, *Evguêni Oniéguin* é o mais longo poema de Púchkin. Sua composição começou em 1823 e foi concluído somente em 1830. Em 1831, o poeta ainda acrescentou a “Carta de Oniéguin” ao oitavo capítulo.

Como afirmamos, Púchkin é um rebento tardio do neoclassicismo típico do século XVIII. Seu grande mérito, que lhe rendeu as alcunhas de “fundador” e “sol” da literatura russa repousa na grande capacidade para incorporar gêneros estrangeiros criando uma língua e uma tradição literárias na Rússia do começo do século XIX, até então, ainda muito tributária da cultura e da língua francesas. No tocante a *Oniéguin*, apesar do meticuloso trabalho formal, seu estilo é simples, lépido, leve, como a linguagem oral do homem comum e, por isso, muito moderno.

O grande fator de unidade do poema é a famosa estrofe oneguianiana. O escritor e crítico literário Jean-Louis Backès lembra que a epopeia pressupõe que “os hexâmetros ou alexandrinos sejam encadeados sem rupturas, a não ser aquelas engendradas pelo sentido.”⁵⁰ Causava, pois, estranhamento, um poema longo dividido em estrofes. Parece que Púchkin se alinhava, então, a obras da tradição europeia ocidental que quebravam tal expectativa, tais como *Orlando, o Furioso*; de Ludovico Ariosto, *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso e *A rainha das Fadas*, de Edmund Spenser.

A estrofe inventada por Púchkin é original, semelhante ao soneto, formada por três quadras, seguidas de um dístico em rimas emparelhadas. Cada quadra tem um esquema específico de rimas: alternadas na primeira, paralelas na segunda, interpoladas na terceira. O total de quatorze versos – superando o limite convencional da estrofe ódica de 10 versos —, apresentam-se como um conjunto, uma espécie de capítulo, estabelecendo uma relação com o gênero atribuído pelo próprio autor: um romance em versos. Sua amplitude também dava maior liberdade de desenvolvimento do tema. Este pode ser um argumento em defesa do trabalho mais bem desenvolvido que Maiakóvski empreendia em seus poemas longos.

Outro traço digno de nota do poema são as interpolações de diversos trechos repletos de reticências que desempenham funções diferentes na obra. Por um lado, devem-se à ação da censura. Trechos que abordavam as colônias militares, por exemplo, foram suprimidos da

⁴⁸ Tsvetáeva, M. *Le cahier rouge*. Paris: Éditions des Syrtes, 2011, p. 50.

⁴⁹ Dostoiévski, F. op. cit., p. 411.

⁵⁰ Cf. prefácio de J. -L. Backès. In: Pouchkine, A. *Engène Onéguine*. Paris: Gallimard, 1996, p. 9.

parte “Viagem de Oniéguin”. Por outro, atuam como notações em uma partitura musical: indicam pausas e silêncios tão eloquentes para o leitor atento, quanto os demais versos.

Outro aspecto que nos interessa para pensar a relação com os poemas longos líricos de Maiakóvski são as digressões líricas, “expressão de um poeta à margem da narração.”⁵¹ Muitas destas passagens conferem um lastro autobiográfico ao narrador, associando-o a Púchkin, embora, obviamente, também se trate de um artifício literário, uma vez que há passagens fantasiosas que criam uma espécie de lenda autobiográfica. As passagens agem num jogo de aproximação e de distanciamento da narrativa, ora sinalizando a autenticidade do narrador, ora mergulhando no mundo do herói Oniéguin, esmaecendo as fronteiras entre a realidade e a ficção.

O eslavista e tradutor Eridano Bazzarelli resume a obra como a “soma da experiência do poeta, seu diário lírico e intelectual, o resumo de suas esperanças e decepções”.⁵² A relação entre o narrador/Púchkin e o herói/Oniéguin é vista por muitos como impregnada de “afeto irônico, mas profundo”, sentido pelo leitor e promotor do lirismo da obra. Ele acrescenta: “O poema encontra a sua expressão mais sutil em um equilíbrio admirável entre ímpeto subjetivo e objetividade poética”.⁵³ Em vários momentos o narrador se identifica com o herói, seja em evocações de experiências e de reflexões, até porque ambos são contemporâneos, compartilham o mesmo momento histórico. Entretanto, tal projeção é parcialmente negada pelo narrador em algumas passagens.

Quanto à figura do poeta-narrador, pode-se traçar outro paralelo. O autor e o leitor são ativos e interpelados em ambos os poemas. Maiakóvski em seus longos poemas dirige-se, ora ao leitor, ora à mulher amada, ora a deus que ele desafia. No entanto, nele autor e herói estão fundidos.

Obra híbrida, na fronteira de gêneros, como consideramos também os poemas longos de Maiakóvski aqui investigados, *Evguéni Oniéguin* apresenta componentes líricos, épicos, romanescos, realistas, mesclados ao tom patético e irônico e às digressões, típicas do poema romântico, sobretudo o byroniano. Trata-se de uma ironia sutil e nostálgica formada como um leve jogo que o autor toma de seus personagens e de si mesmo, no qual entram recordações e decepções e que se conclui geralmente com uma manifestação de afeto lírico. O romantismo manifesta-se no vocabulário, no uso de palavras coloquiais, sem o verniz do vocabulário neoclássico.

⁵¹ Cf. Backès, op. cit., p. 16.

⁵² Cf. Backès, op. cit., p. 20.

⁵³ Cf. Backès, op. cit., p. 21.

O próprio Púchkin discorre sobre a confusão de gêneros da poesia clássica e romântica no ensaio “Sobre a Poesia Clássica Romântica”⁵⁴. Ele critica a posição dos jornalistas da época que confundiam o traço do devaneio e do idealismo alemão, referências a superstições, tradições orais populares como se eles definissem o gênero. Para ele o que define o gênero é a forma e não o seu espírito. Púchkin continua: “Que gêneros de poemas, então, devem ser atribuídos à poesia romântica? Todos aqueles que não eram conhecidos dos antigos e aqueles cujas formas anteriores foram modificadas ou substituídas por outras.”⁵⁵

A este respeito também comenta o historiador Mirsky em *História da literatura russa*. O “período de ouro” da poesia russa corresponde ao período romântico no Ocidente, mas a poesia russa não é romântica neste sentido, ela “é muito mais formal, ativa, seletiva – em uma palavra, clássica – que qualquer outra poesia do século XIX”.⁵⁶ Ele a compara a um filho temporão que chegou com um século de atraso, uma continuação direta do movimento empreendido por Karamzin, na esteira da influência francesa do século XVIII.

Somente a partir de 1820, passou-se a falar em romantismo e a refutar o classicismo francês de modo sistemático. “Procurou-se uma maior liberdade e uma maior novidade nas formas”⁵⁷, afirma Mirsky. De influência internacional, sobretudo a partir de 1821, destacamos Byron e sua “eloquência pujante e métodos de narração”⁵⁸, justamente pelas marcas sentidas em Púchkin e em Maiakóvski. Todavia se engana quem translada para a literatura russa, as características do romantismo europeu ocidental. O que Mirsky ressalta como traço distintivo nesse momento é a “nítida coloração social” de movimento, um espaço de expressão de uma determinada classe social, a nobreza.

Mapeando a origem da corrente, Mirsky remonta às obras maduras de Jukóvski, por volta de 1808. A poesia domina o mercado editorial, Púchkin alcança um sucesso estrondoso, mas a dura repressão ao movimento dezembrista⁵⁹ em 1826, representou um duro golpe na elite russa. Ao mesmo tempo chega à Rússia o idealismo alemão abrindo outros caminhos para a literatura nacional.

⁵⁴ Púchkin, A. “Sobre a Poesia Clássica e Romântica”. In: Cavaliere, A.; Vássina, E.; Andrade, H. F. de.; Silva, N. (dir.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de russo. DLO/FFLCH/USP. n. 1. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 204.

⁵⁵ Idem, p. 205.

⁵⁶ Mirsky, D. S. *Histoire de la littérature russe*. Des origines à nos jours. Paris: Fayard, 1969, p. 88.

⁵⁷ Idem, p. 89.

⁵⁸ Idem, ibidem.

⁵⁹ A “revolta dezembrista” foi uma tentativa de golpe de Estado promovida por militares em São Petersburgo em 14 de dezembro de 1825. O movimento composto pela nobreza pretendia abolir a autocracia e a servidão, mas foi violentamente reprimido.

Os primeiros poemas de Púchkin, para Mirsky, possuem atmosfera “clara e fria”, “nenhum sentimento transparece neles”. Embora seja filho de longo período de hegemonia francesa na cultura russa, uma de suas mais notáveis influências foi Byron, sobretudo na década de 1820. Mirsky alerta, entretanto, para o risco de confundir a retórica inflamada de Byron à lógica precisa do poeta russo. A influência, portanto, circunscreve-se “aos relatos em versos deste período” e aparece na sua obra “pela escolha dos temas e a disposição dos materiais”⁶⁰, sem renunciar ao estilo clássico de sempre. Temas como “a bela oriental, de amor selvagem e fiel, o herói desiludido, cujo passado é prodigo em paixões, o potentado oriental, severo e silencioso, a atmosfera quente do clima do Oriente”.⁶¹

No tocante à construção da narrativa, ele toma emprestado do poeta inglês “a apresentação fragmentária e dramática, o início *in medias res*, as transições abruptas e os epílogos líricos”.⁶² O historiador identifica os poemas mais byronianos de Púchkin: *O Prisioneiro do Cáucaso* (1820-1822) e a *Fonte de Bakhtchissarai* (1822/1824), responsáveis, aliás, pela grande consagração do poeta naquela década, sobretudo graças à forma impecável.

Mirsky insiste, e consideramos relevante acompanhá-lo, que “poesia lírica de Púchkin neste período é notavelmente desprovida de qualquer traço formal e praticamente de todo traço emocional de byronismo”⁶³. Tal traço atenuou-se gradualmente, adquirindo um caráter mais passional, o que se nota no maior poema lírico que compôs, *Napoleão*, de 1821. Isto nos interessa na medida em que permite assinalar as diferenças em relação aos poemas longos e líricos de Maiakovski.

Começa, então, a segunda fase de Púchkin, segundo Mirsky, marcado por *Oniéguin*, sua obra mais longa e para muitos a principal. Romance em versos, em 8 cantos ou capítulos. Oniéguin marca a expressão de um estilo mais “subjetivo” de Púchkin que será contraposto à maior impessoalidade dos últimos anos. As famosas digressões líricas são acompanhadas de humor e polêmica, de acordo com Mirsky.⁶⁴ Seu peso fez-se sentir no romance russo que se desenvolveria mais tarde.

Discorrendo sobre a especificidade do gênio puchkiniano, Mirsky afirma que sua beleza é desprovida “de imagens e de metáforas, é uma beleza grega que depende tanto do que está subentendido do que é expresso. Ela depende da escolha das palavras, da apropriação do ritmo feita pela entonação e da qualidade complexa do som”. Após 1830, a poesia lírica adotou um tom impessoal e universal, sem ornamentos.

⁶⁰ Idem, p. 105.

⁶¹ Idem, p. 106

⁶² Idem, ibidem.

⁶³ Idem, ibidem.

⁶⁴ Idem, p. 108.

Quanto à posição do poeta, Mirsky afirma que após 1830, nos poemas narrativos há representações indiretas da personalidade. “O poeta é mascarado sob uma forma ou detrás de um tema emprestados, às vezes ambos, e sua personalidade humana é escondida com cuidado e eficácia. Ele cria, assim, uma nova expressão, um “realismo poético” que não se enquadra nem no romantismo, nem no classicismo puros e que confere complexidade ao herói. Bazzarelli prossegue:

no poema encontramos, de fato, os ecos do romance pré-romântico, do romance francês, do poema byroniano; podemos considerá-lo também um conjunto de contos, de líricas, de elegias, de narrações em versos, mas de andamento prosaico, onde apesar do estilo, não obstante o uso de palavras coloquiais e até de tipo ‘vulgar’, como diz em dado momento o poeta, não resulta, por isso, menos literário e elegante.⁶⁵

Jakobson⁶⁶ identifica dois motivos líricos fundamentais nesta obra: a idealização de Tatiana e a efemeridade da juventude. Tatiana é uma heroína utópica, ideal de fidelidade e resignação, encarnação do ideal da mulher russa. Apaixonada, mas fiel e abnegada, até seu nome de origem popular evoca a investigação do que se convencionou chamar de “alma russa”. Todas as passagens que se referem a ela e a seus sentimentos têm tom romântico, sentimental, exaltado. Isso alcança o apogeu no diálogo com a ama e ainda mais na carta, onde se encontra um tom mais emocional, mais maiakovskiano.

A carta de Tatiana merece atenção especial (parte III, XXXI, pp 157-161). Num lance dramático, a voz da moça assume tom diferente do narrador e mergulha no sentimento romântico. Neste trecho percebe-se mais a ponte com Maiakóvski: a submissão ao amado, — “Agora, eu sei, está e teu poder/Me castigar com teu desdém.” —; a fidelidade e inevitabilidade do amor — “Um outro!... Não, a mais ninguém/ No mundo votaria afeto! / Sumo conselho o quis por bem... / O céu: sou sua, por decreto.” — a dualidade sagrado e demoníaco — “Você – meu anjo protetor / Ou insidioso sedutor”. Os poemas de Maiakóvski da segunda parte da tese apresentarão muitos destes elementos.

A figura da mulher e o embate com o tempo também aparecem em Maiakóvski, mas de outro modo: nele a mulher – representada por Maria, Sonia ou Lília – é a personificação da tentação, do sofrimento, da rejeição, em suma, da mulher fria, distante e diabólica, arquetípica do romantismo. Já o tempo é visto como algo a ser dominado em Maiakóvski.

⁶⁵ Bazzarelli, prefácio a *Eugenio Onegin*, p. 15.

⁶⁶ Jakobson, R. “Notas à Margem do Evguéni Oniéguin”. In: Cavaliere, A.; Vássina, E.; Andrade, H. F. de.; Silva, N. (dir.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de russo. DLO/FFLCH/USP. n. 1. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 54.

Com todo o progresso científico ao redor, natural que projetasse seu otimismo no futuro e na possibilidade da ressurreição e da subjugação da velhice e da morte.

Vejamos alguns exemplos de como se articulam os elementos do poema de Púchkin. Na estrofe LVI, o eu lírico ironicamente faz questão de se colocar separadamente do herói:

Flores, amor, prado, indolência –
Campanha! Esta alma lhe é fiel.
Me apraz mostrar a diferença
A toda hora entre Onêguin e eu,
A fim de que nenhum leitor
Mordaz, ou mesmo um editor
De alguma complicada intriga,
Ao cotejar meus traços, diga
Que esse retrato rabiscado
Por mim foi feito como fez
Um Byron, poeta da altivez,
Como se não nos fosse dado
Fazer agora um longo poema
Sem ter senão a nós por tema.⁶⁷

Nos poemas de Maiakóvski estudados não há semelhante separação. Seus poemas líricos são cantados em primeira pessoa e diversos traços autobiográficos são fornecidos. Também aqui se vê propriamente a narrativa de um romance: há um herói, um enredo, trama. Os poemas longos de Maiakovski diferenciam-se por não estabelecerem, de fato, uma narrativa, são como os poemas líricos de menor extensão dilatados ao máximo para conter toda a imensidão do eu-lírico e a potência de seu grito.

Em nota à tradução brasileira de Oniéguin que consultamos, há uma menção a Lotman, segundo o qual, nesta estrofe e nas seguintes, Púchkin anuncia “dois novos princípios artísticos importantes, quais sejam, o poeta renuncia à fusão lírica e do herói e rompe com a traição romântica que exigia a criação de uma atmosfera de declarações íntimas líricas do autor.” Assim, percebemos que, de fato, Maiakóvski, mesmo no contexto da vanguarda, retoma e retrabalha traços fundamentais da poesia romântica, em que a voz do eu-lírico é onipresente e extravasa seus sentimentos, no caso dele, amor e revolução.

Os tradutores salientam entre as estrofes IX e X parte II⁶⁸, que Púchkin “parodia todos os ‘lugares-comuns’ e os clichês da poesia romântica”: Schiller, Goethe, “labaredas da poesia”, “alma incendiada ardia”, “Musas da arte”, “amor”, “donzela em seu candor”, “lua calma”, “céus”, “românticos roseirais”, “lágrimas”. Note-se que muitos destes elementos figuram, parodicamente, também nos poemas que estudamos de Maiakóvski.

⁶⁷ Púchkin, A. *Eugênio Onêguin*. Um romance em versos. Cotia: Ateliê, 2019, p. 73.

⁶⁸ Idem, p. 91.

Certamente, a lírica desenvolveu caminhos próprios depois de Púchkin, sob a pena de Baratynski, Liérmontov e Tiútchev. Nem a poesia lírica romântica e melódica, tampouco a poesia lírica de ressonâncias paródicas do realista Nekrassóv, por exemplo, nenhuma delas precisou “passar” por Púchkin. Entretanto algumas de suas obras – *Oniéguin*, *O Cavaleiro de Bronze*, *Godunóv* e sua prosa – “tornaram-se passagens obrigatórias na história da literatura russa e prepararam o caminho para as novas conquistas artísticas”⁶⁹. Mais uma justificativa de nossa opção por *Oniéguin* para ilustrar a poética de Púchkin e, assim, iluminar a de Maiakóvski.

1.1.3 O “titanismo” de Lérmontov

Eis outro grande poeta de quem Maiakóvski tomou emprestadas algumas imagens e referências. A exemplo de Púchkin, Lérmontov também morreu jovem em decorrência de um duelo, no entanto, o ambiente literário que teve de enfrentar era bem mais árido. A poesia fora eclipsada pela prosa de cunho cada vez mais político e social.

Desde o início da carreira, com toda a admiração por Byron e Púchkin, Lérmontov exprimiu seu lirismo. Um belo exemplo é o poema *Anjo*, de 1832, segundo Mirsky, talvez “o poema lírico *romântico* mais maravilhoso em língua russa”.⁷⁰ Segundo o historiador, os mesmos elementos podem ser encontrados no início e no fim, como imagens e temas insistentes. De fato, a obra que mais nos chama a atenção é o longo *O Demônio* (1839) que se desenrola na Geórgia. O tema, já bastante explorado, é o amor do demônio por uma mulher mortal. O poema alcançou grande circulação na segunda metade do século XIX.

Lérmontov foi o maior poeta romântico russo, ao lado, talvez, de Blok, de acordo com Mirsky⁷¹. O pesquisador Pedro Augusto Pinto concorda e afirma que Lérmontov é

no sistema literário russo, certamente o maior poeta de expressão romântica, na qual se insere seja pelo ponto de vista temático — em que se destacam o apelo ao exótico, à natureza, ao nacional, à Idade Média, ao individualismo oposto aos padrões oficiais de sociabilidade [...] — seja por

⁶⁹Idem, p. 43.

⁷⁰ Mirsky, D. S. *Histoire de la littérature russe*. Des origines à nos jours. Paris: Fayard, 1969, p. 161.

⁷¹ Idem, p. 166.

certas posturas filosóficas [...]: a melancolia, o individualismo, a transcendência e a ironia.⁷²

Aqui levanta-se a questão de como e quão “romântico” era Maiakóvski. De acordo com os elementos elencados acima, Maiakóvski preencheria poucos requisitos para ser classificado como romântico; concordaríamos com a ironia. Era, sim, um romântico no seio da vanguarda, mas a seu modo: sua natureza era a cidade metálica, barulhenta e esfumaçada; o exótico encarna-se no progresso, na novidade e no surpreendente; seu individualismo assume uma forma muito peculiar, a de um “Eu” colossal, deificado na figura do poeta-profeta que se oferece ao sacrifício pela coletividade; transcendência há, mas por meio da palavra-ação, de modo algum via espiritualidade. Ele é o sacerdote e o crente de sua própria religião que prega a transcendência do homem pelo próprio homem.

Quanto à relação com a tradição comumente exaltada no romantismo, o Maiakóvski do período estudado — em pleno ardor da adolescência da vanguarda — não a emulava. Por fim, seu espírito patriota transparece nos poemas pós revolucionários, como *150.000.000* e *Vladimir Ilitch Lênin*. Melancolia é outro termo que não associaríamos a Maiakóvski: o que ele exprime é desespero, raiva, revolta, e não o estado de prostração e tédio que acompanham tal conceito.

Já a verve byroniana de Lérmontov que Pinto chama em seu artigo de “titanismo” e de “individualismo radical” segue caminho até Maiakovski, sem dúvida. Segundo o pesquisador,

por trás de uma identidade romântica [...], encontra-se um eu-lírico capaz de se erguer à altura de Deus, de equiparar sua própria vida interior às forças abissais da natureza, de apostar toda a sua existência em nome de um ideal tão grandioso quanto obscuro e de interrogar e prever seu próprio porvir.⁷³

Tal descrição adequa-se perfeitamente ao eu-lírico de Maiakóvski. Subjaz neste trecho o motivo do conflito com deus em que o “Eu” num incessante convite para o duelo o desafia (*bogabórtchestvo*).⁷⁴ O eu-lírico maiakovskiano do período pré-revolucionário quer destronar e substituir deus. Seu ideal grandioso é cumprir a missão profética e redentora do poeta que chora por si e por todos. Quanto à indagação do porvir, conhece-se bem o fascínio que o futuro exercia sobre Maiakóvski.

⁷² Pinto, P. A. “O problema da subjetividade na lírica de M. I. Lérmontov. Apontamentos para uma investigação no âmbito da História da Cultura.”, *In: Slovo – Revista de Estudos em Eslavística*. V. 2, n. 2, jan-jun 2019. São Paulo: UFRJ, 2019.

⁷³ Idem, p. 121.

⁷⁴ Termo que designa “luta com deus”.

Correspondente ao conceito de “titanismo” associado a Lérmontov, nos havia ocorrido a imagem de um gigante, espécie de Iliá Murométs ou de Sviatogór da mitologia eslava, para descrever a atitude e o porte maiakovskianos nos três poemas pesquisados: “a recusa, pelo indivíduo, das suas dimensões humanas, a busca por uma esfera existencial superior, quicá total, no que a questão também se aproxima do mito fáustico.”⁷⁵ Tal hiperbolização leva o eu-lírico a assumir “proporções universais”. Se o conjunto de sua obra é o universo e os ciclos que a compõem são galáxias, o “Eu” que se apropria de todos os versos e faz das grandes extensões poéticas, é um amplificador de sua voz — que não apenas ressoa, mas “retumba”, “troveja” —, expande-se até a ele se igualar. O “Eu” é o átomo e o todo, é poeta e a própria força da criação.

A presença do “eu-lírico titânico” era, portanto, uma das marcas da lírica de Lérmontov, “as dimensões assumidas pelo eu-lírico fazem com que ele desponte como um juiz superior da humanidade, ou como um dos sacerdotes das verdades eternas e até mesmo históricas”.⁷⁶ Também nas obras apresentadas nesta tese, Maiakóvski é o eu-lírico deificado.

Ainda a respeito da influência de Byron sobre Lérmontov, Pinto recorre ao formalista Boris Eikhenbaum, fazendo uma citação que também nos parece interessante para compreender a manipulação que Maiakóvski faz dos gêneros: “Os velhos gêneros [líricos] se haviam esgotado — a Lérmontov cabia a tarefa de misturá-los, minar a sua classificação, modificar o caráter do verso e do estilo”⁷⁷. Ora, é justamente o que o cubofuturista faz, o que torna muito difícil encaixá-lo em uma classificação. Mais vale identificar os traços dominantes e compreender que novo tratamento ele dá a velhas formas e temas.

Outro ponto importante do artigo é a reflexão sobre a construção de um “*herói lírico*” dotado simultaneamente de unidade concreta, profundidade sentimental e dimensões filosóficas”. Ele borraria “os limites entre autor e obra dando origem a uma ‘unidade individual’”⁷⁸. Neste ponto, enxergamos mais um traço em comum com Maiakóvski, já que as fronteiras entre o poeta-biográfico e o eu-lírico nunca foram bem estabelecidas e ele mesmo nunca fez questão de traçar tal distinção.

Pensando no contexto histórico russo do período que recortamos, há fatos que devem ser ressaltados: a revolução de 1905 em toda a sua violência, o fiasco da guerra da Rússia contra o Japão, o envolvimento precoce de Maiakóvski com os ideais revolucionários, suas sucessivas prisões, o descontentamento crescente com o governo do czar Nicolau II e a

⁷⁵ Idem, *ibidem*.

⁷⁶ William, 1983, p. 34 apud Pinto, p. 127.

⁷⁷ Eikhenbaum (1924), pp. 16-17 apud Pinto, p. 122.

⁷⁸ Guinzburg, 1974, p. 157 apud Pinto, p. 122.

ausência de reformas, a urbanização acelerada, o progresso técnico, as novas correntes artísticas, a Primeira Guerra Mundial. Ao comentar a conjuntura em que se encontrava Lérmontov, Pinto faz uma declaração que caberia muito bem a Maiakóvski: “o artista era visto, e muitas vezes se via, como um farol possível em meio a uma época marcada por uma instabilidade social e política [...]”.⁷⁹ Maiakóvski era um farol até no nome⁸⁰, talvez por isso mesmo tenha insistido em proclamá-lo tantas vezes em voz alta.

Ambos emergiram em um período de crise estética. A grande contribuição de Lérmontov para a tradição literária russa

foi a perpetuação da elegia, suprimindo-lhe as características clássicas e convertendo-a “em uma espécie de meditação lírica, onde o rebuscamento formal seria sacrificado e rebaixado em nome da expressividade sentimental. Esta, por sua vez, deu vazão à crise da poesia que imperaria a partir da morte de Lérmontov até o advento do Simbolismo, período em que o grande representante da criação em versos seria Nekrássov – autor que, justamente, sacrificava todo e qualquer rebuscamento formal em nome da expressividade política e social que lhe interessava transmitir.”⁸¹

Afinal, será que estamos diante de um pseudoromantismo em Maiakóvski? Por um lado, seu individualismo febril remete ao movimento do século anterior, por outro a derrisão, o humor provocador, a carnavalização do banal e do solene, a atitude impulsiva e arrogante, o jargão das ruas e seus tipos marginais resgatados pelas vanguardas: todos esses elementos participam de sua orquestra corrosiva. Ele sofre, mas não se encolhe: ataca.

Outra ideia problemática ligada à visão romântica da lírica é a do poeta inspirado.⁸² Maiakóvski era o “poeta operário” que chegava a trabalhar vinte horas por dia na escrita e carregava cadernetas de rimas consigo. Se se pode falar em inspiração no caso dele, seria a própria realidade, o jornal do dia anterior, a paixão do último verão, a guerra em curso, a revolução nas ruas, mas sem renunciar jamais ao trabalho técnico com a palavra.

⁷⁹ Pinto, P. A. “O problema da subjetividade na lírica de M. I. Lérmontov. Apontamentos para uma investigação no âmbito da História da Cultura.”, *In: S'lovo* – Revista de Estudos em Eslavística. V. 2, n. 2, jan-jun 2019. São Paulo: UFRJ, 2019, p. 125.

⁸⁰ Em russo, “maiák” [маяк] significa “farol”.

⁸¹ Pinto, p. 36.

⁸² É preciso tomar muito cuidado para não generalizar, obviamente. Sabe-se que o Romantismo, na verdade, também não foi um movimento uno e linear e muitas das visões consolidadas por um ensino escolar redutor contribuem para perpetuar certos estereótipos em relação ao movimento. Quando nos referimos à primazia da emoção, temos em mente uma determinada fase do movimento, mais inicial que se contrapunha à razão classicista.

Na próxima seção discutiremos um pouco mais sobre este e outros aspectos, a partir de perspectivas mais abrangentes.

1.2 Líricas na modernidade: a fragmentação do sujeito

Na introdução de *Teorías de la lírica*⁸³, Gustavo Guerrero afirma que a lírica não é um “tipo ideal nem uma forma natural, tampouco essa estrutura atemporal que impõe um perfil às coisas.”⁸⁴ Ele menciona Raible, Fouler e Schaeffer, cujas

análises do conceito de gênero [...] convidam-nos a concebê-la antes de tudo, como um signo simples que se designa a estes objetos complexos que são os textos literários, como uma etiqueta descritiva que, ao ressaltar certos traços ou características, agrupa-os em classes de recepção ou de produção.⁸⁵

Ainda de acordo com Guerrero, a marca da trajetória do gênero lírico é “a descontinuidade” e “a sua extraordinária capacidade de adaptação e de renovação”⁸⁶. Assim, é dos próprios poemas analisados que deve saltar a definição de lírico para determinado poeta, num dado momento histórico, país específico, a partir do lugar de fala que ocupava, envolto em sua cultura e em sua posição social. Afinal, “sua história [da lírica] como a de qualquer gênero literário, faz parte da história da cultura e é indissociável da evolução do conceito de literariedade que modifica sua percepção e que ela, por sua vez, transforma”.⁸⁷

O que dificultou sobremaneira nossa investigação foi a ausência de textos do próprio Maiakóvski que expressem suas opiniões a respeito do tema. Em suas palestras e curtos artigos do período nada se encontra sobre o assunto. A dominante é, de fato, a exortação e a defesa da libertação da palavra e da revolução da arte, aliadas ao engajamento muito fino — e quase premonitório — à revolução social que se materializou. Neste ponto, reiteramos a necessidade de um recorte dada a complexidade do tema. Interessa-nos, no momento, como a lírica era trabalhada por Maiakóvski nas suas obras pré-revolucionárias. Parece-nos que é justamente pela liberdade no trato com a palavra que o eu-poético pode se constituir e se colocar, ou seja, é no tempo da palavra e no espaço do poema que se cria e se estabelece o “Eu”.

⁸³ Guerrero, G. *Teorías de la lírica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

⁸⁴ Idem, p. 10. (trad. nossa)

⁸⁵ Idem, ibidem.

⁸⁶ Idem, ibidem.

⁸⁷ Idem, ibidem.

Guerrero traça um panorama do conceito de gênero lírico de suas origens gregas até a poética pré-romântica. Grosso modo, na Antiguidade a divisão se dava em muitos mais gêneros do que se convencionou no Romantismo. Naquela época, a lírica, por exemplo, abarcava várias subespécies, tais como o hino, o epinício, a erótica etc., cada uma com a sua matéria específica. Não vamos enveredar por este caminho, como já anunciamos. Para nós, não importa buscar na Antiguidade Clássica ou nos trovadores provençais os germes do lirismo maiakovskiano. Não é nossa pretensão retrair a história do gênero desde a Grécia Antiga, portanto lançamos um olhar a partir do momento em que o lírico começa a adquirir os traços que se exacerbarão na poesia moderna. Vamos levar o nosso olhar para tempos que nos são mais próximos, em que a expressão do “Eu” passa ser problematizada. Esta é uma questão colocada no centro da discussão romântica, quando o ideal da *imitatio* dá lugar à enunciação pessoal do poeta imbuído de inspiração em busca do ideal de originalidade.

Durante o Romantismo estabeleceu-se com a *Estética* de Hegel uma divisão tripartite dos gêneros: o lírico (matéria subjetiva, “eu”, tempo presente), o épico (matéria objetiva, “ele”, tempo passado) e dramático (matéria objetiva e subjetiva, “tu”, tempo futuro). Esta mudança de visão, diferente daquela cultivada na Antiguidade, foi importante para o Romantismo e para a modernidade.

Souza afirma que “a culminância dos grandes sistemas filosóficos coincide com o início de sua crise.”⁸⁸ É, pois, no final do século XVIII e começo do XIX que se começa a questionar as benesses de toda a racionalidade defendida durante o Classicismo. Questões que inquietaram Maiakóvski, que perduram até hoje, começavam, então, a se agitar. A expectativa otimista incentivada pela razão e pelo progresso, não se verificava na realidade. O “mal-estar” de que falaria Freud em 1930, já fermentava mais de um século antes.

Segundo V. Tolmatchov,

a partir do fim do século XVIII, nós entramos com o romantismo na zona de uma história cultural não somente não concluída, como também aberta até o dia de hoje. O espaço cultural do romantismo ao pós-modernismo [...] é atravessado de ponta a ponta por uma tensão geral. Esta é-nos compreensível pelo seu humanitarismo e pelo seu caráter apaixonado, na sua força e na sua fraqueza.⁸⁹

O principal acontecimento artístico da cultura dos séculos XIX e XX foi o “descobrimento da subjetividade”. Tolmatchov afirma que se trata “da liberdade ilimitada

⁸⁸ Ricardo Timm de Souza. “Filosofia e Expressionismo”. In: J. Guinsburg. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 87.

⁸⁹ Tolmatchov, V. “Sobre as fronteiras do simbolismo”. In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (org.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005, p. 21.

do ‘eu’ do autor, ou do gênio, que se revela em uma linguagem literária ímpar. A liberdade do ‘eu’ pressupõe inevitavelmente a sua contraposição aos outros”⁹⁰. A subjetividade simbolista é “‘**não-clássica**’, como não-clássicos também são Deus, a religião, o mundo, a natureza, o homem, as coisas, os textos e as palavras, dados tão-somente pelo ‘eu’ e pela ‘parte’.”⁹¹ A principal ruptura desta nova cultura é “o reconhecimento da criação individual como equivalente da vida.”

Assim, o século XIX explode em fragmentos e dualidades e a “subjetividade, ou crença na autofundamentação do ‘Eu’”, abre um tipo radicalmente novo de simbolismo, preocupado sobretudo com a “autorrepresentação”.⁹² As vanguardas, fruto deste tempo, “levam essa despersonalização lírica do mundo até mugido, o grito e o dinamismo imaterial, que está dirigido para o nada, para o negrume do cosmos.”⁹³ É “na subjetividade, ou no romantismo geral [...] ou simbolicidade geral da atividade criadora não clássica” que se evidencia “uma superestrutura da criação, [...] a literatura sugere que ela é mais do que literatura [...]”.⁹⁴

A fragmentação do sujeito na modernidade e as questões a ela relacionadas, como o desespero, a vontade, a morte, o amor, animaram os debates filosóficos a partir da segunda metade do século XIX. Esta poderia ser uma abordagem para ler o novo homem e a nova lírica, mas não é nosso objetivo neste trabalho. Permancem abertas as possibilidades de investigação das relações entre a poética do jovem Maiakóvski e a filosofia de Soloviov⁹⁵, Rozánov⁹⁶ e Nietzsche, por exemplo. Mas se trata de um tema complexo e que exigiria um estudo à parte. Apenas para apontar uma direção, Nietzsche, que teve uma posição de inegável influência sobre a cultura russa (e europeia em geral) desde o fim do XIX e começo do XX é, explícita e implicitamente, invocado em *Nuvem de Calças* e em *Flauta Vertebral*: o “labigritante Zaratustra”; “A alma estendi sobre o abismo qual cabo,/malabarismos de palavras, nele cambaleando”.

Em suma, é uma possibilidade de estudos futuros a relação entre o hiperbólico jovem Maiakóvski e a filosofia nietzscheana do “pensar grande” — “O pior são os pequenos pensamentos.”⁹⁷ Nosso destaque justifica-se pela própria revolução que Nietzsche empreende nas normas da escrita filosófica tradicional, ao explorar as possibilidades

⁹⁰ Idem, p. 22.

⁹¹ Idem, p. 23.

⁹² Idem, p. 24.

⁹³ Idem, p. 25.

⁹⁴ Idem, p. 26.

⁹⁵ Vladímír Solovióv (1853-1900), filósofo, poeta e crítico literário russo.

⁹⁶ Vassíli Rozánov (1856-1919), escritor e filósofo russo.

⁹⁷ Zaratustra apud Timm, p. 91.

expressivas da linguagem. Nietzsche coaduna a revolução estilística à dos valores, transmutando-os e valorizando a potência do *Übermensch* [Super-homem] “para além de qualquer subserviência” às dinâmicas de “antivida”.

Nada mais maiakovskiano do que o subtítulo de *Crepúsculo dos Deuses*, por exemplo: “Como se filosofa com o martelo”. O trabalho com o martelo em sua vitalidade “delirante” permite balançar as estruturas fundamentais “para tentar perceber onde a vida — o sentido dinâmico da realidade — se esconde, ou onde ela realmente se encontra.”⁹⁸

Se por um lado, o homem sentia a angústia da fragmentação e da reificação num mundo em que os benefícios do progresso só chegava aos que podiam pagar por ele, os avanços científicos eram fonte de vislumbre, de esperança no porvir. Mas também geravam inquietude e angústia oscilantes na dualidade da corda sobre o abismo da realidade. Um eterno círculo vicioso. Não apenas incrementava-se o progresso material e técnico, mas mudavam as certezas seculares apoiadas na física newtoniana. Transformar “o caos em ordem — *chaos* em *cosmos*”⁹⁹ era um ideal clássico. Souza assegura que desde o início do século XX se afirma uma “busca radical de sentido, um fulcro de vida que irrompe por todos os poros da cultura”.¹⁰⁰

A influência de filósofos como Nietzsche, Kierkegaard e Schopenhauer também se deu no movimento Expressionista, que, segundo a pesquisadora especialista em Maiakóvski Vera Tiriôkhina, teve impacto sobre o poeta. De fato, há um culto do irracional no movimento, uma “descontraída demonstração dos sentimentos”¹⁰¹ que encontramos sobretudo no poeta jovem. Segundo D’Ambrosio, o “Expressionismo é a manifestação de contestação de uma era”¹⁰² como, aliás, os demais movimentos de vanguarda.

Muitos são os pensadores do século XX que refletiram sobre a lírica e seu status em diferentes momentos. Para Rosenfeld¹⁰³, apesar das críticas sistemáticas à divisão em gêneros, ela é indispensável para satisfazer a necessidade da ciência de ordenar os múltiplos fenômenos e porque cada gênero manifesta um tipo diverso de imaginação e atitude diante do mundo. Isto não significa que os autores devam perseguir a “pureza”, até porque ela não existe. Ele classifica como “lírico”, o poema “de extensão menor”, sem “personagens

⁹⁸ Timm, p. 99.

⁹⁹ Ricardo Timm de Souza. “Filosofia e Expressionismo ». In Guinsburg, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 85.

¹⁰⁰ Ricardo Timm de Souza, op. cit., p. 101.

¹⁰¹ D’Ambrosio, U. “Teoria da Relatividade, o princípio da incerteza”. In: Guinsburg, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 103.

¹⁰² Idem, p. 104.

¹⁰³ Rosenfeld, R. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 16-17.

nítidos”, em que “uma voz central — quase sempre um ‘Eu’” expressa “seu próprio estado de alma”, “por meio de um discurso mais ou menos rítmico”.¹⁰⁴ Dentro deste gênero há as espécies: canto, ode, hino e elegia.

Uma consideração importantíssima de Rosenfeld para nossa leitura de Maiakóvski é o que ele chama de “significado adjetivo dos gêneros”, ou seja, uma obra pode apresentar certos “traços estilísticos” dominantes seja qual for o seu gênero. Ele diz, inclusive, que “há numerosas narrativas, como tais classificadas na Épica, que apresentam forte caráter lírico (particularmente na fase romântica)”¹⁰⁵. Já Kayser¹⁰⁶ define a lírica como “expressão monológica de um eu”. Para o crítico, a tripartição dos gêneros é algo exterior e determinado pela forma, mas também pela atitude, que pode ser lírica, épica ou dramática, ou seja, apoia-se numa determinada enunciação.¹⁰⁷ A enunciação lírica, portanto, seria “uma forma de expressão do discurso”, um conjunto de “gestos linguísticos”.¹⁰⁸

Isto talvez explique a dificuldade de se precisar os gêneros poéticos na literatura moderna, uma vez que nem a forma, nem o tema obedecem mais a regras rígidas, como as que havia na Antiguidade, por exemplo. Se Jakobson enxerga um Maiakóvski essencialmente lírico e Tsvetáeva tem argumentos fortes para considerá-lo um poeta épico é porque, de fato, há traços de ambos os gêneros. Acrescentamos ainda o caráter dramático dos três poemas pesquisados na tese, com trechos nitidamente dialógicos.¹⁰⁹

O que depreendemos da reflexão de Rosenfeld é a importância destes termos para caracterizar “atitudes marcantes em face do mundo e da vida”, ver o mundo liricamente é, pois, vivê-lo “integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações”. Restamos o olhar perscrutador para identificar a “tendência”, a “preponderância estilística essencial”.¹¹⁰ No caso da lírica, o gênero mais subjetivo, o ponto de partida é a “manifestação

¹⁰⁴ Cabe aqui citar também suas concepções da épica e do drama para que possamos perceber adiante como Maiakóvski era, na verdade, um cultor de vários gêneros — prática que, aliás, é corrente na modernidade. Segundo Rosenfeld, a épica compreende qualquer obra de “extensão maior, em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos” de cunho narrativo. Epopeia, romance, novela e conto seriam suas espécies. Já o drama é “toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens, sem serem, em geral, apresentados por um narrador”. Em outras palavras, o drama se destina à encenação, “por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco. Suas espécies seriam “a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia etc.” (Idem, p. 17-18)

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁶ Kayser, W. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Introdução à Ciência da Literatura. V. I. Coimbra: Armênio Amado, 1970, p. 295.

¹⁰⁷ Kayser, op. cit, v. II, p. 224.

¹⁰⁸ Idem, p. 233.

¹⁰⁹ Inclusive sua primeira peça, a tragédia *Vladimir Maiakovski* (1913), é considerada por alguns especialistas, dentre eles Claude Frioux, como um poema longo e tem realmente muitas relações com as obras de 1915 e 1916 aqui apresentadas.

¹¹⁰ Rosenfeld, op. cit., p. 19.

‘imediate’ de uma emoção ou de um sentimento”¹¹¹, daí a sua “relativa brevidade”. Somam-se a essas características, a “extrema intensidade expressiva” sem a narração de um acontecimento. Além da expressão emocional, muitas vezes reflete “concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas” e plasma “vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo.”¹¹²

O eu-lírico não se configura como personagem bem definido e embora outros possam ser evocados como “deuses ou seres humanos”, não há caracterização. O mundo objetivo não aparece no poema lírico (idealmente) e “prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre o sujeito e o objeto”¹¹³. Neste ponto, vemos uma especificidade da lírica de Maiakóvski em seus poemas longos: não há fusão entre o eu-lírico e o mundo exterior. Tudo o que se ouve é o berro, ora desesperado, ora irado, contra deus e a realidade que ele percebe alheia a si. Visão oposta é a de Tsvetáeva, para quem “Maiakóvski é a impossibilidade de não-fusão. Maiakóvski, no ódio, funde-se com o inimigo [...]”¹¹⁴. Este ideal de fusão entre eu-lírico e mundo não se mostra mais possível no mundo cindido e fragmentado da modernidade. Seu grito se avoluma, suas dimensões se agigantam, se espriam em versos, desdobram-se em estrofes, como se quisessem alcançar os confins do universo e reverberar *ad infinitum*. A brevidade não se aplica aos poemas do nosso corpus e, por isso mesmo, sustentamos que Maiakóvski emprega o gênero poema longo de forma muito peculiar. Sobre isto, comentaremos no próximo capítulo.

Deus, seu rival, não aparece nos três poemas como uma extensão ou um meio de comunhão com a natureza, como seria de esperar na lírica romântica. Ele é o seu não-Eu:

Eu achava que eras um deus onipotente
mas és um ignorante e minúsculo deuseco.¹¹⁵

Entretanto, um traço muito importante da lírica romântica, é retrabalhada nos poemas. O universo não é a expressão de um estado interior, antes, o próprio eu-lírico destrona deus, toma posse do universo e se naturaliza: sua voz troveja, ele se mistura à cauda dos cometas, se transforma em arco-íris. Mas não vemos aqui uma fusão, lemos mais como uma relação de subjugação, assim como a cidade e a técnica se personificam. O eu-lírico não se integra, o lírico nunca encontra serenidade, isto não é possível. Daí sua profunda revolta,

¹¹¹ Idem, p. 22.

¹¹² Idem, p. 22.

¹¹³ Idem, p. 23.

¹¹⁴ Tsvetáeva (2011), p. 9.

¹¹⁵ *Nuvem de Calças*, parte 4.

mas entende que pela força pode dominar o mundo exterior, e para isso precisa se dilatar, ultrapassar suas dimensões, como um *bogatyr*¹¹⁶. Um enorme *bogatyr* lírico:

Estou irreconhecível agora:
o colosso fibroso
geme
e se debate.
O que tal bloco pode querer?
Esse bloco tem tantas vontades!¹¹⁷

Bogatyr', Mikhail Vrubel', 1899.
Museu Estatal Russo, São Petersburgo.

Quanto à arquitetura verbal, Rosenfeld diz que o traço estilístico do poema lírico é “o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos”¹¹⁸. Neste ponto, a afirmação se encaixa à poética sonora de Maiakóvski. Porém, a seguir, sua visão já não se aplica mais às vanguardas russas: “de tal modo se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. A isso se liga a preponderância da voz do presente [...]”, do “caráter imediato”, do “momento eterno”.

¹¹⁶ Gigante da mitologia eslava.

¹¹⁷ *Nuvem de Calças*, parte 1. As traduções são nossas, salvo menção contrária.

¹¹⁸ Rosenfeld, op. cit., p. 23.

No cubofuturismo em geral, não havia separação entre som e sentido, um não se sobrepunha ao outro, eles se fundiam. A respeito do tempo verbal, nos poemas longos a instabilidade é total: alternam-se presente, passado e futuro, mesclam-se os aspectos verbais perfectivos e imperfectivos, o que reforça a marcha caótica em todas as direções, que dilui a noção de um tempo linear e o compreende como multidimensional, tal como pregava a “Teoria Geral da Relatividade de Einstein” que tanto fascinava Maiakóvski.

Se, a princípio, na lírica “tradicional” não se visa à comunicação, em Maiakóvski o eu-lírico pressupõe um ouvinte, até porque são versos para a voz, para a audiência. Há um *pathos* de expressão e de comoção. Neste ponto, ele lembra a lírica grega arcaica, que nem lírica se chamava então, mas sim “poesia mélica”, da melodia da lira, feita para a performance e para a leitura acompanhada de música. Em Maiakóvski, obviamente, a relação com o Outro é diversa. Sua audiência é a do comício, sua lira, o tambor. De todo modo, não é a tal lírica monológica que se encerra em si. A lírica de Maiakóvski soa como um urro que convoca, mais do que convida. Sente-se uma intensa força de interação ao lê-lo, ele quer nos seduzir, nos captar, nos convencer. Como diz Tsvetáeva, ele tem um discurso direto e “a tal ponto direto que se não o entendes, o repetirá e o repetirá até a náusea, até que tenha entrado em tua cabeça. (De qualquer maneira ele nunca se cansa)”.¹¹⁹

E quanto aos traços épicos do poeta? De fato, nos poemas longos há espaço para trechos de maior objetividade. O que há de mais épico em nossa opinião nos poemas longos de Maiakóvski é a oposição sujeito-objeto, é a não fusão com o não-eu. Mas isto não seria uma característica da própria lírica moderna que não comporta mais o homem uno, que não crê mais na totalidade e na unidade? De fato, não vemos fortes traços épicos nos poemas estudados na tese, a não ser que pensemos em uma épica de si mesmo, por exemplo, em *O Homem*, o evangelho do poeta, mas ainda assim, subversiva, em primeira pessoa e de intensa expressão emocional.

O que Tsvetáeva vê como caráter épico, vemos como um lírico romântico de vanguarda. No seu tempo histórico, com toda a sua formação revolucionária na esfera política e o caldeirão de novas experiências artísticas em que estava mergulhado, não caberia mais o lírico romântico tradicional, por isso o chamamos de “romântico de vanguarda”. Mas se por um lado ele é mais “romântico” dos cubofuturistas pela intensidade subjetiva e emocional e, de fato, há relações a estabelecer com o século anterior, seu trabalho não é de emulação ou de herdeiro, mas de um megafone poético que trombeteia tudo o que representa o seu tempo e grita hiperbolicamente em nome de todos, pois esta é uma das funções do

¹¹⁹ Tsvetaeva (2011), p. 14.

poeta para ele e para os românticos. Aliás, a tópica do poeta profeta, ou vate, remonta à Antiguidade e foi muito representativa no Romantismo.

Até no drama, em que “o objeto é tudo”¹²⁰, ao contrário da lírica em que “o sujeito é tudo”, mais uma vez predomina a lírica, em nossa opinião. O “Eu” em Maiakóvski é sempre maior do que tudo e todos, o poeta é o salvador que se oferece em sacrifício como um Cristo laico:

Isso elevou aos salões do Gólgota,
Petrogrado, Moscou, Odessa, Kiev,
e nem um único havia
que
não gritasse:
“Crucifique,
crucifique-o!”
Mas para mim —
as pessoas,
até as que ofenderam —
são mais caras e próximas do que tudo.

Nem Deus é páreo para ele, nem as distâncias galácticas intransponíveis. Ele representa a tudo e a todos, sem renunciar a sua subjetividade, de sua forma “Eu”. Segundo a concepção hegeliana, o drama é a mescla da subjetividade lírica e da objetividade épica, numa síntese dialética de ambos, defendendo a superioridade do drama. Obviamente, isto não se encaixa em nossos objetos, uma vez que o mundo maiakovskiano não é objetivo. Com efeito, o que mais remete ao gênero dramático em suas obras são os trechos dialógicos marcados inclusive pela pontuação, quase prontos para a cena.

“Quem é você?” —
“Eu sou Nikoláiev
— engenheiro.
Este é o meu apartamento.
E você, quem é?
Por que enche o saco da minha mulher?”

— Senhor!
Esta é a rua Jukóvski?

[...]

“Esta é a Maiakóvski há mil anos:
ele se matou aqui na porta da amada”.
Quem,
eu me dei um tiro?
Inventam cada uma!

¹²⁰ Idem, p. 28.

Rosenfeld ressalta — e consideramos fundamental insistir — que “os gêneros [...] devem ser relacionados com a história e as transformações daí decorrentes” e cita um comentário análogo de Lukács à “Introdução da Estética de Hegel”:

As formas dos gêneros não são arbitrárias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seu caráter e peculiaridade são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica.¹²¹

A partir da ruptura com a expectativa na superioridade da razão e no progresso, opera-se cada vez mais um desenraizamento que resvala no desespero, num sentimento de orfandade cósmica, de fratura entre o ser e o parecer, em uma dicotomia inconciliável entre o “eu” e as formas do mundo. Se antes ainda havia alguns movimentos de retorno à natureza, ao divino, ao belo, no tempo de Maiakóvski isto assume outras formas. A natureza é a cidade, deus é um mero “deuseco” (cf. *Nuvem de Calças*), a guerra é impiedosa e não há mais espaço para o belo ou por que cantá-lo:

“Nós mesmos somos criadores no hino incandescente:
o barulho da fábrica e do laboratório.”¹²²

“Forte,
é assim que eles precisam de mim —
ordenarão:
mate-se na guerra!”¹²³

“Não estou a fim de polpa rosada
que os séculos mastigarão até não sobrar nada.
Hoje aos novos pés se deem!”¹²⁴

Já para Staiger¹²⁵ o lírico não reproduz linguisticamente um fato, não há um “defrontar” objetivo do poeta em relação ao mundo, ele não “realiza” nada. Obviamente ele se refere à lírica romântica em geral. Ao saltarmos para o período que estudamos na tese, e ainda mais sob a ótica maiakovskiana, poesia e encargo social andavam juntos, mas este não

¹²¹ Lukács, G. Introdução à *Ästhetik* de Hegel, op. cit., pág. 21 apud Rosenfeld, p. 32.

¹²² *Nuvem de Calças*, parte 2.

¹²³ *Flauta Vertebral*, parte 2.

¹²⁴ *Flauta Vertebral*, parte 2.

¹²⁵ Staiger, E. “Estilo lírico: a recordação”. In: *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, p. 21.

impedia o lirismo. Para Staiger a intencionalidade é incompatível com a lírica que se quer silenciosa e solitária. Nada correspondente à lírica dos três poemas da tese que, como toda a obra de Maiakóvski, se faz para a voz e para a com-voc-ação. Voz e ação juntas.

A visão de Staiger vai mais de encontro aos poetas simbolistas russos, quando ele associa “significação das palavras e sua música” à unidade do verso lírico. De fato, a sonoridade foi bastante explorada pelas vanguardas russas, sobretudo por Khlébnikov e por Maiakóvski, mas a abordagem era diferente. Não se buscava o símbolo, tampouco o efeito onomatopaico. Em Maiakóvski som e sentido estão fundidos, pois a nova poesia alça a palavra ao status de material, de cimento poético. E o som é também instrumento de manutenção do ritmo, alicerce de sua poesia. Staiger ressalta a importância da música e dos motivos e, neste ponto, Maiakovski demonstra maestria, seja qual for o gênero ao qual os críticos tentem associá-lo.

Em dado momento, Staiger comenta a forma e o que ele diz nos parece interessante para pensar a lírica de Maiakóvski: “oposição entre a forma e o que se vai formar inexistente na criação lírica”. Embora a épica moderna também tenha novas conformações e liberdades, a lírica apresenta essa característica fundamental antes da modernidade: metro, rima, ritmo, forma e conteúdo, tudo unido e há em “criações líricas tantas estruturas métricas quantos possíveis climas [...] a expressar-se”. Atualizando a noção romântica de clima e o próprio fundamento tradicional do gênero, preferimos as palavras “intenção” e “engajamento”. Em Maiakóvski não é mais a força expressiva que atua sozinha. Há mesmo uma função apelativa que deseja despertar no leitor-ouvinte o mesmo *pathos* que atravessa. Emoção para a ação. Daí também a forma dilatada do poema longo. Como uma voz tão potente, um Eu-poeta quilométrico pode conter-se em alguns versos? Seu grito tem o volume alto demais e precisa de um sistema solar inteiro para ressoar, ainda assim sob a ameaça de nos ensurdecer tamanha a pujança. Impossível tapar os ouvidos. Inútil fechar os olhos. Ele se torna gigante e vociferante; sol, luz que cega quando olhada diretamente, mas que como deus, evoca a confiança da oferta do sacrifício por todos. É o homem-poeta tornado deus, trilha inversa à de Cristo, deus que se fez homem:

E eu, sou seu precursor, pra vocês,
estou em todo lugar, onde houver dor,
em cada gota da corrente de lágrimas
eu me crucifiquei.¹²⁶

¹²⁶ *Nuvem de Calças*, parte 2.

De acordo com Staiger, enfim, não é pela forma que se impõe a lírica, mas para ele há uma condição fundamental que se quebra no vanguardismo maiakovskiano: “toda composição lírica autêntica deve ser de pequeno tamanho”, isto se explicaria pela explosão do eu-lírico. Mas o que dizer, então, de um poeta que é capaz de explodir em milhares de versos?

No tocante ao pastiche da modernidade, Staiger sustenta a debilidade do lírico que busca se completar “com o épico e o dramático por uma exigência de sua própria essência e não por incapacidade do autor”.¹²⁷ Eis uma afirmação que nos parece produtiva, afinal Maiakóvski realmente mescla traços de outros gêneros em seus poemas longos: trechos dialógicos, a narração de uma pequena anedota que, não raro, resvala no cômico e na ironia, aliados a explosões egóicas. Mas... o Eu está sempre ali. O diálogo se estabelece consigo mesmo. A narrativa é de um fato vivido por ele. “Pretende-se um ideal de ininterrupta existência lírica, ideal não mais possível artisticamente, e que leva à total desintegração do eu”¹²⁸. Com efeito, nos parece mesmo uma “existência lírica ininterrupta” nos poemas longos, mas não há desintegração do “Eu”. Ele está apartado do mundo, ele impreca contra deus, mas não se dilui, ao contrário, cresce tanto que se torna o próprio deus, ou o universo, ou a força da criação propriamente dita:

Nós, vigorosos,
com passos de dois metros,
não os devemos escutar, mas rasgar —¹²⁹

Adiante, Staiger se debruça justamente sobre a limitação da extensão do poema lírico e para tal recorre a um exemplo de Goethe. O poema de Goethe citado tem apenas 20 versos, mas o pensador se questiona “como surgir canções mais longas que não deixem perder-se o sentido de um todo compacto?”¹³⁰. Ao que responde:

Somente a repetição impede a poesia lírica de desfazer-se. Mas a repetição presta-se [sic] igualmente a qualquer criação poética. A mais comum é o compasso, a repetição de idênticas unidades de tempo. Hegel compara o compasso com as fileiras de colunas ou vidraças da arquitetura, e chama a atenção de que o eu não é apenas duração permanente, ou subsistência indefinida, mas conquista-se [sic] como individualidade quando se concentra e se volta para si mesmo.¹³¹

¹²⁷ Staiger, op. cit., p. 29.

¹²⁸ Idem, ibidem.

¹²⁹ *Nuvem de Calças*, parte 2.

¹³⁰ Staiger, op. cit., p. 30.

¹³¹ Staiger, op. cit., pp. 30-31 (grifo do autor).

Ora o compasso não seria o próprio ritmo perseguido por Maiakóvski e teorizado pelo formalista Óssip Brik? No que tange às repetições, elas também são rítmicas e não trazem “nada de novo com as mesmas palavras. É a singularidade da mesma disposição interior que ressoa de novo. [...]”¹³² A repetição literal, ou refrão, comum em poesias antigas e modernas também é procedimento empregado nestes poemas de Maiakóvski. Assim como outra espécie de repetição, a composição em anel, que promove uma movimentação circular dentro do poema, levando versos finais ao começo do processo como o símbolo do infinito típico da noção de divino. Eis um exemplo extraído do poema *Flauta*. São a primeira e a última estrofe da segunda parte:

Quilômetros de ruas o voo dos passos amassa.
Aonde ir ocultando tal inferno?!
Que Hoffman celestial
te inventou, maldita?!

[...]

Quilômetros de ruas o voo de meus passos amassa.
Onde me enfiar ocultando tal inferno?
Que Hoffman celestial
te inventou, maldita?!

Do ponto de vista da coesão, a lírica não se preocupa com a clareza, isto é flagrante na obra maiakovskiana, permeada por elipses, supressões e lacunas que lhe renderam durante o regime soviético a alcunha de “incompreensível para as massas”. Mas o estranhamento¹³³ também é procedimento comum nas vanguardas, conhecido e teorizado pelos próprios formalistas que nasceram e cresceram com os movimentos. A experiência sensível diante de um poema áspero, incômodo, que alterna gritos com voz de baixo e sarcasmo, o sublime e o grotesco, o delicado e o vulgar, sem preocupação com a pontuação, recorre à deformação linguística (neologismos, deslocamentos semânticos, usos agramaticais de certas estruturas) causa estranhamento e capta a atenção.

Ainda que o Maiakóvski se valha de divisões e até de expedientes do drama, como prólogo, epílogo e subtítulos, ele geralmente o fazia ao final da composição e isto parece apenas integrar o poema, e não atomizá-lo. Outro traço é a feminilidade da lírica, apesar de seus poemas abarcarem muitos temas diferentes e não se restringirem jamais ao tema

¹³² Idem, p. 31.

¹³³ Cf. V. Chklóvski.

fundamental do amor, há sempre a figura do feminino. Nos três poemas traduzidos veremos a mulher inatingível e diabólica.

No entanto, Maiakóvski não “cede” em nada, “não se deixa levar para onde o fluxo arrebatador da ‘disposição anímica [...] o queira conduzir’¹³⁴: ele agarra as correias de transmissão do universo, sobe aos céus, se instala na lua. Ele é livre, nada o detém. Ele ordena, não obedece a ninguém. Ele é solitário como é o poeta lírico de Staiger, mas ao contrário deste, Maiakóvski precisa do outro, ele não cria para si, ele quer criar o universo para entregá-lo à humanidade. Portanto, não é mais a arte da solidão, é a arte da inclusão. “A ideia de lírico exclui todo efeito retórico”, “não necessita da arte de convencer”¹³⁵: nada menos maiakovskiano. Entretanto concordamos: “o poeta lírico diz quase sempre ‘eu’¹³⁶.”

O poeta canta sonetos a Tiana,
já eu —
sou todo de carne,
todo humano —¹³⁷

Para Tsvetáeva igualmente, “Maiakóvski é aquele que grita sempre — eu.”¹³⁸

Sua lírica não é somente a do tempo presente: é a do futuro. Ele funda uma nova lírica. Sua lírica tem função histórica. Se para Staiger a lírica não tem objetivo, para Maiakóvski ela é extravasamento e convocação. Seu “Eu” se sobrepõe e abarca todos. A lírica de Maiakóvski é a lírica da ação, da função expressiva, da empatia. Maiakóvski é lírica que derrete a fronteira do presente e transborda para a lírica do futuro.

Se na poesia sentimental de Schiller o poeta lírico se afasta para melhor enxergar o mundo, na de Maiakóvski, ele ascende, cresce exponencialmente para observar o mundo do alto, como de uma montanha. Para Staiger, o autor épico “apresenta o mundo exterior, o lírico, seu mundo interior; a criação lírica é íntima”¹³⁹. Acreditamos que Maiakóvski apresenta o mundo exterior por meio de sua visão íntima.

Não há distanciamento entre o poema e o leitor: é impossível, como dissemos, sair indiferente à leitura de Maiakóvski. Ele desperta todo tipo de sentimento: piedade, exaltação, raiva, cansaço, riso, menos indiferença. Ele se comove, diferente do místico simbolista que encontra a serenidade imperturbável. E nos comove, nos move. Nele, os contornos do “Eu”

¹³⁴ Staiger, op. cit., p. 44.

¹³⁵ Idem, p. 50.

¹³⁶ Idem, p. 53.

¹³⁷ *Nuvem de Calças*, parte 4.

¹³⁸ Tsvetáeva, M. *Le cahier rouge*. Paris: Éditions des Syrtes, 2011, p. 50.

¹³⁹ Staiger, op. cit., p. 57.

de tão inflados, são bem delineados. O artista lírico para Staiger não constrói nem destrói, não percebe contradições. Já o lírico Maiakóvski é pura renovação e denúncia.

Como ousa dizer-se poeta
e, cinzinha, piar como codorna!
Hoje
é preciso
com um soco inglês
craquear o crânio da terra!¹⁴⁰

No capítulo “Poesia resistência” do livro *O ser e o tempo da poesia*¹⁴¹, Alfredo Bosi diz que o poder de nomear era para os antigos hebreus, a capacidade de dar às coisas sua verdadeira natureza. Este poder de nomear e reconhecer a natureza das coisas é o fundamento da linguagem e da poesia, “o poeta é o doador de sentido”. Doador sentido, nomear, reconhecer são papéis do poeta demiurgo que cria com o sopro da palavra a matéria do literário.

Para Bosi, o trabalho manual extremamente dividido, a ciência e a ideologia preencheram os espaços antes ocupados pelas mitologias. Nos poemas precoces de Maiakóvski, bem como em sua primeira peça, a luta contra deus expressa a revolta por uma mitologia cristã que não é mais capaz de conter ou explicar as revoltas, a opressão e a exploração. Para o poeta russo, a eletricidade nos eletrodomésticos é mais magnífica do que o raio rasgando o céu, é a natureza domesticada a serviço do progresso e do homem, elevado, assim, à posição de deus.

O momento de crise também faz brotar a poesia, como diz Bosi:

desde os profetas bíblicos até Maiakóvski, Brecht e Neruda, a recusa irada do presente, com vistas ao futuro, tem criado textos de inquietante força poética. As suas palavras lançam-se, flechas de impaciência, contra os deuses dominantes que permanecem os mesmos apesar dos vinte e cinco séculos que separam o profeta Isaías do nosso tempo [...].¹⁴²

Este deus contra o qual se revolta Maiakóvski é o inimigo que depois se materializará no burguês obeso, na família de bochechas coradas, na vida que sem o chicote não se move.

— Ouça, senhor deus!
Como não se entedia
na geleia das nuvens

¹⁴⁰ *Nuvem de Calças*, parte 3.

¹⁴¹ Bosi, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 141.

¹⁴² Idem, p. 159.

todo dia mergulhar os olhos de mel¹⁴³

O homem moderno não se sente um prolongamento do mundo natural. Com a crescente urbanização, a natureza deixa de ser o refúgio idílico dos românticos e passa à condição de estranha ou de inimiga a ser domada. “A modernidade se dá como recusa e ilhamento”.¹⁴⁴ A poesia é resistência: “resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante, [...] resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia.”¹⁴⁵

Maiakóvski cria sua automitologia e neste ponto é herdeiro do caminho aberto pelos românticos e simbolistas. “O Surrealismo e Expressionismo são viveiros de mitos pessoais ou de pequenos grupos em que se projetam desejos de expansão titânica ou demoníacas [...]”. Demiurgo da própria impotência, o poeta tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível.

Reforçando a ideia do pastiche e da práxis da mescla de gêneros verificada não apenas em Maiakóvski, mas na modernidade em geral, nos perguntamos, então, qual o papel do *epos* na sua poesia. É inegável que sua lírica é *sui generis* e tentamos aqui sustentar que ela é fundamental em toda a sua obra, mas seria um erro não reconhecer o lugar da épica nela. Bosi afirma que

a sátira e, mais ainda, o *epos* revolucionário são modos de resistir dos que preferem à defesa ao ataque. O presente solicita de tal modo o poeta-profeta que, em vez de voltar as costas e perder-se na evocação de idades de ouro, rebela-se e fere no peito a sua circunstância. [...] o profeta vive uma dimensão temporal tensa que vai do presente recusado para o futuro aberto, feito de imagem e desejo. Sobretudo, desejo. Se o círculo presente-passado-presente evoca o passado, o eixo sem limite presente-futuro invoca-o.¹⁴⁶

A aceleração do tempo a subjugação deste sustentada por Maiakóvski — diferente da visão de Tsvetáeva, segundo a qual o poeta a ele se submete — reforçam a crença no futuro utópico, afinal “é o eixo presente-futuro com a sua vigorosa e concreta antinomia, pela qual o presente é o cenário da maldição, objeto de escarmento, e o futuro é antecipado pelo sentimento como o reino da justiça e da liberdade.”¹⁴⁷ Esta ansiedade pelo futuro recrudescerá nos poemas pós-1922, quando o poeta expressa a angústia da lentidão da marcha histórica. Percebe-se que nos poemas pré-revolucionário há impetuosidade e

¹⁴³ *Nuvem de Calças*, parte 4.

¹⁴⁴ Bosi, op. cit., p. 144.

¹⁴⁵ Idem, p. 146.

¹⁴⁶ Idem, p. 160.

¹⁴⁷ Idem, p. 161.

impaciência, mas o eu-poeta ainda canaliza esta força para a luta contra deus, contra o burguês acomodado, contra a dor do amor e para a renovação da língua.

O caráter desesperado na poesia de Maiakóvski parece, por vezes, não vir só da forte posição lírica do eu-poeta, mas também do inegável teor satírico de vários de seus poemas. Seria então, neste caso, uma lírica satírica, mais do que épica. Bosi lembra que a sátira moderna beira o niilismo, “é infinitamente mais demolidora”¹⁴⁸. Temos assim uma conjunção explosiva de um lirismo exacerbado, esparramado por centenas de versos trovejantes e com acérrimo poder corrosivo pelos procedimentos da sátira e da paródia. Puro coquetel molotov, uma arma revolucionária poderosíssima.

Ainda, remetendo a Hegel, Bosi afirma que se confirma a previsão do filósofo em relação ao destino do humor: “a liberdade crescente da subjetividade acaba desgarrando-a de todos os conteúdos que a cultura lhe transmitiu, e vive da própria errância”.¹⁴⁹ Não diria que Maiakóvski se desgarra de sua tradição, antes a utiliza como o barro mítico que pode ser remodelado para criar sua própria mitologia, mas de fato, sentimos seu distanciamento projetado no vácuo cósmico que acaba por engolir todo o universo.

A paródia dos evangelhos muito clara em *O Homem* mostra que chegou o momento de, diz Bosi, “não tomar a sério os valores de uma certa cultura, ou melhor, as relações entre forma e conteúdo que a dominam.”¹⁵⁰ Segundo o crítico, é neste momento que “poderá ressurgir uma nova estação mitopoética”¹⁵¹ em que o mito e o *epos* vigentes não dão mais conta do momento histórico e são refutados.

Portanto, em nossa opinião, ao menos nos poemas pré-revolucionários, não há espaço para o *epos* em Maiakóvski como pensado pelo século XIX. Ele tende mais a uma lírica satírica que pretende implodir as formas e temas antigos para reciclar o que deles interessar, no futuro. O porvir pode até ser épico, ao presente restam o paródico, o satírico, o elegíaco e o lírico. Justamente a ambiguidade do cenário caótico abre caminho para a paródia que tem no pastiche um procedimento adequado em momento de ruína, de crise, de questionamento.

Em *Políticas da Escrita*, uma das perguntas colocadas pelo filósofo Jacques Rancière é “que necessidade essencial liga a posição moderna da enunciação poética e a da subjetividade política”¹⁵². Ele menciona a existência de uma “história da subjetividade revolucionária”.¹⁵³

¹⁴⁸ Idem, p. 164.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁰ Idem, p. 165.

¹⁵¹ Idem *ibidem*.

¹⁵² Rancière, J. *Políticas da Escrita*. Trad. de Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017 (2ª edição), p. 117.

¹⁵³ Idem, p. 118.

E aí temos uma passagem relevante para compreender a construção da subjetividade lírica do “Eu-poeta” maiakovskiano que reivindica uma revolução da escrita poética:

[...] a emancipação do lirismo não pode consistir simplesmente em sacudir a poeira das regras caducas e a pompa das expressões convencionadas. Ela não diz respeito em primeiro lugar ao objeto do poema e aos meios do poeta. Ela diz respeito, antes de mais nada, ao sujeito do poema, ao *Eu* da enunciação lírica. Emancipar o lirismo quer dizer liberar esse *Eu* de uma certa política da escrita [...] E a questão pode ser colocada do seguinte modo: não será necessária uma nova forma da experiência política para emancipar o sujeito lírico do velho quadro poético-político?¹⁵⁴

No caso do poeta russo, o cadinho em que se constituiu apresentava os dois elementos propícios a esta emancipação lírica: os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX e as ebulições políticas e sociais por que passava o mundo — na esfera da industrialização e da imposição do capital — e a própria Rússia, com suas questões sensíveis — opressão do regime czarista, guerra, revoluções. Maiakóvski engajou-se em grupos revolucionários já na adolescência, lia, participava das reuniões, divulgava as ideias. Deixou de lado o engajamento formal para prosseguir os estudos em artes plásticas. Foi com o mesmo espírito inovador e ansioso por novos modos de organização socioeconômica que ele mergulhou nas artes. A revolução gestada nos porões, ele levou para as telas e versos.

Rancière conclui que “não há poética pura”¹⁵⁵, a poesia “pertence a uma experiência sensível do político”. Polêmica, a poética é, pois, sempre política. Isto arrefece a sempiterna discussão: Maiakóvski é ou não um “poeta do partido”, o “poeta da revolução de outubro”? *A priori*, Maiakóvski é poeta. Ponto final. Como ele mesmo afirmou: “Sou poeta. É justamente por isso que sou interessante. E sobre isto escrevo. Sobre o restante: apenas se foi defendido com a palavra.”¹⁵⁶

Para Rancière, ao contrário de Bosi, “o *Eu* sem fundo duplo do poema lírico não pode trazer problema ao *nós* da comunidade”¹⁵⁷. Ora, vimos há pouco que o poeta-profeta pode, na visão de alguns — na nossa inclusive —, na modernidade, ser o amplificador de movimentos sociais, conclamando à ação por meio do seu lirismo estridente. Essa “não-poesia” enxergada por Rancière, o lugar “vazio” de uma poesia não representativa, de recusa à subserviência a “um controle filosófico-político do nó representação/enunciação” pode ser associada a Maiakóvski, na medida em que o Eu-poeta lança, já no poema longo de estreia *Nuvem de Calças*, uma espécie de manifesto: “abaixo o vosso amor, a vossa arte, o vosso

¹⁵⁴ Idem *ibidem*.

¹⁵⁵ Idem, p. 120.

¹⁵⁶ Maiakóvski, V. *Eu mesmo*. In: Schnaiderman, B. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 33.

¹⁵⁷ Rancière, op. cit., p. 120.

sistema e religião”. Ele recusa o seu tempo, mas está ancorado nele. Levanta a bandeira de uma nova linguagem, de uma nova poética satirizando o velho mundo, subvertendo e transformando antigas formas.

A respeito do lirismo moderno Rancière defende que

deveria ser pensado, antes de mais nada, não como uma experiência de si ou uma descoberta da natureza ou da sensibilidade, mas como uma nova experiência política do sensível ou experiência sensível do político. [...] a revolução lírica moderna não é uma maneira de experimentar a si mesmo, de sentir a profundidade de sua vida interior ou, ao contrário, de afundá-la na profundidade da natureza. É, acima de tudo, um modo específico de enunciação, uma maneira de acompanhar seu *dito*, de desdobrá-lo num espaço perceptivo, de ritmá-lo numa marcha, numa viagem, numa travessia.¹⁵⁸

No poema lírico, o “Eu” toma consciência de si, se constitui e constitui o Outro. Ele acompanha o poema e se torna ressonância do seu ato de composição. Neste percurso de consciência, constituição, construção da subjetividade e deambulação, em que nomeia e enuncia, criando do verbo e do barro das letras seu conjunto cósmico, o “Eu” estabelece “uma relação com o *nós* da comunidade”¹⁵⁹ O que Tsvetáeva associa à épica, para Rancière, Bosi e, em nossa opinião, é a própria configuração do eu-lírico moderno.

A propósito do *epos*, para o filósofo francês, “a lírica moderna se afirma numa relação singular com a epopeia, desafiada ou negada, esquecida ou repensada. Por trás do *wandering* lírico, há uma travessia grega, uma odisseia apagada e reinterpretada”.¹⁶⁰ Para ele, o lirismo moderno apenas libertado do jugo dos gêneros tem de inventar uma nova epopeia. Além de lirismo satírico, um lirismo satírico com raios épicos, trechos do drama e versos de humor. Ele diz que “ao retornar para a epopeia, a afirmação lírica a reinventa. Inventa um novo estilo para ela.”¹⁶¹ Ou seja, por mais que entrevejamos traços do *epos* nos poemas pesquisados, eles são essencialmente líricos e o poeta, arauto do seu tempo faz a alquimia com tudo o que a tradição pode lhe oferecer, para forjar o novo canto, de uma nova realidade em que os grilhões da palavra são rompidos. Assim, o eu-poeta maiakovskiano pode assumir, dilatar sua subjetividade demiúrgica, flertar com todos os procedimentos que lhe aprouverem, para se constituir, se afirmar e no limite ser o “Eu” que a todos representa e que por todos fala sem renunciar, no entanto, à subjetividade. Ele mesmo se coloca como o portador da nova palavra:

Sol!

¹⁵⁸ Idem, p. 121 (grifo do autor).

¹⁵⁹ Rancière, op. cit., p. 122.

¹⁶⁰ Idem, p. 124.

¹⁶¹ Idem, *ibidem*.

E então?
Por acaso assim também esquecerá
seu
arauto?¹⁶²

O poeta ancorado na vida que dá voz à matéria poética:

Eu,
da bocauríssima,
que cada palavra,
redê a alma à luz,
que nomeie o corpo,
eu lhes digo:
a menor partícula viva de poeira
é mais preciosa do que tudo o que farei e fiz!¹⁶³

O poema longo, por sua extensão espacial traça nas páginas que ocupa o périplo empreendido pelo eu-lírico, como diz a bela passagem: “a palavra lírica se afirma, reduplicando-se como um fantasma de epopeia de estatuto equívoco: identificação primeira da página escrita com o espaço percorrido, ao mesmo tempo de denúncia da trapaça do Eu lírico”¹⁶⁴ Visto por este prisma, trata-se de uma nova epopeia “que retorna para a terra primeira da verdade das palavras. [...] Reinventar a epopeia é também reabrir o desvio entre o sujeito/poeta e o sujeito do poema.”¹⁶⁵

Maiakóvski expressou com muita força a predominância “da subjetividade, da personalidade, e da intimidade na obra poética”.¹⁶⁶ Vera Teriôkhina afirma que era típico da Era de Prata — literatura russa do fim do século XIX e começo do XX — a aproximação da biografia e da arte¹⁶⁷, o que se materializa de modo pujante nos poemas *Nuvem de Calças*, *Flauta Vertebral* e *O Homem*, representantes da fase pré-revolucionária em que lírica e a confissão estavam presentes. Após 1917, a poética sofreu alterações, dando lugar às experiências alinhadas com a *LEF* (revista *Frente Esquerda das Artes*), o construtivismo e a arte engajada. Teriôkhina ressalta a cisão que havíamos notado entre os períodos pré e pós-revolução, o que nos ajuda a justificar a renúncia, em dado momento da pesquisa, ao estudo e à tradução dos poemas *Amo* e *A plenos pulmões* nesta tese. O lastro biográfico vai de par com a realidade da época, uma forma de autenticar sua escrita.

¹⁶² *O Homem*, introdução.

¹⁶³ *Nuvem de Calças*, parte 2.

¹⁶⁴ Rancière, op. cit., p. 136.

¹⁶⁵ Idem, p. 140.

¹⁶⁶ Teriôkhina, V. “Poema Vladímira Maiakóvskogo *Liubliú* i ótcherk *Iá sam*: v póiskakh janra avtobiográfiu”. [Poema *Amo* de Vladimir Maiakóvski e ensaio *Eu mesmo*: em busca do gênero autobiográfico]. In: *La poétique autobiographique à l'Age d'argent et au-delà*. Lyon : Centre d'Études Slaves André Lirondelle, 2016, p 72.

¹⁶⁷ Teriôkhina, V., op. cit., p. 71.

Segundo a pesquisadora N. Gurinova, esses “dois modelos ideológicos da vanguarda russa sobreviveram por algum tempo” na obra dos suprematistas e na de Maiakóvski.¹⁶⁸ Já a especialista na obra maiakovskiana Vera Teriôkhina diz que a periodização não deveria seguir o modelo soviético que estabelece a ruptura em 1917, mas sim em 1922-23, “época de formação nos novos programas estéticos”.¹⁶⁹ Exatamente como havíamos pensado sua produção, conforme explicitado no prólogo. Ela aponta, ainda, para a complexidade de se estudar as estratégias de representação de Maiakóvski, sobretudo o discurso autobiográfico nestes tempos fragmentados.

A hipertrofia do “eu” para Teriôkhina já está depositada no herói e no autor das obras longas da juventude: “O nome do autor, seu endereço, mãe, irmãs, amadas, cartas, livros, restaurantes, — tudo isto preenche a obra precoce de Maiakóvski, aproximando-o assim do egofuturista Igor Severiánin.”¹⁷⁰ Na tragédia, nome, sobrenome e homem estão no texto, na capa, no palco. Em *Nuvem de Calças*, seu endereço, sua amada, sua família são explicitamente mencionados. Em *Flauta Vertebral*, seu amor conturbado com Lília é protagonista dos versos. Em *O Homem* o autobiografismo se espalha e se expõe nos subtítulos.

Teriôkhina ressalta, e concordamos com ela, que a obra do jovem Maiakóvski era marcadamente lírica, psicológica, de dominante expressionista, inclinada à “criação de uma mitologia autobiográfica”¹⁷¹, o que posteriormente foi matizado por outras experiências, sem que, no entanto, deixemos de crer na totalidade de sua obra, defendida também por Jakobson. Neste sentido, o poema *Sobre Isto*, estudado no mestrado, foi a última tentativa de expressar seu “eu interior” com toda a intensidade.

Arlete Cavaliere também afirma que o individual e o coletivo se misturam na obra de Maiakóvski.¹⁷² A teatralidade lírica ou o lirismo teatral, segundo ela, atravessa e nutre todas as formas de manifestação artística às quais o poeta se dedicou. Quase sempre esboça-se “uma subjetividade fulgurante refratada na projeção de seu *eu lírico* que se transforma invariavelmente no próprio objeto artístico”.¹⁷³ Além do esmaecimento das fronteiras genéricas, Cavaliere aponta a convivência, na integralidade de sua obra, do trágico e do cômico, do lirismo, do escárnio, “anarquia da expressão e a precisão da forma”, obra em que

¹⁶⁸ Gurianova, N. “Avangard i ideologuiia” [“Vanguarda e ideologia”]. In: *Avangard i ideologuiia: rússkie premiéry. [Vanguarda e ideologia: exemplos russos]*. Belgrad: Filolog, 2009, p. 7 apud Teriôkhina, V., op. cit., p. 72.

¹⁶⁹ ?????

¹⁷⁰ Teriôkhina, op. cit., p. 73.

¹⁷¹ Idem, p. 82.

¹⁷² Cavaliere, A., 2016, p. 61.

¹⁷³ Idem, p. 62.

“as exclamações dramáticas de um *eu lírico* atormentado e desajustado estão presentes em muitos de seus versos.”¹⁷⁴

Alguns exemplos da materialização desta subjetividade “autorreferencial” veem-se, como já apontamos, nos títulos das obras publicadas: a primeira peça, de 1914, a tragédia *Vladimir Maiakóvski*, a primeira recolha de poemas, intitulada *Eu* (1913), a autobiografia *Eu mesmo* de 1922 (reescrita em 1928). Segundo Tsvetáeva, “Maiakóvski [...] sempre teria um nome; não teria, sempre teve um nome. E o nome — ele o teve antes de fazer-se a si próprio. Depois ele o teve antes de fazer-se próprio. Depois ele teve que correr atrás de si. Eis como os fatos se deram. Este jovem sentia dentro de si uma força sem saber de que natureza — ele abriu a boca e disse — Eu! — Perguntaram-lhe: — Eu, quem? — E ele respondeu: — Eu, Vladimir Maiakóvski. — Mas quem é Vladimir Maiakóvski? — Sou eu — E mais nada, por enquanto. Depois, em seguida, tudo. Disso saiu: “Vladimir Maiakóvski, aquele é: eu”.¹⁷⁵

Na tragédia, o eu-poeta se coloca em primeira pessoa e sua voz

revela a exasperação de um eu-dramático-lírico que deambula em uma estranha cidade moderna entre personagens-máscaras um tanto monstruosas, fantoches desencarnados e carnavalescos, que nos lembram as mascaradas e os seres fantasmáticos e os heróis descaídos do teatro simbolista, aos quais se associam muitos elementos constitutivos da cosmogonia do primeiro Maiakovski.¹⁷⁶

Cabe ressaltar que o título da peça não foi deliberadamente escolhido pelo poeta desde o início. Os títulos iniciais eram *Estrada de ferro* e *A revolta dos objetos*, como aliás ainda aparece em algumas referências. Na capa do manuscrito enviado à censura constavam apenas o nome do autor e o gênero da obra — tragédia — e o censor tomou-os como título e subtítulo. Maiakóvski gostou e assim manteve.

Cavaliere chama a atenção para o papel do *eu lírico* e do *eu dramático* que não raro apresentam-se de modo especular, “forjando por meio da autoparódia a ação metadiscursiva do *fazer* poético”.¹⁷⁷ Cavaliere ressalta que esta primeira peça constrói por “hipérboles e sonoridades dilatadas, jogos verbais deformantes, ressoando talvez como gritos contra a solidão de um homem e o sofrimento de um pensamento no qual se debate este mesmo *eu lírico* já esboçado nesta obra.”¹⁷⁸ Neste mundo de contornos disformes expressionistas, Maiakóvski faz sua primeira aparição como o poeta crucificado “pelo sofrimento de ser incompreendido, mas também como redentor, espécie de Jesus Cristo simbolista, aparentado

¹⁷⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁵ Tsvetáeva (2011), p. 3.

¹⁷⁶ Cavaliere, op. cit., p. 63.

¹⁷⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁸ Idem, p. 68.

àquele que surge no fim do poema *Os doze* de Blok”.¹⁷⁹ Aliás, a paródia de eventos bíblicos prenuncia um procedimento fortemente presente nas obra dos anos vindouros.

Para T. Adorno¹⁸⁰, a lírica, embora pareça emoção individual, trata do universal. Ela exprime uma questão social por ser uma visão particular, capta o que ninguém percebeu, mergulha no inapreensível. Esta leitura é muito interessante para compreender Maiakóvski, pois ela não separa, como a visão romântica, o individual do social. O eu-lírico ancorado e engajado em seu tempo histórico pode ser a voz de denúncia da realidade exterior. Sua expressão emotiva não precisa — e nem é mais capaz de — servir apenas à sua subjetividade. Antes o “Eu” se entende como ser político e seu canto não separa a revolução interior da revolução exterior. Eis a síntese maiakovskiana: Maiakóvski é lírico sendo poeta, homem e político. Maiakóvski é político sendo poeta, homem e lírico. Ele é lírico e político; não há contradição nesta afirmação.

Assim, Adorno afirma que “o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais” e a “referência ao social revela nelas próprias algo de essencial”.¹⁸¹ Não que o poema lírico exprima a vivência dos outros, mas porque ele “tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”, universal “essencialmente social”.¹⁸² O lado social, entretanto deve ser imanente à obra, ou seja, deve irromper dela mesma e no caso de Maiakóvski o entrelaçamento com seu tempo, sua cultura são flagrantemente mesmo nos mais líricos dos poemas. Eis um exemplo de engajamento com a vida extraído de *Flauta*, no qual a guerra, de fato em curso, vira matéria dos versos que foram, aliás, censurados nas primeiras edições: “Rastejem pra fora das trincheiras. / Terminem a guerra depois.”¹⁸³

A representação social da lírica não é o estudo da poesia social do autor; esta não representa necessariamente o lugar social do poeta. Para Adorno, o autor deve ser capaz de compreender a sociedade no seu todo contraditório, em suas várias camadas, sem, no entanto, cair na generalidade. Os elementos da criação lírica não se depreendem somente da conjuntura social. Claro que a relação com o próprio tempo é profunda, consciente ou inconscientemente.

Eis um dilema: numa sociedade atomizada, em que o capital cada vez mais dita o ritmo do corpo, em que o “Eu” está fragmentado e a utopia da totalidade foi esfacelada, como se coaduna a vontade de individuação e a vontade coletiva? A personalidade desta lírica

¹⁷⁹ Idem, p. 64.

¹⁸⁰ Adorno, T. W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.

¹⁸¹ Idem, p. 66.

¹⁸² Idem, pp. 66-67.

¹⁸³ *Flauta Vertebral*, parte 2.

moderna é o contraponto à mercantilização da vida. Não se busca o mundo real, antes quer-se libertar do peso deste. Adorno vê a lírica como um fenômeno moderno de ruptura e saturação, e concordamos com ele no que tange aos poemas de Maiakóvski apresentados nesta tese. A crítica a este modelo permeia toda a sua obra

Para abarcar o mundo e se fazer deus, o Eu-Poeta ultrapassa a usurpação. O que se passa é a metamorfose, a transmutação, o choque de poderosos corpos poéticos como corpos celestes. É reação nuclear. E assim, transformado em outra natureza, consciente da pujança de sua divindade, ele oferece voz e corpo em sacrifício. Adorno conclui assim seu célebre ensaio:

É somente em virtude de uma diferenciação levada tão longe a ponto de não poder mais suportar sua própria diferença, não poder mais suportar nada que não seja o universal libertado, no indivíduo, da vergonha da individuação, que a palavra lírica representa o ser-em-si da linguagem contra sua servidão no reino dos fins. [...] Se a expressão dessa verdade se condensou em uma expressão individual, inteiramente saturada com a substância e experiência da própria solidão, então é justamente essa fala que se torna a voz dos homens, entre os quais já não existe barreira.”¹⁸⁴

Há um lugar no meio da linguagem em que ela é individual e coletiva. A lírica individual deriva de uma “corrente subterrânea coletiva”¹⁸⁵. Nela, o sujeito supera sua condição de isolamento através da linguagem, mas não se dissolve no todo e supera as duas condições: de massa e de indivíduo isolado. Por mais caótico que seja o mundo, a linguagem veicula e eterniza o grito.

Mais uma vez, lembramos o ensaio de Tsvetáeva que enxerga em Maiakóvski um escritor do *epos* por encarnar o coletivo. De fato, sua voz não eleva na imensidão vazia, embora o eu-lírico se sinta solitário e incompreendido. Em seu berro há a certeza de ser ouvido, por isso toda a composição era voltada para a performance e para a declamação. É uma súplica, uma convocação que se lança ao mundo e ao universo, ao presente e ao futuro. Adorno aponta que o Romantismo “persegue programaticamente uma espécie de transfusão do coletivo no individual, e por isso, a lírica individual buscava, através da técnica, a ilusão da criação de vínculos universais.”¹⁸⁶ Como posterior ao romantismo e situado em plena vanguarda, Maiakóvski não parece usar a linguagem como artifício para estabelecer vínculos. Ele sabe que eles se degradaram. No tempo da revolução — e como tal pensamos todo o início do século XX e não apenas sua grande erupção de 1917 — o poeta já é visto como um

¹⁸⁴ Idem, p. 88-89.

¹⁸⁵ Idem, p. 77.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*.

operário da palavra e Maiakóvski especificamente já demonstra seu engajamento a ela *avant la lettre*.

Em comparação ao Romantismo, Adorno salta para a lírica do século XX:

Hoje, quando o pressuposto daquele conceito de lírica que tomo como ponto de partida, a expressão individual, parece abalado até o âmago na crise do indivíduo, a corrente subterrânea da lírica aflora com violência nos mais diversos pontos, primeiro como mero fermento da própria expressão individual, mas logo também como possível antecipação de uma situação que ultrapassa a mera individualidade.

O pensador prossegue e diz que a lírica tradicional (romântica) é a “mais rigorosa negação estética dos valores da burguesia”. Ora, nada mais natural que seja o tom ou gênero por excelência empregado por Maiakóvski para combater seu maior rival: o *byt'*, o cotidiano mesquinho e estagnado do burguês. Se há poemas lírico-épicos como aponta Jakobson, eles aparecem com mais peso após a revolução para cantar as expectativas depositadas no novo homem e no novo regime, mesmo assim, o tom lírico está presente. Exceção feita ao longo *Guerra e Mundo* (1916) que tem caráter épico e aborda o tema do dia: a Primeira Guerra Mundial.

Na era industrial a lírica é paradoxal e se apoia numa dialética social “que nega ao sujeito lírico a identificação com o status quo e seu repertório de formas, embora esse sujeito esteja intimamente ligado à realidade vigente.”¹⁸⁷ Poesia moderna é crise, fratura e o estranhamento do mundo enseja, por seu turno, poética e imagens estranhas.

De que lírica estamos falando ao pensar nestes poemas de Maiakóvski? De uma lírica que ele produz em um determinado contexto histórico cultural e nutrido por certa tradição que ele incorpora, mescla, apoia ou refuta, mas que está presente. Se nestes três poemas vemos um desespero pela liberdade da voz, por expandir-se, por destronar um deus minúsculo é porque tais necessidades são sentidas e expressas naquele momento. Algumas “etiquetas genéricas” permanecerão, outras não se encaixarão, não é possível, num período de exigência de liberdade — diferente de outros quando a própria forma e as regras pré-determinadas nomeavam o gênero — exigir que se encaixe neste ou naquele formato. Ele dizia que novas formas/palavras geram novas ideias. Como um operário da palavra, diversas ferramentas podiam ser e foram utilizadas. Se ele exalta a cidade, é porque esta é sua nova natureza, se rebaixa deus é porque no lugar dele agora está o poeta. Não em comunhão, mas em confronto.

¹⁸⁷ Idem, 83.

A modernidade busca um novo lirismo, em que se imiscuem o humor, o sarcasmo a ironia. Não há mais espaço para o sublime. A poesia de vanguarda sente a necessidade de denunciar, de ser espinho. O sentido das coisas, antes dado pelo mito, passa a ser determinado pela ideologia dominante. Bosi diz que a poesia fica com os resíduos, com aquilo que não foi apropriado como mercadoria. A poesia moderna abriu caminho caminhando. Modernidade é recuo e isolamento. A falsa ordem é combatida pela poesia, quer pelo grito, quer pela harmonia, sempre contradizendo o discurso corrente.

As vanguardas buscaram quebrar o automatismo da linguagem e dos mitos. Como o homem é impotente para subverter o sistema, ele projeta uma expressão titânica ou demoníaca para subjugar-lo. O homem cada vez mais anônimo precisa abrir espaço no imaginário, superar sua impotência tornar-se demiurgo de si mesmo e encontrar uma solução possível. Em Maiakóvski isto se dá pelo grito e pelas proporções gigantescas. Como reação ao esmagamento promovido pelo amor burguês, pela arte envelhecida que não dá mais conta desta realidade, pelo sistema opressor czarista conjugado à pesada religião, o poeta não encontra outro caminho senão o da voz-trovão e do corpo-universo. Inclusive, segundo uma perspectiva marxista que muito provavelmente ele conhecia, destruir o fetiche da religião é libertador, o que explicaria sua disputa com deus.

Sua recusa enfurecida do presente, depositando no futuro o idílio possível que recrudescerá ao longo dos anos, cria poemas de avassaladora força poética. O futuro será cada vez mais visto como potencialidade. O poeta-profeta não se volta para uma “idade de ouro”, Maiakóvski não vê nem no passado, nem no presente (nas obras que estudamos), a concretude do mundo que deseja. Mas o embate entre o eu e o mundo não dura eternamente, ele exige a ação e por isso vemos a sua lírica como uma lírica convocatória.

Vejamos agora o que diz sobre o gênero lírico o teórico formalista russo, B. Tomachévski¹⁸⁸ e como a poética de Maiakóvski dialoga com tais preceitos. Lembremos, porém, que ele está pensando a lírica a partir da perspectiva de um certo cânone, neste caso, do século XIX russo, por uma abordagem formalista que vamos resumir aos pontos que nos interessam para aproximar ou refutar nos poemas estudados.

Ele concorda que aos gêneros líricos pertencem as obras de pequena extensão. Para ele, o discurso poético é altamente emocional. Diante da brevidade lírica, não pode haver mudança de emoções. “A coloração emocional é única em todo o poema e determina sua função artística.”¹⁸⁹ De fato, nos poemas estudados parece que impera o desespero e a ira,

¹⁸⁸ Tomachévski. B. V. *Teóriia Literatúry. Poétika*. Utchebnoie possobie. [Teoria da Literatura. Poética]. LiMoskva: Flinta, 2018, pp. 230 e ss. As traduções das citações são nossas.

¹⁸⁹ Idem, ibidem.

mas não podemos concordar com a ideia de monotonia emocional em Maiakóvski quando abordamos o poema longo. Justamente por ser longo, o eu-lírico pode exprimir todas as emoções e estados de ânimo.

Tomachévski diz que “motivos fabulares (enredo) são raros na poesia lírica. Muito mais frequentemente aparecem os motivos estáticos, que se desenvolvem em sequências emocionais. Se no poema fala-se de algum movimento, ação, herói, evento, então o motivo deste movimento não se entrelaça na cadeia causal-temporal e é privado de tensão fabular, que requer uma resolução fabular.” Veremos durante a leitura dos poemas, na segunda parte que, apesar de não serem propriamente narrativos, os poemas estão longe da imobilidade. Ele prossegue “É típico do poema lírico tal imobilidade do tema dada em diversas variações, introduzindo a cada vez novas associações.”¹⁹⁰

Em seguida, ele faz um comentário pertinente para a leitura do nosso corpus: “é típica a construção tripartite do poema lírico, em que a primeira parte expõe o tema, na segunda ou se desenvolve por meio de motivos secundários, ou contrasta pela contraposição. Já a terceira parte oferece uma espécie de conclusão emocional sob a forma de sentença ou comparação.” Dito de outro modo, há três eixos do desenvolvimento lírico: 1) introdução do tema; 2) desenvolvimento do tema; 3) encerramento do poema.¹⁹¹

Com efeito, os três poemas analisados contam com divisões que seguem, mais ou menos, o padrão de uma introdução ou prólogo e de subcapítulos que, construídos num crescendo, terminam com grande força expressiva. Apresentaremos estas estruturas em detalhes na apresentação de cada poema na segunda parte da tese. Tomachévski se refere aos poemas “curtos” e nosso objeto de pesquisa é o poema longo que, tradicionalmente, tem características diferentes. Por isso, sustentamos que Maiakóvski se vale de elementos da tradição — traços da lírica e do poema longo — para criar algo seu, que não se encaixa totalmente em nenhum dos dois gêneros.

Um conceito interessante que ele aborda é o de “estranhamento lírico”¹⁹², ou seja, tudo pode ser matéria do lírico, faz parte de sua natureza a mescla de temas ordinários e insólitos. A escolha do tema se dará, portanto pela tradição e pelo momento histórico-literário. O tema da natureza, por exemplo, típico da lírica “foi substituído pelo tema da vida cidadina” no final do século XIX e começo do XX. Os temas também têm sua ancora no

¹⁹⁰ Idem, p. 231.

¹⁹¹ Idem, p. 233.

¹⁹² Idem, p. 234.

tempo “morrem, alternam-se uns aos outros, lutam, às vezes, renascem e assim por diante. Não há nenhuma regra geral para a escolha de um tema lírico.”¹⁹³

Acerca dos procedimentos característicos da lírica, ele ressalta os paralelismos para encadear os motivos e dentre eles, interessa-nos particularmente o refrão (encerramento dos versos com o mesmo tema e palavra) e a composição em anel (fim do poema repete fórmulas lexicais, dadas anteriormente), ambos presentes nos poemas que traduzimos.¹⁹⁴ Ele prossegue:

A construção em anel é uma das maneiras de encerramento do poema. O retorno ao motivo original acontece depois de o motivo ter sido desenvolvido dentro do poema. Por isso seu significado no final enriquece-se de associações, dadas no próprio poema e fórmulas lexicais que retornam de modo diferente. [...] a construção em anel frequentemente realiza-se também no interior do poema, por exemplo, cada verso pode apresentar por si um anel.¹⁹⁵

Vimos anteriormente um exemplo de composição em anel extraído de *Flauta*. Outros poderão ser percebidos nas traduções dos poemas.

A respeito da conclusão do poema, Tomachévski aponta que o último motivo acaba destacado e há a tendência a interpretá-lo “como expressão metafórica de algo não dito”.¹⁹⁶ É o que ele chama de “lírica sugestiva”, capaz de evocar no leitor ideias sem nomeá-las. Por meio deste procedimento, o poeta é capaz de destruir as “conexões correntes para criar a impressão de um *possível* significado que reconciliaria todos os momentos incoerentes da construção”.¹⁹⁷ Este tipo de lírica era bastante praticado pelos poetas da época de Maiakóvski.

Vejamos a seguir como Maiakóvski opera sua poesia no gênero poema longo.

¹⁹³ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁴ Idem, p. 237.

¹⁹⁵ Idem, p.238.

¹⁹⁶ Idem, p.240.

¹⁹⁷ Idem, *ibidem* (grifo do autor).

Capítulo 2

“Um GULLIVER no meio dos liliputianos”: Maiakóvski e o poema longo

Maiakóvski, para mim, é igualmente imenso em tudo. Ele é incomparavelmente maior que a sua época.
G. Aigui, *Silêncio e Clamor*, 2010, p. 64

Um “Gulliver”: epíteto dado a Maiakóvski por Tsvetáeva que reforça a ideia apresentada no prólogo de que nos poemas longos o poeta pode crescer sem limites,

expandir-se em versos e derramar seus temas. Teriôkhina também entrevê nele a imagem do *bogatyr* que evocamos anteriormente. *Bogatyr*, Torre Eiffel ou Campanário de Ivan: o poeta, sempre hiperbólico, gosta de se colocar sempre no topo. Neste capítulo, abordaremos o gênero *poema* (transliteração do termo russo *но́рма*), como gênero da tradição russa. Com tal intuito, nos apoiaremos nos estudos de Frioux, nos preceitos do crítico formalista Borís Tomachévski, nas reflexões de Octavio Paz sobre o “*poema extenso*”, nas discussões levantadas por Tavares da Silva sobre o hibridismo deste gênero na literatura moderna e na pesquisa de Bird sobre o poema narrativo na Rússia do século XX. Percorrendo este caminho, pretendemos demonstrar como Maiakóvski apropria-se da forma tradicional, criando algo novo na literatura russa.

Trata-se de um percurso, contrariando a imagem que abre o capítulo, muito mais breve do que as discussões que tecemos acerca da lírica. Discussões estas que alcançam o nosso próprio tempo, saídos que somos, de certo modo, do manto do romantismo. A investigação do poema longo na tradição e na poética de Maiakóvski envolve muito mais a questão de uma das escolhas possíveis de uma forma, dentre tantas outras de que dispõe o poeta. Novamente recorremos à imagem do poeta-operário e da fábrica, pois esta era a concepção de Maiakóvski acerca do trabalho com a palavra, contrário do estereótipo do “poeta inspirado” atribuído à primeira fase do Romantismo. Em seu arsenal de imagens, sons e versos, Maiakóvski escolhe o que mais se adequa à produção do poema. O poema longo é seu produto mais bem-acabado.

Segundo Frioux, os poemas longos são a forma de maior fôlego, na qual o poeta russo desenvolveu melhor seu universo poético. O especialista define o gênero no sentido russo como “grandes conjuntos de versos realizados em torno de um eixo semimitológico, seminarrativo”.¹⁹⁸ É nas formas extensas que se evidencia o caráter cíclico de sua obra, também identificado, como vimos, por Jakobson. Eles funcionam também como uma espécie de “baliza” de toda a produção de um determinado período, de onde vem a imagem evocada desde o prólogo de um sistema harmonioso que se mantém em equilíbrio graças a forças gravitacionais internas, exercidas pelos poemas longos em relação às demais formas de produção artística. Os poemas longos “traduzem e resumem seus estados de espírito, suas peripécias biográficas, seus temas, ambições, engajamentos e estilo. Eles portam a marca da contiguidade com o teatro, o cinema, o grafismo.”¹⁹⁹ Eles testemunham a continuidade global.

¹⁹⁸ Cf. prefácio de C. Frioux à antologia *À Pleine Voix*. Paris: Gallimard, 2005, p. 8.

¹⁹⁹ Cf. prefácio de C. Frioux. *Maiakovski. Poèmes. 1913-1930*. V. 1. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 10.

Conhecer seus poemas longos é, portanto, apreender a “verdadeira dimensão maiakovskiana”, sua capacidade de “construção polifônica e visionária”, sobretudo de seu itinerário mítico que não foi abandonado até o final e que se coadunava aos ideais políticos. As aspirações mais elevadas relacionavam-se a um “universo poético surpreendentemente homogêneo”²⁰⁰. Nesta tese, limitamo-nos às obras pré-revolucionárias líricas, como já foi justificado, mas o mesmo pode ser decantado de seus poemas longos ulteriores. Coerência e unidade frutos de uma poderosa força centrípeta exercida pela recorrência de temas, imagens e remissões internas.

Conforme o especialista francês, “cada ciclo tem por material uma certa quantidade de elementos vividos biográficos, históricos, políticos que se projetam, inicialmente sob uma forma imediata, mais frequentemente fragmentária ou pulverizada — um curto poema de humor, peças de circunstância, militante ou satírica etc. Intervém, em um segundo momento, o poema propriamente dito, que extrai uma certa universalidade deste material e o erige como um sistema ligado às grandes linhas constantes do universo poético de Maiakóvski.”²⁰¹ Para alcançar este efeito, o poema deve se constituir solidamente e a “matéria anedótica” deve ser “soldada e transfigurada em argumento simbólico na trama, não raro, fantástica.”²⁰² Assim, por força de uma narração semifigurativa, desenvolvem-se temas ideológicos fundamentais.

Os poemas selecionados para a pesquisa²⁰³ aliam a luta futurista, o lirismo e os temas da época, tais como o encargo social da poesia e a guerra. O poema longo é, pois, o espaço privilegiado para retrair todo o sistema de imagens, de enunciação e de jogos verbais da coluna vertebral de sua obra. Comparados aos poemas curtos, os longos têm a virtude da consistência e da articulação mais adensada no que tange aos temas fundamentais de sua poética. Este gênero é a peça chave do universo maiakovskiano, pois “oferece um campo bastante desenvolvido, multifacetado [...] para que entrem em concomitância não contraditória, não hierarquizada [...] as diferentes vozes de seu universo poético.”²⁰⁴ Em suma, cada poema longo ilumina o conjunto das demais obras de um dado período, e por conseguinte refrata-se no todo. Há uma transfiguração e uma coexistência do contingente e do transcendental nos seus poemas que conseguem alçar-se à esfera do universal.

Nos poemas longos fundem-se seu “gigantismo” e o combate entre os sistemas de valores. “As superposições de máscaras estéticas, éticas, políticas facilmente distinguíveis, o

²⁰⁰ Idem, p. 11.

²⁰¹ Idem, p. 8.

²⁰² Idem, ibidem.

²⁰³ Do recorte temporal feito ficaram de fora a peça *Vladimir Maiakóvski* que é lida por Frioux como um lírico longo e *Guerra e Mundo*, lírico-épico, segundo Jakobson.

²⁰⁴ Idem, p. 13.

maniqueísmo transcendental [...] desenham uma arquitetura de imagens, situações e personagens míticos, uma bipolarização radical da própria linguagem expressiva.”²⁰⁵

Mais uma vez, não é nosso intuito propor uma história do gênero, até porque seria necessário abarcar tanto a longa tradição russa como a europeia ocidental. Do Romantismo em diante, hauriremos o que é capaz de iluminar a poética de Maiakóvski. Já mencionamos a figura de Byron e a relação que Púchkin estabeleceu com sua obra. Na literatura francesa, pode-se apontar Vigny, poeta que se dedicou particularmente ao poema longo e o definia como “a encenação de um pensamento filosófico sob uma forma épica ou dramática”.²⁰⁶ Outros exemplos notáveis do emprego do poema longo na literatura francesa são *L’Homme* de Lamartine, *Légende des siècles* e *Fin de Satan* de V. Hugo e *Rolla* de Musset.

Na literatura russa do século XIX, repetimos, o gênero recebeu importante tratamento por Púchkin e Lérmontov. Também, como vimos, a poesia ficou relegada a um segundo plano em relação à prosa a partir da segunda metade do século XIX, sobretudo as formas mais longas. Maiakóvski foi um dos poetas que retomou o gênero conferindo-lhe importante função na sua poesia e, ao lado dele, poderíamos citar Blok e o poema *Retribuição* que proporcionaram as bases de *Tenente Schmidt* e *O ano 1905* de Pasternak; do *Poema sem herói* de Akhmátova, “nesta nostalgia de epopeia alimentada pelo modernismo russo que Tyniánov apreendera de modo sagaz em Khlébnikov”.²⁰⁷

Por que evocamos já de início Byron? Porque, a partir do seu poema longo, o eu-lírico teve bastante espaço na construção da forma extensa, monumental e, neste sentido, embora, não diretamente, o poema maiakovskiano liga-se a esta tradição. Maiakóvski “acentua categoricamente esta tendência” e este gênero é uma das peripécias essenciais da extensão simultaneamente devoradora e sintética do modo lírico”. É, enfim, o lugar por excelência da constituição subjetiva do eu-lírico de modo concreto, neles a individuação de Maiakóvski se organiza de modo mais amplo.

Enfrentamos o primeiro dilema ao pensar na tradução do termo russo *поэма* [*poema*], que não significa “poema” como entendemos em português, mas sim um determinado gênero da poesia russa, que tradicionalmente apresenta algumas características, como veremos adiante. A opção pelo adjetivo “longo” justifica-se por um caráter mais geral, apoiado na relatividade da mensuração e que não se limita em Maiakóvski à circularidade da narrativa, tradicionalmente presente. Enfim, acreditamos que ao empregar o termo “longo”

²⁰⁵ Idem, p. 15.

²⁰⁶ Idem, p. 11.

²⁰⁷ Idem, p. 11.

seria possível coadunar um traço do gênero que está presente tanto na tradição do século XIX quanto na poesia de Maiakóvski.

Octavio Paz²⁰⁸, no ensaio “Contar y Cantar”, lança a pergunta “o que é um poema longo [*extenso*]?” e começa a responder a partir da definição dicionarizada de “*extender*”. Fizemos o mesmo exercício em relação ao adjetivo “longo” em português e selecionamos alguns resultados: “cuja extensão é superior à média”, “que se caracteriza pelo comprimento, por oposição ao que é curto [...]”, “que se estende no tempo, que dura ou parece durar muito”, “*fon.* Diz-se de som que, em relação a outros sons da mesma língua, realiza-se num espaço de tempo mais longo, tem maior duração, por oposição a *breve*”²⁰⁹.

Paz ressalta a noção espacial do termo, mas também chamamos a atenção para a consequência temporal de tal espraiamento poético e este é um conceito importante se considerarmos, além do interesse de Maiakóvski pelo tema, a destinação de seus versos à voz. Sua poesia não era concebida para o papel, portanto a dimensão mais importante não seria exatamente a espacial, o comprimento no espaço. Antes, podemos pensar na dimensão do tempo, do tempo musical, cujo elemento temporal é o som. A música, o som, dependem do tempo para existir. Tal associação é tanto mais pertinente quanto mais considerarmos que o elemento fundante da poesia de Maiakóvski é o ritmo, e este é a associação entre tempo e música.

O limite de quantidade de versos é incerto, pois a noção de longo é relativa e o número de versos não é um critério absoluto. Mas se pensarmos no verso para a voz, isto faz mais sentido, pois a partitura poética de Maiakóvski é composta para que ele seja sempre o regente de sua orquestra. O leitor é levado a ler, a declamar de uma dada maneira, portanto, se por um lado, o número de versos uma vez impressos é absoluto, a leitura antecipada pelo poeta, e a sujeição do leitor aos seus ouvidos, lhe outorga o poder de controlar o andamento poético, ralentando-o ou acelerando-o.

Um argumento sustentado por Paz é a autonomia das partes de um poema longo: “cada parte tem vida própria”²¹⁰. No poema longo, “a variedade alcança sua plenitude sem romper a unidade”, porquanto nele se encontra a extensão — conceito relativo — e “a máxima variedade na unidade”, a “surpresa” e a “recorrência” que constituem o desenvolvimento. A extensão é, de fato, relativa: *Nuvem* tem 724 versos, *Flauta*, 316 e *Homem*, 1.102, e todos estão classificados e canonizados nas obras completas de Maiakóvski sob o

²⁰⁸ Cf. Paz, O. “Contar y cantar. Sobre el poema extenso”. In: *Vuelta*, 1986.

²⁰⁹ Dicionário Houaiss eletrônico. URL: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0>.

²¹⁰ Paz, op. cit., p. 12.

termo “poema longo”. Quanto à unidade, autonomia e surpresa, elas serão demonstradas pelos próprios poemas traduzidos. Aliás, consideramos os conceitos de “autonomia” e “unidade” um tanto fluidos. Como precisá-los saindo da esfera da subjetividade? O que percebemos nas obras estudadas é uma interrelação entre as partes, como se, de fato, uma breve e intensa erupção lírica se expandisse em mais e mais versos, em que as anedotas que, por ventura, se evocam têm ali a função de reforçar o *pathos* do Eu-poeta. Não esqueçamos que tudo gravita a seu redor.

Embora enxerguemos profundo lirismo nos três poemas, a origem do poema longo se confunde com o próprio poema épico e “a épica liga-se, em um extremo, com a história e, no outro, com a mitologia. Épica, mitologia e cosmogonia se interpenetram constantemente. O poema épico é primo-irmão do poema religioso”.²¹¹ Paz traça um breve histórico do poema longo e diz que no ocidente cristão introduziu-se uma novidade ao da Antiguidade greco-romana, este é “sempre objetivo e no qual não aparece o autor”. Na poesia cristã aparece o novo elemento do poeta como herói e o caráter alegórico. Um exemplo de mescla dado por Paz é a *Divina Comédia* em que há elementos épicos, míticos e filosóficos e em que se conta uma história.²¹² Segundo ele, “o poema antigo era impessoal; com Dante aparece o eu”, com ele há uma grande mudança: a primeira pessoa do singular se converte no protagonista central do poema longo. “Por meio da personificação o poeta traça uma ponte entre o invisível e o visível, a ideia e a coisa, a abstração e o objeto”²¹³, “e a personificação é um momento da alegoria”, na qual “desaparece a distância entre ser e sentido: o signo devora o ser”.

Os grandes poemas épicos do Renascimento e do Barroco — *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, *Jerusalém Libertada* de Torquato Tasso, *Os Lusíadas* de Camões e *Paraíso Perdido* de John Milton — influenciaram, segundo Paz²¹⁴, a poesia moderna, pois eles representam a tradição humanista greco-latina da Renascença com a qual a era moderna rompeu. Mas foi no Romantismo que se operou a profunda alteração do poema longo, tanto da sua arquitetura, como de seus temas e fundamentos,²¹⁵ ao introduzir um elemento subjetivo “como tema do poema: o eu do poeta, sua própria pessoa; em segundo lugar, fez do canto o próprio conto”. O poema tornou-se a partir deste momento o “poema da poesia ou poema do poeta”. Note-se que aqui, para Paz, não importam limites cronológicos rígidos, Dante por sua construção do eu-lírico pecador é considerado por ele no limite do romântico,

²¹¹ Idem, p. 13.

²¹² Idem, ibidem.

²¹³ Idem, ibidem.

²¹⁴ Idem, p. 14.

²¹⁵ Idem, p. 16.

por exemplo. Outro exemplo é *Don Juan*, de Byron. Segundo Paz, “*Don Juan* não é uma alegoria de Byron, é uma máscara simbólica, uma *persona*. Byron é Byron e é o reflexo que o transcende: o poeta rebelde e livre”²¹⁶, ou seja, “*Don Juan* de Byron [...] é o próprio poeta” e “o poema do poeta se funde no poema do poema”

Neste aspecto, o simbolismo recuperou dois temas cardeais da poesia romântica: “a poesia do poeta e a poesia do poema”. A poética simbolista

introduziu outra mudança, esta sim radical: aplicou ao poema longo a estética do poema breve [...]. O poeta simbolista rompe a continuidade: crê no valor da pausa e do espaço em branco. Um poeta simbolista é um arquipélago de fragmentos. O desenvolvimento se atomiza [...] A sucessão não é explícita, mas tácita. Por último, no poema simbolista abundam as metáforas e os símbolos enquanto se omitem as descrições e a narração. Encontro entre o extenso e o intenso: o poema longo torna-se uma sucessão de momentos intensos.

Paz ressalta a modernidade de Walt Whitman que publicou *Canto a mim mesmo* em 1855, cujos versos, inclusive abriram o capítulo anterior:

Whitman recupera o tema romântico do poeta como assunto do poema. Ao mesmo tempo muda radicalmente esta tradição. Whitman não nos conta a história de um herói lendário atrás do qual se esconde o poeta [...]. *Canto a mim mesmo* não é um relato, mas uma *expansão poética*. [...] [O poeta] é um entre tantos e é também um ser único: um pedestre e um cosmos.²¹⁷

Aliás, destacamos a relação entre Maiakóvski e Whitman, um poeta também oral, voltando à gênese da poesia para a voz que, “arrebataado pelo entusiasmo, quer dizer tudo, perde-se e se acha em intermináveis enumerações com uma espécie de deleite infantil e cósmico ao mesmo tempo, vai da confidência à exclamação e da exclamação à profecia.”²¹⁸

Do ponto de vista formal, recorremos novamente à *Poetika*²¹⁹ de Tomachévski. Nesta obra, o crítico dedica pouco mais de duas páginas ao que chama “narrativa poética” (*смукомеорное повествование/ stikhotvórnoie povestvovánie*), a saber, o poema longo russo (*ноэма/poema*)²²⁰. Nesta categoria inserem-se os poemas de formas extensas, sem uma definição precisa do que “extenso” significa. Os poemas longos, segundo o formalista, dividem-se em épicos, descritivos e didáticos.

²¹⁶ Idem, ibidem.

²¹⁷ Idem, p. 17.

²¹⁸ Idem, ibidem.

²¹⁹ Tomachévski, B. V. *Teóriia Literatúry. Poétika*. Moskva: Flinta, 2018, pp. 257-259.

²²⁰ Por vezes, empregaremos a transliteração grafada do termo russo — *poema* — para designar o gênero poema longo russo, categoria em que são classificados os três poemas que sustentam a tese.

Um exemplo emblemático de *poema* na literatura russa são as obras *Rossiádoi*, de Kheráskov (1733-1807) que, por um lado, lembra a forma dos antigos poemas épicos de Homero e Virgílio, e por outro, remete aos longos poemas italianos de Ariosto e Tasso mencionados anteriormente. Neste ponto, Tomachévski ressalta que o poema longo italiano apresenta uma característica estrófica que proporciona “condições especiais” para o desenvolvimento temático e o relaciona a *Evguéni Oniéguin* de Púchkin²²¹. Neste, a construção temática do *poema* tende aos “multiplanos (condução paralela da trama)”, e, no interior de cada plano, tende à construção gradual da aventura. A passagem de um plano a outro ocorre de dois modos: pela divisão em cantos e pela introdução de motivos de ligação, que o filólogo chama de “motivos de transição”. Um exemplo deste tipo de motivo são fórmulas simples como “deixemos nosso herói por um instante e vejamos o que faz o outro”²²².

No tocante à temática, Tomachévski observa que é muito comum a escolha de eventos históricos significativos. O *poema* épico evoca constantemente a paródia e tais procedimentos se desenvolveram em duas direções:

um tema elevado desenvolvia-se com léxico baixo (por exemplo, o ‘burlesco’ — na Rússia do século XVIII temos o *poema* de Óssipov, *Eneida Naiznanku* ou, ao contrário, um estilo elevado e procedimentos correntes da épica aplicados a um tema ‘trivial’ baixo (temos, no século XVIII, poemas de V. Máikov, Tchulkóv, Chakhóvski).²²³

O poema longo cômico ocupou um lugar especial na tradição russa. Um exemplo deste tipo de *poema* é *Dúchenka*, de Bogdanóvitch. O começo do século XIX marca o declínio deste tipo de *poema*, embora o de caráter cômico tenha sobrevivido um pouco mais, um exemplo é *Ruslan e Lindmila*, de Púchkin.

Os poemas descritivos (*opisátelnoie*) remetem aos poemas da Antiguidade nos moldes de *O trabalho e os Dias*, de Hesíodo, e das *Geórgicas*, de Virgílio. Eles se tornaram populares na Rússia oitocentista, sobretudo o poema *Jardins*, de Delille, traduzido para o russo por Voéikov. A temática deste subgênero é predominantemente a natureza, as “estações do ano”:²²⁴ O desdobramento temático destes poemas se dá, comumente, pelo desdobramento lírico de “temas estáticos particulares”²²⁵, organizados em uma dada ordem. No entanto, Tomachévski afirma que,

a mudança de temas de acordo com o sistema retórico ocorre somente quando se acabam as associações líricas dos versos que ‘conduzem’ a

²²¹ Idem, p. 258.

²²² Idem, ibidem.

²²³ Idem, ibidem.

²²⁴ Idem, ibidem.

²²⁵ Idem, p. 258

temática (uma conhecida afirmação dos poetas de que a ‘rima conduz ao pensamento’). A descrição interrompe-se pelas passagens históricas e ‘episódios’ tradicionais, ou seja, novelas em versos com pouca tensão do enredo, com o desenvolvimento lírico (adensamento dos motivos emocionais, ‘desvios’, comparações, descrições etc.) e temáticas em harmonia com os motivos da descrição principal.

Por fim, o didático, segundo Tomachévski, é “o instrutivo poema-tratado”²²⁶, como *A Arte Poética*, de Boileau, do século XVII. Tanto os poemas descritivos, como os didáticos perduraram até o início do século XIX e foram os “precursores do poema ‘romântico’”, de Byron, Púchkin e outros, que “surgiram como decomposição dos imensos poemas descritivos (que chegavam a 10.000 versos).”²²⁷ O poema romântico dominou os procedimentos do descritivo e “mudou o papel dos motivos extrafabulares; a fábula é o ‘esqueleto do poema romântico, narrando de modo fragmentado, interrompendo com as descrição e digressões lírico-emocionais”²²⁸. Segundo o formalista, o que caracteriza a construção temática do poema romântico é “a reorganização temporal, o eufemismo, ‘resíduos’ fabulares que se devem completar forçosamente pela imaginação.”²²⁹

O poema longo romântico durou pouco, entre os anos 1810 e 1830. No entanto, Tomachévski adverte que tal gênero determinou o desenvolvimento das formas poéticas longas, que se cultivavam até a poesia moderna. Isto se explica parcialmente pelo peso de Púchkin e de Lérmontov e de suas obras pertencentes ao gênero poema longo romântico, que continuaram influenciando as formas poéticas.

Tomachévski nota que na poesia do início do século XX observou-se uma “atração” da poesia russa pelas formas mais longas. E eis um intrigante afirmação: “se não falarmos nos poemas de Maiakóvski, que desenvolvem uma linha um tanto diferente na poesia, é preciso destacar os poemas de N. Tíkhonov (*Litsóm k Litsú*), B. Pasternak (*Vysókaiia bolézn*), dentre outros.”²³⁰ Infelizmente, ele não desenvolve sua visão acerca da especificidade de Maiakóvski no tocante ao trabalho com o gênero poema longo o que, de todo modo, nos dá até mais segurança e liberdade para lê-lo, de fato, como algo inovador.

A respeito da dimensão impressionante dos três poemas líricos aqui investigados e que nos levam a sustentar a tese da dilatação do Eu-poeta tão expressiva que transborda em formas alargadas, Tomachévski comenta que “os novos poemas não alcançam o tamanho dos velhos (a extensão dos poemas românticos varia entre 500 a 1500 versos), mas gravitam

²²⁶ Idem, p. 259.

²²⁷ Idem, ibidem.

²²⁸ Idem, ibidem.

²²⁹ Idem, ibidem.

²³⁰ Idem, ibidem.

como os românticos em torno do enfraquecimento do enredo, da fragmentação, do desdobramento lírico.”²³¹ Notamos apenas que na poesia contemporânea há um desejo crescente de criar novas formas destes gêneros poéticos mais longos.

Uma pesquisa de fôlego acerca do poema longo moderno e contemporâneo foi realizada por Caroline Tavares da Silva²³². Em sua dissertação, Tavares considera — e concordamos com ela, — “que o poema longo, como o conhecemos na contemporaneidade, é um fruto do Romantismo, criado a partir do rompimento com o formalismo clássico”. Como já afirmamos, no caso de Maiakóvski isto se aplica bem, pois seu poema longo não se encaixa nos preceitos tradicionais expostos na primeira parte deste capítulo, segundo o teórico Tomachévski. Antes, seus poemas longos mais parecem uma lírica que se dilatou no tempo e no espaço. Ou explodiu, qual erupção de vulcão e lava derramada que escorre, em magnífica beleza e potência, destrói e constrói ao se solidificar.

Assim, o poema longo contemporâneo é “um problema de gênero e estilo”²³³ entre o épico e o lírico. Tavares traça então um histórico do gênero, vinculando-o, como Paz à poesia épica e à canção de gesta até o advento do Romantismo, “quando o épico se imiscuiu de características do gênero lírico”. Portanto, o poema longo moderno seria fruto de uma ruptura do gênero com os ditames clássicos que engessavam forma e gênero: um poema longo só poderia ser, até então, épico.

Para a pesquisadora, modernamente, o poema longo deve ser examinado como um “caso de hibridismo”²³⁴, único caminho, aliás, para mergulhar nas obras que estudamos. Os elementos que engendram o alargamento das dimensões são “narratividade, descrição, visibilidade, reflexão, quantidade de personagens e a complexidade de cada um no poema, desenvolvimento espaciotemporal do que se expõe, entre outros elementos.”²³⁵ Segundo Tavares, no poema longo há uma “maior imersão do sujeito que diz eu sobre si mesmo e, dessa forma, uma maior liberdade de criação, possibilitando o hibridismo dos gêneros”²³⁶.

Com a quebra de paradigmas clássicos promovidas pelo Romantismo, houve naturalmente maior interpenetração dos gêneros. Recursos anteriormente exclusivos de um, passaram a ficar disponíveis ao artista como ferramentas de outro. Assim, “elementos narrativos, descrição de detalhes e múltiplos personagens, procedimentos típicos da épica homérica, poderiam figurar em um poema lírico de extensão maior pela multiplicidade de

²³¹ Idem, *ibidem*.

²³² Silva, C. T. da. *O poema longo moderno e contemporâneo*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2011.

²³³ Idem, p. 5.

²³⁴ Silva, op. cit., p. 6.

²³⁵ Idem, *ibidem*.

²³⁶ Idem, *ibidem*.

novos elementos.²³⁷ Obviamente, a mistura de gêneros ocorreu em outros momentos da história da literatura, basta pensarmos em Dante e Cervantes, por isso não estamos comentando aqui uma divisão “escolar” dos gêneros ou cronologicamente engessada. Importa mais a atitude do autor diante de suas ferramentas de composição e seu “pacto” com a escrita.

O Romantismo foi, como vimos no capítulo anterior, uma fase de valorização do individual, de exaltação da autoria, do “gênio”. A liberdade de composição do período é exemplificada por Tavares²³⁸ com o poema *Song of the open road* (1856), de Walt Whitman. Segundo ela,

na poesia de Walt Whitman [...] o poema longo é construído de maneira completamente diversa do que vimos anteriormente. Não há mais a preocupação com um cantar épico, tampouco há algum indício de narração. O que temos é um ‘eu’ completamente submerso em si, que sai pelo mundo (a estrada) a observá-lo a partir de seu interior”.

Já nos três poemas de Maiakóvski temos um “Eu” que se coloca no centro da matéria poética, mas que não mergulha em si, antes irrompe de si e nos escancara o universo.

Como extensão não é algo definido *a priori*, achamos interessante o critério de Tavares para selecionar seu corpus, a saber, poemas longos o bastante para ocupar “todo um livro, conhecidos por poemas-livros”.²³⁹ Outro cuidado da pesquisadora foi renunciar ao termo “gênero” que sempre carrega uma rigidez da definição e adotar “estilo”, que permite maior flexibilidade de tratamento. Como ela, consideramos impossível, se não empobrecedor, tentar encaixar os poemas de Maiakóvski aqui analisados em uma ou outra forma genérica. Há traços líricos, épicos e até dramáticos neles. Assim como imperava a polimetria, tudo era material poético, o alto e o baixo conviviam em intenso carnaval, como seria diferente no tocante aos gêneros e estilos?

A mescla de narração, descrição, entrada de personagens mais ou menos desenvolvidos, digressões, reflexões²⁴⁰: tudo isto pode contribuir para a maior extensão do poema. Portanto, um poema longo pode ter uma dominante lírica, tanto mais expressividade do “eu” que dele se depreender, mas com características épicas; ou um poema de caráter predominantemente narrativo pode ter traços líricos. De todo modo, são obras híbridas e serão tanto mais híbridas quanto mais “equilibrados” forem os elementos de estilo nele

²³⁷ Idem, p. 13.

²³⁸ Idem, p. 25.

²³⁹ Idem, p. 24.

²⁴⁰ Idem, p. 59.

empregados. Assim, acreditamos que, em nosso poeta, interpenetram-se gêneros, mas a dominante é lírica.

Apenas para apontar uma possibilidade de aprofundamento, lembramos que, segundo Vaz²⁴¹, o conceito de hibridismo pressupõe o conceito de pureza anterior:

Pluralismo pressupõe identidade, como hibridização pressupõe pureza. Estritamente falando, só se pode hibridizar uma cultura que é pura, mas como Edward Said sugere, 'todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas'.²⁴²

Neste aspecto, até o emprego de múltiplas linguagens em Maiakóvski poderia ser visto como uma manifestação do hibridismo.

No artigo “Envoicing History: on the Narrative Poem in Russian Modernism”, R. Bird argumenta que o poema longo encarna a relação dialética entre autor e autoridade “tematizando a crise da voz lírica e mediando-a através da narrativa”.²⁴³ As estruturas longas na poesia moderna permitiram, segundo ele, a transformação da “experiência subjetiva” em “matéria coletiva”.²⁴⁴

Como vimos, a forma extensa já era uma prática tradicional em Púchkin e Lérmontov e no início do século XX ela foi reativada pelos poetas, tendência que se manteve ao longo do período soviético, na esteira de um olhar voltado para a recuperação da literatura canônica e pela busca de uma “épica nacional”, mas nesta época, já não há mais a possibilidade da expressão do “eu” nestas formas.

Bird afirma que no poema longo narrativo, a voz lírica confronta-se com o mundo narrativo: “quando o poema narrativo evoca as ‘vozes vivas’, ele não o faz para reforçar a repetição da voz do autor pelo leitor (como na lírica), mas para permitir a vocalização do próprio leitor”²⁴⁵. Ressaltamos a relevância da voz no desenrolar do poema longo, o que o associa à longa tradição oral e à performance oral da poesia. Justamente, na tradição literária russa, o poema longo por vezes foi visto como um gênero mais “ingênuo”, diz Bird²⁴⁶, por

²⁴¹ Ver Vaz, V. B. *Hibridismo e Semiosfera em Mar Paraguayo e “Mascate”, de Wilson Bueno*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

²⁴² Vaz, p. 49. In EAGLETON Terry, *A ideia de cultura* 2ª ed, SP UNIESO 2011, p 28 Ainda Valteir completa com Straus “Todas as culturas são o resultado de uma mixórdia” LÉVI-Strauss, Claude apud Burke, Pete *Hibridismo cultural* 4ª reimpressão Poa Unissinos, p 13.

²⁴³ Bird, R. “Envoicing History: On the Narrative Poem in Russian Modernism”. In: *The Slavic and East European Journal*, vol. 51, n. 1 (spring, 2007), p. 53.

²⁴⁴ Idem, ibidem.

²⁴⁵ Idem, p. 54.

²⁴⁶ Idem, ibidem.

ser mais voltado à memorização e à declamação, costurando “comunidades de ouvintes e cultivando uma consciência cultural coletiva” o que fez dele um gênero muito popular.

Nem *epos* nem lira. Para Bird²⁴⁷, o poema narrativo não é uma lírica escrita cuja autoridade jaz na voz autoral, tampouco uma épica oral em que o autor clama pela autoridade para falar como um “nós”, mas sim um texto em que o autor individual confronta a possibilidade de o “nós” ganhar voz. Daí a dificuldade de apreendê-lo: “a maleabilidade formal e funcional do poema longo reflete-se no fracasso de nossas tentativas de descrevê-lo.”²⁴⁸

Bird crê que Maiakóvski traçou uma trajetória do “lírico ao épico” e ressalta, que os discurso lírico e épico nem sempre foram colocados em polos opostos e que não era raro na poesia russa moderna que os próprios poetas nomeassem seus poemas longos com uma “natureza dupla” em “lírico-épico”²⁴⁹. De todo modo, o poema longo era um grande laboratório de experiências inovadoras na literatura no período das vanguardas.

O ponto em comum entre eles não é uma determinada temática ou forma, mas “uma narrativa particular que permanece estreitamente alinhada à subjetividade autoral ou à perspectiva lírica.”²⁵⁰ Em suma, Bird descreve o poema longo como uma “narrativa em que os discursos lírico e o épico convergem e [...] no qual uma voz confronta o mundo” com o que concordamos. Nesta empreitada, o poema longo tem a capacidade especial “não apenas de capturar vozes, mas também de evocar uma nova voz delineando um espaço discursivo indeterminado que exige ser completado pelo leitor”²⁵¹. Era muito difundido no modernismo, a noção da poesia lírica como “base de toda arte verbal”, segundo a qual “o poeta era o falar unívoco da verdade intrínseca das coisas”.²⁵²

Um bom exemplo de narrativização da poesia lírica pode ser encontrada no poema *Os Doze* (1918), de Blok. Este poema exemplifica a estrutura fragmentada dos trabalhos dos simbolistas russos “maduros”, que poderíamos considerar os primeiros poetas modernos da tradição russa: Briússov e Bálmont, por exemplo, chegaram a chamar o poema longo justamente de *lirícheskaia poema* (poema longo lírico).²⁵³ Nesta fase, ele se confundia com o próprio “ciclo de poemas líricos”, a nomeação do gênero estabelecia, então, um horizonte esmaecido.

²⁴⁷ Idem, *ibidem*.

²⁴⁸ Idem, *ibidem*.

²⁴⁹ Idem, p. 55.

²⁵⁰ Idem, *ibidem*.

²⁵¹ Idem, p. 56.

²⁵² Idem, p. 57.

²⁵³ Idem, *ibidem*.

De fato, Maiakóvski foi um dos poetas que inovou o poema longo, “em parte sob a pressão de novas tecnologias de transmissão e de projeção”²⁵⁴, mas em cada inovação o gênero continuou a operar como um locus específico de engajamento, em que a voz do poeta compõe por si só “uma estrutura narrativa aberta”²⁵⁵ a ser completa pela voz dos leitores. A respeito da voz de Maiakóvski que “circuntroveja a humanidade”, já comentamos. Aliás Kamiênski, seu companheiro futurista, descreveu-o: “com um poderoso timbre”, o poeta declamava monumentalmente” como uma reunião de “montanhas”. Bird nota que a voz dele era tangível até no papel, graças ao emprego dos metros tônicos e aos versos escalonados²⁵⁶. Biély dizia que isto conferia vida ao verso maiakovskiano, “que avança com o tempo acelerado e se esforça para expressar sua própria entonação”.²⁵⁷ Já Tyniánov propôs uma linha de interpretação que liga a “lírica expansiva de Maiakóvski ao reavivamento do gênero oratório da ode”.²⁵⁸

No entanto, apesar de a todos abarcar, a voz de Maiakóvski exerce no poema longo, como vimos, uma autoridade da entonação. Ele manipula as ferramentas poéticas para conduzir o desenrolar do poema junto ao leitor. Bird afirma que “Maiakóvski viu na sua poesia a oportunidade de impor a sua própria voz ao mundo, assim como seus metros tônicos parecem ditar a velocidade e o volume da leitura”.²⁵⁹

Não se trata, entretanto, de um “exercício de solipsismo autodilatado”²⁶⁰, diz Bird, sua poesia de fato, “dramatizou a possibilidade de dar voz ao mundo”, sua voz viva encoraja a leitura polifônica. O sacrifício ao qual reiteradamente se oferece o poeta, dá à sua voz e à verbocriação um caráter ritualístico muito evidente, por exemplo, em *Flauta*. Ainda, seu estilo e temas não deixaram de dialogar e, assim, fizeram repensar os cânones literários.

Em suma, a definição do gênero poema longo é extremamente desafiadora em Maiakóvski — assim como qualquer tentativa de imposição de “molde” a o que quer que tenha feito —, pois, como tentamos mostrar, nele o poeta mescla elementos diversos da lírica, da épica e do drama, criando o poema longo maiakovskiano que apresentaremos concretamente nas traduções.

Espaço privilegiado de inovação que promove a expansão da voz ao cosmos e a este, em troca, dá voz, o gênero *poema maiakovskiano* seria, então, uma transfiguração simbólica para enunciar temas fundamentais, ultrapassando o mero “grito lírico” e o “militantismo”

²⁵⁴ Idem, p. 60.

²⁵⁵ Idem, ibidem.

²⁵⁶ Note-se que os versos escalonados ou em semi-linhas não aparecem ainda nas obras estudadas nesta tese.

²⁵⁷ Idem, ibidem.

²⁵⁸ Idem, ibidem.

²⁵⁹ Bird, op. cit., p. 61.

²⁶⁰ Idem, p. 62.

banal. Nesta forma, Maiakóvski encontrou a dimensão adequada a seu tamanho poético e à potência de sua voz. Todo o trabalho desenvolvido nas demais obras de dado período se adensam nesse “meio interestelar”²⁶¹ e se fundem para forjar novos poemas-sóis estabilizadores de um microssistema. A somatória deles nos oferece o infinito e, ao mesmo tempo circular, universo maiakovskiano.

²⁶¹ Conceito da astronomia que se refere ao material — basicamente gás e poeira — que preenche o espaço entre as estrelas, onde se concentra a maior parte da matéria das galáxias. É no meio interestelar que se formam as novas estrelas.

Capítulo 3

Cosmos:

líricos poemas longos

*todas as estrelas se movem e reluzem a fim de ser mais plenamente
o que são — a luz cria luz porque essa é sua natureza;
conhecer as estrelas é indispensável à compreensão dos poetas;
se não irradiassem luz, as estrelas explodiriam;
Eliot Weinberg, As estrelas, 2019, p. 17.*

Galáxia COSMOS-AzTEC-1 do tipo starburst²⁶²

Maiakóvski é, provavelmente, o poeta russo mais conhecido no Brasil. Sua recepção no país deu-se, sobretudo, através das traduções realizadas por Augusto e Haroldo de Campos, em parceria com o Professor Boris Schnaiderman, presentes nas antologias *Poesia Russa Moderna* e *Maiakóvski. Poemas*. Outra antologia relevante é *Maiakovski. Antologia Poética*, organizada e traduzida por Emílio Carrera Guerra, de 1956. Como fonte primordial, é impossível não mencionar a argentina Lila Guerrero e sua *Antologia de Maiakovski*, cujo papel foi crucial na difusão do poeta na América Latina.

²⁶² Galáxia caracterizada pelo ritmo mais intenso de criação de estrelas do que as típicas e as espirais. Foto: *National Astronomical Observatory of Japan*. URL: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2018/08/astromos-identificam-galaxia-enorme-que-forma-estrelas-de-modo-rapido.html>.

A produção de Maiakóvski é colossal como ele. Sem considerar seu múltiplo talento em outras áreas artísticas (cinema, artes dramáticas, desenho, pintura etc.) percebe-se que ainda há uma grande lacuna nas traduções existentes em português. Em termos quantitativos, se examinarmos o total de poemas que compôs, curtos e longos, ainda há muito a ser traduzido para o português no Brasil; também em termos de gênero, pois a maior parte do que dele já se traduziu é classificado como pertencente ao gênero “poema curto”, gênero poético diverso do “poema longo” ou “поэма” [poema], cujas particularidades foram discutidas no capítulo anterior.

Depois de refletir sobre o lírico e a expressão do “eu” e de estabelecer a grandeza do gênero em que sua poesia mais floresceu, neste capítulo vamos mergulhar na poética fundamental de Maiakóvski. Nas próximas páginas, apontaremos os procedimentos que o nortearam ao longo de toda a sua obra e destacaremos os dois eixos temáticos principais sobre os quais se debruçou e dos quais todos os demais temas e imagens irradiam: o Amor e a Revolução. A partir de um microcosmo composto de passagens dos poemas traduzidos para a tese — os “poemas-sol” — e de poemas curtos representativos — os poemas-satélites —, tentaremos entrever o macrocosmo da sua fatura poética em toda a sua vastidão.

3.1. Do que são feitas as estrelas? Núcleo poético de Maiakóvski

Os elementos formais basilares da obra de Maiakóvski estão presentes já nos primeiros poemas longos²⁶³. Ele ampliou a função da poesia e do poeta. Para ele era função do poeta criar as regras da nova poética que se impõem pela vida e pelas exigências sociais. Seu principal interesse era, então, a “oficina poética”: o poeta-operário tinha na poesia seu ofício, especializado, complexo, mas passível de sistematização. Conforme afirmado anteriormente, Jakobson aponta a relação entre a “construção técnica e a poesia” e o “lugar do poeta num regime operário” como questões fundamentais em sua poética.²⁶⁴

Como vimos, os versos de Maiakóvski se destinam à voz, à recitação diante do público, constroem-se não sobre os acentos das palavras e da *língua falada*.²⁶⁵ Um ponto importantíssimo da sua concepção sobre os versos é a questão do ritmo. Para ele há a repetição de um som, um ruído primordial, e o poeta deve esforçar-se para organizá-los,

²⁶³ Uma das referências desta seção é o trabalho que realizamos para a dissertação de mestrado Sobre Isto: Síntese da Poética de Maiakóvski, em que dedicamos um capítulo aos aspectos formais da poesia maiakovskiana.

²⁶⁴ Jakobson, R., *op. cit.*, p. 21.

²⁶⁵ Khardjiev, N, Trenine, V., *op. cit.*, p. 232.

como postulava seu amigo, o formalista Óssip Brik em *Ritmo e Sintaxe*. Para o teórico, “o movimento rítmico é anterior ao verso”²⁶⁶ e “no poeta, aparece antes a imagem indefinida de um complexo lírico dotado de estrutura fônica e rítmica e só depois essa estrutura transracional articula-se em palavras significantes.”²⁶⁷

No ensaio “Como fazer versos”, Maiakóvski revela que antes de pensar nas inúmeras possibilidades sonoras e rítmicas do poema concretizado, sente continuamente um ritmo primordial:

A medida se produz em mim em consequência da cobertura desta zoadá rítmica, com palavras propostas pelo encargo social (o tempo todo, você se interroga: é esta a palavra certa? A quem vou lê-la? E será compreendida corretamente? Etc.)²⁶⁸.

A sonoridade é, pois, a expressão material de um ritmo vital que antecede a composição do poema: “O ritmo é a força básica, a energia básica do verso. Não se pode explicá-lo, disto só se pode falar como se fala do magnetismo ou da eletricidade, o magnetismo e a eletricidade são formas de energia.”²⁶⁹

Em sua poesia o ritmo é garantido pelo emprego de muitos recursos sonoros, especialmente as rimas inesperadas e ousadas, as compostas e as com número desigual de sílabas²⁷⁰, as aliterações apoiadas nas estruturas pesadas e o jogo acentual. O pesquisador Chtokmar defendeu a rima como a “genuína força motora do verso livre de Maiakóvski”.²⁷¹

Para criar ‘a palavra objetual’, ‘a palavra rude’, isto é, fisicamente tangível [...]”²⁷², imprimia o ritmo das marchas e tambores. Tal ritmo era obtido com o emprego da “sequência sonora pesada”²⁷³ e de aliterações de sons consonantais.

Nas obras mais jovens (e até 1923 com *Sobre Isto*), dentro do programa cubofuturista, ele também inovou na criação de neologismos, como será exposto nos comentários das traduções. Eis alguns exemplos extraídos de *O Homem*, um dos poemas que mais emprega neologismos em sua obra, ao lado de *Nuvem de Calças*, *Sobre Isto* e *150.000.000*:

²⁶⁶ Brik, O., *op. cit.*, p. 132.

²⁶⁷ *Idem*, p. 137.

²⁶⁸ Maiakóvski, V. *op. cit.*, p. 188.

²⁶⁹ Maiakóvski, V. *op. cit.*, p. 187.

²⁷⁰ Khardjiev, N, Trenine, V., *op. cit.*, p. 231.

²⁷¹ Chtokmar, M. P. “O stikhoi sisteme Maiakovskogo”. (Sobre o sistema de versos de Maiakóvski), p. 303. In: Chtokmar, M. P. *Tvortchestvo Maiakovskogo (A Obra de Maiakóvski)*. Moscou: 1952, p. 303 *apud* Peterson, *op. cit.*, p. 419.

²⁷² Pomorska, *op. cit.*, p. 149.

²⁷³ Não por acaso, quando montou a peça *O Pererejo* (1928) com Meyerhold, pediu a Chostakóvitch que compusesse a música inspirado nas marchas dos bombeiros. Cf. Katanian, V. *Maiakóvski: literatúrnaia khrónika* (3ª edição), Moscou, 1956, p. 369 *apud* Ripellino, A. M., *op. cit.*, p. 186.

Supradesnoitou hiperaquecido
Tresloucava no cochicho de algum vento.
Ora vê a cruz de uma ambulância a cavalo,
ora ouve um disparo.
Cala —
e recomeça.

A rima é especialmente trabalhada em Maiakóvski, e não se dá forçosamente por meio da consonância final, mas em qualquer ponto do verso, com várias possibilidades de combinação. De todo modo, as rimas não deveriam ser transparentes, mas sim espantar e deter a atenção, “costurando” as linhas. Muitas vezes nem constituem uma consonância absoluta, mas uma semelhança. Aliada à mobilidade tônica, ela constituía o principal procedimento do poeta. Ora ele rimava uma palavra acentuada com parte de outra não acentuada, ora a própria declamação permitia tal deslocamento. Brik afirma que “cada sílaba pode ser acentuada ou não, tudo depende do impulso rítmico”.²⁷⁴ De acordo com Pomorska: “Sendo sensível a todos os fatores do ritmo, Maiakóvski utilizou os valores fonológicos da acentuação russa mais intensamente do que qualquer outro poeta.”²⁷⁵ Vejamos um exemplo na tradução de *Flauta Vertebral*:

Sobreourem no sol, flores e ervas!
Primaverem-se na vida dos elementos do universo!

Eu quero um só veneno —
beber e beber versos.

Khárdjiev traça o percurso do desenvolvimento da rima na obra de Maiakóvski e comenta que, nos seus primeiros versos, as rimas são muito simples do ponto de vista formal²⁷⁶ (rima entre termos de mesma classe gramatical e mesmo caso, por exemplo). No entanto, mesmo assim, tais rimas são muito eficazes, pois evidenciam as palavras mais importantes para o tema do poema e funcionam como “palavras-chaves” de toda a sua organização semântica.

Outro recurso que se combina à rima para o reforço do sentido são as aliterações. Maiakóvski compartilhava o princípio da “estrutura pesada e difícil”, quebrando os paradigmas da beleza e suavidade da linguagem. As construções consonantais ásperas representavam a violência e velocidade do movimento. Khárdjiev afirma que Maiakóvski “criou uma nova forma de aliteração expressiva na qual as chiantes sublinham a entonação furiosa e acusadora”²⁷⁷. Segundo ele, “nenhum poeta russo havia empregado com tamanha

²⁷⁴ Brik, O. “Ritmo e Sintaxe”. In: *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1973, p. 133.

²⁷⁵ Pomorska, K., *op. cit.*, p. 153.

²⁷⁶ Khárdjiev, N., *op. cit.*, p. 269.

²⁷⁷ Khárdjiev, N. “Sur les répétitions de sons et les allitérations”. In: Khárdjiev, N., Trenine, V., *op. cit.*, p. 289.

perseverança e continuidade sucessões obstinadas de consoantes chiantes, sobretudo as fricativas [j] [ch] [kh] e as africadas [tch]”²⁷⁸. Destacamos um trecho traduzido de *Nuvem de Calças* e de *O Homem*, respectivamente para exemplificar os procedimentos:

Nas vidraças, chuviscos gris
sibilavam
colossavam caretas,
como se uivassem gárgulas
da Notre-Dame de Paris.

E somente
o sangrento poente-açougueiro
a carne das nuvens estripa.

Entretanto, mais uma vez prevalece o preceito de economia na arte. O próprio poeta afirma que

o excesso de consonâncias, aliteraões, etc. cria após os primeiros instantes de leitura, uma impressão de enfartamento [...] é preciso dosar a aliteração com um máximo de cautela e, sempre que possível, evitar as repetições gritantes. [...] Recorro à aliteração como um meio de emoldurar uma palavra importante para mim e de sublinhá-la ainda mais²⁷⁹.

Quanto à métrica, Maiakóvski dizia não se importar com os metros consagrados. Afirmou:

Não conheço nem iampos nem troqueus, nunca os diferenciei, nem vou diferenciá-los. Não porque seja trabalho difícil, mas porque nunca precisei lidar com essas coisas em meu trabalho poético. E se os fragmentos desses metros se encontram no que escrevi, trata-se apenas de algo anotado de oitiva, pois essas melodias cacetes se encontram com demasiada frequência.²⁸⁰

Schnaiderman²⁸¹, em nota ao ensaio “Como fazer versos”, resume a pesquisa de Kondratov acerca do ritmo e da métrica do poeta. Há diversos tipos fundamentais de organização rítmica do verso maiakovskiano. Dentre eles, o *dólnik* – verso tônico, mas em que “o número de sílabas não acentuadas, embora não tenha regularidade absoluta, segue certa norma” – serve de verso fundamental para escrever ora poemas inteiros, ora longos trechos e ele tem função importante no poema *Sobre Isto*. O *dólnik* geralmente marca a narração.

²⁷⁸ Idem, *ibidem*.

²⁷⁹ Idem, *ibidem*.

²⁸⁰ Maiakóvski, V. *op. cit.*, p. 173.

²⁸¹ Maiakóvski, V. *op. cit.*, nota 23, p. 212.

Com efeito, o que se observa é a polimetria, a alternância de grupos de versos curtos e longos, cuja estrutura tentamos, geralmente, reproduzir com tetrassílabos, redondilhas ou octossílabos - típicos da oralidade e das formas populares, como a balada -, ou com decassílabos, dodecassílabos e versos ainda mais longos. O importante foi manter, no conjunto, o tom oral e coloquial. Roman Jakobson vê no âmago do verso declamatório de Maiakóvski um retorno às narrativas populares russas que não levam em conta as escansões acadêmicas e privilegiam a oralidade.²⁸²

Maiakóvski era a favor da economia na arte, ou seja, suprimia o que parecia supérfluo, mantendo o essencial. O essencial para o seu encargo social. Embora os poemas longos não sejam concisos em sua extensão, pode-se falar, sim, em economia, na medida em que Maiakóvski faz largo uso das construções elípticas que dinamizam o verso, surpreendem e, às vezes, turvam a compreensão. Acreditamos que a tradução deve observar a sintaxe típica do original, evitando romper a obliquidade da significância²⁸³ do poema, por meio de explicações excessivas. Nestes poemas “jovens”, será possível notar uma sintaxe bastante truncada que tentamos manter em português.

Novamente recorremos aos estudos dos manuscritos empreendidos por Khardjiev e Trenin, que perceberam uma tendência essencial à expressividade lacônica²⁸⁴. Aí reside uma certa contradição: se por um lado sua poesia é oral, por outro a sintaxe de Maiakóvski é rica em locuções que não se encontram na língua falada. Daí, por exemplo, a supressão frequente das preposições. Não raro, Maiakóvski “remaneja as partes de um poema, rompe a unidade das construções sintáticas e acentua, assim, seu dinamismo”²⁸⁵. Há vários casos deste procedimento indicados nas notas, no capítulo 4.

O princípio da economia também comanda os recursos sonoros, que se empregam atrelados ao sentido e não somente como acessórios estéticos. Dizia: “não é obrigatório ornar o poema com aliteraões rebuscadas e rimá-lo do início ao fim de maneira inusitada. Lembrem-se constantemente de que o regime de economia na arte é sempre uma regra importantíssima para toda produção de valores estéticos”²⁸⁶. Mais uma característica a ser observada na tradução: os recursos sonoros devem ser recuperados com bom senso. Como bem observaram Khardjiev e Trenin, “os elementos sonoros não constituem para

²⁸² Perterson, *op. cit.*, p. 419.

²⁸³ Noção desenvolvida por Mário Laranjeira, *op. cit.*, p. 24.

²⁸⁴ Khardjiev, N, Trenine, V., *op. cit.*, p. 246.

²⁸⁵ Idem, p. 247.

²⁸⁶ Maiakóvski, V., *op. cit.*, p. 198

Maiakóvski um fim em si mesmo, mas serviam para reforçar e enriquecer o sentido do verso.”²⁸⁷

Outra característica verificada e que se tentou recuperar na tradução foi a pontuação. Maiakóvski afirmou que “a nossa pontuação habitual, com pontos, vírgulas, sinais de interrogação e de exclamação, é demasiado pobre e pouco expressiva”²⁸⁸ a medida e o ritmo da obra são mais significativos que a pontuação. Tentamos não acrescentar a pontuação quando ela não existia no original, ainda que tal decisão engendre, às vezes, um estranhamento em português. Lembramos, contudo, que nem todas as omissões de pontuação eram consequência de uma rebeldia linguística, havia também uma razão prática: quanto menos caracteres, menor o custo de impressão dos livros. Naqueles primeiros anos, Maiakóvski foi editado por Brik que pagava do próprio bolso.

A velocidade do verso, a oralidade da linguagem, a recuperação de jargões, gírias, palavrões e a criação de neologismos, a aproximação dos opostos, a exploração do dissonante, a linguagem das ruas, o cotidiano das manchetes, a escolha das imagens guiada pela expressividade e, não raro, a paródia e a estilização com o intuito de caricaturar: tudo era poesia em potencial. Não havia tema ou palavra inadequada à poesia, tudo se transformava em material poético.

Pomorska afirma que “Maiakóvski foi conhecido antes de tudo como um poeta que ‘rebaixou’ a linguagem poética, dando-lhe uma forte infusão de coloquialismos e jargões citadinos”²⁸⁹. A este respeito, o próprio poeta afirmou que a maior parte dos seus trabalhos “está construída segundo uma entonação coloquial”²⁹⁰. Em “Nosso trabalho vocabular” Maiakóvski afirma que “A poesia e a prosa dos antigos estavam igualmente afastadas da fala prática, do jargão das ruas, da linguagem exata da ciência. Seu objetivo era, portanto, dissipar “a velha poeira vocabular, aproveitando apenas a tralha de ferro das velharias.” Também era sua a busca da fidedignidade: **“Todo este trabalho não é para nós um fim em si estético, mas um laboratório para a melhor expressão dos fatos da atualidade.”**²⁹¹

Muitos exemplos serão percebidos nas traduções, seja em termos rítmicos e sonoros, Nossa seleção tentou destacar os princípios poéticos norteadores de nosso trabalho, que consideramos um processo contínuo. Cremos que uma boa tradução é aquela que tenta “ouvir a voz” do poeta, que com ele dialoga no mesmo tom (registro, procedimentos

²⁸⁷ Khárdjiev, N., Trenine, V., *op. cit.*, p. 249.

²⁸⁸ Maiakóvski, V., *op. cit.*, p. 199.

²⁸⁹ Pomorska, *op. cit.*, p. 149.

²⁹⁰ Maiakóvski, V., *op. cit.*, p. 198.

²⁹¹ Maiakóvski, V. “Nosso trabalho vocabular”. In: Schnaiderman, B. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 222.

estéticos marcantes, escolha lexical) e que é leal ao seu próprio projeto, num equilíbrio tênue de respeito e liberdade. Portanto, conhecer bem as línguas de partida e chegada e a poética do autor em questão são o alicerce para qualquer tradução bem-sucedida.

Estes últimos parágrafos são como uma cartilha de procedimentos para se buscar Maiakóvski em português, mantendo a consciência de que são línguas com recursos diferentes e a humildade diante de um magnífico poeta. Nosso objetivo é traduzi-lo poeticamente, ou seja, buscando recuperar as marcas estilísticas, rítmicas e sonoras e oferecendo ao leitor em língua portuguesa uma experiência de fruição estética semelhante àquela do leitor em língua russa. Já que para o poeta a poesia nasce do ritmo primordial, transforma-se em som, brota em palavra e transborda em imagem. Assim como não é possível separar vida e obra quando se fala nele, som e sentido são inextricáveis, estados diversos da mesma matéria. Como água que evapora e adensa as nuvens para, enfim, renascer em gota incessantemente.

3.2. Constelações temáticas & galáxias imagéticas

Jakobson concentra a base da obra de Maiakóvski na luta contra a vida cotidiana e o pensamento pequeno-burguês. As questões fundamentais para o poeta são a desunião, a contradição entre a construção técnica e a poesia e “o lugar do poeta num regime operário”.²⁹² A escolha das imagens guiava-se pela expressividade e, muitas vezes, seu tratamento era o da caricatura. A leitura atenta da obra de Maiakóvski permite a identificação de determinados temas e imagens, que Khárdjiev chamou de “imagens obsessoras”²⁹³. Em seu ensaio com Trenin, o crítico afirmou ainda que “as condições do verso livre *oral* deram a Maiakóvski a possibilidade de desenvolver com uma força extraordinária um sistema de novas imagens poéticas”²⁹⁴.

Ao ler extensivamente a obra de Maiakóvski, pode-se concentrá-la em dois temas fundamentais: Amor e Revolução. Longe de ser redutor este duo se desdobra em imagens e irradia para diversas esferas. Esses temas se organizam como a “epopeia interior” de sua própria constituição como sujeito e dos valores e dilemas que enfrentava. Tentativa de dinamitar com a bomba das palavras os pilares apodrecidos da arte, do amor, da sociedade. Ao mesmo tempo, esta postura tonitruante não deixa de exalar esperança no futuro, por mais

²⁹² Jakobson, R. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 21.

²⁹³ Khárdjiev, N. “Les images obsédantes”. In: Khárdjiev, N., Trenine, V., *op. cit.*, p. 276.

²⁹⁴ Khárdjiev, N. e Trenine, V., *op. cit.*, p. 232

niilista que parecesse soar. Revolução na arte, nas relações, nas estruturas sociais. Há uma dualidade entre o trágico presente e o auspicioso futuro.

Como *Nuvem de calças* e *Sobre Isto* criticam o amor e a sociedade do seu tempo. As contínuas referências a *O Homem* – poema pré-revolucionário - são a prova de que para o poeta, nada mudou apesar de duas revoluções. Aliás, as imagens do poema *O Homem*, o mais desesperado de seus longos poemas da primeira fase, reverberam por toda a poesia de Maiakóvski. *O Homem* e *Sobre Isto*, são, para Jakobson, “um canto lúgubre da vida cotidiana que triunfa sobre o poeta”²⁹⁵. Jakobson diz que os versos de *Sobre Isto* são uma “repetição do passado”²⁹⁶ intensificada e levada à perfeição.

Nuvem de Calças, *Flauta Vertebral* e *Guerra e Mundo*, por exemplo, abordam, dentre outros, o tema do amor trágico, do amor malgrado em um mundo dominado pela mercadoria, pela guerra, pela mesquinhez pequeno-burguesa. Reiteremos que se trata do “amor” no sentido mais amplo da palavra, abarcando a noção de fraternidade, solidariedade e de igualdade, não apenas do *eros*. Em *O Homem* isto aparece de modo mais evidente. Frioux define este poema como “o tecido biográfico pelo viés de um metaforismo crítico meio irônico” que “atinge proporções de uma verdadeira antropologia dramática em que estão estreitamente imbricados os três polos homotéticos, para Maiakóvski, de sua criação poética: o amor, a arte, a revolução.”²⁹⁷

Em *Nuvem de Calças*, seu primeiro *poema*, Maiakóvski aborda o motivo do amor trágico. É um poema de amor, na medida em que foi inspirado por uma paixão que de fato viveu e porque a primeira parte visa desconstruir o amor infeliz que lhe é infligido pelo mundo tal como ele era. Mas vai além: para mudar a configuração do amor doloroso, há que se mudar o mundo todo, o mundo do capital, da guerra e da superficialidade burguesa. Afinal, foi composto no início de 1915, mas seu projeto inicial data do ano anterior, momento de deflagração da Primeira Guerra Mundial. Em sua autobiografia *Eu mesmo*, o poeta diz: “Início de 1914. Sinto mestria. Posso dominar um tema. Inteiramente. Formulo a questão do tema. Um tema revolucionário. Penso em ‘Uma nuvem de calças’.”²⁹⁸

Por “Amor” entendemos não apenas a dimensão erótica da palavra: é, sim o amor pela mulher, mas também por si e pela humanidade; é o amor pela ação, por meio da Revolução; é, em suma o amor pela Poesia. O Amor é toda a energia que o poeta coloca em

²⁹⁵ Idem, p. 38.

²⁹⁶ Idem, p. 43.

²⁹⁷ Frioux, p. 9.

²⁹⁸ Schnaiderman, 1971, p. 95.

movimento para praticar a “magia inumana” por meio das palavras. Como o tema é muito vasto, comentaremos alguns aspectos que nos parecem flagrantes nas obras traduzidas: o amor atrelado ao sofrimento cujo objeto é uma mulher distante e fria e o amor-sacrifício do poeta em nome de todos.

No que tange ao amor erótico, Maiakóvski se alinha à tradição do século anterior em que havia a sensualização da mulher, investida de uma aura demoníaca, perversa, fria e inatingível, como aparece nos trechos ilustrativos abaixo, do poema *Nuvem de Calças*: Você entrou,/cortante como um “toma!”,/torturando as luvas de camurça,/disparou:/“Sabe.../Vou me casar”; “Maldita!/Então nem isso basta?/Logo o grito rebentará a boca”; e em *Flauta*: “Feliz?/Um frio/“muito”; “Que Hoffman celestial te inventou, maldita?!”.

O eu-lírico aparece sempre subjugado por esse amor, como uma vítima do ciúme e o sentimento é fonte de um sofrimento com o qual não sabe lidar, como aparece, por exemplo em *O Homem*:

Farmacêutico!
Farmacêutico!
Onde
até o fim
o coração vai sofrer este tormento?
Será que nos campos do céu infinito
no delírio dos Saaras,
no ardor louco dos desertos
há refúgio para um ciumento?

Investido de toda a carga de suplício, o amor ligado ao sofrimento aparece nos três poemas longos e nos curtos (ainda que mais raramente nestes) e mais tarde em *Sobre Isto*. Um ótimo exemplo do sofrimento infligido pela mulher amada em um poema curto é “Lálitchka” (1916), poema em que a vida e a arte se imbricam explicitamente. O inferno, o desespero, o ciúme, o sofrimento, o suicídio: todos os *topoi* amorosos abundantes nos poemas longos se encontram abaixo:

Fumo de tabaco rói o ar.
O quarto -
um capítulo de inferno Krutchônikh.
Recorda -
Atrás desta janela
pela primeira vez
apertei tuas mãos, atônito.
Hoje te sentas,
no coração - aço.

Um dia mais
e me expulsarás,
talvez, com zanga.
No teu "hall" escuro longamente o braço,
trêmulo, se recusa a entrar na manga.
Sairei correndo,
lançarei meu corpo à rua.

Transtornado,
 tornado
 louco pelo desespero.
 Não o consintas,
 meu amor,
 meu bem,
 digamos até logo agora.
 De qualquer forma
 o meu amor
 - duro fardo por certo -
 pesará sobre ti
 onde quer que te encontres.
 Deixa que o fel da mágoa ressentida
 num último grito estronde.
 Quando um boi está morto de trabalho
 ele se vai
 e se deita na água fria.
 Afora o teu amor
 para mim
 não há mar,
 e a dor do teu amor nem a lágrima alivia.
 Quando o elefante cansado quer repouso
 ele jaz como um rei na areia ardente.
 afora o teu amor
 para mim

não há sol,
 e eu não sei onde estás e com quem.
 Se ela assim torturasse um poeta,
 ele
 trocaria sua amada por dinheiro e glória,
 mais a mim
 nenhum som me importa
 afora o som do teu nome que eu adoro.
 E não me lançarei no abismo,
 e não beberei veneno,
 e não poderei apertar na têmpora o gatilho.
 Afora
 o teu olhar
 nenhuma lâmina me atrai com seu brilho.
 Amanhã esquecerás
 que eu te pus num pedestal,
 que incendiei de amor uma alma livre,
 e os dias vão - rodopiante carnaval -
 dispersarão as folhas dos meus livros...
 Acaso as folhas secas destes versos
 far-te-ão parar,
 respiração opressa?²⁹⁹

Mas o eu-poeta não desiste do amor, ele deposita no coração a fé na potência do sentimento. Em *O Homem*, ele diz: “Meu negócio é o coração”; “Se o coração é tudo, /ora, pra quê, /pra que, então/te amontoei, querido dinheiro?”. Em *Flauta* ele reitera seu amor em um sentido mais universal: “O meu amor, /qual apóstolo de outrora, /espalharei por mil milhares de caminhos.”

Entretanto ele rejeita o amor burguês (pelo menos nos seus versos): Sei, /o amor o desgastou já. /Adivinho o tédio por tantas pistas. (*Flauta*) e exige um amor proporcional a seu gigantismo:

E aqui estou,
 colossal,
 curvo-me para a janela,
 fundo a fronte na vidraça.
 Será amor ou não?
 De que tipo —
 grande ou minúsculo?
 Como tão grande num corpo dessa jaça?
 Deve ser um pequeno
 sereno amorinho,
 que à buzina dos carros salta.
 Prefere bondes a cavalo e sua campainha.

²⁹⁹ Trad. Augusto de Campos.

O amor, enfim, como veremos nos poemas o leva a se oferecer em sacrifício de versos à amada e à humanidade. Vejamos dois exemplos de trechos diversos de *Flauta*:

Por todas vocês
que amei e amo
guardadas na gruta d'alma, ícones
ergo em brinde qual taça de vinho,
repleto de versos, meu crânio.

Aquela que rapou o coração,
privando de tudo,
que torturou em delírio minh'alma,
aceite minha oferenda, querida,
talvez, eu não invente mais nada.
Fira na data de hoje um feriado.
Crie,
à crucificação igual magia
Vejam —
com cravos de palavras
no papel estou pregado.

“Revolução” é outro termo que pode abranger muito mais do que o aspecto panfletário da sua biografia e obra. Este seria o lado mais concreto e visível, mas a vontade de revolução, o anseio pela mudança, são móveis que o impulsionam desde a adolescência, seja nas seguidas prisões por envolvimento nos grupos revolucionários, seja promovendo a mudança pela palavra na poesia. Dos três poemas trabalhados, *Nuvem* é o mais programático neste sentido, pois se organiza como quatro “gritos-manifestos” que destacam os pilares que devem ser demolidos: o amor, a arte, o sistema e a religião. Sua revolução não se restringe, portanto, ao domínio político-partidário, como se costumou reduzir, sobretudo durante o período stalinista. O comunismo é apenas uma das apostas de mudança. De fato, se tivéssemos de condensar os temas em um único termo, ele seria revolução, pois é a partir desse conceito que ele pensa todos os demais.

A revolução que ele almeja é total: na arte, nas relações humanas (amor, inclusive), no status quo petrificado do tzarismo, da religião e do capital. Um de seus combates mais ferrenhos é contra a inércia da vida cotidiana, tema central de *Sobre Isto* e que já aparece em *O Homem*. Jakobson também percebeu a insistência do tema da inércia do dia-a-dia, o “inimigo primordial do poeta”³⁰⁰, e do tema “irracional mais decisivo”: o amor esmagado

³⁰⁰ Jakobson, R., *op. cit.*, p. 16.

pelo *byt*.³⁰¹ Ele afirma que somente nesta obra “revela-se claramente a luta desesperada do poeta com a vida cotidiana”³⁰²: o poeta insurge-se contra ela e a consequência é a sua execução. O arqui-inimigo do poeta sempre foi o filistinismo. Os maiores temores de Maiakóvski eram a imutabilidade e a inércia da vida: “o fantasma de uma ordem mundial imutável – da vida cotidiana universal acomodada em apartamentos – sufoca o poeta.”³⁰³ Maiakóvski odiava o comodismo e seus versos serão sempre uma bomba contra o conforto. Observemos alguns trechos dos poemas longos abaixo, inicialmente de *Nuvem*, em seguida *O Homem*, quando ele se dirige a seu maior rival, o burguês.

Tirem, seus ociosos, as mãos dos bolsos —
peguem uma pedra, faca ou bomba,
e quem não tiver mãos —
venha assim mesmo e bata com a fronte!

As revoluções agitam o corpinho dos reinos,
o rebanho humano muda os tropeiros,
mas você,
soberano não coroadado dos corações,
nenhuma revolta atinge!

Como vimos anteriormente, a voz era sua lança contra a ordem estabelecida. Há vários trechos que fazem menção a ela, como este de *Nuvem de Calças*: Um grito eriçado ergueu-se na goela. /Eriçados, encalharam na garganta”. A revolução começa pela poesia. A palavra precisa ser renovada para dar continuidade ao processo de revolução em todas as esferas e para isso é preciso desviar os olhos do passado. Observemos o tratamento do tema em alguns trechos traduzidos de *Nuvem*:

Antes achava que
livros se faziam assim:
o poeta chegava,
abria de leve a boca,
e de repente levanta o canto o inspirado tolo —
aqui está!
Mas na verdade —
antes que saia o canto
perambula longamente, todo caloso,
e em silêncio se debate no lodo do coração,
a imaginação, uma tola sardinha.
Enquanto destilam, rangendo sem talento as rimas,
de amores e rouxinóis uma gororoba qualquer,

³⁰¹ Idem, pp. 23-4.

³⁰² Idem, p. 17.

³⁰³ Idem, p. 19.

Os poetas,
ensopados de choro e soluço,
escapam das ruas, a cabeleira embaraçada:
“Como cantar com tal dupla
as damas,
e o amor,
e a florzinha orvalhada?”

O que faço com Fausto,
que em desfile de foguetes
desliza com Mefistófeles no parquê do céu!
Eu sei —
ter um prego na bota
é pesadelo pior do que a fantasia de Goethe!

Que se dane se não há
nos Homeros e Ovídios
pessoas como nós,
da fuligem às cicatrizes.

Ao poeta cabe a missão de operar o milagre da palavra, de dar à rua a língua que ela não tem: “a rua crisa-se sem língua — ela não tem como gritar nem dizer.” (*Nuvem*) E ele não hesita, sempre acredita no poder que tem e está disposto ao autossacrifício. Jakobson afirma que “o poeta é a vítima expiatória, sacrificada em nome da verdadeira e futura ressurreição universal”³⁰⁴.

Enfim,
para que em verão
eu possa transformar os invernos,
água em vinho —
em mim
sob a lã do colete
bate
extraordinaríssima bolota. (*Homem*)

Fui eu
que o coração como bandeira ergui.
Inédito milagre do século vinte! (*Homem*)

³⁰⁴ *Idem*, p. 20.

e na coroa minhas palavras
são como convulsos arco-íris. (*Flauta*)

Esquecerei data, ano, dia.
Me trancarei sozinho com folha de papel.
Crie, de palavras por sofrimento iluminadas,
inumana magia! (*Flauta*)

No universo do poeta, deus é minúsculo e inútil, portanto, a revolta se volta contra aquele que permite o seu sofrimento e que também simboliza a inércia, afinal “veias e músculos — são mais seguros que orações” (*Nuvem*):

Sim, eu blasfemava.
Berrava que deus não existe (*Flauta*)

— Ouça, senhor deus!
Como não se entedia
na geleia das nuvens
todo dia mergulhar os olhos de mel? (*Homem*)

O próprio tema da morte, do suicídio e do tempo podem ser analisados pela ótica do elã revolucionário, pois ele queria subverter o tempo e vencer a morte, seja pela ressurreição física, seja por meio de uma viagem no tempo. Aliás, o suicídio é tema fortíssimo nos três poemas traduzidos e já aparecera em 1913, na peça *Vladimir Maiakóvski*. Avesso ao otimismo revolucionário, o motivo é tão recorrente na obra de Maiakóvski que Jakobson³⁰⁵ vê nele o prenúncio da morte do poeta em 1930. Vejamos o trecho de *Homem*:

E o coração anseia pelo disparo,
e a garganta delira pela lâmina.
Num delírio incoerente sobre o demônio
cresce minha angústia.
Vem atrás de mim,
à água me chama,
leva à rampa do telhado.

³⁰⁵ Idem, p. 30.

O suicídio representa a epítome de seu embate com o tempo. Em seu desespero para acelerar a chegada do futuro idílico, o poeta está condenado ao “exílio do presente”³⁰⁶. O tema do suicídio torna-se mais obsessivo à medida que o tempo passa, pois adquire-se a consciência do esmagamento inexorável promovido pelo cotidiano. A função do poeta para Maiakóvski estaria, então, ligada à crença da superação do tempo, outro tema contumaz na poesia maiakovskiana³⁰⁷. Sua obsessão pelo futuro recrudesce nos anos pós-revolucionários, mas atravessa toda a obra, pois o poeta deveria adiantar-se, projetar-se no futuro.

Enfim, a revolução socioeconômica, de que *Nuvem* é quase canto premonitório:

Onde o curto olhar das pessoas termina,
na cabeça das hordas famintas,
com a coroa de espinhos da revolução
chegará 1916.

Vão!
As segundas e as terças
pintaremos com sangue em festa!
Que a terra se lembre sob as fâças
daqueles que ela quis humilhar!

Que as bandeiras tremulem no calor do tiroteio,
como em cada festa decente —
elevem-se mais alto, pilares dos lampiões,
carcaças ensanguentadas de gerentes.

Súbito
as nuvens
e o resto nuvesco
erigiram no céu balanço do mar inacreditável,
como se operários brancos se dissipassem,
declarando greve enfurecida ao céu.

Vimos nessa seção algumas engrenagens da usina poética de Maiakóvski e comentamos brevemente a diversidade de temas e diálogos. Percebe-se assim a importância destas obras no conjunto da obra de Maiakóvski. A próxima parte será dedicada à apresentação dos poemas e às traduções comentadas. Como incomensuráveis galáxias, cada ciclo de poemas longos e curtos, além das demais formas de arte que praticou, se expandem

³⁰⁶ Idem, p. 37.

³⁰⁷ Idem, p. 35.

e são inesgotáveis. Acreditamos que apontar e isolar alguns exemplos representativos dos poemas que pesquisamos e, por conseguinte, de toda a obra pré-revolucionária (e em larga medida toda a obra) será uma contribuição para a leitura mais atenta e profunda.

Por fim, forneceremos, no capítulo quatro da segunda parte, notas e comentários que apoiarão a leitura de modo mais minucioso, inclusive no que tange aos aspectos linguísticos. Em vez de nos alongarmos em análises de cada tema ou de cada poema, esperamos que os capítulos anteriores somados a esse “capítulo-roteiro” tenham oferecido as coordenadas para a viagem poético-sideral que nos prometem os poemas traduzidos.

PARTE II

UNIVERSO

Tradução: a alquimia da (re)criação

*Hospitalidade linguística [...]: onde o
prazer de habitar a língua do outro é
compensado pelo prazer de receber em casa, na
acolhida de sua própria morada, a palavra do
estrangeiro.*³⁰⁸

O intuito desta breve apresentação é comentar algumas diretrizes tradutórias e tecer reflexões críticas a respeito das traduções que compõem a segunda parte da tese.³⁰⁹ Conforme comentamos no prólogo, uma parte da pesquisa consistiu em mapear as traduções já existentes em português no Brasil, dos poemas *Nuvem de Calças*, *Flauta de Vértebras* e *O Homem* para que, além do estudo da obra de Maiakóvski, pudéssemos contribuir com traduções de textos inéditos. A descoberta de algumas deu-se quando já havíamos começado o trabalho de análise e de tradução. Portanto, no caso de *Nuvem de Calças* — obra já traduzida integralmente por Nogueira e parcialmente por Guerra —, e de *Flauta vertebral* — parcialmente traduzido pelos Campos e Schnaiderman, totalmente traduzido por Guerra — nossa proposta consistiu, na verdade, numa retradução. Em parte, por desconhecermos de início a existência de alguns trabalhos, em parte para completar as lacunas das traduções de fragmentos.

No caso de Guerra há ainda outra justificativa para a retradução, já que ele realizou traduções indiretas, conforme revela no prefácio da edição: “para traduzi-los [os poemas], confrontamos versões francesas, espanholas e inglesas e, em questões de somenos, consultamos algumas vezes o texto russo. Não obstante, em certos casos, tivemos de optar antes por uma adaptação do que por uma tradução propriamente dita.”³¹⁰ O tradutor também expõe no prefácio seu objetivo e método: o intuito era “preencher uma lacuna” e repetir o que “em outros países cultos” haviam feito “pela divulgação do grande poeta russo.” Segundo Guerra, os poemas da antologia eram quase todos inéditos em português e alguns mesmo em espanhol.

³⁰⁸ Paul Ricœur. “Desafio e felicidade da tradução”. In: *Sobre a Tradução*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 30.

³⁰⁹ Notas, comentários e detalhes das soluções serão apresentados em um capítulo à parte (“Soluções insolúveis”).

³¹⁰ Cf. prefácio de E. C. Guerra, in: *Maiakovski*. Antologia Poética. Trad. de E. C. Guerra. São Paulo: Max Limonad, 1981, p. 4.

A visão geral que se tem de sua tradução é que o conteúdo tem uma preponderância sobre a forma. Embora se tenham mantido a estrutura em versos e as imagens, pouca atenção foi dada a um dos aspectos fundamentais da poética de Maiakovski: a sonoridade. Parece-me que a proposta de Guerra está mais associada à ideia defendida por Goethe³¹¹ de uma tradução preocupada em expor o conteúdo, desvencilhando-se num primeiro momento dos recursos poéticos e apagando a estranheza do estrangeiro para melhor aclimação da tradução em solo nacional. A dinâmica da tradução de Guerra tende à explicitação, não há tanta preocupação com a recuperação das marcas estilísticas do original. Talvez em função do filtro das línguas intermediárias. Sem desvalorizar o trabalho importante que realizou para divulgar Maiakóvski no Brasil, acreditamos que o fato de ele não ter trabalhado diretamente com o texto russo durante todo o processo tradutório é motivo suficiente para empreendermos uma nova tentativa.

Por fim, no tocante ao poema *O Homem*, ele é inédito em português no Brasil, segundo nossas pesquisas até o momento. Portanto, os breves pontos de reflexão que levantaremos se referem tanto às teorias de tradução, quanto às de retradução. Reitero que este não é o escopo principal da tese e que apresentaremos apenas alguns eixos que costumam nortear nossa práxis tradutória. Assim, apontaremos algumas discussões³¹² sobre (re)tradução crítica, bem como sobre a tradução poética já levantadas por Álvaro Faleiros, José Paulo Paes, Antoine Berman, Yves Gambier, dentre outros.

Inicialmente, cabe lançar um olhar às diversas definições de (re)tradução. Faleiros a define como a “reapropriação de uma obra já traduzida, acrescentando-lhe novas leituras e relevos por meio da reescritura da reescritura; movimento duplo, voluntário ou não, de crítica: [...] A retradução configura-se, assim, como um espaço possível e rico de reflexão sobre o fazer poético.”³¹³ Para Gambier, “a retradução seria uma nova tradução, numa mesma língua de um texto já traduzido, parcial ou integralmente. Ela estaria ligada à noção de atualização dos textos, determinada pela evolução dos receptores, seus gostos, suas necessidades, suas competências.”³¹⁴

³¹¹ Cf. Johan Wolfgang Goethe. “Três trechos sobre a tradução”. Tradução de R. Friesen Blume. In: W. Heidermann (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Antologia Bilingue. Vol. 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC, 2001, pp. 15-23.

³¹² Nesta seção, recorreremos às ideias discutidas em dois artigos nossos elaborados durante o doutorado: “Uma outra ‘Nuvem de calças’: a retradução em busca de Maiakóvski”. In: *Caderno de literatura em tradução*, dossiê especial sobre Literatura Russa, v. 20 (2018); “E por falar em poesia: especificidades tradutórias da lírica de Maiakóvski”. In: *Tradterm*, v. 28 (2016).

³¹³ Faleiros, A. *Crítica e retradução poética*. São Paulo, 2010, p. 10.

³¹⁴ Gambier, Y. « La retraduction, retour et détours ». In : *Meta* 393 (1994), p. 413.

Já Berman faz uma distinção entre tradução e retradução. Enquanto aquela pertence ao domínio do inacabado, a retradução circunscreve-se no espaço da busca pela completude. Consequentemente, as retraduições perfazem um caminho que virtualmente conduz à tradução “perfeita” num processo infinito de busca. De acordo com Skibinska, a retradução é o espaço em que se manifesta a subjetividade do tradutor e “um terreno de investigação de predileção para examinar os traços que o tradutor deixa no seu texto”.³¹⁵

Terreno fértil, espaço múltiplo, a retradução pode ser vista como uma forma de crítica, “ao propor uma nova tradução em função de traduções já existentes.”³¹⁶ Ainda sobre o viés crítico, de acordo com Paes³¹⁷, a crítica de tradução tem a função de determinar quanto há de perda, compensação ou até mesmo ganho durante o processo. A retradução constitui um fenômeno antigo e decorre de vários fatores, como decisões comerciais e editoriais e necessidade de atualizar o texto traduzido. Berman³¹⁸ sustenta que a retradução surge da necessidade, não de suprimir, mas ao menos de reduzir, o esmaecimento do original. Segundo Gambier³¹⁹, a retradução, levando em conta as versões precedentes, reelabora e encontra outras soluções para a tradução do texto de partida. Assim, a retradução conjuga as dimensões sociocultural e histórica.

Compreendido o espaço próprio da retradução, a pergunta é por que retraduzir? Gambier³²⁰ responde: para preencher lacunas de textos parcialmente traduzidos, para corrigir possíveis contrassensos, para recuperar o estilo, o tom, o ritmo do original. Particularmente, apreciamos a visão de Susam-Sarajeva³²¹ segundo a qual “uma nova tradução não é necessariamente consequência do envelhecimento de uma ou mais traduções existentes ou da evolução dos gostos do público, tampouco se quer sempre superá-las”. Também concordamos com Mavródin³²², para quem muitas vezes a retradução se justifica pela compreensão diversa que se tem do texto traduzido, como um encenador que propõe um novo espetáculo.

O tradutor é um mediador cultural que lida com a representação da realidade e não com a realidade. Não se pode falar, então de estabilidade e perenidade absolutas. A tradução pode ser vista como *um* comentário pessoal de *uma* leitura de *um* texto. Por conseguinte, é

³¹⁵ Skibinska, E. « La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». In: *Doletiana 1*, 2007, p. 2.

³¹⁶ Faleiros, op cit., p. 29.

³¹⁷ Paes, J. P. *Tradução. A ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990, p. 110.

³¹⁸ Berman, « La retraduction comme espace de la traduction ». In : *Palimpsestes* [en ligne], 4/1990, p. 5.

³¹⁹ Gambier, op. cit., p. 413.

³²⁰ Idem, p. 415.

³²¹ SUSAM-SARAJEVA, 2003 *apud* Skibinska, op. cit., p. 5.

³²² Ver « Proust traduit et retraduit Septième Assises de la traduction littéraire », 1991, p. 77.

importante refletir acerca da posição assumida pelo tradutor e do lugar reservado ao leitor. Toda tradução encerra uma posição ideológica, apresenta a voz do tradutor e os sentidos do texto se (re)constróem na interação da leitura.

Traduzir é o mais profundo exercício crítico que um pesquisador pode empreender, não há mergulho mais profundo do que o despir poético que realizamos ao analisar cada unidade de tradução. Ademais, é prática generosa, pois compartilha com outros pesquisadores, tradutores, estudantes e leitores em geral, seja uma nova visão do texto (se já existir uma tradução), seja a primeira, caso não haja tradução prévia e a língua lhes seja inacessível. É fundamental também manter a humildade, na medida em que nunca somos a leitura derradeira, nunca damos a última palavra e não deveríamos negar a outros a oportunidade de traduzir algo apenas porque já foi traduzido. Há mercados editoriais como o norte-americano, o britânico, o francês e o alemão, por exemplo, em que abundam as traduções de uma mesma obra, sem que isto configure competição ou desrespeito aos primeiros tradutores. Quanto mais democratizarmos a área da tradução, mais teremos a ganhar, em quantidade e em qualidade.

Quanto ao “norte” de nosso trabalho na tradução de poesia, eles são os traços da poética do escritor traduzido. Portanto, as características elencadas no capítulo 3 da primeira parte da tese (“Cosmos: líricos poemas longos”) balizam as soluções que buscamos alcançar. Conforme Tchukóvski, “o mais importante [é transmitir] a personalidade artística do autor traduzida em toda a originalidade do seu estilo.”³²³ Como a linguagem de Maiakóvski é fundamentalmente oral, privilegiamos soluções que contemplem a fluidez da declamação do poema. Os críticos formalistas Khárdjiev e Trénin³²⁴ afirmam que “a principal diferença entre a poesia de Maiakóvski e a de todos os poetas russos anteriores consiste no fato de que os versos de Maiakóvski são destinados à voz, à recitação em voz alta diante de um vasto auditório”. Consequentemente, foi nosso objetivo cardeal, durante o processo tradutório, transpor a sua eloquência do russo para o português brasileiro, mantendo a linguagem a mais natural e próxima da oralidade quanto possível. Para ler bem a poesia de Maiakóvski é preciso aguçar os ouvidos para absorver a miríade de sons ásperos, retumbantes e a sofisticada complexidade rítmica. Recursos que ele emprega sem prescindir da linguagem popular, do jargão, da gíria e, por vezes, da exploração de neologismos. Nossa intenção foi,

³²³ Tchukóvski, K. *La traduzione: una grande arte*. Venzia: 2003 apud Barreiros, J. C. “O Que é uma Boa Tradução?” “É uma Tradução Bem-feita” “E o que é uma Tradução Bem Feita?...”. In: *Babilônia*, Lisboa, n. 2-3, 2005, p. 129.

³²⁴ Khárdjiev, N. e Tretine, V. *La culture poétique de Maïakovski*. Lausanne: L’Age d’Homme, 1982, p. 231.

conforme ideia de Schleiermacher³²⁵, trazer o texto original de 1914-15 ao leitor atual para que ele experimente o mesmo tom de proximidade em relação ao texto que um russo nativo àquela época.

Já mencionamos que Maiakóvski tem uma linguagem fragmentada, elíptica. Procuramos não explicar ao leitor aquilo que é enigmático no original, portanto completar frases, organizar em demasia a sintaxe, explicar aquilo que mal foi sugerido não são atitudes adotadas no nosso processo tradutório. Ele privilegiava as rimas inesperadas e a sonoridade áspera, justamente para reforçar a relação da forma e do conteúdo: “A rima amarra as linhas, por isto o seu material deve ser ainda mais forte que o material utilizado nas demais linhas.”³²⁶ A ideia é aprofundada por Trenin e Khardjiev³²⁷: “A rima de Maiakóvski é sempre portadora de sentido, por isso ela só é possível em um contexto determinado”, “ela desempenha o papel original de reforçar o sentido”. Esta é uma das dificuldades enfrentadas ao se traduzir Maiakóvski: não basta recuperar as rimas, eles devem, na medida do possível, associar os mesmos sentidos. Assim, buscamos sempre que possível manter a rima entre os mesmos versos e termos.

Além dos aspectos sonoros, há um outro crucial na poética de Maiakóvski: os neologismos. É preciso identificá-los como tal, esmiuçar sua gênese morfológica e tentar, se possível e desejável, recriar a palavra pelo mesmo processo em português. Os comentários do capítulo 4 explicam em detalhes as escolhas e processos de formação de cada um deles. Nem sempre optamos por empregar um neologismo em português, mas cada neologismo identificado em russo foi meticulosamente analisado para orientar futuras novas soluções nossas ou de outros pesquisadores interessados no tema. É interessante notar que as imagens e as ideias maiakovskianas mantêm a força mesmo em casos em que a tradução não (con)seguiu o mesmo resultado sonoro. A vitalidade delas mantém-se graças à organicidade do seu sistema formal. A tradução destes poemas pretende, pois, apresentar ao leitor a complexidade e a potência orgânica e coerente de Maiakóvski desde a gênese de sua poética.

Outros desafios específicos do poeta são a irregularidade da pontuação, a instabilidade dos aspectos verbais e a economia verbal. Tentamos respeitar o original e não o maquiagem ou organizar. Evitamos o vocabulário rebuscado, buscamos empregar palavras do cotidiano e manter o registro original, por isso a alternância de pronomes de tratamento: “tu”, “você”, “vós”, “o senhor”. É particularmente típico destes poemas “jovens” estruturas

³²⁵ Cf. Friedrich E. D. Schleiermacher. “Sobre os diferentes métodos de traduzir”. Tradução de Celso Braidia. In: *Princípios*, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007, p. 233-265.

³²⁶ *Idem*, p. 192.

³²⁷ Khardjiev, N. e Tretine, V., op. cit., p. 292.

sintáticas arrevesadas que impactam até mesmo o leitor nativo russo, portanto empregamos o mesmo processo em alguns versos na tradução.

O método de trabalho consiste numa primeira imersão sonora e, em seguida, no esboço da tradução, já tentando, quando possível, conferir os traços poéticos mais evidentes. Para organizar a tradução aproveitamos a própria arquitetura dos poemas, suas divisões e subdivisões. Traduzimos cada seção como um bloco poético, por vezes cada estrofe. Posteriormente foram realizadas inúmeras revisões e modificações e cada releitura enseja novas soluções. Em seguida, passamos à releitura atenta do original russo, marcando os aspectos sonoros relevantes: rimas, assonâncias, aliterações. Nós os ressaltamos no texto traduzido e trabalhamos na sua recuperação, preferencialmente no mesmo ponto do original. Como o som é essencial nos poemas de Maiakóvski, privilegiamos a sonoridade na tradução mesmo quando é necessário sacrificar o significado “literal” da palavra no original

Consideramos o trabalho preliminar de preparo do terreno tradutório, partindo dos níveis mais abrangentes relativos ao sistema, para os mais específicos inerentes ao texto, fundamental para se alcançar um bom resultado. O cotejo com a professora russa Ekaterina Volkova Américo foi fundamental para esclarecer pontos ainda confusos. Ela nos ajudou também a recuperar alguns aspectos linguísticos que haviam passado despercebidos.

Trata-se de um primeiro exercício de tradução poética que certamente exigirá revisões e novas reflexões em momento oportuno. Nosso projeto procurou recuperar as imagens, as marcas sonoras e a arquitetura verbal do texto, com o apoio de notas e comentários para elucidar questões linguísticas, soluções tradutórias e promover a contextualização da obra. Estas informações encontram-se no quarto capítulo desta parte em “Soluções insolúveis: notas e comentários às traduções”.

O trabalho sisífico do tradutor tem uma dupla mirada e está sempre em busca da solução perfeita. Mário Laranjeira argumenta que “cada tradução é tão única quanto o poema original”³²⁸ e que “o bom tradutor é o que produz um bom texto, um bom poema, autônomo, como objeto que, uma vez criado, passa a valer e a viver por si mesmo na relação que gera com seu leitor.”³²⁹ Como Berman, carregamos a certeza de que não existe intraduzibilidade absoluta, assim como não há tradução perfeita. Ela é um processo contínuo e perene. Felizmente, pode-se sempre retraduzir. Nesse *continuum* defendido por Gambier³³⁰, tradução é ato inacabado, um eterno refazer, interlocução constante em busca de uma perfeição

³²⁸ Laranjeira, M. *Poética da Tradução*. Col. Criação & Crítica no 12. São Paulo: Edusp, 2003, p. 39.

³²⁹ Idem, p. 38.

³³⁰ 1994

inalcançável. Tela de Penélope tecida incessantemente à espera da tradução derradeira que nunca se concretizará.

Preparemos, então, a voz para a leitura das traduções...

Os versos dos poemas, em português e em russo, foram numerados para facilitar a localização dos comentários e exemplos. O total de versos numerados não contabiliza exatamente o número de versos do poema. A transliteração dos nomes próprios, toponímia e termos apontados na tese baseou-se na tabela concebida pelo curso de russo da Universidade de São Paulo.

TABELA DE TRANSLITERAÇÃO DO RUSSO PARA O PORTUGUÊS

Alfabeto russo	Transcrição para registro catalográfico ou linguístico	Adaptação fonética para nomes próprios
А	A	A
Б	B	B
В	V	V
Г	G	G, Gu antes de <i>e, i</i>
Д	D	D
Е	E	E, Ié
Ё	Io	Io
Ж	J	J
З	Z	Z
И	I	I
Й	I	I
К	K	K
Л	L	L
М	M	M
Н	N	N
О	O	O
П	P	P
Р	R	R
С	S	S, SS (intervocálico)
Т	T	T
У	U	U
Ф	F	F
Х	Kh	Kh
Ц	Ts	Ts
Ч	Tch	Tch
Ш	Ch	Ch
Щ	Chth	Chth
Ъ	”	
Ы	Y	Y
Ь	’	
Э	É	É
Ю	Iu	Iu
Я	Ia	Ia

Fonte: *Caderno de Cultura e Literatura Russa*, n. 1, São Paulo, março de 2004.

Nuvem de calças

*E sinto —
“eu”
pra mim é pouco.
Alguém jorra de mim feito um louco.
Maiakóvski, Nuvem de Calças, 1915.*

O poema *Nuvem de Calças* foi composto no início de 1915, em Kuokkala, estância finlandesa frequentada por Maiakóvski e diversos artistas russos. O projeto, entretanto, datava do ano anterior, segundo a autobiografia *Eu mesmo* (1922/1928): “Início de 1914. Sinto maestria. Posso dominar um tema. Inteiramente. Formulo a questão do tema. Um tema revolucionário. Penso em ‘Uma nuvem de calças’”. Segundo o escritor Tchukóvski, Maiakóvski passava os dias caminhando à beira-mar compondo versos, o que é corroborado novamente em *Eu mesmo*.³³¹

Ao anoitecer, vagueio pela praia. Escrevo a “Nuvem”. Fortaleceu-se a consciência da proximidade da revolução. [...] M. Gorki. Li para ele partes da “Nuvem”. Sensibilizado, Gorki me cobriu de lágrimas todo o colete. Comovi-o com meus versos. Fiquei um tanto orgulhoso. Logo ficou claro, porém, que Gorki chorava sobre todo colete de poeta. Assim mesmo, conservo o colete. Posso cedê-lo a alguém, para um museu de província.

Em prefácio à edição de 1918, Maiakóvski afirma que o poema é “o catecismo da arte atual”. Seu subtítulo “Tetrático” prenuncia a divisão em quatro partes introduzidas pelo prólogo. A cada uma corresponde uma palavra de ordem: “abaixo o vosso amor”, “abaixo a vossa arte”, “abaixo o vosso sistema” e “abaixo a vossa religião” – quatro gritos quatro partes”.³³²

Censuradas, as primeiras edições saíram com seis páginas repletas de pontos. “Quando levei a obra ao censor, perguntaram-me: ‘— Você quer acabar nos trabalhos forçados?’, eu respondi ‘de jeito nenhum, isso não faz nem um pouco meu estilo.’”.³³³ O

³³¹ Idem, p. 96.

³³² Cf. prefácio à segunda edição de 1918, “Долой вашу любовь!”, “Долой ваше искусство!”, “Долой ваш строй!”, “Долой вашу религию” – четыре крика четырех частей.” Vera Teriôkhina. “Poema velikolepnykh neojdannostei” [“Poema de surpresa grandiosa”]. In: V. Maiakóvski. *Oblako v Chtanakh* [*Nuvem de Calças*]. Moscou: Gossudarstvenny Muzei V. V. Maiakovskogo, 2015., p. 33.

³³³ Cf. apresentação de C. Frioux. In: Maïakovski. *Poèmes*. 1913-1917. Paris: L’Harmattan, 2000, p. 69.

título inicial também sofreu censura: *O décimo terceiro apóstolo* foi imediatamente vetado por blasfêmia. A justificativa dos demais cortes foi a abordagem de “temas politicamente sensíveis”.³³⁴ Na rubrica “Convocação” de sua autobiografia, Maiakóvski comenta a ação da censura: “Publiquei ‘A flauta-vértebra’ e a ‘Nuvem’. A nuvem saiu muito limpinha. A censura soprou nela. Umas seis páginas só de pontos. Daí data o meu ódio aos pontos. E às vírgulas também.”³³⁵

Capa e dedicatória, edição fac-símile de 1915

Amostra de página com cortes da censura

A criação do título definitivo, *Nuvem de Calças*, é envolta por uma anedota. Ao perguntarem como associava o lirismo a tamanha rudeza, Maiakóvski teria declamado alguns versos do prólogo que se concluem com a expressão:

Se quiserem —

³³⁴ Jangfeldt, B. *La vie en jeu*. Une biographie de Vladimir Maïakovski. Paris: Albin Michel, 2010, p. 77.

³³⁵ Maiakóvski, op. cit., p. 96.

serei furioso até o osso
— e, como o céu, que novas cores realça —
se quiserem —
serei perfeitamente afetuoso,
não um homem, mas uma *nuvem de calças*!³³⁶

Julho de 1915, “uma data gratíssima”³³⁷: Maiakóvski conhece, por intermédio da amiga Elsa Triolet³³⁸, Óssip e Lília Brik, personagens centrais na sua obra e biografia a partir de então. Eles ouvem a primeira leitura da versão definitiva do poema. Óssip declara que Maiakóvski “é um grande poeta mesmo que nunca mais escreva uma linha sequer”³³⁹ e decide editá-lo às suas expensas. Entretanto, a primeira tiragem de 1050 exemplares não foi um sucesso de vendas. Somente em 1918 *Nuvem de Calças* foi publicado integralmente pela Associação da Arte Socialista, em Petrogrado, com suas quatro partes antecedidas pelo prólogo³⁴⁰, trecho que antecipava o tom provocatório da obra. O subtítulo “Tetrático” faz uma referência ao típico tríptico do ícone ortodoxo.

*Tríptico de Cristo Pantocrator*³⁴¹

Segundo o especialista na obra de Maiakóvski, Bengt Jangfeldt, por “vosso” pode-se apreender “do mundo capitalista”³⁴². No entanto, para ele não se trata de uma revolta social, embora o protesto não seja desprovido de tal dimensão. No final das contas, é uma “revolta

³³⁶ Trecho do prólogo. Tradução e grifo nossos.

³³⁷ Maiakóvski, op. cit., p. 96.

³³⁸ Elsa Triolet (1896-1970), escritora russa, irmã de Lília, emigrou para a França nos anos 1920. Casou-se com o poeta francês Louis Aragon, grande admirador da obra de Maiakóvski.

³³⁹ Jangfeldt, op. cit., p. 77.

³⁴⁰ Já havíamos apresentado uma proposta de tradução comentada do prólogo nos artigo “E por falar em poesia: especificidades tradutórias da lírica de Maiakóvski”, publicado na revista *Tradterm*, v. 28 (2016) e em “Uma outra ‘Nuvem de calças’: a retradução em busca de Maiakóvski”, no *Caderno de Literatura em Tradução*, dossiê especial sobre Literatura Russa, n. 20 (2018). Tais propostas de tradução já foram revistas e modificadas dentro da perspectiva de auto-retradução crítica.

³⁴¹ URL: <http://archangelsbooks.com/prodimages/Giant/Icons/LUM136602906.jpg>, acesso em 09 de setembro de 2017.

³⁴² Jangfeldt, op. cit., p. 71.

mais profunda, uma revolta existencial contra uma época e uma ordem de mundo que faz da vida humana uma tragédia.” Para Jangfeldt³⁴³ é, em suma, uma revolta contra Deus:

o responsável pelo amor infeliz e impossível de Maiakovski não é ninguém além de Deus [...] O amor conduz o homem à loucura, à beira do suicídio, mas o céu permanece mudo; não há ninguém a quem pedir explicações. A ordem do mundo permanece imutável, a revolta é vã e encontra apenas o silêncio.

O diálogo mais imediato se estabelece com a peça *Vladimir Maiakóvski. Uma Tragédia*, de 1913. No ensaio “Sobre os vários Maiakóvskis”, o próprio poeta chama *Nuvem de Calças* de “sua segunda tragédia”³⁴⁴. Ainda de acordo com Jangfeldt³⁴⁵, se comparada às obras anteriores,

a *Nuvem* era de um não-futurismo surpreendente. Com efeito, o poema continha metáforas audaciosas e neologismos, mas não consistia mais naquela poesia experimental de formalismo áspero que fizera sua reputação. Não, a novidade residia na mensagem e no tom, mais expressionista que futurista.

Com efeito, os traços expressionistas nas primeiras obras maiakovskianas eram bastante acentuados. Considerando a relação estreita entre a primeira peça e os poemas longos compostos antes da revolução de outubro, inclusive *Guerra e Mundo* de que não tratamos nesta tese, tem-se a impressão de um texto único, firmemente entretecido. No entanto, não concordamos com a afirmação de Jangfeldt. O Expressionismo foi um dos movimentos de vanguarda, cuja manifestação mais contundente deu-se na Alemanha. De fato, há diversos estudos que apontam para as marcas de tal movimento na arte russa do período, o que não exclui as características do próprio movimento cubofuturista integrado por Maiakóvski. Como afirmamos anteriormente, o movimento russo também era marcado por diferenças internas. Talvez a impressão de menor violência que tem o especialista sueco provenha justamente por ser um poema longo, em que os temas se encontram mais desenvolvidos; os mais curtos explodem com pronunciada rapidez. Os temas, as metáforas, os neologismos e a sonoridade áspera estavam presentes em *Nuvem*, o que faz dele um poema cubofuturista, com suas pinceladas velozes da cidade e da natureza modificada pelo progresso.

O poema *Nuvem de Calças* reúne vertentes de uma época conturbada, em que a revolução é integrada à arte e à vida sociopolítica. O que à primeira vista parece um lamento de amor não correspondido, é de fato isso e muito mais: “tornou-se uma profecia dos

³⁴³ Idem, p. 75.

³⁴⁴ “O raznykh Maiakovskikh” [“Sobre os diferentes Maiakóvskis”] In: *Jurnal jurnalov*, 12 de agosto de 1915, n. 17.

³⁴⁵ Jangfeldt, op. cit., p.70.

impactos revolucionários”. Para Tiriôkhina, nele Maiakóvski filia-se à tradição romântica e à rebeldia de Byron, Púchkin, Lérmontov e Heine. Trata-se de um “poema único pela concentração de forças poéticas [...] no qual já se encontram muitos desdobramentos dos futuros motivos, imagens, técnicas e trabalho vocabular.”³⁴⁶

Nuvem teve múltiplas repercussões na obra do poeta, em versos e expressões das obras ulteriores, tais como o amor roubado de *Flauta*, o sacrifício em *Guerra e Mundo*, na autobiografia *Eu mesmo*, nos poemas “Muito bem!” e “Escutem!”, no evangelho maiakovskiano de *O Homem*, na cidade doente de *Aplenos pulmões*, e até nos versos inacabados do fim da vida. Seus desdobramentos futuros, não impedem a mirada para o passado, sobretudo com os traços expressionistas da tragédia *Vladimir Maiakóvski*. A relação entre ambas é tão evidente que *Nuvem* foi inclusive definida, por Maiakóvski, como a “segunda tragédia”, subtítulo que acompanhou os trechos do poema publicados de fevereiro de 1915 a meados de agosto.

Não restaram manuscritos, exceto um pequeno rascunho de fragmento da última parte, e alguns versos que não foram mantidos na versão final. Como era comum à época, Maiakóvski os tinha na memória, assim como, vários de seus colegas. O poema tem 724 versos, distribuídos em um prólogo e em quatro partes.

A primeira fala do amor por Maria, cuja inspiração vem de Maria Deníssova e de Sofia Chamardiná, mulheres por quem Maiakóvski se apaixonara durante as turnês de conferência futurista³⁴⁷. Nesta seção, o eu-lírico a espera em um quarto de hotel, mas a impaciência faz com que um nervo salte do crânio. Em seguida, outros nervos saltam em violenta convulsão, o que faz desabar o forro do teto do andar de baixo. Finalmente Maria chega e, fria, anuncia seu casamento. O eu-lírico aparenta calma, mas no fundo há um “eu” violento que quer se rebelar e fugir de si. Ele está doente, em chamas, mas não se pode escapar do incêndio do próprio coração.

Na segunda parte, contra a arte “envelhecida”, o poeta pede que o glorifiquem. A atitude é explicitamente niílista e ele fala com derrisão de livros e poetas edulcorados que cantam por inspiração a “gororoba de flores e de rouxinóis”. Ele evoca a rua, privada da língua e os seus tipos: estudantes, prostitutas, construtores. A boca do poeta deve parir novas palavras que rebatizem os corpos. O panteão da literatura — Goethe, Homero, Ovídio —

³⁴⁶ Teriôkhina, p. 33.

³⁴⁷ Apesar de o fato ser real, Maiakóvski afirmou que escolheu o nome “Maria” por encarnar o feminino e pela sonoridade. Acrescentamos o caráter bíblico do nome. Assim, ele não hesitou em dedicar o poema a Lília mais tarde, quando se conheceram.

deve dar lugar aos novos versos. Para isso, o poeta está pronto a se sacrificar, a se oferecer à crucificação como Cristo.

Na terceira parte, critica-se a ordem vigente, os valores, as preocupações pequeno-burguesas e a alienação dos poetas. Convoca todos à mudança, à revolução, que “tirem as mãos dos bolsos/peguem uma pedra, faca ou bomba, /e quem não tiver mãos —/venha mesmo assim e bata com a fronte!”. Mas o dia se esvai, nada acontece e a inércia o exaspera. No final desta parte, ele se coloca como o décimo terceiro apóstolo, Matias, segundo as escrituras, aquele que substituiu Judas como apóstolo. O escritor e tradutor Charles Dobzynski ressalta que a alegoria do “décimo terceiro apóstolo” permeará como filigrana todo o poema, reforçando a imagem bíblica com o nome da amada Maria. O tradutor diz:

O décimo terceiro apóstolo dispõe do poder de completar a Paixão. Misticismo e sentido revolucionário se confundem aqui como em *Os Doze* de Aleksandr Blok que *Nuvem* terá talvez influenciado (o poema é de 1918) em que os apóstolos se colocam à frente do cortejo dos trabalhadores sob o emblema da bandeira vermelha, enquanto ‘coroados de rosas brancas/Jesus Cristo marcha adiante’.³⁴⁸

Na última parte do tetrático, o alvo é a religião. O poeta volta-se novamente para Maria e implora em vão sua atenção, seu corpo como “o pão nosso de cada dia”. Enfim, sua revolta explode contra deus. O poeta condena sua inação, sua inutilidade, o rebaixa a um mero “deuseco” e o ameaça. Como deus não faz nada e só contempla dos céus? Para o poeta da ação, isto é inaceitável.

Parece-nos que o poema não havia sido integralmente traduzido do russo para o português, no Brasil, até 2012, quando André Nogueira o publicou pela Editora Medita. Tal edição está esgotada, mas se encontra disponível na internet³⁴⁹. Até a publicação de Nogueira, havia apenas a tradução do prólogo e da primeira parte feitas por E. C. Guerra, nos anos 50, sem que a fonte seja informada com precisão pelo tradutor.

Nossa tradução parte do texto original, em russo e para tal tarefa foram empregadas três edições russas: a disponível nas obras poéticas reunidas e publicadas em 2018, um fac-símile da primeira edição com os trechos suprimidos pela censura manuscritos por Lília Brik e uma edição crítica comentada mais recente.³⁵⁰ Há discrepâncias entre tais edições. A fac-símile não apresenta nenhuma pontuação, há diferenças também na estrofação, principalmente nas partes manuscritas. Nestes casos, optamos por seguir a organização da

³⁴⁸ Cf. prefácio de Charles Dobzynski, in: Maïakovski. *Le nuage en pantalon*. Trad. Charles Dobzynski. Paris : Le temps des Cerises, 2011, pp. 13-14.

³⁴⁹ URL: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2012/10/26/uma-nuvem-de-calcas-maiakovski/>, último acesso em 13 de novembro de 2017.

³⁵⁰ Ver informações completas nas referências bibliográficas, rubrica “Obras de Maiakóvski”.

edição fac-símile, pois se aproxima mais do que concebeu o poeta originalmente, embora tenhamos acompanhado a revisão ortográfica das edições mais modernas.³⁵¹ Quando há deslocamento do acento tônico usual da palavra, indicamos na transcrição do poema em russo, conforme o original. Os trechos sublinhados referem-se às supressões realizadas pela censura e foram assinalados tanto em russo, como em português. Material complementar — fotos, desenhos, retratos e pinturas da época — encontra-se disponível nos anexos.

Nesta obra se prenunciam muitos traços das subseqüentes. Com forte carga emocional e metáforas surpreendentes, *Nuvem de Calças* constitui uma obra basilar concentrando temas que irrigam toda a sua obra: loucura, suicídio, conflito com Deus, miséria existencial. Que este primeiro exercício de tradução consiga sugerir ao leitor a relevância de seus quatro painéis.

³⁵¹ Houve uma reforma ortográfica na língua russa em 1918, com a supressão de certas letras, mudanças e simplificações ortográficas. Como o poema é de 1915, o fac-símile segue as normas da grafia pré-revolução.

Primeira etapa da tradução poética:

Nuvem de Calças

Tetrápico

Prólogo

Seu pensamento,
devaneante no cérebro amolecido,
qual criado hiperobeso¹ num sofá manchado,
vou ridicularizar, insolente e corrosivo,
vou atizar o coração com um trapo ensanguentado.

Não tenho cabelos brancos na alma
menos ainda a tal senil calma!
Solto a voz, circuntrovejo² a humanidade,
10 e sigo belo,
aos vinte e dois anos de idade.

Delicados!
Vocês enfiam o amor num violino.
O bruto num tambor coloca o amor.
Mas pra virar do avesso, como eu, não são sábios,
para ser inteiro lábios!

Venham aprender —
20 da sala de estar de cetim,
solene burocrata da liga de querubim.

E aquela que folheia calma os lábios,
como a cozinheira as páginas de um livro afim.

Se quiserem —
serei furioso até o osso

— e como o céu que novas cores realça —
se quiserem —

30 serei perfeitamente afetuoso,
não um homem, mas uma nuvem de calças!

Não creio na Nice laureada³!
De novo me louvam⁴
homens, qual em hospital, apodrecendo deitados,
e mulheres gastas como ditados.

1

40 Acham que é delírio da malária?

Foi assim,
assim em Odessa⁵.

“Virei às quatro” — disse Maria⁶.

Oito.
Nove.
Dez.

50 E eis que a tarde
macabra,
fria⁷,
partiu pela janela
rumo ao horror noturno.

Às costas decrepitas, risos e rinchos
dos candelabros.

60 Estou irreconhecível agora:
o colosso fibroso
geme
e se debate.

O que tal bloco⁸ quer?
Esse bloco tem tantas vontades!

Afinal não importa
se é de bronze
meu coração de ferro frio.

70 À noite, seu zunido
quer abafar no macio,
no feminino.

E aqui estou,
colossal,
curvo-me para a janela,
fundo a frente na vidraça⁹.
Será amor ou não?
De que tipo —

80 grande ou minúsculo?
Como tão grande num corpo dessa jaça?
Deve ser um pequeno
sereno amorinho¹⁰,
que à buzina dos carros salta¹¹.
Prefere bondes a cavalo e sua campainha.

Mais e mais,
mergulhando o rosto
no rosto sardento da chuva,
90 espero,
salpicado pelo trovão da vaga da cidade.

A meia-noite, agitando a faca,
alcançou,
golpeou, —
Pra fora!

Caiu a décima segunda hora,
como do cadafalso a cabeça de um condenado.

100

Nas vidraças, chuviscos gris
sibilavam¹²
colossavam¹³ caretas,
como se uivassem gárgulas
da Notre-Dame de Paris.

Maldita!
Então nem isso basta?
Logo o grito rebentará a boca.

110

Ouço:
em silêncio
saltou um nervo,
como um doente da cama.
E aqui está, —
primeiro veio
devagar,
depois se pôs a correr,
inquieta,

120

preciso.

Agora, ele e mais dois
debatem-se como pássaro aflito.

Desabou o gesso do andar de baixo.

130

Os nervos —
grandes,
pequenos,
abundantes! —
saltam furiosos,
e os nervos
não têm mais as pernas de antes.

E a noite enlameia¹⁴ mais e mais o quarto,

do lodo não se livra o olho pesado.

As portas começam a ranger de repente,
como se todo o hotel
140 batesse os dentes.

Você entrou,
cortante como um “toma!”,
torturando as luvas de camurça,
disparou:
“Sabe...
Vou me casar”.

Que seja, case-se.
150 Não faz mal.
Vou me segurar¹⁵.
Tão calmo! — podem ver.
Como o pulso
de um cadáver.

Lembra?
Você dizia:
“Jack London¹⁶,
dinheiro,
160 amor,
paixão”, —
E eu só via uma coisa:
você era a Gioconda
que eu tinha de roubar!¹⁷

E roubaram.

Apaixonado, entrarei no jogo de novo,
ilumino o arco das sobrancelhas com fogo.
170 Tudo bem!
Em casa queimada que virou carcaça

vivem às vezes sem-teto também!

Atiçam-me?¹⁸

“Vocês têm menos esmeraldas de loucura,
que copeques o mendigo”

Lembrem-se do que digo!

Pompeia pereceu

por exasperar o Vesúvio!

180

Ei!

Senhores!

Amantes

de sacrilégios,

crimes,

carnificinas, —

viram

o mais terrível?

O meu rosto,

190

quando

estou

totalmente em paz?

E sinto —

“eu”

pra mim é pouco.

Alguém jorra de mim feito um louco¹⁹.

Alô?

200

Quem fala?

Mãe²⁰?

Mãe!

Teu filho está magnificamente doente!

Mãe, olha!

Ele tem um incêndio no coração.

Diz às irmãs, Liúda e Ólia²¹, —

que ele já não tem pra onde fugir.

Cada palavra,
até a piada,
210 que sua boca queimada vomita,
como uma prostituta nua se precipita
do bordel em chamas.

As pessoas farejam —
É de queimado esse cheiro!
Alguns correm.
Chegam capacetes brilhantes!
Com botas, não!
Digam aos bombeiros:
220 é com delicadeza
que se sobe no incendiado coração.
Eu mesmo.
Bombearei barris dos olhos marejados.²²
Deixem-me ficar de lado.
Vou pular! Vou! Vou! Vou!
Desabou.
Do coração não se pula!

Sobre o rosto chamuscado,
230 da fenda dos lábios,
uma carbonizada beijoca tenta se lançar.

Mãe!
Não posso cantar.
Na capelinha do coração o coro pega fogo!

Silhuetas chamuscadas de palavras e números
escapam do crânio,
como crianças de uma casa em chamas.
240 Assim o terror
erguia²³,
para agarrar o céu,
os braços ardentes do Lusitânia.²⁴

A tocha de mil olhos resvala no cais,
invade a calma²⁵ das camas
de pessoas trêmulas²⁶.
Que meus gritos finais, —
pelo menos vocês
gemam²⁷ aos séculos que estou em chamas!

250

2

Glorifiquem-me!
Não sou páreo para os grandes.
Sobre tudo o que foi feito
ponho um “nihil”.

Nunca mais
260 quero ler nada.
Livros?
Livros pra quê!

Antes achava que
livros se faziam assim:
o poeta chegava,
abria de leve a boca,
e de repente levanta o canto o inspirado tolo —
aqui está!

270 Mas na verdade —
antes que saia o canto
perambula longamente, todo caloso²⁸,
e em silêncio se debate no lodo do coração,
a imaginação, uma tola sardinha²⁹.
Enquanto destilam³⁰, rangendo sem talento as rimas,
de amores e rouxinóis uma gororoba qualquer,
a rua crispá-se sem língua —
ela não tem como gritar nem falar.
Das cidades, as torres de babel,

280 cheios de orgulho, erguemos de novo,
já deus
destrói
as cidades
para transformá-las em lavra,
misturando a palavra.

A rua em silêncio o suplício arrasta.
Um grito eriçado ergueu-se na goela.
Eriçados, encalharam na garganta,
290 táxis³¹ roliços e caleches esqueléticas
o peito perpisotearam³².
Mais trivial que a tísica.

A cidade trancou o caminho com trevas.

E quando —
apesar de tudo! —
vomitou a multidão na praça,
enxotando a gentaça que pisoteou sua garganta
300 parecia
que nos coros dos corais do arcanjo
deus, roubado, viria castigar!³³

E a rua acocorou-se e pôs-se a berrar:
“Vamos encher a pança!”

Na máscara da cidade os Krupps³⁴ e Kruppinhos
traçam ameaçadoras sobranceiras,
e na boca
310 se decompõem os cadavrezinhos³⁵ de palavras mortas,
só duas vivem, ganhando peso —
“canalha”
e mais uma,
parece que é “sopa”³⁶.

Os poetas,
ensopados de choro e soluço,
escapam das ruas, a cabeleira embaraçada:
“Como cantar³⁷ com tal dupla
320 as damas,
e o amor,
e a florzinha orvalhada?”
E atrás dos poetas —
pessoas das ruas aos milhares:
estudantes,
prostitutas,
construtores.

Senhores!
330 Parem!
Vocês não são mendigos,
não têm o direito de pedir esmola!

Nós, vigorosos,
com passos de dois metros³⁸,
não os devemos escutar, mas rasgar —
eles,
apêndices gratuitos agarrados
a cada cama de casal!

340 É a eles que devemos pedir com humildade?
“Ajude-me!”
Implorar por um hino,
por oratória?!

Nós mesmos somos criadores no hino incandescente:
o barulho da fábrica e do laboratório.

O que faço com Fausto,
que em desfile de foguetes
350 desliza com Mefistófeles no parquê do céu!
Eu sei —

ter um prego na bota
é pesadelo pior do que a fantasia de Goethe!

Eu,
da bocauríssima³⁹,
que cada palavra,
redê ⁴⁰ a alma à luz,
que nomeie o corpo,
360 eu lhes digo:
a menor partícula viva de poeira
é mais preciosa do que tudo o que farei e fiz!

Ouçam!
Ele prega,
agita-se em lamento,
o atual labigritante⁴¹ Zaratustra⁴²!
Nós
com o rosto, qual lençol sonolento,
370 com lábios flácidos, qual lustre,
nós,
condenados da cidade-leprosário
onde o ouro e a sujeira ataçaram a chaga da lepra, —
somos mais puros que o azul de Veneza,
súbito com mares e sois lavado!
Que se dane se não há
nos Homeros e Ovídios
pessoas como nós,
da fuligem às cicatrizes.
380 Eu sei —
o sol se apagaria no alto se visse
as pepitas de ouro de nossas almas!

Veias e músculos — são mais seguros que orações.

Por acaso devemos implorar esmolas do tempo?

Nós —

cada um —

seguramos nos cinco dedos
as universais correias de transmissão!

390 Isso elevou aos salões do Gólgota,⁴³
Petrogrado, Moscou, Odessa, Kiev,
e nem um único havia
que
não gritasse:
“Crucifique,
crucifique-o!”
Mas para mim —
as pessoas,
400 até as que ofenderam —
são mais caras e próximas do que tudo.

Viram
como o cão lambe a mão que o espanca?!

Eu,
alvo dos deboches da tribo atual,
como uma longa
escabrosa piada,
410 vejo aquele que atravessa a cordilheira temporal,
que ninguém vê.

Onde o curto olhar das pessoas termina,
na cabeça das hordas famintas,
com a coroa de espinhos da revolução
chegará 1916.⁴⁴

E eu, sou seu precursor, pra vocês,
estou em todo lugar, onde houver dor,
420 em cada gota da corrente de lágrimas
eu me crucifiquei.
Já não dá pra perdoar mais nada.
Queimei as almas onde ternura era cultivada.

Isto é mais difícil do que tomar
mil milhares de Bastilhas.

E quando,

anunciam a sua vinda

com rebelião

430 sairão para receber o salvador —
eu arrancarei
suas almas,
pisotarei,
para que se torne grande! —
e lhes darei ensanguentada, como bandeira.

3

Ah! Para que isso?
440 de onde isso vem?
O levante dos punhos sujos
no iluminado alegre

Chegou
e encortinou a cabeça em desespero
o pensamento nos hospícios⁴⁵

E —
como no naufrágio de um encouraçado
450 dos espasmos sufocantes
atiram-se na escotilha boquiaberta —
através de seu
olho até o grito destroçado
emergiu, enlouquecido, Burliúk⁴⁶.
Quase ensanguentando pálpebras enlgrimadas⁴⁷,
Arrastou-se pra fora
levantou,
foi
e com uma ternura, para um gordo inesperada,

460 pegou e disse:
 “Está bem!”

 É bom, quando envolta na blusa amarela⁴⁸,
 dos olhares a alma se oculta
 É bom,
 quando lançado aos dentes do cadafalso,
 grita:
 “Bebam achocolatado Van-Huten⁴⁹”

470 E neste segundo,
 como um rojão
 barulhento,
 eu não o trocaria por nada,
 eu não...

 E da fumaça do cigarro
 como uma taça
 se esticava de Severiánin⁵⁰ o rosto beberão.

480 Como ousa dizer-se poeta
 e, cinzinha, piar como codorna!
 Hoje
 é preciso
 com um soco inglês
 craquear o crânio da terra!

 Vocês,
 preocupados com um só pensamento —
 “será que danço com graça?” —

490 olhem como me divertirto
 eu —
 o bruto louco da praça
 trapaceiro no jogo e gigolô.

 De vocês,

imersos na paixão
de quem
as lágrimas fluíram por séculos,
vou embora,
500 o sol como monóculo
meterei no olho bem espalmado.⁵¹

Paramentado de modo incrível,
vou pela terra,
para agradar e queimar,
e adiante
levarei Napoleão na coleira, como cão.

Toda a terra vai se esparramar como mulher,
510 remexendo as carnes, querendo se entregar;
as coisas vão ganhar vida —
os lábios coisosos⁵²
vão balbuciar:
“Que filé!”⁵³

Súbito
as nuvens
e o resto nuvesco⁵⁴
erigiram no céu balanço do mar inacreditável,
520 como se operários brancos se dissipassem,
declarando greve enfurecida ao céu.

O trovão detrás da nuvem, feito fera, se arrastou,
assoando as narinas enormes, provocador,
e o rosto do ceuzento⁵⁵ por um segundo se contorceu
na careta severa de um Bismarck de ferro.

E alguém,
emaranhando-se na rede das nuvens,
530 estendeu as mãos em direção a um café —
e como se fosse em feminês,

e delicado, como se fosse
e como se fosse carreta de canhão.

Vocês acham —
que o delicado sol
belisca a bochechinha do café?
E de novo para fuzilar os rebeldes
vem o General Galiffet!⁵⁶

540

Tirem, seus ociosos, as mãos dos bolsos —
peguem uma pedra, faca ou bomba,
e quem não tiver mãos —
venha assim mesmo e bata com a fronte!

Vão, famintinhos,
suadinhos,
submissinhos,
azedados na pocilga pulgental!

550

Vão!
As segundas e as terças
pintaremos com sangue em festa!
Que a terra se lembre sob as facas
daqueles que ela quis humilhar!

Para a terra,
encorpada como amante,
que Rotschild amou até estourar⁵⁷!

560

Que as bandeiras tremulem no calor do tiroteio,
como em cada festa decente —
elevem-se mais alto, pilares dos lampiões,
carcaças ensanguentadas dos gerentes.

Ultraxingava⁵⁸,
suplicava-se⁵⁹,

cortava,
alguém se arrastava atrás
570 para cravar os dentes nos quadris.

No céu, vermelho como marselhesa,
estremecia, virando presunto⁶⁰, o poente.

Já é loucura.

Não vai ter nada.

A noite vai chegar,
580 numa bocada
tudo vai devorar.

Estão vendo? —
o céu novamente dá uma de Judas⁶¹
com um punhado de estrelas respingadas pela traição.

Chegou.
Farreiam como Mamai⁶²,
sentando o traseiro sobre a cidade.
590 Não fendemos com os olhos esta noite,
negra como Azef⁶³!

Encolho, me atirando nos cantos das tavernas,
com vinho rego a alma e a toalha da mesa
e vejo:
no canto — olhos arregalados, —
os olhos que a virgem cravou no coração.

Pra que presentear com auréola borrada
600 canalhas da taverna?!
Vê — novamente
ao Gólgota escarrado
preferem Barrabás⁶⁴?

Talvez, de propósito,
na miscelânea humana,
meu rosto não tenha nada de novo.

Eu,
talvez,

610 seja o mais belo
de todos os teus filhos.

Dê-lhes,
aos mofados na alegria,
a rápida morte do tempo,
para que as crianças que devem crescer
os meninos — se tornem pais,
as meninas — grávidas.

620 E que nos recém-nascidos cresçam
grisalhos questionadores dos reis magos,
e eles virão —
e batizarão seus filhos
com os nomes de meus versos.

Eu, que louvo a máquina e a Inglaterra,
talvez seja, simplesmente,
no mais comum dos evangelhos,
o décimo terceiro apóstolo.

630 E quando a minha voz
retumbar obscena —
de hora em hora,
dias a fio,
talvez, Jesus Cristo sinta o perfume
dos bem-me-quer da minh'alma.

Maria! Maria! Maria!

Deixe-me entrar, Maria!

Eu não posso ficar nas ruas⁶⁵!

Não quer?

Espera

que minhas bochechas se encovem

provado⁶⁶ por todas,

insosso

650 chegarei

e banguela vou resmungar entredentes

que hoje sou

“surpreendentemente honesto”.

Maria

está vendo —

eu já comecei a me curvar.

Nas ruas

660 as pessoas furarão a gordura nos papos de quatrandaes⁶⁷,

colocarão pra fora os olhinhos,

gastos por arrastar quarentanos⁶⁸ de angústia, —

darão risadas,

por que me ter entre os dentes

- novamente! —

Pão duro da adormecida carícia.

A chuva circunsolou⁶⁹ as calçadas,

como vigarista espremido pelas poças,

670 molhado, lambe o cadáver das ruas

golpeado a paralelepípedo

e sobre os grisalhos cílios —

sim! —

sobre os cílios estalactites de gelo

lágrimas dos olhos —
sim! —
dos olhos submersos dos canos d'água.

680 A fuça da chuva lambeu todos os pedestres,
nas carruagens brilhava um atleta gordo atrás de outro;
pessoas explodiram,
enchendo a pança,
e escorria pelas fissuras a banha,
como rio turvo das carruagens escorria
junto com o pão lambuzado
um ruminado⁷⁰ de velhas almôndegas.

Maria!
Como enfiar na orelha obesa palavra em voz baixa?
690 O pássaro
ganha esmola pela canção,
canta,
faminto e sonoro,
e eu, humano, Maria,
sou simples,
escarrado pela noite tísica na mão suja
da Présnia.⁷¹
Maria, quer um assim?
Deixe-me entrar, Maria!
700 Com espasmo dos dedos apertarei a garganta de aço
da campainha!

Maria!

As pastagens das ruas se bestificarão.
No pescoço como arranhão os dedos da multidão.
Abre!

Dói!
710

Está vendo — os alfinetes
dos chapéus das damas espetados nos olhos!⁷²

Deixou entrar.

Bebê!

Não tenha medo
se no meu pescoço bovino
mulheres barrigassuadas⁷³ qual monte úmido se sentam
720 é o que arrasto através da vida
milhões de enormes amorices⁷⁴ puras
e milhões de milhões de pequenos amorecos sujos.

Não tenha medo,
se, de novo,
na tempestade da traição,
eu me colar em milhares de rostos bonitinhos, —
“as que amam Maiakóvski” —
pois é uma dinastia
de tzarinas que subiram no louco coração.

730

Maria, mais perto!

Seja no despido despudor,
ou no temeroso tremor,
dê-me o encanto de teus inflorescidos⁷⁵ lábios:
eu e meu coração nunca sobrevivemos até maio,
e na vida vivida
só há o centésimo abril.

Maria!

740

O poeta canta sonetos a Tiana⁷⁶,
já eu —
sou todo de carne⁷⁷,
todo humano —
peço simplesmente teu corpo,
como pedem os cristãos —

“o pão nosso de cada dia
nos dai hoje”.⁷⁸

750 Dê, Maria!

Maria!

O nome teu⁷⁹ tenho medo de esquecer,
como o poeta teme esquecer
nos tormentos das noites
alguma palavra parida,
de grandeza igual a deus.

O corpo teu
760 vou proteger e amar,
como um soldado,
podado⁸⁰ pela guerra,⁸¹
inútil,
de ninguém,
protege sua única perna.

Maria —
não quer?
Não quer!

770

Ah!

Ou seja — de novo
sombrio e abatido
o coração pegarei
com lágrimas a escavar,
levarei,
como um cão
para a casinha
780 leva
a pata esmagada pelo trem.

Com sangue do coração alegre a via,
gruda⁸² como flores na farda⁸³ empoeirada.
Mil vezes rodobailará⁸⁴ como Herodias⁸⁵
o sol ao redor da terra
— cabeça de João Batista.

790 E quando a cota⁸⁶ de meus anos
se esdançar⁸⁷ até acabar —
qual milhão de sanguinhos minha trilha se estenderá
até a casa de meu pai.

Sairei me arrastando
sujo (das noites nas valas),
ficarei lado a lado,
me inclinarei
e lhe direi ao pé do ouvido:

800 — Ouça, senhor deus!
Como não se entedia
na geleia⁸⁸ das nuvens
todo dia mergulhar os olhos de mel?⁸⁹

Vamos — sabe —
fazer um carrossel
na árvore de estudo do bem e do mal!

810 Onipresente, em cada armário estarás⁹⁰,
e colocaremos na mesa vinhos tais,
que terá vontade de dançar o ki-ka-pu⁹¹
o soturno Apóstolo Pedro.
E no paraíso de novo Evinhas vamos alojar:
é só ordenar, —
hoje à noite mesmo
as mais belas garotas de cada bulevar
para ti vou arrastar.

- Queres?
- 820 Não queres?
- Balança a cabeça, cabeludo?
Franzes a sobrancelha grisalha?
Achas —
que este,
camuflado⁹², atrás de ti,
sabe lá o que é amor?
- 830 Eu também sou um anjo, fui como ele —
qual cordeirinho de açúcar olhava nos olhos⁹³,
mas não quero mais presentear a éguas
vasos esculpidos em suplício de porcelana⁹⁴.
Todo Poderoso, tu inventaste o par de braços,
fizeste
com que cada um tivesse uma cabeça, —
por que não inventaste,
que pudéssemos sem suplício
beijar, beijar, beijar?!
- 840 Eu achava que eras um deus onipotente
mas és um ignorante e minúsculo deuseco.
Vês, me curvo,
da bota
tiro a faca.
- Alados⁹⁵ velhacos!
Encolham-se no paraíso!
Ericem as peninhas em solavanco assustado!
- 850 Fedendo a incenso, te descosturarei
daqui ao Alasca!
- Deixem-me!

Vocês não me deterão.
Se minto
ou tenho razão,
não posso ficar calmo.

860 Olhem —
decapitaram as estrelas de novo
e o céu ensanguentaram no massacre!

Ei, você!
Céu!
Tire o chapéu!
Estou chegando!

Silêncio surdo.

870 O universo dorme,
colocando sobre a pata
orelha enorme com estrelas-carrapatos.

Poema original em russo:

Облако в Штанах

Тетраптих

Пролог

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
Мир огрómив мощью голоса,
10 иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

Нежные!
Вы любовь на скрипки ложите.
Любовь на литавры ложит грубый.
А себя, как я, вывернуть не можете,
чтобы были одни сплошные губы!

Приходите учиться —
20 из гостинóй батистовая,
чинная чиновница ангельской лиги.

И которая губы спокойно перелистывает,
как кухарка страницы поваренной книги.

Хотите —
буду от мяса бешеный
— и, как небо, меняя тона —
хотите —

30 буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а — облако в штанах!

Не верю, что есть цветочная Ницца!
Мною опять славословятся
мужчины, залежанные, как больница,
и женщины, истрепанные, как пословица.

1

40 Вы думаете, это бредит малярия?

Это было,
было в Одессе.

«Приду в четыре», — сказала Мария.

Восемь.

Девять.

Десять.

50

Вот и вечер
в ночную жуть
ушел от окон,
хмурый,
декабрь.

В дряхлую спину хохочут и ржут
канделябры.

60 Меня сейчас узнать не могли бы:
жилистая громадина
стонет,
корчится.
Что может хотеться этакой глыбе?
А глыбе многое хочется!

Ведь для себя не важно
и то, что бронзовый,
и то, что сердце — холодной железкою.

70 Ночью хочется звон свой
спрятать в мягкое,
в женское.

И вот,
громадный,
горблюсь в окне,
плаваю лбом стекло окошечное.
Будет любовь или нет?
Какая —

80 большая или крошечная?
Откуда большая у тела такого:
должно быть, маленький,
смирный любёночек.
Она шарахается автомобильных гудков.
Любит звоночки коночек.

Еще и еще,
уткнувшись дождю
лицом, в его лицо рябое,

90 жду,
обрызганный громом городского прибоя.

Полночь, с ножом мечась,
догнала,
зарезала, —
вон его!

Упал двенадцатый час,
как с плахи голова казненного.

100

В стеклах дождинки серые

свылись,
гримасу громадили,
как будто воют химеры
Собора Парижской Богоматери.

Проклятая!
Что же, и этого не хватит?
Скоро криком издерется рот.

110

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот, —
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,

120

четкий.

Теперь и он и новые два
мечутся отчаянной чечеткой.

Рухнула штукатурка в нижнем этаже.

Нервы —
большие,
маленькие,

130

многие! —
скачут бешеные,
и уже
у нервов подкашиваются ноги!

А ночь по комнате тинится и тинится, —
из тины не вытянуться отяжелевшему глазу.

Двери вдруг заляскали,
будто у гостиницы
140 не попадает зуб на зуб.

Вошла ты,
резкая, как «нате!»,
муча перчатки замш,
сказала;
«Знаете —
я выхожу замуж».

Что ж, выходите,
150 Ничего.
Покреплюсь.
Видите — спокоен как!
Как пульс
покойника.

Помните?
Вы говорили:
«Джек Лондон,
деньги,
160 любовь,
страсть», -
а я одно видел:
вы — Джиоконда,
которую надо украсть!

И украли.

Опять влюбленный выйду в игры,
огнем озаряя бровей загиб.
170 Что же!
И в доме, который выгорел,
иногда живут бездомные бродяги!

Дразните?
«Меньше, чем у нищего копеек,
у вас изумрудов безумий».
Помните!
Погибла Помпея,
когда раздражали Везувий!

180

Эй!
Господа!
Любители
святотатств,
преступлений,
боев, —
а самое страшное
видели —
лицо мое,

190

когда
я
абсолютно спокоен?

И чувствую —
«я»
для меня малó.
Кто-то из меня вырывается упрямо.

200

Алло!
Кто говорит?
Мама?
Мама!
Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.
Скажите сестрам, Люде и Оле, —
ему уже некуда деться.
Каждое слово,
даже шутка,

210 которые изрыгает обгорающим ртом он,
 выбрасывается, как голая проститутка
 из горящего публичного дома.

Люди нюхают —
запахло жареным!
Нагнали каких-то.
Блестящие!
в касках!
Нельзя сапожища!

220 Скажите пожарным:
 на сердце горящее лезут в ласках.
 Я сам.
 Глаза наслезнённые бочками выкачу.
 Дайте о ребра опереться.
 Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!
 Рухнули.
 Не выскочишь из сердца!

На лице обгорающим

230 из трещины губ
 обугленный поцелуишко броситься вырос.

Мама!
Петь не могу.
У церковки сердца занимается клирос!

Обгорелые фигурки слов и чисел
из черепа,
как дети из горящего здания.

240 Так страх
 схватиться за небо
 высил
 горящие руки «Лузитании».
 Трясущимся людям
 в квартирное тихо

стоглазое зарево рвется с пристани.
Крик последний, —
ты хоть
о том, что горю, в столетия выстони!

250

2

Славьте меня!
Я великим не чета.
Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil».
Никогда
ничего не хочу читать.
Книги?

260 Что книги!

Я раньше думал —
книги делаются так:
пришел поэт,
легко разжал уста,
и сразу запел вдохновенный простак —
пожалуйста!

А оказывается —

270 прежде чем начнет петься,
долго ходят, размозолеев от брожения,
и тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения.

Пока выкипичивают, рифмами пиликают,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать.

Городов вавилонские башни,
возгордясь, возносим снова,
а бог

280 города на пашни
рушит,

мешая слово.

Улица му́ку молча пёрла.
Крик торчком стоял из глотки.
Топорщились, застрявшие поперек горла,
пухлые тахі и костлявые пролетки
грудь испешеходили.
Чахотки плоче.

290

Город дорогу мраком запер

И когда —
все-таки! —
выхаркнула давку на площадь,
спихнув наступившую на горло паперть,
думалось:
в хóрах архангелова хорала
бог, ограбленный, идет карать!

300

А улица присела и заорала:
«Идемте жрать!»

Гримируют городу Крупны и Крупники
грозящих бровей морщъ,
а во рту
умерших слов разлагаются трупики,
только два живут, жирея —
«сволочь»

310

и еще какое-то,
кажется — «борщ».

Поэты,
размокшие в плаче и всхлипе,
бросились от улицы, ероша космы:
«Как двумя такими выпеть
и барышню,

и любовь,
и цветочек под росами?»
320 А за поэтами —
уличные тыщи:
студенты,
проститутки,
подрядчики.

Господа!
Остановитесь!
Вы не нищие,
вы не смеете просить подачки!

330 Нам, здоровенным,
с шага саженым,
надо не слушать, а рвать их —
их,
присосавшихся бесплатным приложением
к каждой двуспальной кровати!

Их ли смиренно просить:
«Помоги мне!»
340 Молить о гимне,
об оратории!
Мы сами творцы в горящем гимне —
шуме фабрики и лаборатории.

Что мне до Фауста,
феерией ракет
скользящего с Мефистофелем в небесном паркете!
Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
350 кошмарней, чем фантазия у Гете!

Я,

златоустейший,
чье каждое слово
душу новородит,
именинит тело,
говорю вам:
мельчайшая пылинка живого
360 ценнее всего, что я сделаю и сделал!

Слушайте!
Проповедует,
мечась и стена,
сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!
Мы
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
370 каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!
Плевать, что нет
у Гомеров и Овидиев
людей, как мы,
от копоты в оспе.
Я знаю —
солнце померкло б, увидев
380 наших душ золотые россыпи!

Жи́лы и муску́лы — моли́тв верней.
Нам ли вымаливать милостей времени!
Мы —
каждый —
держим в своей пятерне
миров приводные ремни!

Это взвело на Голгофы аудиторий

390 Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,
и не было ни одного,
который
не кричал бы:
«Распни,
распни его!»
Но мне —
люди,
и те, что обидели —
вы мне всего дороже и ближе.

400 Видели,
как собака бьющую руку лижет?!

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрёзный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.

410 Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
на каждой капле слезовой течи
распял себя на кресте.

420 Уже ничего простить нельзя.
Я выжег души, где нежность растили.
Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий!

И когда,

приход его
мятежом оглашая,
выйдете к спасителю —
вам я
430 душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как знамя.

3

Ах, зачем это,
откуда это
в светлое весело
440 грязных кулачищ замах!

Пришла
и голову отчаянием занавесила
мысль о сумасшедших домах.

И —
как в гибель дредноута
от душающих спазм
бросаются в разинутый люк —
450 сквозь свой
до крика разодранный глаз
лез, обезумев, Бурлюк.
Почти окровавив исслезенные веки,
вылез,
встал,
пошел
и с нежностью, неожиданной в жирном человеке
взял и сказал:
«Хорошо!»
460 Хорошо, когда в желтую кофту

душа от осмотров укутана!
Хорошо,
когда брошенный в зубы эшафоту,
крикнуть:
"Пейте какао Ван-Гутена!"

И эту секунду,
бенгальскую,
470 громкую,
я ни на что б не выменял,
я ни на...

А из сигарного дыма
ликерною рюмкой
вытягивалось пропитое лицо Северянина.

Как вы смеее называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!
480 Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!

Вы,
обеспокоенные мыслью одной —
«изящно пляшу ли», —
смотрите, как развлекаюсь
я —
490 площадной
сутенер и карточный шулер!

От вас,
которые влюбленностью мокли,
от которых
в столетия слеза лилась,
уйду я,

солнце моноклем
вставляю в широко растопыренный глаз.
500
Невероятно себя нарядив,
пойду по земле,
чтоб нравился и жегся,
а впереди
на цепочке Наполеона поведу, как мопса.

Вся земля поляжет женщиной,
заерзает мясами, хотя отдаться;
вещи оживут —
510 губы вещицы
засюсюкают:
«цаца, цаца, цаца!»

Вдруг
и тучи
и облачное прочее
подняло на небе невероятную качку,
как будто расходятся белые рабочие,
520 небу объявив озлобленную стачку.

Гром из-за тучи, зверя, вылез,
громадные ноздри задорно высморкая,
и небе лицо секунду кривилось
суровой гримасой железного Бисмарка.

И кто-то,
запутавшись в облачных путях,
вытянул руки к кафе —
530 и будто по-женски,
и нежный как будто,
и будто бы пушки лафет.

Вы думаете —
это солнце нежненько
треплет по щечке кафе?
Это опять расстрелять мятежников
грядет генерал Галифе!

540 Выньте, гулящие, руки из брюк —
берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нету рук —
пришел чтоб и бился лбом бы!

Идите, голодненькие,
потненькие,
покорненькие,
закисшие в блохастом грязненьке!

550 Идите!
Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники!
Пускай земле под ножами припомнится,
кого хотела ополчить!

Земле,
обжиревшей, как любовница,
которую вылюбил Ротшильд!

560 Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,
как у каждого порядочного праздника —
выше вздымайте, фонарные столбы,
окровавленные тупи лабазников.

Изрутивался,
вымаливался,
резал,
лез за кем-то
вгрызаться в бока.

570

На небе, красный, как марсельеза,
вздрагивал, околесая, закат.

Уже сумашествие.

Ничего не будет.

Ночь придет,
Перекусит

580

и съест.
Видите —
небо опять нудит
пригоршнюю обгрызанных предательством звезд?

Пришла.

Пирует Мамаем,
задом на город насев.
Эту ночь глазами не проломаем,
черную, как Лзеф!

590

Ежусь, запвырнувшись в трактирные углы,
вином обливаю душу и скатерть
и вижу:
в углу — глаза круглы, —
глазами в сердце въелась богоматерь.

Чего одаривать по шаблону намалеванному
сиянием трактирную ораву!

Видишь — опять

600

голгофнику оплеванному
предпочитают Варавву?

Может быть, нарочно я
в человечьем месиве
лицом никого не новей.

Я,
может быть,
самый красивый
из всех твоих сыновей.

610

Дай им,
заплесневшим в радости,
скорой смерти времени,
чтоб стали дети, должны подрасти,
мальчики — отцы,
девочки — забеременели.

620

И новым рожденным дай обрасти
пыталивой сединой волхвов,
и придут они —
и будут детей крестить
именами моих стихов.

Я, воспевающий машину и Англию,
может быть, просто,
в самом обыкновенном Евангелии
тринадцатый апостол.

630

И когда мой голос
похабно ухает —
от часа к часу,
целые сутки,
может быть, Иисус Христос нюхает
моей души незабудки.

4

640

Мария! Мария! Мария!
Пусти, Мария!
Я не могу на улицах!
Не хочешь?

Ждешь,
как щеки провалятся ямкою
попробованный всеми,
пресный,
я приду
и беззубо прошамкаю,
что сегодня я
«удивительно честный».

650

Мария,
видишь —
я уже начал сутулиться.

В улицах
люди жир продырявят в четырехэтажных зобах,
высунут глазки,
потертые в сорокгодовой таске, —
перехихикиваться,
что у меня в зубах
— опять! —
черствая булка вчерашней ласки.

660

Дождь обрыдал тротуары,
лужами сжатый жулик,
мокрый, лижет улиц забитый бульжником труп,
а на седых ресницах —
да! —
на ресницах морозных сосулек
слезы из глаз —
да! —
из опущенных глаз водосточных труб.

670

Всех пешеходов морда дождя обсосала,
а в экипажах лощился за жирным атлетом атлет;
лопались люди,
проевшись насквозь,

и сочилось сквозь трещины сало,
680 мутной рекой с экипажей стекала
вместе с иссосанной булкой
жевотина старых котлет.

Мария!
Как в зажиревшее ухо втиснуть им тихое слово?
Птица
побирается песней,
поет,
голодна и звонка,
690 а я человек, Мария,
простой,
выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни.
Мария, хочешь такого?
Пусти, Мария!
Судорогой пальцев зажму я железное горло звонка!

Мария!

Звереют улиц выгоны.
700 На шее ссадиной пальцы давки.

Открой!

Больно!

Видишь — натыканы
в глаза из дамских шляп булавки!

Пустила.
710

Детка!
Не бойся,

что у меня на шее воловьей
потноживотые женщины мокрой горою сидят, —
это сквозь жизнь я тащу

миллионы огромных чистых любовей
и миллион миллионов маленьких грязных любят.

720 Не бойся,
что снова,
в измены ненастье,
прильну я к тысячам хороших лиц, —
«любящие Маяковского!» —
да ведь это ж династия
на сердце сумасшедшего восшедших цариц.

Мария, ближе!

730 В раздетом бесстыдстве,
в боящейся дрожи ли,
но дай твоих губ неисцветшую прелесть:
я с сердцем ни разу до мая не дожили,
а в прожитой жизни
лишь сотый апрель есть.

Мария!

Поэт сонеты поет Тиане,
а я —

740 весь из мяса,
человек весь —
тело твое просто прошу,
как просят христиане —
«хлеб наш насущный
даждь нам днесь».

Мария — дай!

Мария!

750 Имя твое я боюсь забыть,
 как поэт боится забыть
 какое-то
 в муках ночей рожденное слово,
 величием равное богу.

 Тело твое
 я буду беречь и любить,
 как солдат,
 обрубленный войною,
760 ненужный,
 ничей,
 бережет свою единственную ногу.

 Мария —
 не хочешь?
 Не хочешь!

 Ха!

770 Значит - опять
 темно и понуро
 сердце возьму,
 слезами окапав,
 нести,
 как собака,
 которая в конуру
 несет
 перееханную поездом лапу.

780 Кровью сердце дорогу радую,
 липнет цветами у пыли кителя.
 Тысячу раз опляшет Иродиадой
 солнце землю —
 голову Крестителя.

- И когда мое количество лет
выпаяшет до конца -
миллионом кровинок устелется след
к дому моего отца.
- 790 Вылезу
грязный (от ночевок в канавах),
стану бок о бок,
наклонюсь
и скажу ему на ухо:
- Послушайте, господин бог!
Как вам не скушно
в облачный кисель
800 ежедневно обмакивать раздобревшие глаза?
- Давайте — знаете —
устроимте карусель
на дереве изучения добра и зла!
- Вездесущий, ты будешь в каждом шкапу,
и вина такие расставим по столу,
чтоб захотелось пройтись в ки-ка-пу
хмурому Петру Апостолу.
810 А в рае опять поселим Евочек:
прикажи, —
сегодня ночью ж
со всех бульваров красивейших девочек
я нагану тебе.
- Хочешь?
- Не хочешь?
- 820 Мотаешь головою, кудластый?
Сушишь седую бровь?

Ты думаешь —

этот,

за тобою, крылатый,

знает, что такое любовь?

Я тоже ангел, я был им —

сахарным барашком выглядывал в глаз,

но больше не хочу дарить кобылам

830 из сервской муки изваянных ваз.

Всемогущий, ты выдумал пару рук,

сделал,

что у каждого есть голова, —

отчего ты не выдумал,

чтоб было без мук

целовать, целовать, целовать?!

Я думал — ты всесильный божинце,

а ты недоучка, крохотный божик.

840 Видишь, я нагибаюсь,

из-за голенища

достаю сапожный ножик.

Крылатые прохвосты!

Жмитесь в раю!

Ерошьте перышки в испуганной тряске!

Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою

отсюда до Аляски!

850 Пустите!

Меня не остановите.

Вру я,

в праве ли,

но я не могу быть спокойней.

Смотрите —

звезды опять обезглавили
и небо окровавили бойней!

860

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!

Глухо.

Вселенная спит,
положив на лапу
870 с клещами звезд огромное ухо.

Capítulo 2

Flauta Vertebral

*Fira na data de hoje um feriado.
Crie,
à crucificação igual magia
Vejam —
com cravos de palavras
no papel estou pregado.
Maiakóvski, Flauta Vertebral, 1916.*

Inicialmente chamado *Versos para ela*, *Flauta Vertebral* foi o quarto livro de Maiakóvski e seu segundo poema longo. A obra foi escrita no outono de 1915, concluída em novembro e publicada em fevereiro de 1916. As primeiras edições sofreram cortes da censura nas passagens que se referiam a Deus, à guerra e ao czar. A primeira parte do poema foi publicada no almanaque futurista *Vzjal*, em dezembro de 1915, em Petrogrado, com tiragem de 640 exemplares, sem o título, mas já com a dedicatória “A Lília Iúrievna Brik”. Nesta publicação 15% do texto foi suprimido pela censura.

Parte do trecho publicado no almanaque *Vzjal*

Uma edição independente do poema saiu em fevereiro de 1916, em uma tiragem de 600 exemplares, sob os cuidados de O. Brik. Mais uma vez, houve mutilações por parte da censura e, dos 316 versos do poema, 50 foram suprimidos, ou seja, 16%. O texto foi publicado sem os sinais de pontuação, embora tenha mantido os pontos de exclamação. A capa, como se pode notar abaixo, tinha um visual muito simples. Nela figurava somente o sobrenome do poeta no lugar do título da obra, que só aparece na folha de rosto junto com a dedicatória a Lília.

Mais uma vez, o nome do poeta assume o status de título, tal qual ocorrera, acidentalmente com a coletânea de poemas *Я [Iá/Ея]* (1913) e com a primeira peça “*Vladimir Maiakóvski. Tragédia de Vladímir Maiakóvski*” (1914).

Capa, folha de rosto e amostra de página com os cortes da censura preenchidos à mão por Lília Brik, (1ª edição em formato de livro do poema, 1916)

Em 1919, Lília e Maiakóvski prepararam um exemplar escrito à mão por Lília e com aquarelas de Maiakóvski. O livro foi vendido na “Loja dos Escritores” durante os árduos anos da guerra civil.

Amostras da edição manuscrita por Lília Brik, com aquarelas de Maiakóvski (1919).

Como é corrente na obra de Maiakóvski, há um forte lastro autobiográfico no poema, no tocante às relações entre o poeta e Lília Brik. Segundo Frioux, o poema “dá uma imagem particularmente marcante da imbricação do tema lírico mais íntimo e do contexto da atualidade, da guerra”.³⁵²

A primeira leitura pública aconteceu em um sarau no apartamento dos Brik em que se apresentaram também Pasternak, Asséiev e Khlébnikov. Lília conta que a ambiência a era de um concerto, com o enorme piano de cauda disputando espaço com os convivas na sala. Mesmo assim “as paredes se dilataram”, ela diz, e começou a declamação de *Flauta*. Maiakóvski estava de pé, apoiado no batente da porta, como no dia da leitura de *Nuvem*. Os versos foram bem aceitos, sobretudo por Pasternak.

Ainda segundo Lília, Maiakóvski compôs *Don Juan*, logo após *Flauta*, mas decepcionado com a reação negativa da amada — “outra vez sobre o amor infeliz?!” —, ela lhe disse — o poeta teria rasgado o papel em pedacinhos e jogado ao vento no meio da Rua Jukóvski. “Até hoje tenho certeza de que esses versos eram um resto da *Flauta*. Lembravam muito, mas não eram tão bons.”³⁵³

³⁵² Cf prefácio de Frioux, p. 117).

³⁵³ Brik, L. *Avec Maakóvski*. Par Lili Brik. Paris : Sorbier, 1980, 31.

De acordo com a pesquisadora Kliatis³⁵⁴, em Maiakóvski “o tema lírico do amor torna-se o tema do homem e de seu destino no sentido amplo da palavra”, “frequentemente na obra dele o tema do amor define todos os demais. Muitos estudiosos consideravam, assim como *Lília*, que era um poema centrado no sofrimento amoroso. Entretanto, ele é superado pelo processo de criação e o sofrimento transforma-se em combustível para a verbocriação. *Flauta* é um poema de amor trágico e um poema sobre a composição do poema.

O poema divide-se em três partes, como um tríptico, que dialoga com o tetrático de *Nuvem*. De acordo com Kliatis, a medula da obra é a oposição “divino/diabólico”³⁵⁵. Já no prologo sente-se a tensão entre o sentimento amoroso do poeta e o texto poético. O texto é a cruz onde se crucifica, é a oferta de seu sacrifício. Todas as ameaças de suicídio, minuciosamente descritas nas partes um e dois do poema, se transformam em morte literária na crucificação no papel”³⁵⁶. Real e metafórico, *Flauta* é um poema de amor não correspondido e sobre o poder salvador da palavra.³⁵⁷

No que tange à relação autor/herói, N. A. Petrov afirma que “O motivo da arte como eterna representação da vida permeia toda a construção circular do poema. A arte investe-se de uma força organizadora. A concretização de tal ponto de vista acontece no herói. É como se ele ‘fugisse para o autor’, a evolução do conflito transfere-se da esfera da vida para a da obra”. A relação entre autor e herói no poema é, pois, complexa, realidade e abstração se mesclam. Em parte, isto é resultado da influência da natureza lírica no poema de Maiakóvski. Para Kliatis, “era corrente na literatura moderna o deslocamento das fronteiras entre lírico e épico.”³⁵⁸

A obra divide-se em um prólogo e em três partes. No prólogo o eu-lírico anuncia que dará seu último concerto e já oferece seu crânio como taça repleta de versos. Não se trata de um poema narrativo, portanto não é simples traçar um fio condutor para o enredo. Na primeira parte fica clara a relação entre a mulher amada e a atmosfera diabólica, invocada direta e indiretamente, pelos vocábulos “infernai, maldita, diabo” e por referência a Hoffmann e ao com *O Homem de Areia* que traça a dicotomia real/imaginário no poema. Já na primeira parte o grande motivo de sua poesia a disputa com deus (*bogabórtchestvo*) se coloca. Ele culpa deus por ter-lhe dado uma mulher fria para amar. Ideal romântico do amor e sofrimento, da mulher ardilosa e sensual. O suicídio aparece em todas as partes do poema,

³⁵⁴ Kliatis, p. 70

³⁵⁵ Idem, p. 71

³⁵⁶ Idem, p. 72

³⁵⁷ Idem, ibidem

³⁵⁸ Idem, p. 73

ele inclusive, propõe a deus várias formas de tirar sua vida. O liame biográfico é a própria Lília Brik e o relacionamento de ambos. A mulher do poema inclusive é casada.

Na segunda parte, surge outro fato verídico: a guerra. Ele se coloca contra a violência e defende a nova poesia como a verdadeira oficina de milagres, a criação divina do poeta, quando ele pode se colocar como deus criando universos de palavras. Nessa parte como na anterior, em composição anelar — procedimento típico da poesia romântica —, ele se compara a Napoleão e se crê apto para ser o tzar universal. Eis mais alguns elementos que reforçam a atração de Maiakóvski pelas grandes formas, tanto na matéria, quanto na forma.

Por fim, a terceira parte, retoma a ambiência de magia que inaugura a primeira. Ele se incumbe de fazer magia com uma folha de papel. Cansado do jogo com o trio amoroso, convida a amada a descobrir a alegria do corpo em evidente alusão erótica. Por fim, ele se oferece à crucificação no papel com o prego das palavras. Em suma, nesta conclusão belíssima, o poeta resume a sua função: as palavras são fonte de milagre, de vida e têm o poder maior que as armas de guerra.

Primeira etapa de tradução poética:

Flauta Vertebral

Prólogo¹

Por todas vocês
que amei e amo
guardadas na gruta d'alma, ícones
ergo em brinde qual taça de vinho,
repleto de versos, meu crânio.

Penso mais e mais —
não seria melhor por
o ponto de uma bala no meu fim?

10 Hoje eu
seja como for,
dou minha última sinfonia¹.

Memória!
reúna no salão cerebral
intermináveis filas de amadas.
Gargalhada espalha de olho em olho.
Orna a noite com núpcias passadas.
De talhe em talhe espalhe alegria.

20 Que esta noite entre para a história!
Hoje tocarei flauta.
Na minha própria coluna vertebral.

1

Quilômetros de ruas o voo dos passos amassa.²

30 Aonde ir ocultando tal inferno?!

Que Hoffman³ celestial
te inventou, maldita?!

Ruas exíguas pra chuva de júbilo.⁴

A festa puxava do poço mais e mais chiques.

Penso.

Pensamentos, sangrentos coágulos,
escalam o crânio⁵, doentes e secos.

40 Eu mesmo,

milagreiro⁶ de todo o festejável,

à festa, não tenho com quem ir.

Agora quero mais é desabar pra trás

e a cabeça rebentar⁷ na pedra da Niévski!⁸

Sim, eu blasfemava.⁹

Berrava que deus não existe,

mas deus do forno infernal¹⁰,

tirou uma tal

que diante dela a montanha treme e agita,

50 e ele grita:

ame!

Deus está satisfeito.

Sob o céu em redemoinho

o homem aflito ficou selvagem e sumiu.

Deus esfrega as palminhas das mãos.

Pensa deus:

espere só, Vladimir!¹¹

60 Foi ele, ele mesmo,
pra que não adivinhasse quem é você,
inventou de te dar um marido de verdade¹²
e no piano colocar notas humanas.

Se de repente me esgueirar pela porta quartal¹³,
fizer o sinal da cruz sobre seu cobertor mantoso¹⁴,
sei —
haverá cheiro de pelo queimado
qual enxofre esfumará¹⁵ a carne do tihoso.

70 E eu, em vez disso, até de madrugada
apavorado, pois te levaram pra amar,
agitava-me
e os gritos em versos lapidava
joalheiro meio louco já.

Melhor seria ir jogar carta!¹⁶
No vinho
enxaguar a garganta do uizento¹⁷ coração.

80 Não preciso de você!
Não quero!
Tanto faz
eu sei,
logo vou virar carcaça.¹⁸

Se é verdade que existe,¹⁹
deus,
meu deus,

- se o tapete de estrelas foi você que bordou,
90 se esta dor,
a cada dia multiplicada,
tortura por ti enviada, senhor,
vista a corrente de juiz.
Espere minha visita.
Sou pontual,
Não me atrasarei nem um dia.
Escute,
Supremo inquisidor!²⁰
- 100 A boca com a mão sufocarei.
Grito nenhum pra eles
deixarei escapar dos feridos lábios.
Prende-me nos cometas, qual nos rabos dos cavalos²¹
e solta,
rasgando sob os dentes estelares.
Ou então:²²
quando despejarem minh'alma
e for a teu tribunal,
tolinho encarrancado²³,
- 110 você,
a Via Láctea lançando qual do cadafalso,
pega e me pendura, um criminoso.
Faz o que quiser.
Se quiser, me esquarteja.
Eu mesmo, justo, lavarei suas mãos.²⁴
Apenas —
Escute! —
Leve embora esta maldita,
que fez minha amada!

Quilômetros de ruas o voo de meus passos amassa.²⁵

Onde me enfiar ocultando tal inferno?

Que Hoffman celestial

te inventou, maldita?!

2

130 E o céu,
que nas brumas esqueceu sua cor
e as nuvens esfarrapadas como fugitivos,
exauroro²⁶ meu último amor,
escarlate como rubor²⁷ de tísico.

De felicidade cobrirei o urro
da multidão
dos que esqueceram casa e conforto.

Pessoal,²⁸

140 escute!
Rastejem pra fora das trincheiras.
Terminem a guerra depois.

Mesmo se,²⁹

de sangue, trôpega como Baco,

bêbada a luta continua —

palavras de amor nem assim são grotescas.

Queridos alemães!

Eu sei

150 que nos lábios vocês têm

a Gretchen goethesca.³⁰

O francês,
rindo, morre sob a baioneta,
com um sorriso morre o aviador abatido,
se eles se lembrarem
sua boca
no beijo, Traviata³¹.

160 Não estou a fim de polpa rosada
que os séculos mastigarão até não sobrar nada.
Hoje aos novos pés se deitem!
Eu te canto,
ruiva,
pintada.

Talvez, nesses dias,
terríveis como pontas de baionetas,
quando os séculos terão embranquecido a barba,
170 restaremos só
você
e eu,
atirando-me no teu encalço de cidade em cidade.

Se for cedida além-mar,
na toca da noite se esconderá —
te introbeijarei³² através da bruma de Londres
lábios incandescentes dos lampiões.

180 Arrastará caravanas em tórridos desertos,
leões atentos, —

pra você
sob poeira, pelo vento rasgada,
minha bochecha ardente deitarei num Saara.

Porá nos lábios um sorriso³³,
verá
um toureiro nada mall!³⁴
E de repente eu

190 atirarei o ciúme a todo mundo
com olho de touro moribundo.

Carregará pra ponte o passo disperso —
pra pensar,
seria bom lá embaixo.
Este sou eu³⁵
sob a ponte derramado como Sena,
chamo,
arreganho³⁶ meus dentes podres.³⁷

200 Com outros correrá na faísca dos trotadores
Strelka ou Sokólnik.³⁸
Fui eu que subi lá em cima,
te tento com a lua, esperançoso, nu em pelo.

Forte,
é assim que eles precisam de mim —
ordenarão:
mate-se na guerra!

210 Seu nome
será a última coisa
coagulada no lábio arrancado pela bala.³⁹

Acabarei coroados?⁴⁰

Em Santa Helena?

Cavalgando na sela da borrasca da vida,

sou páreo

tanto pra tzar universal⁴¹

como pros

220 grilhões.

Ser tzar é meu destino —

teu rostinho⁴²

no ouro solar das minhas moedas

ordenarei ao povo:

gravem!

E lá,

onde o mundo esmaece em tundra,

onde o rio barganha com o vento norte, —

230 na corrente arranharei o nome Lília⁴³

e a corrente vou ultrabeijar⁴⁴ nas trevas do exílio.

Escutem, vocês esquecidos da cor do céu,

eseriçados⁴⁵,

feito feras!

É, talvez,

o último amor do mundo⁴⁶

que exaureou⁴⁷ o rubor de um tísico.

240 **3**

Esquecerei data, ano, dia.⁴⁸

Me trancarei sozinho com folha de papel.

Crie, de palavras por sofrimento iluminadas,
inumana magia!⁴⁹

Hoje, assim que me aproximei da senhora,
senti —
a casa estranha.

250 Você escondia algo no vestido de seda,⁵⁰
e se espalhava no ar um aroma de incenso.⁵¹

Feliz?

Um frio
“muito”.

A cerca da razão quebrou-se pela confusão.
Agiganto o desespero, ardente e febril.

Escute,
260 de qualquer jeito
não dá pra esconder o cadáver.
Na cabeça jorre qual⁵² lava a terrível palavra!
De qualquer jeito
cada músculo seu
como megafone
soará:
morreu, morreu, morreu!

Não,
270 responde.
Não minta!
(Como vou embora assim?)
Tipo covas de duas tumbas
escaparam no seu rosto os olhos.⁵³

As tumbas se aprofundam.

Não tem fim.

Parece

que vou desabar do cadafalso dos dias.

280 A alma estendi sobre o abismo qual cabo,⁵⁴
malabarismos de palavras, nele cambaleando.

Sei,

o amor o desgastou já.⁵⁵

Adivinho o tédio por tantas pistas.

Renove-se em minh'alma.

Apresente ao coração o corpo em festa.

Sei,

290 pela mulher cada um paga.

Não importa,

se agora

em vez do luxo dos vestidos de Paris

com a fumaça do cigarro te visto.

O meu amor,

qual apóstolo de outrora,⁵⁶

espalharei por mil milhares de caminhos.

Pra você, nos séculos preparou-se uma coroa,⁵⁷

300 e na coroa minhas palavras
são como convulsos arco-íris.

Com elefantes de jogos tonelares⁵⁸

selaram a vitória de Pirro,⁵⁹

extrovejei⁶⁰ teu cérebro com ruído de passos geniais

Em vão.

Não vou te arrancar.⁶¹

Alegre-se,

310 alegre-se,

você acabou comigo!⁶²

Agora

é tamanha a tristeza

que só queria correr pro rio

e a cabeça enfiar no ricto da correnteza.⁶³

Deu os lábios.

Como é rude com eles.

Toquei e gelei.

320 Parece que beijo com lábios penitentes

um monastério lavrado em frios penhascos.⁶⁴

As portas

bateram.

Ele entrou,

pela alegria das ruas regado.

Eu

em dois fendi num berro.

Gritei pra ele:

330 “Está bem!

Vou embora!

Está bem!

Continua tua.

Costure trapos pra ela,

que as frágeis asas nas sedas se cubram de gordura.

Cuidado pra que não fuja a nado.

Como pedra no pescoço
pendura na esposa colares de pérolas!”⁶⁵ —

340 Ah, esta
noite!
Desespero eu espremia mais e mais apertado.
Do meu pranto e gargalhadas
com horror⁶⁶ o focinho do quarto foi ceifado

E como visão erguia-se o rosto⁶⁷ levado de ti,
com os olhos você o exaureceu⁶⁸ no tapete,⁶⁹
como se uma espécie de novo Bíalik⁷⁰
de sobressonhar⁷¹ criasse
350 tzarina ofuscante do Sião hebrete.⁷²

No suplicio,
a que m’entreguei,
ajoelhado me abati...
Comparado, o rei Alberto
que todas as cidades⁷³
entregou
é aniversariante cheio de dádivas.

360 Sobreourem⁷⁴ no sol, flores e ervas!
Primaverem-se⁷⁵ na vida dos elementos do universo!

Eu quero um só veneno —
beber e beber versos.⁷⁶

Aquela que rapou o coração,
privando de tudo,

que torturou em delírio minh'alma,
aceite minha oferenda, querida,
370 talvez, eu não invente mais nada.

Fira na data de hoje um feriado.

Crie,

à crucificação igual magia

Vejam —

com cravos de palavras

no papel estou pregado ⁷⁷

Поэма original em russo:

Пролог

За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застольной здравнице,
подъемлю стихами наполненный череп.

Все чаще думаю —
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце.

10 Сегодня я
на всякий случай
даю прощальный концерт.

Память!
Собери у мозга в зале
любимых неисчерпаемые очереди.
Смех из глаз в глаза лей.
Былыми свадьбами ночь ряди.
Из тела в тело веселье лейте.

20 Пусть не забудется ночь никем.
Я сегодня буду играть на флейте.
На собственном позвоночнике.

1

Версты улиц взмахами шагов мну.
Куда уйду я, этот ад тая!
Какому небесному Гофману

30 выдумалась ты, проклятая?!

Буре веселья улицы узки.

Праздник нарядных черпал и чёрпал.

Думаю.

Мысли, крови сгустки,

больные и запекшиеся, лезут из черепа.

Мне,

чудотворцу всего, что празднично,

40 самому на праздник выйти не с кем.

Возьму сейчас и грохнусь навзничь

и голову выможжу каменным Невским!

Вот я богохулил.

Орал, что бога нет,

а бог такую из пекловых глубин,

что перед ней гора заволнуется и дрогнет,

вывел и велел:

любим!

50 Бог доволен.

Под небом в круче

измученный человек одичал и вымер.

Бог потирает ладони ручек.

Думает бог:

погоди, Владимир!

Это ему, ему же,

чтоб не догадался, кто́ ты,

выдумалось дать тебе настоящего мужа

60 и на рояль положить человечьи ноты.

Если вдруг подкрасться к двери спяленной,

перекрестить над вами стёганье одеялово,

знаю —

запахнет шерстью пáленной,
и серой издымится мясо дьявола.

А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
70 метался
и крики в строчки выранивал,
уже наполовину сумасшедший ювелир.

В карты б играть!
В вино
выполоскать горло сердцу изоханному.
Не надо тебя!
Не хочу!
Все равно
80 я знаю,
я скоро слохну.

Если правда, что есть ты,
боже,
боже мой,
если звезда ковер тобою выткан,
если этой боли,
ежедневно множимой,
тобой ниспослана, господи, пытка,
90 судейскую цепь надень.
Жди моего визита.
Я аккуратный,
не замедлю ни на день.
Слушай,
Всевышний инквизитор!

Рот зажму.

- Крик ни один им
не выпущу из искусанных губ я.
- 100 Привяжи меня к кометам, как к хвостам лошади-
ным,
и вымчи,
рвя о звездные зубья.
Или вот что:
когда душа моя выселится,
выйдет на суд твой,
выхмурясь тупенько,
ты,
Млечный Путь перекинув виселицей,
- 110 возьми и вздерни меня, преступника.
Делай, что хочешь.
Хочешь, четвертуй.
Я сам тебе, праведный, руки вымою.
Только —
слышишь! —
убери проклятую ту,
которую сделал моей любимой!
- Версты улиц взмахами шагов мну.
- 120 Куда я денусь, этот ад тая!
Какому небесному Гофману
выдумалась ты, проклятая?!

2

- И небо,
в дымах забывшее, что голубó,
и тучи, ободранные беженцы точно,
вызарю в мою последнюю любовь,
- 130 яркую, как румянец у чахоточного.

Радостью покрою рев
скопа
забывших о доме и уюте.

Люди,

слушайте!

Вылезьте из окопов.

После довоюете.

140 Даже если,
от крови качающийся, как Бахус,
пьяный бой идет —
слова любви и тогда не ветхи.
Милые немцы!
Я знаю,
на губах у вас
гётевская Гретхен.

Француз,
150 улыбаясь, на штыке мрет,
с улыбкой разбивается подстреленный авиатор,
если вспомнят
в поцелуе рот
твой, Травиата.

Но мне не до розовой мякоти,
которую столетия выжуют.
Сегодня к новым ногам лягте!
Тебя пою,
160 накрашенную,
рыжую.

Может быть, от дней этих,
жутких, как штыков остря,
когда столетия выбелят бороду,

останемся только

ты

и я,

бросающийся за тобой от города к городу.

170

Будешь за море отдана,

спрячешься у ночи в норе —

я в тебя вцелую сквозь туманы Лондона

огненные губы фонарей.

В зное пустыни вытянешь караваны,

где львы начеку, —

тебе

под пылью, ветром рваной,

180 положу Сахарой горящую щеку.

Улыбку в губы вложив,

смотришь —

тореадор хорош как!

И вдруг я

ревность метну в ложи

мрущим глазом быка.

Вынесешь на мост шаг рассеянный —

190 думать,

хорошо внизу бы.

Это я

под мостом разлился Сеной,

зову,

скалю гнилые зубы.

С другим зажгешь в огне рысаков

Стелку или Сокольники.

Это я, взобравшись туда высоко,

200 луной томаю, жаущий и голенький.

Сильный,
понадоблюсь им я —
велят:
себя на войне убей!
Последним будет
твое имя,
запекшееся на выдранной ядром губе.

210 Короной кончу?
Святой Еленой?
Буре жизни оседлав валы,
я — равный кандидат
и на царя вселенной
и на
кандалы.

Быть царем назначено мне —
твое личико
220 на солнечном золоте моих монет
велю народу:
вычекань!
А там,
где тундрой мир вылинял,
где с северным ветром ведет река торги, —
на цепь нацарапаю имя Лилино
и цепь исцелую во мраке каторги.

Слушайте ж, забывшие, что небо голубо,
230 выцветинившиеся,
звери точно!
Это, может быть,
последняя в мире любовь

вызарилась румянцем чахоточного.

3

Забуду год, день, число.

240 Запрусь одинокий с листом бумаги я,
Творишь, просветленных страданием слов
нечеловечья магия!

Сегодня, только вошел к вам,
почувствовал —
в доме неладно.
Ты что-то таила в шелковом платье,
и ширился в воздухе запах ладана.

250 Рада?
Холодное
«очень».
Смятеньем разбита разума ограда.
Я отчаянье громозжу, горящ и лихорадочен.

Послушай,
все равно
не спрячешь трупа.
Страшное слово на голову лавь!

260 Все равно
твой каждый мускул
как в рупор
трубит:
умерла, умерла, умерла!

Нет,
ответь.

- Не лги!
(Как я такой уйду назад?)
- 270 Ямами двух могил
вырылись в лице твоём глаза.
- Могилы глубятся.
Нету дна там.
Кажется,
рухну с помоста дней.
Я душу над пропастью натянул канатом,
жонглируя словами, закачался над ней.
- 280 Знаю,
любовь его износила уже.
Скуку угадываю по стольким признакам.
Вымолоди себя в моей душе.
Празднику тела сердце вызнакомь.
- Знаю,
каждый за женщину платит.
Ничего,
если пока
- 290 тебя вместо шика парижских платьев
одену в дым табака.
- Любовь мою,
как апостол во время оно,
по тысяче тысяч разнесу дорог.
Тебе в веках уготована корона,
а в короне слова мои —
радугой судорог.
- 300 Как слоны стопудовыми играми
завершали победу Пиррову,

я поступью гения мозг твой выгромил.

Напрасно.

Тебя не вырву.

Радуйся,

радуйся,

ты доконала!

Теперь

310 такая тоска,

что только б̄ добежать до канала

и голову сунуть воде в оскал.

Губы дала.

Как ты груба ими.

Прикоснулся и остыл.

Будто целую покаянными губами

в холодных скалах высеченный монастырь.

320 Захлопали

двери.

Вошел он,

весельем улиц орошен.

Я

как надвое раскололся в вопле.

Крикнул ему:

«Хорошо!

Уйду!

Хорошо!

330

Твоя останется.

Тряпок нашей ей,

робкие крылья в шелках зажирели б̄.

Смотри, не уплыла б̄.

Камнем на шее

навесь жене жемчуга ожерелий!» —

Ох, эта
340 ночь!
Отчаянье стягивал туже и туже сам.
От плача моего и хохота
морда комнаты выкосилась ужасом.

И видением вставал унесенный от тебя лик,
глазами вызарила ты на ковре его,
будто вымечтал какой-то новый Бялик
ослепительную царицу Сиона евреева.

350 В муке
перед той, которую отдал,
коленопреклоненный выник.
Король Альберт,
все города
отдавший,
рядом со мной задаренный именинник.

Вызолачивайтесь в солнце, цветы и травы!
Весеньтесь, жизни всех стихий!

360 Я хочу одной отравы —
пить и пить стихи.

Сердце обокравшая,
всего его лишив,
вымучившая душу в бреду мою,
прими мой дар, дорогая,
больше я, может быть, ничего не придумаю.

370 В праздник красьте сегодняшнее число.
Творишь,
распятью равная магия.
Видите —
гвоздями слов
прибит к бумаге я.

Capítulo 3

O Homem

*Como então
não cantar a mim mesmo,
se sou todo —
um inédito colosso total,
se cada movimento meu —
é um enorme,
inexplicável milagre.
Maiakóvski, O Homem, 1916*

Segundo mais longo poema lírico de Maiakóvski, *O Homem* foi composto no fim de 1916. Blok e Biély dedicaram-lhe críticas particularmente positivas. Segundo Frioux “o poema opera a síntese das principais atitudes do universo maiakovskiano, essencialmente a intuição apaixonadamente terrestre pela realidade humana, a associação do humor e do trágico, do jogo fantástico com o tempo, sobretudo a relação estreita entre o autorretrato essencialmente biográfico e os grandes temas políticos e filosóficos”.³⁵⁹

Chamamos atenção para o subtítulo “Вещь” [“veshch”] que pode ser traduzido como “coisa”, “objeto”, “matéria” no sentido oposto ao metafísico. Para Frioux, o subtítulo indica a importância do gênero do poema, mas sobretudo “a ruptura das barreiras entre as diferentes esferas da arte e das barreiras entre a arte e a vida. Um poema trabalhado para a voz e a visualidade que reivindicava a mesma espessura, a mesma materialidade que as artes do espaço ou do volume”.³⁶⁰

Ele começa com uma pequena introdução, sem nome específico, que foge à forma dos demais versos (ver nota 1). O sol é seu sacerdote, a noite a maior das beatas e seu evangelho, o amor. Seguem-se partes em que o nome do poeta aparece explicitamente e que se relacionam com a Bíblia, compondo seu autoevangelho.

Em “Natal de Maiakóvski”, no sentido do nascimento de Cristo e não de um mero mortal, ele desce à terra e se indigna com a falta de pompa: não há reis magos, nem estrela-guia, nada que distinga o dia de sua descida dos dias ordinários. Como não celebrar o nascimento humano se o homem é o próprio milagre? As mãos, mente, língua, coração, as profissões que geram milagres: a magia está toda na matéria.

³⁵⁹ Cf prefácio de Frioux a Maiakóvski, p. 208.

³⁶⁰ Idem, p. 209.

Em “Vida de Maiakóvski”, o tema principal é o dinheiro e todo o sacrifício que o homem faz durante a vida para ameahá-lo. Menciona também a pressão para ir à guerra inútil. O eu-lírico percebe que a vida passou e o cotidiano o tragou. Neste ponto, impossível não fazer referência a *Sobre Isto* (1923), um dos poemas que dialoga mais diretamente com *O Homem*. Neste, a revolta está no auge, mas há uma expectativa de mudança, um desejo de revolução tão premente que se acreditava passível de concretização apenas pela força de vontade do “Eu” oceânico. E, de fato, se concretizou. O problema é que em 1923, após a atroz Guerra Civil e a implantação da Nova Política Econômica³⁶¹ por Lênin em 1922, Maiakóvski não reconhecia a sociedade que havia almejado. Tudo parecia voltar, aos poucos, a ser como antes, ou marchar a passos muito lentos rumo a um futuro auspicioso quando, finalmente, todos os planos estariam implementados. Nesta parte, o poeta encontra seu “rival invencível”: um burguês gordo, elegante e fútil, baluarte do status quo.

Em “Paixões de Maiakóvski”, há explícita referência aos poemas *Nuvem de Calças* e *Flauta Vertebral* e ao próprio poema *O Homem*, em curso de composição. O título de conotação cristã, denota os sofrimentos físicos e espirituais pelos quais passou o poeta, como Cristo antes do julgamento e da crucificação.

Maiakóvski, caricaturas de Lília e Óssip Brik, o lastro biográfico do poema. 1916.

Na parte “Ascensão de Maiakóvski”, o poeta encontra a amada e o marido no quarto, nítido dado autobiográfico: sua amada Lília Brik era casada com Óssip Brik. Seguem-se muitas referências ao suicídio e suas formas, sugestões de como deus poderia lhe tirar a vida, mas ele sabe que é imortal. “Maiakóvski no céu” começa com a decepção do poeta com o

³⁶¹ Medidas econômicas que propunham recuos táticos com práticas capitalistas para estabilizar o novo regime econômico socialista.

tão famoso paraíso celeste. Um tédio absoluto, regras, seriedade. Aos poucos se acostuma, mas depois de muitos séculos no céu, sente falta da terra.

“O retorno de Maiakóvski” marca a sua descida depois de discutir com o sol e de causar desordem no paraíso. Em “Maiakóvski pelos séculos” ele chega à Terra. Por aqui, nada mudou, o dinheiro ainda é o Senhor de Tudo. Descobre que a rua da amada se chama, então, Maiakóvski e que ele se matara com um tiro por ela há milhares de anos.³⁶² O poeta revê a amada com o marido, mas não passa de ilusão, é outra mulher, outro homem. Em “Por último”, não sabe aonde ir, o amor o aprisionou.

Como é frequente em sua obra, o final desesperado expressa a angústia existencial diante da disparidade entre a imensidão dos desejos e os limites dimensionais da vida. Como afirmamos, em sua obra coexistem o otimismo exuberante no futuro e o drama de um presente incompleto. A crença no futuro salvador é fundamental tanto para o homem-poeta, quanto para o poeta-homem. Poeta-impaciente, comburente que alimenta as engrenagens do movimento, reagindo e queimando o combustível das palavras na emissão dos versos.

O Homem é um poema sobre o “amor desmedido”, um poema-objeto no qual o poeta “hasteia seu coração como bandeira”³⁶³. Único poema totalmente inédito em português, no Brasil, segundo nosso levantamento.

Capa da edição de 1918. Note-se a disposição em forma de cruz do nome do autor e do título do poema, que além de dar uma importante chave de leitura, liga-o a uma rica tradição iconográfica da ortodoxia. A dedicatória: “Тебе, Лилия” [“Tebié, Lília” / “Para você, Lília”]

³⁶² É impressionante o eco da arte na vida. Maiakóvski se matou com um tiro em 1930. Conforme lamenta Jakobson no belo ensaio “A geração que esbanjou seus poetas” (ver ref bibliográficas), o aviso era evidente na própria obra de Maiakóvski.

³⁶³ Jakobson, op. cit., p. 123.

Primeira etapa de tradução poética:

O Homem

Matéria¹

Do sacerdote mundial, que tira os pecados,² — o sol —, tenho a palma na cabeça.

Da mais beata das monásticas, — a noite —, a batina nos ombros meus.

Do meu amor — Evangelho milifolha³ — o beijo.

Com dor tilintante, expiando o amor

com a alma

sedenta por outra procissão,

10 ouço,

terra, teu:

“Vai com deus!”⁴

Na arca da noite,

novo Noé,

espero —

na cheia das sotainas⁵

já-já virão,

virão atrás de mim

20 e da terra cortarão o nó

com os machados da aurora.

Ela está vindo!⁶

Chegou.

Despiu-se.⁷

Raios pra todo lado!

Eles arranham.

Começaram a cantar,

frágeis e suaves as forquilhas,

adentram os dias

30 no cascoso⁸ corre-corre.

O sol de novo.

Chama os guerreiros do fogo.

Tamboreia a aurora,

e vão pra lá,

além da lama terrestre!

Sol!

E então?

40 Por acaso assim também esquecerá

teu

arauto?

Natal⁹ de Maiakóvski

Que atizados¹⁰ por contemporâneos, escrevam os tolos historiadores: “Uma vida chata e maçante viveu o notável poeta”.

50 Sei

não invocarão meu nome

os pecadores,

que sufocam no inferno.

Sob aplausos dos popes

minha cortina não cairá no Gólgota.¹¹

Assim ficarei pra sempre

no Jardim de Verão¹²

bebendo meu matinal café.

60 No céu de minha Belém,

nenhum sinal acendia,

ninguém incomodava,

com os túmulos,

o sono dos reis magos cabeçaneladas¹³.

Foi absolutamente como todos

— igual até o enjoio —

o dia

minha descida até vocês.

E ninguém

70 teve a ideia de dar uma dica

pra não tão distante

estrela atrevida:

“Estrela — dizem —

você tem preguiça de brilhar à toa!

Se não celebrar

o nascimento humano,

então é do diabo,

estrela,

que se deve

80 comemorar?!”

Julguem vocês:

um peixinho falante¹⁴

pescamos com fios da rede

e cantamos,

cantamos,

celebramos a dourada proeza do pescador.

Como então

não cantar a mim mesmo,

90 se sou todo —

um total inédito colosso,

se cada movimento meu —

é um enorme,

milagre inexplicável.

Circundem os dois lados.

Em cada um

admirem os cinco raios

Chamam-se “Mãos”.

100 Um par de mãos maravilhosas!
Observem:
da direita pra esquerda posso mover
e da esquerda pra direita.
Observem:
o melhor
pescoço posso escolher
e me enroscar em volta.

Abram o cofre do crânio —

110 reluzirá
a mente mais preciosa.
Será que existe
algo que eu não possa?!
Se quiserem,
posso inventar um novo
animal!
Vai ser
bicaudal¹⁵
ou tripata.¹⁶

120 Quem me beijou —
dirá,
se há algo mais doce que o suco da minha saliva.
Resta em mim
a maravilhosa
vermelha língua.
“HAHAHA” posso —
gargalha alto, alto
“HAHAHA” posso —

130 e — falcão de caça do poeta —
a voz
suavemente se extenuará nas notas baixas.
E isto não é tudo!

Enfim,
para que em verão
eu possa transformar os invernos,
água em vinho —
em mim
sob a lã do colete
140 bate
extraordinaríssima bolota.
Se golpeia à direita — direita, casamentos.
À esquerda troveja — tremem das miragens.
Quem mais
cobrir de amor?
Quem se deitará,
bêbado,
pelas noites mascarado?

150 Lavanderia.
Lavadeiras.
Muito e molhado.
Alegrar-se, talvez, com as bolhas de sabão?
Olhem:
desaparece o pernil centopeia!
Quem é?
As filhas do céu e da aurora?

Padaria.
160 Padeiro.
Assou pãezinhos.
O que é um padeiro?
Um esfarinhado pela farinha?
E de repente
nos pãezinhos
ondulam-se braços de violinos.
Ele toca.

Tudo por ele se enamora.

170 Sapataria.
Sapateiro.
Mendigo pedinte.
É preciso
nas botas
alguns cabedais.
Dei uma olhada —
e em arpas os canos desabrocham.
Ele está de coroa.
Ele é um príncipe.

180 Alegre e habilidoso.

Fui eu
que o coração como bandeira ergui.
Inédito milagre do século vinte!

E afastaram-se da tumba do senhor os peregrinos.
Esvaziou-se de crentes a antiga Meca.

190 **Vida de Maiakóvski**

Ruge alarmada a toca de banqueiros, grã-finos e doges.
Saíram
couraças,
tilintando ouro.

“Se o coração é tudo,
ora, pra quê,
pra que, então
200 te amontoei, querido dinheiro?
Como ousam cantar

quem lhes deu o direito?
 Quem mandou os dias se enjulgarem¹⁷?
 Prendam o céu nos fios!
 Enrole a terra nas ruas!
 Gabava-se:
 “Mãos?!”
 Às espingardas então!
 Pedia carinho nos dias de verão?
 210 Então —
 Será inteiro! —
 eriçado como ouriço.
 A língua, cusparam com os mexericos!”

 Acuado no cercado terrestre,
 arrasto o jugo dos dias.
 Mas no cérebro
 cavalga
 a “Lei”,
 220 no coração a correia —
 “Religião”.

 Meia vida passou, agora não dá pra escapar.
 Capataz de mil olhos, lampiões, lampiões, lampiões...
 Eu estou preso.
 Pra mim não há resgate!
 A terra maldita acorrentou.
 Eu banharia todos no meu amor,
 mas as casas cercam seu oceano!
 230
 Grito...
 e olha só!
 as chaves ressoam!
 Careta do carcereiro.
 Lança

da ponta de um raio,
de carne podre um retalho.

Debaixo de gargalhada
240 “HA-HA!”
me arrasto no delírio da febre.
Retumba,
presa aos pés,
a bola do globo terrestre.

O ouro trancou à chave
os olhos.
A quem cumpre um cego conduzir?
Agora
250 e para sempre eu
estou preso
numa novela sem sentido!

Abaixo o fardo das elevadas invenções!
A revolta
do tributário condenado das musas.
Crentes dos pavões
— invenção de Brem!¹⁸ —
Crentes das rosas
260 — invencionice de botânicos ociosos! —
minha
impecável descrição da terra
de geração em geração passem.

Irrompendo dos meridianos,
dos arcos de atlas,
espuma,
tinindo ouromoinho¹⁹
dos francos,

270 dólares,
rublos,
coroas,
ienes,
marcos.

Afogam gênios, galinhas, cavalos, violinos.

Afogam elefantes.

Afogam ninharias.

Nas gargantas,

280 nas narinas,
nos ouvidos ressoa o som dos sinos.
“Socorro!”
Não há lugar inacessível a esse gemido.

E no meio,

Cercado por impassível orla

inteira ilha de tapete esfloreado²⁰

Aqui

vive

290 o Senhor de Tudo —
meu rival,
meu inimigo indomável.
As bolinhas mais ternas nas suas finas meias.
Admiráveis riscas das calças de janotas.
Gravata,
uaumente²¹ ultracolorida²²
do pescoço
se esparrama sobre o globo da pança.

300 Perecem à volta.
Mas, como no céu a broca,
em homenagem
a seu — alteza — título:

Br-r-a-vo!²³

Eviva!

Banzai!

Urra!

Hoch!

Hip-hip!

310 Vive!

Hosana!

Culpam pelos trovões a força dos profetas.

Tolos!

É que ele

lê Locke!²⁴

Gosta.

De tanto rir

na pança

320 tilintam,

relampejam manguais inteiros de chaveiros.

Emudecidos

ficamos

diante da obra de um heleno.

Pensamos:

“Quem mais,

onde,

quando

é que isto

330 por eles,

ao falecido Fídias²⁵, foi ordenado?

“Quero,

que de mármore façam

corpulentas

mulheres”.

Quatro horas —

belo pretexto:
“Escravos,
340 quero almoçar de novo!”
E deus
— seu cozinheiro habilidoso —
de barro
cria carne de faisão.
Estica-se,
cobrindo a fêmea de carícias de amor.
“Quer
a mais preciosa deste monte de estrelas?”
E imediatamente
350 para ele
uma legião de Galileus
vasculham as estrelas no olho dos telescópios.

As revoluções agitam o corpinho dos reinos,
o rebanho humano muda os tropeiros,
mas você,
soberano não coroado dos corações,
nenhuma revolta atinge!

360

Paixões de Maiakóvski

Ouvem?
Ouvem o relincho equinício²⁶?
Ouvem?
Ouvem o berro automobilício²⁷?
São os cidadãos
Que estão chegando
banhar-se em Sua abundância.
370
Enchente de gente.

Perdido na multidão,
aflito e magriço
me agarro às rédeas.
Me prendo nas
abas e saias.

Que é isso?
Você?

380 Pelo visto vai pro mesmo lugar?!
Na pregação perdeu-se na beatice.²⁸
Como a luz vermelha da casa pública,
ensanguentado
o olho se enche.
Pra que isso?
Pare!
Eu conheço alegria mais doce!
Com desdenho a floresta de cílios pende.
Pare!
390 Ela já se foi...

Lá, erguendo-se sobre as cabeças, Ele.

O crânio brilha,
Daria para calçá-lo nos pés,
calvo,
esbrilhou-se²⁹ todo no verniz
Só
no dedo anular
400 na última falange
três
debaixo do diamante —
espetaram-se³⁰ cabelinhos.

Vejo — se aproximou.

Inclinou-se sobre a mão³¹.
Os lábios, pros pelinhos³²,
sussurram sobre eles,
“Flautinha”, chama-se um,
410 “Nuvenzinha” — o outro³³,
o terceiro — com brilho inédito
de algum
nome
criado por mim há pouco.

Ascensão de Maiakóvski

Eu mesmo sou poeta.³⁴ Às crianças ensinam: “O sol levanta-se sobre a relva³⁵”. Do
leito de amor, por trás dos pelinhos dele, a cabeça da amada.
420
Com os olhos lançou ao alto uma flecha.
Tira o sorriso teu!
E o coração anseia pelo disparo,
e a garganta delira pela lâmina.³⁶
Num delírio incoerente sobre o demônio
cresce minha angústia.
Vem atrás de mim,
à água me chama,
leva à rampa do telhado.
430 Neve ao redor.
A neve arromba.
Gira e congela
e tomba
— novamente! —
no gelo
congelada esmeralda.
Treme a alma.
Em meio às geleiras ela,
e pra ela não há saída do gelo!

440 Assim mesmo ficarei,
enfeitiçado
seguirei pelas margens do Nevá.
Um passo —
e novamente estarei naquele lugar.
Eu vou me lançar —
e de novo em vão.

Erga-se, edifício, diante do nariz.
Escancarou-se atrás da janela de gelo
450 a barriguda aurora.

Pra lá!
Miava o gato.
Esfumeava, ardendo
a lâmpada noturna.
Toco³⁷ na campainha.
Farmacêutico!
Farmacêutico!
Me ergui nos bastões de pernas.

460 Cresceram,
emaranharam-se as ideias
chifres
de cervo.
Manchando com choro
o chão,
me estirei em súplicas
sobre meu paraíso perdido.

470 Farmacêutico!
Farmacêutico!
Onde
até o fim

o coração vai sofrer este tormento?
Será que nos campos do céu infinito
no delírio dos Saaras,
no ardor louco dos desertos
há refúgio para os ciumentos?
Atrás das paredes dos frascos, tantos mistérios.

480 Você conhece as justiças supremas.
Farmacêutico,
deixe-me
a alma
sem dor levar
às vastidões.

Ele me estende.
Um crânio.
“Veneno”.

490 Cruzados: osso sobre osso.

A quem dá?
Imortal sou,
Teu inédito visitante.
Os olhos cegos,
a voz muda
e a razão trancou a porta atrás dela,
então o que
— a mais! —

500 viu em mim,
pra que seja estraçalhado pelo veneno?

Uma vaga ideia arrastou-se tola.
Nas janelas, bobos.
Arrepiam-se os cabelos.
E de repente eu
Suavemente contorno o balcão

O teto abriu-se sozinho.

510 Ganidos.
Barulho.
“Está pendurado em cima do prédio”!
Estou pendurado em cima do prédio.
A igreja no poente.
Um toco de cruz.
Em frente!
Cumes da floresta.
Crocitado³⁸ pelos corvos.
Em frente!

520 Estudantes!
É besteira
tudo o que sabemos e estudamos!
Física, química e astronomia — asneira.
Pois eu quis
e agora
estou voando nas nuvens.

Em todo lugar agora!
530 Em toda parte, sou bem-vindo.
Transtempeste-se³⁹, lama das baladas de poetastros⁴⁰.
Cantem agora
sobre o novo — cantem — Demônio⁴¹
de paletó casual
no brilho de sapatos amarelos.

Maiakóvski no céu

Stop!⁴²
540 Descarrego na nuvem

a bagagem
das coisas
e do corpo cansado.

Propícios locais onde ainda não estive.

Olho em volta.
É isso aí,
550 esse liso lambido —
é esse o tão alardeado céu?

Veremos, veremos!

Cintilava
faiscava
brilhava,
E
um sussurro vinha —
560 uma nuvem
ou
descorpóreos⁴³
deslizavam suavemente.

“Se uma beldade faz juras de amor...”⁴⁴

Aqui,
no firmamento
ouvir a música de Verdi?
570 Na nuvem, um poço.
Olho através —
os anjos cantam.
Solenes vivem os anjos.
Solenes.

Um se separou
e assim, tão amavelmente
dissolveu sonolento silêncio:
“E então, o que você,
580 Vladímir Vladímirovitch,
acha do abismo?”
E eu respondo tão amável quanto:
“Abismo adorável.
O abismo é um sucesso!”

Me irrita no início:
você não tem
nenhum canto sequer,
nem chá
590 nem pro chá jornais
Aos poucos comecei a viver em sintonia com os céus.

Saio para ver as novidades com os demais,
se não chegaram os novos.
“Ah! Você também!”
Com alegria abracei.
“Olá, Vladímir Vladímirovitch!”
“Olá, Abram Vassílievitch!”⁴⁵
E então, como foi teu fim?
600 Sem problemas?
Confortável?”

Piadinhas boas, hein?

Gostei.
Comecei a ficar na entrada.
E se
conhecidos
apareciam, após a morte,

610 eu os acompanhava
mostrando na rampa das constelações
a majestosa cenografia⁴⁶ dos mundos.

Estação central de todos os fenômenos
emaranhado de tomadas, alavancas e manivelas.

Puxa pra lá

— e os mundos vão e paralisam na preguiça —

E se puxar pra lá

— começam a girar mais veloz e mais forte.

620 “Dá uma giradinha, — pedem, —
de modo que o mundo acabe.

O que é pra eles?

Regar os campos de sangue?”

Rio do ardor.

“Que se danem!

Que banhem,

derramem!

Depósito principal de tudo quanto é raio.

Lugar pra lançar estrelas queimadas.

630 Velho esboço
— não se sabe de quem —
o primeiro projeto de baleia fracassado.

Seriedade.

Ocupação.

Alguns ajustam as nuvens,

Outros aumentam o calor no forno do sol.

Tudo na mais terrível ordem,

na calma,

640 como deve ser

Ninguém se acotovela.

Aliás nem teria com o quê.

Primeiro deram uma bronca.
“Ele perambula desocupado!”
Meu negócio é o coração,
mas onde os descorpóreos guardam o deles?!

Sugeri-lhes:
650 Se quiserem,
pela nuvem
esparramo
o corpo
e contemplo todos”.

“Não, — dizem, — isso não nos convém!”
“Ora, não convém — vocês é que sabem! Era só uma sugestão”.

As forjas do tempo sopram os foles —
660 e um novo
ano
está pronto.
De lá
despenca, trovejando,
a terrível avalanche dos anos.

Não faço a conta das semanas.
Nós,
guardados nas molduras do tempo,
670 o amor, não dividimos em dias,
não mudamos os nomes amados.

Acalmei-me
Para os raios de lua nos rasos
desabei
adormecendo a agitação com sonhos.
Como numa praia do sul,

só que ainda mais emudecida
e por mim,
680 acariciando-me de ponta a ponta
resvalam os mares da eternidade.

O retorno de Maiakóvski

1, 2, 4, 8, 16, milhares, milhões.

Levante,
basta!
Olhos no sol!
690 Até quando vai ficar esparramado, mudo?
Meio dormindo resmungo:
“Por que retumbam?
Quem ousa com o coração fazer barulho em mim?”

Será manhã,
ou noite?
Só a luz esbranquiçada dos céus.

Quantos deles,
700 dos séculos,
tiveram tempo de partir,
Em cacos de dias estilhaçaram no longínquo...
Penso,
olhando as vias lácteas, —
se não é minha barba grisalha que esvoaçou?

As estrelas caem.
Comecei a levar os olhos.⁴⁷
Olha só!
710 Pra lá,
pra terra, ligeira!

Despertaram no coração invejas esquecidas,
Já o cérebro
ocioso
ergueu uma fantasia.

— Agora
na terra,
deve ser, novo.

720 Cheirosas primaveras estenderam-se nas aldeias.
Cada cidade, pelo visto, é iluminada.
Canta a família de bochechas alegres e coradas,

A angústia surgiu.
Mais e mais aguda.
Feito rainha se levanta a nuvem carregada,
uma nuvem branca longínqua se ilumina,
fica aparecendo
a miragem
730 de certo rosto terrestre.

Fiquei tenso,
procuro
entre outros pontos
a terra.

Ali está ela!

Preguei os olhos,
740 os mares distingo,
as montanhas em grito aquilino...

Perto, o pai.
O usual.
Só que um pouco mais surdo,

e ainda mais gasta
no cotovelo
a casaca de guarda florestal.

750 Ele me deixa nervoso.
Também
Fita
a terra
Que ideia ao velho é clara?
Fala baixinho:
“No Cáucaso,⁴⁸
provavelmente, é primavera”.

Manada incorpórea,
760 mas que angústia sem fim
me traz!

Sobrebalbuciava⁴⁹ o ódio do apache⁵⁰.

Papai,
tá chato!
Tá chato, papai!
Os poetas tolos você seduz com o céu,
pavonearam-se
770 as condecorações das estrelas
Sol!
Por que se derramou em um manto?
Acha que é cardeal?
Chega de chupar raios na moleza.
Sigam-me!
Você não tem mesmo pernas —
Não tem o que sujar!
Nem galochas serão necessárias na lama da terra.

780 Estrelas!
 Chega
 de trançar coroa
 de mártir
 para a terra!
 Circrepuscularam⁵¹ de escarlata.
 Quem é que lá
 com as asas
 pra terra faísca⁵²?
 A aurora?
 790 Alto lá!
 Vamos pro mesmo lugar.

 Ora ricocheteio em arco-íris,
 ora ondulo a cauda qual cometa.
 Pra que eu fui brincar de arco?
 Que horror escondo no debrum?

 Mostro
 aos mundos
 800 números
 de incrível velocidade.
 O espírito
 há muito sem-teto
 repleto de pensamento sobre os dias
 passados.
 Punhados de hemisférios terrestres
 vejo —
 neles se estendem cidades.

 810 Vozes isoladas distingue o ouvido.

 Centenas de bater de asas.

“Olá, velhota!”
Resvanei no asfalto.
Levantei.

Vão é admirar a força do viajante dos céu⁵³
que eles nem têm.

820

Vozes:
“Olhem,
Deve ser o pintor
do telhado.
E ainda teve sorte!
Troço pesado”.

E de novo
a multidão
830 nas rédeas de afazeres
tonitruante rolava seu dia
Ah, será que há
goela
que possa introzunar⁵⁴ mais alto
— mais alto do que a cidade —
e o zunido dela?

Quem vai agarrar a fumaça cortante das ruas?
Quem pode desemaranhar os fossos dos túneis
840 Quem os deterá,
pelo ar
na fumaça
com os aeroplanos perfurantes a fuligem!

Pela encosta do equador
Das Chicagos
pelas Tambovs⁵⁵

rolam os rublos.
Esticados os pescoços
850 enxotando todos,
com os corpos compactando
montanhas,
mares
calçamentos.

É o mesmo careca
invisível que os conduz,
grande mestre de dança do canção terrestre.
Ora brilha sob a forma de ideias,
860 ora tipo um diabo,
ora como deus irradia, ao sumir atrás da nuvem.

Silêncio, filósofos!
Eu sei —
— não discutam —
por que a fonte da vida lhes foi dada.
Foi para rasgar,
para arruinar
os dias às folhas dos calendários.
870

Ter pena deles!
E eles têm pena de mim?
Devoraram os bulevares,
jardins,
arredores!
Antiquário?
Mostre!
Vou comprar um punhal.

880 É doce sentir
que estou

diante da vingança.

Maiakóvski pelos séculos

Aonde vou,
para quê?
Na centésima rua
890 me desvario
no zum-zum-zum⁵⁶ da
colmeia humana.

Os olhos voam pelo favo das janelas
e pesado
e alheio
e nojento lhes é julho.

Vitrines e janelas apagam
900 a cidade.

Cansaço e desânimo.

E somente
o sangrento poente-açougueiro
a carne das nuvens estripa.

Vagueio.
Ponte feérica.
910 Rastejo.
E em terrível agitação a partir dela miro.
Estava de pé – posso me lembrar.
Havia o mesmo brilho.
E isto
então

se chamava Nevá.

Aqui havia uma cidade. —

Insensata cidade,

920 desembaraçada⁵⁷ na fumaça da floresta tubular.

Nessa mesma cidade

em breve

as noites começarão,

vítreas,

esbranquiçadas.

Julho kaput⁵⁸.

Supradesnoitou⁵⁹ hiperaquecido⁶⁰

930 Tresloucava⁶¹ no cochicho de algum vento.

Ora vê a cruz de uma ambulância a cavalo,

ora ouve um disparo.

Cala —

e recomeça o movimento.

Eu sei,

para alguém como eu

incandescer

é rápido,

940 claro,

mesmo assim é muito estranho,

quando não são milhares de lampiões

mas rostos.

Onde se viu tique semelhante?

E vejo, sobre a casa

no perigo da escarpa

entre raios ela vai,

colhe-os em montes de feno.

950 Eu me estico,
mas qual névoa ela se escafedeu.

E de novo fico
emudecido e fincado.⁶²

A multidão de farristas da meia-noite fendeu,
quase sinto o cheiro da pele,
quase a respiração,
quase a voz,
acho que é uma aparição
960 ele pegou e reviveu.

Ela se lançou,
saiu dos laços do ar.

É pouco pra ela
— sozinha! —

em procissão estendeu-se.

O coração reavivado sobressaltou pesado.

De novo sou reconhecido pelas torturas terrestres.

E viva

970 — de novo! —
minha loucura!

Os lampiões encaixados como antes
no meio da rua.

Casas parecidas.

Assim mesmo,

do nicho

cabeças equinas

esculpidas.⁶³

980

— Senhor!

Esta é a rua Jukóvski?⁶⁴

Olha,
como uma criança olha um esqueleto,
olhos deste tamanho
tenta escapulir.

990 “Esta é a Maiakóvski há mil anos:
ele se matou aqui na porta da amada”.

Quem,
eu me dei um tiro?
Inventam cada uma!
Uma alegria brilhante, coração, forja!
Pra janela⁶⁵
voo.
Um hábito dos céus.

Alto.
1000 Subi mais alto
andar por andar.
Encortinou-se.
Olho através da seda —
tudo igual
o mesmo quarto.

Você atravessou mil anos — ainda jovem.
Está deitada.
Os cabelos azulando pela lua
1010 Um minuto...
e aquilo,
que era a lua,
revelou-se uma calvície nua.

Achou!

Que durmam agora.

Mão,
 aperte o ferrão do punhal
 1020 Me esgueiro
 observo —
 e de novo!
 amo
 e volto
 atrás de amor e piedade.

Bom dia!

Acendeu a eletricidade.
 1030 Dois olhos esbugalhados.
 “Quem é você?” —
 “Eu sou Nikoláiev
 — engenheiro.
 Este é o meu apartamento.
 E você, quem é?
 Por que enche o saco da minha mulher?”

Quarto de outro.
 A manhã tirita.
 1040 Tremendo os cantos dos lábios,
 mulher de outro,
 completamente nua.
 Corro.
 Como sombra estraçalhada,
 grande,
 desgrenhado⁶⁶
 vou pela parede,
 banhado pela lua.
 Os moradores saem correndo, fechando o roupão.
 1050 Retumbo sobre paralelepípedos.
 Acuei o porteiro num canto a golpes.

“A do quarenta e dois
onde foi parar?” —
“Há uma lenda:
até ele ela se jogou
pela janela.
Assim ficaram jogados
corpo sobre corpo”.

1060 Pra onde agora!
Pra onde os olhos
olharem.
Campo?
Que seja o campo!
Trala-la, dzin-dza,
tra-la-la, dzin-dza,
tra-la-la-la-la-la-la-la !

Jogue o raio como um laço no pescoço!
1070 Vou me entrelaçar no verão escaldante.
Tilintam em mim
as algemas,
milênios de amor...
Tudo perecerá.
Será reduzido a nada.
E aquele
que move a vida,
o último raio
sobre a escuridão dos planetas

1080 dos últimos sois queimarão.
E só ficará
minha dor
mais aguda —
estou parado,
envolto pelo fogo

na fogueira inextinguível
do amor impensável.

Por último

1090

Vastidão,
o sem-teto
de novo
aceite no seu seio!
Como é agora o céu?
Pra qual estrela?
Como mil igrejas
sob mim
o mundo

1100

então
e arrasta
o réquiem

Poema original em russo:

Человек

Вещь

Священнослужителя мира, отпустителя всех грехов, — солнца ладонь на голове моей.

Благочестивейшей из монашествующих — ночи облачение на плечах моих.

Дней любви моей тысячелистое Евангелие целую.

Звениящей болью любовь замоля,

душой

иное шествие чающий,

слышу

твое, земля:

10 «Ныне отпускаеши!»

В ковчеге ночи,

новый Ной,

я жду —

в разливе риз

сейчас придут,

придут за мной

и узел рассекут земной

секирами зари.

20 Идет!

Пришла.

Раскуталась.

Лучи везде!

Скребут они.

Запели петли утло,

и тихо входят будни

с их шелухою сутолок.

Солнце снова.
30 Зовет огневых воевод.
Барабанит заря,
и туда,
за земную грязь вы!
Солнце!
Что ж,
своего
глашатая
так и забудешь разве?

40

Рождество Маяковского

Пусть, науськанные современниками, пишут глупые историки:
«Скушной и нентересной жил замечательный поэт».

Знаю,
не призовут мое имя
грешники,
задыхающиеся в аду.
50 Под аплодисменты попов
мой занавес не опустится на Голгофе.
Так вот и буду
в Летнем саду
пить мой утренний кофе.

В небе моего Вифлеема
никаких не горело знаков,
никто не мешал
могилами
60 спать кудроголовым волхвам.
Был абсолютно как все

— ДО ТОШНОТЫ ОДИНАКОВ —

день

моего сошествия к вам.

И никто

не догадался намекнуть

недалекой

неделикатной звезде:

«Звезда — мол —

70 лень сиять напрасно вам!

Если не

человечьего рождения день,

то чёрта ль,

звезда,

тогда еще

праздновать?!»

Судите:

говорящую рыбёшку

80 выудим нитями невода

и поем,

поем золотую,

воспеваем рыбачью удадь.

Как же

себя мне не петь,

если весь я —

сплошная невидаль,

если каждое движение мое —

огромное,

90 необъяснимое чудо.

Две стороны обойдите.

В каждой

дивитесь пятилучию.

Называется «Руки».

Пара прекрасных рук!
Заметьте:
справа налево двигать могу
и слева направо.
100 Заметьте:
лучшую
шею выбрать могу
и обовьюсь вокруг.

Черепа шкатулку вскройте —
сверкнет
драгоценнейший ум.
Есть ли,
чего б не мог я!
110 Хотите,
новое выдумать могу
животное?
Будет ходить
двуххвостое
или треногое.

Кто целовал меня —
скажет,
есть ли
120 слаще слюны моей со́ка.
Покоится в нем у меня
прекрасный
красный язык.
«О-го-го» могу —
зальется высоко, высоко.
"О-ГО-ГО" могу -
и — охоты поэта сокол —
голос
мягко сойдет на низы.

- 130 Всего не сочтешь!
Наконец,
чтоб в лето
зимы,
воду в вино превращать чтоб мог —
у меня
под шерстью жилета
бьется
необычайнейший комок.
Ударит вправо — направо свадьбы.
140 Налево грохнет — дрожат миражи.
Кого еще мне
любить устлать бы?
Кто ляжет ia
пьяный,
ночами ряжен?
- Прачечная.
Прачки.
Много и мокро.
- 150 Радоваться, что ли, на мыльные пузыри?
Смотрите,
исчезает стоногий окорок!
Кто это?
Дочери неба и зари?
- Булочная.
Булочник.
Булки выпек.
Что булочник?
- 160 Мукой измусоленный ноль.
И вдруг
у булок
загибаются грифы скрипок.

Он играет.
Всё в него влюблено.

Сапожная.
Сапожник.
Прохвост и нищий.

170 Надо
 на сапоги
 какие-то головки.
 Взглянул —
 и в арфы распускаются голенища.
 Он в короне.
 Он принц.
 Веселый и ловкий.

 Это я
180 сердце флагом по́днял.
 Небывалое чудо двадцатого века!

 И отхлынули паломники от гроба господня.
 Опустела правоверными древняя Мекка.

Жизнь Маяковского

 Ревом встревожено логово банкиров, вельмож и дождей.
190 Вышли
 латы,
 золото тенькая.

 «Если сердце всё,
 то на что,
 на что же
 вас нагреб, дорогие деньги, я?»

- Как смеют петь,
кто право дал?
- 200 Кто дням велел июлиться?
Заприте небо в провода!
Скрутите землю в улицы!
Хвалился:
«Руки?!»
На ружье ж!
Ласкался днями летними?
Так будешь —
весь! —
колюч, как еж.
- 210 Язык оплойте сплетнями!»
- Загнанный в земной загон,
влеку дневное нго я.
А на мозгах
верхом
«Закон»,
на сердце цепь —
«Религия».
- 220 Полжизни прошло, теперь не вырвешься.
Тысячеглаз надсмотрщик, фонари, фонари, фонари...
Я в плену.
Нет мне выкупа!
Оковала земля окаянная.
Я бы всех в любви моей выкупал,
да в дома обнесен океан ее!
- Кричу...
и чу!
- 230 ключи звучат!
Тюремщика гримаса.

Бросает
с острия луча
клочок гнилого мяса.

Под хохотливое
«Ага!»
брёду по брёду жара.

Гремит,
240 приковано к ногам,
ядро земного шара.

Замкнуло золото ключом
глаза.

Кому слепого весть?

Навек

теперь я

заключен

в бессмысленную повесть!

250

Долой высоких вымыслов бремя!

Бунт

муз обреченного данника.

Верящие в павлинов

— выдумка Брэма! —

верящие в розы

— измышление досужих ботаников! —

мое

безупречное описание земли

260 передайте из рода в род.

Рвась из меридианов,

атласа арок,

пенится,

звенит золотоворот

франков,
долларов,
рублей,
крон,
270 нен,
марок.

Тонут гении, курицы, лошади, скрипки.
Тонут слоны.
Мелочи тонут.
В горлах,
в ноздрях,
в ушах звон его липкий.
«Спасите!»
280 Места нет недоступного стону.

А посредине,
обведенный невозмутимой каймой,
целый остров расцветоченного ковра.
Здесь
живет
Повелитель Всего —
соперник мой,
мой неодолимый враг.
290 Нежнейшие горошинки на тонких чулках его.
Штанов франтовских восхитительны полосы.
Галстук,
выпестренный ахово,
с шеищи
по глобусу пуза расползся.

Гибнут кругом.
Но, как в небо бурав,
в честь

300 твоего — сиятельный — сана:
 Бр-р-а-во!
 Эвива!
 Банзай!
 Ура!
 Гох!
 Гип-гип!
 Вив!
 Осанна!

310 Пророков могущество в громах винят.
 Глупые!
 Он это
 читает Локка!
 Нравится.
 От смеха
 на брюхе
 звонят,
 молятся целые цепи брелоков.
 Онемелые

320 стоим
 перед делом эллина.
 Думаем:
 «Кто бы,
 где бы,
 когда бы?»
 А это
 им
 покойному Фидию велено:
 «Хочу,

330 чтоб из мрамора
 пышные бабь».

 Четыре часа —

- прекрасный повод:
«Рабы,
хочу отобедать заново!»
И бог
— его проворный повар —
из глин
340 сочиняет мясо фазаново.
Вытянется,
самку в любви олелеяв.
«Хочешь
бесценнейшую из звездного скопа?»
И вот
для него
легион Галилеев
елозит по звездам в глаза телескопов.
- 350 Встряхивают революции царств тельца,
меняет погонщиков человеческий табун,
но тебя,
некоронованного сердец владельца,
ни один не трогает бунт!

СТРАСТИ МАЯКОВСКОГО

- Слышите?
360 Слышите лошажье ржанье?
Слышите?
Слышите вопли автомобилей?
Это идут,
идут горожане
выкупаться в Его обилии.

Разлив людей.

Затерся в люд,
расстроенный и хлюпкий.
370 Хватаюсь за уздцы.
Ловлю
за фалды и за юбки.

Что это?
Ты?
Туда же ведома?!
В святошестве изолгалась!
Как красный фонарь у публичного дома,
кровав
380 налившийся глаз.
Зачем тебе?
Остановись!
Я знаю радость слаже!
Надменно лес ресниц навис.
Остановись!
Ушла уже...

Там, возносясь над головами, Он.

390 Череп блестит,
Хоть надень его на ноги,
безволосый,
весь рассиялся в лоске.
Только
у пальца безымянного
на последней фаланге
три
из-под бриллианта —
выщетинились волосики.
400 Вижу — подошла.

Склонилась руке.
Губы волосикам,
шепчут над ними они,
«Флейточкой» называют один,
«Облачком» — другой,
третий — сияньем неведомым
какого-то,
только что
410 мною творимого имени.

ВОСКРЕСЕНИЕ МАЯКОВСКОГО

Я сам поэт. Детей учите: «Солнце встает над ковылями». С любовного ложа
из-за Его волосиков любимой голова.

Глазами взвила ввысь стрелу.
Улыбку убери твою!
420 А сердце рвется к выстрелу,
а горло бредит бритвою.
В бессвязный бред о демоне
растет моя тоска.
Идет за мной,
к воде манит,
ведет на крыши скат.
Снега кругом.
Снегов налет.
Завьются и замрут.
430 И падает
— опять! —
на лед
замерзший изумруд.
Дрожит душа.
Меж льдов она,

и ей из льдов не выйти!
Вот так и буду,
заколдованный,
набережной Невы идти.

440 Шагну —
и снова в месте том.
Рванусь —
и снова зря.

Воздвигся перед носом дом.
Разверзлась за оконным льдом
пузатая заря.

Туда!
450 Мяукал кот.
Коптел, горя,
ночник.
Звонюсь в звонок.
Аптекаря!
Аптекаря!
Повис на палки ног.

Выросли,
спутались мысли,
460 оленьи
рога.
Плачем марая
пол,
распластался в моленьи
о моем потерянном рае.

Аптекарь!
Аптекарь!
Где

470 до конца
сердце тоску износит?
У неба ль бескрайнего в нивах,
в бреде ль Сахар,
у пустынь в помешанном зное
есть приют для ревнивых?
За стенками склянок столько тайн.
Ты знаешь высшие справедливости.
Аптекарь,
дай
480 душу
без боли
в просторы вывести.

Протягивает.
Череп.
«Яд».
Скрестилась кость на кость.

Кому даешь?
490 Бессмертен я,
твой небывалый гость.
Глаза слепые,
голос нем,
и разум запер дверь за ним,
так что ж
— еще! —
нашел во мне, —
чтоб ядом быть растерзанным?

500 Мутная догадка по глупому пробрела.
В окнах зеваки.
Дыбятся волосы.
И вдруг я

плавно оплываю прилавок.
Потолок отверзается сам.

Визги.

Шум.

«Над домом висит!»

510 Над домом вишу.

Церковь в закате.

Крест огарком.

Мимо!

Лёса верхи.

Вороньём окаркан.

Мимо!

Студенты!

Взор

520 все, что знаем и учим!

Физика, химия и астрономия — чушь.

Вот захотел

и по тучам

лечу ж.

Всюду теперь!

Можно везде мне

Взбурься, баллад поэтовых тина.

Пойте теперь

530 о новом — пойте — Демоне

в американском пиджаке

и блеске желтых ботинок.

Маяковский в небе

Стоп!

Скидываю на тучу
540 вещей
и тела усталого
кладь.

Благоприятны места, в которых доселе не был.

Оглядываюсь.
Эта вот
зализанная гладь —
это и есть хваленое небо?

550 Посмотрим, посмотрим!

Искрило,
сверкало,
блестело,
и
шорох шел —
облако
или
560 бестелые
тихо скользили.

«Если красавица в любви клянется...»

Здесь,
на небесной тверди
слышать музыку Верди?
В облаке скважина.
Заглядываю —
570 ангелы поют.
Важно живут ангелы.

Важно.

Один отделился
и так любезно
дремотную немоту расторг:
«Ну, как вам,
Владимир Владимирович,
нравится бездна?»

580 И я отвечаю так же любезно:
«Прелестная бездна.
Бездна — восторг!»

Раздражало вначале:
нет тебе
ни угла ни одного,
ни чаю,
ни к чаю газет.

Постепенно вживался небесам в уклад.

590 Выхожу с другими глазеть,
не пришло ли новых.
«А, и вы!»
Радостно обнял.
«Здравствуйте, Владимир Владимирович!»
«Здравствуйте, Абрам Васильевич!»
Ну, как кончались?
Ничего?
Удобно ль?»

600 Хорошие шуточки, а?

Понравилось.
Стал стоять при въезде.
И если
знакомые

являлись, умирав,
сопровождал их,
показывая в рампе созвездий
величественную бутафорию миров.

610

Центральная станция всех явлений,
путаница штепселей, рычагов и ручек.
Вот сюда
— и миры застынут в лени —
вот сюда
— завертятся шибче и круче.
«Крутните, — просят, —
да так, чтоб вымер мир.
Что им?

620

Кровью поля поливать?»
Смеюсь горячности.
«Шут с ними!
Пусть поливают,
плевать!»

Главный склад всевозможных лучей.
Место выгоревшие звезды кидать.
Ветхий чертеж
— неизвестно чей —

630

первый неудавшийся проект кита.

Серьезно.
Занято.
Кто тучи чинит,
кто жар надбавляет солнцу в печи.
Всё в страшном порядке,
в покое,
в чине.
Никто не толкается.

640 Впрочем, и нечем.

Сперва ругались.

«Штается без дела!»

Я для сердца,

а где у бестелых сердца?!

Предложил им:

«Хотите,

по облаку

650 телом

разваюсь

и буду всех созерцать».

«Нет, — говорят, — это нам не подходит!»

«Ну, не подходит — как знаете! Мое дело предложить».

Кузни времен вздыхают меха —

и новый

год

660 готов.

Отсюда

низвергается, громыхая,

страшный оползень годов.

Я счет не веду неделям.

Мы,

хранимые в рамах времен,

мы любовь на дни не делим,

не меняем любимых имен.

670

Стих,

Лучам луны на мѣли

слег,

волнение снами сморя.
Будто на пляже южном,
только еще онемелей,
и по мне,
насквозь излаская,
катятся вечности моря.

680

ВОЗВРАЩЕНИЕ МАЯКОВСКОГО

1, 2, 4, 8, 16, тысячи, миллионы.

Вставай,
довольно!
На солнце очи!
Доколе будешь распластан, нем?
690 Бурчу спросонок:
«Чего грохочут?
Кто смеет сердцем шуметь во мне?»

Утро,
вечер ли?
Ровен белесый свет небес.

Сколько их,
веков,
700 успело уйти,
в дребезги дней разбилось о даль...
Думаю,
глядя на млечные пути, —
не моя седая развеялась борода ль?

Звезды падают.
Стал глаза вести.

Ишь
туда,
710 на землю, быстрая!

Проснулись в сердце забытые зависти,
а мозг
досужий
фантазию выстроил.
— Теперь
на земле,
должно быть, ново.
Пахучие вёсны развесили в селах.
720 Город каждый, должно быть, иллюминирован.
Поет семья краснощеких и веселых,

Тоска возникла.
Резче и резче.
Царственно туча встает,
дальнее вспыхнет облако,
все мне мерещится
близость
какого-то земного облика.
730

Напрягся,
ищу
меж другими точками
землю.

Вот она!

Въелся.
Моря различаю,
740 горы в орлином клёкоте...

Рядом отец.
Такой же.
Только на ухо больше туг,
да поистерся
немного
на локте
форменный лесничего сюртук.

750 Раздражает.
Тоже
установился наземь.
Какая старому мысль ясна?
Тихо говорит:
«На Кавказе,
вероятно, весна».

Бестелое стадо,
ну и тоску ж оно
760 гонит!

Взбѹбнилась злоба апаша.

Папаша,
мне скушно!
Мне скушно, папаша!
Глупых поэтов небом мánите,
Вырядились
звезд ордена!

770 Солнце!
Чего расплескалось мантией?
Думаешь — кардинал?
Довольно лучи обсасывать в спячке.
За мной!
Все равно без ножек —

чего вам пачкать?!

И галош не понадобится в грязи земной.

Звезды!

780 Довольно

мученический плести

венки

земле!

Озакатили красным.

Кто там

крылами

к земле блестит?

Заря?

Стой!

790 По дороге как раз нам.

То перекинусь радугой,

то хвост завью кометою.

Чего пошел играть дугой?

Какую жуть в кайме таю?

Показываю

мирам

номера

800 невероятной скорости.

Дух

бездомный давно

полон дум о давних

днях.

Земных полушарий горсти

вижу —

лежат города в них.

Отдельные голоса различает ухо.

810

Взмахах в ста.

«Здравствуй, старуха!»

Поскользнулся в асфальте.

Встал.

То-то удивятся не ихней силище
путешественника неб.

820 Голоса:

«Смотрите,

должно быть, красильщик

с крыши.

Еще удачно!

Тяжелый хлеб».

И снова

толпа

в поводу у дела,

830 громоголосый катился день ее.

О, есть ли

глотка,

чтоб громче вудела

— города громче —

в его гудение.

Кто схватит улиц рвущийся вымах!

Кто может распутать тоннелей подкопы!

Кто их остановит,

840 по воздуху

в дымах

аэропланами буравящих копоть!

По скату экватора
Из Чикаг
сквозь Тамбовы
катятся рубли.
Вытянув выи,
гонятся все,
850 телами утрамбовывая
горы,
моря,
мостовые.

Их тот же лысый
невидимый водит,
главный танцмейстер земного канкана.
То в виде идеи,
то чёрта вроде,
860 то богом сияет, за облако канув.

Тише, философы!
Я знаю —
не спорьте —
зачем источник жизни дарен им.
Затем, чтоб рвать,
затем, чтоб портить
дни листкам календарным.

870 Их жалеть!
А меня им жаль?
Сожрали бульвары,
сады,
предместья!
Антиквар?
Покажите!
Покупаю кинжал.

И сладко чувствовать,
880 что вот
пред местью я.

Маяковский векам

Куда я,
зачем я?
Улицей сотой
мечусь
890 человечьим
разжужженным ульем.

Глаза пролетают оконные соты,
и тяжело,
и чуждо,
и мёрзко в июле им.

Витрины и окна тушит
город.
900 Устал и сник.

И только
туч выпотрашивает туши
кровавый закат-мясник.

Слоняюсь.
Мост феерический.
Влез.
910 И в страшном волнении взираю с него я.
Стоял, вспоминаю.

Был этот блеск.
И это
тогда
называлось Невой.

Здесь город был.
Бессмысленный город,
выпутанный в дымы трубного леса.

920 В этом самом городе
скоро
ночи начнутся,
остекленелые,
белесые.

Июлю капут.

Обезночал загорелый.
Избрелся в шепот чего-то сквозного.

930 То видится крест лазаретной кареты,
то слышится выстрел.
Умолкнет —
и снова.

Я знаю,
такому, как я,
накалиться
недолго,
конечно,

940 но все-таки дико,
когда не фонарные тыщи,
а лица.
Где было подобие этого тика?

И вижу, над домом

по риску откоса
лучами идешь,
собираешь их в копны.
Тянусь,
950 но туманом ушла из-под носа.

И снова стою
онемелый и вкопанный.
Гуляк полуночных толпа раскололась,
почти что чувствую запах кожи,
почти что дыханье,
почти что голос,
я думаю — призрак,
он взял, да и ожил.
960

Рванулась,
вышла из воздуха уз она.
Ей мало
— одна! —
раскинулась в шествие.
Ожившее сердце шарахнулось грузно.
Я снова земными мученьями узнал.
Да здоровствует
— снова! —
970 мое сумасшествие!

Фонари вот так же врезаны были
в середину улицы.
Дома похожи.
Вот так же,
из ниши,
головы кобылей
вылеп.

980 — Прохожий!
Это улица Жуковского?

Смотрит,
как смотрит дитя на скелет,
глаза вот такие,
старается мимо.

«Она — Маяковского тысячи лет:
он здесь застрелился у двери любимой».

990 Кто,
я застрелился?
Такое загнут!
Блестящую радость, сердце, вычекань!
Окну
лечу.
Небес привычка.

Высо́ко.
Глубже ввысь зашел
1000 за эта́жем этаж.
Завесилась.
Смотрю за шелк —
все то же,
спальня та ж.

Сквозь тысячи лет прошла — и юна.
Лежишь,
волоса́ луною высиня.
Минута...
1010 и то,
что было — луна,
Его оказалась голая лысина.

Нашел!

Теперь пускай поспят.

Рука,

кинжала жало стиснь!

Крадусь,

1020 приглядываюсь —

и опять!

люблю

и вспать

иду в любви и в жалостию

Доброе утро!

Зажглось электричество.

Глаз два выката.

1030 «Кто вы?» —

«Я Николаев

— инженер.

Это моя квартира.

А вы кто?

Чего пристаёте к моей жене?"

Чужая комната.

Утро дрогло.

Трясаясь уголками губ,

1040 чужая женщина,

раздетая догола.

Бегу.

Растерзанной тенью,

большой,

косматый,

несусь по стене,

- луной облитый.
Жильцы выбегают, запахивая халаты.
- 1050 Гремлю о плиты.
Швейцара ударами в угол загнал.
«Из сорок второго
куда ее дели?» —
«Легенда есть:
к нему
из окна.
Вот так и валялись
тело на теле».
- 1060 Куда теперь!
Куда глаза
глядят.
Поля?
Пускай поля!
Траля-ля, дзин-дза,
тра-ля-ля, дзин-дза,
тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля!
- 1070 Петлей на шею луч накинь!
Сплетусь в палящем лете я!
Гремят на мне
наручники,
любви тысячелетия...
Погибнет все.
Сойдет на нет.
И тот,
кто жизнью движет,
последний луч
над тьмой планет
- 1080 из солнц последних выжжет.
И только

боль моя
острей —
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

1090 **Проследнее**

Ширь,
бездомного
снова
лоном твоим прими!
Небо какое теперь?
Звезде какой?
Тысячью церквей
подо мной

1100 затянул
и тянет мир:
«Со святыми упокой!»

Nuvem de calças

¹ Em russo, neologismo na forma do particípio ativo passado, masculino, singular, no caso nominativo “выжиревший” [vyjirevchiĭ], formado a partir do prefixo “вы” [vy], cujo sentido é “para fora” e do particípio ativo passado, masculino, singular, no caso nominativo “жиревший”, oriundo do verbo imperfectivo “жиреть” que significa “engordar”. Na tradução optamos pela derivação com o emprego do prefixo de origem grega “hiper” (“excesso”) e do adjetivo “obeso”: “hiperobeso”. A opção de origem latina “ultra” perderia a sonoridade repetitiva do “i” na estrofe.

² Em russo, neologismo na forma do gerúndio de formação típica de verbo perfectivo “огромив” [‘ogromiv], a partir do prefixo russo “о-” (“contornar, dar a volta, envolver”), relativamente raro na poesia de Maiakóvski, muito mais comum dentre os simbolistas, segundo Humesky (Cf. *Majakovsky and his neologisms*. New York: Rausen Publishers, 1964, p. 207). Ao prefixo, juntou-se o particípio “громив”, oriundo do verbo imperfectivo “громить” (“gromit’ - trovejar, fulminar, esmagar alguém”). Na verdade, o verbo “gromít” existe; Maiakóvski cria outro apenas com o emprego do prefixo. Tentamos recuperar o sentido da criação com o prefixo “circun-” de origem latina, pois remete o leitor de imediato à ideia de movimento circular. O equivalente grego “anfi-”, não teria, em nossa opinião, o mesmo efeito. A opção por “trovejar” deu-se pela sonoridade mais áspera e por evocar o som do trovão. Segundo o dicionário Houaiss, o verbo também significa “opor-se veementemente”, além de “estrondar” o que se relaciona bem com o verbo original.

³ Deusa grega da vitória. Na Grécia Antiga era costume premiar os atletas com coroas de louros. Na mitologia grega era um dos símbolos de Apolo, deus da Luz, da Cura, da Poesia, da Música e das profecias. Apolo apaixonou-se pela ninfa Dafne, mas não foi correspondido.

Ela fugiu, e com a ajuda do pai, o deus Peneio, foi transformada em um loureiro, escapando assim das investidas do deus. Uma opção de solução seria “Não creio/acredito em coroa de louros”.

⁴ Em russo, neologismo na forma verbal “славословятся” [“slavosloviatsa”], formado pelo substantivo “слава” [“slava”], “glória” e pelo verbo perfectivo “словить” [“slovit”], de emprego coloquial, “pegar, apanhar”. Segundo a Prof.^a Dra. Ekaterina Vólkova, da Universidade Federal Fluminense, com quem fizemos o cotejo das traduções, o tom é pejorativo. Ela ofereceu como possibilidade de leitura a crítica feita por Maiakóvski ao uso de suas palavras por outros poetas, em busca de glória pessoal, uma possível acusação de plágio. Optamos, por enquanto, por não criar outra palavra e garantir a sonoridade com o emprego de “louvam”.

⁵ De fato, Maiakóvski apresentou-se com os futuristas em Odessa. Tanto nesta, quanto outras cidades, eles testemunharam muita confusão e intervenção policial. Especificamente em Odessa, Maiakóvski se apresentou duas vezes, em 16 e 19 de janeiro de 1914. Segundo nota de Nikitaev (apud Maiakóvski, 2015, p. 28), trata-se de uma possível alusão a versos de *Evguéni Oniéguí*, de Púchkin: «Я жил тогда в Одессе пыльной...» [“Vivia, então, na poeirenta Odessa”] e «Итак, я жил тогда в Одессе...», [“Assim vivia, então, em Odessa”], extraídos de “Отрывки из путешествия Онегина” [“Fragmentos da viagem de Oniéguin”].

⁶ Referência à pintora russa Maria Aleksándrovna Denissova (1894-1944). Maiakóvski a conhecera em Odessa em janeiro de 1914, durante a turnê dos cubofuturistas por cidades russas. A inspiração teria vindo também de outra paixão do poeta: Sofia Chamardiná. Após a leitura na casa dos Brik, ele dedicou a obra a Lília Brik. “Maria”, enfim, é o nome que encarna o feminino.

Maria c. 1910

À esquerda, retrato de Maria Deníssova pintado por Maiakóvski.

À direita, retrato pintado por D. Burlíuk.

Sofia Chamardíná, 1920.

Lília Brik e Maiakóvski. Primeira foto juntos 1915.

⁷ Em russo, neologismo na forma adjetiva “декабрь” [“dekabryi”], formado pelo substantivo “декабрь” (dezembro) e pelo sufixo masculino singular, no caso nominativo “-ый”. Em português existe o adjetivo “dezebrino”, porém como a ideia principal no verso é a característica do mês dezembro russo, optamos por “fria” em referência ao inverno, o som ecoando também em “Maria” alguns versos antes.

⁸ Em russo, “глыба” [glyba], referência a grande bloco de gelo. Chamamos atenção para o vocábulo que o poeta emprega na voz do eu-lírico para definir-se a si mesmo. É mais um exemplo de termo que o define como algo grande, colossal, assim como a forma de seus poemas longos.

⁹ Em russo, o neologismo adjetivo “окопечное” [okochetchnoie], formado pelo substantivo “окопечко” (pequena janela) e o sufixo formador de adjetivo, no singular, gênero neutro, caso acusativo. Literalmente, o verso original diz algo como “derreto com a frente o vidro janelar”. As soluções que escolhemos foram motivadas pela sonoridade.

¹⁰ Em russo, neologismo substantivo “любёночек” [liubionotchek], formado do substantivo “любовь” (amor) e do sufixo diminutivo de conotação emocional “otchek”. De acordo com Nikitaev, o neologismo provavelmente remonta ao texto de Khlébnikov, «Любхо» [Liubkho], termo formado a partir da raiz «люб», publicado na coletânea *Дохлая луна* [Dokhlaiia luna]. Maiakóvski lembrou-se desse texto no necrológio “V. V. Khlébnikov”, de 1922. (Cf. Nitaev apud Maiakóvski, 2015, p. 28)

¹¹ Em russo, uso peculiar do verbo “шархается” [charakhaetsa], com a supressão da preposição “от” que sua regência exigiria na sentença. Eis um exemplo da economia verbal da poética maiakovskiana.

¹² Em russo, neologismo verbal “свылись” [svylis’], formado pelo prefixo c- (juntar-se) e verbo imperfeito “выть” (uivar), segundo a Prof. Dra. Ekaterina Volkova “lobos que se reuniram para uivar”. Uma possibilidade de tradução apoiada em um processo de formação semelhante seria “couivam”, que sonoramente não é interessante neste trecho. Portanto, optamos pelo verbo existente em português “sibilar”, “produzir som agudo e contínuo”, segundo um dos significados dados pelo dicionário Houaiss. Assim, mantivemos o campo

semântico do som de animal e reforçamos a sonoridade da teia de versos no original, apoiada em sibilantes.

¹³ Em russo, neologismo verbal no passado, plural, “громадили” [gromadili], formado a partir do substantivo “громадина” (gigante). Tentamos recuperar a formação da palavra, do sentido e do jogo sonoro do verso com “colossaram”, a partir do substantivo “colosso”. Mais uma vez, a ideia de gigantismo se reforça no poema, em todas as esferas.

¹⁴ Em russo, neologismo verbal “тинится” [tinitsa]. De fato, existe em russo o verbo “тинить”. A ideia seria a de “arrastar-se como lodo”.

¹⁵ Em russo, “покреплюсь” [pokreplius’]: uso interessante do prefixo “по-” [po-] (começar ou permanecer fazendo algo), associado ao verbo imperfeito “крепиться” [krepitsa] (manter-se forte). A ideia seria de se conter, de tentar manter o estado de força por algum tempo, não se sabe o quanto. Agradecemos novamente a informação da Profa Ekaterina.

¹⁶ John Griffith Chaney (1876-1916), escritor, jornalista norte-americano. Seus romances alcançaram sucesso mundial. Em 1918, Maiakóvski participou de “Não nascido para o dinheiro”, filme baseado no livro *Martin Eden*, de Jack London.

Cartaz do filme “Não nascido para o dinheiro” (1918)

¹⁷ Referência ao roubo do quadro “Monalisa”, do Museu do Louvre, em 1911.

*Nota sobre a recuperação do quadro em 1913.
Jornal Ogoniok, 1913, nº 50.*

¹⁸ “Дразните” [draznite] em russo, verbo empregado, sobretudo, para crianças e animais.

¹⁹ A opção pelo termo “louco” em vez de “teimosamente” mais próximo do original, veio por inspiração da solução de E. C. Guerra, o que confere uma sonoridade melhor ao restante de nossa estrofe.

²⁰ Aleksándra Alekeévna Maiakovskaia (1867-1954), mãe de Maiakóvski.

²¹ Irmãs de Maiakóvski, Liudmila (1884-1972) e Olga (1890-1949) Vladímirovna Maiakóvskaia.

²² Em russo, neologismo em forma de particípio passivo passado “наслезнённые”, formado pelo prefixo “на-” [na-], que significa “sobre”, pelo adjetivo “слёзный” [slioznyi] ou “lacrimal” e sufixo formador de particípio passivo passado “-енн-”. O resultado deste neologismo seria algo como “cheio de lágrimas”. Literalmente o verso diz: “olhos sobrenlagrimados bombearei com barris”. Preferimos modificar um pouco as relações sintáticas na sentença e dispensar o neologismo para preservar o ritmo.

²³ Em russo, neologismo verbal “высил” [vysil], aparentemente derivado do verbo perfectivo “повысить” [povyicit], “aumentar”. O prefixo “вы-” tem sentido de “para fora”. Por hora, traduzimos como “erguia”, sem empregar nenhum neologismo.

²⁴ Referência ao bombardeamento do navio de cruzeiro britânico “Lusitânia” por submarinos alemães em 7 de maio de 1915. A embarcação fazia o trajeto Nova York-Liverpool. A catástrofe de repercussão mundial teve mais de 1.200 vítimas.

Afundamento do Lusitânia em 07 de maio de 1915

Fonte: <https://tokdehistoria.com.br/2015/04/06/afundamento-do-lusitania-100-anos-de-misterio/>

²⁵ Em russo, neologismo adjetivo “квартирное” [kvartirnoie], criado com base no substantivo “квартира” (apartamento). O resultado seria algo como “apartamental” ligado ao termo “тихо” [tikho] (calma), “calma apartamental”. Para ganhar a rima com “chamas” adiante, e sem prejuízo para o sentido, optamos por “calma das camas”.

²⁶ Em russo, uso peculiar do verbo imperfeito “трястись” [tríastit’] (tremar), habitualmente empregado para “mãos”. No poema foi empregada a forma do particípio ativo presente “трясущимся” [tríasushchimsia] (que tremem). Agradecemos esta observação feita pela Prof.^a Dra. E. Volkova durante o trabalho de cotejo.

²⁷ Existe, de fato, o verbo “стонать” [stonat’] (gemer). No poema, Maiakóvski cria o neologismo com o imperativo “выстони” [vystoni] a partir do prefixo “вы-” (para fora). Neste caso, optamos por não criar outro verbo com prefixo em português.

²⁸ Em russo, neologismo na forma do gerúndio “размозолев” [ramozolev], formado a partir do prefixo “раз-” (ir para lados diferentes) e do adjetivo “мозольный” [mozol’nyi], “calejado, caloso”. Não conseguimos pensar em um prefixo do português que tivesse o mesmo efeito da palavra russa. Uma possibilidade seria “poli”, que denota multiplicidade, mas preferimos reforçar com o adjetivo “todo”.

²⁹ Em russo, “вобла” [vobla], peixe de água doce da família dos ciprinídeos, cujo consumo defumado e seco ao sol é popular na Rússia. Por se tratar de um alimento corriqueiro, optamos por “sardinha”.

³⁰ Em russo, neologismo verbal “выкипячивают” [vykipiatchivaiut], formado pelo sufixo “вы-” (para fora) e pelo verbo “кипятить” [kipiatit’] (fervar). Em vez de “esferver” com o emprego do prefixo latino “es-”, optamos por “destilam” pela sonoridade.

³¹ Em francês no original.

³² Em russo, neologismo verbal no passado “испешеходили” [ispechekhodili], formado a partir do prefixo “ис-” (neste caso significa “destruição por uso ou desgaste”) e do substantivo masculino singular “пешеход” [pechekhod], “passante, pedestre”. Literalmente, “atravessado totalmente pelos passantes”. Criamos o neologismo a partir do prefixo latino “per-” (movimento através).

³³ Os trechos sublinhados referem-se às supressões realizadas pelos censores na primeira edição de cada poema.

³⁴ Família tradicional alemã, oriunda de Essen.

³⁵ Solução para reforçar a oralidade.

³⁶ *Borsch* no original, “sopa” como solução para ganhar sonoridade.

³⁷ No original “выпеть” [vypet], prefixo “вы-” (para fora), “cantar para fora”, “escantar”, “exocantar”. Preferimos perder o neologismo, pois o estranhem neto em português não corresponde ao efeito em russo.

³⁸ No original, “sajen”, antiga unidade de medida russa equivalente a pouco mais de dois metros.

³⁹ Em russo, neologismo adjetivo no grau superlativo “златоустейший” [zlatoustechii], formado pelos substantivos “злато” (ouro) e “уст” (boca), acrescidos do sufixo superlativo “-ейш-”. Ref. São João Crisóstomo (c. 347 – 407), epíteto grego que significa “boca de ouro”, arcebispo de Constantinopla, célebre por sua eloquência e oratória.

⁴⁰ Em russo, neologismo verbal “новородит” [novorodit], junção do advérbio “ново” (novamente) e do verbo “родит” (parir).

⁴¹ Em russo, neologismo adjetivo “крикогубый” [krikogubyi], pela junção dos substantivos “крик” (grito), “губ” (lábio) e do sufixo formador de adjetivo “-ый”.

⁴² Profeta e poeta nascido na Pérsia, provavelmente em meados do século VII a.C, fundador do Zoroastrismo. Ref. a Nietzsche e a sua obra *Assim falou Zaratustra* (1883-1885).

⁴³ Referência às apresentações de Maiakóvski na turnê dos cubofuturistas por cidades russas entre o fim de 1913 e o começo de 1914.

⁴⁴ Muitos ressaltam o caráter “premonitório” deste verso em relação à revolução.

⁴⁵ Provável ref. ao poema de Púchkin “Не дай мне бог сойти с ума” (1833) [Ne dai mnie bog soiti s uma] (Deus, não me deixe enlouquecer).

⁴⁶ Ref. a David Burlíuk (1890-1965), poeta, pintor e amigo de Maiakóvski. Burlíuk perdera um dos olhos e usava, desde a infância, uma prótese e um lornhão.

D. Burlíuk, 1912.

⁴⁷ Neologismo adjetivo “исслезенные” [isslezennye], formado pelo prefixo “ис-” (neste caso, com sentido de “abundante”) e sufixo “-енн-”, a partir do substantivo “слеза” (lágrimas).

⁴⁸ A célebre blusa amarela trajada por Maiakóvski com a enorme gravata preta nos saraus futuristas. Ver anexos.

⁴⁹ Referência um fato verídico: em 1912, a empresa inglesa de importação de cacau *Van Hutem* teria pagado uma grande quantia à família de um condenado à morte para que ele gritasse no momento da execução “Beba achocolatado *Van Hutem!*”.

⁵⁰ Igor Severiánin, pseudônimo de Igor Vassílievitch Lotariov (1887-1941), poeta russo, líder do Ego-Futurismo, um dos movimentos das vanguardas russas. Na poesia russa do século XX, atrás de Balmont, Severiánin foi um dos maiores representantes do “verso para a voz”, cultivava a recitação semicantada. Khardjiev diz que “ele trouxe o poema para o palco e

concebeu sua própria maneira de declamá-los. Ele não lia os poemas, mas os recitava melodicamente (não por acaso o próprio Severiánin chamava suas apresentações públicas de ‘concertos poéticos’). A respeito de seus versos, Maiakóvski afirmou num dos saraus futuristas em Sarátov, em 1914, que os poemas de Severiánin “devem ser cantados como canções” e que ele mesmo considerava estes “poemas-canções” típicos da “poesia da cidade”. Severiánin em seu poema autobiográfico “Kolokola sobora tchuvstv” (1923) contrapôs-se à leitura oratória dos poemas de Maiakóvski, baseada em dinâmicas da voz e impulsos das máquinas, opunha-se a todo o instável sistema de recitação.”

Maiakóvski nutria amor e ódio pelo poeta. Ódio pela falta de engajamento, mas acompanhava com interesse a poesia e as apresentações de Severiánin. O poeta V. Kamiênski, amigo de Maiakóvski lembrou que, em 1913-1914, Maiakóvski declamava constantemente poemas de Severiánin. O interesse provou-se duradouro, uma vez que cita Severiánin até em poema de 1928 (Cf. Nikolái Khardjiev “Maiakóvski i Igor’ Severianin”. In: *Ot Maiakovskogo do Krutchónikh. Izbrannye raboty o russkom futurizme [De Maiakóvski a Krutchónikh. Coletânea sobre o futurismo russo]*. Moskva: Guileia, 2006, pp. 244-292).

⁵¹ Em russo, adjetivo comumente empregado para se referir à palma da mão, “растопыренный” [rastopyrennyi].

⁵² Neologismo adjetivo “вещины” [veshchiny], com base no substantivo “вещь” (coisa, objeto, matéria) e do sufixo “-in-”, que confere tom informal ao termo.

⁵³ No original, expressão vulgar “цаца, цаца, цаца!” [tsatsa] para chamar a atenção de uma mulher.

⁵⁴ Em russo, neologismo adjetivo neutro “облачное” [oblatchnoie], formado a partir do adjetivo “облачный” (nublado), para caracterizar “прочее” [protchee], “o restante, o resto”.

⁵⁵ Neologismo adjetivo “небье” [nieb’ie], formado pelo substantivo neutro “небо” [niebo], “céu”, e o sufixo “-ье”, dando-lhe um caráter adjetivo.

⁵⁶ Gaston de Galiffet (1831-1909). General francês famoso por participar da repressão à Comuna de Paris em 1871. Seu epíteto era *Fusilleur de la Commune*.

⁵⁷ Em russo, neologismo verbal no passado “вылюбил” [vyliubil], formado a partir do prefixo “вы-” (para fora) e pelo verbo “любить” [liubit], “amar”. De acordo com Ekaterina Volkova, o neologismo evoca o verbo obsceno “ебать” [ebat], “ter relações sexuais”. Em vez de criar novo verbo, por enquanto optamos pela expressão “amar até estourar” que lembra “até não poder mais”, e tem o sentido de “explodir”, “para fora” contido no prefixo do original.

⁵⁸ Em russo, neologismo verbal no passado “изругивался” [izruguivalsia], formado a partir do prefixo “из-” (sentido de excesso ou destruição) e do verbo “ругаться” [rugat’sa], (xingar), criando a ideia de “xingar até o fim, jogando para fora”. Optamos pelo prefixo de origem latina “ultra-” pelo sentido de “além” e “excesso”, e pela sonoridade do “u” próxima do original. Outras opções de prefixo seriam “arqui-” ou “hiper-”, de origem grega, que denotam também “posição superior”, ou os de origem latina “extra-” (exterior), “super-”, “supra-”, “sobre-” (superior).

⁵⁹ Em russo, uso incomum do verbo “вымаливать” [vymalivat] (implorar, suplicar, rogar) na forma reflexiva com o acréscimo do sufixo “-ся”.

⁶⁰ Em russo, “околевая” [okolevaia], gerúndio do verbo “околевать”, expressão coloquial equivalente a “morrer”. Pensamos, então, as seguintes soluções: “empacotar”, bater as botas” e “virar presunto”, pela sonoridade interessante no verso e pela oralidade. Durante o cotejo, a Profa Ekaterina informou que se trata de um verbo grosseiro para se referir à morte de animais, portanto decidimos por “virar presunto” pela referência aos poros.

⁶¹ Neologismo verbal “иудит” [iudit], com base no substantivo próprio “Иуда” [Iuda], Judas Iscariotes, um dos doze apóstolos, de acordo com os evangelhos, o traidor de Jesus Cristo.

⁶² Ref. a Khan Mamai, chefe da Horda de Ouro mongol. Alusão ao lendário banquete organizado pelos generais de Gengis Khan após a vitória no rio Kalka, em 1223. “Os tártaros executaram todos os russos, e os príncipes foram colocados embaixo de tábuas sobre as quais organizaram o banquete”. Cf. I. Beliarminov. *Elementarnyi kurs vceobshechei i russkoi istorii*, p. 30 apud Maiakóvski, p. 114.

⁶³ Evno-Meyer Fichelevitch Azef (1868-1918), engenheiro, famoso agente duplo que trabalhava simultaneamente para a polícia e para um partido revolucionário.

⁶⁴ Ref. bíblica, citada no Novo Testamento, no episódio do julgamento de Jesus por Pôncio Pilatos, quando o povo decide salvar o criminoso e condenar Jesus Cristo à crucificação.

⁶⁵ Plural incomum no original.

⁶⁶ Em russo particípio do verbo “попробовать” [poprobovat’], “provar”, “experimentar”, ref. a comida. Optamos por “provado” pela proximidade sonora.

⁶⁷ No original, neologismo adjetivo plural, declinado no caso prepositivo, “четырёхэтажных” [tchetyriókhetajnykh], formado pela justaposição do numeral “четыре” [tchetyrie] (quatro) e do substantivo “этаж” [etaj] (andar).

⁶⁸ No original, neologismo adjetivo singular, declinado no caso prepositivo, “сорокодовой” [sorokgodovoi], formado pela justaposição do numeral “сорок” [sórok] (quarenta) e do substantivo “год” [god] (ano).

⁶⁹ Em russo, neologismo verbal de aspecto imperfectivo no tempo passado, “обрыдал” [obrydal], formado pelo prefixo “об-” (contornar) e pelo verbo “рыдать” (soluçar). Optamos pelo prefixo de origem latina “circun-” que significa “movimento em torno”. O som do equivalente grego “peri-” não nos pareceu interessante, e achamos que o significado etimológico deste prefixo não seria apreendido pelo leitor em português tão rapidamente quanto o de origem latina.

⁷⁰ Em russo, neologismo substantivo feminino “животина” [jevotina], formado a partir do verbo imperfectivo “жевать” (mastigar, ruminar) por meio do sufixo “-ин-”.

⁷¹ Bairro popular de Moscou. De agosto de 1913 a maio de 1915, a família Maiakóvski morou na rua *Bolchaia Présnia*, número 36, apartamento 24, onde funciona atualmente um dos

museus dedicados ao poeta. O poema “Eu e Napoleão” (1915) também menciona o endereço.

⁷² Provável alusão à repressão das revoltas operárias ocorridas de 22 a 26 de junho de 1848, em Paris, contra o fechamento dos Ateliês Nacionais, organismo responsável pelo auxílio aos desempregados parisienses criado após a revolução de fevereiro de 1848.

⁷³ Em russo, neologismo adjetivo plural “потноживотые” [potnojivotye], formado a partir do adjetivo na forma breve “потно” (suado) e do substantivo “живот” (barriga).

⁷⁴ Em russo, neologismo “любовей” [liubovei], formado a partir do substantivo “любовь” (amor) e pelo sufixo “-e-”, formador de substantivos abstratos. Em português criamos “amorices” com o sufixo de mesma função “-ice”. Uma opção seria “amoritude”, mas nos pareceu pesado no verso.

⁷⁵ Em russo, neologismo adjetivo feminino, no caso acusativo, “неисцветиую” [neistsvetchiui], formado a partir do prefixo de negação “не-”, do prefixo “ис-” (para fora) e do particípio “цвети” (florescer, florir, desabrochar). A solução provisória foi o emprego exclusivo do prefixo de negação.

⁷⁶ Referência ao poema “Tiana” (1913-5), de Severiánin, dedicado à escritora Tatiana Krasnopskaia. Cf. nota de Nikitaev apud Maiakóvski, 2015. p. 31.

⁷⁷ Citação do poema longo *Canção sobre mim mesmo* (1855), de Walt Whitman, provavelmente extraída do livro de Tchukóvski *Poeziia griadushchei demokratii*. Tchukóvski comentou sobre o interesse de Maiakóvski por Whitman no artigo “Whitman W. List’ia travy. Proza” [W. Whitman. Folhas de relva. Prosa], publicado em São Petersburgo, em 1922. Cf. idem, ibidem.

⁷⁸ Trecho da oração cristã “Pai Nosso” [Molitvy Gospodnei].

⁷⁹ Note-se a comparação entre o nome da amada e o nome de Deus, por meio do paralelismo das sentenças de cunho religioso.

⁸⁰ Em russo, “обрубленный” [obrublennyi], particípio do verbo perfectivo “обрубить” (aparar, cotar, podar), empregado geralmente para árvores.

⁸¹ Inicialmente, os cubofuturistas receberam a notícia da Primeira Guerra com entusiasmo, associando ao evento o início de uma radical mudança no sistema vigente. Maiakóvski tentou se alistar no exército, mas não foi aceito por seu histórico de repetidas prisões políticas. Mais tarde, já totalmente antibélico e avesso à participação russa na guerra, acabou sendo convocado para trabalhar como desenhista técnico na divisão de tanques.

Maiakóvski em uniforme militar, Petrogrado, 1915.

⁸² Verbo “лигнуть” [lipnut’] (colar, grudar, agarrar-se) empregado, de modo incomum, sem a preposição “k” exigida quando usado transitivamente, como neste verso.

⁸³ Em russo, “китель” [kitel’], “túnica militar”.

⁸⁴ Em russo, neologismo verbal “опляшет” [opliachet], formado a partir do prefixo “o-” (contornar) e do verbo “плясать” [pliassat’] (bailar). Inicialmente, pensamos em “rodopiar” para ressaltar o movimento circular. Em seguida, decidimos criar um termo que reunisse a direção ao movimento de dançar. Consideramos o prefixo latino “circun-” já adotado em

outras soluções, algo como “circunbailar”. Finalmente, optamos por empregar parte da palavra “rodopiar” e cunhar “rodobailará”.

⁸⁵ Herodias, mãe de Salomé. Segundo o Evangelho, ambas foram as responsáveis pela execução de João Batista.

⁸⁶ Em russo, substantivo “количество” [kolitchestvo] (quantidade, número), de uso corrente na linguagem burocrática. Optamos pelo sinônimo “cota” que nos parece mais burocrático.

⁸⁷ Em russo, neologismo verbal “выпляшет” [vypliachet]. A princípio o verbo “выплясывать” [vypliacyvat] (dançar, gingar) existe, mas aqui cremos que se trata da criação de um neologismo a partir do prefixo “вы-” (para fora) com o verbo “плясать” (ver nota 82) dando outro sentido ao termo. Criamos o verbo “esdançar” com o prefixo latino “es-” (movimento para fora).

⁸⁸ Em russo, “кисель” [kissel’], sobremesa gelatinosa eslava preparada à base de amido e de frutas.

⁸⁹ Em russo, “раздобревшие” [razdobrevchie] (engordado, encorpado). Atribuído a “olhos”, o sentido é de um olhar embriagado ou de alguém que engordou com uma vida boa e doce.

⁹⁰ Note-se que, neste verso, a forma de tratamento para se dirigir a Deus passa do formal “вы” (vy) para o informal “ты” [ty].

⁹¹ Dança de salão popular na década de 1910, cujo nome remete à tribo indígena norte-americana Kikapu. Cf. nota de Nikitaev, apud Maiakóvski, 2015, p. 31.

⁹² Em russo, um irônico neologismo adjetivo substantivado “крыластый” [krylastyi], formado pela justaposição do adjetivo “крылатый” [krylatyi] (alado) e “крылась” [krylas] passado do verbo imperfectivo “крыться” (esconder-se, ocultar-se).

⁹³ Ref. a um antigo doce popular da Páscoa russa, preparado com manteiga e açúcar.

⁹⁴ Em russo, “из сервской муки” [iz servskoi muki]. O significado da palavra “мука” [muka] depende da sílaba tônica: [múka] significa “sofrimento, tortura, suplício”; [muká] significa “farinha”, jogo semântico que não conseguimos recuperar ainda. Com fins sonoros, optamos por “suplício de porcelana”, por enquanto.

⁹⁵ Ver nota 91. Neste verso, optamos por não empregar o neologismo por questão de sonoridade.

Flauta Vertebral

¹ Existe uma tradução do prólogo de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman:

A todos vocês,
que amei e que eu amo,
ícones guardados num coração-caverna,
como quem num banquete ergue a taça e celebra,
repleto de versos levanto meu crânio.

Penso, mais de uma vez:
seria melhor talvez
pôr-me o ponto final de um balaço.
Em todo caso
eu
hoje vou dar meu concerto de adeus.

Memória!
Convoca aos salões do cérebro
um renque inumerável de amadas.
Verte o riso de pupila em pupila,
veste a noite de núpcias passadas.
De corpo em corpo verta a alegria.
esta noite ficará na História.
Hoje executarei meus versos
na flauta de minhas próprias vértebras.

¹ Maiakóvski havia feito várias apresentações e declamações nos polêmicos saraus dos futuristas, em diversas cidades russas, entre os anos de 1913 e 1914. Sergueieva-Kliatis e Rossomakhin relacionam esta passagem ao poema *Nuvem de Calças*: “Isso elevou aos salões do Gólgota, /Petrogrado, Moscou, Odessa, Kiev,/e nem um único havia/que/não gritasse:/“Crucifique,/crucifique-o!”.

² A primeira estrofe da primeira parte é um refrão que será retomado no fim dela, em uma composição em anel, típica do romantismo.

³ Referência a E. T. A. Hoffmann (1766-1822), escritor romântico, compositor, desenhista e jurista alemão, célebre mundialmente por sua literatura fantástica. Assim prenuncia-se um importante elemento paratextual do poema: o conto *O Homem de Areia*, de 1816 que, segundo Sergueieva-Kliatis e Rossomakhin, Maiakóvski provavelmente leu em tradução de Blok, publicada em 1898. A princípio, a censura suprimiu o epíteto “Hoffman celestial”, o criador da “maldita”, por entender a passagem como uma alusão a deus e, portanto, blasfêmia.

Sergueieva-Kliatis e Rossomakhin ressaltam que tal epíteto também é empregado no conto do escritor alemão, exatamente 8 vezes, assim como o termo “maldito”. Note-se que Hoffmann gozava de prestígio e ampla divulgação na Rússia do período, tendo sido homenageado em várias revistas.

⁴ Neste verso, optamos por soluções que ressaltassem as assonâncias e aliterações em “u” e “s” do original. Daí o emprego de “chuva” para traduzir “буря” [buria] (tempestade) e de “júbilo” em vez de “alegria” para traduzir “веселье” [vessel’ie].

⁵ Note-se mais uma menção a “crânio” (череп/tcherep), que no prólogo era a taça cheia de versos.

⁶ Em russo, “чудотворцы” [tchudotvortsu]. As referências ao sagrado e a autossacralização se percebem nas três obras pesquisadas.

⁷ Em russo, neologismo verbal “вымозжу” [vymoju], formado pelo prefixo “вы-” (para fora) e pelo verbo “можить” [mojit’] (verbo coloquial que pode significar quebrar, colocar o cérebro para fora da cabeça). Optamos por não empregar um neologismo, por enquanto. O motivo do suicídio se repete em toda a sua obra. Há uma passagem semelhante no poema curto “Надоело” (1916) [Nadoiela]: “vou me jogar no chão, /esfolarei com pedra”. Para Sergueieva-Kliatis e Rossomakhin é uma referência ao fim do conto *O Homem de areia* em que Natanael, enlouquecido, se joga do alto de uma torre, após tentar matar sua noiva Clara. Note-se também o lastro biográfico: quatro meses após a publicação de *Flauta Vertebral* Maiakóvski ameaçou se suicidar pela primeira vez.

⁸ Avenida Niévski é, até hoje, a principal via de São Petersburgo, à época Petrogrado.

⁹ Outra conexão direta com *Nuvem de Calças* e com *O Homem*: a revolta do poeta contra deus e sua disputa com ele. Gorki ficou muito impressionado com a força da luta contra deus ao ouvir o poema em 1915.

¹⁰ Em russo, neologismo adjetivo plural, no caso genitivo “пекловых” [peklovykh], formado a partir de “пекло” (calor tórrido, coloquialmente inferno). Optamos por não empregar um

neologismo. Segundo nota da edição russa, trata-se de uma alusão ao mito de Lilith presente em várias culturas. Em algumas, é associada a um demônio feminino, para os românticos encarnou a imagem da sensualidade, outros a consideram a primeira mulher de Adão, anterior a Eva. De todo modo, é a imagem da mulher insubmissa e desafiadora. Os pesquisadores da edição russa mencionam a raiz etimológica do nome como “noite”. É interessante também pensar na relação com Lília Brik, seja em função da semelhança do nome, ou do próprio papel que ela tinha para o poeta, como fonte de atração e de sofrimento. O poeta Krutchônikh relaciona diretamente a heroína do poema, Lília Brik, à figura infernal de Lilith. Ele também identifica Maiakóvski ao herói do poema, revelando o fundo autobiográfico da obra e o drama de amor como batalha de Titãs: “[...] Da última vez, ele se enfurecendo e imprecando, louvou Lília. Não se trata simplesmente do nome de sua amada – (“Dedicado a você, Lília”, “A Lília Iurevna Brik”, “L.Iu. B” etc.) é o eterno e universal – e por isso é representado por uma luta mundial.”

¹¹ Note-se a intimidade na linguagem entre o eu-lírico e Deus. Isto também se percebe em *Nuvem de Calças*, em *O Homem* e no curto “А все таки” [A vse taki] (Mesmo assim) (1914). Ressaltamos também o uso de seu nome no verso. É corrente na obra de Maiakóvski, como vimos, que seu nome represente explicitamente o “herói”, por exemplo na tragédia *Vladimir Maiakóvski*, em *O Homem* e *Sobre Isto*.

¹² Segundo Sergueieva-Kliatis e Rossomakhin, trata-se de mais uma relação com *O homem de areia* e a dicotomia real-falso:

Nos traços da heroína do poema é visível o terror diabólico (Lilith) e consequentemente a artificialidade, o aspecto ‘boneca’ (Olimpia), mas o criador da heroína aparece não como antagonista de Deus Coppelius (personificação do diabo em Hoffman), mas do próprio Deus. Assim, no universo de Maiakóvski mesclam-se e substituem-se mutuamente o divino e o diabólico. (Cf. p. 27).

¹³ Em russo, neologismo adjetivo “спаленной” [spalennoi], formado a partir do substantivo “спальня” [spal’nia] (quarto) e de sufixo formador de adjetivo “-енн-”. Em português seguimos o mesmo processo de formação de palavras para criar o neologismo “quartal”.

¹⁴ Em russo, neologismo “одеялово” [odeialovo], formado pelo substantivo “одеяло” (manta) e pelo sufixo formador de adjetivo de tom coloquial “-ov-”.

¹⁵ Reforço do tema diabólico e da magia ao qual o poeta voltará na terceira parte do poema. Neologismo verbal em russo “издымится” [izdymitsa], com base no prefixo “из-” (neste caso, para fora) e no verbo “дымится” (fumegar, fumar). Em português, optamos pelo emprego do prefixo latino “es-” (para fora) para criar o neologismo.

¹⁶ É conhecida a fama de jogador inveterado do poeta. O tema inclusive aparece com frequência em outras obras: “Noite” (1912), *Sobre Isto* (1923), “Теплое слово кое-kakim porokam” [Palavras calorosas como alguns vícios] (1915), são alguns exemplos. Amigos também atestaram seu vício, dentre os quais, Elsa Triolet, Ródtchenko e Jakobson.

¹⁷ Em russo, neologismo adjetivo “изоханному” [izokhannomu], formado pelo prefixo “из-” (neste caso, totalmente), pela interjeição de sofrimento “ох!” [okh] e pelo sufixo formador de adjetivo participial “-нн-”. Como similar, pensamos na interjeição “ui!” e no sufixo “-ento” e não adicionamos o prefixo.

¹⁸ Em russo, verbo empregado para animais “сдохнуть” [sdokhnut'] (morrer). A primeira opção era “carniça”, mas por motivação sonora, escolhemos “carcaça”.

¹⁹ A estrofe foi completamente suprimida pela censura. Trata-se de uma das mais fortes invectivas de Maiakóvski contra Deus. Neste ponto, tem início o caminho gradual para a conversa que ele estabelecerá de igual para igual.

²⁰ Ref. ao capítulo “O Grande Inquisidor” do romance *Irmãos Karamázovi* (1879), de Dostoiévski, muito influente na Era de Prata (final do século XIX, início do XX).

²¹ Modalidade de execução vexatória da Europa medieval e do Oriente, em que se amarravam os condenados a cavalos ou a suas rédeas.

²² Mais uma vez, Maiakóvski aborda o suicídio, a morte e suas formas, que ele retomará na terceira parte do poema. Ele inclusive dá sugestões a Deus de como matá-lo.

²³ Em russo, neologismo gerúndio “выхмурясь” [vykhmuriás], formado pelo prefixo “вы-” (para fora) e pelo verbo imperfectivo “хмуриться” [khmurit’as] (ficar carrancudo). Criamos “encarrancado” a partir de “carranca” e do prefixo “en-” (neste caso, passagem para um estado). Empregado o particípio por sonoridade.

²⁴ Clara ref. a Pôncio Pilatos. O poeta atribui a Deus o papel de seu juiz injusto. Vimos também em *Nuvem de calças* a referência, por meio do nome de Barrabás, ao julgamento de Jesus por Pôncio Pilatos.

²⁵ Refrão que iniciou parte 1. O epíteto “celestial” também foi vetado pelo censor neste trecho. Trata-se de um procedimento típico dos gêneros líricos: a construção em anel. Segundo Tomachévski: “Cada uma das três partes do poema é circular a partir da repetição da primeira e da última estrofes (a variação das repetições se intensifica progressivamente). Este procedimento é extremamente raro em Maiakóvski.” (Cf. p. 31)

²⁶ Em russo, neologismo verbal “вызарю” [vyzariu], a partir do prefixo “вы-” (para fora) e do substantivo “заря” [zaria] (aurora). Para criar efeito semelhante, semântica e foneticamente em português, empregamos o prefixo latino “ex-” e o verbo “aurorar”.

²⁷ Outra ref. a *O Homem de areia*, à passagem que fala do amor e de seus efeitos físicos, tal como o rubor das faces.

²⁸ O tom antibélico também se encontra em outros poemas do período: “Voina ob”iavléná” [A guerra está declarada] (1914), “Mama i ubity nemtsami vetché” [Mamã e a noite morta pelos alemães] (1914), “Vam!” [A vocês!] (1915), “Ia i Napoleon” [Eu e Napoleão] (1915) e no longo “Voina i Mir” [Guerra e Mundo] (1915). A censura tolheu tais versos.

²⁹ Nome alternativo, adotado pelos antigos romanos, do deus grego Dionísio, do vinho e dos prazeres sexuais. No trecho, Baco cambaleia pelo sangue, não pelo vinho. Segundo a mitologia, os bacanais envolviam, de fato, derramamento de sangue. Trata-se, provavelmente, de uma alusão à violência da guerra.

³⁰ Referência à pura amada de Fausto no poema trágico *Fausto*, de Goethe.

³¹ Referência à ópera de Giuseppe Verdi, *La Traviata*, sobre libreto de Francesco Maria Piave, baseada na ópera teatral *A dama das camélias* (1848) de Alexandre Dumas filho, elaborada a partir do romance homônimo. Estreou em 06 de março de 1853 em Veneza. O poema *O Homem* também evoca a música de Verdi. Em português, “traviata” remete à transviada, mulher decaída.

³² Em russo, neologismo verbal “вцелую” [vtseluiu], formado pelo prefixo “в-” (para dentro) e pelo verbo “целовать” [tselovat’] (beijar). A solução foi empregar o prefixo latino “intro-”.

³³ Em russo, verbo вложить [vlojit’], cujo emprego é incomum para remeter a “sorriso”, de acordo com a Profa Ekaterina.

³⁴ Ref. a “Carmen”, de certa forma uma mulher rebaixada, que se perde por um homem e, como as anteriormente citadas, Gretchen e Traviata, heroína de opera célebre. A Espanha também é evocada no espadachim do poema “Ei!”, de 1916.

³⁵ A primeira referência que vem à mente nesta passagem é o suicídio. O homem que ameaça se jogar da ponte aparece em obras posteriores como *O Homem* e em *Sobre Isto*.

³⁶ Em russo, verbo скалить [skalit’] (arreganhar), geralmente empregado para animais.

³⁷ Ref. biográfica. De fato, Maiakóvski não tinha vários dentes, como atestam seus contemporâneos e algumas fotos da época.

³⁸ Parques de Petrogrado e de Moscou. Reputados locais de compras e passeio da época. Note-se a interpenetração dos planos espaciais petersburguês e moscovita. Mesclam espaciotemporais são muito comuns e sua obra.

³⁹ Correspondência com o poema “Vam!” (1915), célebre poema antiguerra de Maiakóvski lido pela primeira vez em 11 de fevereiro de 1915, num cabaré artístico em São Petersburgo

e suscitou um dos maiores escândalos literários da época, e três semanas depois, levou ao fechamento do cabaré.

⁴⁰ Ilha de Santa Helena, local de exílio e morte de Napoleão. Os trechos que se referem a Napoleão foram suprimidos pela censura. A autoidentificação com o imperador francês, figura importante na cultura russa desde o século XIX, aparece com destaque no poema “Eu e Napoleão”, de 1915, em que o poeta se coloca como superior ao imperador francês. São muitas as menções, diretas e indiretas, ao imperador em sua obra.

⁴¹ Paralelo entre a ambição de Napoleão pela coroa e a do poeta como mestre do universo.

⁴² De acordo com as memórias de Lília, Maiakóvski apreciava a relação fonética entre o nome “Lília” e a palavra “личико” [litchko] (rostinho).

⁴³ Ver na apresentação do poema, a aquarela de Maiakóvski. A ilustração aparecia no fim da segunda parte e o poeta retratava a si mesmo preso a correntes em que estavam gravadas as sílabas Li e Lia.

⁴⁴ Em russo, neologismo verbal “исцелую” [istseluiu], formado pelo prefixo “ис-” (neste caso, abundante) e pelo verbo “целовать” [tselovat'] (beijar). Ver nota 33. Como solução, optamos pelo prefixo latino “ultra-” que denota excesso e oferece uma aliteração com “trevas” a seguir.

⁴⁵ Em russo, neologismo em forma de particípio “выщетинившиеся” [vyshchetinivchiesia], a partir do prefixo “вы-” (para fora) e do verbo “щетиниться” [shchetinit'sia] (ericar-se). Em português, criamos um verbo com o apoio do prefixo latino/grego “es-” que mantém o sentido e confere uma sonoridade aliterativa em sons de /s/ e /z/.

⁴⁶ Correspondência com o prólogo da tragédia *Vladimir Maiakóvski*: “я, /быть может/последний поэт” [ia, /byt' mojet'/poslednyi poet] (Talvez eu seja o último poeta).

⁴⁷ Em russo, neologismo verbal no passado “вызарила” [vyzarilas']. Ver nota 27.

⁴⁸ Note-se o contraste com um dos versos finais do poema “Fira na data de hoje um feriado”. Ressaltamos, mais uma vez, o emprego do procedimento lírico da composição em anel.

⁴⁹ Retorno do tema da magia. Tal retomada e reformulação o tornam um “o leitmotiv central, penetrante e mais importante na composição da última parte”. O jogo sonoro que conclui o poema soa como um encantamento. Magia — Papel — Eu. A troica da poesia. A relação fônica reforça a magia da verbocriação:

Твори́сь,	Tvoris’,
распятью равная ма́гия.	raspiat’iu ravnaia maguiia .
Ви́дите —	Vidite —
гвоздя́ми слов	gvozdiami slov
приби́т к бума́ге я.	gribit k bumague ia .

⁵⁰ Ref. biográfica. Trata-se do hábito de Lília de guarnecer seu guarda-roupas de vestidos dos mais renomados estilistas da época. Adiante aparece outra menção ao vestuário feminino, quando o eu-lírico lhe oferece em lugar de vestidos de Paris, a fumaça do cigarro.

⁵¹ Elemento dos ritos religiosos e domésticos.

⁵² Em russo, neologismo verbal na forma imperativa “лавь” [lav’], formado pelo substantivo “лава” [lava] (lava). Não empregamos o neologismo em português, para manter a sonoridade de “lava/palavra”.

⁵³ Outra referência possível ao conto de Hoffmann, quando Natanael nota a ausência dos olhos de Olímpia. O motivo dos olhos “roubados, perdidos” é central em *O Homem de Areia*. Note-se que a refiguração de Coppélius é o vendedor de barômetros e artefatos óticos Giuseppe Coppola (do italiano “coppo” ou “cavidade ocular”), responsável pelos olhos “vivos” do autômato. A falta dos olhos denotaria a falta de vida.

⁵⁴ Ref. à obra *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche, cuja filosofia teve grande impacto na cultura russa do fim do XIX e começo do XX. O trecho faz menção à passagem: “Nesse meio-tempo o equilibrista começara seu trabalho: surgira de uma pequena porta e andava sobre a corda que se achava estendida entre duas torres, acima da praça e do povo.” Segundo

nota do tradutor Paulo César de Souza, trata-se de um dado biográfico da infância de Nietzsche. Ainda sobre o verso de Maiakóvski, o abismo é uma imagem recorrente na obra do filósofo alemão e para o poeta russo, tal abismo pode representar o próprio mergulho no “eu” insondável. Cf. Nietzsche, *Assim Falou Zaratustra*, São Paulo: Cia das Letras, 2019, p. 18.

⁵⁵ O tédio é um tema crucial para Maiakóvski. Provavelmente, o verso se refere ao desgaste do amor do casal. A passagem seguinte é uma espécie de convite erótico de renovação do amor por meio do eu-lírico, que se oferece de corpo e alma.

⁵⁶ Mais um verso cortado pela censura sob a alegação de “blasfêmia”. Tal comparação já se dera em *Nuvem*:

Eu, que louvo a máquina e a Inglaterra,
talvez seja, simplesmente,
no mais comum dos evangelhos,
o décimo terceiro apóstolo.

⁵⁷ Mais uma relação com o poema “Lilitchka” por meio da “coroa”. O próprio poeta lembra a amada que a coroou: “Zavtra zabudech chto tebia koronaval” (“Amanhã esquecerás que te coroei”).

⁵⁸ Em russo, neologismo adjetivo plural, no caso instrumental, “стопудовыми” [stopudovymi], concebido pela justaposição do numeral “сто” (cem) e do adjetivo “пудовый” [pudovyi] (de um *pud*, pesadíssimo). *Pud* é uma antiga unidade de medida de peso russa, equivalente a 16,38 kg.

⁵⁹ Rei do Epiro e da Macedônia, um dos principais oponentes de Roma. A referência se reforça com a menção aos elefantes, animais que conferiam superioridade ao exército do rei. Aqui se alude à vitória obtida às expensas de grandes perdas na Batalha de Ásculo (279 a. C.), pois sabe-se que mesmo vitorioso, o número de baixas de seu exército foi altíssimo.

⁶⁰ Em russo, mais um neologismo verbal “выгромил” produzido pelo acréscimo do prefixo “вы-” (para fora), neste caso ao verbo “громить” [gromit'] (fulminar, tropejar). Em português, usamos o prefixo latino “ex-” para denotar movimento para fora.

⁶¹ Outra ref. ao conto de Hoffmann, mais precisamente ao momento chave em que Natanael, finalmente, se conscientiza de que Olímpia é uma boneca de madeira e não uma moça real. No poema russo, emprega-se mesmo o verbo “вырвать” [vyrvat’] (arrancar) da tradução russa do conto, para descrever a ação de Coppola que com força arranca o autômato das mãos de Spalanzani.

⁶² Em russo, “доконать” [dokonat’] (acabar com alguém), um verbo cômico que rompe o tom dramático do verso.

⁶³ O motivo do suicídio (pela água, lâmina ou bala) aparece de modo renitente. Ver *O Homem e Sobre Isto*.

⁶⁴ O frio associado à mulher amada aparece também em *Nuvem de Calças*. Associamos à temática da inatingível mulher romântica. Pode também ser outra ref. a Hoffmann e à frieza inanimada de Olímpia, de *O Homem de Areia*, ou à indiferença da noiva de Natanael, Clara, alheia a seus arroubos sentimentais (embora humana, ela boceja e se mostra indiferente às suas conversas).

⁶⁵ Referência biográfica: a família de Óssip Brik dedicava-se ao comércio de joias, sobretudo de coral e âmbar. Seu pai fora o comerciante da primeira corporação no ramo e proprietário de uma casa de comércio chamada “Pavel Brik, viúva e filho”.

⁶⁶ Referência ao poema “Lilitchka. (Em lugar de uma carta)” (1916), em que o quarto da amada se transforma em “inferno de Krutchônikh” esfumaçado pelo tabaco. Neste aspecto, “Lilitchka” seria uma espécie de continuação de *Flauta*: “Fumo de tabaco rói o ar. / O quarto /um capítulo de inferno Krutchônikh.”

⁶⁷ Palavra polissêmica, para denotar “rosto” e “os santos”.

⁶⁸ Em russo, neologismo “Вызарила” [vyzarila].

⁶⁹ Outra referência a *O Homem de areia* e à dicotomia animado *vs* inanimado.

⁷⁰ Bialik Chaim Nachman (1873-1934). Poeta de língua hebraica, adepto do sionismo. Suas principais obras são *A cidade do massacre*, sobre os pogroms de 1903 na Moldávia, e *Livro das lendas*.

⁷¹ Ressaltamos a alta produtividade do prefixo “вы-” [vy-] (para fora) na formação de neologismos verbais nos três poemas apresentados nesta tese.

⁷² Sião é um monte de Jerusalém. Trecho suprimido pela censura sob o pretexto de evitar um tema nacional “sensível”. Note-se o neologismo adjetivo em russo “евреева” [evreieva], a partir do sufixo de formação adjetivo com tom coloquial “-ев-”, aplicado ao termo “еврей” [evrei] (judeu, hebreu). Usamos na tradução um sufixo que causa estranhamento para obter o mesmo efeito do original.

⁷³ Alberto I (1875-1934), rei da Bélgica desde 1909. Durante a I Guerra Mundial seu país foi quase totalmente ocupado pela Alemanha que pretendia invadir a França. Ficou conhecido como o “rei-soldado” dentre os países da Entente, inclusive na Rússia. Em 1914, Nikolai II outorgou-lhe a quarta e a terceira Ordens de São Jorge.

⁷⁴ Em russo, neologismo imperativo “вызолачивайтесь” [vyzolatchivaites’], a partir do prefixo “вы-” (para fora) e do substantivo “золото” [zoloto] (ouro). Recorremos ao prefixo latino “sobre-” (posição superior) na tradução.

⁷⁵ Em russo, neologismo imperativo “весеньтесь” [vesen’tes’], formado pelo substantivo весна [vesna] (primavera). Adotamos o mesmo procedimento para verbalizar o substantivo “primavera”.

⁷⁶ O veneno aparece n’O *Homem*. Mais uma referência ao suicídio. Note-se a conclusão da composição em anel, associada ao início do poema. De fato, a composição anelar expande-se por todo o poema e se liga à imagem da taça-crânio, cheia de versos. Trata-se, como dissemos, de um procedimento típico do poema lírico.

⁷⁷ Vários temas se fecham nesta conclusão: a magia da criação e a crucificação do próprio poeta que aparece em *Vladimir Maiakóvski* e em *Sobre Isto*. Novamente, a aquarela feita por ele para a edição de 1919 ilustra a imagem do poeta pregado com os pregos das palavras ao livro de cuja página escorre sangue. Assim, o feriado que se deve marcar com vermelho-sangue é a própria crucificação do poeta. A crucificação pode ser interpretada como a oferta de si mesmo, o autossacrifício do poeta pelo Amor, cf. a passagem “Primi moi dar, dorogaia” (Aceite minha oferta, querida). Segundo Kliatis (2015, p. 21), “em parte, esta autocrucificação literária se contrapõe ao suicídio real, com o qual o poema começa (não seria melhor o ponto final de uma bala) e às demais inclinações à saída nas primeira e segunda partes do poema.” A cor vermelha, ligada à crucificação, evocaria, então, o principal feriado religioso à época, a Páscoa, tema que se liga também à primavera, mencionada no poema (“Primavere-se!”). Por fim, a Páscoa é mais ressurreição do que crucificação, embora esse aspecto não apareça neste poema, mas sim no posterior *O Homem*.

O Homem

¹ No original, “вещь” [veshch’] (coisa, objeto, matéria, o que se contrapõe ao metafísico). O subtítulo já prenuncia o antropocentrismo do poema, aliás marcante em toda obra, sobretudo neste trio traduzido. Maiakóvski evoca o homem-deus em toda a sua materialidade e na potência de sua vontade.

² Note-se a forma gráfica destoante desta introdução. Percebe-se que nos três poemas há uma espécie de prólogo ou de introdução. Geralmente, Maiakóvski os acrescentava ao fim da composição de uma obra e depois procedia às divisões entre as partes. Em *Nuvem* e em *Flauta*, eles estão nomeados como tal e seguem a forma poética do restante o poema. Em *O Homem* a introdução reveste-se de um tom sacro-épico, bíblico. O início deste poema tem a linguagem um pouco diferente dos demais, por vezes resvalando na tentativa da criação de outra língua, aproximando-se da poética de Khlébnikov, por vezes envolvendo-se de *non-sense* insondável como os mistérios bíblicos que se querem aceitos e não interpretados.

³ Em russo, neologismo adjetivo “тысячелистое” [tysiatchelistoie], formado a partir do numeral “тысяча” [tiasitcha] (mil), do substantivo “лист” [list] (folha). Para criar algo semelhante usamos o prefixo “mili-” que, na verdade, significa milésimo. Aproveitamos a relação com o numeral “mil” e formamos a nova palavra por justaposição.

⁴ No original, em eslavo eclesiástico, “Ныне отпуцаеши” [Nyne otpushchaechi], relativo ao Cântico de Simeão, passagem do Evangelho de Lucas (Lucas 2:29-32) que começa com a expressão em latim “Nunc dimittis” (Agora, senhor...). Trata-se do canto tradicional para as orações noturnas. Na Igreja Ortodoxa é cantado nas “Vésperas”, parte do ofício religioso celebrado ao cair da noite. Tais orações celebram a Redenção de Cristo e relembram a Última Ceia. Ao crepúsculo, pede-se pelo retorno da luz e pela vinda de Cristo. Se optássemos pela versão em latim não seria imediatamente compreensível como é em russo, então optamos por uma fórmula religiosa que remete à despedida.

⁵ Em russo, “риза” [riza], um dos paramentos do padre ortodoxo.

⁶ Em russo, o verbo no presente não indica o gênero, a não ser pelo pronome sujeito, que, neste caso, é omitido. Porém, o verso seguinte alterna o tempo para o passado, cuja terminação em russo revela o gênero feminino do sujeito da ação.

⁷ Em russo, verbo “раскуталась” [raskutalas’]. Na verdade, o verbo denota a retirada de camadas de roupa não necessariamente até se despir completamente.

⁸ Em russo, neologismo adjetivo “шелухой” [chelukhoi], derivado do substantivo “шелуха” [chelukha] (casca), dando conotação sonora ao substantivo seguinte “сytолока” [sutoloka] (corre-corre). Para recuperar o som e a imagem estranha, criamos o adjetivo “cascoso” com a ajuda do sufixo “-oso”.

⁹ Aqui a relação é com o nascimento, natal empregado no sentido do nascimento de Cristo. Maiakóvski expõe seu nome real e começa a contar seu “evangelho”, como um novo Cristo, um Cristo-poeta.

¹⁰ Em russo, verbo coloquial “науськать” [naus’kat] (fazer intrigas, atizar).

¹¹ Ref. ao monte no qual Jesus foi crucificado. Conhecido também como Calvário. Não temos certeza se Maiakóvski sabia, mas em aramaico significa “crânio”, imagem que aparece repetidamente nos poemas deste período.

¹² Parque de Petrogrado às margens do Nevá, prolongamento do Palácio de Inverno, onde se situa o Museu Hermitage atualmente.

¹³ Em russo, neologismo adjetivo plural, no caso instrumental, “кудроголовым” [kudrogolovym], formado a partir da justaposição do substantivo “кудри” [kudri] (caracóis de cabelos) e do substantivo “голова” [golova] (cabeça). Optamos pelo processo da justaposição para criar “cabeçanelada”.

¹⁴ Ref. ao peixe do conto *Сказки о золотой рыбке* [Skazki o zolotoi rybke] (*Conto sobre o peixinho dourado*) (1833), de Púchkin.

¹⁵ Em russo, neologismo adjetivo “двухвостое” [dvukhvostoe], formado pelo numeral “два” [dva] (dois) e pelo substantivo “хвост” [khvost] (cauda).

¹⁶ Em russo, há a palavra треногий [trenoguii], formada pelo formado pelo numeral “три” [tri] (três) e pelo substantivo “нога” [noga] (perna). Criamos em português o neologismo “tripata” para manter uma palavra com o mesmo significado, e como se trata de animal usamos “pata” em vez de “perna”.

¹⁷ Em russo, neologismo verbal “июлиться” [iulit’sas], composto pelo substantivo “июль” [iul’] (julho) e pelo sufixo formador de verbo reflexivo do segundo grupo “-иться” [it’sas]. Optamos por traduzir como um verbo da primeira conjugação do português “enjulhar-se” e não da segunda “enjulhecer-se” para ter uma sílaba a menos no verso.

¹⁸ Célebre zoólogo alemão do século XIX, autor de *A Vida dos Animais*.

¹⁹ Em russo, neologismo substantivo, masculino, singular, “золотоворот” [zolotovorot], formado pela justaposição dos substantivos “золото” (ouro) e “ворот” (turbilhão, redemoinho). Criamos também por justaposição “ouromoinho”.

²⁰ Em russo, neologismo em forma de particípio passivo passado, no caso genitivo “расцветоченного” [rastsvetotchennogo], composto pelo prefixo “рас-” (para todos os lados), pelo adjetivo “цветочный” [tsvetotchnyi] (floral) e pelo sufixo formador de particípio passivo passado “-енн-”. Como solução, escolhemos o prefixo latino “es-” com sentido de “movimento para fora”.

²¹ Em russo, neologismo adverbial de tom coloquial “ахово” [akhovo], formado pela interjeição “ах” (oh!) e pelo sufixo “-ов-”. Em português, criamos “uaumente” da interjeição “uau!”

²² Em russo, neologismo adjetivo (particípio passado) “выпестренный” [vypestrennyi], formado pelo prefixo “вы-” (para fora) e pelo verbo “пестрить” [pestrit’] (colorir). Entendemos o sentido do prefixo como de “excesso”, portanto criamos o neologismo em

português “ultracolorida” com o prefixo latino “ultra”, também em função da sonoridade reforçada pelo /u/.

²³ Sequência de interjeições em línguas estrangeiras, o que na poesia de vanguarda russa constituía um procedimento para causar “estranhamento” (conceito de Chklovski). As expressões aparecem respectivamente em italiano, japonês, russo, alemão, inglês, francês e hebraico. Note-se que a última exclamação, “hosanal”, é o grito de louvor a Jesus quando entrou em Jerusalém. Ele é usado na liturgia da Igreja Cristã, mas já aparecia como um termo litúrgico judaico. Há sugestão de origens ainda mais antigas de seu uso em ritos de adoração da natureza.

²⁴ William John Locke (1863-1930), romancista e dramaturgo britânico, mais conhecido por seus contos. Em nota das obras completas russas, o escritor é descrito como “burguês” e famoso por romances “divertidos e com final feliz”.

²⁵ Famoso escultor da Grécia Antiga.

²⁶ Em russo, neologismo adjetivo “лошажье” [lochaj’e], formado pelo substantivo “лошадь” [lochad’] (cavalo) sem uso de sufixo. O processo, neste caso, se dá pela alteração da consoante “д” em “ж”. Apesar de ser um mecanismo produtivo de formação de adjetivos a partir de substantivos que nomeiam animais, a palavra “лошажье” não existe, portanto, decidimos mesclar uma palavra existente em português — o adjetivo “equino” — com um sufixo, criando “equinício”. Pensamos inicialmente em “equinal”, mas não ressoaria no próximo neologismo. Ver nota 21.

²⁷ Em russo, neologismo adjetivo plural “автомобильи” [avtmobil’i], formado pelo substantivo “автомобиль” [avtomobil’] (automóvel), por processo semelhante ao descrito na nota 20, ou seja, sem emprego de sufixo. Não se trata, como poderia parecer fora do contexto, um substantivo plural, mas um adjetivo referente à palavra anterior “вопли” [vopli] (berros). O que permite tal conclusão é a declinação da palavra: se o significado fosse “dos automóveis” a desinência no genitivo seria “-ов” [-ov]. Criamos, pois, o neologismo com base no adjetivo “automobilístico”, com o emprego do mesmo sufixo do neologismo anterior “-ício”.

²⁸ Em russo, “святошество” [sviatochestvo], substantivo de sentido pejorativo.

²⁹ Em russo, neologismo verbal reflexivo “рассиялся” [rassiialsia], formado a partir do prefixo “рас-” (para todos os lados) e do verbo imperfectivo “сиять” [siat’] (brilhar). Como solução, sugerimos o emprego do prefixo latino “es-” (para fora).

³⁰ Em russo, neologismo verbal reflexivo no passado “выщетинились” [vyshchetinilis’], com o emprego do prefixo “вы-” (para fora) e do verbo imperfectivo “щетиниться” [shchetinit’sia] (arrepiar-se). Neste caso, não empregamos um neologismo em português, mas o verbo “espetar-se” que já tem na própria raiz a sonoridade do prefixo latino “es-” (para fora).

³¹ Em russo, uso incomum do verbo “склониться” [sklonit’sia] (inclinar-se) sem a preposição “к-” (em direção a), que sua regência exige. Este é um exemplo da subversão promovida por Maiakóvski também no âmbito da sintaxe. Note-se que o complemento do verbo “руке” [ruke] (mão) está corretamente declinado no caso dativo, talvez por isso ele tenha suprimido a preposição. Já que a desinência do complemento já contém a informação, pelo princípio da economia na arte, ele não a empregou. Ver nota 32.

³² Caso semelhante ao comentado na nota anterior (ver nota 31). O verbo “шепчут” [chepnut’] (sussurram) exige a preposição “к-” (para, em direção a) para introduzir o complemento indireto “волосикам” [volossikam] (cabelos). Como o substantivo está declinado no caso dativo, o poeta pode sintetizar a oração e suprimi-la.

³³ Ref. direta aos poemas *Nuvem de Calças*, *Flauta Vertebral* e, por fim, ao próprio objeto da escrita, o poema *O Homem*. Trata-se de uma interessante interpelação do eu-poeta a seu leitor, como se lhe desse uma piscadela de olho e lembrasse metalinguisticamente a tarefa que ambos empreendem: o escritor que escreve e o leitor que lê. Ademais, ele oferece ao leitor a chave da relação com as obras anteriores.

³⁴ Anos depois, Maiakóvski escreveria bem no início de sua autobiografia *Eu Mesmo* (1922): “Sou poeta. É justamente por isso que sou interessante.”

³⁵ Em russo, “ковыль” [kovyl’], “estipa”, gênero botânico da família *Poaceae*, espécie de gramínea.

³⁶ Disparo e lâmina: mais duas modalidades de suicídio evocadas. Note-se, como comentado anteriormente, que, em 1916, Maiakóvski fez sua primeira ameaça de suicídio. Segundo as memórias de Lília Brik, ele lhe telefonou para se despedir. Desesperada, ela correu até ele, quando chegou ao apartamento do poeta, a arma estava sobre a mesa. Ele disse que tentara disparar, mas a arma falhara e ficara com medo de tentar mais uma vez.

³⁷ Em russo, uso incomum da forma reflexiva “звонюсь” [zvonius’] do verbo “звонить” [zvonit’] (tocar). O usual seria “звонить в звонок” [zvonit’ v zvonok] (tocar a campainha), sem a partícula reflexiva “-ся”. Para recuperar este traço de coloquialidade, usamos a preposição “em” para introduzir o objeto direto.

³⁸ Em russo, neologismo em forma de particípio passivo passado “окарган” [okarkan], formado pelo prefixo “о-” (em volta) e pelo particípio do verbo imperfectivo “каркать” [karkat’] (crocitar, corvejar). Note-se que, além do neologismo com base no prefixo, Maiakóvski subverte a formação do particípio passado empregando como base um verbo imperfectivo, contrariando as normas da gramática tradicional. Por enquanto, decidimos não criar um neologismo, pois o verbo “crocitar” satisfaz a exigência sonora do verso.

³⁹ Em russo, neologismo verbal imperativo “взбурься” [vsbur’sia], formado pelo prefixo “вз-” (movimento para cima) e sufixo verbal “-иться” com base no substantivo “буря” [buria] (tempestade). Optamos pelo prefixo latino “trans-” (movimento através) para formar o neologismo a partir do verbo “tempestear-se”.

⁴⁰ Em russo, neologismo substantivo, plural, no caso genitivo “поэтовых” [poetovykh], formado pelo substantivo “поэт” (poeta) e pelo sufixo formador de substantivo “-ов”, dando ao termo uma conotação pejorativa. Não empregamos neologismo na solução, mas sim a palavra existente em português “poetastro”, de sentido semelhante. Uma opção seria “poetaço”, mas perderia a aliteração /r/.

⁴¹ Ref. ao herói do longo poema *O demônio*, do poeta romântico Lérmonov. Sobre a relação de Maiakóvski com a poética de Lérmonov comentamos no capítulo 1 da primeira parte.

⁴² Em inglês no original.

⁴³ Em russo, neologismo substantivo plural, no caso nominativo “бестелые” [bestelye], formado pelo prefixo “бес-” (sem) e pelo substantivo “тело” [telo] (corpo), para designar os anjos. Como “incorpóreo” existe em português, empregamos o sufixo latino “des-”, com sentido de negação para criar “descorpóreos”.

⁴⁴ Ária da ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), com libreto de Francesco Maria Piave, inspirada no drama romântico *Le roi s’amuse*, de Victor Hugo. Note-se que *La Traviata* de Verdi foi mencionada em *Flauta Vertebral*.

⁴⁵ Provavelmente uma ref. a um amigo de Maiakóvski, A. V. Evnin.

⁴⁶ Em russo, “бутафория” [butaforiia], “acessórios teatrais, falsa aparência. Interessante notar que o termo remete à ilusão, ao cenário teatral. Optamos por “cenografia” em vez de “cenário” para manter mais direta a relação com o teatro, com a representação, já que, em português, “cenário” pode ter outras acepções diferentes daquela que assume na dramaturgia.

⁴⁷ Em russo, “глаза вести” [glaza vesti], uso incomum do verbo “вести” (levar) associado a “глаза” (olhos). De fato, existe a expressão “отвести глаза” [otvesti], que significa “distrair a atenção de alguém, enganar”.

⁴⁸ Maiakóvski nasceu e passou a infância na Geórgia com sua família russa, pois seu pai lá trabalhava como guarda florestal.

⁴⁹ Em russo, neologismo verbal no passado “взбубнилась” [vsbubnulas], com base no prefixo “вз-” (subir) e no verbo “бубниться” [bubnut’sa] (murmurar).

⁵⁰ Provável ref. a violentas gangues de rua, em Paris, no início do século XX. Na imprensa da época, a selvageria dos crimes foi comparada a das tribos Apaches norte-americanas, daí o

nome “Os Apaches”, que acabou se disseminando para designar os crimes de rua violentos em outros países. Quem mais temia os ataques e assaltos dos apaches era a burguesia emergente.

⁵¹ Em russo, neologismo verbal “озакатили” [ozakatili], formado pelo prefixo “o-” (em volta), pelo substantivo “закат” [zakat] (poente, ocaso) e pelo sufixo verbal “-ить” [-it’]. Empregamos parte do prefixo latino “circun-” para manter o sentido do movimento. Outra possibilidade seria “per-” (movimento através), cuja sonoridade parece interessante no verso.

⁵² Em russo, uso incomum do verbo “блестеть” [blestet’] (faiscar, brilhar) como de movimento, por meio do emprego agramatical da preposição “к-” (em direção a), ao contrário da omissão comentada nas notas 20, 21 e 57.

⁵³ Em russo, “неб” [nieb], corruptela de “небес” [niebes], genitivo plural de “небо” [niebo] (céu). Durante o cotejo, a professora Ekaterina comentou que se trata de um erro da língua coloquial e que desperta preconceito linguístico por parte dos que acreditam falar corretamente a língua russa. Para obter um efeito equivalente, empregamos o plural não redundante, muito encontrado na fala popular do português brasileiro e que costuma suscitar polêmica também.

⁵⁴ Em russo, neologismo verbal no passado “вгудела” [vgudela], formado pelo prefixo “в-” (para dentro) e pelo verbo imperfeito “гудеть” [gudet’] (zumbir). Note-se que a construção gera um paradoxo de um som que é emitido para dentro e, no contexto dos versos, pergunta-se quem produzirá este som mais alto do que o som das cidades.

⁵⁵ Cidade russa a cerca de 500 km sudeste de Moscou.

⁵⁶ Em russo, neologismo na forma de particípio passado passivo “разжужженным” [razjujjennym], formado pelo prefixo “раз-” (para diferentes lados) e pelo verbo imperfeito “жужжать” [jujjat’] (zumbir, zunir). O particípio criado por Maiakóvski é altamente sonoro e onomatopaico, transmite o som das abelhas. Com o prefixo, o sentido é de um som que ressoa para todos os lados. Note-se que, novamente, ele transgride as regras da gramática tradicional e forma um particípio passivo passado a partir de um verbo imperfeito e intransitivo, quando a norma exige que a base seja sempre um verbo perfectivo direto. Como

solução tradutória não encontramos nada melhor do que a palavra “zum-zum-zum” do português.

⁵⁷ Em russo, uso incomum do particípio “выпутанный” [vyputannyi] para caracterizar “дым” [dym] (fumaça).

⁵⁸ No original, palavra de origem alemã “капут” [kaput] (fim, morte). Em alemão, “kaputt” significa “quebrado, arruinado”. Mantivemos a estranheza da palavra estrangeira na tradução, pois descobrimos que existe a gíria “kaput” com o mesmo sentido do alemão, em língua portuguesa. Uma opção seria empregar algo semelhante no som e no sentido negativo: “capotar”: “julho capotou”.

⁵⁹ Em russo, neologismo verbal no passado “обезночевал” [obeznotchel], formado pelos prefixos “о-” (completamente), “без-” (sem), pelo substantivo “ночь” (noite) e pelo sufixo formador de verbo no passado “-л”. Algo como “ficou totalmente sem noite”. Devemos lembrar que, em julho, é verão no hemisfério norte e as noites ficam mais curtas, especialmente em São Petersburgo, cidade próxima ao Círculo Polar Ártico, onde ocorre o fenômeno das “Noites Brancas”. Neste período, a cidade vive uma grande ebulição cultural. Inspirado no fenômeno, Dostoiévski escreveu a novela homônima em 1848. Recriamos o neologismo em português com os prefixos latinos “supra-”, “des-” e o particípio “noitado”.

⁶⁰ Em russo, neologismo particípio “загретый” [zagretyi], formado pelo prefixo “за-” (excesso) e pelo particípio passivo passado do verbo “греть” [gret] (aquecer, esquentar). Reiteramos que em julho as temperaturas podem subir consideravelmente na Rússia, portanto o neologismo em português foi criado com o prefixo grego “hiper-” (excesso).

⁶¹ Em russo, neologismo de verbo reflexivo no passado “избредился” [izbredilsia], formado pelo prefixo “из-” (completamente) e pelo verbo “бредить” [bredit] (delirar). Note-se que nos dois neologismos anteriores o sentido do prefixo era semelhante. Ver notas 57 e 58. Como em português temos o verbo “tresloucar” já formado pelo prefixo “tres-” (movimento para além, através) e “louco”, mantivemos a palavra existente na língua.

⁶² Em russo, uso incomum do verbo perfectivo “вкопать” [vkopat] (enterrar, fincar).

⁶³ De fato, havia em Petrogrado, na Rua Jukóvski, na parede de um edifício, uma cabeça de cavalo esculpida em um nicho.

⁶⁴ Rua em que moravam os Brik em Petrogrado. Atualmente, de fato, uma rua lateral chama-se “Maiakóvski”.

⁶⁵ Em russo, uso incomum do verbo “лететь” [letet'] (voar) sem a preposição “к-” (em direção a) para introduzir o objeto indireto, porém como ele está no caso dativo, a própria desinência indica o movimento e Maiakóvski prescinde da preposição exigida pela regência normativa. Como se pode notar, parece um procedimento bastante corrente na oficina do poeta, pelo menos neste poema. Ver notas 20 e 21.

⁶⁶ É importante ressaltar que a imagem evocada indiretamente é a de um urso. Ela reaparecerá e terá papel central no poema *Sobre Isto* de 1923: o eu-lírico, desesperado pelo ciúme e desprezo da amada, metamorfoseia-se em urso e navega no rio de suas próprias lágrimas.

Epílogo

(*Universo em expansão*)

*E às vezes
amo mais do que tudo
o meu próprio nome,
Vladimir Maiakóvski.
Vladimir Maiakovski, Tragédia, 1913*

*Quais Golias me conceberam?
Vladimir Maiakóvski, “A si mesmo, ao
amado, o autor dedica estes versos”, 1916*

Neste percurso do caos ao universo, procuramos refletir sobre o caráter essencialmente lírico de Maiakóvski trabalhado nas formas longas. Se para uns ele é pura lírica, para outros seus poemas são épicos pela dimensão histórica que alcançam. Reiteramos a nossa inclinação a lê-lo como sugeriu Jakobson no ensaio que inspirou a tese. Uma obra una, indivisível e lírica — embora com traços híbridos nas formas longas — em diálogo com uma tradição, com todas as nuances que precisamos dar ao termo, no contexto russo.

O eu-poeta Maiakóvski, além de escritor, era ator e dramaturgo, e nesta relação com o teatro que ele sempre cultivou com seriedade — lembremos que sua primeira obra longa lírica foi a peça *Vladimir Maiakóvski* — ele sabia jogar com todas as máscaras que lhe serviam: o mago milagreiro das palavras, o décimo terceiro apóstolo, o visionário, o poeta crucificado, o amante abandonado etc.

Era, como dissemos, um lírico romântico de vanguarda, ativo, movido por um enorme desejo de transformação. Um *bogatyr* lírico, um “maiakomorfo”, como o descreveu Trótski em *Literatura e Revolução*, que extravasa no corpo e no espaço — do universo e do verso — todo o seu desespero, toda a sua irrepreensível intensidade. Sua impaciência por mudança nos arrasta à força pelos ásperos paralelepípedos das sujas e úmidas calçadas das cidades modernas, com as ruas iluminadas pelos olhos baços dos lampiões elétricos, cuja sinfonia é a buzina dos veículos e o perfume, a fumaça do tabaco e das chaminés.

Na primeira fase do poeta, as imagens vertiginosas, as hipérboles-catapultas, as metáforas crescentes em progressão geométrica, nos oferecem uma poesia revolucionária e sofisticada, profunda e necessária. Poeta da desmedida hipertrofia física, assim também se expande infinitamente a sua poética. Seus corpos-poemas em órbita nos convidam a explorar

sua galáxia poética inteira. O eu-lírico nos convoca para uma experiência sensível a bordo da sua poesia, e o leitor-cosmonauta se aventura no céu das estrelas-carrapatos.

Esperamos ter conseguido, por meio das traduções e reflexões apresentadas, oferecer uma dimensão mais condizente com a força expressiva do poeta e do seu trabalho vocabular. Ademais, concluímos que a própria lírica do poeta responde às questões de gênero. Ele é único, embora profundamente enraizado na tradição. Ele é plural, embora tenha nos deixado uma obra una e coerente que amadureceu, mas nunca traiu seus ideais poéticos. Pretendemos desenvolver outros temas de pesquisa relacionados às discussões suscitadas por esta pesquisa e aprofundar o que, porventura, tenha ficado em aberto. Por fim, o presente trabalho espera ter contribuído para aumentar a divulgação de Maiakóvski e de sua obra no Brasil.

O poeta Guenádi Agui disse: “Estou certo de que Maiakóvski estará voltando e erguendo-se perante a cultura mundial como um grande e sério problema ético-estético e como um problema plástico-vocabular.” (Aigui, 2010, p. 65) Maiakóvski: novo Noé, anjo caído, belo e jovem colosso que pode ser furioso até o osso ou leve como uma nuvem. Vesúvio exasperado, tzar coroado ou Cristo crucificado pelo sofrimento e pelas palavras. Onipresente, ele expõe como somos ínfimos e, ao mesmo tempo, como ele pode ser enorme por meio da magia da palavra. Maiakóvski-universo nos prova que cada partícula de poeira do homem é o próprio milagre e que, por meio da potência da Poesia podemos, nós também nos tornar gigantes.

Referências bibliográficas

Obras de Maiakóvski

“Chtatskaia chrapnel” [“Estilhaço civil”]. In: *Nov’*. Moskva, 12 de nov de 1914, n. 2. URL: http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0100.shtml.

“Ne babotcki, a Aleksandr Makedonskii” [“Nada de borboletas, mas Alexandre, o Grande”]. In: *Nov’*. Moskva, 17 nov. 1914. N. 117. URL: http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0100.shtml.

“Bez belykh flagov” [“Sem bandeiras brancas”]. In: *Nov’*. Moskva, 23 de nov. de 1914. URL: http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0100.shtml.

“Voiná i iazyk” [“Guerra e língua”]. In: *Nov’*. Moskva, 27 nov. 1914, n. 126. http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0100.shtml.

“Budietlianye”. In: *Nov’*. Moskva, 14 dez 1914, n. 143. URL: http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0100.shtml.

“Poezovetcher Igoriia Severianina” [“Sarau poético de Igor Severiánin”]. In: *Nov’*. Moskva, 23 dez 1914, n. 152. URL: http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0100.shtml.

“O raznykh Maiakovskikh” [“Sobre os diferentes Maiakóvskis”] In: *Jurnal jurnalov*, 12 de agosto de 1915, n 17. URL: http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0100.shtml.

Mayakovsky and his poetry. Herbert Marshall (org.). Londres: The Pilot Press, 1945.

Le nuage en pantalon. Trad. e apresentação de Benjamin Goriely. Paris: Aux portes de France, 1947.

Pólnoie sobranie sotchinénii v trinádtsati tómakh. [Obra completa reunida em treze volumes]. Moscou: Khudojestvennaia Literatura, 1955.

Lettres à Lili Briq. 1917-1930. Tradução Andrée Robel. Apresentação Claude Frioux. Paris: Gallimard, 1969.

Cartas de amor a Lilja Brik. 1917-1930. Tradução de João Amendola. Introdução de Giansiro Ferrata. São Paulo: Hemus, 1973.

Maiakovski. Antologia Poética. Trad. de E. Carrera Guerra. São Paulo: Max Limonad, 1981.

A Piena Voce. Poesie e poemi. Organização de Giovanna Spindel. Tradução de Giovanni Crino, Giovanni Giudici, Renato Poggioli, Angelo Maria Ripellino, Maria Socrate. Edição bilíngue. Milano: Oscar Mondadori, 1989.

Le nuage en pantalon. Paris: Mille et une nuits, 1998.

Maiakovski. Poèmes. 1913-1930. 5 volumes. Edição bilíngue. Trad. e apresentação de Claude Frioux. Paris: L'Harmattan, 2000.

Maiakovski. Vers. 1912-1930. Edição bilíngue. Trad. e apresentação de Claude Frioux. Paris: L'Harmattan, 2001.

Maiakovski. Poemas. Tradução de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003.

À Pleine Voix. Anthologie Poétique 1915-1930. Prefácio de Claude Frioux. Tradução de Christian David. Paris: Gallimard, 2005.

Poesie. Organização de Guido Arpi. Introdução de Stefano Garzonio. Milano: Bur, 2010.

Le nuage en pantalon. Trad. Charles Dobzynski. Paris : Le temps des Cerises, 2011.

Vers et proses. Seleção, tradução e comentários de Elsa Triolet. Paris : Le temps des Cerises, 2014.

Liubliú. [Amo]. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassica, 2014.

Oblako v Chtankh. [Nuvem de calças]. Edição crítica comentada. Artigos. Moskva: Muzei Maiakovskogo, 2015.

Fleita-Pozvonotchnik. [Flauta de vértebras] Edição fac-símile. Notas, comentários e artigos de Anna Sergueievna-Kliatis e Andrei Rossomakhin. SPb: Evropeiskii Universitet v Sankt-Peterburgue, 2015.

Maiakóvski. Poemas. Tradução de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. Edição especial revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Bol'choe sobraniie stikhotvorenii i poem v odnom tome. [Coletânea de poesia em um tomo]. Moskva: Eksmo, 2018.

Sobre Isto. Tradução, apresentação, notas e posfácio de Letícia Mei. São Paulo: Ed. 34, 2018.

Obras sobre Maiakóvski

BENEDETTI, C. (org.). *Avec Maïakovski.* Par Lili Brik. Paris: Editions du Sorbier, 1976.

BIRD, Robert. "Envoicing History: On the Narrative Poem in Russian Modernism". In *The Slavic and East European Journal*, vol. 51, n. 1 (spring, 2007), pp. 53-73. URL: <http://www.jstor.org/stable/20459421>.

BYKOV, Dimitrii. *Moi Maïakovskii.* Vospominaniia sovremennikov. [*Meu Maiakóvski.* Memórias dos contemporâneos]. Ekaterinburg: U-Faktoriia, 2007.

_____ (org.) *Prichedchii sam.* Vospominaniia o Vladimire Maïakovskom. [*Vindo por si só.* Memórias sobre Vladímir Maiakóvski]. Moskva: PROZAiK, 2013.

_____ *13^o apostol.* Maïakovski. Tragediia-Buff v chesti deistviiakh. [*13^o apóstolo.* Maïakovski. Tragédia-Bufo em seis atos]. Moskva: Molodaia Gvardia, 2017.

CAVALIERE, Arlete Orlando. "O Teatro de Maiakóvski: mistério ou bufo?". In: *Teatro Russo. Percorso para um estudo da paródia e do grotesco.* São Paulo: Humanitas, 2009.

_____ « Le Théâtre de Majakovskij: une subjectivité sur la scène des avant-gardes russes ». In *Modernités russes*, v. 16. Lyon : Centre d'Études Slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2016.

INCHAKOVA, E. Iu.; KATCHUR, N. A.; SNEGUIRIOVA, E. A. Maïakóvski. Glazami sovremennikov. Katalog materialov iz Fondov Gosudarstvennogo muzeia V. V. Maïakovskogo. [*Maiakóvski pelo olhar dos contemporâneos.* Catálogo de materiais do

Fundo do Museu Estatal V. V. Maiakóvski]. Moskva: Gosudarstvennogo muzeia V. V. Maiakovskogo, 2018.

CHKLÓVSKI, V. “O Maiakovskom” [“Sobre Maiakóvski”]. Moscou: 1940.

FREIRE, Pedro Guilherme. *Uma Nuvem de Calças ou o amor à própria sorte – versos para a voz em Vladímir Maiakóvski*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, agosto de 2017.

HUMESKY, Assya. *Majakovsky and his neologisms*. New York: Rausen Publishers, 1964.

JANGFELDT, B. *La vie en jeu*. Une biographie de Vladimir Maïakovski. Paris: Albin Michel, 2010.

_____ (org.) *L'amore è il cuore di tutte le cose*. Vladimir Majakovskij – Lili Brik. Vicenza: Neri Pozza, 2005.

_____ (org. e notas). *Linbov' – eto serdtse vsego*. V. V. Maiakovski, L. Iu. Brik. Perepiska. [O amor é o coração de tudo. V. V. Maiakovski, L. Iu. Brik. Correspondência]. 1915-1930. Moskva: Kniga, 1991.

KATSIS, L. F. Vladimir Maiakovski. Poet i intellektual'nom kontekste epokhi. [Poeta e o contexto intelectual da época]. Moskva: Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet, 2004.

KEEFER, L. “The musical imagery of Vladimir Mayakovski”. In: *American Slavic and East European Review*, vol. 5, nº 314 (nov., 1946), pp. 109-120.

KHARDJIEV, N. e Tretine, V. *La culture poétique de Maïakovski*. Tradução e prefácio de Gérard Conio. Lausanne : L'Age d'Homme, 1982.

LAVRENTIEV, A. (org.). *Maiakovskii – Rodtchenko*. Klassika Konstruktivizma. Moskva: Fortuna El, 2015.

LOMBERG, E. *Jenshchiny v jizni Maiakovskogo*. [As mulheres na vida de Maiakóvski]. Moscou: Khudojestvenaia Literatura, 2013.

MAKAROV, V. V. (org. e notas). *Sem'ia Maiakovskogo v pis'makh*. 1892-1906. [*A família de Maiakóvski em cartas*]. Moskva: Moskovski Rabotchii, 1978

MEI, L. “Поэмы Маяковского: Проблемы Перевода с русского на португальский Бразилии”. [Poemas longos de Maiakóvski: problemas de tradução do russo para o português brasileiro]. In: *Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве*. Материалы Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта. Moskva: IMLI RAN, 2018, pp. 417-424.

_____. “Uma outra ‘Nuvem de calças’: a retradução em busca de Maiakóvski”. *Caderno de literatura em tradução*, dossiê especial sobre Literatura Russa, v. 20 (2018)

_____. *E por falar em poesia: especificidades tradutórias da lírica de Maiakóvski*, publicado na revista Tradterm, v. 28 (2016).

_____. “Sobre Isto”: *síntese da poética de Maiakóvski*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, sob a orientação de Arlete Cavaliere. São Paulo, 2015.

MESSINA, R. *Majakovskij Artista*. 1893-1993. Rieti: Biblioteca Paroniana, 1993.

MIKHAILOV, A. *Maiakóvski. O poeta da revolução*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.

PETERSON, D. E. “Mayakovsky and Whitman: The Icon and the Mosaic”. In: *Slavic Review*, Vol. 28, Nº 3, setembro de 1969, pp. 416-425. Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/2494019>. Acesso em 22/09/2011.

_____. “Mayakovsky and Whitman: The Icon and the Mosaic”. In: *Slavic Review*, vol. 28, n. 3 (Sep., 1969), pp. 416-425. URL: <http://www.jstor.org/stable/2494019>.

RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro Russo de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SARNOV, Benedikt. *Zaodno s gueniem*. Putevoditel' po Maiakovskomu. [*Junto com o gênio*. Um guia por Maiakóvski]. Moskva: Izdatel'skii Tsentr “Moskvovedenie”, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

STRIJNIOVA, S. E. (dir.). Maiakovskii prodaljaetsa. Sbornik naytnikh statei i publikatsii arkhivnykh materialov. [Maiakovski continua. Coletânia de artigos científicos e publicações de materiais de arquivo] V. 2. Moskva: Gossudarstvennyi Muzei Maiakovskogo 2009.

TCHUKÓVSKI, K. “Vladimir Maiakovski”. In: *Les Futuristes*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1976.

THOMSON, R. D. B. “Mayakovsky and his time imagery”. In: *The Slavonic and East European Review*, Vol. 48, N°. 111, abril de 1970, pp. 181-200. Modern Humanities Research Association and University College London, School of Slavonic and East European Studies Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/4206198>, acesso em 22/09/2011.

TIRIOKHINA, Vera. “Poema Vladimira Maiakovskogo *Liubliu* i otcherk *Ia Sam*: v poiskakh janra avtobiografii.” [Poema de Vladimir Maiakovski Amo e ensaio Eu mesmo: em busca do gênero autobiográfico]. In : *Modernités russes*. V. 16. Lyon : Centre d’Études Slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2016.

TRAVI, CHIARA (ORG.). *Ti bacio una due tre volte*. Elsa Triolet - Vladimir Majakovskij. Lettere 1915 – 1917. Milano: Archinto, 2000.

VALAVIN, Valérii Nikoláievitch. *Slovotvortchestvo Maiakovskogo*. [Verbocriação de Maikóvski]. Ópyt slovariá okazionalízmov. Moskva: Infotx, 2012.

VITALE, S.; ZIMENKOV, A. P.; KARPOV, D. V.; LOBOV, A. V.; TERIEKHINA, V. N.; UCHAKOV, A. M. (org.). Maiakovskii prodaljaetsa. Sbornik naytnikh statei n publikatsii arkhivnykh materialov. [Maiakovski continua. Coletânia de artigos científicos e publicações de materiais de arquivo]. V. 3. Moskva: Gossudarstvennyi Muzei Maiakovskogo 2016.

ZIMENKOV, A.P.; TERIOKHNA, V. N.; UCHAKOV, A. M.; TCHAGUIN, A. I. (org.). *Tvortchestvo V. V. Maiakovskogo v natchale XXI veka*. [A obra de Maiakovski no começo do século XXI]. Novye zadatchi i puti issledovaniia. V. 1. Moskva: IMLI RAN, 2008.

ZIMENKOV, A.P.; MIKHALENKO, N. V.; TERIOKHNA, V. N.; UCHAKOV, A. M. *Tvortchestvo V. V. Maiakovskogo*. Problemy tekstologuii i biografii. [A obra de Maiakovski. Problemas de textologia e biografia]. V. 2. Moskva: IMLI RAN, 2014.

ZIMENKOV, A.P.; DIADITCHEV, V. N.; KUPTCHENKO, A. P.; MIKHALENKO, N. V.; TERIOKHNA, V. N.; UCHAKOV, A. M. *Tvortchestvo V. V. Maiakovskogo*. Tekst i biografiia. [A obra de Maiakóvski. Texto e biografia]. V. 3. Slovo i izobrajenie. Moskva: IMLI RAN, 2015.

Obras sobre tradução

AZENHA, J. "Transferência cultural em tradução: contextualização, desdobramentos, desafios". *TradTerm*, 16, São Paulo, 2010, p. 37-66.

BARREIROS, José Colaço. « O Que é uma Boa Tradução? » "É uma Tradução Bem feita" "E o que é uma Tradução Bem Feita?..." Babilónia, Lisboa, n. 2-3, p. 129-145, 2005.

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*. Trad. de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, Edusc, 2002 [1984].

_____ « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes* [en ligne], 4/1990. URL : <http://palimpsestes.revues.org/596>.

_____ *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard, 1984.

BEZERRA, P. "Tradução e criação. *Linha d'Água*, 25 (2), São Paulo, 2012, p. 15-23, 2012. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/47712/51447>, acesso em julho de 2014.

BRITO, P. H. "Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia". In: Krause, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

_____ "Tradução e criação". Maria Lúcia Vasconcellos (org.). *Cadernos de Tradução* n. IV. Florianópolis: UFSC, 1999. pp. 239-262.

CAMPOS, H. de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Dobradura, 2018.

FALEIROS, Álvaro. *Crítica e retradução poética*. Tese apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Livre-docente em Literatura Francesa. São Paulo, 2010.

_____. *Traduzir o poema*. São Paulo, Ateliê, 2012.

_____. *A crítica da retradução poética*. Itinerários, Araraquara, n 28 p. 145-158, jan-jun 2009.

_____. *A rima nos cantos populares: contribuições para o rimário brasileiro*. Revista do IEB, n 43, set 2006.

_____. *Na esfera da reimaginação*. Cadernos de Literatura em Tradução, n 11, p. 37-46.

GAMBIER, Yves. « La retraduction, retour et détours ». *Meta* 393 (1994): 413-417. DOI: 10.7202/002799ar.

GOETHE, Johan Wolfgang. *Três trechos sobre a tradução*. Idem

HUMBOLDT, WILHELM. *Introdução a Agamemnon*. Clássicos da teoria da tradução alemão-português

JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, s/d.

LACQUE- LABARTHE, P. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois Ed., 1986.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. Col. Criação & Crítica no 12. São Paulo: Edusp, 2003.

MAVRODIN, Irina. Proust Traduit et retraduit Septième Assises de la traduction littéraire (Arles 1990). Arles : actes sud, 1991, pp. 23 -28.

MESCHONNIC, H. *Poética do Traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução*. História, teorias e métodos. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.

PAES, José Paulo. *Tradução. A ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

RICOEUR, Paul. *Sobre a Tradução*. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ROBEL, L. “Transformer. Traduire.” Revista *Change* n.º 14, fevereiro de 1973.

SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SKIBINSKA, Elzbieta. *La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur. Doletiana 1, 2007*.

TCHUKÓVSKI, Kornéi. *La traduzione : una grande arte*. Trad. Bianca Maria Balestra e Julia Dobrovolskaia. Veneza: Cafoscarina, 2003.

TOPER, P. M. *Perevód v sistéme sravítel’nogo literaturovedénia*. [*A tradução no sistema da literatura comparada*]. Moskva: IMLI RAN, 2011.

_____ “Linguística textual e tradução: redefinindo o conceito de marca cultural”. *TradTerm*, 12, São Paulo, 2006, p. 13-32.

Obras gerais

AARÃO, Daniel R. F. *A Revoluções Russas e o Socialismo Soviético*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de Literatura I*. Trad. e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.

AIGUI, Guenádi. *Silêncio e Clamor*. Boris Schnaiderman e Jerusa Pires Ferreira (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2010.

ANDRADE, Homero Freitas de. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo, dezembro de 1985.

BALACHOVA, E. A.; KARGACHIN, I. A. Analiz liritcheskogo stikhotvoreniia. [Análise do poema lírico]. Moskva: Flinta, Nauka, 2011.

BERLIN, Isaiah. *Pensadores Rusos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

BERNARDINI, Aurora. *Materiais para o estudo do futurismo russo e do futurismo italiano*. Dissertação de mestrado. FFLCH USP, São Paulo, 1970.

_____. Poesia e Poéticas do futurismo. (Russo e Italiano). FFLCH USP 1972

_____. *Aulas De literatura Russa*. De Púchkin a Gorenstein. São Paulo: Kalinka; Hedra, 2018.

_____. “Epos e lírica na Rússia contemporânea – Vladímir Maiakóvski e Boris Pasternak.” (texto não publicado, gentilmente cedido pela tradutora, a Professora Aurora Bernardini).

“Púchkin e o Começo da Literatura Russa”. In: Cavaliere, A.; Vássina, E.; Andrade, H. F. de.; Silva, N. (dir.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de russo. DLO/FFLCH/USP. n. 1. São Paulo: Ateliê, 2004, pp. 31-40.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

CAMPOS, Augusto e Haroldo e Schnaiderman, Bóris (org. e trad.). *Poesia Russa Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé. *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.

Aleksei Krutchonikh. K istorii russkogo futurizma. Vospominaniia i dokumenty. [Em direção à história do futurismo russo. Memórias e documentos]. Guileia Moskva 2006. 177-185

EMERSON, Caryl. *The Cambridge Introduction to Russian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2008.

GUERRERO, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

FRANCISCO JÚNIOR, M. R. “Zanguézi, de Velímir Khlébnikov: a utopia da obra de arte como síntese perfeita do universo”. 2007. 307 f. Tese (Doutorado) – FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na civilização*. São paulo: Penguin classics companhia das letras, 2016.

GOMIDE, Bruno Baretto (org.) *Antologia do Pensamento Crítico Russo. 1802-1901*. São Paulo: Editora 34, 2013.

GRAUDINA, L. K.; KOTCHETKOVA, G. I. *Russkoe slovo v lirike XIX veka*. [A palavra russa na lírica do século XIX]. 1840-1900. Moskva: Flinta, Nauka, 2005.

GUINSBURG, Jacob (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GURIÁNOV, Nina. *Aleksei Krutchonikh. K istorii russkogo futurizma. Vospominaniia n dokumenty* [*Aleksei Krutchônikh. Para uma história do futurismo russo. Memórias e documentos*]. Moskva: Guileia, 2006.

HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HOFFMAN, E. T. A. *O Homem de Areia*. Tradução de Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Versão eletrônica Kindle.

ILIUCHIN, Evguenii A. *Russkii Stikh*. Voprossy izutcheniia. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 2011.

JAKOBSON, R. *A geração que esbanjou os seus poetas*. Tradução e posfácio Sônia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____ “Notas à Margem da Lírica de Púchkin”. In: Cavaliere, A.; Vássina, E.; Andrade, H. F. de.; Silva, N. (dir.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de russo. DLO/FFLCH/USP. n. 1. São Paulo: Ateliê, 2004, pp. 41-48.

_____ ”Notas à Margem do Evguéni Oniéguin”. In: Cavaliere, A.; Vássina, E.; Andrade, H. F. de.; Silva, N. (dir.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de russo. DLO/FFLCH/USP. n. 1. São Paulo: Ateliê, 2004, pp. 53-60.

_____ *Russie, folie, poésie*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

KATANIAN, Vassili V. *Lília Brik. Jizn'*. [*Lília Brik. Vida*]. Moskva: Zakharov, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Introdução à Ciência da Literatura. V. I e II. Coimbra: Armênio Amado, 1970.

KHARDJIEV, Nikolai. *Ot Maiakóvskogo do Krutchiônykh. Izbrannye raboty o russkom futurizme*. [*De Maiakóvski a Krutchônkh. Coletânea de trabalhos sobre o futurismo russo*]. Moskva: Guileia, 2006.

KHLÉBNIKOV, Velimir. *Ka*. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Perspectiva, 1977.

KUDRIAVTSEV, Serguei. *Nikolai Khardjiev. Ot Maiakovskogo do Krutchenikh. Izbrannye raboty o russkom futurizme*. [*De Maiakóvski a Krutchônkh. Coletânea de trabalhos sobre o futurismo russo*]. Moskva: Guileia, 2006.

LERMONTOV, M. “The Demon”. In: Wiggins, G. *The Ardis Anthology of Russian Futurism*. Michigan: Ardis, 1980.

LOTMAN, Iuri M. *O poetakh i poezii. Analiz poeticheskogo teksta. Stat'i i issledovaniia. Zametki. Etsenzii. Vystupleniia*. [*Sobre poetas e poesia. Análise do texto poético. Artigos e pesquisas. Apontamentos. Resenhas. Apresentações*]. Sankt-Peterburg: SPB, 2011.

_____ *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MIRSKY, D. S. *Histoire de la littérature russe*. Des origines à nos jours. Tradução de Véronique Lossky. Paris : Fayard, 1969.

MOUNTIAN, Daniela. *Mitologia Poética de Danil Kharms*. 2017

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, trad de sebastiao uchoz leite 2018

POMORSKA, K. *Formalismo e Futurismo. A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAZ, Octavio. “Contar y cantar: sobre el poema extenso”. In: *Vuelta*, v. 10, junho de 1986. URL: <https://www.letraslibres.com/vuelta/contar-y-cantar-sobre-el-poema-ex-tenso>.

PINTO, Pedro Augusto. “O problema da subjetividade na lírica de M. I. Lérmontov. Apontamentos para uma investigação no âmbito da História da Cultura.”, In: *Slovo – Revista de Estudos em Eslavística*. V. 2, n. 2, jan-jun 2019. São Paulo: UFRJ, 2019, pp. 120-134.

POUCHKINE, Alexandre. *Eugène Onéguine*. Apresentação, tradução e notas de Jean -Louis Backès. CIDADE: Gallimard, 1996.

PÚCHKIN, A. *Eugênio Onéguin*. Um romance em versos. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina. Edição bilíngue. Cotia: Ateliê, 2019.

_____ *Eugenio Onégjin*. Tradução de Eridano Bazzarelli. Edição bilíngue. Milano: Bur, 2007.

_____ *Evguenii Onéguin*. Moskva: AST, 2006.

_____ *Poesie. Organização, introdução e tradução de Eridano Bazzarelli*. Edição bilíngue. Milano: Bur, 2002.

_____ “Sobre a Poesia Clássica e Romântica”. In: Cavaliere, A.; Vássina, E.; Andrade, H. F. de.; Silva, N. (dir.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de russo. DLO/FFLCH/USP. n. 1. São Paulo: Ateliê, 2004, pp. 205-207.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017 (2ª edição).

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SILVA, Caroline Tavares da. *O poema longo moderno e contemporâneo*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2011.

STAIGER, Emil. “Estilo lírico: a recordação”. In: *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, p. 19-75.

TOLEDO, D. de O. e Filipouski, A. M. R. (org.) *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. São Paulo: Globo, 1978.

TOMACHÉVSKI. B. V. *Teoriia Literatury*. Poetika. Utchebnoie possobie. [Teoria da Literatura. Poética]. LiMoskva: Flinta, 2018.

TRÓTSKI, L. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

TSVETÁEVA, M. *Le cahier rouge*. Tradução e notas Caroline Bérenger e Véronique Lossky. Paris: Éditions des Syrtes, 2011.

UNBEGAUN, B. O. *Russian Versification*. London: Oxford at the Clarendon Press, 1966.

VAZ, Valteir Benedito. *Hibridismo e Semiosfera em Mar Paraguayo e “Mascate”, de Wilson Bueno*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix: s/d.

WHITMAN, Walt. *Poems*. Biblioteca virtual universal, 2008. URL: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/167791.pdf>.

Obras de consulta e de referência

CÂNDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

CHOCIAY, R. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

FERNANDES, J. A. *Dicionário de Rimas da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1991.

FEDOTOV, O. I. *Osnovy russkogo stikboslojenia. Teoriia i istoriia russkogo stikha*. Volume 1. *Metrika i ritmika*. Moskva: Flinta, Nauka, 2002.

_____. *Osnovy russkogo stikboslojenia. Teoriia i istoriia russkogo stikha*. Volume 2. *Strofika*. Moskva: Flinta, Nauka, 2002.

GASPAROV, M. L. *Russkie stikhi. 1890-1925 godov v kommentariiakh*. Moscou: Vyschaia Chkola, 1993.

GOLODNIUK, i. V. Maiakovski. « Haute Couture ». *Iskusstvo odevatsa. Katalog materialov iz Fondov Gosudarstvennogo muzeia V. V. Maiakovskogo*. Moskva: Gosudarstvennogo muzeia V. V. Maiakovskogo, 2015.

HART-DAVIS, Adam (et al.). *O livro da ciência*. Trad. de Alice Klesck. São Paulo: Globo, 2016.

HAWKING, Stephen. *O universo numa casca de noz*. Trad. de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2016.

ILIUCHIN, Evguenii. *Russkii Stikh*. [O Verso Russo] Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 2011.

IVANIUK, B. P. *Poeticheskaia retch*. Slovar' terminov. Moskva: Flinta, Nauka, 2008.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

MOSKVIN, V. P. *Iazyk Poezii*. Priomy i stili. Terminologiticheski slovar': Moskva: Flinta, 2017.

NEPOTE, Juan. *Almanaque*. Histórias de Ciência e Poesia. Trad. De Márcia Aguiar Coelho. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

SAGAN, Carl. *Cosmos*. Trad. de Paul Geiger. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

VOINOVA, N.; Starets, S.; Verkhucha, V.; Zditovetski A. *Russko-Portugalskii slovar* (Dicionário Russo-Português). Lisboa: Ulmeiro, 1989.

ANEXOS

Linha espaço-temporal:
álbum do “Eu” e dos “Outros”

1905

Maiakóvski e família, Kutaíssi

1910

A famosa faixa amarela que costumava enrolar no pescoço na épocas mais futurista.

Moscon

1911

Moscou

1912

Maiakóvski e Kuzmin, Moscou

A gravata preta, também da fase futurista.

Khlébnikov, Dolinski, Kuzmin e Maiakóvski, Moscou

Maiakóvski e a família de Kuzmin, Moscou

Maiakóvski e Kuzmin, Moscou

*Guileá: Khlébnikov, Kuzmin, Dolinski, sentados
N. e D. Burluk, Maiaakówski, em pé, Moscou*

1913

Capa da 1ª coletânea de poemas, Eu

Moscou

Kiev

D e N. Burlink, Lívchits, Maiakovski e Krutchnikh, S. Petersburgo, 1913

*Krutshónikh, D. Burlíuk, Maiakóvski,
N. Burlíuk, B. Livchits, Moscou, 1913*

1914

Cartão de visita de Maiakóvski, 6x12,7

Autocaricatura

Kazan

Autocaricatura com cigarro.

Cartaz da apresentação dos futuristas em Kazan, 1914

Mikhail Linski, Caricatura de apresentação dos futuristas em Odessa. Odesskie novosti, 18 de janeiro de 1914. Maiakóvski é o segundo da esq. para a dir.

Futuristas na rua de Tbilisi, Geórgia, 1914

Futuristas na rua de Tbilissi, Geórgia, 1914

Caricatura sobre a guerra

11. С криком: «Deutschland über alles!»
Почтовая карточка.
Рисунок и текст В. В. Маяковского.
Хромофотография.
1914. ГММ

Съ крикомъ:
„Deutschland über alles“.
Нѣмцы съ поля убирались.

Эхъ ты нѣмецъ, при да при не
Не лопещь, чтобъ сѣсть въ Парижъ
И унѣ братецъ — кненокъ ллѣтъ:
Ты въ Парижъ, а мы въ Берлинъ!

Lubók. Desenho e texto de Maiakóvski, 1914.

1915

Maiakóvski na datcha de Répin, Kuokkala.

Petrogrado

Autocaricatura: “Eu no inverno — eu no verão”

1923-29

Худой Щен — шерсть клочьями.

Веселый, с букетами.

Assinatura-desenho das cartas a Lília Brik: “shchenok” [cachorrinho]

Maiakónski, Autocaricatura, 1929