

BORIS CHNAIDERMAN

A POÉTICA DE MAIAKÓVSKI ATRAVÉS DE SUA PROSA

**TESE DE DOUTORAMENTO
CURSO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

SÃO PAULO, 1.970

Í N D I C E

	pág.
INTRODUÇÃO	1
Notas	56
POÉTICA E VIDA	77
Eu mesmo	78
Notas	97
Resumo da palestra "Abaixo a arte, viva a vida!",	111
Notas	112
POR UMA ARTE DA CIVILIZAÇÃO INDUSTRIAL	113
Carta aberta aos operários	114
Notas	116
Léger	117
Notas	118
Agitação e publicidade	120
Notas	122
De uma entrevista com o escritor norte-americano Michael Gold,	123
Notas	127
POESIA E POÉTICA	128
Os dois Tchekhov	129
Notas	138
V.V.Khliébnikov	143
Notas	150
Carta sobre o futurismo	157
Notas	159
Como fazer versos ?	160
Notas	197
Nosso trabalho vocabular	215
Notas	217
Em quem finca seus dentes a <u>Lef</u> ?	219
Notas	221
"Operários e camponeses não compreendem o que você diz	222
Notas	229
Intervenção num debate sobre os métodos formal e sociológico.	231

	pág.
Notas	233
A POÉTICA DO TEATRO.	234
Intervenção no debate "O pintor no teatro de hoje.	235
Notas	239
Intervenção no debate sobre a encenação de "O Inspetor Geral" no Teatro Estatal V. Meyerhold , ,	241
Notas	247
Intervenção no debate sobre "Os banhos" , , , ,	250
Notas	252
A POÉTICA DO CINEMA.	253
Teatro, cinematógrafo, futurismo , , , , ,	254
Notas	257
Cinema e cinema. , , , , ,	258
Notas	259
Intervenção no debate "Os caminhos e a polí- tica da Svoikino", , , , ,	260
Notas	267
BIBLIOGRAFIA	269

ERRATA (essencial)

<u>Pág.</u>	<u>linha</u>	<u>onde está</u>	<u>leia-se</u>
Índice 2	17	Svokino	Sovkino
3	25	Compreendo-se	Compreendem-se
6	20	Campos	Campos,
13	11	este	este
15	26	futurismo	futurismo,
24	5	Zamoskvoriétichie	Zamoskvoriétchie
26	6	Dziga-Vie tov	Dziga-Viertov
27	25	período do	próprio
39	25	bidos	bidas
39	32	traduzí	traduzi
41	3	(<u>et</u>	(<u>ot</u>
41	32	<u>vinova</u>	<u>vinova-</u>
49	32	(pg.)	(pg. 265)
51	30	Petersburgo	<u>Petersburgo</u>
54	20	<u>ef</u>	<u>Lef</u>
57	38	pgg. , neste	, neste
57	39	cit., pgg.	cit.
60	6	Leonid A n	Leonid An
61	22	As vanguardas...	<u>As vanguardas...</u>
61	50	Nóvi	Nóvi mir(Nóvo mundo)
62	27	hoje, pg....	hoje".
62	42	irracionalismo.	irracionalismo:
64	24	Campos	Campos,
64	24-25	falar visível	"falar visível"
64	55	que Oliecha	que Iúri Oliecha
65	19	a denegrida	e denegrida
65	42	Ib., pg.	Ib.
67	2	Volume da	Volume V da
68	10	"A plenos pulmões"	"A plenos pulmões"+
68	19	posição	posição foi
68	44	admirados	admirador
69	14	maior	maior
70	14	devido a	devido à
71	30	com que	em que
73	22	estabbelecer	estabelecer
76	11	porén, sujeita	porém sujcita
78	8	arrica	arrisca
79	3	Noções de	Noções do
80	33	Respondi.	Respondi;
85	8	Miechchánskaí	Miechchánskaia
86	25	era	ainda era
87	17	Sala da	Sala de
87	36	burlukianas	burliukianas
90	7	Medl	Modl
91	30	deskerrenskeriza	deskerenskeriza
94	14	poético,	poético (
95	25	(87)	(88)
97	3	rúskais koiga	rúskaia kniga
99	26	Griazn v	Griaznóv
102	42	Irioux	Frioux
103	28	claboravam	claboravam,

<u>Pág.</u>	<u>linha</u>	<u>onde está</u>	<u>leia-se</u>
107	11	Federatióvnais	Federatívnaiia
109	46	Izdátieslstvo	Izdátielstvo
110	7	refletem	reflete
112	3	1º de janeiro	18 de janeiro
116	21, 29, 33	Makhno	Makhnó
118	21	anos, de	anos de
123	32	trou	traram
130	35	verdadeiro.	verdadeiro. (11)
133	1	"vejam	"Vejam
134	10	Tuíses	Luíses
135	33	tirá-lo	tirá-la
144	15) e) é
144	17	(alias)	(alce)
144	22	sem lontras	sem lontras
144	25	bolem nos	bolem no bote
			adernado
145	9	resolva	resolvan
145	15	têm	tem
145	35	aos viciados	os viciados
148	9	era menos	era a menos
149	3	sobre Khliébnikov	sobre êle
150	5	servio	sêrvio
150	46	como ilu-	como alu-
150	51	Poesias russas	Poesia russa
151	17	Iuda	Luda
151	23	ainda que inédito	ainda inédito
151	50	Stiépan	Stiepan
151	56-59	Snorescrita	Fonoescrita
152	20	Izutchánni	Izutchénniu
152	26	representarei	representei
152	31	Olig	Oliég
152	38	Balmonte	Balmont
152	42	conforme observa	conforme se observa
153	4	Vítor Chkolóvski	Víctor Chklóvski
154	11	Este suplicavam	Estos suplicavan
154	19	êle	Ele
154	24	rel go	relogo
154	26-27	Deye haver espaço	em branco
155	11	Há uma	Alí há uma
155	21	Stigranov	Stiepanov
155	22	Burliik	Burliuk
155	23	Prjeválski	Prjeválski
161	5	seria	séria
163	31	Não é inútil	Não! é inútil
166	38	toco	tôco
167	15	das - obras	das obras
168	37	ceu	céu
171	12	iren	trem
174	3	de "vaca"	da "vaca"
174	5	Sesnóvski	Sosnóvski
174	5	vaca símbolo	vaca-símbolo
176	28	Krutchôninkh	Krutchônikh
179	27	compenssem	compensen
179	37) que), que
180	13	detem	detêm

<u>Pág.</u>	<u>linha</u>	<u>onde está</u>	<u>leia-se</u>
181	6	de marcha	da marcha
181	24) todo) ₂ todo
183	1	não	não
184	36	oco	ôco
185	16	sobo	sobe
186	2	nobre un	nobre e
186	11	estrencado	entremcado
186	37	Sóbnov	Sóbinov
190	31	finalmente.	finalmente:
196	13	lofianos	lefianos
198	21	Poética);	Poética), de N. Gretch;
199	12	Polotzki	Polótzki
200	16	sono	sonoros
200	23	Rus-	Rús-
200	45	sílabas	sílabas,
201	45	pg.)	pg. 52)
201	51	Khlníkov	Khliébnikov
201	52	busca	busca de
202	3	esse	êsse
206	1	com	com os
208	11	cidade de	cidade de Petro-
210	40	"contrastos	"contrastos" a que
211	2	cintra	contra
211	39	decassílaabo	decassílabo
211	48	rúncbre	fúncbre
211	50	P.T.	P.L.
213	18	"Schararapnell	"Schrapnell
218	14	Teller	Toller
220	36	com a poesia	pela poesia
223	11	não?	não?"
227	8	Beco	Becos
227	9	expontâncas	espontâncas
229	3	Incomprencsí-	Incomprencsí-
229	14	Valiéri	Valiéri Briussov
230	12	virgen	virgen
236	6	mostar	para mostrar
239	39	arte de	arte de Taírov
244	3	Labardan	Labardan
244	13	E quanto me	E quando me
247	19	Fevráslski	Fevráslski
248	14	acôdo	acôrdo
248	26	Morango-do Mato	Morango-do-Mato
254	7	cultivada lo	cultivada pelo
264	19	do que vocês	de que vocês
270	33	"A tobiografía"	"Avtobiografía"
271	1	Aleksandr Bl	Aleksandr Blok
271	7	2 nd ph	2 nd photo-
271	13	Suprimir:Novic matie- rali"	
272	37-38	Traduzir e trovas	Traduzir e trovar, Edições Papyrus Ltda., São Paulo, 1969.
273	3	<u>teórii</u>	<u>O teórii</u>
273	18	stilist	stilístico

<u>Pág.</u>	<u>linha</u>	<u>onde está</u>	<u>leia-se</u>
273	34	ufrenne	Dufrenne
274	39	Istória Sovi	Istória Soviétskovo dramatítcheskovo
275	20	<u>rúskais</u>	<u>rúskaia</u>
275	21	(A	vi (A
276	2	(O	Kon Prjeválskovo(O
276	31	Lissétzki	Lissítzki
276	31	Liss tsky	Lissitsky
276	46	contemporã-	contemporã-
278	7	volume 2	volume 2º
278	20	no e	notas e
278	26	6ª	Nova York, 1964, 6ª
279	47-48	stituto Universitário	Istituto Universi- tario
282	16	<u>Maia</u>	<u>Maiakóvski: vers</u>
282	26	<u>Well</u> , H.G.	<u>Wells, H.G.</u>
282	30	Vict	Victor

I N T R O D U Ç Ã O

ESTE TRABALHO: O "PORQUÊ" E O "COMO"

Não é objetivo d'êste trabalho defender em tese a importância das asserções teóricas dos artistas criadores: trata-se de assunto amplamente debatido e, conquanto ainda se possam tirar conclusões válidas num estudo em profundidade, não parece vantajoso simplesmente enfileirar dezenas de asserções sôbre êsse tema, que iriam desde a orgulhosa advertência de Ezra Pound aos leitores, de que não prestassem atenção à "crítica de pessoas que jamais escreveram um trabalho notável"(1), até as duvidas que repontam ora aqui ora ali sôbre a validade dos juízos teóricos emitidos pelos próprios autores, como a observação de Roman Jakobson, no sentido de que as teorizações dos poetas revelam frequêntemente inconsistência lógica, ao desviar a tessitura vocabular, da poesia para a filosofia e a ciência.(2)

"As grandes épocas da história da literatura são, ao mesmo tempo, épocas teóricas" - afirmou Víctor Chklóvski (3). E a época do futurismo russo, que marcou uma virada em todos os meios de expressão literária em russo, não foge à regra. Com muita frequência, há uma tendência a dividir a produção dos futuristas russos em duas partes: reconhece-se a importância de sua obra de criação, mas acrescenta-se uma afirmação sôbre a fragilidade de suas formulações teóricas. O presente trabalho procura mostrar, à base dos textos críticos de Maiakóvski, mas também com referência a seu trabalho criador, que tal asserção carece de fundamento.

Numa nota à recente edição das Obras Completas do poeta, lê-se que "o trabalho criador de Maiakóvski era mais amplo e mais rico do que suas concepções estéticas"(O.C.XII, 540). E êste ponto de vista, expresso em 1959, encontra-se repetido à sociedade até hoje. Não admira, pois, que em nosso meio se encontrem formulações semelhantes, sobretudo em obras escritas sob a influência da crítica russa mais dogmática. É verdade que semelhante fato se torna cada vez mais raro no Ocidente, mas assim mesmo o êrro criou raízes.

Na "Antologia Poética" de Maiakóvski, organizada

por E. Carrera Guerra e editada tardiamente em 1963 (4), quando o autor não podia mais retificar seus enganos, por ter falecido em janeiro de 1958, lê-se a respeito de Maiakóvski: "Como teórico de arte, no que aliás nunca se arvorou, teria errado mais de uma vez" (pg.40) e, pouco depois, afirma-se que, em face das "desenfreadas tentativas de teorização" dos seus companheiros da revista Lef, êle mantinha "certa sobriedade" (pg.51). Já tive ocasião de argumentar contra êsse êrro de se atribuir a Maiakóvski "sobriedade" e ausência de intenção teórica (5), mas creio que a melhor demonstração neste sentido se encontrará nos próprios textos em prosa do poeta, incluídos no presente trabalho.

Para que se compreenda bem a importância desses textos, é necessário fixar os limites de seu campo de ação. Pois, se dermos ênfase a elementos que nêles não se encontram, se não procurarmos a função específica desses escritos, poderemos criticá-los por visarem um objetivo diverso daquele que tenhamos estabelecido como essencial.

Para ilustrar isto, convém examinar uma abordagem diferente daquela que se pretende fazer aqui. O grande estudioso italiano Ettore Lo Gatto, a quem todo o Ocidente deve tanto, do ponto de vista da divulgação da cultura russa, refundiu diversas vezes sua História da Literatura Russa, mas nas diferentes edições não atribuiu importância primordial aos escritos teóricos de Maiakóvski. Compreende-se melhor as razões de semelhante critério, na base do que Lo Gatto escreveu em A Estética e a Poética na Rússia: "O simbolismo, graças aos pontos teóricos de partida e de chegada, Solovióv e Ivanov (6), conseguiu criar um verdadeiro sistema estético; o mesmo não se pode dizer daquelas correntes que se opuseram ao simbolismo com maior ou menor violência, e no fundo aspiraram a ser seus herdeiros na história do pensamento artístico russo: em particular, o acmeísmo (7) e o futurismo", (pg.40)

Pouco adiante, faz outra alusão ao "escasso valor estético-filosófico do decadentismo, do acmeísmo e do futurismo" reconhecendo-lhes apenas a "importância enorme" de haverem contribuído para "a mais recente escola de Poética, que em certo sentido tomou na Rússia o lugar da Estética, com o nome de escola formalista" (pg.41).

Realmente, do ponto de vista estético-filosófico, a obra de Maiakóvski não traz contribuição de vulto. Ele admitia como certo aquilo que o marxismo lhe podia dar neste campo, e não se preocupava em elaborar uma estética baseada no marxismo. Não era êste o seu setor. Sua contribuição, como teórico, foi tãda no campo da Poética, compreendida como a fundamentação do trabalho poético (vou ater-me a esta definição um tanto simplista, sem cogitar de outras definições da matéria, tão numerosas e variadas hoje em dia, por ser a que melhor delimita o assunto em questão).

Neste sentido, basta ler umas poucas páginas de seu "Como fazer versos?", incluído neste trabalho, para se perceber o manancial valiosíssimo de informações que encerra.

Ficarão geralmente fora de meu campo de análise as apreciações mais extremadas da obra de Maiakóvski, como o verdadeiro culto maiakovskiano de Lila Guerrero (8) e a visão negativa de Otto Maria Carpeaux, conhecedor sério da literatura russa e autor de ensaios admiráveis sobre ela, mas que revela falta completa de empatia com Maiakóvski e apresenta o de maneira absurdamente amesquinhadora (9).

Se no Ocidente aparecem aqui e ali asserções que frisam a importância primordial das teorizações de Maiakóvski, por vezes o desconhecimento destas faz com que alguns estudiosos da linguagem poética refaçam por conta própria, teoricamente, o caminho percorrido pelo poeta, na base de seu trabalho prático. Um exemplo interessante é dado pelo importante livro de Hércio Martins, A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade, definido por Antônio Houaiss como "a mais aprofundada e articulada pesquisa que sobre a natureza e função da rima e apoios fonéticos conexos já se fez em língua portuguesa" (10). No livro, Hércio Martins se revela grande conhecedor da crítica estilística espanhola, mas os estudos russos de poesia comparecem apenas numa citação de "Reiteraões sonoras" de Óssip Brik, feita através da Teoria literária de Wellek e Warren.

A propósito da classificação das figuras fonéticas segundo as características das reiterações sonoras (proposta por Óssip Brik), Wellek e Warren, citados por Hércio

Martins, escrevem: "Esta última e utilíssima classificação requer maior subdivisão. Podem-se distinguir repetições de sons situados próximos uns dos outros, dentro de um só verso, de sons que se produzem ora no começo de um grupo e no término de outro, ora no final de um verso e no início do seguinte, ou no começo de versos, ou ainda, simplesmente, em posição final. O penúltimo destes grupos é paralelo à figura estilística da anáfora. O último compreende fenômeno tão corrente como a rima. Segundo esta classificação, a rima se apresenta unicamente como um exemplo de repetição de sons e não deve ser estudada com exclusão de fenômenos análogos, como a aliteração e a assonância".(11)

Ora, semelhante argumentação de Wellek e Warren quase repete a formulação de Maiakóvski, que sempre mantinha contato estreito com Óssip Brik, a ponto de a teoria de Brik estar intimamente ligada à obra poética do amigo, e esta, por sua vez, desenvolver-se paralelamente àquela teorização.

Mas, a partir da formulação de Wellek e Warren e aparentemente sem conhecer a de Maiakóvski, Hércio Martins desenvolve uma argumentação rica e sutil sobre a rima como elemento ligado às demais reiterações sonoras e ao ritmo.(12)

A crítica do ensaísta brasileiro à indigência das definições correntes de rima, nos tratados de versificação existentes em português e francês (pgg.11 e segg.), encontra sua contra-partida na veemência de Maiakóvski ao voltar-se contra as obras equivalentes em russo.(13)

Hércio Martins chama a atenção para a habilidade com que Carlos Drummond de Andrade utiliza as rimas do tipo "ne lumbo-deslumbrados", esta intensificada pela ocorrência das palavras "mundo" e "sujo" na mesma quadra (pg.46), e aponta como um precursor do processo Antônio Nobre, que rimou "Santíssima" e "relâmpago" (pg.31). Ora, trata-se de processo tipicamente maiakovskiano, embora utilizado antes metodicamente por Vielimir Khliébnikov, processo este que foi amplamente exposto por Maiakóvski em diversos escritos teóricos, particularmente em "Como fazer versos?"(14).

O estudo de Hércio Martins aborda inúmeros outros aspectos relacionados com o problema, mas estes poucos já ilustram, segundo parece, a necessidade de se trazer para o

convívio cultural brasileiro uma reflexão teórica baseada em seguríssima prática poética, e que tem tantos pontos de contato com trabalhos realizados em nosso meio.

E foi o que procurei fazer, com a tradução dos ensaios teóricos e críticos de Maiakóvski. Na sua elaboração, baseei-me no mesmo princípio seguido nas traduções poéticas realizadas com Augusto e Haroldo de Campos (15): busquei uma tradução que recriasse o texto em português, no espírito da obra maiakovskiana, mesmo que isto por vezes obrigasse a um recuo da fidelidade literal. Em suma, procurei a fidelidade estilística mais que a filológica.

Deixei para as notas anexas a cada artigo a parte explicativa do texto e as vezes algum comentário, em vez de fazê-lo na introdução, embora isto acarretasse uma extensão considerável dêsses apêndices.

Meu trabalho beneficiou-se da solicitude com que o orientador da tese, Professor Antônio Cândido de Mello e Souza, acompanhou o seu desenvolvimento.

Em determinadas passagens, assinaladas nas notas, precisei pedir traduções novas e inéditas a Haroldo de Campos que também me emprestou livros e outros materiais necessários para este trabalho, além de discutir comigo problemas com êle relacionados.

Regina S. Chnaiderman, minha mulher, acompanhou de perto os diversos passos da elaboração dêste, ajudando-me também em sua revisão, conforme acontece quase sempre com o que publico.

Pude beneficiar-me de um contato valiosíssimo estabelecido com Roman Jakobson e Krystyna Pomorska, quer por correspondência, quer pessoalmente, durante a permanência dêles em São Paulo, para um ciclo de conferências em nossa Faculdade, em setembro de 1968. Ambos me remeteram materiais preciosos, como livros, separatas e cópias Xerox.

Annete Rezende de Rezende, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, e que está preparando um trabalho sobre linguagem poética em português, espanhol e russo, pôs à minha disposição os materiais de que dispunha e discutiu comigo problemas em que nossos setores de estudo se identificavam. Outros livros me foram cedidos

por Aurora Fornoni Bernardini, bolsista da mesma Fundação.

Recebi também materiais e sugestões de Anatol Rosenfeld, Augusto de Campos e Jacó Guinsburg.

Se em princípio uma tese tem de ser trabalho original e inédito, por outro lado ela deve resultar, a meu ver, de uma elaboração que não pode ficar confinada entre quatro paredes, sob pena de completo estiolamento. E se minha intenção é trazer Maiakóvski vivo e não objeto de museu, para o nosso convívio, todo o trabalho tem de ficar marcado por este propósito.

Na transliteração dos nomes russos, segui aproximadamente as normas de nossa ortografia.

Os textos de Maiakóvski foram agrupados por mim tematicamente, sendo meus os títulos de cada secção da pequena antologia assim formada.

A tradução baseou-se nas Obras Completas de Vladimir Maiakóvski, edição dirigida pela Academia de Ciências da U.R.S.S., em treze volumes (1955-1961). As referências ao texto são feitas sempre com indicação do volume em algarismos romanos e das páginas, em arábicos, precedidos das iniciais "O.C."

MAIAKÓVSKI E AS CORRENTES ARTÍSTICAS E CRÍTICAS DE SEU TEMPO

Para se compreender melhor a poética de Maiakóvski, parece útil considerar a sua posição, em relação aos movimentos artísticos e literários da época. Se há uma dialética de interdependência e afirmação individual, de traços comuns e traços distintivos, de semelhanças e diferenças, essa dialética tem de ser pesquisada, mesmo sem um estudo exaustivo, que não caberia aqui, pois ela permite estabelecer mais plenamente a originalidade dos grandes criadores.

Para se compreender estas aproximações e afastamentos, convém lembrar que, antes da Revolução, a Rússia estava muito próxima do Ocidente cultural, mas que os anos de guerra civil e de bloqueio acarretaram uma ruptura, que se refletiu, pelo menos nos primeiros anos, no desconhecimento mútuo da arte revolucionária.

Neste sentido, vejamos parte de um resumo, publicado em jornal, de uma conferência de Maiakóvski sobre sua estada em Berlim, em 1922:

"A arte alemã"

"As condições artísticas ali eram tão más que, me ditando sobre algo de que se alimentar, Maiakóvski não encontrou nada que prestasse. Bustos e quadrinhos, naturalmente, existem, mas o que não existe é aquela força condutora, desencadeadora de movimento, que antes nos vinha da Europa (isto se refere também a Paris).

"Na pintura, o lugar mais importante em Berlim é ocupado pelo expressionismo, mas, prestando atenção mais de perto, ficou constatado que seus pintores mais famosos na Alemanha são... russos: Chagall e Kandínski. O único alemão talentoso no movimento é Dix.

"Um fenômeno admirável é Georges Grosz, que absorveu todas as premissas sociais da Alemanha.

"Em literatura, destacam-se dois grupos: 1) o místico-revolucionário, que se aproxima de A.V. Lunatchárski (Kaiser, Toller) e 2) o grupo dos escritores proletários, que ain

da não têm editor: Haspar.

"Não existem teatros interessantes em Berlim. A inventividade dos diretores se orientou no sentido das revistas, que espantam com seu luxo e mau gosto (O.C.XII, 463, 464) (16).

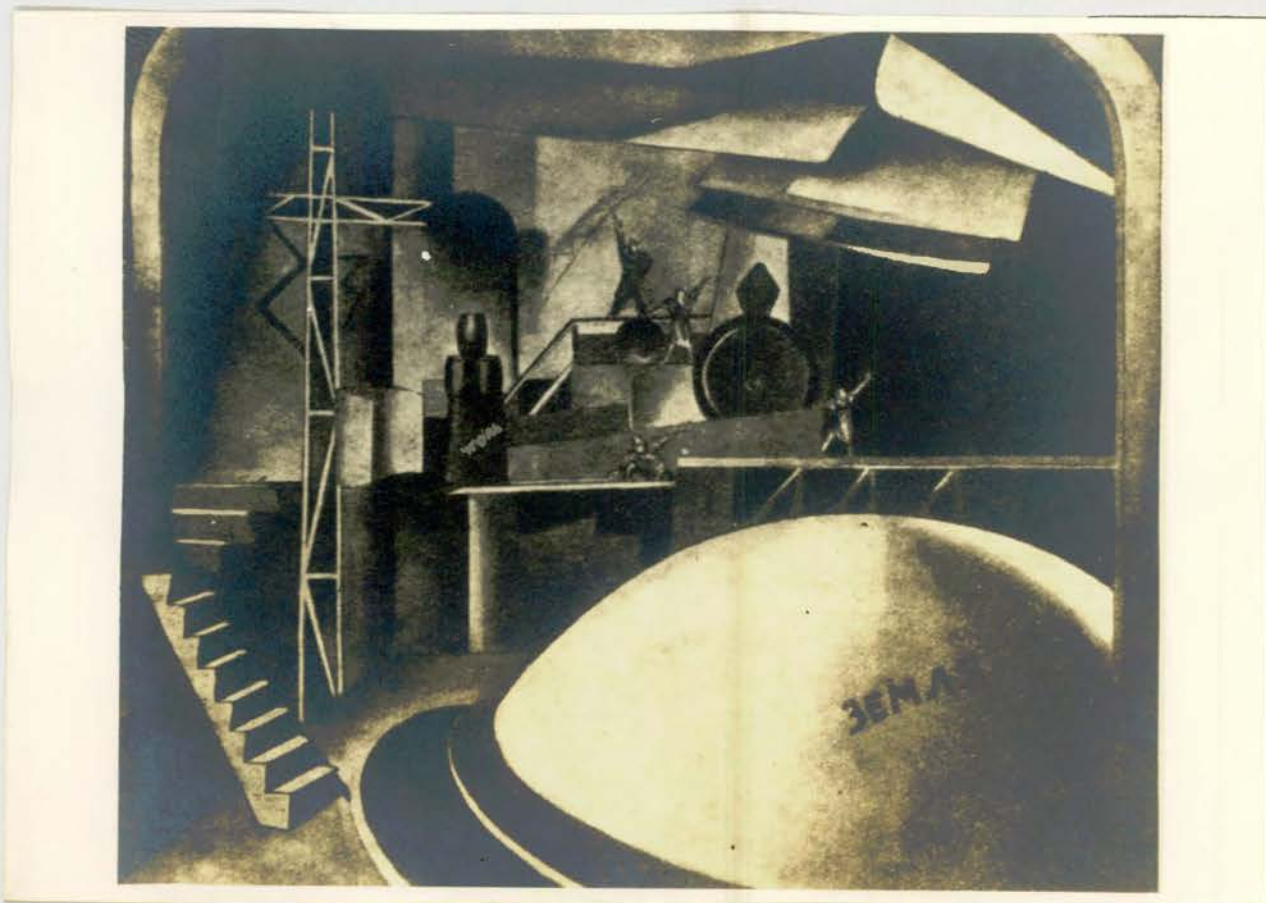
Parece desnecessário frisar o facciosismo e parcialidade de semelhante panorama de um período tão rico da arte européia como o expressionismo alemão, mas o que realmente surpreende é o desconhecimento de algumas das realizações mais importantes, inclusive de obras de artistas que tinham concepções estéticas e políticas bem semelhantes às de Maiakóvski.

É verdade que o período correspondeu a um intervalo nas encenações de Erwin Piscator, pois o Teatro Proletário de Berlim só existira por um curto período, 1920-1921, não conseguindo das autoridades uma concessão permanente para seu funcionamento, e a colaboração de Piscator com o Teatro Central se iniciaria somente em 1928 (17). É, porém, realmente espantoso que Maiakóvski, mesmo desconhecendo o alemão, não tivesse recolhido os ecos das realizações de Piscator.

Mas em seu Teatro político o diretor e teórico alemão revela igual desconhecimento do que se fazia na Rússia, no mesmo terreno que êle estava explorando. Aliás, êste desconhecimento é confessado com tôda a honestidade (pg.81), havendo também expressão de admiração pelos diretores revolucionários russos, na base do pouco que conseguira conhecer de seu trabalho (pg.158), e essa admiração se dirigia para os que assumiam posição contrária à do "naturalismo de Stanislávski" (pg.258); portanto, implicitamente, a teorização de Piscator acabava exaltando as posições de Maiakóvski e Meyerhold. Mas onde o desconhecimento se apresenta mais grave é justamente na descrição das atividades práticas de Piscator, em suas tentativas de encenar uma obra soviética. Justificando-se pelo fato de ter escolhido a peça "Raspútin" de Aleksiéi Tolstói, conta não ter recebido da Rússia obras mais adequadas e, mesmo quando cita as que receberia depois, falta aí o nome de Maiakóvski (pg.190). Ora, a adaptação que fez da peça "Raspútin", os acréscimos, a orientação para os

cenários, tudo mostra que êle procurou suprir as deficiên-
cias da peça acrescentando-lhe elementos que encontraria rea-
lizados no "Mistério-Bufo" de Maiakóvski.

Descrevendo seu trabalho, Erwin Piscator afirma
(pgg.193,194): "Impôs-se em mim a idéia do globo terrestre,
sôbre o qual todos os acontecimentos se desenrolariam em es-
treito entrelaçamento e mútua dependência. Dessa leitura re-
sultam duas coisas distintas: como armação cênica do drama,
o globo terrestre, ou pelo menos um semiglobo, e a ampliação
do destino de Raspútin em destino de tôda a Europa". Ora, a
maquete de A.Lavínski para o "Mistério" mostra uma coincidên-
cia absoluta com o que Piscator projetaria anos depois. E a
própria definição da peça pelo autor (que não constituiu o
ponto mais alto da realização de Maiakóvski dramaturgo) como
"representação heróica, épica e satírica de nossa época"(O.
C.I,167) mostra que essa obra dava justamente aquilo que Pis-
cator estava procurando, através de adaptações de peças es-
critas com outro espírito.



Maquete de A.Lavínski para o cenário de "Mistério-Bufo"(18)

É verdade que, mais tarde, Piscator entraria em contato com Maiakóvski e chegaria a pensar na montagem de "O percevejo" (19). Mas, nos primeiros anos após a Revolução, se melhantes contatos eram muito escassos. (20)

Maiakóvski e o futurismo

O primeiro capítulo de Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda, de Ângelo Maria Ripellino, inicia-se com as palavras:

"Em sua tendência a fazer de Maiakóvski um poeta oficial, um pálido campeão acadêmico, alguns críticos russos afanam-se em separá-lo do futurismo, como se o futurismo fôsse um ninho de corvos, uma cáfila de pecadores. Falando uma verdade facilmente verificável, eles gostariam de se convencer de que Maiakóvski conseguiu subtrair-se ao influxo maléfico dos futuristas, como as heroínas dos romances sentimentais escapavam aos aventureiros miseráveis. Um dos poetas mais tempestuosos de nossa época torna-se em suas mãos um enternecido sacerdote do realismo, um tedioso seminarista, extraviado numa chusma de bêbados e patifes". (21)

Desenvolvendo seu argumento, Ripellino mostra como o futurismo deixou sua marca em toda a obra de Maiakóvski e lembra que, depois da Revolução de Outubro, o movimento foi protegido pelo regime e por vezes quase considerado como a tendência oficial no campo das artes (22).

Num artigo traduzido para o português em 1963 e publicado em revista de acentuado cunho ortodoxo, L. Pajitnov e B. Chráguin escrevem: "A história desenvolve-se de maneira diferente daquela que é às vezes narrada nas antologias escolares. O futurismo não foi para Maiakóvski qualquer coisa de superficial e adventício. Em seus lábios, soava como um apêlo à derrubada das caducas fronteiras da arte burguesa - precisamente da arte decadente - uma palavra de ordem que exortava a criar a cultura artística do futuro. 'Por inômodo que seja à iconografia,' escreveu Louis Aragon, Maiakóvski não foi simplesmente um futurista, mas o fundador do futurismo russo". (23)

Mas que futurismo era aquêle? Maiakóvski fêz par

te do grupo dos cubo-futuristas russos, que publicaram em 1910 o almanaque Sadók sudiéi (Viveiro dos juizes) e lançaram em 1912 seu famoso manifesto "Bofetada no gôsto público" (24). Seus companheiros eram: Vielimir Khliébnikov, a quem Maiakóvski considerava seu mestre, David Burliuk, Vassíli Kamiênski, Aleksiéi Krutchônikh e poucos mais. O nome de "futuristas" lhes foi dado pelos que os atacavam, e êles o aceitaram (25), embora geralmente preferissem o têrmo cunhado por Khliébnikov: budietliánie (de búdiet, será).

Eram muito diferentes, quanto a concepções, estilo e atuação, do assim chamado ego-futurismo de Igor Sievie riânin, criador de uma poesia de salão, de ritmos acariciantes e estranhas montagens de palavras.

Por vêzes, tem-se frisado as diferenças entre o futurismo russo e o italiano. Não é muito exato, porém, negar influência do italiano para o surgimento do russo, conforme se fez com certa freqüência. No ambiente tumultuoso da arte européia da primeira década do século, o aparecimento de Marinetti e de seu manifesto repercutiu profundamente, suscitando ecos os mais diversos e desencadeando um processo de atração e repulsão que se torna às vêzes difícil de precisar. Se ficaram famosas as manifestações de repulsa a Marinetti, promovidas pelos cubo-futuristas, quando o fundador do futurismo estêve na Rússia, no início de 1914, e se o próprio Maiakóvski enviou, com dois companheiros, ao jornal Nov (Terra virgem), uma carta em que se negava qualquer relação com o futurismo italiano, a não ser o urbanismo manifestado por êste (O.C.I., 369), não é menos certo que uma série de características passaram do futurismo italiano para o russo: o próprio título do manifesto dêste, "Bofetada no gôsto público", era de sabor nitidamente marinettiano, o apêlo à destruição dos museus, as bravatas sôbre a exclusão de Púchkin, Tolstói, Dostoiévski etc. da literatura, o comportamento de safiador dos futuristas russos, suas vestes escandalosas e seus rostos pintados, a exaltação do movimento e da máquina, são outros tantos elementos que mostram bem a relação entre êles.

Ao mesmo tempo, tem razão Ângelo Maria Ripellino, quando sublinha as diferenças, não obstante algumas "escas

sas analogias" (26) e a influência decisiva e direta que Marinetti exerceu sobre o teatro de vanguarda surgido com a Revolução, influência essa a que estiveram sujeitos também futuros cineastas, como Eisenstein, Iutkévitch, Kózintzev, Trauberg e outros. O clima de paganismo eslavo que há na poesia de Khliébnikov e Kamiênski contrasta francamente com as páginas dos futuristas italianos. A aversão pela guerra é intensa tanto em Khliébnikov como em Maiakóvski, há nêles um acento anti-imperialista inconfundível e um apêlo à rebelião social, e tudo isto é bem oposto à ideologia de Marinetti. (27). Ademais, enquanto e s t a. falava de "palavras em liberdade" e punha em prática suas asserções, os futuristas russos emprendiam uma renovação da linguagem que não se baseava numa soltura completa das palavras e sim numa libertação dos cânones artificiais, numa pesquisa dos verdadeiros processos de formação lingüística, enfim na construção de um sistema que se afastasse do tradicional e cediço, mas que seria sempre um sistema coerente e organizado. Neste sentido, adquire particular importância a crítica feita por Roman Jakobson, em 1919, aos manifestos de Marinetti, cuja linguagem é caracterizada como emotiva e não poética. (28). Em 1923, Maiakóvski afirmava existirem, entre os dois movimentos, semelhanças nos métodos de elaboração formal, e ao mesmo tempo completa divergência ideológica (29).

Trata-se de um assunto que só posso abordar aqui de passagem. Ele está bem exposto por Ripellino (30), havendo também, hoje em dia, trabalhos especialmente dedicados ao tema (31).

Um aspecto diferencial, porém, relacionado com os demais, me parece sobremaneira importante. Tem-se apontado com razão o papel do futurismo italiano como verdadeiro precursor do surrealismo. Ruggero Jacobbi chega a frisar a importância da contribuição futurista para "... o desencadear do irracional, que foi a verdadeira higiene do mundo operada pelas vanguardas" (32). Não concordando com a identificação de vanguarda e irracionalismo, considero mais correto ver nos movimentos de vanguarda uma dialética de irracional e racional, com predomínio ora de um ora de outro desses elementos.

Sem dúvida, não foi pequena a contribuição russa para o irracionalismo das vanguardas. Mas, ao mesmo tempo, a preocupação de construir a obra como um sistema, tão evidente nos futuristas russos, era a manifestação de um racionalismo bem consciente. Maiakóvski escreveu no poema inacabado "V Internacional":

Eu
à poesia
só permito uma forma:
concisão,
precisão das fórmulas
matemáticas (33)

Ao mesmo tempo, Jakobson chama a atenção para o papel que o irracional exerce na obra de Maiakóvski e para a ocorrência, nesta, da "racionalização do irracional" (34). Na realidade, um aspecto não exclui o outro, mas é certamente em Maiakóvski que aparece mais claramente a afirmação de um racionalismo que o distancia muito quer do futurismo italiano, quer de outras correntes da vanguarda européia. É este elemento surge até em seu período declaradamente futurista.

E em relação ao futurismo russo? Qual seria a posição de Maiakóvski, cada vez mais voltado para o racional, em relação a um movimento em cujas raízes havia marcas acentuadas de irracionalismo?

Mesmo na fase das grandes polêmicas futuristas, êle chegou a frisar que não se agarrava ao futurismo como a um fetiche. O desafio ao público burguês, a famosa blusa amarela, eram etapas necessárias da luta por uma arte completamente nova. Já em 1915, porém, depois de afirmar: "Hoje todos são futuristas. O povo é futurista", escreveu: "Mas, visto que o futurismo já morreu como idéia dos eleitos, êle não nos é mais necessário. Consideramos concluída a primeira parte de nosso programa: a destruição. Eis por que vocês não devem espantar-se se virem hoje em nossas mãos, em lugar do chocalho do bufão, o desenho do arquiteto, e a voz do futurismo, ontem ainda macia de um devanear sentimental, se moldar hoje num bronze de pregação". (35)

Mas a posição de Maiakóvski nunca pode ser definida por uma única afirmação: seu pensamento dialético só pode ser acompanhado em desenvolvimento. Depois daquelas palavras, continuou a se proclamar futurista, e foi também es

ta a sua atitude após a Revolução de Outubro. O futurismo era para êle uma bandeira, e ainda em 1923 ressaltava a importância de se conservar o uso do termo, pois em torno dele se congregavam os que partilhavam a atitude agressiva e inovadora de Maiakóvski, no campo da arte. (36)

Mais tarde, porém, considerou que o futurismo já havia cumprido seu papel e devia ceder lugar à posição literária da Lef, ao construtivismo: a negação, a bofetada no rosto público, tinham de ser substituídas pela organização e pela construção industrial e socialista. Em 1925, numa conferência nos Estados Unidos, disse:

"Na exaltação extremada da América pelo futurismo se revela o seu engano radical; a exaltação da técnica como tal, da técnica pela técnica."

"O futurismo ocupou o seu lugar e se imortalizou na história da literatura, mas na União Soviética êle já acabou de desempenhar o seu papel.

"O trabalho e os anseios da União Soviética não encontram seu reflexo no futurismo, e sim na Lef, que celebra não a técnica pura e crua, caótica, mas a organização racional. O futurismo e a construção soviética não podem mais avançar lado a lado. De hoje em diante, estou contra o futurismo e vou lutar contra êle." (37)

Trata-se de um resumo de jornal, provavelmente correto, a não ser aquêle termo "imortalizar" com referência ao futurismo e que é totalmente anti-maiakovskiano.

No debate de 1923, porém, citado há pouco, êle já afirmara que o futurismo deveria ser examinado do ponto de vista dos problemas que tinha pela frente, e que determinavam uma série de gradações. Se a própria evolução da problemática levava à conclusão de que era necessário algo novo, Maiakóvski aceitava isto e tomava outro rumo.

Maiakóvski e o surrealismo

Existem muitos pontos de contato entre Maiakóvski e o surrealismo. A imaginação solta, voltada para o desconhecido e hiperbólico, e que frequentemente busca os espaços cósmicos, conforme se patenteia em tantas obras do poeta; a

reação contra um realismo imediatista e chã: o gôsto evidente pelo visual, pela imagem; a atitude desabusada em relação à tradição literária; a negação da ficção e a afirmação da necessidade de ligar a arte à vida, de buscar nesta, diretamente, os elementos para a criação artística-eis alguns elementos que aproximam a posição do poeta russo das posições defendidas pelo surrealismo e particularmente por Breton em seus manifestos.(38)

Mas, ao mesmo tempo, quantas diferenças!

Em primeiro lugar, o racionalismo maiakovskiano a que já me referi, e que o coloca numa posição diametralmente oposta à dos surrealistas.

Ademais, o surrealismo visava à construção de um sistema estético-filosófico, e já se viu também que era algo de que Maiakóvski absolutamente não cogitava. A posição de Breton, sua luta por uma síntese entre a psicanálise e o materialismo dialético, era algo que não poderia de modo algum ser aceito por Maiakóvski, tão ferozmente hostil a qualquer psicologia. A afirmação bretoniana da "... crença nessa luz que o surrealismo procura revelar no fundo de nós" (39) teria provocado a reação mais violenta do poeta russo, que talvez nem tenha chegado a tomar conhecimento da frase. E a exaltação da magia, da astrologia (40), o apêlo ao sobrenatural, são outros elementos que afastam completamente a criação surrealista da obra maiakovskiana, embora o mágico e o esotérico sejam comuns na obra de seu amigo e mestre, V.V. Khliébnikov.

Maiakóvski e o cubismo

É quase obrigatória nos estudos sôbre o futurismo russo a referência ao fato de que os futuristas russos estavam muito ligados à pintura, ao contrário dos simbolistas, mais propensos à música.(41). A própria biografia dos principais representantes do grupo cubo-futurista mostra a sua vivência pictórica, por vêzes até em base profissional: David Burliuk estudara em escolas de arte de Kazã e Odessa e na Academia Real de Munique e estivera praticando em estúdios parisienses, antes de se matricular na Escola de Pin

tura, Escultura e Arquitetura de Moscou; Maiakóvski estudara com os pintores Jukóvski e Kélin, antes de ingressar na mesma Escola, e depois desenharia cartazes, ilustrações e capas de seus livros, figurinos para suas peças, etc.; Krutchônikh foi professor de desenho; Khliébnikov e Nicolai Burliuk praticaram muito o desenho, como amadores.

O nome que os futuristas do grupo de Maiakóvski adotaram, cubo-futuristas, faz ênfase sôbre o cubismo, embora os manifestos do grupo não sejam pròpriamente declaratórios neste sentido. Uma argumentação incisiva sôbre a importância do cubismo para os russos da época encontra-se no "Retrospecto" de Roman Jakobson: "Aquêles dentre nós que se preocupavam com a linguagem aprenderam a aplicar o princípio da relatividade às operações lingüísticas, éramos consistentemente impelidos nessa direção pela Física moderna e pela teoria e prática pictórica do cubismo, onde tudo se baseia nas relações, e na interação entre as partes e o todo, entre a côr e o contôrno, entre a representação e o que é representado".(42)

Em "As concepções teóricas dos futuristas russos" Krystyna Pomorska considera a teoria e prática do cubismo como o recurso teórico fundamental do cubo-futurismo. Sua argumentação, baseada em escritos de David Burliuk, Khliébnikov, Krutchônikh e Roman Jakobson, assim como na prática dos futuristas russos, é bem convincente neste sentido.(43) Aliás, numa obra ulterior da autora, há uma análise de poema de Khliébnikov, onde se destacam os elementos cubistas nele contidos.(44)

E Maiakóvski? Também em seus versos não seria difícil encontrar "imagens deslocadas", consideradas por Krystyna Pomorska elemento essencial do cubismo, bem como outros elementos cubistas, mas isto nos levaria a um tema alheio aos objetivos do presente trabalho.

Aliás, uma exemplificação muito boa pode ser encontrada em Ripellino.(45) Todavia, se o cubismo está presente na prática poética de Maiakóvski, no uso das imagens por êle, em seus escritos teóricos (pelo menos os incluídos nas Obras Completas) não há pròpriamente argumentação a fa

vor do cubismo. Mesmo em seu escrito mais extenso sôbre pintura Exame da pintura, francesa em sete dias, (O.C.IV, 233 - 253) não figura nenhuma apologia de cubismo como tal, a não ser ligeiras referências elogiosas. Ele perpassa mais como elemento implícito em tôda a obra maiakovskiana, como algo accito e assimilado. A própria accitação por Maiakóvski, do construtivismo nas artes plásticas, de que se trata: adiante, não deixa de ser outra consequência da incorporação da experiência cubista, dada a relação íntima entre um e outro movimento.

Maiakóvski e Piscator

Já tive a oportunidade de mostrar, neste trabalho, a pouca ligação que havia entre a Rússia e o Ocidente no início da década de 1920, e como, apesar disso, concepções semelhantes se desenvolveram em países separados entre si pelas tempestades políticas da época. Isto se evidencia particularmente quando se comparam as teorizações de Maiakóvski e o que escreveu Piscator em seu Teatro político.

Piscator, tal como o poeta russo, afirma a necessidade da eliminação total do teatro burguês (pg.280), de sua substituição por um teatro em que a arte seria um meio de atingir um fim político (pgg.39 e segg., 110 e segg., 191 e segg. 263,285). Escreve: "Riscamos radicalmente a palavra 'arte' do nosso programa; as nossas 'peças' eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e 'fazer política!' Ora, não era outra a posição de Maiakóvski, conforme se pode constatar por diversos de seus artigos incluídos no presente trabalho, pela sua insistência em "desestetizar" as artes, a sua afirmação categórica, no discurso sôbre a peça que escrevera, "Os banhos", de que pretendia fazer uma peça "inartística".

Erwin Piscator quer explicitamente tornar o teatro uma arte menos rígida, menos desligada da realidade presente, ligá-lo ao jornalismo, ao dia de hoje (pg.52). E era também o que pretendia Maiakóvski, que chegou a escrever peças cinzas de ocasião, ligadas a algum problema específico, e que hoje nos dizem muito pouco (por isto mesmo, não têm si

do traduzidas). Outras v~ezes, por~em, esta liga~ao do teatro com o jornalismo resultava t~ao harmoniosa que o pr~oprio trabalho do dramaturgo se enriquecia. Por exemplo, a segunda vers~ao do "Mist~erio-Bufo", que reflete diversos acontecimentos ocorridos ap~os a reda~ao da primeira, parece mais rica e vigorosa. E o pref~acio a esta segunda vers~ao, que ~e de 1921, recomenda aos que dirigirem, representarem, lerem ou imprimirem a pe~a que lhe mudem o argumento, tornando-o "atual, do dia, do minuto". (O.C.II 245)

Piscator frisa que "na mesma ~epoca na qual o proletariado, tanto ideol~ogica como org~anicamente, atrai o teatro para o seu campo, se inicia igualmente a revolu~ao t~ecnica da cena" (pg.45, cf. pgg.71,158,187,218,268,276) e indica a necessidade, para o teatro revolucion~ario, de aproveitar adequadamente os progressos da t~ecnica. Realmente, n~ao pode haver afirma~ao mais condizente com o que vinha pregando Maiak~ovski. Veja-se, por exemplo, na discuss~ao s~obre "Os banhos", sua afirma~ao: "Derrubamos uma frisa, derrubamos paredes, se for preciso derrubaremos o teto" (46). Os velhos teatros, constru~idos para a representa~ao de pequenos dramas individuais, tinham de ser refeitos, para que se pudessem montar espet~aculos de massas, e ~estes teriam de utilizar as conquistas da t~ecnica moderna.

Para Piscator, a forma dram~atica at~e ent~ao existente deveria ser completamente destru~ida, para em seu lugar surgir um teatro que refletisse as necessidades da ~epoca, a ascens~ao do proletariado (pg.191). Os pr~oprios cl~assicos tinham de ser revitalizados, ~a luz das exig~encias do presente (pg.103 e segg.). Ora, justamente isto afirmou continuamente Maiak~ovski, e em forma bem radical, conforme se pode constatar por diversos artigos contidos neste trabalho, e particularmente pela sua interven~ao no debate s~obre "Os banhos".

Finalmente, como que para tornar o paralelo ainda mais evidente, houve a oposi~ao de certos meios comunis-
tas ortodoxos tanto ao teatro de Piscator (pgg.55 e segg., 90, 139 e segg.,268) como ao de Maiak~ovski e, em ambos os casos, semelhante oposi~ao se fazia em nome dos "val~ores eternos da arte".

Brecht - Maiakóvski

A teorização de Brecht forma um conjunto admirável de reflexões que ultrapassam o mero campo da realização artística imediata e de sua fundamentação. Um ensaio como "Cinco dificuldades no escrever a verdade" (Teatro dialético, pgg. 19-34) é um estudo de sabedoria humana e sabedoria política, uma reflexão sobre os problemas do intelectual que se defronta com a máquina opressora do Estado. Outros estudos seus lançam luz sobre a problemática humana do teatro, sobre a sua condição no mundo de hoje, mas a sua condição mais geral, não apenas a condição particularizada, que se relaciona com este ou aquele tema, com esta ou aquela corrente. Naturalmente, dirigiu o olhar também para o particularizado, e sua reflexão parte de uma base concreta, definida no espaço e no tempo. Mas ela sempre atinge mais longe, seu próprio objetivo é colocado mais alto.

Não é o que sucede com Maiakóvski. Sua teoria é quase sempre uma teoria do imediato, do contingente, a fundamentação de um trabalho, que se expõe para que os outros vejam como foi realizado e possam encontrar seu próprio caminho, à base dêsse ensinamento. Outras vezes, está ligada a polêmicas, a discussões em torno de problemas artísticos colocados pela realidade cotidiana. Note-se bem: isto não a mesquinha nada, é apenas a escolha de um campo determinado. Neste campo mais restrito, Maiakóvski tem muito a ensinar, parece sempre pronto a exhibir novidades, advindas de sua atividade prodigiosa.

E embora os objetivos de um estejam colocados no campo da especulação estético-filosófica, para a qual a atividade prática serve de base, e os do outro se restrinjam ao campo da ação imediata, as conclusões a que chegam são freqüentemente as mesmas. Eis, por exemplo, um trecho do já citado "Cinco dificuldades no escrever a verdade": "Para o escritor é importante encontrar o tom da verdade. Geralmente, o que se ouve é um tom muito manso e lamentoso de pessoas que não podem fazer mal sequer a uma môsca. Quem escuta esse tom e está na miséria, torna-se ainda mais miserável. As

sim falam pessoas que talvez não sejam inimigas, mas que certamente não são companheiros de lutas. A verdade é combativa. Não luta somente contra a inverdade, mas também contra certos homens que a divulgam"(pg.26). Não parece Brecht fazendo a apologia da agressividade, da posição por vezes dir-se-ia selvagem de Maiakóvski? Compare-se o início da discussão sobre "O Inspetor - Geral"(neste trabalho), aquele "Por que estão rinchando, companheiros?" com as palavras de Brecht. Não são lutadores da mesma contenda -um em atitude mais serena e filosófica, o outro vibrante e polêmico, todo agressividade e ímpeto?

A argumentação de Brecht contra a idéia de que "uma peça tem a missão de satisfazer as necessidades humanas eternas"(pg.38), encontra-se, em outra forma, quase a cada passo nos escritos teóricos de Maiakóvski. Ela é o cerne, de inúmeras de suas atitudes e lhe valeu rancores sem conta.

Brecht formulou nitidamente a concepção de um teatro épico, pedagógico, que não se baseasse na velha estética, e procurou mesmo dar-lhe os fundamentos teóricos. Em Maiakóvski não se encontra nada de semelhante como exposição, mas há um apêlo constante a um teatro de massas, épico, anti-psicológico, satírico quando necessário. O próprio título "Mistério-Bufo" reflete êste duplo objetivo. Neste sentido, o anti-psicologismo de Brecht encontra brilhante paralelo no anti-psicologismo de Maiakóvski.

Às vezes, até a terminologia empregada é bem parecida. "Podemos falar de dinheiro na forma dos iâmbicos?" -pergunta Brecht (pg.47). E Maiakóvski exclama: "Não! É inútil conter num tetrâmetro anfibráquico, inventado para o murmúrio, o reboar destruidor da Revolução!"(47). A diferença de tom entre a oração interrogativa e a exclamativa marca realmente uma diferença essencial entre a teorização do alemão e do russo.

Brecht se coloca contra a velha concepção do poeta como um ser extra-terreno e confessa: "...torço o nariz para as pessoas de quem sei que não estão à altura da compreensão científica, ou seja, que cantam como os pássaros can

tam, ou como nós acreditamos que os pássaros cantem" (pg.100). Não é algo muito semelhante, pela intenção, às palavras de Maiakóvski sôbre a arte dos que lutam por um pedaço de pão? (48).

No artigo "O popular e o realista", Brecht afirma que não se deve ter medo de colocar coisas novas e não-usuais diante do operário, e que, pelo contrário, o intelectual tem muito a aprender com os operários (pgg.120,121). É exatamente a posição de Maiakóvski. No poema "Incompreensível para as massas", profliga-se a auto-suficiência dos intelectuais que acreditam conhecer o operário e lhe falam de cima.

E para a massa
flutuam
dádivas de letrados
lírios,
delírios,
trinos dulcificados. (49)

E, no final do artigo "Operários e camponeses não compreendem o que você diz", o poeta conta, com orgulho, como os operários de uma usina apreciaram versos seus, que os intelectuais consideravam "incompreensíveis para as massas" (50).

Outras asserções de Brecht que são muito comuns em Maiakóvski: a necessidade de uma forma nova para expressar o novo conteúdo (pgg.257 e segg.); a interpretação corrente dos clássicos, considerados patrimônio de um povo, é, na realidade, uma tradição de deterioração dos clássicos, que não são trazidos vivos para o homem de hoje (pgg.269 e segg) (51); os clássicos usados para intimidar tudo o que é novo e criador (pgg.269 e segg.), etc.

A afirmação que se encontra tantas vezes em Brecht de que a arte não é incompatível com uma atitude crítica, de que se trata de um preconceito a combater, encontra eco na atitude de Maiakóvski, ao afirmar que desejava colocar-se na fileira de Edison e Einstein e que pretendia, com a poesia, chegar à "precisão das fórmulas matemáticas". Aliás, pouco adiante, acrescenta, em prosa (ou, melhor, num limiar de prosa e poesia): "Sei exatamente o que é poesia. Descrevo aqui acontecimentos interessantíssimos, que me abriram os

olhos. Minha lógica é indiscutível. E minha matemática - infalível"(O.C.108). Não é, em outras palavras, o que afirma Brecht no ensaio "Teatro de diversão ou teatro pedagógico", com o subtítulo "Teatro e ciência"(pgg.99-101)?.

Enfim, Brecht (que formulou suas concepções, em grande parte, antes de conhecer o poeta russo) e Maiakóvski -que parece não ter conhecido o poeta alemão-(52), foram dois marcos na vanguarda racionalista e lúcida, em meio ao irracionalismo absorvente das vanguardas européias. Um e outro também renderam seu tributo ao irracionalismo. Ambos souberam, porém, absorver êsse irracionalismo numa dialética de irracional e racional e opor ao absurdo que há no mundo moderno uma atitude de análise penetrante, que é reflexiva e filosófica no primeiro, ligada a um tumultuar agressivo-no segundo (53).

Maiakóvski, construtivismo, dadá

Quando Maiakóvski afirmava, em 1922, "pela primeira vez não foi de França e sim da Rússia que chegou uma nova palavra da arte: construtivismo"(54), esta afirmação altiva refletia todo um fundo rico de trabalhos artísticos que procuravam expressar o espírito da nova civilização industrial.

O simbolista Aleksandr Blok já entrevira, em 1913, em meio à "indigente Rússia fínica"(55), em meio às "genuflexões" às "velas e ladainhas", ao "incenso azul", uma Rússia sôbre cujas estepes se erguia "a estrêla da nova América"(56).

O grande e visionário Khliébnikov, mestre de Maiakóvski, escrevera a partir de 1914 uma série de fragmentos utópicos, em que aparece uma visão da cidade do futuro, liberta dos rateiros (57) de hoje, da ganância dos donos de prédios de aluguel, e dos arquitetos que perderam a noção, evidente nas antigas construções, de que a natureza condensada-a pedra, deve alternar-se com a natureza rarefeita- o ar, como no verso as tônicas se alternam com as sílabas átonas. Hoje, "as ruas não têm pulsação. As ruas ininterruptas são tão difíceis de olhar como é difícil ler palavras sem intervalos ou pronunciar palavras sem acentos. É necessária uma rua fragmentada, com acento no alto dos prédios,

esta oscilação no respirar da pedra".(58) Há nessas utopias de Khliébnikov uma identificação entre natureza, construção humana e linguagem poética."O que enfeita uma cidade?No umbral de sua beleza, estão as chaminés das usinas.As três chaminés fumegantes de Zamoskvoriétichie(59)lembram um castiçal com três velas, invisíveis à luz do dia.E a floresta das chaminés sôbre o pântano setentrional e sem vida (60)obriga a presenciar a passagem da natureza de uma ordem aoutra; há um musgo tenro, fraco,de segunda ordem, e a própria cidade torna-se a primeira experiência de uma plantação de ordem mais elevada, conquanto ainda escolar.Êsses pântanos são campina do musgo sedoso das chaminés.E as chaminés são o encanto dos cabelos dourados."(61)

Êstes"cabelos dourados" das chaminés transportam nos,realmente, para bem longe do clima sombrio das utopias de H.G.Wells, com as suas "guerras dos mundos" e um futuro desvendado pela máquina de explorar o tempo, onde a humanidade se divide em indivíduos frágeis e delicados,descendentes dos ricos de hoje, e umas aranhas humanas,resultantes da vida secular nos bairros miseráveis das nossas cidades (62). E levam-nos para bem longe, também, de muitas utopias negatiyas atuais, como as de Ray Bradbury, Alfred Bester e outros. Não! O mundo futuro de Khliébnikov é o mundo em que o homem viverá fundido com a natureza, em que cidade, natureza e linguagem poética formarão um todo harmonioso,inconfundível (63). E tudo isto num universo em que as distinções de espaço e tempo estão apagadas, como no conto"Ka"de Khliébnikov, onde uma isbá russa surge à margem do Nilo (64) e um sábio do ano 2222 aparece na época em que "se acreditava ainda no espaço e pensava-se pouco no tempo",etc.(65)

Aliás, uma visão otimista da sociedade industrial, que deveria forçosamente evoluir para o socialismo, já se encontra num romance russo de 1863: Que fazer?,de N. G.Tchernichévski.

De maneira semelhante à dos utopistas do passado, os artistas da Rússia revolucionária sonham com um futuro industrial e construtivo, em meio às ruínas da guerra

civil, à fome, à paralisação quase total da vida nas cidades. É muito ilustrativo, neste sentido, o final da "Carta aberta aos operários", de Maiakóvski (66).

Conforme declaração expressa do poeta, no debate "O pintor no teatro de hoje", a visão nova em arte, após a Revolução de Outubro, iniciou-se na pintura. (67) Ela teve por fulcro, certamente, a IZO (Otdiel izobrazítelnikh iskustv, Seção das Artes Plásticas), junto ao Comissariado do Povo para a Instrução, da qual faziam parte Maiakóvski e seus amigos. A princípio, os desenvolvimentos nas artes plásticas tenderam, por um lado, para o colorismo intenso de Larionov e Gontcharova, que em sua busca dos raios que emanam dos objetos acabavam chegando à pintura abstrata; e, por outro, para as abstrações geométricas de Casimir Maliévitch, o iniciador do suprematismo; tudo isto a par de uma influência considerável do cubismo. (68)

Mas, a partir da pintura, e já com intenção declarada de expressar a nova sociedade, o movimento abrangeu os setores mais diversos das artes e refletiu-se intensamente em literatura. Eis o que escreve sobre o construtivismo N.A. Sviertchkóv: "O construtivismo está intimamente ligado ao crescimento da cultura industrial e expressa o seu patos intelectual, técnico e industrial. Ele formula a idéia da adequação racionalista, da exigência de economia, do cálculo matemático, do laconismo nos meios de expressão artística. Em sua tendência de aproximar a arte da indústria, o construtivismo renega o decorativo não motivado funcionalmente, êle esquematiza, logiciza e maquiniza a linguagem da arte. Em suas formulações mais extremadas, visa a liquidação da arte como esfera espiritual independente, a substituição do artista pelo engenheiro, pelo construtor, e a dissolução da obra artística na "construção da vida", na criação de "objetos" adequados e racionais; por vêzes, o construtivismo adere objetivamente às tendências tecnocráticas". (69)

Em linhas gerais, o construtivismo na Rússia constituía um desenvolvimento conseqüente do cubo-futurismo e das tendências pictóricas russas de vanguarda. Seu centro de gravidade passou a ser a revista Lef, fundada por Maiakóvski em 1923. E o próprio poeta foi, pode-se dizer, o a

gente catalisador do movimento.

Este deixou sua marca em algumas das realizações mais pujantes da arte e da literatura russas da época: a poesia e as peças teatrais de Maiakóvski; a direção teatral de Meyerhold e de Taírov; o estilo de direção cinematográfica de Eisenstein e o "cine-ôlho" de Dziga-Vie. tov; a arquitetura funcional e a escultura, que por vâzes se fundiam, como no projeto do monumento à III Internacional, de Tátlin; os projetos gráficos e as montagens de El Lissítzki (70); as foto-montagens de Ródtchenko.

Como escola literária particularizada e definida, o construtivismo na Rússia, surgiu em 1923, encabeçado pelos poetas I.L.Selvínski e A.M.Tchitchérin. Maiakóvski continuou a defender os princípios do construtivismo, embora não participasse do grupo e mesmo chegasse a travar polêmicas com diversos de seus representantes, e particularmente com o mais vigoroso dêles: Ilía Selvínski. O antagonismo entre os dois grupos, o da revista Nóvi Lef e o Centro Literário dos Construtivistas, chegou a tal ponto que, em 8 de fevereiro de 1930, isto é, pouco antes do suicídio e no período de sua atuação na RAPP (Rossíiskaia Assotziátzia Proletárskikh Pissátieliei), depois de ter deixado Nóvi Lef, Maiakóvski chegou a afirmar, numa intervenção, que, do ponto de vista da aplicação didática, o construtivismo era a mais nociva de todas as tendências, e que êle repetia o êrro do futurismo: a veneração pura e simples da técnica. (O.C.XII, 409)

Esta declaração tardia, que tem sido tomada isoladamente para indicar um rompimento de Maiakóvski com o construtivismo e mesmo para sugerir que êste lhe era hostil (o que fêz, entre outros, N.A.Sviertchkóv, no artigo citado), não anula a brilhante atuação do movimento construtivista russo, nem o papel fundamental que nêle exerceu o poeta.

Mais complexa é a questão da relação entre o construtivismo russo e o dadaísmo. Um escrito de Hugo Ball, datado de Zurique, 15 de maio de 1916, narra a fundação do Cabaré Voltaire naquela cidade e refere-se a certa participação russa. (71) No entanto, o isolamento em que ficou a Rússia a partir da Revolução impediu, a princípio, um contato

maior, de modo que os dois movimentos se desenvolveram paralelamente, refletindo com muita frequência características comuns, e isto faz com que certas formulações maiakovskianas pareçam tipicamente dadaístas (72): a hostilidade ao escritor e artista tradicional, à própria figura do artista como ser diferenciado dos demais; a desestetização, o apelo à vida cotidiana e às suas formas de expressão, como o jornal e a crônica cinematográfica; o aprêço pela abstração pictórica; a exaltação do industrial, do objeto útil, necessário. (É verdade que estes elementos não são privativos do dadaísmo—são comuns às vanguardas da época; o dadaísmo, porém, formulou-os de maneira drástica e contundente).

A partir de 1922, tornaram-se maiores os contatos artísticos entre a Rússia e o Ocidente. Um dos elos foi certamente El Lissítzki, que morou por muitos anos na Alemanha, onde publicou diversos trabalhos, entre os quais Os ismos da arte, 1925. Colaborou na revista De Stijl e foi um dos fundadores, em Berlim, da revista trilingüe Viechch-Gegenstand-Objet e chegou a exercer influência sobre o teatro Bauhaus, conforme se reconhece geralmente. (73) Naum Gabo, Pevsner e Iliá Zdaniévitch (Iliazd) foram outros artistas russos que auxiliaram a difusão do construtivismo no Ocidente.

Certamente, o construtivismo russo contribuiu para reforçar, no período do dadaísmo, uma tendência para a construção racional, o geometrismo consciente e rebuscado, que é evidente, por exemplo, num Kurt Schwitters. (74) A propósito deste, Haroldo de Campos lembra que Tristan Tzara dizia não ser ele "um dadaísta absolutamente puro" (75). Ao mesmo tempo, se o dadaísmo tem um de seus pontos de partida no individualismo extremado e no irracionalismo de Tristan Tzara, que afirmava a impossibilidade de pôr alguma ordem no caos que, segundo ele, constituiria a base do humano, e se o dadaísta Ricardo Hülsenbeck repete com evidente satisfação a acusação que Hitler fizera ao dadaísmo de que, neste, o elemento revolucionário sempre sobrepujara o elemento construtivo (76), havia desde o início no dadaísmo uma tendência para a construção racional. Indicam-no de so

bra os desenhos de Picabia para as primeiras revistas do movimento.

Assim como o construtivismo russo teria reforçado essa tendência no dadaísmo, parece exercer até hoje influência, direta ou indiretamente, no sentido de uma racionalidade oposta à parafernália surrealista.

Maiakóvski e o Formalismo Russo

Realmente, foi muito estreita a ligação entre Maiakóvski e o assim chamado Formalismo Russo, Já tratei do assunto no artigo "Maiakóvski e o Formalismo". No entanto, êsse artigo foi escrito com um objetivo preciso: expressar minha estranheza ante o fato de que a exaltação da obra de Maiakóvski era acompanhada, na União Soviética, de uma condenação radical e categórica do Formalismo Russo (77), quando são evidentes as ligações de Maiakóvski com êsse movimento: tôda a atuação dos futuristas russos estava encaminhada para a pesquisa de uma linguagem poética vinculada à vida e não petrificada nos livros; já em 1913, o grupo cubo-futurista publicava uma "Declaração da palavra como tal", expressão que seria também usada pelos formalistas para indicar a necessidade de um estudo puramente formal da linguagem; revelando uma posição formalista radical, Maiakóvski afirmava em 1914, no artigo "Os dois Tchekhov" (incluído neste trabalho), que Tchekhov fôra o primeiro na literatura russa, "a compreender que o escritor apenas modela um vaso artístico, e que não importa se êle contém vinho ou porcarias" e acrescentava que "o escritor não possui nenhum objetivo fora de determinadas leis da palavra" e que "cada uma das obras de Tchekhov é resolução de problemas exclusivamente vocabulares", pois "não é a idéia que engendra a palavra, mas a palavra que engendra a idéia", e essas formulações aproximam-se muito das que, na mesma época, estava começando a afirmar o crítico formalista Víctor Chklóvski, aliás amigo de Maiakóvski, e que marcariam a posição inicial dos formalistas russos, que depois se tornaria muito mais matizada e sutil quanto à relação entre a literatura e as diversas formas da vida social; ainda em 1914, numa sé

rie de artigos, Maiakóvski aplicava análise formal com resultados interessantes, comparando, por exemplo, versos de Púchkin sôbre temas triviais com outros de intenção grandiloquente, escritos com o mesmo metro, o mesmo ritmo e quase a mesma entoação, e citando a seguir três quadras de três diferentes poetas de 1914, em que os feitos das armas russas eram exaltados de maneira totalmente uniforme, como se fôsse obra do mesmo poeta medíocre, embora os firmasse em três nomes então em grande evidência(78) (semelhante desmistificação através da análise estilística seria um dos processos prediletos dos formalistas russos e resultaria em alguns dos mais valiosos trabalhos que essa corrente nos deixou); tãda a obra de Maiakóvski reflete, quase sempre em forma bem radical e extremada, uma luta contra a banalização da linguagem poética, contra o cediço e o convencional em literatura, e a exaltação de um estilo pesquisado e estudado acuradamente, um estilo que implique obrigatoriamente em novidade, sendo verdadeiro monumento neste sentido o ensaio "Como fazer versos?" (incluído neste trabalho); íntimo de Óssip Brik, Maiakóvski estêve também ligado a outros formalistas, que publicaram trabalhos na revista Lef, por êle fundada; num debate público em 23 de março de 1927, isto é, quando os formalistas russos eram alvo de acirrados ataques, Maiakóvski defendeu a necessidade de que êles prosseguissem nos seus estudos sôbre a forma literária: "Costumase pensar que a escola formal contradiz o marxismo e que ela envolveu completamente a Lef. Eis em que sentido a escola formal não contradiz o marxismo. Vocês sabem, companheiros, que, por exemplo, tãda a Química, nas suas fontes de origem, e todos os processos químicos são ditados totalmente pelas condições sociais. O surgimento de novas substâncias corantes, por exemplo, é provocado pela transformação da indústria têxtil. Isto significa que a Química deve ser considerada na dependência da Sociologia. Mas, dentro da Química, existem relações químicas particulares. E pode-se falar da Química na base do sistema periódico dos elementos" (79); ora, essa tentativa de erguer uma ponte entre o for

malismo e o marxismo constituía então preocupação constante dos próprios formalistas, (80) e Maiakóvski favoreceu estes trabalhos, particularmente as tentativas de Boris Arvatov de estabelecer um método formalista-sociológico. (81)

Tudo isto se encontra em meu artigo, de onde o tirei quase literalmente. Hoje, considero que está certo, mas não basta para explicar a posição de Maiakóvski em relação ao problema.

Os estudiosos do Formalismo Russo são concordes em afirmar que a grande contribuição dessa corrente foi uma compreensão mais acurada do problema literário, de sua especificidade. (82) E, no entanto, em diversas manifestações, Maiakóvski afirma o primado da vida sobre a arte, a literatura. Numa autobiografia, só tem importância aquilo que "foi defendido pela palavra", conforme se expressa no início da autobiografia "Eu mesmo", e, ao mesmo tempo, "Abaixo a arte, viva a vida!" é o título de uma palestra cujo resumo se lerá adiante.

Tais afirmações apenas não serão contraditórias, se se considerar a necessidade de introduzir na literatura a linguagem corrente e suprimir a diferença entre linguagem comunicativa e linguagem literária. Esta seria apenas uma concentração, uma condensação da primeira. E é certamente a concepção de Maiakóvski (83). Este já estabelecera como um dos tópicos de uma conferência de 1912, no período da famosa "blusa amarela", a "literariedade da poesia". (84) Mas, o que viria a ser esta "literariedade", no desenvolvimento de sua concepção poética? Em "Nosso trabalho vocabular", artigo escrito com Óssip Brik (85), lê-se: "Não queremos saber de nenhuma diferença entre a poesia, a prosa e a linguagem prática." (86) Evidentemente, o próprio Maiakóvski aplicava em seu trabalho poético processos diferentes dos que usava para escrever um artigo. Apenas o material utilizado era o mesmo. E este fato era considerado fundamental por êle. De acordo com a necessidade de maior concentração, variaria o arranjo, a disposição dos elementos. Mas estes seriam essencialmente os mesmos.

Neste sentido, Jakobson recorda um fato interes

sante: ouvindo uma discussão de filólogos sôbre que espécie de atributos poderiam ser considerados em poesia como epítetos, Maiakóvski os interrompeu para afirmar que, para êle, qualquer atributo que aparecesse em poesia tornava-se imediatamente um epíteto. (87)

A relação de Maiakóvski com o Formalismo Russo ficou marcada pelo aprêço que dedicava aos críticos daquela corrente, como iniciadores de uma determinada metodologia que permitiria ao escritor e ao poeta apoiar-se numa "teoria de produção". E quando, no item 10 de "Como fazer versos?", afirma que os poetas se diferenciam entre si pelos métodos de elaboração que utilizam, sua concepção se aproxima da noção de "processo" (prion) dos formalistas. Mas a relação entre poesia e vida, entre linguagem poética e linguagem de função comunicativa, foi estabelecida por êle de maneira drástica, que marcou época e que parece ter exercido influência sôbre muitos de seus contemporâneos, lembrando-lhes provavelmente que o processo da utilização do material não significava uma divisão em material adequado e inadequado, esclarecimento êsse que funcionou, talvez, como um corretivo em relação à preocupação dos formalistas com uma distinção entre linguagem comunicativa e linguagem de função estética.

Aliás, não é difícil encontrar exemplos de resistência à posição maiakovskiana em relação ao problema. Conforme já lembrei no artigo "Reflexões de um poeta", Nicolai Assieiev, que foi amigo e companheiro de Maiakóvski e a quem se devem tantos estudos esclarecedores sôbre êste, voltou-se contra o uso por êle da expressão "catinga de tinta", no poema "Conversa sôbre poesia com o fiscal de renda" (88). Realmente, a distinção entre "palavras nobres" e "palavras vis" não é facilmente erradicada, e até hoje vemos com freqüência a consagração do mesmo preconceito. (89)

Maiakóvski - Croce

À primeira vista, não existe nada mais oposto às teorizações de Maiakóvski que as concepções expostas por Benedetto Croce em "A poesia".

Para o filósofo italiano, "os poetas são p e s soas etéreas que não habitam um supra-mundo mas o nosso mm do, vivas e operantes na pura humanidade, às quais pedimos e obtemos a doçura do consôlo"(pg.182).Em primeiro lugar, para Maiakóvski o poeta é apenas um produtor, um homem e m penhado numa produção como outra qualquer, e que não deve proporcionar-lhe nenhuma categoria especial;em segundo, a própria terminologia croceana é o que há de mais contrário à teorização de Maiakóvski.

A beleza de um verso é, para Croce,"beleza espi ritual" e não pode ser descoberta e explicada pelos elemen tos materiais como os sons, os acentos, o ritmo; o caráter da poesia não pode ser, também, determinado pela análise das "formas da poesia", pelo estudo dos "vacábulos, metáforas, comparações, figuras, nexos sintáticos e esquemas rítmicos" (pg.62), o que se tornaria absolutamente vão, pois a "for ma da poesia" é "una, indivisível e idêntica em todos o s poetas, porque é a forma da beleza"(pg.148),Evidentemente, todo o escrito "Como fazer versos?" é uma negação cate górica de semelhante afirmação. Às vezes, tem-se a impres são de que Maiakóvski polemiza com Croce; a edição original de "A poesia" é de 1935, mas, em vida de Maiakóvski, Croce já havia exposto muitas de suas concepções sôbre a matéria, particularmente em Estética como ciência da expressão e lin güística geral, cuja primeira edição é de 1902. Maiakóvski polemiza, porém, com os representantes da estética idealis ta em bloco, cujas concepções haviam criado raízes mesmo na crítica de autores marxistas.(90)

Para Croce, a poesia é "obra e culto de uns pou cos", e, quando um grande número de leitores procura a poe sia, fá-lo geralmente por motivações extra-poéticas, procu rando encontrar na poesia aquilo que a mais autêntica não pode nem deve dar (pgg.75,76). Mais uma vez, tem-se aí o oposto do que o poeta russo afirma, e Croce é bem explí cito em sua condenação:"Há falsas estéticas materialistas, positivistas, psicológicas, utilitaristas e similares, mas estas são as que participam das erradas filosofias e g n o seologias e são refutadas pela refutação geral do materia

lismo, do psicologismo, do utilitarismo, e assim por diante" (pgg. 66, 67). Depois de citar Kant, Croce afirma que o prazer estético é "uma especial qualidade de prazer", que "tem caráter universal e absoluto e é imune a qualquer interesse prático" (pgg. 89, 90).

Segundo Croce, "o calor poético deve manifestar-se espontaneamente" (pg. 87), e toda a argumentação de Maiakóvski parece negar isto. O mundo poético maiakovskiano é um mundo ordenado, ligado à vida de todos os dias, e onde nada acontece "espontaneamente". O italiano afirma em diversas passagens a impossibilidade de uma poesia de classe, partido, país, etc. (pgg. 144, 164 e segg., 199), o que torna evidente sua oposição aos conceitos defendidos pelo soviético.

Referindo-se à "preceitística", isto é, à orientação normativa inspirada nos grandes modelos, Croce escreve que ela pode dar a "sugestão de atentar para uma ou outra das formas de expressão historicamente existentes", não para "reproduzi-las", mas "para deixar que, atuem sobre o espírito e o disponham em certo sentido" (pgg. 204, 205). Evidentemente, é o oposto do que afirmaram Maiakóvski, Brecht e Piscator em relação aos clássicos.

Mas, ao lado desta oposição categórica, marcada pelas atitudes fundamentalmente diversas no ponto de partida, há curiosas convergências, que parecem significar o seguinte: no fenômeno poético, há traços que podem ser captados por abordagens diferentes, mesmo que as premissas sejam diametralmente opostas.

A distinção admiravelmente formulada por Croce entre linguagem emotiva e linguagem poética (pgg. 7 e segg.), por exemplo, está plenamente de acordo com Maiakóvski, que sempre lutou contra a confusão da poesia com a expressão imediata e fácil dos sentimentos, conforme se poderá constatar em diversos dos trabalhos aqui incluídos.

O conceito croceano de que o conhecer da poesia é o "conhecer como um fazer" combina plenamente com a concepção maiakovskiana do poeta como organizador da linguagem,

operário entre os demais operários, um oficial em seu ofício, e nada mais.

Croce nega a distinção entre matérias poéticas e não-poéticas (pgg.15,16)e, embora as razões que apresenta para isto sejam totalmente diversas das maiakovskianas, acaba afirmando: "Não existem palavras belas ou feias por si; elas são belas ou feias segundo estejam ou não em seu lugar próprio"(pg.74), e isto concorda com o que Maiakóvski e Brik escreveram em "Nosso trabalho vocabular", que se encontrará adiante, O filósofo italiano chama-nos a atenção para a poesia que ocorre com tamanha freqüência na linguagem cotidiana, que aparentemente deveria ser apenas comunicativa e utilitária (pg.24). E outra não é, afinal, a atitude de Maiakóvski, preocupado em anotar o ouvido na rua e lido nos anúncios, conforme narra em "Como fazer versos?", pois tudo pode ser matéria de poesia.

Lemos em "A poesia"(pg.96): "...a afirmativa de que tôda nova poesia é uma nova linguagem, pertence à experiência e à reflexão comuns; (e Deus nos livre de que ela seja feita de linguagem velha, combinação mecânica de formas já fixadas e de palavras já pronunciadas). Quando a língua, como soma de expressões já produzidas, pretende ela própria fazer poesia em lugar do poeta, sem a intervenção criadora do espírito poético, o resultado não passa de mera burla (ainda que por vêzes jôgo de prestígio) ou mero acidente (semelhante à lendária esponja de Apeles)". Apesar do exemplo clássico e da alusão ao espírito poético, que na concepção croceana significa realmente uma invocação do espiritual, o anti-academismo expresso neste trecho corresponde perfeitamente ao anti-academismo bem mais cru e desabusado de Maiakóvski, pois ambos defendem o papel inovador da linguagem inerente à poesia.

Aliás, em meio à prosa elegante e refinada do esteta italiano, surgem aqui e ali exemplos de truculência verbal que o aproximam muito da violência maiakovskiana: por exemplo, na pág.175, há uma referência aos "monturos de lixo erudito" que se atiram com muita freqüência sôbre a obra dos poetas, escondendo-a sob o entulho dos fatos anedóticos.

As restrições de Croce aos tratados de Retórica e versificação (pgg.203 e segg.), embora menos violentos, tendem para a mesma valorização maiakovskiana da pesquisa individual e da linguagem recriada pelo poeta. E esta atitude resulta, por fim, numa condenação das proibições codificadas, em relação às palavras estrangeiras e dialetais, neologismos não registrados nos dicionários e flexões de palavras não acolhidas pela morfologia, condenação esta que se estende também à proibição da mistura dos gêneros (pg.210).

As diferenças entre Croce e Maiakóvski teórico, que são tantas e tão profundas, não anulam a convergência que se nota, na abordagem de determinados aspectos fundamentais do fenômeno poético. E a meu ver, a estética de Croce aproxima-se da teorização maiakovskiana nos momentos em que traz para o seu sistema algo do espírito moderno, da vida de nosso século.

Maiakóvski - Ezra Pound

Êstes dois nomes parecem repelir-se, há uma espécie de protesto subjetivo imediato, quando os vemos lado a lado. (91) As grandes tempestades políticas de nosso século atingem a todos, invadem nosso campo de trabalho, dificultam as tentativas de uma apreciação equilibrada sobre qualquer tema escolhido.

No entanto, o desafio tem de ser aceito. A tragédia profunda de Ezra Pound, seus erros políticos, dos quais se penitenciou de maneira tão pungente (92), não podem impedir-nos de apreciar-lhe a obra com o respeito e a admiração devidos.

Quando se lêem seus escritos críticos, parecem surpreendentes as coincidências entre seu pensamento poético e o de Maiakóvski. T.S.Eliot escreveu sobre Ezra Pound que "de nenhum outro poeta será mais importante dizer que sua crítica e sua poesia, seu preceito e sua prática, compõem uma única oeuvre". (93) Estas palavras parecem escritas sobre Maiakóvski, em resposta aos que lhe valorizam a obra poética e tentam amesquinhar as concepções teóricas, como se tal ruptura entre teoria e prática não fôsse uma aberração anti-dialética.

É ainda Eliot quem diz que "a limitação de Pound está em sua concentração no ofício das letras, especialmente na poesia", mas acrescenta que "por outro lado, esta própria limitação lhe imprime alcance maior"(94). Ora, foi justamente o que procurei demonstrar neste trabalho, em relação a Maiakóvski, cuja teorização atua num campo limitado, é geralmente avessa a generalizações estético-filosóficas, mas nem por isso deixa de alcançar resultados relevantíssimos: sua força reside, em grande parte, nessa concentração no contingente e imediato do trabalho poético.

A crítica violenta de Pound à "caceteação desnecessária na sala de aula"(95), que êle considerava inerente ao ensino da literatura em seu tempo; seus ataques virulentos à vida universitária na Inglaterra e nos Estados Unidos(96); a negação do cediço e consagrado no ensino escolar da literatura, particularmente sua alusão à "estupidez e obtusidade de Milton"(97); a noção de que o ofício da poesia exige duro esforço (98); a repulsa aos tratados usuais de versificação e o desprezo pela contagem de sílabas e pés, pois o meio de aprender a música do verso é ouvi-la(99); a revolta contra a consagração burocrática de determinadas normas em poesia e nas artes em geral, quando ao artista criador cabe escolher os elementos fixos e os variáveis a utilizar em sua obra (100); a noção de que não há nada de sagrado na simetria e que, se esta é útil para a obtenção de determinados efeitos, outras vezes tem de ser violada(101), e ao mesmo tempo a noção de que o verso nunca é "livre", de que deve ser sempre construído(102); o ataque à glorificação do passado, apenas pelo fato de ser passado, como algo contraposto às obras atuais(103); a compreensão do fato de que o cinema e a pintura afetam a literatura(104) e também que o valor das velhas obras é constantemente afetado pelo valor das novas (105); a afirmação categórica de que o mais errado que pode haver em poesia é escrever à maneira daquilo que se leu ou se ouviu(106); a argumentação no sentido de que a poesia não pode ser feita sem análise(107); a exaltação do método científico, cuja aplicação em crítica literária teria sido defendida com clareza, pela primeira vez,

por Ernst Fenollosa em seu Ensaio sôbre os caracteres chineses, e a aceitação da afirmação dêste de que o método da poesia é o método da ciência e nunca o da discussão filosófica(108); o conselho no sentido de se atuar, no estudo da poesia, como o biólogo, que compara lâmina com lâmina, espécime com espécime(109); a própria linguagem desabrida e concisa; enfim, quantos elementos poundianos parecem irmãos gêmeos da teorização maiakoviskiana!

É verdade que, embora Pound ataque a veneração pelos clássicos e proponha uma revisão crítica, na realidade êle quer desbastar a tradição, de modo a fazer sobressair as obras que realmente valham a pena, e até se lança a êsse trabalho, com energia e empenho, enquanto a posição de Maiakóvski é muito mais drástica e negativa. Pound é um scholar anti-acadêmico e desabusado, mas sempre, um scholar, o que o diferencia profundamente do poeta russo.

Ao afirmar que a literatura é linguagem carregada de significação (110), Pound tem realmente uma formulação bastante semelhante à de Maiakóvski, para quem a própria arte é função intensificada da vida. Todavia, Pound, certamente sem o saber, precisa melhor a idéia maiakovskiana de uma abolição de fronteiras entre a linguagem poética e a linguagem comum, ao afirmar que a diferença entre poesia e prosa é questão de maior ou menor carga.(111)

Ademais, há entre os dois todo um abismo decorrente das posições antagônicas em política, mas, pesados os elementos comuns e os divergentes - aqui êles aparecem apenas esboçados - constata-se que êstes dois poetas, que produziram obras tão diferentes entre si, que se colocaram em posições políticas e filosóficas opostas e até inimigas, pois ambos foram poetas engajados, participantes, mergulhados no cotidiano e avessos ao distanciamento aristocrático, tão freqüente entre os poetas europeus da época, na realidade tinham muito em comum na abordagem do fenômeno poético e da função exercida pela linguagem poética em nosso mundo.

MAIAKÓVSKI E A TRADIÇÃO

Trata-se de um assunto discutidíssimo na bibliografia sôbre Maiakóvski. Com efeito, é impressionante a aparente contradição entre o futurista iconoclasta, que se voltava com furor contra os clássicos, que pregava a destruição de museus e pinacotecas, e o respeito que votava à tradição popular, à arte russa mais antiga, etc.

Não se deve diminuir a importância da atitude iconoclasta de Maiakóvski. Ela expressava uma posição de rebeldia necessária e fecunda. Contra a arte dos salões, a "es-tética do bonitinho", contra a glorificação dos clássicos na qualidade de modelos obrigatórios, erguia-se o sarcasmo de Maiakóvski, mostrando o que havia de frágil e ultrapassa-do nesses clássicos. Mas, ao mesmo tempo, a admiração huma-na e cotidiana expressa em relação a Púchkin no poema "Jubi-leu" (112), não contradiz a atitude anterior. Aliás, mesmo nos momentos da luta dos futuristas contra as velharias entronizadas, não era incomum aparecer em Maiakóvski esta segunda atitude.

Tchekhov era atacado por êle com certa freqüência, como autor que o teatro deveria superar, pois já passara o tempo de todos êsses infindáveis "tios Vânia", e, na mesma época dos ataques iconoclastas, escreve o artigo de glorifi-cação "Os dois Tchekhov". No caso, não se pode falar de contradição; é antes um fenômeno de "complementaridade", segundo o termo tão caro a Roman Jakobson.

E ao mesmo tempo, há com muita freqüência em Maia-kóvski a reivindicação da autêntica tradição russa. No ar-tigo "Rússia. Arte. Nós.", que é de 1914 (O.C.I, 318-320), lem-bra a revalorização que os modernistas russos, como Gontcha-rova, Burluk, Larionov, Machkov, Lentulov e outros estavam procedendo em relação aos ignorados pintores russos de íco-nes (113), "iguais de Leonardo e Rafael" (O.C. I, 320). E a valorização da canção russa, dos provérbios russos, encontra-se a cada passo na obra maiakovskiana. A própria tradição re

ligiosa ocorre aí com muita freqüência, e mesmo quando êle zomba dessa tradição, fá-lo com pleno conhecimento da matéria. Aliás, Boris Pasternak definiu muito bem a atitude de Maiakóvski em relação a essa tradição religiosa: "Diferentes dos clássicos, para quem era importante o significado dos hinos e orações, de Púchkin, que em "Padres anacoretas" parafraseou Iefrém Sírin, e de Aleksíci Tolstói, que transpôs em versos a oração pelos mortos de S. João Damasceno, Blok, Maiakóvski e Iessiônin tinham apêgo a trechos de cânticos e orações em sua literalidade, como fragmentos vivos do cotidiano, a par da rua, da casa e de quaisquer palavras da linguagem coloquial. Êsses acervos de uma arte antiga sugeriam a Maiakóvski a construção parodística de seus poemas. Ele tem inúmeras analogias com representações canônicas, ora ocultas, ora sublinhadas. Estas faziam apêlo ao descomunal, exigiam mão forte e cultivaram a ousadia do poeta!" (114)

Em interessantes memórias, Lília Brik relaciona trechos de poesia que Maiakóvski costumava repetir a meia voz, de acôrdo com seu estado de ânimo (115). E entre êsses trechos não são poucos os de poesia clássica russa.

Aliás, os processos introduzidos na poesia russa pelas escolas poéticas de vanguarda têm suas raízes em determinados aspectos da tradição poética. Certas características dos maiores poetas russos, que passaram despercebidos pelos contemporâneos, foram desenvolvidas e transformadas em norma por Maiakóvski e Khliébnikov. Por exemplo, a noção de que a rima é apenas um dos casos particulares das reiterações fônicas em poesia, afirmação de um trabalho importante de Óssip Brik, a que já me referi (116), pode ser depreendida de muitos trechos da poesia russa bem anterior.

Veja-se, neste sentido, a epígrafe do conto "A dama de Espadas" de Púchkin. Quando o traduzi (117), ela ficou assim em português:

Nos dias de borrasca,
Juntavam-se na tasca
Com freqüência;
Dobravam - oh, Deus lhe perdoe bem! -
Com tamanha eficiência,

De cinquenta a cem,
E, ganhas as partidas,
Anotayam batidas
A giz.

Assim, em dias de borrasca,
Todos reunidos numa tasca,
A grave ocupação lhes vergava a cerviz.

Trata-se de uma tradução aproximativa, no plano semântico, e que não reproduz todos os efeitos sonoros do original. Transliterada, a epígrafe dá o seguinte:

- 1, A v nienástniie dni
- 2, Sobirális oni
- 3, Tchasto;
- 4, Gnúli - Bog ikh prosti! -
- 5, Ot piatidiessiati
- 6, Ná sto,
- 7, I viígrivali,
- 8, I otpíssivali
- 9, Miélom.
- 10, Tak, v nienástniie dni,
- 11, Zanimális oni
12. Diélom.

Tradução em prosa: "E, nos dias de mau tempo, êles, se reuniam com freqüência; dobravam - que Deus os perdoe! - de cinquenta a cem, e ganhavam, e marcavam os descontosa giz. Assim, em dias de mau tempo, êles se ocupavam de coisa séria".

Poema irônico, que introduz o leitor hàbilmente no clima do relato, e onde se emprega gíria de jogador (por exemplo, aparece a forma verbal gnúli, do verso 4, que em linguagem policiada significa simplesmente "entortavam", mas, no caso, quer dizer que as personagens do episódio dobravam as apostas - em russo literário, o verbo gnut, dobrar, não tem, como em português, êstos dois sentidos), êle está dominado sonoramente pela expressão nienástniie dni (dias de mau tempo), e êste predomínio sonoro (as consoantes n, s, t) fixa também uma situação semântica. A palavra tchasto (freqüentemente --verso 3) tem evidente relação sonora com nie

nástniie (do verso 1), mas esta repercute mais intensamente no verso 6 (ná sto, para cem), e está ligeiramente repercutida no verso 5 (et piatidiessiati, de cinquenta). Este verso rima com o 4 de maneira completamente "maiakovskiana" avant la lettre: todo o verso é virtualmente um espelho sonoro da expressão Bog ikh prosti! (Que Deus os perdoe!). Os versos 7 e 8, pré-proparoxítonos, como que prolongam a acentuação proparoxítônica de nienástniie; aliás, a acentuação mais corrente de ot piatídiessiati (verso 5) é também pré-proparoxítônica, mas o poeta deslocou o acento para rimar com Bog ikh prosti do verso anterior, o que é perfeitamente lícito em russo (e não apenas uma "licença poética"), conservando-se no texto, praticamente, ambas as leituras. O verso 9 (Miélom), cujo o se lê quase como a, como que prepara sonoramente a repetição da palavra nienástniie, e esta ainda tem um eco ligeiro em Zanimális (ocupavam-se-verso 11) e Diélom (de coisa séria -- verso 12) onde o o também se lê quase como a. O metro dos versos 9 e 12 é bastante raro na poesia russa da época. A alternância de versos compridos e curtos era comum, mas versos monossilábicos, não. E, no final diélom, o metro inusitado sublinha a estranheza e ironia da elocução: os jogadores ocupavam-se de "coisa séria". (118)

Tudo isto parece simplesmente confirmar mais uma vez que os recursos poéticos desenvolvidos na poesia russa pelas vanguardas do século XX permitiram aproveitar de maneira mais sistemática e cabal as ricas possibilidades de orquestração da língua russa, que eram percebidas e utilizadas desde séculos antes.

Em Novíssima poesia russa-espôco primeiro, Roman Jakobson indica com frequência as raízes de Khliébnikov na tradição popular, e o mesmo se poderia dizer de Maiakóvski. Vejamos, por exemplo, o provérbio Nievinno vinó, vinovato pianstvo (O vinho é inocente, a culpa é da bebedeira). Nêle, a repetição sonora desnuda a relação etimológica de vinó, (vinho e, por extensão, em linguagem popular, qualquer bebida alcoólica) com nievinno (119) (inocente, isto é, não-avinhado) e vinovato (culpado, quer dizer, avinhado). O jogo de palavras, baseado na paronomásia, que tem sido destaca-

do por Jakobson em seus estudos sôbre poesia, é um proce
so freqüente tanto nos provérbios como na obra dos poetas
russos de vanguarda.

MAIAKÓVSKI E A MODERNIDADE

No poema "Verlaine e Cézanne", Maiakóvski lembra que os poetas seus contemporâneos contentavam-se em tratar dos acontecimentos passados, em descrever "a zoeira de ontem", quando era preciso arrancar para o amanhã e caminhar tão depressa que as calças estalasses nos fundilhos (O.C.VI, 208). Aliás, Khliébnikov já escrevera o trecho citado mais de uma vez por Jakobson: "Quando percebi que as velhas linhas de repente empalideciam, e o futuro nelas oculto se transformava no dia de hoje, compreendi que a pátria da criação está situada no futuro. É dêle que sopra o vento dos deuses da palavra" (120).

Esta visada para o futuro percebe-se em tudo o que Maiakóvski nos deixou, é a tônica de sua criação poética e de sua teorização. Agora, decorridos mais de quarenta anos, é patente a atualidade de muitas de suas asserções. Algumas continuam sendo polêmicas e, às vèzes, hão de parecer verdadeira provocação. Através dos anos, Maiakóvski ainda é agressivo, provocante, desafiador.

Sua concepção do escritor e poeta como "trabalhador da palavra" e "organizador da linguagem" (121) e da poesia como "uma forma de produção; difícilíssima, complexíssima, porém produção" (122) atinge o cerne da visão moderna do poeta e do artista. Em lugar do "invejo o ourives quando escrevo", expresso por Bilac (123), Maiakóvski visava a perícia não do cinzelador, mas do operário e do cientista, na busca das palavras exatas e novas que sacudissem a "poeira dos séculos" e devolvessem ao discurso sua intensidade e força de surpresa. Por isto mesmo, sabia chamar a atenção para todas as manifestações do espírito moderno e fazer apêlo ao abandono de todas as velharias. E sobretudo, sabia quebrar o automatismo da linguagem, sua fossilização. Aquela tirania do "uso sobre a linguagem", de que falou com tamanha propriedade Edward Sapir (124), encontrou em Maiakóvski um inimigo decidido.

No período em que Víctor Chklóvski estava apenas começando a esboçar sua concepção do "efeito de estranheza", Maiakóvski já chamava a atenção para a importância d'êste. Assim, no artigo "A guerra e a linguagem" (O.C.I, 325-328), que é de 1914, refere-se ao desgaste das palavras mais superlativas, ao emprêgo destas como algo completamente corriqueiro, e à necessidade de renovação da linguagem pela introdução de algo estranho e inusitado. Como exemplo, cita um episódio narrado por Víctor Chklóvski em uma de suas conferências: um professor de matemática ficava sempre xingando um de seus alunos - bôbo, bôbo, bôbo; o aluno se acostumou com a palavra e não se impressionava mais; porém, quando em lugar do esperado "bôbo", o professor lhe disse: "sua bôba", o menino rompeu em pranto; pois, tendo entortado a palavra, o professor fizera aparecer seu caráter ofensivo. (125) Semelhante concepção de Maiakóvski e de Chklóvski liga-se com o que Brecht escreveria mais tarde, e é confirmado pela moderna teoria da informação, em que sobressai tanto o problema da redundância.

Como decorrência da necessidade de buscar aquilo que possa romper a linguagem redundante e esperada, surge em Maiakóvski a exaltação do áspero, das consoantes que rangem. A poesia deixa de ser uma busca das harmonias e assonâncias, para aceitar conscientemente a dissonância e o fragor. Já em 1918, exaltava na "Ordem ao Exército das Artes" (O.C. II, 14,15) as letras mais ásperas, mais rangentes e roladas do alfabeto russo, e, pouco antes de morrer, escreveria em "A plenos pulmões": "...mas eu/me dominava/entre tanto/e pisava/a gargante do meu canto" (126). E êste apêlo ao dissonante, ao desarmônico, coaduna-se com uma das exigências máximas de tôda a arte moderna.

Em lugar da contemplação boboca da natureza, esta aparece a Maiakóvski como "objeto não-aperfeiçoado" (127). Já em 1913, escrevia no artigo "Relação do teatro e do cinematógrafo de hoje com a arte" (O.C. I, 281-285): "O belo não existe na natureza. Ele pode ser criado unicamente pelo artista. (128) Podia-se acaso pensar, antes de Verhaeren, na be

leza dos botoquins e escritórios, da lama das ruas, do fragor urbano?" (Pg.283)

Sua afirmação de que não há palavras nobres e palavras vis, de que tôdas são boas para a poesia, a que já me referi, continua válida e importante nos dias de hoje. E assim como não há palavras vis, também temas que eram considerados privativos da imprensa cotidiana passam a ser tratados por êle em verso com a mesma seriedade que dedicava, por exemplo, ao tema do amor. Neste sentido, um poema como "Conversa sôbre poesia com o fiscal de rendas" vale por um verdadeiro tratado de poética moderna (129).

Sua concepção da linguagem é a mais ampla, a mais dinâmica possível. Reivindica o direito de inventar palavras (O.C. I, 324; XII, 459; XIII, 246), de utilizar a linguagem das ruas, de trazer o mundo urbano e cotidiano para a poesia.

Sua revolta contra as normas estreitas da versificação tradicional resulta numa libertação da linguagem poética, em sua aproximação da linguagem falada. O poema se enriquece incorporando os ritmos da linguagem coloquial e adquirindo um ondular inusitado na linguagem escrita. Na realidade, Maiakóvski realiza aquilo que Púchkin propugnara em 1828: a introdução, na poesia, da linguagem das ruas, com sua inventividade e riqueza, com sua espontaneidade, tão necessária para vivificar a linguagem dessorada aceita como "literária", e o abandono dos "enfeites convencionais da versificação" (130). O mesmo Púchkin perguntava em 1831: "Como é possível rimar sempre para o olho e não para o ouvido?" (131). Mas, se Púchkin já realiza um afastamento extraordinário em relação à tradição literária de seu tempo, a ruptura que êle propugnava foi realizada plenamente pela geração de Khliébnikóv e Maiakóvski, e de tal modo que o passo dado por êles tem alcance universal, constituindo um dos grandes momentos da poesia de nosso século. Neste sentido, Maiakóvski se coloca ao lado dos que contribuíram para expressar da maneira mais vigorosa o espírito moderno.

A própria disposição gráfica de seus poemas vi

sa a facilitar a reprodução oral, destina-se a indicar as pausas, mas, ao mesmo tempo, faz com que o poema se apresente como um objeto gráfico. Esta preocupação é evidente em Maiakóvski. Para constatar isto, basta folhear o poema "150.000.000", com sua disposição em escada, suas linhas em negrito e a incorporação ao poema de uma técnica de cartaz, a par dos recursos que sublinham a orquestração do texto. Esta aliança da disposição gráfica e de processos que visam a transmissão oral torna Maiakóvski um dos precursores de correntes modernas de poesia que incorporam ao texto elementos visuais. (132)

Tal conjugação patenteia-se particularmente na edição que preparou com El Lissítzki, de uma antologia de seus versos destinada à leitura em público (133). Esse trabalho realizado com Maiakóvski não seria provavelmente a lheiro a uma preocupação de Lissítzki que aparece em seu artigo "O futuro do livro" (134), onde êle estabelece a necessidade de uma completa superação do livro, tal como é conhecido hoje, e a incorporação neste dos progressos da técnica, "enquanto êle não fôr substituído pelas representações áudio-visuais". A New left review, que publicou a tradução inglêsa do artigo, chama a atenção para a semelhança entre tal concepção e as teorias expostas nos últimos anos por Marshall McLuhan, mas adverte o leitor de que as teorias de McLuhan derivam de uma observação acrítica da sociedade capitalista moderna, enquanto as de Lissítzki provinham de uma participação ativa na construção do socialismo na Rússia. Ademais, segundo lembra também a redação da revista, Lissítzki, no artigo em questão, aponta para a diferença entre o cartaz de propaganda norte-americano, destinado à visão momentânea e à apreensão sub-liminal, e o cartaz de agitação soviético da época, que visava a leitura consciente. E isto resultava em algo muito diferente da "sacralização" e da "tribalização" de MacLuhan.

O próprio Maiakóvski também se preocupou em utilizar os meios de comunicação modernos para difundir sua obra. Seu mestre Khliébnikov, nos escritos utópicos "A cisnéia do futuro" e "O rádio do futuro", (135) imaginou altos

muros brancos, que lembrariam livros abertos sôbre o fundo negro do céu. E sôbre êsses livros se projetariam, em cada aldeia, em letras garrafais, as notícias transmitidas pelo rádio, os últimos romances e versos, instantes depois de escritos, os decretos governamentais, etc. Quando houvesse nuvens escuras, a projeção se faria diretamente sôbre elas. As obras das exposições pictóricas da capital seriam tam**ém** distribuídas assim pelo país inteiro. O compositor do futuro comporia suas obras sôbre instrumentos mecânicos espalhados entre Vladivostok e o Báltico e que depois astransmitiriam para os rincões mais distantes. As próprias aulas dos diferentes níveis de ensino seriam transmitidas a partir de um centro único, ficando para os professôres locais apenas a função de companheiros dos alunos nesses estudos. Finalmente, graças ao rádio, tôda a humanidade se fundiria numa comunidade que os "elos ininterruptos da alma universal haveriam de unir"(136).

A visão de Maiakóvski, embora freqüentemente tam**ém** utópica, tem caráter mais direto, sem a nota metafísica, evidente em Khliébnikov. No artigo "Ampliação da base vocabular", que é de 1927 (O.C. XII, 159-163), Maiakóvski volta-se contra os que atacavam Nóvi Lef porque esta propugnava uma arte que nem sempre cabia em livro. Lembrando que a nova poesia surgira nos anos em que era difícil a impressão de livros e revistas, o que determinara o processo de comunicação oral direta, Maiakóvski afirma que, embora tal necessidade houvesse passado, percebera-se a oportunidade de desenvolver processos não-livrescos de divulgação. Por exemplo, os slogans eram também uma forma de trabalho vocabular, e não menos importante que o livro. E ademais, graças ao rádio, a poesia deixara de ser "aquilo que se vê exclusivamente com os olhos". A leitura pelo próprio autor tornara-se algo absolutamente indispensável para a poesia. E o crítico passava a precisar distinguir, como qualidade poética, a boa leitura de um poema, porém boa não no sentido da leitura profissional do ator, e sim da leitura pelo próprio poeta, que transmite assim as modulações não assinaladas no texto escrito. "Não estou me manifestando contra o livro. Mas eu exi

jô quinze minutos no rádio. Eu exijo, mais alto que os violinistas, o direito à gravação em disco. E considero certo que, em dias feriados, não apenas se publiquem versos, mas também se convoquem os leitores para que aprendam a leitura correta com o próprio autor"(pg.163). No rascunho de prefácio para a projetada edição de um almanaque do grupo Ref (O.C. XII, 203,204), que se organizara em maio-junho de 1929, e que deveria substituir o agrupamento da Nóvi Lef, o poeta escreveu; "Nós sabemos - o futuro pertence à máquina fotográfica, à crônica radiofônica, ao jornalismo cinematográfico, mas serão espécies e formas aprofundadas dessas culturas, e que se distinguirão das fotografias com a titia e dos Jarov (137) radiofônicos de hoje como o tipo menor da crônica dos incêndios se distingue do "Que fazer?"(138). E, no prefácio à exposição "20 Anos de Trabalho de Maiakóvski", realizada pouco antes de seu suicídio, definiu-se como poeta-agitador, poeta-propagandista, enfim poeta em qualquer setor da palavra, e afirmou: "O trabalho do poeta da revolução não se esgota com o livro. O discurso em comício, a canção de front, o folheto de agitação, a leitura pelo rádio e a palavra de ordem que aparece nos flancos de um bondão são exemplos iguais e às vêzes valiosíssimos de poesia". (O.C. XII, 211)

Os cartazes que produziu após a Revolução, as famosas "janelas da ROSTA", refletem uma preocupação de aliança da palavra e da imagem pictórica. Na realidade, Maiakóvski tendeu para uma inter-penetração das artes, que foi a característica do período imediatamente posterior à Revolução Russa, conforme se lembra muito bem na nota introdutória da New left review ao artigo de Lissítzki a que já me referi. A atuação do poeta no cinema, como ator, cenarista e diretor, sua participação nos trabalhos de encenação de Meyerhold (139) e como ator no "Mistério-Bufo", foram outras manifestações dessa tendência. Podem-se citar outros trabalhos desse período que a documentam: os desenhos da série "Prun" de Lissítzki, que pretendiam lançar uma ponte entre a pintura e a arquitetura; a integração da palavra e da imagem em outros trabalhos do mesmo artista; a evolução de Tá

tlin da pintura para os relevos, a arquitetura e o desenho de roupas, estufas e samovares, de acôrdo com as necessidades do dia; as foto-montagens de Ródtchenko, em colaboração com Maiakóvski e o cineasta Dziga-Viertov; a atuação dos críticos Víctor Chklóvski e Óssip Brik como cenaristas; a evolução de Eisenstein do teatro para o cinema e seu interesse pela sinestesia. (140)

Para se compreender como as necessidades prementes do momento impeliavam os artistas russos a uma atividade que os aproximaria do desenho industrial moderno, é interessante recordar as palavras de Óssip Brik, que escrevia em 1918: "É preciso organizar imediatamente institutos da cultura material, onde os artistas se preparem para o trabalho da criação de novos objetos de uso proletário, onde se elaborem os modelos desses objetos, dessas futuras obras de arte"... "A finalidade de toda criação autêntica não é a idéia, mas o objeto real". (141)

Maiakóvski compreendeu muito bem a importância da propaganda comercial, conforme se pode constatar em diversos trabalhos aqui incluídos, e participou ativamente da propaganda de produtos soviéticos. Sua poesia não deixou de se influenciar pelo estilo direto e incisivo da publicidade comercial e dos cartazes políticos, e estes, por sua vez, saindo de sua pena, traziam a marca de sua personalidade poética. Neste sentido, ele é bem o poeta de nossa época, de sua beleza diferente, o poeta da cidade moderna, com seus anúncios, suas luzes e suas sombras.

A noção da amplitude do fenômeno poético, que não pode restringir-se aos textos declaradamente poéticos, está presente nele a cada passo. Veja-se, por exemplo, sua intervenção no debate "Os caminhos e a política da Sovkino" (neste trabalho), quando afirmou, (pg.) a identidade dos ofícios do cenarista e do poeta.

A posição anti-psicológica de Maiakóvski marca uma tendência bem acentuada na arte moderna.

Quanto à relação entre forma e conteúdo, ele não se limitou a afirmar a íntima ligação. Numa intervenção na sessão "Inaugura-se a Ref", em 8 de outubro de 1929,

afirmou o "primado do objetivo a alcançar, sôbre a forma e o conteúdo, (O.C. XII, 510, 511) e isto o aproxima da concepção que seria desenvolvida por Georg Lukács, para quem a "perspectiva" de um autor, a sua visão do mundo, determina a forma e o conteúdo da obra. (142)

Freqüentemente, Maiakóvski se revolta contra o uso de velhas formas para expressar o nôvo, e neste sentido êle está próximo de uma idéia cara a McLuhan e exposta por êste com insistência.

O cientifismo de Maiakóvski, a aproximação que faz entre poesia e ciência e que nos aparece tão poundiana, liga-o a algumas grandes concepções poéticas de nosso século. E a compreensão de que as novas condições do mundo moderno obrigam à busca de outras formas de arte aproxima-o certamente não só de Brecht e Piscator, mas também de Walter Benjamin (143).

Maiakóvski afirmou em diversas ocasiões a necessidade de se anular a diferença rígida entre prosa e verso, e, neste sentido, êle prenuncia a noção moderna de "texto".

Enfim, quando se reflete sôbre alguns aspectos fundamentais da arte moderna, da poesia moderna, surge soberano o papel precursor de Maiakóvski, sua intuição e perspicácia.

A PROSA DE MAIAKÓVSKI COMO EXPERIÊNCIA DE "TEXTO"

Se em Maiakóvski se encontra tantas vêzes a i déia de que não se deve fazer rigidamente distinção entre poesia e prosa, e que, mais importante, é a noção de "texto", idéia essa que não chegou a desenvolver ou precisar, mas que parece orientar-se no sentido de se considerar a poesia ligada a uma noção de concentração, também a própria prosa por êle deixada não deixa de ser interessante para u ma concepção moderna sôbre o assunto.

É verdade que, mais de uma vez, afirmou a pouca importância da prosa dêle e de seus amigos, em face da verdadeira revolução poética por êles realizada. Numa discussão pública, que teve lugar em 14 de novembro de 1921, em Moscou (144), afirmava que a nova literatura russa precisava de uma linguagem nova, e que esta elaboração só poderia realizar-se através da poesia. Pouco depois, no artigo "V. V. Khliébnikov", aludia, porém, aos "imensos trabalhos histórico-fantásticos" de seu amigo, com a ressalva de que "em essência são também poesia". (145)

A posição de Maiakóvski em relação ao assunto não ficou definida com a inteireza com que abordou outros temas, mas isto não diminui a importância de sua concepção.

Há certa dose de injustiça na apreciação negativa que fêz, em diversas ocasiões, sôbre a prosa que seu grupo produziu. Se na literatura mundial já se nota na década de 1910 a tendência de apagar as fronteiras entre prosa e poesia, se a obra de Joyce constituiu um passo muito importante nessa direção, êsse desenvolvimento ocorria também na Rússia. As obras em prosa de Andriéi Biéli documentam-no de sobejo. Seu romance mais importante, Petersburgo, foi escrito em 1913-1914, mas saiu em edição refundida em 1922, justamente o ano da publicação de Ulisses. Obra em que se realiza plenamente a estética simbolista, o livro de Biéli está escrito do início ao fim numa prosa musical, poética, elaborada.

A prosa de Khliébnikov pode ser considerada outro pólo da mesma tendência. Por vêzes, a disposição tipográfica inerente à prosa não impedia que os elementos poéticos aparecessem em tal profusão que o escrito resultante pudesse dificilmente ser considerado sequer um poema em prosa: é o caso, entre outros, de "A tentação do pecador" (1908), primeira obra publicada por Khliébnikov (146). Outras vêzes, porém, há uma fusão de prosa e poesia, processo de que é exemplo excelente o conto "Ka" (1915).

Os manifestos do cubo-futurismo russo e os primeiros escritos críticos de seus participantes revelam prosa ágil, incisiva, apropriada para a polêmica e as violências do momento, enquanto os escritos críticos dos simbolistas são geralmente pesados, de períodos longos, próprios para as incursões metafísicas e a argumentação cerrada, embora muitas vêzes com um toque poético. Eis um trecho do artigo de Biéli sobre Aleksandr Blok, admirável sob tantos aspectos e onde há uma visão muito arguta das possibilidades de análise estatística de poesia.

"A poesia cumpre uma tarefa: dar a unidade na multiplicidade; e existem poetas da unidade, mas são muito poucos; a poesia do múltiplo na unidade é de tipo peculiar, e ela manifesta o retrato em mosaico de sua musa, composto de distintas poesias-mosaico. No primeiro período de Aleksandr Blok, cada poesia não se assemelha a mosaico, mas a uma gôta de orvalho, que reflete plenamente o vulto íntegro de sua Musa. Foi proferido seu "nome abrangente"; ela é Virgem, Sofia, Senhora do Mundo, Aurora-Sarça; sua vida corporifica em amor os desígnios mais elevados de Vladímir Solovióv e dos gnósticos; transforma as abstrações em vida e Sofia em Amor; e nos introduz diretamente na alma as estranhas concepções de Vassíledes e Valentino, unindo as buscas mais nebulosas da antigüidade à busca filosófico-religiosa de nossos dias; os apreciadores específicos dessa poesia já constituem um círculo; nêle, os poetas modernistas se encontram com filósofos solitários, místicos e representantes dos velhos crentes e de outras seitas (como a falecida A.N.Schmidt)".(147)

O próprio jornalismo russo da época também modernizava muito lentamente sua linguagem. Enquanto no Ocidente o jornal diário adquiria uma agilidade que lhe permitia acompanhar com mais rapidez o que sucedia no mundo e chegar mais depressa ao leitor (148), o jornal russo ainda era muito vagaroso e pesado, ainda estava muito próximo do século XIX.

A exemplo do futurismo italiano, os cubo-futuristas russos começam com uma subversão completa da linguagem. O estilo se torna rápido, telegráfico, incisivo, direto. "Simples como um mugido" é o título de uma coletânea de poemas projetada por Maiakóvski. O estilo dos escritos críticos de Maiakóvski assemelha-se ao de seus amigos, conforme se poderá constatar em diversas notas que acrescentei a este trabalho, com citações de alguns textos.

A própria apresentação gráfica muda radicalmente. Os críticos russos escreviam longos ensaios nas chamadas "revistas grossas"; os cubo-futuristas passam a editar pequenas brochuras, geralmente ilustradas pelos artistas dessa tendência, e às vezes por eles mesmos.

Certamente, o estilo telegráfico, direto, agressivo, teve seu reflexo na literatura. Enquanto alguns autores russos modernos são diretamente influenciados pela musicalidade opulenta de Andriéi Biéli e pelo estilo moderno-arcaizante de Aleksiéi Riémizov, que exaltava a língua russa anterior a Púchkin e à nota de simplicidade e clareza introduzida no início do século XIX (149), outros revelam traços inconfundíveis dos cubo-futuristas. Eis como se inicia o ensaio de Roman Jakobson "Sôbre a geração que esbanjou os seus poetas" (1931): "Sôbre o verso de Maiakóvski. As suas imagens. A sua composição lírica. Já escreví sôbre isto um dia. Publiquei uns esboços". (150) E eis um trecho de Víctor Chklóvski, do livro Sôbre Maiakóvski:

"Nessa época, já estava escrito o poema "A ple nos pulmões" (151).

"Ele relata o que fêz o poeta e para quê.

"No poema se conta como é difícil ser o poeta do futuro.

"Ele conversa com as estrêlas, a Via Láctea, com objetos que conhece bem.

"Maiakóvski está cansado.

"Teve uma gripe.

"Os médicos deram à doença um nome: esgotamento nervoso.

"Conselho: passar seis meses sem trabalhar".(152)

Mas a influência já apontada não se esgota com os poucos exemplos de autores amigos de Maiakóvski, que es crevem reminiscências sôbre êle. O estilo telegráfico e di reto adequou-se admiravelmente à nascente ficção soviética, que procurava novos meios para refletir o tumultuar, a agi tação febril, a violência da época. Um exemplo caracterís s tico neste sentido é a obra de Isaac Bábel. Conforme êste narra numa autobiografia sucinta, publicara algumas histó ri as sob a orientação de Górkí, mas êste o aconselhou a ir conhecer a vida, a amadurecer, antes de continuar escreven do. E foi o que Bábel fêz. (153) De volta da Guerra Russo-Polonesa, 1920, escreveu histórias que refletiam os aconte ci mentos vividos e publicou-as na revista de Maiakóvski, ef, em 1924, e só depois reuniu-as em livro, o famoso "Cavala ria Vermelha"(154). Quando se comparam os contos que escre ve u antes de se colocar sob a proteção de Górkí e os da dé ca da de 1920, constata-se que nestes aparece sublinhada u ma característica já aparente mesmo nas primeiras histórias, onde, porém, surgia diluída em descrições longas e represen ta ções psicologizantes. Eis, por exemplo, como no escrito autobiográfico "Infância. Em casa de vovó", esta se dirige ao menino: "Estude e você conseguirá tudo: riqueza e glória. Tem que saber tudo. Todos vão cair e rebaixar-se diante de, você. Todos devem invejar a você. Não acredite nas pessoas. Não tenha amigos. Não lhes dê dinheiro. Não lhes entregue o coração". (155) E os escritos da fase madura, que são pos te riores ao aparecimento da prosa cubo-futurista, revelam um aprofundamento desta maneira do escritor. Os traços psicoló gi cos das personagens são apresentados abruptamente, com vio lên cia, sem aquela volúpia descritiva dos autores do século XIX. Tudo é rápido, incisivo, brutal. O espírito da época,

a prosa dos cubo-futuristas, seu anti-psicologismo, devem ter exercido papel essencial neste sentido.

Outro escritor marcado pelas possibilidades estilísticas esboçadas na prosa cubo-futurista foi certamente Iúri Oliecha, conforme se pode constatar particularmente em sua novela "Inveja" (156). E os torneios estilísticos do contista Mikhail Zóchchenko, com suas frases curtas, seu humor fustigante, sua linguagem coloquial, marcada pela entoação das ruas, também parecem muito próximos dos cubo-futuristas. E até hoje, o estilo telegráfico aparece ora aqui ora ali na imprensa soviética, refletindo os traços profundos ali deixados por Maiakóvski e seus amigos.

Nunca é demais frisar a importância de "Eu mesmo", como autobiografia diferente, em que o autor não se entrega à autocomplacência, ao prazer de se narrar, mas vai escarpelando o mundo por êle conhecido. Tem-se assim um desmascaramento de mitos como "infância", "doce lar", "poesia da natureza", numa sucessão de imagens rápidas e por vezes até brutais.

Parece desnecessário sublinhar a relevância dos escritos críticos e teóricos do poeta (e a própria autobiografia é sobretudo um trabalho de teoria e crítica). O espírito desabusado e truculento com que abordava o fato literário, sem nenhum respeito pelo consagrado e cediço, a avilência com que sabia defender suas opiniões, a seriedade profunda de sua abordagem da palavra, que passava a adquirir uma importância trágica, falam-nos até hoje das páginas de seus artigos, como até hoje nos falam os seus versos.

Estou prêso ao papel
com os pregos das palavras.

(Final do poema "Flauta-vértebra"-O.C.I., 208)

N O T A S

1. Ezra Pound, Ensaio Literários, pg.4. Cf. ABC de leitura, pgg. 30 e segg., 40, 89.
2. Roman Jakobson, Novíssima poesia russa - esboço primeiro, pg. 17. Todavia, Jakobson dá muita importância à contribuição teórica dos artistas criadores. Por exemplo, no Prefácio à antologia francesa do Formalismo Russo (Teoria da Literatura), realizada por Tzvetan Todorov, lembra a estreita colaboração, no Círculo Lingüístico de Moscou, entre os lingüistas estudiosos da linguagem poética e poetas como Maiakóvski, Pasternak, Mandelstam e Assiéiev (pg. 12). Em seu "Retrospecto", traduzido para o português por J. Mattoso Câmara Jr., afirma: "O impulso mais forte para uma mudança na maneira de encarar a linguagem e a lingüística talvez tenha sido - para mim, pelo menos - o turbulento movimento artístico dos princípios do século XIX" e ressalta a importância que tiveram para sua compreensão da natureza do fonema os grandes artistas criadores da época (pgg. 148, 149). Aliás, no mesmo "Retrospecto", relata que, ainda estudante, escreveu a Khliébni kov, em fevereiro de 1914, pedindo a opinião do poeta sobre o que se podia esperar do sincronismo e de certas analogias com as notas musicais, para a poesia experimental (pgg. 153, 154).
3. Víctor Chklóvski, A prosa literária - reflexões e análises, pg. 328.
4. A Editôra Civilização Brasileira S.A. editara em 1956, na Coleção Maldoror, traduções de E. Carrera Guerra de poemas de Maiakóvski, Vladimir Maiakóvski, Poemas, mas sem o longo estudo introdutório da edição de 1963. A Antologia citada em minha "Introdução" teve uma segunda edição, sem data.
5. V. meu artigo "Uma antologia de Maiakóvski".
6. O filósofo e poeta Vladímir Solovióv pode ser realmente considerado um precursor do simbolismo russo. O poeta Viatcheslav Ivanov foi um de seus principais representantes, e certamente daqueles que se mantiveram mais fiéis à corrente.
7. O acmeísmo (do grago akme, cume, ápice) foi um movimento poético que visava uma linguagem lógica e vinculada a toda a tradição literária.
8. O livro de Lila Guerrero, Antologia de Maiakóvski (1943), teve grande repercussão na América Latina, inclusive o Brasil, exercendo então duplo efeito: conseguiu transmitir a muitos o entusiasmo e ca

- rinho que dedicava a Maiakóvski, mas, por outro lado, contribuiu para que parte do público se afastasse do poeta, que aparecia retórico e bombástico, sem o alto acabamento poético do original. Passados 15 anos, Lila Guerrero voltou ao tema, com o mesmo entusiasmo da juventude, porém mais uma vez o entusiasmo e carinho não são acompanhados de elaboração formal (Vladimir Maiakóvski, Obras escolhidas, 4 volumes).
9. Otto Maria Carpeaux, As revoltas modernistas na literatura, pgg. 160 e segg., 175 e segg.
 10. "Qual prefácio", Ob. cit., pgg. XI, XII.
 11. Hécio Martins cita o trecho correspondente da edição espanhola da Teoria da Literatura de René Wellek e Austin Warren (A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade, pg.6). Na edição inglesa: pgg. 159, 160. O trabalho de Óssip Brik de que se trata é: "Reiteraões fônicas".
 12. Luiz Costa Lima já chamou a atenção para a analogia entre os processos utilizados por Hécio Martins e os da crítica russa da década de 1920 e citou, com este propósito, um estudo de Boris Tomachévski, demonstrando, porém, insatisfação quer com as formulações do crítico russo, quer com as de Hécio Martins ("O método estilístico e o estrutural em face de um poeta brasileiro", pgg. 143-145). Aliás, o desconhecimento de "Como fazer versos?" por Hécio Martins é bastante estranhável, pois as traduções de Lila Guerrero (obras já citadas - v. nota 8) e Elsa Triolet (Maiakóvski: verso e prosa), e que compreendiam o referido ensaio, eram muito conhecidas no Brasil quando Hécio Martins preparava seu livro. Ademais, já saíra o trabalho de Haroldo de Campos "Maia kóvski: roteiro de uma tradução", onde se trata dos processos de rima de Maiakóvski (pgg. 29, 30).
 13. V. "Como fazer versos?" pgg. , neste trabalho.
 14. Ob. cit., pgg.
 15. Poemas de Maiakóvski e Poesia russa moderna, além de algumas publicações avulsas.
 16. A palestra teve lugar no Museu Politécnico de Moscou, em dezembro de 1922, e o resumo foi publicado na revista Espetáculos, nº 19, 1923.
 17. Vide Erwin Piscator, Teatro político (pgg.48-59).
 18. Da História do Teatro Dramático Soviético (obra coletiva), Vol. II, pg. 93.
 19. Apud, Ângelo Maria Ripellino; Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda, pgg. 162 e segg.
 20. Por outro lado, naturalmente, não fica fora de propósito a indagação: não teria ele alguma notícia da peça de Maiakóvski?

21, Ângelo Maria Ripellino, ob. cit., pg. 13.

22. Com efeito, o grupo cubo-futurista editou em 1918-1919 o jornal Iskustvo comúni (A arte da comuna), pa- trocinado pelo Comissariado da Instrução Popular. No entanto, o próprio Ripellino também mostra que desde os primeiros anos da Revolução os futuristas e outros artistas de vanguarda encontraram viva oposição da parte de elementos do Partido, que tinham uma concepção bastante conservadora em relação às artes. Maiakóvski se refere a to do momento a semelhante antagonismo. Na realidade, o predomínio do academismo, que ocorreu no período stalinista, tinha suas raízes no ambiente dos anos da Revolução, quando a par do entusiasmo que despertavam em muitos os novos lemas nas artes, os artistas de vanguarda já se chocavam com a incompreensão e hostilidade de certos meios:

A.V. Lunatchárski, então comissário da Instrução Popular, e que havia insistido em que os futuristas deveriam ter todas as possibilidades de expressar suas concepções, era um homem imbuído de cultura clássica e, segundo parece, ficava às vezes chocado com os lemas desabusadamente anti-traditionalistas do grupo cubo-futurista. Tendo apoiado a fundação do jornal Iskustvo comúni, Lunatchárski publicou nele, em 29-12-1918, o artigo "Uma colher de antídoto" (reproduzido na coletânea póstuma de seus trabalhos, Artigos sobre literatura, pgg. 705-707), em que expressava de aprovação à iconoclastia dos futuristas, embora reconhecesse que era bom o novo poder apoiá-los em certa medida, pois tinham sido recusados categoricamente pela arte oficial do poder depositado e foram defensores ardorosos do novo Estado, desde o primeiro momento da existência deste. Lunatchárski escrevia também: "Já declarei dezenas de vezes que o Comissariado da Instrução deve ser imparcial em sua relação com as diversas correntes da vida artística. No que diz respeito aos problemas da forma, não se devem levar em conta os gostos do comissário do povo e dos demais representantes do poder. É preciso proporcionar um desenvolvimento livre a todos os grupos e personalidades. Não permitir a uma corrente abafar outra, depois de se armar quer da glória tradicional, quer do êxito da moda". (pg. 706)

Aliás, quando apresentava o futurismo como um movimento oposto à velha ordem burguesa, Lunatchárski apenas dava expressão a um estado de ânimo comum na época, quando comunistas de vários países encararam com simpatia o próprio Marinetti (Apud Benjamin Goriély, As vanguardas literárias na Europa, pgg. 131-133). Antonio Gramsci escreveu, em 5 de janeiro de 1921, no jornal L'ordine nuovo, um artigo em que comentava favoravelmente uma alocução de Lunatchárski aos dele-

gados ao II Congresso da III Internacional Comunista, quando o comissário do povo lhes afirmou que na Itália existia um intelectual revolucionário e que ele se chamava Filippo Tommaso Marinetti (reproduzido em 1967 pela revista Sipario, com o título: "Marinetti revolucionário?").

Mas, em outras ocasiões, a hostilidade ao novo em arte era mais forte. No livro de Edward J. Brown, A literatura russa desde a Revolução, transcreve-se (pgg. 55,56) do volume Os poemas de Maia kóvski, de I. Machbitz-Vierov (pg.106), o seguinte bilhete de Lênin a Lunatcharski, escrito após a publicação do poema "150.000.000" de Maiakóvski, em 1920: "Você não tem vergonha de haver votado pela publicação de "150.000.000" em tiragem de 5.000? Absurdo, estupidez ou, melhor, estupidez multiplicada por pretensão! A meu ver, essas coisas deveriam ser publicadas apenas uma em dez, e assim mesmo em edições nunca superiores a 1.500 exemplares: para bibliotecas e para leitores excêntricos".

É verdade que, ao comentar favoravelmente o sentido político de um poema de Maiakóvski, em Março de 1922, Lênin dizia: "Não faço parte dos admiradores de seu talento poético, embora reconheça inteiramente minha incompetência nesse terreno", (O.C. IV, 419) mas, sem dúvida, a impressão desfavorável que a obra maiakovskiana causava a Lênin e outros dirigentes ia, nos escalões inferiores, ao encontro da hostilidade que se manifestava, gra aqui, ora ali, por medidas contra a difusão da arte de vanguarda.

Se esta oposição à "derrubada de velharias" promovida pelos cubo-futuristas se manifestou com particular veemência na Rússia, os oponentes de Maiakóvski e de seus amigos por vezes encontraram reação favorável também no Ocidente. Por exemplo, o recente livro de Robert A. Maguire, "Terra virgem vermelha", revela aceitação plena da posição anti-maiakovskiana do crítico A. Vorónski e de seu grupo.

23. L. Pajitnov e B. Chráguin, "O poeta da Revolução e a época atual", pg.70. O trecho de Aragon é de seu livro Literaturas soviéticas, pg. 305.
24. Eis o texto:

"Dofotada no gôsto público"

Aos que nos lêem, o nosso Primeiro e Inesperado. Unicamente nós somos a face de nosso Tempo. A trompa do tempo ressoa por nosso intermédio na arte vocabular.

No outra, o espaço é acanhado. A Academia e Púchkin são mais incompreensíveis que os hieróglifos.+

Jogar Púchkin, Dostoiévski, Tolstói, etc.etc. de bordo do Navio da atuglidade. Quem não esquecer seu primeiro Amor, não conhecerá o amor derradeiro.++

E quem, confiante, há de orientar seu Amor derradeiro para a fornicação de perfumaria de Bal mont?+++É nesse amor que se reflete o espírito vi

ril de hoje?

Quem, assustado, temerá tirar a armadura de papel do fraque negro do guerreiro Briussov?++++
Ou sôbre ela pairam auroras de ignorada beleza? Lavem as maos que tocaram no mucro imundo dos livros escritos por êsses infindáveis Leonid A n driéiev.

Todos êsses Máximos Górkí, Kuprink Blok, Sologub, Riémizov, Aviértchenko, Tchórní, Kúzmin, Búnin, etc. etc. só precisam de uma casa de campo à margem do rio. O destino concede semelhante prêmio aos alfaiates. Do alto dos arranha-céus contemplamos a insignificância dêles!...

Ordenamos que se leiam os direitos dos poetas:

- 1) A ampliação do dicionário, em volume, por meio de palavras criadas arbitrariamente.
- 2) Ao ódio incoercível à língua que existiu antes dêles.
- 3) Afastar, com horror, da frente altiva o laurel da glória de vintém, que vocês teceram com vassourinhas de banho.++++
- 4) Permanecer sôbre o rochedo da palavra "nós", em meio ao mar das vaias e da indignação.

E se por enquanto em nossas linhas ainda ficaram as marcas imundas do vosso "bom senso" e "bom gosto", sôbre elas já tremulam, pela primeira vez, as Fulgurações da Nova Beleza Futura da Palavra Valiosa em Si (auto-formada).

D.Burliuk, Aleksandr Krutchônich,
V.Maiakóvski, Víctor Khliébnikov
Moscou, 1912, dezembro

+ Em Novíssima poesia russa - esboço primeiro (pgg. 3-5), Roman Jakobson desenvolveria uma argumentação crítica e lingüística para demonstrar que os versos de Púchkin, tao louvados por sua "limpidez" e "transparência", eram na realidade menos compreensíveis que os de Khliébnikov e Maiakóvski.

++ Alusão aos versos de F.I.Tiutchev: "Como a um primeiro amor/ O coração da Rússia nao te esquece" (do poema "29 de janeiro de 1837", dedicado a Púchkin).

+++O poeta C.D.Balmont, próximo do simbolismo.

++++O poeta simbolista Valiéri Briussov escrevia então versos belicosos.

No início da I Guerra Mundial, Maiakóvski teve também seu momento de entusiasmo patriótico, mas logo haveria de se voltar contra a guerra, conforme se constata em muitos de seus versos da época, como em "A mag e o crepúsculo morto pelos alemães" (V. tradução de Haroldo de Campos, em Vladimir Maiakóvski, Poemas, pgg. 61, 62).

++++Alusão ao costume russo dos banhos a vapor, em que as pessoas batem no próprio corpo com vassourinhas de tília, e à expressão popular: "Isto nao vale uma vassourinha de banho", com o sentido da nossa: "Isto nao vale um caracol" (ou "...um vintém furado").

25. Trata-se de um vêzo muito comum na época, em diferentes países. Mário da Silva Brito, em sua "História do Modernismo Brasileiro", Vol. I, pgg. 167, 169, 234, 238, 318, 319, conta bem, como os modernistas brasileiros aceitaram o qualificativo de "futuristas", que lhes fôra dado como um peyorativo, e como semelhante aceitação teve caráter de desafio. Foi também o que aconteceu com o futurismo russo.
- Conservou-se por muito tempo o costume de designar como futurista tudo o que fugisse às normas tradicionais de gosto, Assim, na década de 1950, quando residia na cidade de Barbacena, Estado de Minas Gerais, ouvi mais de uma vez os habitantes indignados chamarem de "futurista" a igreja construída em Pampulha, Belo Horizonte. O fato parece ter, no entanto alcance universal. Benjamin Goriély escreveu recentemente: "O termo futurismo serve ao povo até hoje para indicar fenômenos artísticos e literários extravagantes ou bizarros que provocam um choque emotivo" (As vanguardas literárias na Europa pg. 136).
26. Angelo Maria Ripellino, Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda, pg. 26.
27. Ob. cit., pgg. 141 e segg.
28. Roman Jakobson, A novíssima poesia russa - esboço primeiro, pgg. 6-9.
29. Em sua intervenção no debate "O futurismo hoje", que teve lugar em 3 de abril de 1923 (xx anotação taquígráfica em O.C. XII, 260-262).
30. Angelo Maria Ripellino, ob. cit., pgg 26 e segg., 141 e segg., 149 e segg.
31. Massimo Grillandi, "Maiakóvski e os futuristas italianos", Miguel Colucci, "Futurismo russo e futurismo italiano; algumas notas e considerações" etc. Uma exposição relativamente desenvolvida sobre o problema encontra-se em Benjamin Goriély, As vanguardas literárias na Europa, pgg. 54-59.
32. Prefácio de Ruggero Jacobbi a Poesia futurista italiana, pg. 10.
33. Vladímir Maiakóvski, Poemas, pg. 79.
34. Roman Jakobson, "Sobre a geração que esbanjou os seus poetas", pg. 19.
35. Do artigo "Uma gôta de fel" (O.C. I, 349-351).
36. Anotação taquígráfica da intervenção do poeta na discussão "O futurismo hoje", que teve lugar em 3 de abril de 1923, no Clube Central do Proletcult de Moscou.
37. Trecho do resumo de uma conferência de Maiakóvski em Nova York, publicado em Nóvi jornal russo daquela cidade, em 8 de outubro de 1925.

- 38, André Breton, Manifestos do Surrealismo.
- 39, Ob. cit., pg. 79.
- 40, Ob. cit., pgg. 139 e segg.
41. Benjamin Goriély, Ka, pg. 34; Ignazio Ambrogio, "Formalismo e vanguarda na Rússia", pgg. 128 e segg.; Krystyna Pomorska, "A teoria formalista russa e sua ambiência poética", pgg. 78 e segg., 112 e segg., e "As concepções teóricas dos futuristas russos", pgg. 120 e segg.; V. Markov, "Os poemas longos de Vielimir Khliébnikov", pgg. 7, 8, 10; Ângelo Maria Ripellino, Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda, pgg. 31 e segg.
- 42, Roman Jakobson, "Retrospecto", pgg. 148, 149.
43. Krystyna Pomorska, "As concepções teóricas dos futuristas russos", pgg. 78 e segg.
44. Krystyna Pomorska, "A teoria formalista russa e sua ambiência poética", pgg. 101-106. O poema é "O cavalo de Prjeválski", ao qual também se alude no artigo de Maiakóvski "V.V. Khliébnikov", (incluído neste trabalho) e que foi traduzido para português por Haroldo de Campos (V. nota 17 ao referido artigo).
45. Ângelo Maria Ripellino, Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda, pgg. 31 e segg.
- 46, Debate "O pintor no teatro de hoje", neste trabalho, pg. 251.
- 47, "Como fazer versos?" - neste trabalho, pg. 163.
48. No debate "O pintor no teatro de hoje", pg. dêste trabalho.
49. Vladímir Maiakóvski, Poemas, pg. 111, tradução de Haroldo de Campos.
50. Neste trabalho, pg. 228.
51. Vejam-se, neste sentido, as ousadas afirmações de Maiakóvski na discussão sobre a encenação de "O insetor-geral" - êste trabalho, pg. 242
52. V. resumo de conferência de Maiakóvski sobre sua estada em Berlim em 1922 - pg. 8-9 dêste trabalho.
53. A oposição categórica de Lukács às vanguardas européias impediu-o de ver, pelo menos na medida em que me foi dado conhecer seus escritos, êste racionalismo nas vanguardas, cuja visão tornaria bem mais rico e matizado o panorama que traçou em seu ataque ao moderno irracionalismo. A destruição da razão. Valorizar neste sentido a contribuição de um Brecht, de um Maiakóvski, eis uma tarefa digna de empenho. Em lugar disso, eis o que nos diz Lukács, comparando a evolução do pensamento alemão e do russo e deixando completamente de lado todo o irracionalismo que floresceu na Rússia a partir de meados do século XIX, como se não tivessem importância a pregação anti-racionalista

de um Dostoiévski, o anti-cientifismo furioso de Tolstói ou as visões alucinadamente místicas dos simbolistas:

"Uma orientação da cultura alemã no gênero da qual que conduziu de Goethe a Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, conduz diretamente a Hitler, em nome do grande passado da Alemanha. Pense-se - a fim de ver claramente o contraste - na evolução cultural da Rússia. Depois de Púchkin e de Gógol, vêm os grandes teóricos democratas e revolucionários, Bielínski e Herzen, Tchernichévski e Dobroliubov. Sua atividade permitiu ao país de Tolstói assimilar as grandes figuras de Lênin e Stálin, que abriram perspectivas fecundas, inclusive no domínio da cultura nacional: o socialismo e a reflexão sobre sua própria cultura nacional baseiam-se para os russos numa unidade orgânica e não constituem, como para um número tão grande dos melhores alemães do século passado, uma contradição dolorosa". (Georg Lukács, A destruição da raça, vol. II, pg. 313). Anos depois, evidentemente, não se referiria assim a Stálin, mas não é só nisso que está o erro; uma apreciação adequada do irracionalismo russo permitiria perceber, também, a importância da ênfase dada ao regional pela geração que surgiu na época da Revolução Russa.

+ Em outras passagens do livro, este irracionalismo aparece em alusões ligeiras, como a referência à reação filosófica irracionalista, que tanto na Rússia como nos Estados Unidos, tinha suas raízes em Nietzsche (ob. cit., I, 18, 19), ou a análise circunstancial de um aspecto da obra de Dostoiévski: um possível "encontro entre religião e ateísmo" (ob. cit. I, 259, II, 49).

54. V. nota (1) ao artigo "Léger", no presente trabalho.
55. - - Alusão às populações fincas dos territórios em que se estabeleceu o primeiro Estado russo.
56. De A. Blok, "A nova América", Obras num volume, pgg. 230, 231.
57. Khlióbnikov forma o termo krissiátnik, de krissa, rato.
58. Do escrito utópico "Nós e as casas", de Viélimir Khlióbnikov.
59. Nome que se dava à parte de Moscou na margem do rio posta à do Kremlin.
60. Alusão à cidade de Petersburgo, construída sobre um pantano.
61. Ob. cit., 278, 279.
62. Em A máquina do tempo, de H.G. Wells, os descendentes dos ricos de hoje aparecem amolecidos pelas facilidades e pela eliminação da luta pela vida; pequenos no porte; pouco diferenciados pelo sexo; usando uma linguagem constituída sobretudo de verbos e substantivos concretos e da qual se eliminara qua

se totalmente a linguagem figurada (pgg.36 e segg.). Os descendentes dos pobres parecem macacos brancos, de grandes olhos vermelho-acinzentados; cabelos de linho na cabeça e nas costas; não se percebiam se corriam de quatro ou apenas com os antebraços muito abaixados, e lembravam aranhas humanas; viviam nos subterrâneos, onde se deslocavam sobre as paredes (pgg.67 e segg.).

63. O velhíssimo tema da identidade de palavra e mundo, da concretude da palavra, de sua identificação com as coisas, o tema da palavra na natureza e da natureza na palavra, encontra na literatura russa um momento de grande expansão justamente com a geração de Khliébnikov e Maiakóvski.
- A época é também de interesse acentuado pela obra de Dante na Rússia (tratei disso em forma bem mais desenvolvida numa conferência na FFCL da USP, por ocasião do sétimo centenário do nascimento de Dante, em 1965, e que deverá ser publicada), e é sabido que no florentino esse tema irrompe com particular veemência. Na Divina Comédia ele aparece abundante desde o famoso il sol tace (Inferno I, 60), "o sol cala", na tradução brasileira de Augusto de Campos até o falar visível (Purgatório, X, 95). Mas ele é sobre maneira evidente nas Rimas pedrosas, traduzidas para o português e analisadas justamente sob este aspecto por Haroldo de Campos (Traduzir e trovar, pgg. 61-98). "Quisera no meu canto ser tao áspero/ como é nos atos esta bela pedra"- ob. cit. cit. pg. 91,- afirma Alighieri na Quarta Canção e toda a construção de suas canções parece imbuída deste propósito, que reflete ainda, a visão que o poeta tem da amada: pétrea. A tal ponto que o título Rime petrose foi dado pelo dantólogo napolitano Vittorio Imbriani em pleno século XIX, bem antes da atual preocupação com a referida problemática (Ob. cit., pg. 61).
- Depois de irromper com intensidade em Khliébnikov, o tema se torna avassalador em outros poetas também. Ele comparece em inúmeras páginas de Maiakóvski, para quem a identificação de palavra e existência, com a fusão da literatura na vida, não é um desses imperativos superficiais do momento, ligados a modas e movimentos literários, mas algo trágico e profundo, inerente à própria condição de poeta. Entre os apontamentos que deixou para um poema de exaltação dos planos quinquenais, há um fragmento que se inicia assim: "Sei o pulso das palavras a sirene das palavras/ Não as que se aplaudem do alto dos teatros/ Mas as que arrancam os caixões da treva/ e os poetas caminhar quadrúpedes de cedro" (tradução de Augusto de Campos, Vladimir Maiakóvski, Poemas, pg. 131).
- Não é por acaso que Oliecha, em seu livro póstumo, Nem um dia sem uma linha, afirma que só Dante poderia expressar-se assim (pg. 153).
- Ainda com vigor e expressividade, o tema surge em Óssip Mandelstam. Eis um poema seu em tradução de Haroldo de Campos:

Nos bosques, ouropêndulas. Vogais
São a medida única dos versos.
Por ano, uma só vez, e nada mais,
Se mede a natureza com Homero.

A longa dilação já se prepara
Desde manha: o dia abre em cesura.
Pascem os bois. E o langor de ouro pára,
A meio-junco, a nota que amadura.

(Poesia russa moderna de Augusto de Campos,
Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, pg. 129)
Num escrito em prosa, "Viagem à Armênia", Mandelstam
refere-se a "flôres do campo gramaticalmente
incorretas" (pg. 187).

Tôda esta longa série de obras em que aparece so-
bgrana a materialização da linguagem, a sua fu-
são com o mundo, e que se inicia com Khliébnikov,
tem o seu ponto de máxima exuberância na poesia
de Boris Pasternak, particularmente na sua poe-
sia da mocidade, mais tarde repegada a denegrida,
sobretudo a do livro Minha irmã vida. O poema
que dá título ao livro inicia-se com o verso "Mi-
nha irmã vida hoje se desborda" (tradução de Ha-
roldo de Campos), e êste transbordamento é o
transbordar da linguagem e, ao mesmo tempo, de
vida, juventude, impetuosidade. Tôda esta visão
que é típica de Pasternak ficou bem concentrada
nos poemas que aparecem em português no volume
Quatro mil anos de poesia: "Sôbre êstes versos",
"Minha irmã vida hoje se desborda", "Definição de
poesia" e "Poesia", os dois primeiros em tradu-
ção de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, os
dois últimos, de Haroldo de Campos (pgs. 309, 393
e 394). Veja-se, como exemplo sobremaneira con-
vincente, o final de "Poesia":
"Poesia, quando sob a torneira
Um truísmo é um balde de fôlha
Vazio, mais o jato se despeja:
Eis o branco da página: jorra!"

63. Vielimir Khliébnikov, Obras reunidas, pg. 66.
65. *Ib.* pg. 49.
66. Neste trabalho
67. *Ib.*, pg.
68. Tamara Talbot Rice, Uma história concisa da arte russa,
pgs. 251-268; Dicionário Knaurs de arte moderna,
pgs. 122, 123, 157, 158, 174, 249 e 280.
69. N.A. Sviertchkóv, "Construtivismo", pgs. 712, 713.
70. Sôbre a participação de El Lissítzki no construtivismo
russo e sobretudo o projeto gráfico por êle rea-
lizado para uma coletânea de Maiakóvski e que
marcou época, há informações interessantes no ar-
tigo de Haroldo de Campos "Maiakóvski e o cons-
trutivismo", Suplemento literário de O Estado de
São Paulo, 29-9-1962.

71. Coletânea Dada, organizada por Robert Motherwell, pg. 30.
72. Otto Maria Carpeaux chega a afirmar que "Maiakóvski foi por um momento, dadaísta" (As revoltas modernistas na literatura, pg. 92) e, depois, fala em uma "fase de dadaísmo" na obra maiakovskiana (ob. cit., pg. 181).
73. Dicionário Knaurs de arte moderna, pgg. 168, 169.
74. As reproduções que se encontram nos livros sobre a arte da época documentam-no de sobra. No Brasil, o tema foi tratado particularmente por Haroldo de Campos no artigo "Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto".
75. Ob. cit., pg. 41.
76. Robert Motherwell, Dada, pg. 281.
77. De então para cá, a situação mudou em certa medida. Em certa medida. Em 1962, a Academia de Ciências da U.R.S.S. iniciou a publicação periódica da coletânea: Pesquisas tipológico-estruturais, na qual, desde o primeiro número, se admitia plenamente a necessidade de continuar e desenvolver os estudos iniciados pela assim chamada "Escola Formal" russa. Nesse número, havia, entre outros materiais, um resumo do trabalho apresentado por A.K. Jolkóvski no colóquio realizado em Górkki entre 23 e 27 de setembro de 1961, dedicado à aplicação de métodos matemáticos no estudo da linguagem literária: "Exame de alguns velhos trabalhos sobre poética", trabalho este em que se analisavam as contribuições do Formalismo Russo e se destacava particularmente o trabalho de Propp sobre a morfologia do conto popular. Jolkóvski considera sobremaneira importantes, como desenvolvimento das idéias desse período, os trabalhos de Eisenstein sobre a poética do cinema (Pesquisas tipológico-estruturais, 1962, pgg. 290, 291).

Os estudos da "Escola Formal" têm sido citados e utilizados como material de trabalho por estudiosos que se dedicam a uma abordagem semiológica da obra de arte. Tais estudos vêm tendo grande desenvolvimento na União Soviética. Diversas universidades têm publicado trabalhos neste setor, adquirindo particular ressonância as publicações realizadas nos últimos anos pela Universidade de Tartu, iniciadas com o livro de I. M. Lotman: Aulas de poética estrutural, Série I (Introdução, teoria do verso). Esses trabalhos vêm tendo repercussão também no Ocidente. A revista francesa Tel Quel publicou uma coletânea deles com o título "A semiologia hoje na U.R.S.S.", e outra saiu na revista italiana Marcatre, na seção "Problemas da comunicação". Tanto em França como na Itália estão anunciados livros

com traduções dêsses estudos.

O Volume da Pequena enciclopédia literária contém diversas referências, algumas até elogiosas, a trabalhos dos formalistas russos, sendo particularmente significativo o artigo OPOIAZ (sigla de Óbchchestvo izutchénia poetítcheskovo iaziká, Associação para o Estudo da Língua Poética, em torno da qual se desenvolveu a "Escola Formal"), da autoria de D.D.Ivley (pgg. 448-451). A bibliografia que acompanha êsse artigo, bem como outras informações ultimamente recebidas, indicam que têm sido reeditadas na Rússia umas poucas obras dos formalistas.

78. Artigo "Schrappnell de civil", em O.C. I, 305-307.
79. Anotação taquigráfica (que não foi revista pelo poeta) de intervenção no debate "Lef ou bluff?" (pronúncia russa: blef), que teve lugar no auditório do Museu Politécnico de Moscou, e no qual o grupo da Lef defrontou-se publicamente com os que o atacavam pela imprensa, prática aliás freqüente na época. Coube a Maiakóvski fazer a abertura e o encerramento do debate (O.C. XII, 325-350 - o trecho citado figura na pg. 346).
80. O problema foi bem exposto por Victor Erlich em Formalismo russo, pgg. 78-116.
81. Uma defesa desta posição aparece na intervenção maiakovskiana num debate sobre os métodos formal e sociológico (neste trabalho). Boris Arvatov, a quem se refere a "Introdução", foi um teórico ativo do grupo do Proletcult e, depois, da Lef, sendo conhecido sobretudo pela sua defesa de um método formalista-sociológico. Entre seus trabalhos, figura um estudo com o título: "A sintaxe de Maiakóvski. Tentativa de análise formal-sociológica do poema A guerra e o mundo". Apud Pequena enciclopédia literária, Vol. I, pg. 281.
82. Uma exposição particularmente minuciosa e fundamentada se encontra em Ignazio Ambrogio, Formalismo e vanguarda na Rússia, pgg. 26; 143 e segg., 147 e segg., 153; 164, 167 e segg., 173 e segg., 225 e segg., 243 e segg.
83. V. o final de "Abaixo a arte, viva a vida!", neste trabalho.
84. Nas "teses" para a conferência de Maiakóvski, com o título: "Sobre a novíssima poesia russa" (O.C. I, 365).
85. Uma concepção semelhante sobre a relação entre poesia e vida impregnou a obra poética de Pasternak e foi expressa por êle em seu discurso no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, em 29 de agosto de 1934.
86. Traduzido neste trabalho.

87. Roman Jakobson, "O paralelismo gramatical e sua facêta russa", pg. 428.
88. Vladímir Maiakóvski, Poemas, pgg. 95-105, tradução de Augusto de Campos. Outros autores também desaprovam este emprêgo por Maiakóvski da linguagem mais cha e corriqueira. Ela parece estar na raiz da apreciação negativa por Boris Pasternak, que tinha em muito alta conta os primeiros poemas de Maiakóvski: "Com exceção de um documento imortal e pré-agônico, "A plenos pulmões", Maiakóvski me é inacessível a partir do "Mistério-Bufo". Não me dizem nada esses modelos de escrita rimados desajeitadamente, êsse vazio alambicado, êsses lugares-comuns e verdades surradas, escritos de maneira tao artificial, confusa e sem espírito. A meu ver, tem-se aí um Maiakóvski nulo, inexistente. E é surpreendente que êste Maiakóvski nulo é que se tenha consagrado como revolucionário". (~ Ensaio autobiográfico, pg. 43). A mesma posição expressa por Pasternak numa carta ao tradutor alemão Karl Dedecius, que lhe enviara o volume de suas traduções de Maiakóvski: "Caro senhor Dedecius. Agradeço-lhe sinceramente o voluminho de Maiakóvski. Provavelmente, não pode existir tradução mais perfeita dêsse gênero literário... Tive mais uma vez ensejo de refletir sobre o que há de complexo e contraditório em Maiakóvski - não só na tradução de seus versos, e sim muito mais no original, de pensar na maneira de dizer artisticamente pesada (chegando a ser até pétrea e indigesta), no meio da expressão dos pensamentos e formação de rimas e palavras, e, por o outro lado, no pensamento raro, inesperadamente agudo e genial.
- "Mas, visto que o ideal da arte da linguagem consiste para mim na máxima imperceptibilidade e clareza, numa neutralidade transparente, que chegue a tal ponto que o ouvinte ou leitor não perceba a linguagem e se esqueça dela, como se os pensamentos e imagens despontassem por si em seu íntimo, sem uma ajuda aparente de fora; visto que é justamente êste o meu ponto de vista, espanto-me cada vez mais com o fato de que êste poeta de uma penetração genial (mas também admirados do útil e razoável) não tivesse chegado sozinho à consciência de que para as suas extraordinárias representações era particularmente necessário evitar as expressões mais corriqueiras...
- "Desejo-lhe tudo de bom.
- O seu Boris Pasternak."
- (Divulgada pela primeira vez por V. Aleksândrova no artigo "Pasternak sobre Maiakóvski e sobre si mesmo", publicado em Nóvoie rúskoie slovo, Nova palavra russa, Nova York, 2 de agosto de 1959, e transcrita no Vol. III das Obras Reunidas de Boris Pasternak, pgg. 258, 259.
- As palavras implacáveis de Boris Pasternak (que devem ser relacionadas com a posição que assumiu nos últimos anos de vida, quando renegou sua participação na vanguarda literária de 1910 e 20 e denegriu o que sua própria obra tem de mais va

lioso - a exuberância de "Minha irmã vida" e outros livros dessa fase; v. sobretudo o Ensaio autobiográfico) parecem ter encontrado ressonância num estudioso tão sério da obra de Maiakóvski como Ângelo Maria Ripellino, que soube desvendar com penetração e entusiasmo tantos aspectos da obra maiakovskiana. No prefácio à sua tradução do poema "Lênin" (característica por grande fidelidade, a verdadeira, aquela que torna a tradução um verdadeiro trabalho criador), transparece um cansaço daqueles aspectos de Maiakóvski que parecem ter exasperado Pasternak (pgg.5-7), mas, deve-se acrescentar, trata-se de uma das obras maiakovskianas em que eles aparecem em maior profusão.

Talvez tenha sido esta igualmente a faceta de Maiakóvski que levou Otto Maria Carpeaux a dizer que o poeta fôra "prejudicado" pela ambição de "dizer o que nunca fôra dito em poesia a os que nunca ouviram poesia" (As revoltas modernistas na literatura, pg. 160).

Tôda esta crítica mais recente faz eco a uma série de ataques que Maiakóvski sofreu em vida, e justamente pela sua ânsia de unir poesia e propaganda. Segundo A.Vorónski, seu verdadeiro dom poético era lírico e não declamatório. Referindo-se a seus poemas de amor escreve que "em tôda a nossa poesia dificilmente se encontrarão poemas tão repassados de paixão e de tormenta, tão descobertos e despídos". Mas êsses poemas, diz Vorónski, são tipicamente decadentes, enquanto os seus poemas revolucionários seriam uma traição ao seu talento mais autêntico, uma falsidade. O crítico afirma que "uma das tragédias mais profundas de nosso tempo" consistiria em que Maiakóvski atingia seu ponto mais alto como poeta quando fracassava como ideólogo, mas que, assim mesmo, o Maiakóvski "errado" era preferível ao "correto" (A.Vorónski, "V.Maiakóvski", Apud Robert A.Maguire, Terra virgem vermelha, pg.209). + Traduzido para o português por Haroldo de Campos, em Poesia russa moderna, pgg. 176-182.

89. Posição semelhante à de Maiakóvski, em relação a êste problema, foi assumida por Antônio Houaiss, em Seis poetas e um problema, pgg. 132-136, a propósito de João Cabral de Melo Neto, que era então atacado por usar expressões e palavras "não poéticas". Ademais, Sérgio Buarque de Holanda fôra dos primeiros a voltar-se contra os ataques então dirigidos a João Cabral de Melo Neto por causa do emprêgo dessas expressões. "Quem não conhece êsse gosto do estereótipo nos decretos, por exemplo, de um dos jovens da 'geração de 45', quando sustenta que o bom verso não contém esdrúxulas (apesar de Camões), que a palavra 'fruta' deve ser desterrada em poesia, em favor de 'fruto', e a palavra 'cachorro' igualmente abolida, em proveito de 'cão', e mais, que o Oceano

Pacífico (adeus Melville e Gauguin!) não é nada poético, bem ao oposto do que sucede com seu vizinho, o Oceano Índico?" (Sérgio Buarque de Holanda, "Rebelião e convenção", Apud Haroldo de Campos, Metalinguagem, pg. 76, nota 1).

90. Benjamin Goriéli comenta da seguinte maneira o interesse que a filosofia croceana despertou recentemente na U.R.S.S. e em outros países do bloco socialista: "A dialética de Croce convém à política de coexistência dos períodos kruchoviano e pós-kruchoviano: ela consiste em aceitar a antinomia, renunciando à síntese. A antítese não supera a tese, e isto se traduz em Croce na ausência de decisão, devido a realidade demasiado brutal em que viveu. Não espanta, pois, que a filosofia de Croce, até agora combatida pelos marxistas, conheça de repente uma renovação de interesse tanto na U.R.S.S. como nos países de democracia popular, sobretudo na Polônia. Com o título 'Nas pegadas de Benedetto Croce', Julius Strynovsky publicou em Kultura de 16 de junho de 1963 uma resenha elogiosa do livro de Eugênio Garin, A cultura italiana nos séculos XIX e XX, La terza, Bari, 1962". (Benjamin Goriély, As vanguardas literárias na Europa, pg. 130, nota 3).
91. Augusto de Campos sugere a necessidade de enfrentar este choque, ao realizar uma foto-montagem em que os semblantes de ambos aparecem fundidos (revista Invenção e jornal Correio da Manhã).
92. Aprisionado por tropas norte-americanas durante a Campanha da Itália, na Segunda Guerra Mundial, Ezra Pound foi encerrado numa jaula, junto a um acampamento militar. Levado para os Estados Unidos e acusado de alta traição, foi declarado insano mental e internado por treze anos num manicômio judiciário, de onde saiu após campanha neste sentido movida por intelectuais norte-americanos. Velho e doente, reside agora na Itália. Tem sido procurado por diversos repórteres, que só conseguem dêle uma trágica auto-negação. Eis, por exemplo, o que disse numa entrevista com Grazia Livi: "Vivi a vida inteira acreditando saber alguma coisa. Mas, depois, chegou um dia estranho, e eu percebi que não sabia nada, sim, não sabia nada. E então as palavras se esvaziaram de sentido..." (Grazia Livi, "Eu sei que não sei nada", pg. 92) E foi também uma auto-negação lancinante o que o poeta beat Allen Ginsberg obteve dêle, quando o procurou como a um mestre, com humildade e contrição, declinando a sua condição de judeu e de budista, embora Pound tivesse atacado outrora com violência judeus e budistas. A todas as declarações veementes de Ginsberg, no sentido de que ele e toda a sua geração tiveram em Pound o seu mestre, o velho poeta só respondia com frases curtas de auto-negação, chegando a afirmar que aos setenta chegara à conclusão de

- que era um moron (isto é, de idade mental que não ultrapassava os doze). Disse: "Tudo bem que fiz, ficou estragado pelas más intenções—a preocupação com coisas irrelegantes e estúpidas". E depois, devagar e com ênfase: "Mas o pior erro que eu cometi, foi aquele preconceito estúpido e suburbano, o anti-semitismo". (Michael Reck, "Uma conversa entre Ezra Pound e Allen Ginsberg", pg. 29).
93. T.S.Eliot; prefácio a Ensaio literários de Ezra Pound, pg. XIII.
94. Ob. cit., pg. XIII.
95. Ezra Pound, ABC de leitura, pgg. 11 e segg.
96. Ob.cit., pgg. 18 e segg.; Ensaio literários, pgg. 15 e segg.
97. ABC de leitura, pg. 103.
98. Ob, cit., pg. 199; Ensaio literários, pg. 5.
99. Ob.cit., ABC de leitura, pgg. 56 e segg., 68, 201, 202, 205, 206.
100. Ob,cit., pg. 201.
101. Ob. cit., pg. 200.
102. Ensaio literários, pg.12. No trecho, Pound cita T.S. Eliot: "Nenhum vers é libre para o homem que quer fazer um bom trabalho".
103. A.B.C.de leitura, pg. 91.
104. Ob, cit,, pg, 76,
105. Ob, cit., pg, 76.
106. Ob.cit., pgg. 30 e segg.
107. Pg. 74 e segg. Aliás, Mário de Andrade também insistiu, citando Ribot, com que a crítica é elemento in dispensável da poesia ("A escrava que não é Isaura, pgg. 205 e segg. 225, 285). Em apoio desta asserção, cita ainda Dermée: "O poeta é uma alma ardente, conduzida por uma cabeça fria"(Ob. cit., pg. 206).
108. A.B.C.de leitura, pgg. 17 e segg.; 74 e segg. cf. Ensaio literários, pgg. 18 e segg.
109. A.B.C. de leitura, pg. 17.
110. Ob. cit., pg. 28; Ensaio literários, pg. 23.
111. Ensaio literários, pg. 26.
112. V. tradução brasileira de Haroldo de Campos em Poesia russa moderna, pgg. 165-175.
113. Víctor Chklóvski narra como os antigos ícones russos produziram verdadeiro impacto sobre a vanguarda russa da década de 1910. Naquela ocasião, fize-ra-se a restauração do mosteiro de Ferapont em Moscou e, retirando-se a camada de pintura que

recobria os antigos afrescos, descobriram-se "contornos de figuras que se moviam estranhamente, lembrando filamentos de árvore como se vêem num tóco serrado. Tensos, condensados, como que amarrados, os afrescos do mosteiro de Ferapont a sustavam, não se acreditou nêles. Decidiram que o restaurador estava enganando os arqueólogos. E os afrescos foram cobertos de nova camada de tinta". Mesmo assim, êles já haviam provocado grande impressao em muitos artistas, entre os quais o pintor Vassíli Tchekríguin, muito amigo de Maiakóvski (Víctor Chklóvski, Sôbre Maiakóvski, pg. 272). Esta relação entre a arte dos ícones e as escolas pictóricas russas de vanguarda é sublinhada também por Tamara Talbot Rice em sua História concisa da arte russa, pgg.252-259.

114. Ensaio autobiográfico, pg. 41.
115. Lília Brik, "Versos alheios" (capítulo das Reminiscências).
116. V. nota, 11.
117. Em A.S. Púchkin, O negro de Pedro, o Grande.
118. Esta última observação foi sugerida por Annete Rezende de Rezende.
119. Excepcionalmente, deixei na transliteração a dupla nn, pois ela indica, no caso, o processo da formação verbal em russo.
120. Roman Jakobson, Novíssima poesia russa - esboço primeiro, pg. 4; "A procura da essência da linguagem", pg. 38 (o artigo está incluído na coletânea brasileira de Jakobson: Linguística e comunicação)
121. V. final de "Abaixo a arte, viva a vida!", neste trabalho.
122. Final de "Como fazer versos?" (Ib.)
123. Olavo Bilac, "Profissão de fé", pg. 5.
124. A expressão é de Augusto de Campos no estudo "A moeda concreta da fala", em Teoria da poesia concreta pg. 111, ao citar o trecho em que Sapir trata do assunto (A linguagem, pgg. 116, 117). Trata-se porém, de um tema velhíssimo (na literatura russa, já fôra tratado por Púchkin no artigo "Sôbre o estilo poético"), retomado pelos modernos. Mikael Dufrenne afirma que o poeta procura restituir à linguagem "sua espontaneidade e sua força, sua naturalidade, contra o uso comum que tende a desanaturá-la; tratando-a como uma ferramenta (O poético, pgg. 14, 15). Aliás, é na base da mesma constatação que Roman Jakobson propoe uma visao diferente da periodologia das escolas poéticas, em Novíssima poesia russa - esboço primeiro, pgg. 3-10.
125. A teoria do "efeito de estranheza" foi formulada por Chklóvski em forma bem mais desenvolvida, sobretudo em seu livro Teoria da prosa. Nesse livro, êle afirma ter-se baseado numa formulação de Broder

Christiansen, que em sua Filosofia da arte traçou, em 1909, de uma Differenz qualität, qualida de de divergência da norma, ou sensação diferencial; que seria o fundamento da percepção artística. Mas, a propósito do "efeito" chklvovskiano, Vítor Jirmúnski, em Problemas de teoria da literatura, lembrava já em 1919 um conhecido trecho de Samuel Coleridge sobre o "encanto da novidade" em Wordsworth; cf. Biografia literária, pg. 161. Apud Ignazio Ambrogio, Formalismo e vanguarda na Rússia, pg. 146.

126. Vladímir Maiakóvski, "A plenos pulmões", em Poemas, pgg. 119-127, tradução de Haroldo de Campos, re produzido em Poesia russa moderna, de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, pgg. 176-182.
127. Na autobiografia "Eu mesmo" (neste trabalho), capítulo "O inusitado".
128. A. Vorónski, que manteve acirradas polêmicas com Maia kóvski, escreveu num artigo incluído em seu li vro A arte de ver o mundo (1928): "Por que a Vê nus de Milo continua a estabelecer para nós um padrão inatingível, não obstante a grande diversidade de gosto, modo de vida e sentimento, entre nós e os gregos? Porque existe uma beleza objetiva na natureza, que o artista nos revela em suas obras" (pg. 88; Apud Robert A. Maguire, Terra virgem vermelha, pg. 217). Dêste modo, em sua oposição a Maiakóvski, Vorónski apegava-se a uma concepção que não levava em conta sequer a distinção entre o belo da arte e o belo natural expressa por Hegel, que afirmava, já no início do século XIX: "É belo somente aquilo que encontra sua expressão na arte, como criação do espírito; o belo natural só merece este nome na medida de suas relações com o espírito". Estética, Vol. I (Introdução), pg. 12.
129. Vladímir Maiakóvski, Poemas, pgg. 95-105, tradução de Augusto de Campos.
130. A.S. Púchkin, "Sobre o estilo poético", pg. 81.
131. A.S. Púchkin, resenha sobre os livros Vida, poesias e pensamentos de Joseph Delorme e As consolações, de Sainte-Beuve, pg. 243.
132. Este aspecto foi sublinhado particularmente por Laís Corrêa de Araujo, após a publicação dos Poemas de Maiakóvski pela Editora Tempo Brasileiro. Referindo-se a meu prefácio ao livro; onde havia certamente uma lacuna, escrevia: "...é evidente no espectro do poema maiakovskiano que este é óticamente ativo na sua assimetria, por onde vai crescendo a imanência da matéria viva do pensamento. Além do que assinala Boris Schnaiderman quanto à riqueza e leveza do vocabulário coloquial, é preciso (e é possível agora, por esta ontologia) verificar a existência de uma cons

ciência crítica do poeta quanto ao uso do espaço gráfico, que limpa no poema seu caráter de acidente fortuito, para torná-lo um ato regular e unitário, destinado a funcionar como uma rota esquemática do pensamento geratriz. Assim, o revolucionário e o homem de luta, vivendo dentro do poeta, conseguem aquela ideal simbiose do eu e do coletivo, por uma tomada de consciência mais profunda e uma ação mais eficaz, através da técnica de controle das unidades morfológicas e semânticas com que chega ao ponto de encontro último que é o poema participante"...."Daí que o eixo ideológico vai ser uma megamolécula composta das partículas verbais do valor próprio, original, polarizadas no sentido matemático da ordenação para um resultado completo - o poema". (Suplemento de Minas Gerais, 4-11-1967).

Lila Guerrero, no prefácio às Obras escolhidas de Maiakóvski, por ela organizadas, afirma que o "verso escalonado" do poeta fôra tomado de "O lance de dados" de Mallarmé (pg. 9). Segundo o depoimento de Agustín Larrauri (autor da tradução espanhola de "Um lance de dados"), recolhido por Haroldo de Campos, Lila Guerrero, na exposição iconográfica comemorativa do vigésimo aniversário da morte de Maiakóvski; por ela organizada no Instituto Argentina - U.R.S.S. de Buenos Aires, teria exposto lado a lado cartazes com poemas de Maiakóvski e amostras de "Um lance de dados" (Haroldo de Campos, "Maiakóvski em português: roteiro de uma tradução", pg. 28).

133. Uma informação mais pormenorizada encontra-se no artigo de Haroldo de Campos: "Maiakóvski e o conspuitivismo" (Suplemento Literário de O Estado de Sao Paulo, 29-9-1962).
134. Tradução inglesa em New Left Review.
135. Cisnéia (Liebiédia) era o nome que se dava na Antiguidade à região das estepes entre o Don e o Volga.
136. Viélimir Khliébnikov, "O rádio do futuro", pg. 295. Aqui, evidentemente, aparece um prenúncio da formulação de McLuhan sobre o mundo reduzido a uma aldeia tribal, graças aos modernos meios de comunicação.
137. A.A. Jarov, poeta frequentemente ironizado por Maiakóvski, e que se tornaria depois um representante típico da poesia laudatória do período stalinista.
138. Alusão a obra de Lênin.
139. Ângelo Maria Ripellino frisa que Maiakóvski era mais radical que Meyerhold, que o poeta se tornou, por algum tempo, o autor-pilôto, o fulcro de todo o teatro de Meyerhold, e que, após a morte de Maiakóvski, o grande diretor foi perdendo o senso de um teatro realmente revolucionário, empenhado di

retamente nos problemas da época (Ângelo Maria Ripellino, Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda, pgg. 240 e segg.) Estas asserções de Ripellino são confirmadas pela anotação que Iúri Ieláguin fez da intervenção de Meyerhold na Conferência Pan-Soviética de Diretores de Teatro que teve lugar em 15 de junho de 1939. Na conferência, Meyerhold se conduziu com rara dignidade; concluindo seu discurso com as palavras: "Na caça ao formalismo, vocês destruíram a arte!" Mas, embora repelisse com veemência a tentativa de se reduzir toda a arte cênica a um único padrão, admitiu também alguns erros que teria cometido: "Com efeito, em algumas das minhas encenações de peças clássicas, eu me permiti demasia das experiências, dei liberdade demasiada à imaginação, esquecendo por vezes que o valor artístico do próprio material com que eu trabalhava era sempre e em todas as ocasiões superior a tudo o que eu pudesse acrescentar. E eu reconheço que às vezes justamente na encenação de peças clássicas deveria me conter mais, ter maior modéstia como criador." (I. Ieláguin, O gênio sóbrio, pg. 409; -o discurso está traduzido para o português, em Aldomar Conrado, O teatro de Meyerhold).

Mas, não obstante esse arrependimento tardio, os anos de colaboração com Maiakóvski deixaram profunda marca em Meyerhold. Num escrito de 1936, ele recorda fascinado o poeta em quem vê alguém voltado para o futuro, alguém que dificilmente era compreendido em sua época, a tal ponto que ele próprio, Meyerhold, tinha às vezes dificuldade em acompanhá-lo, do que teriam resultado deficiências de encenação. (V. E. Meyerhold, "Uma palavra sobre Maiakóvski").

140. V. New Left Review, num. cit.
141. Óssip Brik. "A drenagem da arte", jornal Iskustvo comuni (A arte da comuna), Petrogrado, 7-12-1918, reproduzido parcialmente em O.C. XII, 623.
142. Isto a par de uma diferença essencial na visão do fenômeno literário, da tradição artística, etc. (V. sobretudo Georg Lukács, Realismo crítico hoje, pgg. 33 e seguintes).
143. Walter Benjamin, "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica".
144. Intervenção no debate "Por que se calam os escritores?!" cujo resumo foi publicado na revista Teatrálnaia Moskvá (Moscou teatral), 1921, nº8, e reproduzido em O.C. XII, 457.
145. V. pg. 147 deste trabalho.
146. Existe tradução francesa muito boa de Elsa Triolet, incluída na antologia de poesia russa por ela organizada.

147. Andriéi Biéli, A. Blok, pgg. 28-29. É certamente uma prosa para iniciados. Alude-se ali a uma concepção do filósofo místico Vladimir Solovióv, cuja influência absorvente aparece na obra de Biéli. Para Solovióv, Sofia, a sabedoria, é também mulher e lhe teria aparecido três vezes: em 1862, aos nove anos, como garôta da mesma idade, numa igreja de Moscou; no Museu Britânico, em 1875; e no deserto próximo ao Cairo, em 1876. Divina e terrena, personificação do amor místico, mas também do erotismo, supra-sensível, porém, sujeita à queda, Sofia estava no centro das preocupações do filósofo, cuja concepção mística foi marcada pela doutrina dos gnósticos. No trecho de Biéli citado, há uma alusão ao gnóstico Valentino, que Solovióv considerava o maior filósofo de todos os tempos (Apud Benjamin Goriély, As vanguardas literárias na Europa, pgg. 13-17). A referência aos "velhos crentes" lembra a seita dos que não aceitaram a reforma introduzida, no século XVII, pelo patriarca Nícon nos textos litúrgicos da Igreja Russa.
148. V. a série O romance verdadeiro da III República, dirigida por Gilbert Guilleminault e, particularmente, o volume A belle époque.
149. A. Riémizov, No brilho róseo, pgg. 400-402.
150. Roman Jakobson, "Sôbre a geração que esbanjou os seus poetas", pg. 7.
151. Vladimir Maiakóvski, Poemas, pgg. 119-127, reproduzido em Poesia russa moderna, de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, pgg. 176-182; tradução de Haroldo de Campos.
152. Víctor Chklóvski, Sôbre Maiakóvski, pg. 408.
153. Isaac Bábel, "Autobiografia".
154. Em russo Konármia (Exército montado). O livro teve muitas traduções no Ocidente, inclusive algumas em português. Recentemente, foi traduzido quase todo o conjunto conhecido dos contos de Bábel, com o título Cavalaria vermelha.
155. Escrito inacabado a que já me referi no artigo "Inéditos de Isaac Bábel", Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 27-5-1967, onde comentei os inéditos publicados na parte referente a Isaac Bábel no volume da série Herança Literária dedicado a autores soviéticos.
156. Traduzida por mim para o português e incluída no volume Novelas russas.

POÉTICA E VIDA

EU MESMO(1)

Tema

Sou poeta. É justamente por isto que sou interessante(2). E sobre isto escrevo. Sobre o restante: apenas se foi defendido com a palavra.

Memória

Burliuk dizia: Maiakóvski tem memória igual às estradas de Poltava: quem se arrica por lá, perde a galocha. Mas eu não lembro rostos nem datas. Só me lembro de que no ano 1.100 certos "dórios" foram estabelecer-se não sei onde. Não me lembro dos pormenores desta ocorrência, mas deve ter sido ocorrência importante. Mas lembrar: "Isto foi escrito no dia 2 de maio. Pávlovsk. Repuxos." é absolutamente mesquinho.(3) Por isto, nado livremente em minha cronologia.

O principal

Nasci em 7 de julho de 1894 (ou 93 - há divergência entre a opinião de mamãe e a da fôlha de serviço de meu pai. Em todo caso, não foi mais cedo). Local: a aldeia de Bagdádi, govêrno de Kutaíssi, Geórgia.(4)

Composição da família

Pai: Vladímir Constantínovitch (guarda florestal em Bagdádi), morreu em 1906.

Mamãe: Aleksandra Aleksiéievna.

Irmãs:

a) Liuda.

b) Ólia.(5)

Outros Maiakóvskis, ao que parece, não há.

1ª Lembrança

Noções do pitoresco. O lugar é desconhecido. Inverno. Meu pai assinou a revista "Pátria". Ela tem um suplemento "humorístico". As coisas engraçadas são discutidas e esperadas. Meu pai caminha e canta o seu eterno "Allons enfants de la por quatro".(6) A Pátria chegou. Abro e logo (há uma gravura) berro: "Que engraçado! Titio está beijando titia". Deram risada. Mais tarde, quando chegou o suplemento e era preciso realmente rir, ficou claro: fôra unicamente de mim que haviam rido antes. Assim divergiram as nossas

noções sôbre gravuras e sôbre humor.

2ª Lembrança

Noções de poético. Verão. Chega, um horror de gente. Um universitário bonito, e delgado: B.P. Gluchkóvski. De senha. Um cadernão de couro. Papel brilhante. No papel, um homem delgado sem calças (ou talvez de calças justas), diante do espelho. O homem se chama "Ievguienioniéguin". (7) Bória (8) era comprido, e o homem desenhado também. Natural. Para mim, Bória era aquêle mesmo, "Ievguienioniéguin". Esta opinião se manteve uns três anos.

3ª Lembrança

Noções do prático. Noite. Atrás da parede, um murmúrio, infindável de papai e mamãe. A respeito do piano de cauda. Não dormi a noite inteira. Uma frase martelava-me sem cessar. De manhã, saí numa corrida: "Papai, o que quer dizer prorrogação de dívida?" A explicação agradou muito.

Maus hábitos

Verão. Número assustador de visitas. Os aniversários se aglomeram. Meu pai se vangloria de minha memória. Obrigam-me a decorar versos para cada aniversário. Lembrome de uns decorados especialmente para o aniversário de papai:

Certa vez, perante a turba,

Das montanhas conjugadas... (9)

Eu me irritava com aquêle "conjugadas" e com o acento diferente em "rochas". (10) Eu não sabia quem eram elas, e não queriam encontrar-me pessoalmente. Mais tarde, eu soube que aquilo era o poético, e passei a odiá-lo em silêncio.

Raízes do romantismo

A primeira casa de que me lembro distintamente. Dois andares. O de cima é nosso. O de baixo, uma pequena fábrica de vinho. Uma vez por ano, carroças carregadas de uva. Prensavam. Eu comia. Eles bebiam. Tudo isto, no território da antiqúissima fortaleza georgiana perto de Bagdádi. A fortaleza é rodeada pela muralha em quadrilátero. Nos cantos das muralhas, plataformas para os canhões. Ameias. Atrás das muralhas, valados. Além dos valados, florestas e cha

cais. Acima das florestas, montanhas. Cresci. Corria para a mais elevada. As montanhas se abaixam para o Norte. Mais para o Norte ainda, uma interrupção. Sonhava: é a Rússia. Da va uma vontade incrível de ir para lá.

O inusitado

Cêrca de sete anos. Meu pai começou a me levar para a ronda das maças, a cavalo. Um desfiladeiro. Noite. Envolto na neblina. Nem via meu pai. Uma vereda estreitíssima. Meu pai provavelmente empurrou com a manga um ramo de roseira-brava. O ramo cravou os espinhos em minhas faces. Soltando pequenos gritos, vou tirando os espinhos. De repente, desapareceram a dor e o nevoeiro. Na neblina que se dispersou sob nossos pés, algo mais brilhante que o céu. É a eletricidade. A usina metalúrgica do príncipe Nakachidze. Depois de ver a eletricidade, deixei completamente de me interessar pela natureza. Objeto não aperfeiçoado. (11)

Estudo

Ensinavam-me mamãe e primas de diferentes graus. A aritmética parecia inverossímil. Era necessário calcular pêras e maçãs distribuídas a meninos. No entanto, eu sempre recebia e dava sem contar. No Cáucaso, há frutas à vontade. Foi com gosto que aprendi a ler.

Primeiro livro

Não sei que "Passarinheira Agáfia". Se naquele tempo eu tivesse encontrado alguns livros daqueles, deixaria de ler para sempre. Felizmente, o segundo foi Dom Quixote. Isto é que é livro! Fiz uma espada de madeira e armadura e aniquilava tudo ao redor.

Exame

Mudança. De Bagdádi para Kutaíssi. Exame para o ginásio. Passei. Perguntaram-me sobre a âncora que tinha na manga: sabia bem. Mas o padre me perguntou o que era "oko". Respondi. "Três libras" (é assim em georgiano). Os amáveis examinadores me explicaram que "oko" era "ôlho" na língua antiga, em eslavo eclesiástico. (12) Por pouco não levei bomba. Por isto, odiei no mesmo instante tudo o que era antigo, eclesiástico e eslavo. (13) É possível que daí tenham surgido meu futurismo, meu ateísmo e meu internacionalismo.

Ginásio

Preparatório, 1º e 2º. Tiro o primeiro lugar.

Cubro-me de notas cinco. Leio Júlio Verne. O fantástico em geral. Certo barbudo começou a descobrir em mim talento para a pintura. Ensina-me de graça.

Guerra com o Japão

Em casa, cresceu o número de jornais e revistas. "Notícias russas", "Palavra russa", "Riqueza russa", etc. Leio tudo. Deram-me corda. Entusiasma-me os cartões postais com cruzadores. Amplio e faço cópia. Apareceu a palavra "panfleto". Os panfletos eram pendurados pelos georgianos. Os cossacos penduravam os georgianos nas forcas. Meus amigos eram georgianos. Passei a odiar os cossacos.

Material clandestino

Minha irmã chegou de Moscou. Entusiasmada. Deu-me em segredo uns papéis compridos. Isto me agradava: era muito arriscado. Lembro-me ainda. O primeiro.

Volte a si, companheiro, volte a si, meu irmão,
Largue já o fuzil sobre a terra.

Eh um outro, com o final:

...ou então um caminho diverso:

P'ra a Alemanha, com o filho, a mulher e a
mamãe...

(sobre o czar).

Era a revolução, E era em verso. Versos e revolução como que se uniram na mente.

1905

Não conseguia estudar. Começaram as notas dois. Passei para o quarto ano unicamente porque me acertaram uma pedra na cabeça (eu brigara em Rion): na segunda-época, os professores tiveram pena. Para mim, a revolução começou assim: meu amigo Isidor, cozinheiro de padre, pulou de a l egria descalço sobre o fogão: tinham morto o general Alíkhanov. O pacificador da Geórgia. (14) Seguiram-se comícios e passeatas. Segui também. Bom. Apreendo pictòricamente: de prêto os anarquistas, de vermelho os social-revolucionários, de azul os social-democratas, de outras côres os federalistas.

Socialismo

Discursos, jornais. De tudo isto: conceitos e palavras desconhecidas. Exijo explicação a mim mesmo. Livrinhos brancos nas janelas. "A procelária". (15) O mesmo tema. Compro todos. Levantava-me às seis da manhã. Lia até a em briaguez. O primeiro: "Abaixo os social-democratas!". O segundo: "Conferências sôbre Economia". (17) Impressionou-me para sempre a capacidade dos socialistas de desenredar os fatos, de sistematizar o mundo. "O que ler?" - se não me engano, de Rubákin. Li o aconselhado. Muita coisa não enten do. Pergunto. Fui introduzido num círculo marxista. Quando cheguei, estavam lendo "O Programa de Erfurt". (18) No meio. Sôbre o lumpenproletariat. Passei a me considerar social-democrata: carreguei as carabinas Berdan de meu pai para o comitê social-democrático.

Quem me agradava pelo físico era Lassale. Provavelmente porque não tinha barba. Ar mais m^oço. Misturei Las sale com Demóstenes. Vou até Rion. (19) Faço discursos com pedrinhas na bôca.

Repressão

No meu entender, tudo começou com o seguinte: quando houve pânico (talvez, por ação da polícia) numa pa s seata em memória de Bauman, (20) eu (caído) levei pancada na cabeça com um tambor enorme. Assustei-me pensando: a ca be ça rachou.

1906

Meu pai morreu. Ficou o dedo (estava pregando pa péis de serviço) Septicemia. Desde então, não suporto alfinê tes. Acabou o bem-estar. Depois do entêrro de meu pai, s^o bram-nos 3 rublos. Vendemos febril e instintivamente mesas e cadeiras. Largamos para Moscou. Para quê? Nem conhecidos tínhamos ali.

Viagem

O melhor de tudo: Baku. Tôrres de petróleo, caixas d'água, o melhor perfume (petróleo) e depois a estepe. D de serto até.

Moscou

Paramos em Razumóvski. Conhecidas: as irmãs Plót

nikov. De manhã, vapor para Moscou. Alugamos apartamentozinho na Brónais.

Coisas de Moscou

Elas vão mal quanto à comida. Pensão: 10 rublos por mês. Eu e as duas irmãs estudamos. Mãe teve de sublocar quartos e dar refeições. Os quartos são ordinários. Os inquilinos eram estudantes pobres. Socialistas. Lembro-me: diante mim, o primeiro "bolchevique", Vássia (21) Kandeláki.

O agradável

Mandaram-me comprar querosene. 5 rublos. Na loja colonial me deram de troco 14 rublos e 50 copeques; lucro líquido: 10 rublos. Fiquei com dor de consciência. Percorri duas vezes a loja (O "Programa de Erfurt" não me deixava em paz). - "Quem foi que se enganou, o patrão ou um empregado?" - pergunto baixinho a um caixeiro. - "O patrão!" - Comprei e comi quatro pães com frutas secas. Com o que sobrou, andei de barco pelas represas Patriárchi. Desde então não suporto nem ver pão com frutas secas.

Trabalho

Dinheiro na família não há. Foi preciso desenhar e gravar a fogo. Fixaram-se na memória sobretudo os ovos de Páscoa. Redondos, eles giram e rangem como portas. Eu vendia os ovos na loja de artesanato da Nieglnaia. (22) 10 a 15 copeques cada um. Desde então, odeio profundamente os Boem (23), o estilo russo e a mania do artesanato.

Ginásio

Eu me transferi para o 4º ano do Ginásio nº 5. Notas um, fracamente variadas com notas dois. Sob a carteira, o "Anti-Düring".

Leitura

Eu não admitia sequer a literatura. Filosofia. Hegel. As ciências naturais. Mas, sobretudo, marxismo. Não existe obra de arte que me tenha entusiasmado mais que o "Prefácio" de Marx. (24) Obras clandestinas saíam dos quartos dos estudantes. "Tática do combate de rua", etc. Lembro-me distintamente do livrinho azul de Lênin, "Duas táticas". (25) Agradava-me o fato de o livro ter sido cortado sem mar

gens. Para a distribuição clandestina. A estética da economia máxima.(26)

O primeiro quase poema

O Ginásio Nº 3 editava a revistinha clandestina "Impulso". Fiquei despeitado. Outros escrevem, e eu não posso?! Fiz ranger a pena. Saiu algo incrivelmente revolucionário e na mesma medida horrível. Qualquer coisa como Kirilov escreve hoje em dia.(27) Não me lembro de nenhuma linha. Escrevi um segundo. Saiu lírico. Considerando que tal estado interior era incompatível com a minha "dignidade socialista", larguei de vez.

O Partido

1908. Ingressei no PSDOR (ala bolchevique). Fiz exame num subdistrito comercial e industrial. Passei. Como propagandista.(28) Fui trabalhar com padeiros, depois com sapateiros e, finalmente, com gráficos. Na conferência municipal, fui eleito para o Comitê da cidade. Estavam nêle Lomov, Povóljetz, Smidóvitch e outros. Eu me chamava "camarada Constantin". Mas não cheguei a trabalhar ali:fui apalhado.

Prisão

Em 29 de março de 1908, fui cercado em Gruzíni. A nossa tipografia clandestina. Comi o bloco de notas. Com endereços e capa dura. A delegacia em Priésnienski. A Okhrana. A delegacia de Suchchov. O juiz de instrução Voltanóvski (provavelmente se considerava esperto) me fêz escrever um ditado: eu era acusado de ter escrito uma proclamação. Fiquei assassinando de tôdas as maneiras o texto. Escrevi: "socialdemocrático". Talvez os tenha enganado. Fui solto condicionalmente.(29) Na delegacia, li perplexo Sá nin.(30) Não sei por que, êle existia em tôdas as delegacias. Provavelmente, para redimir as almas.

Sai. Cêrca de um ano de trabalho partidário. E novamente uma curta prisão. Tiraram-me o revólver. Makhmudbekov, então subcomandante Kriestov, amigo de meu pai, preso casualmente comigo, declarou que o revólver era dêle, e eu fui solto. (31).

Terceira prisão

Os que moram em nossa casa (Koridze, nome de guerra Mortchadze, Gueruláitis e outros) estão preparando uma passagem subterrânea. Para libertar mulheres condenadas a trabalhos forçados. Conseguimos organizar uma fuga na prisão de Novínski. Fui apanhado. (32) Não queria ficar prêso. Fiz escândalo. Era transferido de uma delegacia a outra: Basmánaia, Miechchánskai, Miasnítzkaia, etc., e, finalmente, fui parar em Butirki. Cela individual Nº 103.

11 meses em Butirki

Época importantíssima para mim. Depois de três anos de teoria e prática, passei a devorar literatura.

Li tudo o que havia de mais recente. Os simbolistas, Bíeli, Balmont. Espantou-me a novidade formal. Mas aquilo me era estranho. Temas e imagens de uma vida que não era a minha. Tentei eu mesmo escrever igualmente bem, mas sobre outra coisa. Constatei que não se podia escrever igualmente sobre outra coisa. Sabei algo postigo e chorosamente revolucionário. Qualquer coisa no gênero:

As matas se cobrem de ouro e de púrpura,
O sol já refulge nos cimos de igreja.
Espero, e os dias se perdem nos meses,
Centenas de dias sem fim.

Rabisquei com coisas assim todo um caderninho. O brigado aos guardas: tiraram-no ao me soltar. Senão, era ca paz de publicar!

Tendo lido os contemporâneos, despenquei-me sobre os clássicos. Byron, Shakespeare, Tolstói. Último livro: Ana Kariênina. Não cheguei ao fim. De noite me chamaram "à cidade com as suas coisas". E fiquei sem saber, até hoje, como acabou aquela história dos Kariênin.

Soltaram-me. Eu devia (por determinação da Okhrama) (33) ter residência forçada em Turukhansk, durante três anos. Mukhmudbekov conseguiu com Kurlóv (34) que me dispen sassem.

Durante a prisão, julgaram o meu primeiro caso: declararam-me culpado, mas não tinha idade para uma conde nação. Veredito: ficar sob vigilância policial e sob res ponsabilidade materna.

O assim chamado dilema

Saí dali transtornado. O que eu li são os assim chamados grandes. Mas como é fácil escrever melhor do que eles! Mesmo agora, já tenho uma relação correta com o mundo. Necessito apenas de experiência em arte. Onde apreendê-la? Sou ignorante. Devo passar por uma escola séria. E eu fôra expulso até do ginásio, até do Stróganovski. Se ficar no partido, tenho de passar à clandestinidade. E como clandestino, parecia-me, não poderia estudar. Perspectiva: passar a vida inteira escrevendo panfletos, expôr pensamentos tirados de livros certos, mas que não foram inventados por mim. Se alguém me sacudir, para expelir o que li, o que vai sobrar? O método marxista. Mas esta arma não foi parar em mãos de criança? É fácil utilizá-lo, quando se lida apenas com o pensamento dos nossos. Mas, se se encontrar o inimigo? Apesar de tudo, não consigo escrever melhor que Biéli. Ele trata das suas coisas com alegria: "Joguei o ananás aos céus", (35) e eu choramingo sôbre as minhas: "Centenas de dias sem fim". Outros membros do partido têm vida boa. Eles têm a universidade. (Eu ainda respeitava a escola superior - não sabia o que isto significava!)

O que posso contrapor à estética das velharias, que desabou sôbre mim? Será que a revolução não exigirá de mim uma escola séria? Fui então à casa de Miedviédiev, que era companheiro de partido. Quero fazer arte socialista, Sierioja ficou rindo muito tempo: você tem a tripa fina.

Penso, apesar de tudo, que êle subestimou as minhas tripas.

Interrompi o trabalho partidário. E me pus a estudar.

Iniciação no ofício

Pensava: não posso escrever versos. A experiência fôra lastimável. Passei à pintura. Estudei com Jukóvski. Fiquei pintando serviços de chá prateadinhos, em companhia de não sei que damazinhas. Passado um ano, percebi: estava aprendendo prendas domésticas. Procurei Kélin. (36) Um realista, Bom desenhista. O melhor dos professôres. Firme. Mutável.

Exigência: a mestria, Holbein. Não suportava o bonitinho. Poeta venerado: Sacha Tchórní.(37) Alegrava-me o seu anti-estetismo.

A última escola

Um ano de "cabeça".(38) Ingressei na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura: o único local onde me aceitaram sem um atestado de bons antecedentes políticos.(39) Trabalhei bem.

Fiquei espantado: açarinhavam-se os imitadores, expulsavam-se os independentes. Larionov, Machkov.(40) O instinto revolucionário me fez apoiar os enxotados.

David Burliuk (41)

Na Escola apareceu Burliuk. Ar insolente. Lorg non. Sobrecasaca. Caminha cantarolando. Pus-me a provocá-lo. Quase chegamos às vias de fato.

No Fumoir

Sala da Reunião da Nobreza. Um concerto. Rakhmáninov. A ilha dos mortos.(42) Fugiu da insuportável chatura melodizada.(43) Instantes depois, também Burliuk. Soltamos, gargalhada, um na cara do outro. Saímos para vadiar juntos.

Uma noite memorabilíssima

Conversa. Da chatura rakhmaninoviana, passamos à da Escola, e da escolar a toda a chatura clássica. Em David havia a ira de um mestre que ultrapassara os contemporâneos, em mim - o patético de um socialista, que conhecia o inevitável da queda das velharias. Nascera o futurismo russo.

A seguinte

De dia, saiu-me um poema. Ou melhor: trechos. Ruins. Não se publicaram em parte alguma. Noite. A avenida Srietînski. Lei as linhas a Burliuk. Acrescento: são de um conhecido meu. David parou. Olhou-me de alto a baixo. Explodiu: "Mas, foi você mesmo quem escreveu isto! Você é um poeta genial!" Um epíteto assim grandioso e imerecido, aplicado a mim, me alegrou. Imergi inteiramente em versos. Nessa noite, de todo inesperadamente, eu me tornei poeta.

Excentricidades burlukianas.

Na manhã seguinte, apresentando-me a alguém, Bur

liuk já dizia com voz de baixo: "Não conhece? O meu amigo genial. O famoso poeta Maiakóvski". Eu o cutuco. Mas Burliuk é inabalável. E ainda rosnava para mim, afastando-se um pouquinho: "Agora, escreva. Senão, vai colocar-me numa situação cretiníssima".

E assim todos os dias

Tive de escrever. Escrevi então o primeiro poema (o primeiro profissional, passível de impressão): "Branco e púrpura" (44) e outros.

O maravilhoso Burliuk

É com o amor de sempre que penso em David. O amigo maravilhoso. Meu verdadeiro professor. Burliuk me fez poeta. Lia-me franceses e alemães. Empurrava-me livros. Ia caminhando e falava sem cessar. Não me deixava afastar-me nem um passo. Dava-me 50 copeques por dia. Para que escrevesse sem passar fome.

No Natal, levou-me a sua casa, em Nova Maiatchka. (45) Eu trouxe de lá "Pôrto" (46) e outros.

A "bofetada"

Voltamos de Maiatchka. Se com idéias ainda imprecisas, pelo menos com precisão de caráter. Em Moscou, Khlióbnikov. A sua genialidade suave estava então completamente obscurecida para mim pelo borboteante David. Ali mesmo se movimentava também o jesuíta futurista da palavra: Krutchônikh.

Depois de algumas noites de lírica, demos à luz um manifesto coletivo. David recolhia, copiava, nós dois demos o título e publicamos a "Bofetada no gosto público". (47)

Eles se mexem

Exposições do "Valete de ouros". Debates. Discursos enfurecidos, meus e de David, (48) Os jornais passaram a aparecer repletos de futurismo. O tom não era muito delicado. Eu, por exemplo, era chamado simplesmente de "filho de cão".

A blusa amarela

Eu nunca tivera um terno. Tinha duas blusas, de

aspecto miserável. Método já experimentado: enfeitar-me com uma gravata. Não tinha dinheiro, Apanhei com minha irmã um pedaço de fita amarela. Amarrei. Fiz furor. Quer dizer: o mais aparente e bonito numa pessoa é a gravata, Logo: se você aumenta a gravata, também aumentará o furor. E visto que as dimensões das gravatas são limitadas, lancei mão de esperteza: fiz da gravata uma blusa e da blusa uma gravata. Uma impressão irresistível.

É natural

O quartel-general das artes arreganhou os dentes. O príncipe Lvov. Diretor da Escola. Propôs que suspensões a crítica e a agitação. Recusamo-nos.

O conselho de "artistas" nos expulsou da escola.

Um ano alegre

Percorremos a Rússia. Noites de poesia. Conferências. Os governos de província ficavam alerta. Em Nicoláiev propuseram-nos que não nos referíssemos às autoridades, nem a Púchkin. Com frequência, éramos interrompidos pela polícia, em meio a uma conferência. Vássia Kamiênski se uniu à cáfila. Um futurista da velha guarda.

Para mim êsses anos foram de trabalho formal e domínio da palavra.

Os editôres não nos aceitavam. O nariz capitalista farejava, em nós dinamitadores. Não me compravam uma linha, sequer.

De volta a Moscou, residi sobretudo nas avenidas.

Esta época foi culminada pela tragédia "Vladimir Maiakóvski". Montada em Petersburgo. O Luna-Parque. A vaia foi de estourar os tímpanos.

Início de 1914

Sinto mestria. Posso dominar um tema. Inteiramente. Formulo a questão do tema, Um tema revolucionário. Penso em "Uma nuvem de calças".

A Guerra

Eu a acolhi com emoção. A princípio apenas pelo seu lado decorativo e ruidoso, Cartazes encomendados e, naturalmente, de todo belicosos. Depois o verso. "A guerra está declarada".

Agosto

O primeiro combate. Apareceu integralmente o horror da guerra. A guerra é detestável. E a retaguarda, mais detestável ainda. Para se falar da guerra, é preciso conhecê-la. Fui alistar-me voluntário. Não aceitaram. Não tinha bons antecedentes.(49)

O próprio coronel Medl (50) teve uma boa idéia.

Inverno

Repugnância e ódio à guerra. "Ah, fechem, fechem os olhos dos jornais"(51) e outros.

O interêsse pela arte desapareceu de todo.

Mai

Ganhei 65 rublos no jogo. Fui à Finlândia. Kuokkala.(52)

Kuokkala

O sistema dos sete conhecidos (setimal). Dei início a sete relações de jantar. Aos domingos, "janto" Tchukóvski, às segundas, Ievriéinoy, etc. Às quintas, era pior: comia os capinzinhos de Riépin. Para um futurista de estatura quilométrica, era inadequado.

Ao anoitecer, vagueio pela praia. Escrevo a "Nuvem".

Fortaleceu-se a consciência da proximidade da revolução.

Fui a Mustamiáki.(53) M.Górki. Li para êle partes da "Nuvem". Sensibilizado, Górki me cobriu de lágrimas todo o colête. Comovi-o com meus versos. Fiquei um tanto orgulhoso. Logo ficou claro, porém, que Górki chorava sobre todo colête de poeta.

Assim mesmo, conservo o colête, Posso cedê-lo a alguém, para um museu de província.(54)

"Nóvi Satiricon"(55

Os 65 rublos deslizaram fácil e sem dor. "Meditando sobre o que comer" passei a colaborar em "Nóvi Satiricon".

Uma data gratíssima

Julho de 1915. Conheço L.I. e O.M.Brik.(56)

Convocação

Rasparam-me a cabeça. Agora, não quero mais ir à

linha de frente. Fingi-me desenhista. (57) De noite, aprendo com certo engenheiro a desenhar automóveis. Quanto às publicações, o caso é ainda pior. É proibido aos soldados. Sõmente Brik traz alegria. Compra todos os meus versos a 50 copeques a linha. Publiquei "A flauta-vértebra" e a "Nuvem". (58) 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 tam bém.

Milico

Um tempo horroroso. Desenho (do coração tripas) retratos do comandante. Na cabeça, desenvolve-se "A guerra e o mundo", e no coração "O homem".

1916

Concluída "A guerra e o mundo". (59) Um pouco de pois, "O homem". Publico trechos em Liétopis. Evito insolente aparecer aos olhos dos fardalhões.

26 de fevereiro de 1917

Fui com os automóveis na direção da Duma. Esguei rei-me para o gabinete de Rodzianko. (60) Olhei Miliukóv (61) de alto a baixo. Cala-se. Mas, não sei por que, tenho a impressão de que êle gagueja. Depois de uma hora, êles enjoaram. Saí. Aceitei por alguns dias o comando da Auto-escola. As coisas gutchkoyejam. (62) A velha oficialada continua a passear pela Duma. A coisa está clara para mim: é inevitável a vinda imediata dos socialistas. Os bolcheviques. Escrevo, já nos primeiros dias da Revolução, a crônica poética "Revolução". Faço conferências: "Os bolcheviques da arte!"

Agosto

A Rússia aos poucos se deskerçenskeriza. (63) Perdeu-se o respeito. Saio da "Nóvaia jizn". (64) Penso no "Mistério-bufo".

Outubro

Aceitar ou não aceitar? Semelhante pergunta não existia para mim (e para os demais futuristas moscovitas). A minha revolução. Fui ao Smólni. (65) Trabalhei. Tudo o que era preciso. Começavam as reuniões.

Janciro

Estive em Moscou de passagem. Apareço em público. De noite, o "Café dos poetas", no Nastássienski.(66) A vovó revolucionária dos atuais salõezinhos café-poéticos. Escrevo cenários de cinema, Eu mesmo sou ator. Desenho cartazes de cinema.(67) Junho. De novo Petersburgo.

1918

A R.S.F.S.R.(68) não pode ocupar-se da arte. É justamente dela que me ocupo. Fui à casa de Kszesinska, ao Proletkult.(69)

Por que não está no partido? Os comunistas trabalhavam nas linhas de frente. Na arte e na educação, por enquanto só conciliadores.

Eles me mandariam pescar em Astracã.

25 de outubro de 1918

Concluí o mistério.(70) Fiz leituras. Era muito discutido. Foi montado por Meyerhold, com C.Maliévitch. Em volta, esbravejou-se tremendamente, Sobretudo a inteligência comunistizante. Andriéieva fêz o possível. Para estorvar. Exibiram três vezes, depois desmontaram. E foi um nunca acabar de Macbeth.(71)

1919

Viajo com o mistério e outros trabalhos meus e de meus companheiros, pelas usinas. Uma acolhida esfusiante. No distrito de Viborg, organiza-se um comfut.(72) editamos o Iskustvo komúni.(73) As academias estalam. Na primavera, mudo-me para Moscou,

A cabeça ficou tomada por 150.000.000. Passei à agitação na Rosta.(74)

1920

Concluí Cento e cinquenta milhões. Publico sem nome de autor. Quero que cada um complete o melhor. Isto ninguém fêz, mas em compensação todos sabiam o nome do autor. Tanto faz. Agora, publico-o com meu nome.

Dias e noites na Rosta, Avançam Dieníkinos de toda espécie.(75) Escrevo e desenho. Fiz uns três mil cartazes e umas seis mil legendas.

1921

Vencendo tôdas as delongas, ódios, papelórios e estupidez, monto a segunda variante do mistério. É apresentada no Primeiro Teatro da R.S.F.S.R., sob a direção de Meyerhold, em colaboração com os pintores Lavínski, Khrakóvski e Kíssieliév e no circo, em alemão, para o III Congresso do Comintern. É dirigida alí por Granóvski, com Altman e Ráydel. Teve umas cem representações. (76) Passei a escrever no Izviéstia.

1922

Organizo a editôra MAF. (77) Congrego os futuristas da comuna. Chegaram do Extremo Oriente Assiéiev, Trietiakóv (78) e outros companheiros de brigas. Comecei a anotar A Quinta Internacional, em que trabalhava havia mais de dois anos. (79) Utopia. Mostraria a arte de 500 anos depois. ()

1923

Organizamos a Lef. (80) Lef é apreensão de um grande tema social por meio de todos os recursos do futurismo. A questão naturalmente não se esgota com esta definição: remeto os interessados aos números respectivos. Fizemos aliança cerrada: Brik, Assiéiev, Kuchner, Arvatov, Trietiakóv, Ródtchenko, Lavínski.

Escrevi "Sôbre isto". O cotidiano de todos, segundo motivos pessoais. Comecei a refletir sôbre o poema "Lênin". Um dos lemas, uma das grandes conquistas da Lef: a desestetização das artes industriais, o construtivismo. Um suplemento poético: folheto de agitação, de agitação econômica - isto é, publicidade. Não obstante as vaias poéticas, considero "O bom? No Mosselprom" (81) poesia da mais alta qualificação. (82)

1924

"Monumento aos operários de Kursk". Numerosas conferências pela U.R.S.S., sôbre a Lef. O "Jubileu", a Púchkin. (83) Os versos dêsse tipo formam um ciclo. Viagens: Tiflis, Ialta - Sebastópol. "Tamara e o Demônio", etc. Terminei o poema Lênin. Li-o em muitas assembléias operárias. Eu tinha muito mêdo dêsse poema, pois era fácil descer à mera perífrase política. A receptividade do auditório operário me alegrou e me firmou na convicção da necessidade do poema.

Viajo muito ao exterior. A técnica européia, o industrialismo, tôdas as tentativas de uni-los com a velha Rússia, de atoleiro, são uma idéia de sempre do futurista-lefoviano.

Não obstante os dados nada reconfortantes sôbre a tiragem da revista, a Lef amplia seu trabalho.

Nós conhecemos êsses "dados": simplesmente o contínuo desinterêsse burocrático pelas revistas isoladas, da parte do mecanismo volumoso e plácido da Guiz. (84)

1925

Escrevi o poema de agitação "O proletário voador" e uma coletânea de versos de agitação, Vai dar tu mesmo uma volta pelos céus.

Viajo em volta da terra. O início dessa viagem é meu último trabalho poético, constituído de poemas independentes) sôbre o tema "Paris". Quero passar dos versos à prosa, e hei de fazê-lo. Êste ano, devo terminar meu primeiro romance.

"Em volta da terra" não deu certo. Em primeiro lugar, fui roubado em Paris, em segundo, depois de meio ano de viagem precipitei-me como uma bala para a U.R.S.S. Não fui sequer a São Francisco (convidaram-me para uma conferência). Percorri em todos os sentidos o México e os Estados Unidos da América do Norte, além de partes de França e da Espanha. Resultado: livros - prosa jornalística: "Minha descoberta da América" e versos: "Espanha", "Oceano Atlântico", "Havana", "México", "América".

Quanto ao romance, acabei de escrevê-lo mentalmente, mas não o passei para o papel, pois enquanto acabava de escrevê-lo, impregnava-me de ódio pela ficção e comecei a exigir de mim mesmo escrever tudo com o próprio nome e com fatos reais. Aliás, isto se refere também aos anos de 1926 e 27. (85)

1926

Em meu trabalho, eu me transformo intencionalmente em jornalista. O artigo, a palavra de ordem, Os poetas ululam; no entanto, êles mesmos são incapazes de fazer jornalismo, quando muito se publicam em suplementos irresponsáveis. Quanto a mim, acho engraçado olhar para as suas

baboseiras líricas, a tal ponto é fácil semelhante ocupação e ela não interessa a ninguém além da própria espôsa.

Escrevo no Izviéstia, no Trud, na Rabótchaia Mosk vá, no Zariá Vostoka, no Bakínski rabótchi, etc. (86)

Meu segundo trabalho: continuo a tradição interrompida dos menestréis e trovadores. Viajo de cidade em cidade e leio versos. Novotcherkask, Vínitza, Kharkov, Paris, Rostóv, Tiflis, Berlim, Kazã, Svierdlóvsk, Tula, Praga, Leningrado, Moscou, Voróniej, Ialta, Ievpatória, Viatka, Ufá, etc., etc., etc.

1927

Estou reiniciando (houve tentativa de "suprimir") a "Lef", agora "Nova". Posição fundamental: contra a ficção, a estetização e a psicomentira por meio da arte; pelo panfleto, pelo jornalismo qualificado e a reportagem. Meu trabalho principal é na Komsomólskaia pravda, (87) e faço horas extra trabalhando em "Que bom!".

Considero o "Que bom!" um trabalho programático, a exemplo de "Uma nuvem de calças" para aquela época. Limitação dos processos poéticos abstratos (hipérbole, imagem de vinheta válida por si mesma) e invenção de processos de trabalho com material de reportagem e de agitação.

Um patético irônico na descrição de miudezas, mas que podem ser também um passo firme para o futuro ("queijos sem môscas, lâmpadas não-fôscas, preços? afrouxo") (87), introdução, para cortar os planos, de fatos de calibre histórico diferente, legítimos unicamente como associações individuais ("Conversa com Blok", "Contou-me o quieto judeu Pável Ilitch Lavut").

Vou elaborar o que projetei.

Mais: escrevi cenários (89) e livros infantis.

Ademais, continuei a menestrelar. Reuni cêrca de 20.000 bilhetes, estou pensando no livro "Resposta universal" (aos escritores de bilhetes). Sei o que pensa a massa de leitores. (90)

1928

Estou escrevendo o poema "Que mau!" (91) Uma peça e minha biografia literária. Muitos diziam: "Sua autobio

grafia não é muito séria". Está certo. Ainda não me acade
mizei e não me acostumei a mimar a mim mesmo, e ademais o
meu trabalho só me interessa quando dá alegria. A ascensão
e queda de muitas literaturas, os simbolistas, os realistas
etc., nossa luta com êles, tudo isto que decorreu aos meus
olhos; eis uma parte de nossa história bem séria. Isto exig
e que se escreva a respeito. E eu vou escrever. (92)
1922, 1928.

EU MESMO

- (1) A parte da autobiografia que vai até 1922 foi publicada na revista Nóvaia rúskais koiga (O novo livro russo), de Berlin, em 1922, e depois figurou em diversas edições dos poemas. Em abril de 1928, Maiakóvski completou a redação de "Eu mesmo" para o primeiro volume de suas Obras Reunidas, publicadas então pela Editora do Estado. Nas O.C., o texto é acompanhado da seguinte nota dos organizadores da edição: "É preciso levar em conta que a autobiografia "Eu mesmo", numa série de juízos sobre fatos literários contemporâneos do poeta, tem caráter polêmico expresso com intensidade." Existem diversas variantes; o texto que se gui para a tradução e as notas, foi o da edição já referida.
- (2) A afirmação constante do próprio eu aliava-se, em Maia kóvski, a uma consciência artesanal que fazia do poeta um dos servidores da sociedade, igual aos demais ("O meu trabalho/ a todo/ outro trabalho/ é igual" - "Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas" - Vladímir Maiakóvski, Poemas, pg. 95 - tradução de Augusto de Campos. A segunda variante do "Mistério-Bufo" (1920-1921) é precedida de um curto intróito, que termina com as palavras: "No futuro, todos os que interpretarem em cena, dirigirem, lerem ou imprimirem o "Mistério-Bufo", modifiquem seu argumento, tornem-no atual, do dia, do minuto". (O. C., II, 245) No poema "150.000.000", declara que o poema não tem nome, como é impossível nomear o "autor genial da terra". E, conforme narra adiante, em "Eu mesmo", a primeira edição do poema apareceu sem o nome do autor. No entanto, pouco antes, em 1913, dera o nome de "Vladímir Maiakóvski" à sua "tragédia" (a atribuição de gênero, no caso, parece um desafio à consagrada classificação dos gêneros e uma afirmação de relatividade).
- (3) O belo livro de reminiscências do poeta Óssip Mandelstam O ruído do tempo, de 1925, portanto, quando já estava publicado este texto de Maiakóvski inicia-se justamente com reminiscências de Pávlovsk, cidadezinha a cerca de 25 quilômetros da atual Leningrado, lugar de veraneio rico em monumentos do século XVIII, onde, segundo Mandelstam "rejavam Tchaikóvski e Rubinstein" e "os sinais de saída de trem misturavam-se com a cacofonia patriótica da Ouverture 1812" (pgg. 83,84) O livro de Mandelstam, uma evocação evidentemente proustiana, é igualmente avesso ao espírito de anotação concreta e imediatista combatido por Maiakóvski. Eis outro trecho das reminiscências: "Não tenho vontade de falar de mim mesmo, mas sim prestar atenção ao século, ao ruído, ao crescer vagaroso do tempo. Minha memória é hostil a tudo o que é pessoal. Se dependesse de mim, eu apenas torceria o nariz, ao lembrar o passado. Jamais pude compreender os Tolstói e os Aksakov, os netos de Bagróv+, apaixonados pelos arquivos familiares; com épicas reminiscências domésticas". (Ob.cit. pg. 137).
- + - Os anos de infância de Bagróv neto é o título de um livro de S.T.Aksakov (1791-1859).

- (4) Na realidade, Maiakóvski nasceu em 7 de julho de 1893 (19 de julho pelo Calendário Gregoriano, atualmente em vigor na União Soviética). A antiga aldeia de Bagdádi tem hoje o nome de Maiakóvski.
- Krystyna Pomorska chama a atenção para o desenvolvimento coerente que os cubo-futuristas deram à afirmação: "Permanecer sobre o rochedo da palavra 'nós', em meio ao mar das vaias e da indignação", do manifesto inicial: "Bofetada no gosto público" (Incluído neste trabalho, nota 24 à "Introdução"). Frequentemente escreviam a quatro mãos, como Khliébnikov e Krutchônikh na autoria do poema "Jôgo no inferno" e de vários escritos teóricos. O artigo "Nosso trabalho vocabular", incluído no presente trabalho, foi escrito por Maiakóvski e Óssip Brik; eles também colaboraram no "melomimo heróico" "Moscou em chamas". Os versos dos futuristas apareciam, via de regra, em edições coletivas, e os manifestos e escritos programáticos eram redigidos quase sempre em grupo.
- "O princípio do coletivismo, isto é, da negação do papel do indivíduo, que os simbolistas valorizavam tanto, levou ao princípio do anonimato da criação. A introdução à coletânea Viveiro dos juizes (1914) afirma: 'Nós desprezamos a glória; conhecemos sentimentos que não existiram antes de nós'. Este conceito é repetido com insistência nos artigos e manifestos futuristas, desde a declaração mais categórica na 'Bofetada no gosto público', que ordenava aos poetas: 'Afastar, com horros, da frente altiva o laurel da glória de vintém, que vocês teceram com vassourinhas de banho' (Krystyna Pomorska, "As concepções teóricas dos futuristas russos", pgg. 126-129).⁺
- Krystyna Pomorska refere-se, ainda, ao seguinte trecho de S.I. Kirsanov, posterior a "Eu mesmo":
- "Minha mãe me trouxe ao mundo em 5 de setembro pelo calendário antigo⁺⁺, de 1905 ou 1907. Não se conhece o ano com precisão, pois era marcado de acordo com as exigências do serviço militar". (Ob. cit., pg. 129).
- + Há ligeira discrepância entre o texto citado por Krystyna Pomorska e o nosso, que se baseia nas O.C.
- ++ Isto é, o Calendário Juliano, em vigor na Rússia antes da Revolução de Outubro.
- (5) Diminutivos de Liudmila e Olga, respectivamente. A família era russa, embora residissem na Geórgia.
- (6) Segundo reminiscências de Liudmila Maiakóvskaja, irmã do poeta, citadas em O.C. I, 421, o pai gostava de cantar a Marselhesa em francês, e como as crianças não compreendessem o Allons enfants de la patrie, cantava Allons enfants de la "por quatro" (patrie parece o russo pa tri, por três) e perguntava: "Bem, está compreensível agora?"
- (7) Alusão ao romance em versos de Púchkin, Ievguiôni Oniéguin. Nas ilustrações, o personagem central aparece geralmente de calças muito justas, segundo a moda no início do século XIX. O menino assimilara seu nome de acordo com a pronúncia corrente.

- (8) Diminutivo de Boris.
- (9) Do poema "A disputa", de M.I. Liérmontov.
- (10) No caso, uma licença poética.
- (11) Boris Pasternak relata, referindo-se a suas relações com Maiakóvski: "Conforme já disse, costumava-se exagerar nossa intimidade. De uma feita em casa de Assiéiev, por ocasião de uma discussão que tivemos, no período do aguçamento de nossas divergências, ele definiu a nossa dissemelhança, com o humor habitual: "E então? Somos de fato diferentes. Você gosta do relâmpago no céu, e eu num ferro elétrico". (Ensaio autobiográfico, pgg.42,43) + O poeta Nicolai Assiéiev.
- (12) São escritos em eslavo eclesiástico os textos religiosos da Igreja Russa e as obras literárias russas anteriores a fins do século XVII.
- (13) É evidente, porém, a relação de Maiakóvski com a tradição popular, que tem suas raízes na velha Rússia (V. a "Introdução" ao presente trabalho, capítulo 3). Por outro lado, a declarada aversão ao que fôsse "eslavo" contrastava com o apêgo de Khliébnikov, amigo e mestre de Maiakóvski, às tradições dos diferentes povos eslavos.
- (14) Segundo nota às O.C. (I, 422), trata-se de um equívoco, pois o general Alikhanov foi morto em meados de 1907. O autor da nota supoe que se trate de outro acontecimento, que teve também ampla repercussão na Geórgia: o assassinio em Tiflis do general Griaguév, em janeiro de 1906.
- (15) Editôra social-democrática: O nome provinha de um famoso poema em prosa de Górkí.
- (16) Brochura de V. Brakke, de propaganda dos social-democratas.
- (17) De N. Karichev.
- (18) O Programa de Erfurt dos social-democratas alemães, aprovado no congresso que tivera lugar em Erfurt, em 1891.
- (19) A cidade de Kutaíssi fica à margem do rio Rion.
- (20) O líder social-democrata N.E. Bauman (1873-1905) foi morto em Moscou em 18 de outubro de 1905. Sua morte provocou grandes manifestações em todo o país.
- (21) Diminutivo de Vassíli (Basílio).
- (22) É velho costume pintar na Páscoa ovos de galinha e dá-los de presente.
- (23) Estava então em moda a aquarelista I. Boem, de estilo pseudo-russo.
- (24) O prefácio à Crítica da Economia Política.
- (25) Nome completo: Duas táticas da social-democracia na revolução democrática.
- (26) Uma das exigências do construtivismo russo, na época em que Maiakóvski escreveu a autobiografia.

- (27) V. citação de um poema de V.T. Kirilov em "Como fazer versos?" (pg. 163)
- (28) Maiakóvski ingressou, no início de 1908, no Partido Social Democrático Operário Russo (ala bolchevique). Segundo nota às O.C. (I, 423), a referência ao "exame" não deve ser tomada em sentido literal: trata-se provavelmente da execução das primeiras tarefas partidárias.
- (29) Maiakóvski foi apanhado com 70 exemplares da proclamação "Nova ofensiva do capital", 76 do jornal Bandeira operária e 4 da Gazeta do soldado. Em 9 de abril obteve livramento condicional até o julgamento, ficando sob responsabilidade materna.
- (30) Romance de M.P. Artzibachev, famoso na época por suas cenas eróticas.
- (31) Maiakóvski foi prêsso a segunda vez em 18 de janeiro de 1909 na rua, sendo libertado em 27 de fevereiro, sem que tenha sido apresentada qualquer acusação contra ele.
- (32) Em 2 de julho de 1909.
- (33) A polícia política do regime czarista.
- (34) P. Kurlóv, então vice-ministro do Interior.
- (35) Do poema "Naş montanhas".
- (36) O pintor P.I. Kólin.
- (37) Poeta satírico.
- (38) Isto é, passou um ano aprendendo a desenhar caçoças.
- (39) Ingressou no estabelecimento em agosto de 1911. Tentou entrar na Escola Superior de Arte, junto à Academia das Artes (em Petersburgo), mas teve que desistir, certamente porque não podia obter o atestado de bons antecedentes políticos, que ali se exigia.
- (40) Os pintores M.F. Larionov e I.I. Machkov foram expulsos da Escola em 1910. O primeiro foi o iniciador do movimento conhecido como "raionismo" e o segundo fêz parte do grupo "Valote de ouros".
- (41) Pintor e poeta. Passou grande parte da vida nos Estados Unidos, onde morreu.
- (42) "A ilha dos mortos", obra sinfônica de S. Rakhmáninov.
- (43) Elsa Triolet recorda que Maiakóvski, a par de sua versão pela música sacralizada dos concertos, dava mostras de grande musicalidade (Elsa Triolet, Maiakóvski, poeta russo, pg. 21). Ripellino cita igualmente uma série de fatos que comprovam isto, na base de alguns documentos da época (Ángelo Maria Ripellino, Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda, pgg. 188, 189).
- (44) São as palavras iniciais do poema "Noite".
- (45) Propriedade rural do govêrno de Kherson, que era administrada pelo pai de Burliuk.

- (46) Traduzido para o português por Haroldo de Campos (Vladimir Maiakóvski, Poemas, pg. 49).
- (47) Traduzido por mim na nota 22 à "Introdução", neste trabalho.
- (48) Em 1912 e 13, houve muitas discussões sobre a nova pintura, promovidas pela associação de pintores "Valete de ouros". Grande parte de seus membros estava sob forte influência do impressionismo francês. Nessas discussões, Maiakóvski acusou o "Valete de ouros" de conservadorismo estético.
- (49) Maiakóvski encaminhou em 24 de outubro de 1914 um requerimento em que pedia seu alistamento no exército, como voluntário. Em 12 de novembro, o requerimento foi indeferido, na base de uma informação da polícia política.
- (50) V.F.Modl, então chefe da polícia política em Moscou.
- (51) Verso do poema "A mãe e o crepúsculo morto pelos alemães", traduzido para o português por Haroldo de Campos (Vladimir Maiakóvski, Poemas, pgs. 61, 62).
- (52) Hoje Riépino. Naquele tempo, lugar de veraneio de artistas e escritores.
- (53) Lugar de veraneio, perto da atual Leningrado.
- (54) Tratei das relações entre os dois escritores em "Górki e Maiakóvski", artigo publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, e reproduzido no Suplemento Literário de Minas Gerais, com o título Dois ásperos batalhadores.
- (55) Semanário satírico editado em Petersburgo a partir de 1914, do qual era redator-chefe o escritor A. Aviértchenko.
- (56) O teórico da literatura Óssip Brik e sua esposa, Lília Brik, o grande amor de Maiakóvski.
- (57) Maiakóvski foi convocado para o serviço ativo em 8 de outubro de 1915. Em carta aos seus, escreveu: "Fui convocado e designado para a Escola de Automobilistas de Petrogrado, como desenhista experimentado e capaz". (O.C. I; 426) Serviu nessa unidade até a Revolução de Outubro.
- (58) O poema "Nuvem de calças".
- (59) Em 1916, a censura não permitiu a publicação, na revista Liétopis (Crônica), de alguns trechos do poema. Este só foi publicado após a Revolução.
- (60) M.V. Rodzianko, presidente da Duma a partir de março de 1911. Foi um dos organizadores da reação à Revolução de Outubro. Exilou-se após a Guerra Civil.
- (61) P.N. Miliukóv, o dirigente do partido da burguesia liberal russa, os Democratas Constitucionalistas, apelidados "os cadetes" (por causa das iniciais do partido em russo: K.D.). Foi ministro das Relações Exteriores no primeiro ministério constituído após a Revolução de Fevereiro. Exilou-se depois da Guerra Civil.

- (62) O político A.I. Gutchkóv procurou conseguir, depois da Revolução de Fevereiro, a manutenção do regime monárquico. Foi ministro da Guerra e da Marinha no primeiro ministério constituído pelo Governo Provisório. Exilou-se após a vitória dos "vermelhos" na Guerra Civil.
- (63) De A.F. Kêrenski, o chefe do Governo Provisório.
- (64) A revista Nóvaia jizn (Vida nova) começou a sair em abril de 1917, a princípio com orientação ligeiramente, e depois francamente menchevique.
- (65) O Instituto Smólni, escola para môças da nobreza, onde se instalara o quartel-general dos bolcheviques.
- (66) Em "Maiakóvski: evolução e unidade" (Vladímir Maiakóvski, Poemas, pg. 20 - nota 1), escrevi: "Os cabarés artísticos e os teatrinhos de variedades, com uma programação vanguardista, constituíram uma das características da vida intelectual da época. Uma descrição muito viva desses espetáculos pode ser encontrada no Capítulo Terceiro de Il trucco e l'anima de Ângelo Maria Ripellino, Editor Einaudi, Torino, 1965. Muitas outras obras referem-se a essas manifestações artísticas, inclusive o romance Dan Iack (Le plan de l'aiguille), de Blaise Cendrars (Paris, 1960), citado por Ripellino".
- (67) Maiakóvski vinha preocupando-se com o cinema desde os vinte anos, conforme atestam os seus artigos escritos em 1913 (um dos quais, "Teatro, cinematógrafo, futurismo", incluído neste trabalho). No mesmo ano, apareceu no filme "Um drama no Cabaré dos Futuristas nº 13", realizado pelo grupo que se denominou "Rabo de burro", e onde desempenhou um papel demoníaco por excelência (Apud Ângelo Maria Ripellino, Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda, pgg. 242, 243). No entanto, o ano de 1918 marca sua participação bem mais ativa na produção cinematográfica russa. No primeiro semestre de 1918, foi autor dos cenários de três filmes: "Aquêles que não nasceu para o dinheiro" (baseado no romance Martin Eden, de Jack London), A senhorita e o vagabundo (sobre a novela A professorinha dos operários, de Edmondo de Amicis) e "Acorrentada pelo filme". Em todos os três filmes, desempenhou o papel principal.

Existe um retrato de Maiakóvski, de fraque e cartola, no papel de Martin Eden (O.C. XI, 480; Claude Rieux Maiakóvski por si mesmo, pg. 25) e que contrasta estranhamente com a imagem do agitador frenético, que aparece em outro retrato seu da mesma época. Perdeu-se o cenário, mas existe resumo, anotado por um dos artistas. A revista Mir ekrana (O mundo da tela) publicou, em maio de 1918, na secção "Libretos", a seguinte nota sem assinatura, mas cujo estilo permite atribuí-la a Maiakóvski (é a opinião dos organizadores das O.C. - XII, 685):

"Aquêles que não nasceu para o dinheiro

"Depois que um homem genial, tendo passado pelo suplício da miséria e da falta de reconhecimento público, alcança uma glória ruidosa, interessa-nos cada traço, cada anedota de sua vida. Nós esquecemos que, a tirado pela tempestade da luta para a quieta praia do

bem-estar, êle não faz outra coisa senão alimentar-se e ficar deitado a mais não poder, como um naufrago salvo por milagre.

"No romance Martin Eden, Jack London foi o primeiro a fazer o vulto de um escritor genial passar a través de toda a sua espantosa existência, Infelizmente, o forte e enorme Eden foi estragado por um final choroso. Em seu cine-romance "Aquêles que não nasceram para o dinheiro", Maiakóvski apresenta Iva Nov, que é o mesmo Eden, mas que conseguiu não se deixar esmagar pelo ouro que jorra sobre êle".

Ripellino frisa que Maiakóvski via em Martin Eden uma "afinidade profunda com seu próprio destino" (Ángelo Maria Ripellino, ob. cit., pg. 245), o que parece confirmar-se com uma referência explícita a London em "Uma nuvem de calças" (O.C. I, 247). Eden foi transformado em futurista, que entra em choque com a sociedade burguesa (Ripellino, ob. cit., pg. 246).

O filme "A senhorita e o vagabundo" se conservou, embora sem as legendas. Respeitando no filme o argumento central da novela de Edmond de Amicis, Maiakóvski introduziu, porém, cenas que não existiam no romance.

Segundo informação do diretor e operador do filme; I.O. Slavinski, não havia cenário propriamente dito. O que existia era um exemplar da tradução russa da novela, (que fôra reeditada em 1918), com uma série de anotações à margem, feitas pelo poeta e, na base disso, Maiakóvski e Slavinski elaboravam cada dia, a folha de montagem. (O.C. XI, 696).

Ripellino afirma que Maiakóvski desempenhou o papel central "de maneira incisiva e apaixonada", embora o filme seja "o menos significativo de Maiakóvski por que não revela nenhum sinal da sua inventiva metafísica e abandona as astúcias típicas do futurismo, para se manter pedestremente amarrado ao texto deaniciano". (A.M. Ripellino, ob. cit., pg. 249).

Roi estreiado em maio de 1918.

Perdeu-se o cenário de "Acorrentada pelo filme", bem como a própria película, mas existe um resumo, anotado segundo relato verbal por Lília Brik, e publicado em O.C. XI, pgg. 483-485:

"O pintor sente tédio. Caninha pelas ruas, procurando algo. No bulevar, senta-se junto a uma mulher, puxa conversa, mas a mulher de súbito se torna transparente, e, em lugar do coração, aparecem-lhe um chapéu, um colar, alfinêtes de chapéu. Êle chega em casa. A mulher do pintor também está transparente: em lugar do coração, tem uma garrafa e um baralho.

"No bulevar, uma cigana insiste em ler a sorte para o pintor. Ela agrada-lhe, e por isto a conduz a seu estúdio. Entusiasmado, começa a pintar-lhe o retrato, mas o pincel passa a mover-se cada vez mais devagar. A cigana começa a ficar transparente: em lugar de coração, tem moedas. O pintor dá-lhe dinheiro e empurra-a para fora do estúdio. A mulher do pintor procura consolá-lo, mas em vão. Êle sai.

9 O escritório de uma grande empresa cinematográfica. Os negócios vão mal; faltam sucessos de bilheteria. Entra um homem elegante, de cavanhaque. Lembra Mefistófeles ou um personagem de Hoffmann. O homem do cavanhaque trouxe uma caixa com o filme 'O coração do cinema'. Os donos da empresa estão radiantes. Alugam o filme.

"A febre da publicidade. Pela cidade toda, cartazes de 'O coração do cinema' (a bailarina de coração nas mãos). Vão passando homens-sanduíche com cartazes, eles distribuem folhetos aos transeuntes. O filme 'O coração do cinema' é exibido em todas as salas de projeção.

"O pintor entediado vai assistir ao filme. Argumento: o mundo do cinema - a bailarina (coração do cinema) é rodeada por Max Linder, Asta Nilsen e demais celebridades, cow-boys, investigadores e outras personagens, sobretudo de filmes policiais americanos. A sessão está terminada e o público se dispersa. O pintor abre caminho na direção da tela e aplaude impetuoso. Ficando sozinho na sala às escuras, continua a aplaudir. A tela se ilumina. A bailarina aparece na tela, depois desce dali e se aproxima do pintor. Ele a abraça pelos ombros e acompanha-a na direção da saída. O vigia tranca a porta. Na rua, está escuro, chove e há barulho. A bailarina franze o rosto, recua e desaparece através da porta trancada. O pintor está desesperado, bate furiosamente na porta, mas em vão.

"Encaminha-se para casa. Atira-se na cama: está doente. Vem o médico, examina-o, receita um remédio. Na saída, à porta da casa do pintor, o médico se encontra com a cigana, que está apaixonada pelo rapaz. Estão parados junto a um cartaz de 'O coração do cinema'; a cigana se informa sobre a saúde do pintor. Os olhos da bailarina do cartaz voltam-se na direção deles: a bailarina presta atenção ao que dizem.

"A empregada do pintor compra remédios na farmácia. Depois vai para casa e, pelo caminho, fica extasiada com os homens-sanduíche. O embrulho se desfaz, os remédios caem no chão. A empregada apanha um cartaz caído e embrulha os remédios. Leva-os ao pintor. Ele faz sair do quarto sua mulher, que está cuidando dele. Desfazendo o embrulho, percebe o cartaz. Desamassa-o e encosta-o ao criado-mudo. A bailarina do cartaz adquire vida e aparece sentada no criado-mudo.

Ela se levanta e aproxima-se do pintor. Este se alegra ao extremo e no mesmo instante se cura.

No momento de sua vivificação, a bailarina desaparece de todos os retratos: dos cartazes nas paredes, dos carregados pelos homens-sanduíche e dos folhetos nas mãos dos que lêem na rua. E desaparece do próprio filme. No escritório da empresa cinematográfica, o pânico é geral, o mais enfurecido é o homem do cavanhaque.

O pintor propõe à bailarina que o acompanhe a sua casa de veraneio, nos arredores da cidade. Deita-a no divã, enrola-a num tubo, como um cartaz, amarra-a com uma fita, segura-a cautelosamente nas mãos, senta

99 se com o cartaz num automóvel e parte. O pintor com a bailarina chegam à casa de veraneio. Põe nela um vestido, prepara a mesa para o almôço, procura diverti-la, mas ela tem saudades da tela e se atira na direção de tudo que é branco; ela afaga os ladrilhos da estufa, a toalha de mesa. Finalmente, arranca da mesa a toalha com os pratos de comida, pendura-a na parede e faz uma pose sobre o fundo da toalha. Pede ao pintor que lhe arranje uma tela. Ele se despede da noça, vai de noite a um cinema vazio e arranca a tela com uma faca.

Enquanto o pintor está roubando a tela, a bailarina passeia no jardim. A cigana, que tem ciúme dela, esgueirou-se para o jardim. Espera ali a bailarina, arma-lhe uma cena e finalmente a apunhala. Na árvore, à qual a bailarina se encostara, há um cartaz pregado com uma faca. Horrorizada, a cigana corre para junto do homem do cavanhaque e conta-lhe onde está a bailarina. Apenas a cigana foge, a bailarina está novamente na vereda do jardim.

A bailarina espera o pintor num quarto da casa de veraneio. Entram ali o homem do cavanhaque, rodeado das personagens do filme "O coração do cinema", e a cigana, que lhes servira de guia. A bailarina está contente: entediara-se na ausência deles. O homem do cavanhaque enrola-a num filme de cinema, e ela se dissolve neste. Todos saem, fica ali apenas a cigana, que desmaiou.

O pintor volta com a tela. Não encontrando a bailarina, corre à sua procura pelo quarto. Faz voltar a si a cigana que lhe relata o ocorrido. Ele a repele, a tira-se na direção de um cartaz de "O coração do cinema", como que procurando a solução do enigma, e de repente vê, na parte bem inferior do cartaz, em letras minúsculas, quase imperceptível, o nome do país do cinema.

O pintor está num trem, à janela: vai à procura desse país."

Lília Brik recorda, a propósito do cenário de "Acorrentada pelo filme", que "Maiakóvski escrevia com seriedade e muito entusiasmo, como acontecia com os seus melhores versos", (Lília Brik, "Reminiscências sobre versos de Maiakóvski", Apud O.C. XI, 697).

Segundo Lília Brik, Maiakóvski pretendia escrever (mas não chegou a fazê-lo) a segunda série do filme, cujo argumento seria a vida do pintor no mundo de além-tela, isto é, no país fantástico povoado pelos mitos cinematográficos, à procura do qual ele sai, no final de "Acorrentada pelo filme".

Maiakóvski fez, no filme, o papel do pintor, e Lília Brik o da bailarina (segundo retratos da época, ela era então magra e leve). Maiakóvski desenhou também um cartaz de propaganda da película.

Todavia, não o satisfizou a realização do filme, conforme se pode constatar pela seguinte passagem (o início) do prefácio que escreveu, em 1926 ou 1927, para uma edição de seus cenários, então em preparo, prefácio êsse que só foi publicado em jornal em 1931, e em livro em 1937.

"Até hoje, escrevi ao todo 11 cenários.

"O primeiro, "Corrida atrás da glória", foi escrito em 1913. Por encomenda de Piórski. Alguém da imprensa ouviu o cenário com a máxima atenção e disse, de senganado:

"- Bobagen.

"Fui para casa. Envergonhado. Rasguei o cenário. Depois, um filme com esse cenário foi visto em cinema mas da região do Volga. Ao que parece, fôra ouvido com atenção ainda maior do que me parecera.

"O 2º e 3º cenários - "A senhorita e o vagabundo" e "Aquêlê que não nasceu para o dinheiro" - eram bobagem sentimental encomendada, baseada, respectivamente, em A professorinha dos operários e Martin Eden.

"Não era bobagem porque fôsse pior do que os de mais faziam, mas por não ser melhor. Foram montados em 1918 pela firma Netuno.

"O diretor, o decorador, os atôres e todos os de mais fizeram o possível para privar a coisa de qualquer dose de interêsse.

"O 4º cenário foi 'Acorrentada pelo filme'. Depois de me familiarizar com a técnica do cinema, fiz um cenário que estava no mesmo nível de nosso trabalho literário inovador. A montagem do filme pela mesma Netuno deformou o cenário até o cúmulo da vergonha! (O.C. XII, 126, 127, referências em 571, 572).

A importância atribuída pelo poeta ao cenário de "Acorrentada pelo filme" foi tal que o reelaborou seis anos depois, com o nome de "O coração do cinema", mas este novo cenário não chegou a ser montado.

O mesmo jôgo arrojado da fantasia, a mesma capacidade de combinar os fatos da realidade social com o onírico desenfreado, aparecem em outros cenários de Maiakóvski, nas sobretudo em "Como vai?" que é de 1927.

Outras informações sobre esse tema podem ser encontradas em meu artigo "Maiakóvski e o cinema", Supl. Liter. de O Estado de São Paulo, 18-3-1961. O mesmo Suplemento publicou, em 16-12-1961, um artigo muito lúcido e informativo de P.E. Sales Gomes, "O cineasta Maiakóvski", onde se lê: "Eu me pergunto se já foi avaliado com justiça o papel de Maiakóvski na história do cinema russo. Inclino-me cada vez mais a achar que não". Depois de explicar que isto se deve sobretudo à posição acadêmica e anti-vanguardista da historiografia oficial soviética, o ensaísta brasileiro afirma: "Lendo se hoje alguns artigos de Maiakóvski sobre cinema, cuja publicação foi iniciada antes da primeira guerra mundial, é impossível não sentir como suas idéias impregnaram o jovem cinema soviético. É necessário acrescentar que por enquanto alguns escritos foram traduzidos, quase sempre de maneira fragmentária, nas línguas acessíveis aos estudiosos do Ocidente. Por isso não parece o nome de Maiakóvski nos livros italianos ou franceses dedicados à história das teorias cinematográficas. Quando tudo o que escreveu sobre cinema fôr reunido em volume e traduzido, Maiakóvski terá certamente para nós maior importância que os respeitáveis, mas pouco estimulantes Arnheim ou Balasz." E o entusiasmo

do ensaísta pelo que lhe fôra dado conhecer de Maia kóvski chega a provocar-lhe as seguintes palavras: "Tu do faz crer que Maiakóvski, diferentemente de Apollingire, cujo pensamento cinematográfico resumiu-se a visões esporádicas de iluminado, tendeu sempre para um sistema bastante organizado de idéias a respeito do filme". Informações importantes sôbre o assunto podem ser encontradas no capítulo "Maiakóvski e o cinema" na ob.cit de Ângelo Maria Ripellino pgg. 242-270). (V. também a secção "A poética do cinema", neste trabalho).

- (68) As iniciais de Rossíiskaiia Soviétskaiia Federatiivnaia Sotzialistícheskaia Riéspública (República Soviética Federativa Socialista da Rússia).
- (69) O Proletkult estava então instalado no palacete que pertencera à bailarina M.F.Kszesinska, em Leningrado. Proletkult é abreviatura de Proletárskaia cultura (Cultura proletária). A organização assumiu frequentemente atitudes sectárias em questões de arte e literatura. Em meados da década de 1920, as organizações do Proletkult passaram a ser supervisionadas pelos sindicatos. A organização foi dissolvida formalmente em 1932.
- (70) A peça de teatro "Mistério-Bufo".
- (71) A peça foi escrita para o primeiro aniversário da Revolução de Outubro. Fôra planejada ainda em agosto de 1917, porém Maiakóvski passou a trabalhar nela mais intensamente no verão de 1918. Em 27 de setembro de 1918, leu-a no apartamento de amigos, estando entre os presentes o Comissário do Povo para a Instrução, A.V. Lunatchárski (V. nota 20 à "Introdução", neste trabalho). A partir da leitura, Lunatchárski se tornou defensor intransigente da peça. No entanto, esta encontrou inimigos nos mais diversos escalões, entre os quais M.F. Andriéieva, atriz, mulher de Górki, e que dirigia então a secção teatral do Soviete de Petrogrado. Todavia, conseguiu-se autorização para o espetáculo.

Por sugestão de Lunatchárski, Maiakóvski leu a peça aos atôres do antigo Teatro Aleksandrínski. A má acolhida que ela teve entre os velhos atôres fêz com que se desistisse de sua montagem naquele teatro.

Conseguiu-se então autorização para a sua montagem no Teatro do Drama Musical. Resolveu-se recorrer a atôres convocados por anúncio na imprensa. Em 12 de outubro de 1918, diversos jornais de Petrogrado publicaram o seguinte "Apêlo aos atôres", assinado por Maiakóvski e outros:

"Camaradas atôres! Vocês têm a obrigação de marcar o grande feriado da Revolução com um espetáculo revolucionário. Vocês devem trabalhar no "Mistério-Bufo", uma representação heróica, épica e satírica de nossa época, da autoria de V. Maiakóvski. Venham todos, domingo 13 de outubro, à sala da Escola Tienichév (Mókhovaia, 33). O autor lerá o "Mistério", o diretor exporá o plano da encenação, o pintor mostrará os esboços feitos, e aqueles de vocês que se entusiasmarem com êsse trabalho serão os intérpretes. O escritório central de or

ganização das festividades de Outubro fornecerá os meios necessários para a montagem da peça. Todos ao trabalho! O tempo é precioso. Pedese que compareçam os companheiros que realmente desejem participar do espetáculo, pois o número de lugares é limitado". Maiakóvski encarregou-se de um dos papéis, mas teve de trabalhar em mais dois, cujos intérpretes não apareceram.

A estréia ocorreu em 7 de novembro de 1918 e a peça ficou em cartaz mais duas noites, suscitando protestos e críticas malévolas. Conforme frisa Ripellino, foi Andriéieva quem mandou retirar a peça, sob a alegação de que era "incompreensível para os operários" (A.M. Ripellino, ob. cit., pgg. 88, 89), acusação formulada depois com frequência, suscitando réplicas indignadas de Maiakóvski. (V. "Operários e camponeses não compreendem o que você diz", neste trabalho, e o poema "Incompreensível para as massas", em Vladimir Maiakóvski, Poemas, pgg. 107-111, tradução de Haroldo de Campos.)

A peça deveria ser montada em 1919, em Petersburgo, em diversos teatros de bairro, mas não houve a necessária autorização. Conservaram-se os desenhos do próprio Maiakóvski para os cenários e os figurinos dessa representação projetada.

- (72) Maiakóvski pretendia organizar em diferentes cidades núcleos de "comunistas-futuristas", mas a idéia não foi adiante.
- (73) Esse jornal era editado pelo grupo futurista, como órgão do Comissariado do Povo para a Instrução Popular (V. nota 20 à "Introdução").
- (74) Maiakóvski trabalhou na ROSTA (Rossíiskoie tieliégráfnóie agúientstvo - Agência Telegráfica Russa), desenhando cartazes e escrevendo versos para eles, entre outubro de 1919 e janeiro de 1921. Eram as "janelas da ROSTA", que se tornaram famosas. A princípio, cada cartaz era desenhado isoladamente e afixado numa vitrina. Depois, passou-se a fazer algumas cópias de cada cartaz, sendo cada uma delas pregada num ponto da cidade. Surgindo, porém, a necessidade de multiplicá-los, e sendo muito precárias as condições do trabalho tipográfico, procedeu-se à multiplicação dos cartazes, por meio de modelos de papelão, que se recortavam e depois se colavam sobre o papel em que se reproduziria o cartaz. Deste modo, chegou-se a fazer 300 exemplares de cada, conseguindo-se distribuí-los pelas filiais da ROSTA em diferentes cidades. Evidentemente, era um trabalho insano, mas que se coadunava com a concepção de Maiakóvski de que o poeta é um artesão como outro qualquer, um servidor da República igual aos demais servidores.
- (75) Alusão às ofensivas do general A.I. Dieníkin e a outras investidas dos exércitos "brancos" na Guerra Civil.
- (76) A montagem da segunda variante do "Mistério-Bufo", na realidade reescrito por Maiakóvski, com a inclusão, no argumento, dos acontecimentos políticos mais recentes, só foi possível após uma luta incessante com os órgãos responsáveis pelas representações teatrais. A tradução para o alemão, montada para os participantes do III Con

gresso do Comintern, era de autoria de Rita Rait, amiga de Maiakóvski e que deixou valiosas reminiscências sobre o poeta: "Reminiscências apenas". O título é uma alusão ao artigo de Maiakóvski "Tudo menos reminiscências..." (O.C. XII, 149-158), onde, referindo-se a essa montagem em alemão, escreveu: "Também este espetáculo foi desmontado no terceiro dia: os manda-chuvas do circo decidiram que os cavalos estiveram parados durante um tempo excessivo" (pg. 157). Ripellino fala das acusações de desperdício de fundos que se formularam então contra os organizadores do espetáculo e conta que eles sofreram medidas disciplinares (A.M. Ripellino, Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda, pg. 104). Dificuldades semelhantes foram por ele enfrentadas para a impressão do texto.

- (77) Sigla de Moskóvskaia assotziátziia futuristov (Associação dos Futuristas de Moscou). A editora chegou a lançar poucos livros.
- (78) Os poetas Nicolai Assiéiev e S.M. Trietiakóv.
- (79) Maiakóvski não chegou a concluir o poema. Escreveu duas partes, das oito projetadas.
- (80) Sigla de Liévi front (Frente de esquerda). A revista congregou os futuristas encabeçados por Maiakóvski. Saíram ao todo 7 números, em 1923-1925. Na realidade, a revista foi o porta-voz da "esquerda" nas artes, isto é, dos escritores e artistas que se identificavam com o regime, mas achavam que a revolução social tinha de ser acompanhada de uma revolução autêntica nas artes. Em 1927, iniciar-se-ia nova fase da revista, com o nome de Nóvi Lef (Nova Lef).
- (81) Tradução inédita de Haroldo de Campos.
- (82) Maiakóvski escreveu artigos sobre a necessidade de melhorar o nível da publicidade existente então na Rússia. E ele próprio também escreveu versos de publicidade. O anúncio a que se refere o texto, um anúncio de chupetas, tornou-se famoso e foi muito atacado pelos que achavam semelhante tarefa indigna do poeta. Este, porém, não só aceitou o seu verso malsinado, mas até o considerou como algo importante em sua obra, numa atitude que se assemelha à de Carlos Drummond de Andrade, em relação à "pedra no caminho". Lília Brik lembra que a propaganda de produtos era, na época, uma forma de luta contra o comércio particular.
- (83) Traduzido para o português por Haroldo de Campos e incluído em Poesia russa moderna, pgg. 165-175.
- (84) Sigla de Gossudárstvienioie izdátieslstvo (Editôra do Estado).
- (85) O romance em questão realmente não passou de projeto. O período correspondeu a uma intensa campanha desenvolvida pelo grupo de Maiakóvski a favor da litieratura facta (a literatura do fato real, ou factografia) e contra a ficção.

- (86) Respectivamente, Notícias, O trabalho, Moscou operária, Aurora do Oriente, Operário de Baku.
- (87) Órgão da Komsomol (Juventude Comunista).
- (88) Tradução inédita de Haroldo de Campos.
- (89) A participação de Maiakóvski no cinema soviético, em 1926-1928, anos de sua plena maturidade como cineasta, refletem uma situação trágica: seus melhores cenários, que não deixavam nada a dever às peças de teatro, foram recusados pelos dirigentes da Sovkino, a empresa produtora dos filmes soviéticos. O fantástico, o descomunal, o voo hiperbólico de sua poesia, aparecem plenamente nesses cenários, sobretudo em "Como vai?" Outro cenário recusado, "Esqueça-se da lareira", seria refundido na peça de teatro "O percevejo". Um de seus cenários do período, "História de um revólver", obteve aprovação, mas foi tão deformado pelo director que o fato suscitou protestos indignados do poeta. Outros cenários para filmes sobre temas de ocasião chegaram também a ser produzidos, mas não refletem de modo algum a importância de Maiakóvski como cineasta. Tratei do assunto, um pouco mais extensamente, no artigo "Maiakóvski e o cinema". Sobre o mesmo tema, v. também, no presente trabalho, "Intervenção no debate 'Os caminhos e a política da Sovkino'", bem como os demais textos da secção "A poética do cinema".
- (90) O livro "Resposta universal" não chegou a ser escrito.
- (91) Não chegou a escrever o poema "Que mau!".
- (92) Maiakóvski não escreveu uma autobiografia mais desenvolvida que "Eu mesmo".

RESUMO DA PALESTRA "ABAIXO A ARTE, VIVA A VIDA!"(1)

16 de janeiro de 1924

"Dentre os que estão hoje presentes neste teatro, ninguém vai se vangloriar perante seus conhecidos pelo fato de que seu filho, filha ou sobrinha sabem coser bem umas botas ou preparar comida gostosa, mas se vangloriam em t^oda parte se êles sabem, no dia dos anos de alguém, escrever duas coluninhas de versos num álbum ou desenhar a cabeça de um gatinho".

O primeiro (coser umas botas, preparar comida) era considerado "trabalho comum", e disto se ocupava o operário.

O segundo se chamava "criação artística" e disto se ocupavam os eleitos, os "intelectuais".

Isto foi assim.

E é assim até hoje: quem não trabalha, não come. A arte, em certos meios, transforma-se em "trabalho para eleitos", e em nosso meio, na Lef, em "trabalho comum".

A "criação artística" é reconhecida como trabalho necessário, de acôrdio com as exigências de nosso consumidor autêntico de hoje, não como uma palavra para o descanso, como "divertimento", mas como elaboração das palavras, capazes de organizar e melhorar a nossa atuação na vida.

No front desta criação artística, infelizmente, como outrora, a oferta supera dezenas de v^{ez}es a procura. Isto deve ser radicalmente mudado.

No que tange aos problemas dos atuais trabalhadores da palavra (organizadores da linguagem), é preciso reexaminar o acervo do velho material vocabular e criar, a partir d^ele, um novo discurso, que organize a realidade atual. É preciso deixar as palavras frescas, do dia corrente, e jogar no lixo as demais.

A palavra, a exemplo da estrutura social, da vida cotidiana, da roupa, do ar, exige "ventilação", "limpeza", "lavagem".

A arte deve ligar-se estreitamente com a vida (como função intensiva desta).(2) Fundir-se com ela ou perecer.

RESUMO DA PALESTRA "ABAIXO A ARTE, VIVA A VIDA!"

- 1) O resumo foi publicado em ucraniano pelo jornal Bilchovik de Kiev, em 1º de janeiro de 1924. A tradução para o português baseou-se no texto russo das O.C.

A palestra tivera lugar no dia 16, no Teatro V.I. Lé nin, de Kiev. Um dia antes, o jornal Prolietárskaia pravda publicara o seguinte programa: "1) O que é Lef: a) dos monjes-clássicos a agitação de ataque; b) como se escrevem a sátira, o anúncio, a anedota; 2) versos sobre a revolução; 3) sátira e humor; 4) Maiakóvski sobre Poincaré, Kurzon, Mussolini, Pilsudski, Wanderwelde e outros."

Em apontamentos sobre essa conferência, conservados no Museu-Biblioteca Maiakóvski, em Moscou, N. Riábova recorda: "Valdímir Vladímirovitch estava muito nervoso e zangado. Arrazou Nadson: "É melhor a mocidade jogar baralho do que ler semelhantes poetas!" Demonstrou o indispensável do verso de agitação. "Cada caixinha de cigarros⁺⁺ tem scis faces, onde se podem e se devem imprimir versos! Leu seus versos dedicados ao Truste da Borracha". (O.C. XII, 693).

+ - O poeta S. Nadson (1862-1887), cuja obra se caracteriza por acentuado sentimentalismo.

++ - Os cigarros russos são acondicionados em caixinhas de papelão.

- 2) Os semioticistas soviéticos têm-se dedicado ao problema da amplificação. Segundo A.K. Jolkóvski, os elementos capazes de proporcionar um fruir estético existem nas mais diversas formas da vida cotidiana, e o efeito estético é obtido pela amplificação deles, pela concentração e reforço, graças à elaboração artística. (A.K. Jolkóvski, "Da amplificação"). Em nosso meio, esta concepção foi divulgada por Anete Rezende de Rezende no artigo "Método da amplificação".

FOR UMA ARTE DA
CIVILIZAÇÃO INDUSTRIAL

CARTA ABERTA AOS OPERÁRIOS (1)

Companheiros!

O duplo incêndio da guerra e da revolução esvaziou nossas almas e nossas cidades. Os palácios do luxo de ontem estão aí qual esqueletos calcinados. As cidades devastadas esperam novos construtores. O turbilhão revolucionário arrancou dos espíritos as raízes nodosas da escravidão. A alma do povo aguarda uma sementeira grandiosa.

Dirijo-me a vocês que receberam a herança da Rússia, a vocês que amanhã (acredito!) se tornarão donos do mundo inteiro, e pergunto: com que edifícios fantásticos hão de cobrir o lugar dos incêndios de ontem? Que músicas e canções hão de espalhar-se das suas janelas? A que Bíblias abrirão suas almas?

Vejo espantado como da ribalta dos teatros ocupa dos ressoam "Aídas" e "Traviatas", com tôda espécie de condes e cavalheiros espanhóis, como nos versos aceitos por vocês, estão as mesmas rosas das estufas senhoriais e como saltam os olhos de vocês ante gravurinhas que representam a magnificência do passado.

Será que amainadas as tempestades desencadeadas pela revolução, vocês sairão, em dias feriados, de correntinha sôbre o colête, para jogar solenemente o críquete, diante dos sovietes distritais?

Saibam que para os nossos pescoços, pescoços de Golias do trabalho, não existem números adequados de colarinho nos guarda-roupas da burguesia.

Sòmente a explosão da Revolução do Espírito nos purificará das velharias da arte de outrora.

Que a razão vos proteja da coação física contra os restos da antigüidade artística. Entreguem-nos às escolas e universidades, para o estudo da geografia, dos costumes e da história, mas vocês devem repelir indignados aquêles que lhes oferecer êsses objetos petrificados em lugar do pão da beleza viva.

A revolução do conteúdo - socialismo - anarquismo (2) - é inconcebível sem a revolução da forma: o futurismo.

Disputem com avidéz os pedaços da arte sadia, jo vem e rude que lhes entregamos.

A ninguém é dado saber que imensos sóis hãõ de iluminar a vida futura. Talvez os pintores transformem a poeira cinzenta das cidades em arco-íris centicores, talvez das cumieiras das montanhas então ressoe sem cessar a música tonitrocante dos vulcões transformados em flautas, talvez obriguemos as ondas dos oceanos a ferir as cordas das redes estetendidas entre a Europa e a América.(3) Uma coisa está clara para nós: fomos nós que inauguramos a primeira página da novíssima história das artes.

1918.

CARTA ABERTA AOS OPERÁRIOS

- (1) Foi publicada no primeiro e único número de Gazeta futuristov (O jornal dos futuristas), de 15-3-1918, que Maiakóvski dirigiu com David Burliuk e Vassili Kamiênski.
- (2) De acôrdo com as condições da época, não é para estranhar esta aproximação que Maiakóvski faz de anarquismo e socialismo: nos primeiros tempos do Estado soviético, parecia possível assegurar para êle o apoio dos militantes anarquistas. No entanto, depois que êstes se instalaram em núcleos urbanos com um princípio de organização, inclusive militar, ocorreu na noite de 11 para 12 de abril de 1918 a liquidação armada dos centros anarquistas de Moscou, por tropas e agentes da Tcheká, a polícia do novo regime.
Continuou-se, porém, a tomar cuidado para não afastar de todo os elementos anarquistas. O próprio chefe da Tcheká F.E.Dzerjinski, escreveu um artigo no Izviéstia de 16 de abril, no qual afirmava que nao mais de 1% dos aprisionados nesses centros eram "anarquistas ideológicos". (Apud Edward Hallett Carr, A revolução bolchevique, vol.I, pg. 161).
O chefe guerrilheiro anarquista Nióstor Makhno esteve em Moscou no verão de 1918, quando visitou livremente os anarquistas moscovitas e teve uma entrevista com Lênin. E.H.Carr fala, até, de "certa ternura" de Lênin pelos anarquistas. Em agosto de 1919, êste escrevia: "Muitos trabalhadores anarquistas estão se tornando agora adeptos dos mais sinceros do poder soviético" (Apud E.H.Carr, ob. cit., pg. 170).
Makhno organizou na Ucrânia oriental em 1918 um exército de anarquistas para lutar contra o governo de Skoropádski, que era apoiado pelos alemães. Esse exército lutou ora ao lado dos bolcheviques, ora contra êles. A "república anarquista" de Makhno foi esmagada pelo Exército Vermelho em 1921.
- (3) Este utopismo é característico de Maiakóvski, particularmente dos anos que se seguiram à Revolução de Outubro. Ele aparece plenamente nas duas versoes do "Mistério-Bufo" e no poema inacabado "Quinta Internacional".

LÉGER (1)

Léger - pintor de quem os conhecedores consagra dos da arte francesa falam com certa superioridade - causou me a maior, a mais agradável impressão. Atarracado, o ar de um verdadeiro artista-operário, que vê seu trabalho não como predeterminado e divino, mas como um ofício interessante e necessário, igual a outros ofícios da existência. Examino a sua importante pintura. Alegria sua estética das formas industriais, alegria a ausência de tenor ante o realismo mais brutal. Espanta a maneira de tratar as tintas, maneira operativa, tão diferente dos outros pintores franceses, de tratá-las não como um meio de expressar não sei que coisas aéreas, mas como um material que dá cor aos objetos. Em sua maneira de encarar a Revolução Russa, há também ausência de estetismo, uma relação de operário. Alegria o fato de que ele não empurra para a frente seus feitos e feitiços, não procura espantar com seu espírito revolucionário, e simplesmente, deixando de lado a pintura, faz a você perguntas sobre a revolução russa, a vida russa. Vê-se que seu entusiasmo pela revolução não é uma pose artística, mas uma relação "prática". O que lhe interessa mais não é a questão de onde e como poderia expor, depois de chegar à Rússia, e sim a questão técnica sobre como ir para lá e como sua capacidade poderia ser aproveitada na construção comum.

Bastou-me deixar escapar que meus companheiros poderiam interessar-se pela sua pintura, para que eu depasse não com um pintor-comerciante que trene sobre os seus tesouros, mas um simples:

- Leve tudo. Se alguma coisa não passar pela porta, eu lhe passo pela janela.

- Até a vista - disse-me em russo, por despedida - irei em breve.

1923.

LÉGER

- (1) Muito ligado à pintura e ao desenho, Maiakóvski escreveu sobre eles com alguma frequência. A página sobre Fernand Léger faz parte de um livro que ficou inédito em vida do autor e que deveria chamar-se Exame da pintura francesa em sete dias. A edição prevista incluiria reproduções de amostras da pintura francesa vista por Maiakóvski, em sua breve estada em Paris em 1922. O poeta chegou a entregar à Editôra do Estado os originais do livro, mas as habituais dificuldades que êle encontrava na editôra parecem ter impedido a publicação.

O livro constitui nova redação de alguns artigos que êle publicara em Izviéstia, com as suas impressões de viagem.

De modo geral, Maiakóvski encara negativamente a arte francesa da época. Caçoando da galomania russa anterior à Revolução, quando qualquer movimentozinho no mundo cultural parisiense encontrava repercussão imediata em Moscou e Petersburgo, êle constata que, depois de 1917, os russos passaram a desconhecer o que sucedia em França. Mas, decorridos oito anos, de ausência, o poeta não vê nada de novo acontecido em Paris.

"Tudo está em seu lugar.

"Apenas um aperfeiçoamento da maneira expressiva, mais raramente do ofício. E assim mesmo, em muitos artistas se vê um recuo, uma decadência.

"Como sempre, o cubismo está no centro. Como sempre, Picasso é o comandante-chefe do exército cubista.

"Como sempre, a rudeza do espanhol Picasso é "e nobrecida" pelo agradabilíssimo e esverdeado Braque.

"Como sempre, teorizam Metzinger e Gleizes.

"Como sempre, Léger tenta devolver o cubismo a seu problema principal: o volume.

"Como sempre, Delaunay hostiliza sem trégua o cubismo.

"Como sempre, os "selvagens" Derain e Matisse produzem quadro após quadro".

"Como sempre, com tudo isto, existe o último grido da moda. Agora, esta tarefa obrigatória é desempenhada pelo "da-da".

"E como sempre...tôdas as encomendas dos burgueses são executadas pelos inumeráveis Blanchés. Oito anos de não sei que letargia criativa."

Picasso, com toda a sua genialidade, tendo chegado ao ápice da realização formal, pula de um canto a outro e não consegue uma aplicação adequada de sua mestria "na atmosfera viciada da realidade francesa". Delaunay procura "caminhos enfiados" para atingir a revolução, valoriza a cor em lugar do volume, mas está desorientado, enfurecido, sonha em estabelecer-se na Rússia e fundar ali uma escola, onde os pintores franceses possam tomar um banho de juventude e de vigor. Braque oscila o tempo todo, "com muito gosto, é preciso render-lhe justiça, entre o Salão e a arte". Nêle, "o temperamento do revolucionário cubismo francês está comprimido em formas decêntes, aceitáveis para todos. Existem ângulos, mas não demasiado abruptos e cubistas. Existem manchas coloridas, mas não demasiado incisivas e simultaneístas." Os russos Larionov e Gontcharova, cujo colo

rido vigoroso chegou a influenciar Picasso, são muito procurados pelos compradores norte-americanos e têm dezenas de alunos ianques. Mas, em seus trabalhos "franceses", sente-se logo que o vigor e impetuosidade são amaciados pelos salões e pelos marchands parisienses. Outro russo, Bart, muito conhecido na Rússia antes da guerra, "homem sério e de grande talento", está faminto e doente. Homens como ele encaram com entusiasmo a Revolução Russa, mas não regressam à pátria, devido às "lendas" no sentido de que todos os que regressam apenas não são fuzilados pela polícia política porque ali mesmo, na fronteira, os piolhos os devoram, "sem deixar resto".

Em meio a essa atmosfera parada, a essa estagnação, que Maiakóvski viu em Paris, sentiu soar como algo novo o interesse pela arte russa, não pela velha arte acadêmica tingida aqui e ali com matizes vanguardistas, que não lhe mudavam a essência, mas a nova arte, inspirada no século industrial, o construtivismo.

"Pela primeira vez, não foi de França e sim da Rússia que chegou uma palavra nova da arte: construtivismo. Causa até espanto que esta palavra exista no léxico francês.

"Não o construtivismo dos pintores que a partir de arames bons e necessários e de folhas-de-flandres fazem uns conjuntozinhos inúteis. O construtivismo que compreende o trabalho formal do artista apenas como engenharia, necessária para a realização de toda a nossa vida prática.

"Aqui, os artistas franceses têm de aprender conosco.

"Aqui não se vence com a invenção cerebral. Para a construção de uma nova cultura, é indispensável espaço limpo. É necessária a vassoura de Outubro.

"E qual é o solo que serve de base à arte francesa? - O parquet dos salões parisienses!"

+ Em russo, com esta grafia, dadá se transforma em "sin sim".

AGITAÇÃO E PUBLICIDADE (1)

Conhecemos muito bem a fôrça da agitação. Em t^ô da vitória militar, em todo êxito econômico, 9/10 são devidos à habilidade e fôrça de nossa agitação.

A burguesia conhece a fôrça da publicidade. A publicidade é agitação comercial e industrial. Nenhum empreendimento, por mais acertado que seja, progride sem publicidade. É a arma que derrota a concorrência.

Nossa agitação cresceu na clandestinidade; antes da NEP, (2) antes do rompimento do bloqueio, não tivemos necessidade de concorrer com ninguém.

Super-estimamos ontão os métodos da agitação. E desprezamos a publicidade, esta "miuçalha burguesa". (3)

Durante a NEP, é preciso utilizar para a popularização das organizações estatais e proletárias, das organizações e dos produtos, t^ôdas as armas empregadas pelos inimigos, inclusive a publicidade.

E aí, nós ainda somos fedelhos. Temos de aprender.

Oficialmente, já nos ocupamos de publicidade, são raras as repartições que não publicam, anúncios, folhetos, etc.

Mas com tudo isto é inepto!

Tenho à mão, ao acaso, um punhado de anuncios no Izviéstia:

"A Economia Comunal de Moscou comunica..."

"A direção do truste "A fibra renovada" declara..."

"O encarregado leva ao conhecimento..."

"A direção da "Usina de boro" informa", etc. etc.

até o infinito.

Quanta burocracia: comunica, declara, leva ao conhecimento, informa!

Quem atenderá a êsses apelos?!

É preciso chamar e anunciar, de tal modo que os aleijados se çurem no mesmo instante e corram para comprar, vender, olhar!

Lembro-me dos reclames europeus. Por exemplo, não sei que firma anuncia uns excelentes elásticos para suspensórios: em Hanóver, um homem corre para o trem de Berlin e

não repara que, na privada da estação, seu suspensório se prendeu a um prego. Ele chega a Berlin, sai do trem e bunba! - está de nôvo em Hanóver, foi levado de volta pelos suspensórios.

Isto é reclame! Uma coisa dessas ninguém esquece.

Acredita-se geralmente que se devem anunciar a peñas os produtos ordinários e que os bons se venderão por si.

É uma opinião absolutamente errada.

O reclame é o nome da coisa. Assim como um bom artista cria para si um nome, assim o objeto também o cria. Vendo na capa de uma revista um nome "famoso", as pessoas param e compram. Se o mesmo objeto estivesse na capa sem um sobrenome, centenas de distraídos apenas passariam sem comprar.

Um anúncio deve lembrar incessantemente cada objeto, ainda que êste seja maravilhoso.

Até o Pravda, que evidentemente não precisa de nenhuma recomendação, se anuncia: "Cada operário deve ler o seu jornal", etc. Na primeira página do Pravda aparece diariamente um anúncio: o da revista O projetor.

Está claro que a publicidade não se esgota com anúncios. Êstes são a sua forma singela por excelência. O reclame deve ser variedade, invenção.

Por ocasião da Exposição Agrícola de Tôda a Rússia, em Moscou, sairá, sob a redação do camarada Brik, um livro sôbre publicidade, o primeiro na R.S.F.S.R. (4)

Não devemos deixar esta arma, a agitação comercial, nas mãos do nepmaniano, nem do burguês estrangeiro. Na URSS, tudo deve atuar, no sentido do bem-estar do proletário. Pensem na publicidade!

AGITAÇÃO E PUBLICIDADE

- (1) O artigo foi publicado na revista Camarada Tieriénti de Iecatierinburgo (hoje Svierdlóvsk), Nº 14, de 10 de junho de 1923.
Sôbre Maiakóvski e a publicidade, v. nota 81 a "Eu mesmo".
- (2) Sigla de Nóvaia Economítcheskaia Política (Nova Política Econômica).
- (3) Nesta passagem, há boa dose de autocrítica. Maiakóvski lutou contra certas conseqüências daninhas que via no cotidiano soviético, em conseqüência da NEP. Com o afastamento das normas rígidas e severas do comunismo de guerra, o poeta percebia o espírito pequeno-burguês que se reinstalava na vida russa.
- (4) Sigla de República Socialista Federativa Soviética da Rússia.

DE UMA ENTREVISTA COM O ESCRITOR
NORTE-AMERICANO MICHAEL GOLD .(1)

- Não, Nova York não é uma cidade moderna - disse êle, medindo incansavelmente com os passos seu quarto nas proximidades da Washington Square. - Nova York não está organizada. Apenas carros, o metrô, os arranha-céus, e elementos como tais ainda não constituem uma verdadeira cultura industrial. São apenas a sua facêta exterior.

A América trilhou o caminho grandioso do desenvolvimento técnico-industrial, que modificou a face do mundo. Mas as pessoas da América ainda não atingiram o nível dêsse mundo nôvo. Elas ainda vivem no passado. Do ponto de vista intelectual, os nova-yorkinos ainda são provincianos. Sua razão ainda não assimilou todo o significado do século industrial.(2)

Aí está por que eu disse que Nova York não está organizada: é um acúmulo gigantesco de objetos feito por crianças e não resultado valioso do trabalho de homens maduros, que compreendessem os seus próprios desejos e trabalhassem segundo um plano, como artistas. Quando na Rússia sobrevier o século industrial, êle será diferente, **nosso** trabalho vai distinguir-se por seu planejamento, pelo sentido predeterminado.

Aqui existem metrô, telefone, rádio e muitas outras maravilhas. Mas eu vou ao cinema e vejo um público numeroso deliciar-se com um filme estúpido, sôbre não sei que história de amor, vazia e sentimental, que seria vaiada e expulsa da tela na mais minúscula aldeola da nova Rússia. O que fornecem, então, as maravilhas mecânicas às pessoas com semelhante modo de pensar? Ao que parece, a severidade, a ciência e a verdade do século das máquinas não lhes penetrou a consciência.

E o que se pode ver entre os homens de arte? Eles possuem a electricidade, possuem milhares de temas atuais, temas em pedra e aço, que lhes entram pelos olhos na rua, mas em seus estúdios e escritórios, êles usam velas como o camponês russo. Consideram isso estético. Escrevem lindos

versinhos íntimos. Desenham quadrinhos íntimos. Sua inspi-
ração bruxolcia com a chanazinha trêmula da vela, enquanto
ela deveria tumultuar, como uma torrente de fogo, que se
precipitasse de um alto forno moderno.

Ou então veja êstes mesmos arranha-céus. São rea-
lizações gloriosas da engenharia moderna. O passado não co-
nheceu nada semelhante. Os operosos artesãos do Renascimen-
to jamais sonharam com construções tão altas, que se balan-
çam ao vento e desafiam a lei da gravidade. Eles se lançam
para o céu com seus cinquenta andares, e devem ser puros,
vertiginosos, perfeitos, modernos como um dínamo. Mas o cons-
trutor americano, que apenas pela metade tem consciência da
maravilha por êle criada, espalha pelos arranha-céus os de-
créritos ornamentos góticos e bizantinos, de todo insigni-
ficantes aqui. É mais ou menos como amarrar fitinhas côm-
de-rosa numa escavadeira ou colocar cachorrinhos de celulói-
de sobre uma locomotiva. Talvez seja lindo, mas não é arte.
Não é a arte do século industrial.(3)

Nova York é um equívoco e não um produto da ar-
te industrial. Ela foi criada de modo anárquico, e não co-
mo resultado da ação unida dos novos pensadores, engenhei-
ros, artistas e operários...

- Nada de supérfluo. Isto é essencial na arte
industrial, na arte futurista. Nenhuma pose, nenhuma taga-
relice, nada de adocicado, nada de saudades do que passou,
nenhum misticismo. Na Rússia, demos um fim aos linhões expre-
midos e aos ossinhos de galinha roídos do mundinho minúscu-
lo da intelectualidade liberal e mística. "Para a rua, futu-
ristas, tamborileiros e poetas"(4) - escrevi nos primeiros
dias da revolução. A arte apodrece quando ela é respeitável
e refinada. Ela deve sair dos quartos forrados de veludo e
dos ultra-decorados estúdios e agarrar-se à vida.

A arte deve ter uma destinação determinada. E
eis a lei da nova arte: nada de supérfluo, nada sem uma des-
tinação. Eu arranquei da poesia as vestes da retórica; eu
voltei ao essencial. Estudo cada palavra e o efeito que de-
sejo produzir com êle sobre o leitor: é o que fazem as pes-
soas que escrevem os anúncios de vocês. Eles não querem gas-
tar em vão uma só palavra - tudo tem que ter sua destinação.

Cada produto do século industrial deve ter sua destinação. O futurismo é contra o misticismo, contra a divinização passiva da natureza, contra a forma aristocrática da preguiça ou qualquer outra, contra o devanear e a chora deira - êle é pela técnica, pela organização científica, pela máquina, pelo pensamento aplicado a tudo, pela fôrça de vontade, a coragen, a velocidade, a exatidão, e pelo homem nôvo, armado de tudo isto.

Onde estão na América os homens de arte com semelhante previsão do homem nôvo? E onde está a previsão social do industrialismo americano?

Nova York não tem um plano. Ela não expressa nenhuma idéia, seu industrialismo é obra do acaso, enquanto o nosso industrialismo, na Rússia, será obra da arte das massas.

Interrompi a torrente de sua energia futurista e fiz uma pergunta que não lhe agradou:

- Êsses intelectuais místicos e liberais a que se referiu, na América, fogem da máquina. Eles acreditam que a máquina aniquila a alma humana. E vocês, russos, não temem cair sob o domínio da máquina?

- Não - respondeu conyicto o poeta. - Somos os donos da máquina e não a tememos. Sim, está morrendo a velha vida mística e emocional, mas seu lugar será ocupado pela vida nova. Que adianta tener a marcha da história? O u temer que os homens se transformem em máquinas? É impossível.

- Mas a máquina não vai destruir os valores mais elevados e sutis da existência?

- Não. Tudo o que pode ser tão facilmente destruido, merece isto. No futuro, hão de surgir valores mais significativos e sutis. Um aviador moscovita, meu amigo, me disse: quando êle se precipita nos ares com a velocidade de de cem milhas por hora, seu cérebro trabalha cinco vezes mais depressa que de costume. O século da máquina vai estinular o pensamento ousado e livre.

- Os jovens escritores russos estão inbuídos das mesmas idéias que você, e quais são os melhores dentre êles?

- A Rússia tôda está inbuída destas idéias. Mas,

para que citar os melhores escritores jovens? Isto não é importante. O mais importante é que milhões de homens e mulheres, que oito anos atrás não sabiam ler, agora, tendo jogado fora tôdas as velhas concepções de literatura, lêem os mais ousados dentre os jovens escritores modernos. Esta ascensão geral do nível de cultura é mais importante do que seria o fato de terem aparecido em nosso país dez Tolstóis ou Dostoiévskis. A arte infalivelmente brota em semelhante solo.

1925.

DE UMA ENTREVISTA COM O ESCRITOR
NORTE-AMERICANO MICHAEL GOLD

- (1) A entrevista apareceu no jornal World de Nova York, em 9 de agosto de 1925. O trecho que reproduzo foi traduzido para o russo e retraduzido por mim. Nêle aparecem idéias e impressões que seriam desenvolvidas no livro de viagem Minha descoberta da América e numa série de poemas. Embora o livro de viagem seja muito interessante e vivo, preferi reproduzir aqui a entrevista, devido a seu caráter mais direto e incisivo. Se em Maiakóvski a penetração e agudez por vêzes se misturou a uma visão ingênua do mundo russo e a uma incompreensão de certos aspectos da vida no Ocidente, agravada pelo seu completo desconhecimento de qualquer idioma estrangeiro, isto não diminui em nada a importância de suas formulações.
- (2) Esta afirmação adquiriria particular importância ante o "americanismo" de muitos construtivistas russos. Neste sentido, é interessante observar a considerável proporção de exemplos norte-americanos incluídos por Iliá Erenburg em seu livro em defesa do construtivismo, livro esse que êle renegaria mais tarde: E, no entanto, ela se move.
- (3) Esta asserção de Maiakóvski coincide com certas críticas formuladas com insistência, recentemente, por McLuhan. Em "O meio é a mensagem, pgg. 86,87, há uma fotografia dos Fairmount Water Works, em Filadélfia, E.U.A., onde aparecem edifícios com frontões e coluninhas gregas, e a legenda diz que "nós imponos a forma do velho sobre o conteúdo do nôvo".
- (4) Do poema "Ordem do dia ao exército das artes".
- (5) Provavelmente o poeta Vassíli Kamiênski, pioneiro russo da aviação.

POESIA - E POÉTICA

OS DOIS TCHEKHOV (1)

Naturalmente, vão ficar ofendidos se eu lhes disser:

- Vocês não conhecem Tchekhov !

- Tchekhov?

E vocês imediatamente vão tirar, de algum jornal empoeirado e de revistas, frases fortemente conectadas.

"Tchekhov - arrastará com profundidade um poeta cabeludo, lírico-repórter - é o cantor de crepúsculo". "O defensor dos humilhados e ofendidos" - confirmará com autoridade de um conselheiro titular (2) de família numerosa. E mais e mais:

O "satírico-açuçador".

O "humorista"...

E um bardo de camisa russa há de rimar:

Ele amava os homens com amor tão terno,

Amor de mulher: amante ou mãe. (3)

Ouçam! Vocês, com certeza, conhecem um outro Tchekhov. Os sinais de respeito de vocês, os epítetos elogiosos, são bons para algum prefeito municipal, para um membro de associação de defensores da saúde pública, para um deputado à дума, (4) e eu falo de um outro Tchekhov.

O Antón Pávlovitch Tchekhov de quem eu falo é um escritor.

"Imagine, a grande verdade que êle descobriu... e vocês vão soltar uma gargalhada. - Até as crianças conhecem isto".

Sim, eu sei, vocês examinaram sutilmente a personalidade de cada uma das três irmãs, vocês estudaram admiravelmente a vida refletida em cada um dos contos tchekhovianos e não se perderão nas veredas do cerejal. (5)

Vocês conheciam o seu grande coração, sua bondade, sua ternura, pois bem... e lhe vestiram uma touca e fizeram-no babá e ama-de-leite de todos êstes esquecidos Firs, êstes homens num estôjo, que choramingam: "para Mosco-u-u-u". (6)

Mas eu quero saudá-lo com dignidade, como a um membro da dinastia dos "Reis da Palavra".

Ao que parece, são demasiado dilacerantes os gemidos dos que se curvam sobre os trigais, demasiado agudo o quadro da miséria, que enrola veias nas máquinas das usinas apenas por necessidade de alimento, se cada homem de arte é atrelado e arreado junto aos que arrastam seu trabalho para as feiras da utilidade.

Quantos escritores já foram empurrados para fora da estrada!

Niekrassov (7) pendurava suas linhas, qual rosinhas gostosas, no fio das idéias cívicas, Tolstói, a partir de "Guerra e Paz", pisoteou a lavra com seus lápti (8), Górkí passou de Marko (9) aos programas máximos e mínimos.

Todos os escritores foram transformados em arautos da verdade, em cartazes da virtude e da justiça.

E todos têm a impressão de que o escritor se afana com um único pensamento, com o qual êle quer corrigir e defender a você, e que vão apreciá-lo unicamente se êle, tendo explicado a vida, ensinar os demais a lutar contra ela. E dentre os escritores que se pescam os funcionários da instrução, os historiadores, os guardiães da moralidade. Seleccionam-se ditados em Gógol, estudam-se os costumes da Rússia latifundiária em Tolstói, analisam-se os traços psicológicos de Liénski e de Oniéguin. (10)

Trocados em miúdo, os escritores são distribuídos pelas antologias e etimologias, e não os verdadeiros, os vivos, nas êstes outros, inventados, privados de carne e sangue, serão enfeitados de louros.

Vejam!

Ergueu-se um monumento não àquele Púchkin que era alegre amo e senhor na grande festa do casamento das lavras e cantava:

O brilho, o ruído, os bailes, a algazarra
E, na hora das loucuras de solteiro,
A taça, a espuma que sobe e desgarrã,
E a chama azul do ponche verdadeiro.

Não, no monumento assinalaram:

Os sentimentos bons com a lira despertava. (12)

O resultado prático é sempre o mesmo: logo que se desgasta a agudez das opiniões políticas de algum escritor, sua autoridade é mantida não pelo estudo das obras, mas pela força.

Por exemplo, numa das cidades do Sul, antes de minha conferência veio ver-me um figurão, que me declarou: "Tenha em mente que eu não lhe vou permitir censurar a atuação das autoridades, bem, de Púchkin e em geral!"

Pois bem, os jovens lutam justamente contra esta burocratização, esta canonização dos escritores-guias, que pisam com o bronze pesado dos monumentos a garganta da palavra nova, que liberta a arte.

Mas, em que consiste o valor autêntico de cada escritor?

Como distinguir o cidadão do artista?

Como ver o rosto verdadeiro do cantor atrás da pasta de couro do advogado?

Tomem algum fato, como o pôr do sol, a defesa dos humilhados, etc, bem, por exemplo, o zelador de um prédio bate numa prostituta.

Peçam que um pintor represente êste fato, que um escritor o descreva e que um escultor o cinzele. Evidentemente, a idéia de tôdas estas obras será a mesma: o zelador é um canalha. Esta idéia será fixada mais depressa por algum ativista social. Mas, em que vão diferir dêle os pensamentos dos homens de arte?

Naturalmente, apenas quanto ao meio de expressão.

O pintor: linha, côr, superfície.

O escultor: a forma.

O escritor: a palavra.

Agora, dêem êste fato a dois escritores diferentes.

A diferença, com certeza, consistirá unicamente no seguinte: o meio de expressão. (13)

Dêste modo, o problema do escritor consiste em encontrar a mais viva expressão verbal a êste ouquêle ciclo de idéias. O conteúdo é indiferente, mas, visto que tôda época traz de maneira peculiar a necessidade de uma expressão nova, também os exemplos que se denominam assunto da obra, e que ilustram as combinações verbais, devem ser contemporâneos.

Falemos mais claro.

Peguem o livro de problemas de Ievtuchévski e leiam já na primeira página: um menino recebeu cinco pêras, outro

duas, etc.

Naturalmente, vocês não vão pensar um momento se quer que o matemático encanecido se interessasse pela terrível injustiça cometida com o segundo menino. Não, êle a to nou apenas como material para exemplificar a sua idéia aritmética.

De maneira perfeitamente idêntica, para o escritor, não existe objetivo fora de determinadas leis da palavra.

Falando assim, eu não defendo de modo algum uma dialética sem finalidade. Eu apenas explico o processo da criação e procuro analisar as causas da influência do escritor sôbre a vida.

Esta influência, à diferença da que exercem so ciólogos e políticos, explica-se não pela apresentação de coleções prontas de idéias e sim pelo tecer de cestos vocabulares, nos quais você pode transmitir a outrem qualquer idéia.

Dêste modo, a palavra constitui o objetivo do escritor. Mas quais são as modificações que ocorrem nas leis das palavras?

1. Mudança da relação da palavra com o objeto, de modo que se passe da palavra como número, como designação, precisa do objeto, à palavra-símbolo e à palavra-fim-em-si.

2. Mudança da relação mútua entre as palavras. O ritmo cada vez mais veloz da existência, traçou o caminho do período principal à sintaxe despendeada.

3. Mudança da relação com a palavra. Acréscimo de palavras novas ao dicionário.

Eis algumas teses gerais, as únicas que nos permitem acercar-nos criticamente de um escritor.

Dêste modo, cada escritor deve trazer sua palavra nova, porque êle é, antes de mais nada, um juiz encanecido, que acrescenta os seus acórdãos ao código do pensamento humano.

Mas, como aparece Tchekhov, na qualidade de criador da palavra?

Coisa estranha. Começam a falar de Tchekhov como escritor e, esquecendo-se, no mesmo instante, da "palavra", passam à longa-longa:

"vejam com que habilidade êle sentiu a "psicologia" dos sacristães com "dor de dente".(14)

"Oh, Tchekhov é tôda uma literatura".

Mas ninguém quis falar dêle como de um esteta.

Esteta! E ao olhar se desenha um jovem elegante, que lança descuidadamente no papel, com seus dedos de raça, sonetos de um amor rebuscado.

E Tchekhov? "Vai, bate as botas de vez!- gritou êle. - Mal-di-ta!"(15)

Poeta! E logo diante de vocês se delineia o vulto de Nadson, de peito para frente e perfil nobre, gritando com cada uma das dobras de sua sobrecasaca negra que o ideal sagrado foi vilipendiado e destruído.

E aqui: "Depois das panquecas, comemos sopa de esturjão, e depois da sopa, perdiz com mólho. Crême de leite, ovas de peixe frescas, salmão, queijo ralado. Foi tamanho rega-bofe que meu pai sabotou às escondidas os botõezinhos sôbre a barriga".(16)

Naturalmente, para um ouvido educado, acostumado a accitar os nomes aristocráticos dos Oniéguin, Lénski e Bol kónski, (17) todos êstes Galínin, Cabróv e Esmagatóv (18) são como um prego que machuca a carne.

A literatura anterior a Tchekhov é uma estufa jun to ao palacête luxuoso de um "fidalgo".

Quer Turguiêniev, que apanhava com mãos enluvadas tudo o que não fôsse rosas, quer Tolstói, que foi para o meio do povo apertando o nariz, todos lidavam com a palavra a penas como um meio de arrastar para dentro da cêrca do palacête o espetáculo de novas paisagens, um enrêdo interessante ou uma idéia que divertisse os filantropos.

Durante quase cem anos, os escritores, amarrados entre si pelo mesmo tipo de vida, falavam com as mesmas palavras. A noção de beleza deteve-se em seu crescimento, rompeu com a vida e se declarou eterna e imortal.

E eis a palavra como fotografia apagada de uma propriedade rural tranqüila e rica.

Ela conhece as regras obrigatórias da decência e do bom tom e flui sensata e harmoniosa, como uma berceuse.

E além da cêrca, enquanto isto, a vendinha cres

ceu e se transformou num bazar colorido e barulhento. Na vida tranqüila das residências campestres irrompeu a multidão polifônica tchekhoviana dos advogados, fiscais de impôsto, caixeiros e damas do cachorrinho. (19)

Os caixeiros viajantes são donos da vida.

A velha beleza estalou como o colête de uma gorda lhona mulher de padre.

Foram vendidos em leilão, com os gobelins, sob o golpe dos machados que derrubavam os cerejais, (20) não só a mobília de acaju no estilo de uma dúzia e meia de Tuíses, mas também o guarda-roupa das palavras desgastadas.

E eram tantas!

"Amor", "amizade", "verdade", "correção", balançaram-se surrados nos cabides. Quem se decidirá a envergar novamente estas crinolinas das vovós em extinção?

E eis que Tchekhov introduziu na literatura os nomes rudes dos objetos rudes, dando a possibilidade para a expressão vocabular da vida da "Rússia que vende".

Tchekhov é o autor dos raznotchintzi. (21)

Foi o primeiro a exigir de cada um dos passos da vida a sua expressão vocabular.

Ele zombou inapelavelmente dos "acordes" e dos "longes prateados" dos poetas que tiravam a arte do dedo que chuchavam.

O polido Turguiêniev acarinhava as palavras, como um grego acarinhava o corpo, antes da destruição da Hélade.

"Como eram belas, como eram frescas as rosas". (22)

Mas, meu Deus, não se consegue mais despertar o amor com uma frase mágica!

- Por que não ama? Por quê?

A voz tranqüila de Antón Pávlovitch é zombeteira.

"-E a senhora lhe serviu peixe à polaca? Não serviu, hein! Aí está, por isto mesmo foi embora!"

O esteta dos raznotchintzi.

Perdão, mas isto é vergonhoso.

Ser o esteta das brancas jovens, que sonham junto à cêrca, sob os raios oblíquos do poente, ser o esteta dos noços cuja alma se precipita "à luta, à luta contra as trevas", está bem, mas, deixe que eu lhe diga, ser esteta dos vendeiros é bastante feio.

Tanto faz.

Tchekhov foi o primeiro a compreender que o escritor apenas modela um vaso artístico, e que não importa se ê le contém vinho ou porcarias.

Idéias e argumentos não existem.

Cada fato anônimo pode ser envolvido por uma admirável rêde verbal.

Depois de Tchekhov, um escritor não tem o direito de dizer: não há temas.

"Lembrem-se - dizia Tchekhov - basta alguma palavra surpreendente, algum nome incisivo, e o "argumento virá por si".(23)

Portanto, se se estragar completamente o livro de seus contos que vocês possuem, poderão ler cada uma de suas linhas como se fôsse um conto inteiro.

Não é a idéia que engendra a palavra, mas a palavra é que engendra a idéia.(24) Vocês não vão encontrar em Tchekhov nenhum conto leviano, cujo aparecimento se justificasse apenas com a idéia "necessária".

Cada uma das obras de Tchekhov é resolução de problemas exclusivamente vocabulares.

Suas asserções não são verdade arrancada da vida, mas uma conclusão exigida pela lógica das palavras.(25) Tomem os seus dramas incruentos. A vida apenas se esboça indispensavelmente, atrás dos vidros coloridos das palavras. E nos trechos onde outro precisaria justificar com um suicídio o flunar de alguém sobre o palco, Tchekhov nos dá o mais elevado drama, por meio de palavras singelas, "cinzentas":

Ástrov: "Agora deve estar fazendo um calor terrível na África, hein?"(26)

Por mais estranho que seja, o escritor que parecia mais de todos ligado à vida, na realidade foi um dos que lutaram pela libertação da palavra e conseguiu tirá-lo do ponto morto da descrição.

Tomem (não pensem, por favor, que estou caçoando) uma das coisas mais características de Tchekhov: "As lebres, fábula para crianças".

Caminhavam pela ponte

Chineses, em bando alegre,

E na frente, cauda em ponta,
Passaram correndo lebres,
Os chineses dão um salto
Para apanhá-las. "Ah, ah!"
As lebres fogem pro mato,
Cauda pra lá e pra cá.
A moral? Veja, lá vai:
Se você gosta de lebre,
Ao acordar você deve
Obedecer o papai. (27)

Naturalmente, é uma auto-charge. Uma caricatura de sua própria arte; mas, como sempre em caricatura, a semelhança foi captada de maneira mais angulosa, mais colorida e contundente.

Está claro que da perseguição das lebres pelos alegres chineses pode-se concluir tudo menos a moral: "Você deve obedecer o papai". O surgimento da frase pode ser justificado unicamente pela necessidade "poética" interior.

Mais.

A vida destrambelhada das cidades em crescimento, que jogara à rua homens novos e expeditos, exigia aplicar à velocidade também o ritmo, que ressuscita palavras. E aí estão, em lugar dos períodos com dezenas de orações, frases com umas poucas palavras.

Ao lado dos estalidos das frases tchekhovianas, a fala alambicada dos velhos, de Gógol por exemplo, parece linguagem viciada e desengonçada de seminário. (28)

A linguagem de Tchekhov é determinada como um "Bom dia" e simples como "Quero um copo de chá".

E no meio de expressão do pensamento que é o conto curto, condensado, já irrompe o grito apressado do futuro: "Economia!"

Pois bem, são justamente estas novas formas de expressão do pensamento, esta abordagem correta dos verdadeiros problemas da arte, que dão o direito de falar de Tchekhov como um mestre da palavra.

Por trás do vulto, conhecido do filisteu, de um chorangas que não se contenta com nada, de um defensor, perante a sociedade, dos homens "ridículos", (29) do Tchekhov "cantor

do crepúsculo", despontam as linhas de um outro Tchekhov: o alegre e vigoroso artista da palavra. (30)

1914.

OS DOIS TCHEKHOV

- (1) O artigo apareceu na revista Nóvaia jizn (Vida nova), em junho de 1914, por ocasião do décimo aniversário da morte de Tchekhov, acompanhado de uma nota da redação: "Publicando o artigo do Sr. V. Maiakóvski, a redação julga indispensável explicar que não partilha algumas de suas asserções".

Ao publicá-lo, Maiakóvski já dirigira críticas mordazes a algumas obras de Tchekhov (V., neste trabalho, o final do artigo "Teatro, cinematógrafo, futurismo") e continuaria a fazê-las. No entanto, este ataque a determinados aspectos da obra tchekhoviana e, sobretudo, à maneira como era compreendida, a qual contribuía para o psicologismo dominante no teatro, para o eterno cavoucar nas "profundezas d'alma", não era incongruente com a exaltação vigorosa de Tchekhov, que há neste artigo.

Roman Jakobson explicou bem estas aparentes contradições de Maiakóvski: "A obra poética de Maiakóvski é uma e indivisível, desde os primeiros versos, na Bofetada no gosto particular" (provavelmente um erro de imprensa: onde se lê "particular", leia-se "público" B.C.), até as últimas linhas. O desenvolvimento dialético de um único tema. Uma unidade inusitada do simbolismo. Um símbolo lançado apenas por alusão é depois desenvolvido num novo símbolo. Às vezes, o poeta sublinha diretamente, em verso, esta relação, e manda ver seus trabalhos anteriores (por exemplo, no poema "A respeito disto", remete o leitor a "O honen", e neste, a seus primeiros poemas líricos). Uma imagem pensada a primeira vez humoristicamente é dada, depois, fora desta motivação, ou, pelo contrário, um motivo desenvolvido pateticamente é repetido em seu aspecto parodístico. Não se trata de escárnio em relação à fé anterior, são dois planos do mesmo simbolismo - o trágico e o cômico, como no teatro medieval. Os símbolos são governados pela mesma orientação para um fim." (Sobre a geração que esbanjou os seus poetas", pgg 10, 11).

- (2) Um dos postos do complexo escalonamento hierárquico, no funcionalismo czarista. Correspondia, em relação às forças armadas, ao posto de capitão.
- (3) Kornéi Tchukóvki relaciona em "Tchekhov" uma versalhada medíocre sobre o escritor (pgg. 91-95), e que foi muito abundante nos últimos anos do século XIX e no início do século XX. Segundo Tchukóvski, esses versos medíocres testemunham incisivamente uma grande mudança na opinião pública, em relação ao escritor (pgg. 90-95).

Na década de 1880 e início dos anos 90, a crítica dominante nas revistas "sérias", inbuída quase sempre do espírito do "populismo" russo, tratava Tchekhov geralmente com muita desconfiança e às vezes até com hostilidade. Ele era atacado pela "ausência de idéias" e pela "indiferença moral". Aceito a princípio como autor engraçado, que se publicava em revistinhas humorísticas, sua penetração na literatura foi um processo doloroso. Tinha leitores, mas não o reconhecimento público.

- 9 Por volta dos fins da década de 90, porém, os críticos mais velhos tinham em parte gorrido, em parte perdido a influência. E a nova geração de leitores reagiu a Tchekhov de maneira diametralmente oposta: com um entusiasmo sem limites.

Todavia, este entusiasmo, por sua vez, nascia de um equívoco: o público liberal e inoperante na vida pública exaltava um Tchekhov feito à sua imagem e semelhança - o "cantor do crepúsculo", "cantor solitário da alma solitária", do "tédio da vida", etc.

Os grandes admiradores do poeta sentimental S.I. Nadson acabavam atribuindo a Tchekhov as características de seu autor predileto.

Ivan Búnin recorda, a propósito, a reação do próprio Tchekhov a semelhantes clichês:

"De uma feita, em companhia de umas poucas pessoas chegadas, foi a Alupka e almoçou num restaurante, estava alegre e disse muitos gracejos. De repente, um senhor de copo na mão ergueu-se da mesa vizinha.

- Senhores! Proponho um brinde a Antón Pávlovitch, aqui presente, orgulho de nossa literatura, o cantor dos estados de ânimo crepusculares...

"Empalidecendo, ôle se levantou e saiu da sala". I.A.Búnin, "Tchekhov", pg. 522.

Os versos transcritos no ensaio de Tchukóvski são de Skitáletz (pseudônimo de S.G.Pietróv, escritor bastante conhecido na época).

Reproduzindo o mesmo poema, I.A.Búnin escreve:

"Com estes versos se inicia uma coletânea dedicada à memória de Tchekhov, organizada pela editora O Saber.

"Como pôde Górkí publicá-los?!"

(I.A.Búnin, Sobre Tchekhov, pgg. 238-239)

- (4) A forma incipiente de parlamento, instaurada na Rússia após os acontecimentos de 1905.
- (5) Alusão às peças "Três irmãs" e "O cerejal" de Tchekhov.
- (6) Firs é personagem da peça "O cerejal". "Homen num estôjo" é o título de um conto famoso de Tchekhov. A ansia de ir para Moscou era característica das três irmãs, na peça já referida.
- (7) O poeta N.A.Nickrassov, certamente o representante máximo da poesia cívica russa de seu tempo.
- (8) Calçado de casca de tília que os camponeses russos usam no verão.
- (9) Personagem do conto de Górkí "A velha Izerguil", uma das expressões máximas do Górkí de ânimo romântico e fantasioso.
- (10) Personagens do romance em versos Ievguiêni Oniéguin, de Púchkin.
- (11) Da introdução ao poema "O cavaleiro de bronze".
- (12) Do poema de Púchkin sem título que se inicia com o verso "Ergui para mim mesmo um monumento incriado".
- (13) A seguir, vêm diversas asserções que seriam desenvolvidas teóricamente pelos críticos do Formalismo Russo. É

também de 1914, ano do aparecimento deste artigo de Maiakóvski, "A ressurreição da palavra" de Victor Chklóvski, um dos pontos de partida do movimento. No inverno de 1914-1915, haveria de se formar o Círculo Lingüístico de Moscou, junto à Universidade de Moscou, e que seria, juntamente com a OPOIAZ (Obchchestvo po izutchéniiu poetícheskovo iaziká - Associação para o Estudo da Lingüagem Poética) o centro de difusão da corrente.

- (14) Alusão ao conto "Cirurgia".
- (15) Do conto de Tchekhov "Os parasitas".
- (16) Do conto "O triunfo do vencedor".
- (17) Os Bolkónski de "Guerra e Paz" têm este nome devido à aristocrática família dos Volkónski.
- (18) Adaptação do texto russo.
- (19) Alusão ao conto "A dama do cachorrinho".
- (20) Alusão ao desfecho de "O cerejal".
- (21) A sociedade russa caracterizou-se durante séculos por uma acentuada estratificação e pela pouca mobilidade entre as diferentes camadas. A partir do início do século XIX, foi-se formando, porém, uma nova camada: a dos que, oriundos das classes inferiores, tinham conseguido obter instrução, que fôra privilégio dos nobres. Receberam o nome de raznotchíntzi (singular raznotchínietz). Durante o século XIX, os raznotchíntzki desempenharam importante papel, como a camada mais receptiva às diversas tendências revolucionárias, a menos ligada a uma tradição de estabilidade política e social.
- (22) Título de um poema em prosa, de Turguiêniev, que se inspirou num poema famoso de S.P. Mistliév.
- (23) Semelhante concepção de Tchekhov foi testemunhada por diversos de seus contemporâneos, mas encontra-se particularmente bem exposta nas reminiscências de L.A. Avílova, que Maiakóvski não poderia ter conhecido, pois foram publicadas pela primeira vez em 1954, no cinquentário da morte de Tchekhov, com alguns pequenos cortes, e em forma provavelmente integral em 1960, no centenário do nascimento, e o círculo de relações de Avílova não tinha nada em comum com o de Maiakóvski.

Na edição de 1960, aparece o trecho em que Avílova conta como fôra apresentada a Tchekhov. O conhecido de ambos disse ao escritor consagrado que a mocinha por êle apresentada também escrevia e que em seus contos havia algo, em cada conto aparecia pelo menos um pouco de pensamento.

"Tchekhov voltou-se para mim e sorriu.

"Nada de pensamento! - disse êle. - Eu lhe imploro, nada de pensamento. Para quê?

"É preciso escrever aquilo que se vê, aquilo que se sente, com sinceridade e de modo verdadeiro. Perguntam-me com freqüência o que eu pretendia dizer com este ou aquele conto. Nunca respondo a essas perguntas. Eu não pretendo dizer nada. Minha tarefa é escrever, e não ensinar! E eu posso escrever a respeito de tudo o que quiserem - acrescentou sorrindo. -

- Mandem-me que escreva sôbre esta garrafa, e sairá um conto intitulado "Uma garrafa". Nada de pensamentos. As imagens vivas e verdadeiras criam pensamento, e um pensamento jamais criará uma imagem.

"E ouvindo a réplica lisongeira de uma das visitas, franziu um pouco o cenho e recostou-se no espaldar da cadeira.

"-Sim - disse êle - um escritor não é pássaro que gorjeia. Mas quem lhe diz que eu quero que êle gorjeie? Se eu vivo, penso, luto, sofro, tudo isto se reflete na quilo que escrevo. Para que preciso das palavras: idéia, ideal? Se eu sou um escritor talentoso, isto não quer dizer que seja professor, pregador ou propagandista. Vou descrever-lhes a vida com veracidade, isto é, artística mente, e vocês verão nela aquilo que não viam nem observar antes: seu afastamento da norma, suas contradições..." (L.A. Avílova, Tchekhov em minha vida, pgg. 203,204)

- (24) Ignazio Ambrogio lembra: o lingüista russo Aleksandr Potie'nina já escrevia em seus Apontamentos sôbre a Gramática russa, Vol.I-II, 1874, que a palavra "com todo o seu conteúdo, é diferente do conceito e não pode ser o seu equivalente ou a sua expressão, pois no desenvolver do pensamento, ela precede o conceito". (Ignazio Ambrogio, Formalismo e vanguarda na Rússia, pg. 90).
- (25) Na bibliografia sôbre Tchekhov, não são raras as páginas em que seus contemporâneos falam de certa frieza interior. Relacionando tais juízos, mas ao mesmo tempo indicando a complexa personalidade do escritor, em quem um toque de frieza aliava-se a manifestações de interesse pelos seus semelhantes, ou melhor, mais que interesse, às vêzes até uma busca de participação ativa, Sophie Laffitte afirma antes de transcrever trechos de cartas e de apontamentos do escritor:
- "Acaso êle amava seu próximo? Parece que os demais, os desconhecidos, foram para êle antes de tudo uma categoria estética.
- "Se os homens são belos ou se integram numa bela paisagem, êle os vê com bons olhos. Caso contrário, seu julgamento espontâneo é rude ou, pelo menos, desfavorável". (Sophie Laffitte, Tchekhov por si mesmo, pg. 160).
- Em sua vida, nas cartas e apontamentos que deixou, encontram-se os dois aspectos: o distanciamento e a participação. Por exemplo, em 1890, inicia uma viagem penosíssima à ilha de Sacalina, não obstante a saúde abalada e o mau estado das estradas russas. Na ilha, faria um recenseamento de todos os seus habitantes, na maioria degenerados (para depois escrever um estudo), e trabalharia de madrugada até tarde da noite. Mas, pouco antes de partir, anotava: "Realmente, vou à ilha de Sacalina, e não apenas por causa dos reclusos, mas à-toa. Quero riscar de minha vida um ano ou ano e meio". (Ivan Búnin, ob.cit., pg. 304).
- (26) Do 4º Ato de "Tio Vânia". Na realidade, esta maneira tchekhoviana, esta linguagem tchekhoviana no palco, só a parece a partir de "A gaivota" (1896). Tchekhov começara a publicar contos aos vinte anos e em pouco tempo encontrara no conto sua realização pessoal e inconfundível. Sua plena realização teatral, porém, data dos últimos anos de vida.

- (27) Nas edições mais completas das obras de Tchekhov, encontram-se versos de ocasião, que permitem incluí-lo na categoria dos "poetas bissextos" de que fala Manuel Bandeira (Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos).
- (28) Poder-se-ia citar, no entanto, como exemplo de frases curtas e simples, entre os "velhos" a que se refere Maiakóvski, a prosa de Púchkin, bem como a de Liérmontov.
- (29) Provável alusão ao conto "Sonho de um homem ridículo" de Dostoiévski.
- (30) Ripellino aproxima esta tirada de Maiakóvski de outra de N.N. Ievriéinov (em ? teatro como tal), que se voltava diretamente contra a representação das peças de Tchekhov pela escola de Stanislávski e dirigia-se às personagens tchekhovianas: "Vamos todos ao teatro! Vocês se reanimarão! Tornar-se-ão diferentes! Vão abrir-se a vocês outras possibilidades, outras esferas, outros horizontes..." (Ángelo Maria Ripellino, Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda, pg. 233).

V.V.KHLIÉBNIKOV (1)

Morreu Víctor Vladímirovitch Khliébnikov.(2)

A glória poética de Khliébnikov é infinitamente inferior ao que êle representa.(3)

Dos seus cem leitores ao todo, cinquenta o chamavam simplesmente de grafômano, quarenta liam-no por gosto e, ao mesmo tempo, espantavam-se porque daquilo não resultava nada, e apenas dez (os poetas futuristas, os filólogos da O POIAZ)(4) conheciam e amavam êste Colombo dos novos continentes poéticos, hoje povoados e cultivados por nós.

Khliébnikov não é poeta para consumidores. Não se pode lê-lo. Khliébnikov é poeta para o produtor.

Khliébnikov não tem poemas. O caráter concluído dos seus trabalhos impressos é uma ficção. A aparência de coisa acabada é quase sempre obra de seus amigos. Nós escolhíamos dentre o amontoado de seus rascunhos abandonados aqueles que nos pareciam mais valiosos e os dávamos a imprimir. Com freqüência, a cauda de um dos esboços colava-se à cabeça de outro, o que suscitava a perplexidade alegre de Khliébnikov. Não se podia deixar que êle corrigisse as provas: nestes casos, riscava tudo, fazendo surgir um texto absolutamente novo.

Trazendo alguma coisa para imprimir, Khliébnikov geralmente acrescentava: "Se alguma coisa não estiver de a côrdo, modifiquem". Lendo algum escrito, êle às vêzes se interrompia, abrupto, e simplesmente indicava: "Bem, etc".

Neste "etc." está Khliébnikov de corpo inteiro: êle formulava um problema poético, fornecia o método para sua resolução, mas deixava para os demais o seu aproveitamento, com um fim prático.

A biografia de Khliébnikov é igual às suas brilhantes construções vocabulares. Ela é um exemplo para os poetas e uma censura aos mercadores da poesia.

Khliébnikov e a palavra.

Para a assim chamada nova poesia (a nossa é a novíssima), sobretudo para os simbolistas, a palavra é material para se escreverem versos (expressão de pensamentos e senti

mentos), material cuja estrutura, resistência e elaboração eram desconhecidas. O material era cada vez apalpado incientemente.

A casualidade aliteracional das palavras semelhantes era apresentada como liga interior, como um parentesco indissolúvel. A forma estagnada da palavra era venerada como eterna, e procurava-se distendê-la sôbre os objetos, que h aviam crescido mais que a palavra.

Para Khliébnikov, a palavra é uma fôrça independente, que organiza o material dos pensamentos e sentimentos. Daí provém o aprofundamento até as raízes, até a fonte da palavra, até a época em que o nome correspondia ao objeto. O tempo em que surgiu talvez uma dezena de palavras-raízes, e as novas apareciam como declinação da raiz (declinação das raízes, segundo Khliébnikov: por exemplo, byk (boi) e aquele que biót (bate; bók (lado) é aquilo em que (o byk) biót. Lys (calva) é como se tornou liés (mata); los (alias) e lis (radical e genitivo plural de lissá, rapôsa) são os que vivem no liés. (5)

Os versos de Khliébnikov

As lombas estão lizas

Lapas semilontras. Lhanos semlebres (6)

não podem ser rompidos, são corrente de ferro.

E como se fragmenta por si o

As águas não bolem nos

Balmont (7)

A palavra em sua acepção de hoje é uma palavra casual, necessária para algum fim prático. Mas a palavra exata deve apanhar qualquer matiz de pensamento.

Khliébnikov criou um verdadeiro "sistema periódico da palavra". (8) Tomando uma palavra com formas não desenvolvidas, ignoradas, e comparando-a com palavras já desenvolvidas, demonstrava a necessidade infalível do surgimento de novas palavras.

Se a palavra já formada plias (dança) tem a palavra derivada pliassunha (dançarina), o desenvolvimento da aviação, do liot, (vôo) deve dar lietunha. Se o dia do batisado é kriestíni, o dia do liot será lietíni. Está claro que aqui não há sequer sinal do eslavofilismo barato com sua jun

ção de palavras à velha maneira; não tem importância que a palavra lietunha não seja agora necessária e não entre em uso: Khliébnikov dá apenas o método para a correta criação de palavras.

Khliébnikov é o mestre do verso.

Eu já disse que êle não tem obras acabadas. Por exemplo, em seu último escrito, "Zanguézi"(9) sentem-se claramente duas variantes consecutivas. Khliébnikov deve ser tomado em fragmentos, que melhor resolva determinado problema poético.

Em tôdas as coisas de Khliébnikov salta aos olhos sua inusitada mestria. Era capaz de escrever a pedido, no mesmo instante, um poema (sua cabeça trabalhava vinte e quatro horas por dia unicamente com a poesia), mas podia também dar ao produzido a menos usual das formas. Por exemplo, êle têm um poema bem comprido, que se lê tanto numa como noutra direção:

O potro. Ossos. Só. Orto. Pó. (10)

Isto, naturalmente, é apenas malabarismo consciente, derivado de um excesso de recursos.(11) Mas o malabarismo não interessava muito a Khliébnikov, que jamais escrevia para vangloriar-se, nem para venda.

O trabalho filológico levou Khliébnikov aos versos que desenvolviam um tema lírico por meio de uma só palavra.

O famosíssimo poema "Encantação pelo riso", publicado em 1909, é amado tanto pelos poetas inovadores como pelos parodiadores e críticos:

Ride, ridentes!

Derride, derridentes!

Risonhai aos risos, rimente risandai!

Derride sorrimente!

etc. (12)

Aí se dão, com a mesma palavra, os "risores", criadores do riso, aos viciados no riso ou "riseiros", e os que ligam o riso ao ridículo do qual riem - os "risantes". (13)

Que indigência verbal, se comparamos com êle Bal mont, que também tentou construir um poema com uma única pa

lavra, "amar":

Amai, amai, amai, amai,
Amai loucamente, amai o amor (14)
etc.

Tautologia. Mendicidade da palavra. E isto para as definições mais complexas do amor! De uma feita, Khliébnikov levou à tipografia seis páginas de palavras derivadas da raiz liub (do verbo liubit, amar). Não se pôde proceder à impressão, pois não houve "eles" suficientes na tipografia de província. (15)

Da criação de palavras pura e simples Khliébnikov passava à sua aplicação num problema prático, por exemplo a descrição de um grilo:

Aleteando com a ourografia
Das veias finíssimas,
O grilo
Enche o grill do ventre-silo
Com muitas gramas e talos da ribeira.
- Pin, pin, piñ! - taramela o zinzibér.
Oh, cisnencanto!
Oh, iluminios! (16)

E finalmente, o clássico
Junto ao poço se estilhaça
A água, para que os couros
Do arreio, na poça escassa,
Reflitam-se com seus ouros.
Correndo, cobra solerte,
O ôlho - d'água e o arroio
Gostariam, pouco a pouco,
De fugir e dissolver-se.
Que assim, tomadas a custo,
As botas de olhos escuros
Dela, ficassem mais verdes.
Arrolos, langor, desmaios,
A vergonha com seu tisne,
Janela, isbá de três lados,
Ululam rebanhos pingues. (17)

Preciso esclarecer: os versos são citados de memória, posso enganar-me em questões de pormenor e, em geral, não

tento, com êste ensaio minúsculo, retratar todo Khliébnikov.

Ademais: intencionalmente, não me detenho sôbre os imensos trabalhos histórico-fantásticos de Khliébnikov, pois, em essência, são também poesia.

A vida de Khliébnikov.

O que melhor define Khliébnikov são suas próprias palavras:

Hoje de nôvo sigo a senda
Para a vida, o varejo, a venda,
E guio as hostes da poesia
Contra a maré da mercancia (18)

Conheço Khliébnikov há doze anos. Ele vinha com frequência a Moscou, e então, com exceção dos últimos dias, nos víamos diariamente.

Eu me espantava com o trabalho de Khliébnikov. Seu quarto, vazio de mobília, estava sempre abarrotado de cadernos, fôlhas soltas e pedacinhos de papel, cobertos com sua letra miudinha. Se o acaso não fazia surgir, na ocasião, a edição de alguma coletânea, e se alguém não subtraía do amontoado uma fôlha para imprimir, Khliébnikov, ao viajar, enchia com os manuscritos uma fronha, depois dormia sôbre êsse travesseiro, e acabava perdendo-o.

Khliébnikov viajava com muita frequência. Não se podia compreender nem os motivos, nem os prazos de suas viagens. Uns três anos atrás, consegui, à custa de muito trabalho, uma publicação remunerada de seus manuscritos (Khliébnikov me entregara uma pequena pasta, contendo manuscritos embrulhadíssimos, que depois seriam levados a Praga por Jakobson, que escreveu a única e magnífica brochura sôbre Khliébnikov). (19) Na véspera do dia, que lhe fôra comunicado, da autorização do livro e do recebimento do dinheiro, eu o encontrei na Praça do Teatro, maleta em punho:

"Aonde vai? - "Para o sul, é primavera!.." - e partiu.

Partiu sôbre a coberta de um vagão; passou dois anos em viagem, avançou e recuou com nosso exército na Pérsia, (20) apanhou tifo e mais tifo. Voltou êste inverno, num vagão de epiléticos, extenuado e maltrapilho, vestido apenas com um roupão de hospital.

Khliébnikov não trouxe consigo uma linha sequer. Dos seus versos dêsse período, conheço apenas o poema sôbre a fome, publicado em não sei que jornal da Criméia, (21) e dois extraordinários livros que havia mandado em manuscrito: "Lado mir" e "Arranhão no céu".

"Ladomir" foi entregue à Guiz, (22) mas não se conseguiu publicá-lo. Khliébnikov podia acaso furar a parede com a testa?

Do ponto de vista prático, Khliébnikov era menos organizada das criaturas. Em tôda a sua vida, não fêz imprmir nenhuma linha. O louvor póstumo de Khliébnikov por Gorodíétzki (23) atribuiu ao poeta quase um talento de organizador: a criação do futurismo, a publicação da "Bofetada no gôsto público", etc. É absolutamente inexato. Tanto o "Viveiro de juízes" (1908), (25) com os primeiros versos de Khliébnikov, como a "Bofetada" foram organizados por David Burliuk. E em tudo o que se seguiu, foi preciso obter a participação de Kliébnikov quase à fôrça. É claro que a ausência de senso prático é repugnante, quando se trata do capricho de um ricaço, mas em Khliébnikov, que raramente possuía um par de calças e muito menos um quinhão acadêmico, (26) a indigência assumia o caráter de verdadeiro feito heróico, de martírio pela idéia poética.

Khliébnikov era amado por todos que o conheciam. Mas era um amor de gente sadia por alguém sadio, pelo poeta cultísimo e espirituosíssimo. Ele não tinha parentes que pudessem cuidar dêle abnegadamente. A doença o tornara exigente. Vendo pessoas que não lhe dispensavam tôda a atenção, Khliébnikov se tornou desconfiado. Uma frase violenta, solta ao acaso, e que não tinha sequer relação com êle, era exagerada e passava a significar o não-reconhecimento de sua poesia, o desprezo poético.

Em nome de uma perspectiva literária exata considero meu dever escrever prêto no branco, em meu nome e, sem dúvida alguma, em nome dos meus amigos, os poetas Assiéiev, Burliuk, Krutchônikh, Kamiênski e Pasternak, que nós o considerávamos e continuamos a considerá-lo como um dos nossos mestres em poesia e como o magnífico e honestíssimo paladino de nossa

luta poética.

Depois da morte de Khliébnikov, apareceram em diferentes jornais e revistas artigos sôbre Khliébnikov, repassados de simpatia. Eu os li com repugnância. Quando, finalmente, há de acabar esta comédia da cura dos mortos?! Onde estavam os que escrevem hoje, quando Khliébnikov, andava vivo pela Rússia, sob os escarros da crítica? Eu conheço gente viva, que talvez não seja igual a Khliébnikov, mas que espera fim idêntico.

Abandonem, finalmente, a veneração por meio dos jubileus centenários, a homenagem por meio das edições póstumas! Artigos sôbre os vivos! Pão para os vivos! Papel para os vivos!

1922.

V.V. KHLIÉBNIKOV

- 1) Este artigo foi publicado na revista Krasnáia nov, (Terça virgem vermelha), 1922, Livro 4, julho-agosto.
- 2) Este era o nome de Khliébnikov, segundo o registro oficial. Em sua obra poética, preferiu o nome servio Vieli mir.
- 3) Esta asserção continua verdadeira, não obstante a tendência que se tem verificado ultimamente de revalorizar a contribuição de Khliébnikov à poesia moderna, pois essa tendência está restrita a uma camada muito reduzida de leitores.

As suas obras têm sido muito pouco divulgadas mesmo na Rússia. Em vida, saíram apenas brochuras esparsas, contendo parte de sua produção. Em 1928-1933, a Editôra dos Escritores, de Leningrado, publicou suas Obras Reunidas, em cinco volumes. Em 1940, saiu uma antologia de seus poemas, pela Editôra Escritor Soviético, de Leningrado. No mesmo ano, a Goslitizdat (Editôra Literária do Estado) publicou um volume de suas obras inéditas. Foram, porém, iniciativas de momento e, de modo geral, não houve uma divulgação apreciável de sua obra. Esta era sistematicamente omitida em enciclopédias e histórias da literatura, e ele era ignorado pela grande maioria dos leitores russos de poesia.

No período de desafêgo que se seguiu à morte de Stálin, seu nome foi muitas vezes lembrado pelos jovens poetas e pelos escritores empenhados numa retomada do experimentalismo poético das décadas de 1910 e 20. Sua obra passou a figurar aqui e ali em antologias, mas de modo muito discreto e quase sempre com as passagens menos arrojadas, mais aceitáveis por um leitor acostumado à poesia tradicional. É o que se pode constatar, por exemplo, na grande coletânea em dois volumes, Antologia da Poesia Russa Soviética, 1917-1957, comemorativa do quadragésimo aniversário da Revolução. O espaço que lhe é reservado ali é bem menor, por exemplo que o dedicado a Iessiênin e Ana Akhmátova, isto para não se falar de poetas que só podem ser colocados num plano muito inferior, como Aleksiéi Surkov e Mikhail Issakóvski. Mas, apesar de tudo, era um progresso em relação aos anos precedentes. Pouco depois; editou-se até uma boa antologia de sua obra, Poesias e poemas, Leningrado, 1960.

No Ocidente, seu nome tem aparecido ora aqui ora ali, em estudos sobre a literatura russa, bem como em traduções. Por exemplo, em 1948, quando ele virtualmente não aparecia na Rússia em forma impressa, a não ser como ilusão a alguém ocupado com truques de linguagem absolutamente condenáveis, C.M. Bowra reservava-lhe espaço considerável em seu Segundo livro do verso russo, com a tradução de vários dos seus poemas. O mesmo fazia Ângelo Maria Ripellino na Itália, em seu Poesia russas do século XX, publicado em 1954. Seu nome era também insistentemente citado nos estudos lingüísticos e de poética de Roman

Jakobson, como o de alguém cuja obra e cujas concepções são de importância fundamental para a linguística moderna. Particularmente, a tese de Jakobson sobre a necessidade de uma revisão do conceito saussuriano da arbitrariedade do signo linguístico apóia-se frequentemente em Khliébnikov, que via uma ligação obrigatória entre som e sentido. V. sobretudo Roman Jakobson, "Retrospecto", e "A procura da essência da linguagem". Neste último, ele chega a afirmar que Khliébnikov foi "o poeta mais original deste século" (pg. 117).

Esta insistência crítica e teórica em torno do nome de Khliébnikov parece estar dando os seus resultados, do ponto de vista de sua divulgação no Ocidente, pois têm surgido ultimamente obras especialmente dedicadas à sua poesia e volumes de traduções. O livro Ka de Benjamin Goriéli contém um estudo introdutório e uma antologia em francês. Iuda Schnitzer publicou também um volume no gênero. Elsa Triolet dedica a Khliébnikov bastante espaço em sua antologia bilingue: A poesia russa. Segundo notícias recentes, está para sair uma nova antologia de Khliébnikov em francês, organizada por Elsa Triolet. Tzvetan Todorov escreveu sobre os ensaios teóricos de Khliébnikovski um estudo (ainda que inédito), com o título: "O nome, a letra, a palavra", e que deverá servir de introdução a uma coletânea desses ensaios, a ser lançada pelas Éditions du Seuil. Nos Estados Unidos, apareceu o livro Os poemas mais longos de Viélimir Khliébnikov, de Vladímir Markov. Na Itália, Angelo Maria Ripellino, que já vinha dedicando bastante atenção a Khliébnikov em trabalhos anteriores, publicou Poemas de Khliébnikov, com um longo estudo introdutório, coletânea de poemas traduzidos por ele e um apêndice informativo. Um passo decisivo para a divulgação de sua obra, que era tão difícil de encontrar no original, foi dado pela Wilhelm Fink Verlag, de Munique, que está publicando o original russo, em 3 volumes (já saíram 2) de tudo o que se conhece de Khliébnikov.

Por vezes, os próprios divulgadores dão mostras de alguma perplexidade ante o caráter arrojado de sua poesia. Por exemplo, o livro de Vladímir Markov defende com insistência a tese de que o melhor Khliébnikov é o dos poemas longos e não dos curtos, que são muito mais conhecidos. Este seria mais experimental e "modernista", enquanto nas obras mais longas ele se enquadraria na autêntica tradição do verso russo. Ora, semelhante observação é completamente absurda, pois se aqui e ali Khliébnikov usa metros tradicionais (às vezes com intenção parodística) e escreve histórias de argumento bem delimitado, com início, meio e fim muito evidentes, alguns de seus poemas longos são o que ele produziu de mais arrojado, de mais inovador e estranho, como é o caso de "Rázin", (dedicado a Stiépan Rázin, chefe da grande revolta cossaca do Século XVII), poema bastante longo escrito em piérievierti, isto é, palíndromos, e de Zanguézi, que ocupa as páginas 317-368 das Obras Reunidas, Vol. 3, onde a criação de palavras novas, peculiar a Khliébnikov, atinge o máximo e onde, segundo a notação do próprio poeta, foram utilizadas por ele as seguintes modalidades de linguagem poética: 1. "Sonoescrita" — a língua dos pássaros; 2. a língua dos deuses; 3. a língua estelar; 4. a língua transmental — "o plano do pensamento"; 5. decomposição da palavra; 6. Sonoescrita.; 7. a

língua a-mental (correntemente, em russo a palavra utiliza da significa "língua louca", mas não parece êste o sentido desejado por Khliébnikov).

A pesquisa e o estudo realizados no Ocidente chegam a proporcionar realmente uma compreensão melhor de Khliébnikov. É o caso de muitas páginas de O formalismo russo e sua ambiência poética de Krystyna Pomorska.

Também no Brasil, nos últimos anos, tem havido considerável interesse em torno de Khliébnikov. Apareceram sobre êle diversos artigos. Em Poesia russa moderna, de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, é o autor que figura com maior destaque, estando ali publicados 16 de seus poemas. Depois dêste livro, Haroldo de Campos publicou ainda sua tradução do poema "Em dorso elefantino". Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman deverão traduzir em seguida, para a Editôra Perspectiva, o livro de Jakobson Novíssima poesia russa - esboço primeiro, dedicado essencialmente a Khliébnikov, seguido de uma seleção mais extensa de seus poemas em português.

- 4) Sigla de Obchchestvo Izuchénii poetícheskovo iaziká, Associação para o Estudo da Linguagem Poética, organizada em 1917, e que trabalhou em estreita colaboração com o Círculo Linguístico de Moscou, fundado no inverno de 1914 - 1915, passando ambos a constituir o núcleo inicial do movimento que se denominou Formalismo Russo.
- 5) No presente caso, representarei, ao contrário do que faço habitualmente, por y a vogal gutural russa que se pode ser expressa pela pronúncia lusitana de i na palavra "tia". A concepção de Khliébnikov sobre a palavra foi expressa por êle numa série de estudos, "Professor e aluno", "Conversa entre Olig e Casimir", "Os artistas do mundo", "Sobre a poesia moderna", "A decomposição da palavra", "A nossa base" e outros, incluídos no Volume 5 das Obras Reunidas.
- 6) Tradução inédita de Haroldo de Campos. No texto de Maiakóvski, há uma citação incorreta do artigo de Khliébnikov, "Professor e aluno".
- 7) Tradução livre do verso de Balmonte citado por Maiakóvski e que faz parte do poema "O bote da languidez".
- 8) Esta analogia com o "Sistema periódico dos elementos" se patenteia sobretudo no artigo de Khliébnikov "Amostragem de inovações de palavras na língua", conforme observa no apêndice às O.C. de Maiakóvski (I, 546).
- 9) Segundo se constata pelas Obras Reunidas de Khliébnikov, Volume 3, pg. 386, "Zanguézi" não é o último escrito de Khliébnikov.
- 10) Tradução inédita de Haroldo de Campos de um dos dois versos citados por Maiakóvski no artigo, do poema "Rázin", de Khliébnikov.

- 11) Torna-se necessário discordar, à base de elementos de que se dispõe hoje em dia, deste juízo expresso por Maia kóvski.
- Por exemplo, Vítor Chkolóvski encontrou no Cazaquestão bardos locais, akíni, que passavam horas a fio compondo em desafio canções sobre os assuntos mais diversos, tôdas em versos palíndromos, canções como "sômente Khliébnikov, dentre os poetas russos, saberia compor" (Vítor Chklóvski, Encontros, pg. 20). Aliás, já me referi a esta passagem de Chklóvski no Prefácio à Poesia Russa Moderna, pg. 5. Em sucessivos estudos, mas particularmente em "Linguística e poética", Roman Jakobson tem mostrado como o jogo de palavras, o sentido nôvo que surge de um nôvo agrupamento sonoro, tem papel essencial em poesia.
- Ademais, o processo de elaboração verbal, a que Maia kóvski atribui tanta importância no artigo, foi que levou Khliébnikov à utilização de piérvieerti. É o mesmo processo, em sua forma bem radical, mas absolutamente necessária, de acôrdo com o projeto criativo de Khliébnikov. Projeto êste, diga-se de passagem, que deixou sua marca no próprio Maiakóvski, que utilizou o mesmo processo dos palíndromos, embora de passagem e com um fim expressivo claramente delineado, como se pode constatar, por exemplo, no poema "De rua em rua", traduzido por Augusto de Campos, com minha colaboração, e incluído em Poemas de Maiakóvski. É verdade que se trata dos versos de mocidade. Na fase madura de criação, Maiakóvski não escreveu palíndromos propriamente ditos, mas continuou utilizando jogos de pala vrasque se aproximam dos piérvieerti.
- 12) O poema foi publicado em 1910 e não 1909, conforme está no artigo. Ademais, Maiakóvski cita Khliébnikov com algumas incorreções. No caso, transcrevi o trecho correspondente da tradução brasileira de Haroldo de Campos ("Poesia Russa Moderna, pg. 71).
- 13) Houve adaptação: o tipo de análise utilizado por Maia kóvski foi aplicado ao texto brasileiro.
- 14) Início do poema "Louvai".
- 15) Trata-se provavelmente de um texto que figura nas Obras Reunidas, Volume 4, ppg. 317,318).
- 16) Mais uma vez, a citação de Maiakóvski é incorreta. Transcrevi a tradução brasileira de Augusto de Campos, em colaboração comigo (Poesia Russa Moderna), pg. 70.
- 17) No artigo, a citação está errada. O trecho que figura em minha transposição para o português é uma tradução inédita de Haroldo de Campos, em colaboração comigo. Aí está o texto integral:
Vielimir Khliébnikov:

O CAVALO DE PRJEVÁLSKI

Perseguido — Por alguém? Que sei? Não cuido.
Pela pergunta: uma vida, ... e beijos, quantos?
Pela romena, diletta do Danúbio,
E a polonesa, que os anos circuncantam.

— Fujo para brechas, penedias, grêtas,
Vivo entre os pássaros, álcara alarido.
Feixe-de-neve é o reverbero de aletas
De asas que brilharam para os inimigos.
Eis que se avistam as rodas dos fadários,
Zunido horrível para a grei sonolenta.
Mas eu voava como roca estelária
Por ígneas, não nossas, ignotas sendas.
E quando eu tombava próxima da aurora
Os homens no espanto mudavam a face,
Este suplicavam que eu me fôsse embora,
Outros me rogando: que eu iluminasse.
Para o sul, para as estepes, onde os tourcs
Pastam balouçando chifres cor de treva,
E para o norte, para além, onde os troncos
Cantam como arcos de cordas retêsas,
Coroados de coriscos o demônio
Voava, gênio branco, retorcendo a barba.
Ele ouve os uivos de hirsutas carantonhas
E o repicar das frigidairas de alarma.
"Sou corvo branco — dizia — e solitário,
Porém tudo, o lastro negro dos dilemas,
A alvinitente coroa de meus raios,
Tudo eu relago por um fantasma apenas:
Voar, voar, para os páraços de prata,
Ser mensageiro do bem, nuncio da graça.
Junto ao poço se estilhaça
A água, para que os couros
Do arreio, na poça escassa,
Reflitam-se com seus ouros.
Correndo, cobra solerte,
O olho-d'água e o arreio
Gostariam, pouco a pouco,
De fugir e dissolver-se.
Que assim, tomadas a custo,
As botas de olhos escuros
Dela, ficassem mais verdes.
Arrolcs, langor, desmaios,
A vergonha com seu tisme,
Janela, isbá de três lados,
Ululam rebanhos pingues.
Na vara, baldes e flor,
No rio azul uma balsa.
"Toma este lenço de côr,
Minha algibeira está farta".
"Quem é ele? Que deseja?
Dedos rudes, mãos de fera!
É de mim que ele moteja
Rente à chcupana paterna?
Que respondo, que contesto,
Ao môço dos olhos negros?
Cirandam dúvidas lestras!
E ao pai, direi meu segrêdo?
É minha sina! Me abraço!"
Por que buscamos, com lábios,
O pó, varrido das tumbas,
Apagar nas chamas rubras?

Eis que para os píncaros extremos
Ergo vôo como o abutre, sinistro.
Com mirada senil considero o bulício terreno
Que, naquele instante, eu diviso.

/1912/

A tradução baseou-se no texto de "Poesias e poemas" (pgg. 79-81), que difere um pouco do incluído em Obras reunidas, Volume 3, pgg. 111-113. O mesmo texto em que nos baseamos foi utilizado por Krystyna Pomorska em O formalismo russo e sua ambiência poética (pgg. 101-106). Há uma análise muito pertinente do poema, que é interpretado como uma paródia de "O demônio" de M.I. Liérmontov, cuja personagem e cujo tema aparecem ambíguos e deformados, de acôrdo com a "tendência futurista de jogar com as imagens e motivos tradicionais, apresentando-os de maneira nova" (pg. 103), obtida em grande parte com uma utilização da metonímia à feição cubista: "Os objetos que representam seus possuidores são distorcidos ou colocados fora do lugar" (pg. 105).

Nas Obras reunidas, o poema aparece sem título. Segundo M. Stigranov (Prefácio a Poesia e poemas de Khliébnikov), este título foi dado por David Burlíik, para a primeira publicação do texto. O cavalo de Prjeválski, segundo informação da Enciclopédia Britânica é a única espécie conhecida de cavalo selvagem, foi descoberta por M. M. Prjeválski, explorador russo da Ásia Central.

- 18) Tradução de Augusto de Campos, em Poesia Russa Moderna, pg. 75. Esta quadra foi publicada pela primeira vez por Maiakóvski em seu artigo: "E agora, rumo às Américas!", em 1914, e não entrou em nenhuma das brochuras publicadas em vida de Khliébnikov.
- 19) Alusão ao livro "A novíssima poesia russa — esboço primeiro."
- 20) Khliébnikov estêve na Pérsia com o Exército Vermelho no verão de 1921. A ocupação de parte da Pérsia foi decorrência de uma situação resultante do tratado anglo-russo de 1907, que dividiu o país em três porções: zona de influência russa no Norte; zona de influência inglesa no Sudeste; penetração em conjunto no território restante. Os tratados da Pérsia com os soviéticos em 1919 e 1921 asseguraram a ulterior não-intervenção russa e a rescisão do tratado de 1907.
- 21) Na realidade, Khliébnikov escreveu diversos poemas sobre a fome na Rússia.
- 22) Sigla de Gossudárstvienneie Izdátielstvo (Editôra Esta)
- 23) Em 5 de julho de 1922 saiu no Izviéstia um necrológio de Khliébnikov, assinado pelo poeta Sierguiei Gorodiétzki (n. em 1884).

- 24) V. Nota 22 a "Eu mesmo", no presente trabalho.
- 25) Almanaque do grupo cubo-futurista russo, editado em 1910 (Sadók sudiéi).
- 26) Alusão à "ração acadêmica", atribuída na época a cientistas, escritores e artistas. Como houvesse grande escassez de alimentos, o govêrno estabeleceu o racionamento e, de acôrdo com as normas que se fixaram, os intelectuais reconhecidos como tais pelas instituições acadêmicas oficiais recebiam ração privilegiada.

CARTA SÓBRE O FUTURISMO (1)

(Moscou, 1º de setembro de 1922)

Antes da Revolução de Outubro, o futurismo não existiu na Rússia, como corrente única, claramente formulada.

Os críticos batisaram com êste nome tudo o que era novo e revolucionário. (2)

O grupo dos futuristas ideologicamente unido era o nosso, e assim chamado (inadequadamente) grupo dos "cubo-futuristas" (V. Khliébnikov, V. Maiakóvski, D. Burluk, A. Krutchônikh, V. Kamiênski, N. Assiéiev, O.M. Brik, S. Trietiakév, B. Kushner). (3)

Não tínhamos tempo de nos ocupar com a teoria da poesia, fornecíamos a sua prática. (4)

O único manifesto dêste grupo foi o prefácio à coletânea "Bofetada no gôsto público", que saiu em 1913. (5) Um manifesto poético, que expressava os objetivos do futurismo em lemas emocionais. (6)

A Revolução de Outubro separou o nosso grupo de numerosos grupos pseudo-futuristas, que se afastaram da Rússia revolucionária, e nos congregou no grupo dos "comunistas-futuristas", cujos problemas literários consistem no seguinte:

1) Firmar a arte vocabular como ofício da palavra, mas não como estilização estética, e sim como capacidade de resolver pela palavra qualquer problema.

2) Responder a qualquer questão colocada pela modernidade e para isto:

- a) trabalhar o léxico (invenção de palavras, instrumentação sonora, etc.),
- b) substituir a metrificação convencional dos iambos e troqueus pela polirritmia da própria língua,
- c) revolucionar a sintaxe (simplificação dos agrupamentos vocabulares, incisivo do emprêgo inusitado, etc.),
- d) renovar a semântica das palavras e dos grupos,
- e) criar modelos surpreendentes de construção de argumento,
- f) ressaltar o berrante de cartaz, que há na palavra, etc.

A solução dos problemas vocabulares citados dará a possibilidade de satisfazer o requerido nos campos mais diversos da realização vocabular (forma: artigo, telegrama, poema, folhetim, letreiro, proclamação, anúncio, etc.).

E no que se refere à prosa:

1) não existe prosa autenticamente futurista; há tentativas isoladas de Khliébnikov e Kamiênski, o "Comício dos palácios" de Kuschner, mas essas tentativas são menos significativas que os versos dos mesmos autores. Isto se explica pelo seguinte:

- a) os futuristas não fazem distinção entre os diversos gêneros de poesia, e examinam toda a literatura como uma única arte vocabular,
- b) antes dos futuristas, supunha-se que a lírica tivesse seu elenco de temas e sua imagem, diferentes dos temas e da linguagem da assim chamada prosa literária; para os futuristas, esta distinção não existe,
- c) antes dos futuristas, supunha-se que a poesia tivesse os seus objetivos (poéticos), e o discurso prático os seus (não-poéticos), e o discurso prático os seus (não poéticos), mas para os futuristas a redação de apelos à luta com o tifo e um poema de amor são apenas faces diferentes da mesma elaboração vocabular,
- d) até agora, os futuristas produziram sobretudo versos. Pois na época revolucionária, quando o cotidiano ainda não se firmou, exige-se poesia de slogans, que atice a prática revolucionária, e não um relatar nestoriano dos resultados dessa prática, (7)
- e) apenas em tempo bem recente surgiu ante os futuristas a necessidade de fornecer modelos de epos moderno: mas não um epos protocolar e descritivo, e sim ativo e tendencioso ou até fantástico e utópico, que dê o cotidiano não como ele é, mas como será obrigatoriamente e como deve ser.

Com saudações de camarada,

V. Maiakóvski.

CARTA SÓBRE O FUTURISMO

- (1) Em nota às O.C. (XIII, 314) está especificado que o texto foi publicado, pela primeira vez, no Volume 65 da série Herança Literária (editada pela Academia de Ciências da U.R.S.S.). Não há qualquer indicação sobre o destinatário. Segundo Benjamin Goriély, ela foi encontrada entre os numerosos documentos póstumos de Maiakóvski (B. Goriély, As vanguardas literárias na Europa)(pg. 49).
- (2) V. nota 22 à "Introdução."
- (3) Além dos nomes relacionadas por Maiakóvski na "Carta", asinaram os primeiros manifestos dos cubo-futuristas: Ielie na Guro, Nicolai Burliuk, Iecatierina Nizen, Benedikt Lifschitz.
- (4) Havia, evidentemente, alguns escritos polêmicos com certa teorização, conforme se pode constatar pelos próprios textos de Maiakóvski, da época referida, incluídos no presente trabalho.
- (5) Este manifesto foi a primeira declaração pública e coletiva do grupo cubo-futurista. A. Krutchônikh escreveu em suas reminiscências (transcritas em O.C. XIII, 418): "Ficamos escrevendo muito tempo e discutimos cada frase, palavra e letra." Apesar do que Maiakóvski afirma na "Carta", tiveram também caráter de manifesto os seguintes escritos do grupo cubo-futurista: um folheto igualmente com o título de "Bofetada no gosto público", 1913; um escrito declaratório no almanaque Viveiro dos juizes (nº2), que os cubo-futuristas editaram em 1913 (nº 1, de 1910, não tivera este caráter, embora já incluísse os escritos do grupo); "Vão para o diabo!", da coletânea Parnaso que ruga (Petrogrado, 1916), que foi destruído pela censura.
- (6) V. nota 22 à "Introdução".
- (7) Alusão ao cronista Niéstor, monge em Kiev e provável autor da "Crônica dos anos", documento sobre os primeiros anos de existência do Estado russo, escrito no início do século XII.

COMO FAZER VERSOS? (1)

Tenho de escrever sôbre êsse tema.

Em diferentes debates literários, ao conversar com jovens atuantes em diferentes associações de produção verbal (rap, tap, pap, etc.) (2), ou em descomposturas aos críticos, tive com freqüência necessidade de arrasar ou, pelo menos, de sacreditar a velha poética. A velha poesia, como tal, que não era culpada de nada, naturalmente foi pouco atingida. Ela apaixonava sómente quando os fervorosos defensores das velharias escondiam-se da arte nova sob os traseiros dos monumentos.

Ao contrário: tirando os monumentos do pedestal, devastando-os e virando, nós mostramos aos leitores os Grandes por um lado completamente desconhecido e não estudado. (3)

As crianças (e também as jovens escolas literárias) sempre se interessam pelo que existe dentro do cavalo de papelão. Depois do trabalho dos formalistas, são evidentes as entranhas dos cavalos e elefantes de papel. Se durante essa operação os cavalos sofreram algum dano — desculpem-nos! Não precisamos encarniçar-nos contra a poesia do passado: ela é nosso material de estudo.

O nosso ódio principal e constante desaba sôbre a vulgaridade crítico-cançonetística. Sôbre aquêles que vêem toda a grandeza da velha poesia no fato de que também êles amaram, como Oniéguin e Tatiana (4) (consonância íntima!), de que também êles compreendem os poetas (aprenderam no ginásio!) e que os iampos lhes acariciam o ouvido. Odiamos esta fácil dança-assobio, porque ela cria, em tórno do difícil e importante trabalho poético, uma atmosfera de estremecimento sexual e de falecimento e a crença de que sómente a poesia imortal não é apreendida por nenhuma dialética e que o único processo de produção, no caso, é constituído por um levantar inspirado da cabeça, à espera de que a celestial poesia-espírito desça sôbre a careca, em forma de pombo, pavão ou avestruz.

Não é difícil desmascarar êsses senhores.

Basta comparar o amor de Tatiana e a "ciência cantada por Naso" com o ante-projeto da lei dos matrimônios, ler o trecho de Púchkin sôbre o "lorgnon desiludido" aos mineiros da

bacia do Don ou correr diante das colunas de manifestantes no 1º de Maio e berrar: "Meu tio guiava-se pela honradez." (5)

É pouco provável que, depois de semelhante experiência, uma pessoa jovem e ansiosa de dedicar suas fôrças à Revolução, tenha intenção seria de se ocupar do ofício arqueológico-poético.

Já se falou e escreveu muito sôbre isto. A aprovação ruidosa do auditório sempre estêve do nosso lado. Mas, após a aprovação, surgem vozes céticas:

- Vocês apenas destroem e não criam nada! Os velhos compêndios não prestam, mas onde estão os novos? Dêem-nos as regras da poética de vocês! Dêem-nos manuais!

A referênciã ao fato de que a velha poética existe há 1.500 anos e a nossa há uns 30 não é mais do que fugir ao asunto e ajuda muito pouco.

Vocês querem escrever e querem saber como isto se faz. Por que alguém se recusa a considerar como poesia uma coisa escrita de acôrdo com tôdas as regras chenguelianas (6), com pleno respeito às rimas e aos iampos e coreus? Vocês têm o direito de exigir dos poetas que êles não levem consigo para o túmulo os segredos de seu ofício.

Quero escrever sôbre o meu não como um exegeta, mas como um prático. Meu artigo não tem nenhuma importância do ponto de vista científico. Escrevo agora sôbre o meu trabalho, o qual, segundo minhas observações e convicção, fundamentalmente pouco se distingue do trabalho de outros poetas profissionais.

Mais uma vez, insisto muito na seguinte observação: eu não forneço nenhuma regra para que uma pessoa se torne poeta, para que escreva versos. E, em geral, tais regras não existem. Damos o nome de poeta justamente à pessoa que cria essas regras poéticas.

Vou repetir pela centésima vez o meu já cacête exemplo -analogia.

O matemático é o homem que cria, completa e desenvolve as regras matemáticas, o homem que introduz algo de nôvo no conhecimento da matemática. Quem pela primeira vez formulou que "dois mais dois são quatro" foi um grande matemático, mesmo que tenha chegado a essa verdade somando duas guimbas a outras duas. Os homens que vieram depois, ainda que somassem objetos

muito grandes, por exemplo uma locomotiva com outra, não foram matemáticos. Esta afirmação de modo algum diminui o mérito do trabalho de quem soma locomotivas. Numa época em que os meios de transporte estão destruídos, o seu trabalho pode ser centenas de vezes mais precioso que a nua verdade aritmética. Mas não se deve enviar um cálculo sobre reforma de locomotivas a uma associação de matemáticos e exigir que êle seja estudado - paralelamente à Geometria de Lobatchévski. Isto enraiveceria a comissão do planejamento, suscitaria dúvidas aos matemáticos e deixaria os calculadores de tarifas sem saber o que fazer.

Vão dizer-me que estou arrombando portas já abertas, que estas coisas são claras mesmo sem a minha explicação. Nada disso.

80% das baboseiras rimadas são aceitas pelas nossas redações unicamente porque os redatores não têm nenhuma noção sobre a poesia precedente ou não sabem para que a poesia é necessária. (7)

Os redatores conhecem apenas o "gosto" ou "não gosto" e se esquecem de que o próprio gosto pode e deve ser educado. Quase todos os redatores me expressaram a queixa de que não sabiam como devolver manuscritos poéticos: não sabiam o que dizer na ocasião.

Um redator alfabetizado deveria dizer ao poeta: "Os seus versos são muito exatos, êles foram construídos segundo a terceira edição do manual de versificação de M. Brodóvski (ou Chenguéli, Gretch, etc.), tôdas as suas rimas são rimas experimentadas, elas existem há muitos anos no dicionário completo das rimas russas, de N. Abramov. (8) Considerando que eu não disponho agora de bons versos novos, vou aceitar de bom grado os seus, pagando-os como trabalho de um copista qualificado, isto é, a três rublos a fôlha, com a condição de que sejam apresentadas três cópias.

O poeta não terá argumentos para xingar. Êle deixará de escrever, ou passará a considerar os versos como um trabalho que exige maior esforço. (9) Em todo caso, o poeta deixará de olhar de cima para o repórter que pelo menos fornece novas ocorrências em troca de seus três rublos por notícia. Bem que o repórter gasta o fundilho das calças, à cata de escândalos e incêndios, enquanto semelhante poeta apenas gasta o cuspe no virar das páginas.

Em nome da melhoria da qualificação poética, em nome do florescimento futuro da poesia, é preciso abandonar o destaque dado a êsse trabalho — o mais fácil de todos — dentre as demais formas de trabalho humano.

Vou explicar melhor: a criação de regras não constitui em si a finalidade da poesia, senão o poeta se tornará um escolástico, que se exercitará na formulação de regras para objetos e teses inexistentes ou desnecessários. Por exemplo, não há razão para se inventar regras para a contagem de estrêlas sôbre uma bicicleta em alta velocidade.

É a vida quem apresenta as teses que exigem formulação, que exigem regras. Os meios de formulação e o objetivo das regras são determinados pela classe e pelas exigências de nossa luta.

Por exemplo: a Revolução lançou à rua a fala rude de milhões, a gíria dos arrabaldes se derramou pelas avenidas centrais; o idiomazinho enfraquecido dos intelectuais, com as suas palavras esterilizadas: "ideal", "princípios da justiça", "princípio divino", "a imagem transcendental de Cristo e do Anticristo", tôdas essas falas que se proferiam num murmúrio nos restaurantes foram varridas. É o nôvo cataclismo da língua. Como torná-lo poético? As velhas regras, com as "rosas formosas" e com os versos alexandrinos, não servem mais. Como introduzir a linguagem coloquial na poesia e como livrar a poesia de tais falas? (10)

Cuspir na Revolução em nome dos iampos?

Maus e submissos de hoje em diante,

A fuga está interdita:

Com a mão suja e assoberbante,

Vikjel nos corta a retirada. (Z.Hippins) (11)

~ Não é inútil conter num tetrâmetro anfibráquico (12), inventado para o murmúrio, o rebocar destruidor da Revolução!

A heróis, peregrinos do mar, albatrozes,

Parceiros de mesa em festins infernais,

Estirpe de águias, marujos, marujos,

Dedico ígneo canto: rubis e cristais.

(Kirilov) (13)

Não!

É preciso conceder imediatamente todos os direitos de cidadania à nova linguagem: grite em lugar de cantilena, rufar de tambor em lugar de nina-nana:

Revolução, mantém o passo!

(Blok) (14)

Formai coluna em plena marcha!

(Maiakóvski) (15)

É pouco dar exemplos de verso novo e normas para agir com a palavra sobre as multidões da Revolução: é preciso que o cálculo dessa ação vise a máxima ajuda à classe.

É pouco dizer que "o inimigo arma o seu laço" (Blok)(16). É preciso indicar exatamente esse inimigo ou, pelo menos, permitir representar com exatidão a sua imagem.

É pouco formar coluna em plena marcha. É preciso dar meia-volta de acordo com todas as normas da batalha de rua, colocando o telégrafo, os bancos e os arsenais nas mãos dos operários rebelados.

Daí:

Come ananás,
Mastiga perdiz,

Teu dia está prestes, burguês...

(Maiakóvski) (17)

Um verso assim seria dificilmente legalizado pela poesia clássica. Em 1820, Gretch não conhecia as tchastúчки, mas se as conhecesse, escreveria provavelmente sobre elas com o mesmo desdém com que escreveu sobre a versificação popular: "Tais versos não conhecem pés nem consonâncias".(18)

Mas estas linhas foram adotadas pelo povo das ruas de Petersburgo. Nas horas de lazer, os críticos podem procurar descobrir de acordo com que regras tudo isto foi feito.

Na obra poética, a novidade é obrigatória.(19) O material das palavras e dos grupos de palavras de que dispõe o poeta deve ser reelaborado. Se para a elaboração do verso utiliza-se o velho entulho vocabular, ele deve estar em rigorosa correlação com a quantidade do material novo. Da qualidade e quantidade deste novo vai depender o emprêgo de semelhante liga.

A novidade, está claro, não pressupõe que se digam constantemente verdades até então desconhecidas. O iambo, o verso livre, a aliteração, a assonância, não se criam todos os dias. Pode-se trabalhar mesmo pela sua continuação, penetração e divulgação.

"Dois mais dois são quatro" não vive, nem pode viver por si. É preciso saber aplicar esta verdade (as regras da soma). É preciso tornar esta verdade lembrada (mais regras), é preciso mostrar que ela é inabalável, com uma série de fatos (exemplo, conteúdo, tema).

Isso torna evidente que a descrição e reflexão da realidade não tem em poesia um lugar independente. Semelhante trabalho é necessário, mas êle deve ser avaliado como o trabalho de um secretário de uma assembléia numerosa. Êle não passa do singelo "Foi ouvido e votado". Eis em que consiste a tragédia dos companheiros de jornada (20): ouviram com cinco anos de atraso e votaram também um tanto tarde: quando os demais já cumpriram as tarefas.

A poesia começa pela tendência.

A meu ver, os versos "Eu vou sozinho para a estrada..." (21) são agitação em prol de que as môças passeiem com os poetas. Sabem? - é cacête andar sozinho. Ah, seria bom dar um verso que convocasse as pessoas a se organizarem em cooperativas!

É evidente que os velhos manuais de versificação não forneciam tais versos. Êles são apenas a descrição dos métodos de escrita históricos, transformados em hábito. Seria correto denominar tais livros não "como escrever", e sim "como escreveram".

Falo com tôda a honestidade. Não conheço nem iampos nem troqueus, nunca os diferenciei, nem vou diferenciá-los. Não por que seja trabalho difícil, mas porque nunca precisei lidar com essas coisas em meu trabalho poético. E se fragmentos dêsses metros se encontram no que escrevi, trata-se apenas de algo amotado de oitiva, pois essas melodias cacêtes se encontram com demasiada frequência, a exemplo do "Pela mãezinha Volga abaixo".

Muitas vôzes iniciei êsse estudo, cada vez chegava a compreender todo êsse mecanismo, mas depois tornava a esquecer tudo. (22) Essas coisas, que ocupam 90% dos compêndios poéticos, não se encontram nem em 3% do meu trabalho. (23)

No trabalho poético, existem apenas algumas regras gerais para o início. E assim mesmo, essas regras são pura convenção. Como no xadrez. As saídas são quase uniformes. Mas já a partir do lance seguinte, você começa a imaginar um novo ataque. O mais genial dos lances não pode ser repetido numa situação dada, na partida seguinte. Somente o inesperado do lance desorienta o oponente.

Exatamente como as rimas inesperadas no verso.

Mas que dados são indispensáveis para o início do trabalho poético?

Primeiro. Existência na sociedade de um problema cuja solução é concebível unicamente por meio de uma obra poética. O encargo social. (Tema interessante para um trabalho especial: a não-correspondência do encargo social com o encargo real.)

Segundo. Conhecimento exato ou, melhor, percepção da vontade da classe a que você pertence (ou do grupo que representa) em relação a esse problema, isto é, o objetivo a alcançar.

Terceiro. Material. As palavras. Fornecimento constante aos depósitos, aos barracões do seu crânio, das palavras necessárias, expressivas, raras, inventadas, renovadas, produzidas, e toda outra espécie de palavras.

Quarto. Abastecimento da empresa e dos meios de produção. Pena, lápis, máquina de escrever, telefone, um terno para visitar o albergue noturno, uma bicicleta para ir às redações, refeições asseguradas, um guarda-chuva para escrever sob a chuva, área habitada, com determinado número de passos que é preciso dar quando se trabalha, contato com a empresa de recortes, para recebimento de materiais sobre questões que preocupam o interior, etc. etc... e até um cachimbo e cigarros.

Quinto. Hábitos e processos de trabalhar as palavras, entranhadamente individuais, e que só nos vêm com anos a fio de trabalho cotidiano: rimas, medida do verso, aliterações, imagens, estilo comum, patos, final, título, disposição gráfica, etc., etc.

Exemplo: encargo social - letra para canções de soldados do Exército Vermelho que vão para a frente de Petrogrado. Objetivo a alcançar - a derrota de Iudiénitch. (24) Material - palavras do vocabulário dos soldados. Meio de produção - toco de lápis roído. Processo - a tchastuchka rimada.

Resultado:

Meu bem me deu borzequins
E um jaleco de veludo.
Iudiénitch de Petersburgo
É expulso a terebintina. (25)

A novidade da quadra, que justifica a produção desta tchastuchka, está na rima "borzequins" - "terebintina". Esta novidade torna a coisa necessária, poética, típica.

Para que a tchastuchka tenha efeito, é indispensável o processo da rima inesperada, a par da total não-correspondência do primeiro dístico e do segundo. O primeiro pode ser chamado de auxiliar.

Mesmo estas normas gerais e iniciais do trabalho poético darão mais possibilidades que as presentes para a avaliação e tarifação das - obras poéticas.

Os momentos do material, do equipamento e do processo podem ser calculados diretamente como unidades de tarifa.

O encargo social existe? Existe. 2 pontos. Objetivo a alcançar? 2 pontos. Está rimado? Um ponto. Aliteraões? Meio ponto. E pelo ritmo também um ponto — o metro estranho exigiu que se andasse de ônibus. (26)

Que os críticos não sorriam, mas eu avaliaria os versos de um poeta do Alasca mais alto do que, digamos, os de um de Ialta (isto, — naturalmente, no caso de igual capacidade).

Pudera! O alasquiano tem de passar frio, precisa comprar peliça, e a tinta de sua caneta-tinteiro se congela. E o ialtia no escreve sôbre um fundo de palmeiras, em lugares onde mesmo sem versos se passa bem.

A mesma clareza pode ser introduzida na qualificação dos poetas.

Os versos de Diemian Biédni representam o encargo social para o dia de hoje, corretamente compreendido, o objetivo a alcançar, formulado com precisão — as necessidades dos operários e camponeses, vocábulos de uso semi-camponês (com acréscimo de um rimário em vias de desaparecer), o processo da fábula.

Os versos de Krutchônikh: aliteração, dissonância, o objetivo a alcançar — ajuda aos poetas do futuro.

Não adianta formular a questão metafísica: quem é me r
lhor, Diemian Biédni ou Krutchônikh? São trabalhos poéticos fei-
tos de parcelas diferentes de soma, em diferentes planos, e ca-
da um dêles pode existir sem expulsar o outro e sem lhe fazer
concorrência.

Do meu ponto de vista, a melhor obra poética será aque-
la escrita segundo o encargo social do Komintern, que tenha co-
mo objetivo á alcançar a vitória do proletariado, redigida com
palavras novas, expressivas e compreensíveis a todos, elaborada
sôbre mesa fabricada segundo as normas da NOT (27), e encaminha-
da à redação por via aérea. Insisto: por via aérea, pois o coti-
diano poético é um dos fatôres mais importantes de nossa produ-
ção. Naturalmente, o processo da contagem e avaliação da poesia
é bem mais sutil e complexo do que foi exposto aqui.

É de propósito que eu aguço, simplifico e caricatureo o
pensamento. Aguço-o para mostrar com maior violência que a es-
sência do trabalho atual com a literatura não está na avaliação
do ponto de vista do gôsto dessas ou daquelas coisas prontas,
mas numa abordagem correta do estudo do próprio processo de pro-
dução.

O sentido do presente artigo não está, de modo algum,
na argumentação sôbre exemplares acabados ou sôbre sua maneira
de ser, mas na tentativa de desvendar o próprio processo da pro-
dução poética.

Como, então, se faz um verso?

O trabalho começa muito antes do recebimento e da com-
preensão do encargo social.

O trabalho poético preliminar se efetua incessantemente.

É possível realizar no prazo requerido uma boa peça de
poesia, sómente se se tiver uma grande reserva de preparações
poéticas.

Por exemplo, agora (escrevo apenas sôbre aquilo que me
acudiu de imediato à mente) perfura-me o miolo um bom sobrenome,
"senhor Gliceron", que se originou ocasionalmente, durante uma
conversa brincalhona sôbre a glicerina.

Há também boas rimas:

(Contra um ceu de cores) creme

(Se erguia severo) o Kremlin.

(Junto ao Tibre, ao Sena,) ao Reno

(Abrigo para um) boêmio.
(Enquanto o matungo) bufa,
(Arrasto-me até) Ufá.

Ufá

Surda.

Ou então:

(Pintados) como o rebôcc
(Dias e noites) de agôsto.
etc. etc.

(28)

Existe a medida que me agrada, de certa cançãozinha americana, que ainda exige adaptação e russificação:

Hard-hearted Hannah
The vamp of Savannah
The vamp of Savannah
Gee ay!

(29)

Existem aliterações reunidas com vigor, a propósito de um cartaz visto de relance, com o sobrenome "Nita Jo":

Onde habita Nita Jo?
A Nita habita no sótão.

Ou a propósito da tinturaria de Liámina:

Corantes? É com mamãe:

Minha mãe se chama Liámina. (30)

Há temas com diferentes graus de clareza ou obscuridade:

1) Chuva em Nova York.

2) Uma prostituta no Boulevard des Capucins em Paris. A prostituta que é particularmente chique amar, porque ela é perneta: teve uma das pernas cortada, se não me engano por um bonde. (31)

3) Um velho que toma conta do mictório no enorme Restaurante Hesler em Berlim. (32)

4) O tema imenso de Outubro, que não se conseguirá levar a termo sem passar algum tempo na roça, etc. etc.

Tôdas estas preparações estão arrumadas em minha cabeça, e as mais difíceis, anotadas.

Não sei como serão aproveitadas, mas eu sei que se aproveitará tudo.

Gasto todo o meu tempo com estas preparações. Passo assim 10 a 18 horas por dia e estou quase sempre murmurando algo. É com semelhante concentração que se explica a famigerada distração dos poetas.

O trabalho com estas preparações vai acompanhado em mim de semelhante tensão que em noventa por cento dos casos sei até o lugar em que, no decorrer de quinze anos de trabalho, vieram -me e receberam sua forma definitiva tais ou quais rimas, aliterações, imagens, etc.

Ru-
as.

As

ru-

gas (Bonde entre a Torre Sukháreva e Porta Sretiénski,
1913).

A chuva lúgubre olha de través.

Através... (Mosteiro Strastnói, 1912)

Acariciai os gatos negros e secos. (Carvalho em Kúntzevo,
1914).

Esquerda.

Esquerda. (Coche de aluguel no Cais, 1917)

-Aquê! D'Anthés,

filho de um cão! (Num trem, perto de Mití-
chchi, 1924) (33)

Etc. etc.

Este "caderno de notas" é uma das condições principais para se realizar uma coisa verdadeira.

Costuma-se escrever sobre semelhante caderno apenas depois da morte do escritor, êle rola anos e anos no lixo e é publicado póstumamente, depois das "obras acabadas", mas para o escritor êsse caderno é tudo.

Os poetas principiantes, naturalmente, não dispõem dêsse caderno, faltam-lhes prática e experiência. Em sua obra, as linhas feitas são raras, e por isso o poema inteiro é aguado e comprido.

Um principiante, por mais capaz que seja, não escreverá de imediato algo vigoroso; mas, por outro lado, o primeiro trabalho tem sempre mais "frescor", pois néle entraram as preparações de todo o período precedente.

Somente a existência de preparações cuidadosamente pensadas me dá a possibilidade de entregar em tempo um trabalho, pois a minha produção média atual é de 8 a 10 linhas por dia.

O poeta aprecia cada encontro, cada letreiro, cada acontecimento, em quaisquer condições, unicamente como material para realização vocabular.

Antes, eu me engolfava a tal ponto nesse trabalho que chegava a temer dizer as palavras e expressões que me pareciam necessárias para os versos futuros; eu me tornava sombrio, cacete e calado.

Por volta de 1913, voltando de Saratov para Moscou, eu quis demonstrar a uma companheira de irer a minha absoluta lealdade e disse-lhe então que não era "um homem, mas uma nuvem de calças". Tendo dito isto, logo compreendi que a expressão poderia tornar-se necessária para um verso; quem sabe, ela seria passada adiante e esbanjada em vão? Tremendamente sobressaltado, passei meia hora interrogando a moça com perguntas dirigidas para o tema, e só me acalmei quando me convenci de que minhas palavras já lhe tinham saído pelo outro ouvido.

Dois anos depois, a "nuvem de calças" se tornou necessária para mim, como título de todo um poema.

Passei dois dias pensando na ternura de um homem solitário pela sua única amada.

Como êle haveria de cuidar dela e amá-la?

Na terceira noite, não tendo inventado nada, fui dormir com dor de cabeça. No decorrer da noite, veio-me a definição.

De teu corpo

vou cuidar e amá-lo

como um soldado, decepado de guerra,

inútil, de ninguém,

cuida de sua única perna. (34)

Pulei da cama, meio adormecido. Anotei no escuro, na tampa de uma caixinha de cigarros, com um fósforo queimado, aquela "única perna" e adormeci. De manhã, passei umas duas horas pensando sobre o que era aquela "única perna" anotada na caixinha e como tinha ido parar ali.

Uma rima que se está caçando, mas ainda não se conseguiu agarrar pelo rabo, nos envenena a existência: você conversa sem

compreender, come sem distinguir, e perde o sono, quase vendo a rima que voa diante dos seus olhos.

Devido à mão leve de Chenguéli, em nosso meio passaram a considerar o trabalho poético uma bobagem muito fácil. Existem até uns valentões que superaram o catedrático. Aí está, por exemplo, um anúncio de "O proletário" de Kharkov (Nº 256):

"Como tornar-se escritor.

Pormenores em troca de 50 copeques em selos. Estação Slaviansk, Estrada de Ferro do Donietz, Caixa Postal 11". (35)

Que tal? Não se habilitam?!

Aliás, o produto é pré-revolucionário. A revista "O divertimento" (36) já tinha como suplemento para os assinantes o livrinho "Como tornar-se poeta em 5 lições".

Penso que mesmo os meus pequenos exemplos colocam a poesia no rol dos trabalhos mais difíceis, o que ela realmente é.

A relação com a linha deve ser correspondente à relação com a mulher, na genial quadra de Pasternak:

Da ponta dos pés ao cabelo rente

- Ator de província às voltas com Shakespeare -

Te arraste pela rua até saber-te

Como um texto, de cor, até os dentes. (37)

No capítulo seguinte, vou tentar mostrar o desenvolvimento destas condições prévias para a feitura do verso, com o exemplo concreto da redação de um dos meus poemas.

2

Considero "A Sierguéi Iessiênin" o mais atuante dos meus últimos poemas. (38)

Não foi preciso procurar para êle nem revista, nem editor: era copiado e recopiado ainda antes da impressão, foi surripado ainda em provas tipográficas e publicado num jornal do interior (39), o próprio auditório sempre exige que eu o leia, durante a leitura se cuve o vôo das mûscas, depois da leitura as pessoas se apertam as patas, nos corredores há impropérios e elogios, no dia da publicação apareceu uma crítica em que havia, simultâneamente, xingamentos e louvores.

Como foi trabalhado o poema?

Conheci Iessiênin há muito tempo: dez ou doze anos.

A primeira vez, eu o encontrei de lápti (40) e camisa bordada com não sei que cruzinhas. Foi num dos bons apartamentos de Leningrado. Sabendo com que prazer um mujique de verdade e não de araque troca sua roupa por paletó e botinas, não acreditei em Iessiênin. Pareceu-me um mujique de opereta, um pastiche. Tanto mais que êle já escrevia versos que agradavam, e certamente arranjará uns rublos para um par de botas.

Como uma pessoa que já usou e deixou de lado uma blusa amarela, procurei informar-me, com ar prático, sobre a roupa:

- Então, é para a promoção?

Iessiênin me respondeu com a voz que provavelmente teria óleo de lampadário que adquirisse vida.

Qualquer coisa no gênero de:

- Nós somos da roça, nós não compreendemos estas coisas de vocês... nós fazemos as coisas de certo jeito... à nossa maneira... tradicional e grossa...

Os seus versos muito talentosos e muito rurais naturalmente eram hostis a nós outros, futuristas.

Mas êle parecia um rapaz engraçado e simpático.

Por despedida eu lhe disse, por via das dúvidas:

- Aposte que vai jogar fora todos êsses lápti e pentes -repentes!

Iessiênin me retrucou com entusiasmo e convicção. Kliúiev (41) arrastou-o para o lado, parecia mãe que leva embora uma filha que está sendo seduzida, e que a leva por temor de que a própria filha não tenha fôrças nem vontade de se opor.

Iessiênin aparecia-me ora aqui, ora ali. Encontrei-me com êle mais detidamente, já depois da Revolução, em casa de Górkí. No mesmo instante, com a indelicadeza que me é inata, berrei:

- Pague-me a aposta, Iessiênin, está de gravata e paletó!

Iessiênin se zangou e tornou-se fanfarrão.

Depois, passei a ler versos de Iessiênin que não podiam deixar de me agradar, como:

Meu querido, querido e engraçado bobão... etc. (42)

O céu - um sino, a lua-língua... (43) e outros.

Iessiênin desembaraçava-se da campesinada cheia de idealização, mas desembaraçava-se, naturalmente, com alguns -recuos, e ao lado de

Mãe - pátria minha.

Eu - bolchevique...(44)

aparecia uma apologia de "vaca". Em lugar do "monumento a Marx", exigia-se um monumento *vacum*. Um monumento não à vaca à Sesnóvski (45), mas à vaca símbolo, que fincou os chifres numa locomotiva.

Brigávamos com Iessiênin frequentemente, atacando-o sobretudo devido ao imagismo, que se desenvolvera em torno dele. (46).

Depois, Iessiênin partiu para a América e outros países (47) e voltou com um gosto evidente pelas coisas novas.

Infelizmente, nesse período acontecia com mais frequência encontrá-lo na crônica policial que na poesia. Ele estava-se expelindo rápida e seguramente do rol dos trabalhadores sa dios da poesia (falo do mínimo que se exige do poeta).

Nessa época, encontrei-me com ele diversas vezes, foram encontros elegíacos, sem quaisquer divergências.

Eu acompanhava satisfeito a evolução de Iessiênin do imagismo para a VAPP (48). Iessiênin falava dos versos alheios interessado. Aparecera um novo traço em Iessiênin, tão apaixonado por si mesmo: manifestava certa inveja por todos os poetas que estavam organicamente ligados à Revolução, à classe, e viam diante de si um grande caminho otimístico.

Nisso está, a meu ver, a raiz do nervosismo poético de Iessiênin e de sua insatisfação consigo mesmo, desgastado pelo álcool e pelo comportamento inepto dos que o rodeavam.

Nos últimos tempos, apareceu até certa simpatia evidente por nós outros (o grupo da Lef): frequentava a casa de Assióiev, chamava-me ao telefone, às vezes simplesmente procurava aparecer onde estivéssemos.

Tornara-se um tanto flácido e a roupa lhe pendia do corpo, mas assim mesmo continuava elegante à maneira iessieniana.

O último encontro com ele me causou uma impressão penosa e profunda. Encontrei junto à caixa da Gossizdat (49) um homem que corraera em minha direção, de rosto inchado, uma gravata re torcida e chapéu que se mantinha no alto por acaso, pois se gru dara a um cacho louro. Dêle e dos seus companheiros suspeitos (para mim pelo menos) vinha um hálito de álcool. Literalmente, ti ve dificuldade em reconhecer Iessiênin. Foi com dificuldade tam bém que declinei a exigência de ir imediatamente beber, refor çada por um tilintar adensado de moedas. Durante o dia todo,

fiquei lembrando o seu aspecto penoso, e de noite, naturalmente, passei muito tempo falando com meus companheiros (infelizmente, todos sempre se limitam a isto em semelhantes casos) que precisávamos ocupar-nos de Iessiênin. Tanto êles como eu xingamos o "ambiente" e nos separamos convencidos de que Iessiênin era então cuidado pelos seus amigos, os iessienianos.

Mas a coisa não foi assim. O fim de Iessiênin nos desgostou, mas desgostou de maneira comum, humana. A princípio, êste fim pareceu absolutamente lógico e natural. Eu soube dêle de noite, o desgosto provavelmente permaneceria, e de certo modo se dissiparia ao amanhecer, mas de manhã os jornais trouxeram-nos as linhas pré-agônicas:

Se morrer, nesta vida, não é nôvo,
Tampouco há novidade em estar vivo. (50)

Depois destas linhas, a morte de Iessiênin se transformou num fato literário.

Logo se tornou claro a quantos vacilantes êste verso vigoroso, e justamente verso, levaria à corda e ao revólver.

Êste verso não se anularia com nenhuma análise ou artigo de jornal.

Com êste verso se pode e se deve lutar, por meio do verso unicamente.

Dêste modo os poetas da U.R.S.S. receberam o encargo social de escrever versos sôbre Iessiênin. Um encargo excepcional, importante e urgente, pois as linhas de Iessiênin começaram a atuar depressa e sem falha. O encargo foi aceito por muitos. Mas, escrever o quê? E como?

Apareceram versos, artigos, reminiscências, ensaios e até dramas. Na minha opinião, 99% do que se escreveu sôbre Iessiênin é simples baboseira ou baboseira perniciosa.

Versos miúdos dos amigos de Iessiênin. Vocês sempre poderão identificá-los pelo tratamento dado a Iessiênin, êles sempre o chamam à maneira familiar, "Sierioja" (de onde êste nome inadequado foi também utilizado por Biezimiênski). "Sierioja" (51), como fato literário, não existe. Existe o poeta - Sierguêi Iessiênin. É sôbre êle que pedimos que se fale. A introdução do familiar "Sierioja" rompe imediatamente o encargo social e o processo de realização. O nome "Sierioja" reduz o tema grande e penoso ao nível do epigrama ou do madrigal. E nenhuma lágrima dos parentes poéticos ajudará no caso. Poeticamente, ês -

ses versos não podem impressionar. Esses versos provocam riso e irritação.

Os versos dos "inimigos" de Iessiênin, ainda que apaziguados com a sua morte, são versos padrescos. Eles simplesmente recusam a Iessiênin um entêrro como poeta, por causa do fato do seu suicídio.

Mas tão radical sem-vergonhice
Nem de ti podíamos esperar...

(Se não me engano, Jarov) (52)

Êstes versos são obra de quem se desincumbe às pressas do encargo social mal compreendido, onde o objetivo a alcançar não se casa absolutamente com o processo e se assume um estilozinho de folhetim, que absolutamente não funciona neste caso - trágico.

Arrancado de sua complexa ambiência psicológica e social, o suicídio, com a sua momentânea negação não-motivada (e poderia ser diferente?!) oprime pela falsidade.

Pouco adianta igualmente, para a luta com o pernicioso dos últimos versos de Iessiênin, a prosa que sôbre êle se escreveu.

A começar com Kogan (53), que a meu ver não estudou o marxismo em Marx, e sim tentou extraí-lo, com suas próprias forças, da afirmação de Lucá — "A pulga nem sempre é má; é escura, pequena, e pula"(54) — considerando esta verdade como o mais elevado objetivismo científico, e que por isto escreveu por contumácia (póstumamente) um artigo de louvor agora completamente desnecessário, e a terminar com os mal-cheirosos livrinhos de Krutchôninkh, que ensina doutrina política a Iessiênin, como se êle, Krutchônikh, tivesse passado a vida inteira nos trabalhos forçados sofrendo pela liberdade, e lhe custasse muito trabalho escrever seis (!) livrinhos (55) sôbre Iessiênin, com a mão da qual ainda não se apagou a marca das correntes barulhentas.

Mas o que escrever sôbre Iessiênin, e como?

Depois de examinar essa morte por todos os lados e revolver de tôdas maneiras o material alheio, formulei para mim mesmo um problema.

Objetivo a alcançar; paralisar refletidamente a ação dos últimos versos de Iessiênin, tornar o fim de Iessiênin de -sinteressante, expor em lugar da boniteza fácil da morte uma

outra beleza, pois tôdas as fôrças são necessárias à humanidade trabalhadora para a revolução iniciada, e isto, não obstante o caminho árduo e os penosos contrastes da NEP (56), exige que celebremos a alegria da existência, o júbilo da marcha difficílissima para o comunismo.

Agora, tendo o poema à mão, é fácil formular isto, mas como foi então difficil iniciá-lo!

O trabalho coincidiu com as minhas viagens pelo interior e as minhas conferências. Cêrca de três meses eu voltava todos os dias ao tema e não conseguia inventar nada que prestasse. Vinha-me tôda espécie de diabolismo, com rostos azuis e canos de água (57). Em três meses, não cheguei a inventar uma só linha. Apenas, o peneiramento diário de palavras resultava num depósito de rimas preparadas como: "redingotes - bigodes", "difficil-ofíciô" (58). Quando já me aproximava de Moscou, compreendi que a dificuldade e o prolongado da redação provinham da excessiva correspondência de que tinha a descrever com o ambiente que me rodeava.

Os mesmos quartos de hotel, os mesmos canos de água e a mesma solidão forçada.

O ambiente me enrolava, não me permitia sair dêle, não fornecia sensações nem palavras para a maldição, para a negação, não fornecia dados para o apêlo ac ânimo elevado.

Daí quase uma regra: para a feitura de uma obra poética, é indispensável mudança de tempo ou lugar.

É o mesmo que acontece, por exemplo, na pintura, ao desenharmos algum objeto, você tem de afastar-se até uma distância - igual a três vêzes o tamanho dêste. Sem obedecer a isto, você simplesmente não poderá ver o objeto a representar.

Quanto maior fôr o objeto ou o acontecimento, tanto maior será o distanciamento necessário. Os fracos ficam movendo os pés, sem sair do lugar e esperam que o acontecimento acabe, para então refleti-lo, e os vigorosos correm para a frente, segundo a mesma proporção de distância, a fim de arrastar o tempo compreendido por êles.

A descrição do que ocorre hoje, pelas próprias personagens das batalhas atuais, será sempre incompleta, inexata até, em todo caso unilateral.

Provavelmente semelhante trabalho será uma soma, o resultado de dois trabalhos: os apontamentos do contemporâneo e o trabalho generalizador do artista futuro. Nisso está a tragédia do escritor revolucionário: pode-se redigir uma brilhante ata de ocorrências, por exemplo A semana, de Libiedínski (59), e também falsear inapelavelmente o tom, empreendendo generalizações sem nenhum distanciamento. Se não distância de tempo e lugar, pelo menos distancia da cabeça.

Assim, por exemplo, o respeito pela "poesia", em detrimento dos fatos e do registro de ocorrências, obrigou os correspondentes de indústria a publicar a coletânea "Pétalas", onde há versos como:

Sou um obus proletário,
Atiro pra lá e pra cá. (60)

Nisso há uma lição: 1) deixemos de lado a idéia delirante de criar "telas épicas" no decorrer de batalhas nas barricadas - a tela inteira seria rasgada (61); 2) matéria fatural (e daí o interesse do trabalho dos correspondentes de indústria e de lavoura), no decorrer da revolução, deve ser remunerada por uma tarifa mais elevada, ou pelo menos não mais baixa, que a da assim chamada "obra poética". A poetização apressada apenas debilita e adultera o material. Todos os compêndios de poesia à Chenguéli são nocivos porque não extraem a poesia do material, isto é, não fornecem a essência dos fatos, não condensam os fatos até que se obtenha a palavra comprimida, prensada, econômica, mas simplesmente vestem alguma velha forma sobre um fato novo. A forma o mais das vezes não é do mesmo porte: ora o fato se perde de vez, como uma pulga num par de calças, por exemplo os porquinhos de Radimov em seus pentâmetros gregos, apropriados para a "Ilíada" (62), ora o fato não cabe na vestimenta poética e se torna ridículo, em lugar de grandioso. Assim aparecem, por exemplo, os "Marinheiros" de Kirilov, êles avançam num surrado tetrâmetro anfibráquico, que se rasga continuamente na linha de costura. (63)

São obrigatórias a distância, a mudança do plano em que ocorreu êste ou aquêle fato. Isto, naturalmente, não quer dizer que o poeta deve ficar à espera de que o tempo passe. Ele deve apressar o tempo. Substituir o fluir lento do tempo com uma mudança de lugar, e deixar passar num dia que decorre faturalmente um século de fantasia.

Para os objetos fáceis e miúdos deve-se e pode-se fazer tal mudança artificialmente (aliás, ela se faz por si).

É bom começar a escrever um poema sôbre o Primeiro de Maio, por vólta de novembro ou dezembro, quando realmente se deseja a mais não poder estar em maio.

Se você quiser escrever sôbre um amor tranqüilo, vá de ônibus Nº 7 da Praça Lubiánskaia até a Praça Nóguin. O sacolejar detestável sublimará para você, melhor do que qualquer outro meio, o encanto de outro tipo de existência. O sacolejar é indispensável para a comparação.

O tempo é necessário também para o amadurecimento do trabalho já escrito.

Todos os versos que escrevi sôbre um tema urgente, e isto com um máximo de impulso interior, e que me agradavam no ato da execução, assim mesmo no dia seguinte me pareciam miúdos, inacabados, unilaterais. Sempre dá uma vontade tremenda de modificar algo.

Por isto, tendo concluído algum trabalho, eu o tranco na mesa por alguns dias, depois o retiro e logo vejo os defeitos que antes não apareciam.

É que estou engolfado no trabalho.

Tudo o que disse acima não significa, mais uma vez, que só se devam escrever coisas inatuais. Não. Justamente as atuais. Eu apenas chamo a atenção dos poetas para o fato de que os versos de agitação, considerados fáceis, na realidade exigem o trabalho mais concentrado e os mais diversos expedientes, que compensem a falta de tempo.

Mesmo preparando a peça de agitação mais urgente, deve-se, por exemplo, passá-la a limpo de noite e não de manhã. Mesmo que se passem por ela os olhos rapidamente de manhã, muita coisa ruim vai permanecer nela. A capacidade de criar distâncias e organizar o tempo (e não iambs e troqueus) deve ser estabelecida como a regra fundamental de todo manual de produção poética.

Aí está por que eu adiantei mais o meu poema sôbre Iesiênin no pequeno percurso da Passagem Lubiánski à Administração Teífera, na Rua Miasnítzkaia (ia resgatar um vale) que em tôda a minha viagem. A Miasnítzkaia era o contraste abrupto e necessário: depois da solidão dos quartos de hotel, a multidão,

depois da quietude provinciana, a excitação e ânimo elevado nos ônibus, automóveis e bondes, e em volta, como que um desafio às velhas aldeias mal iluminadas, as emprêsas electro-técnicas.

E eis-me caminhando, balançando os braços e mugindo, ainda quase sem palavras, ora encurtando o passo, para não estertuar os mugidos, ora mugindo mais depressa, no ritmo dos passos.

Assim se desbasta e se forma o ritmo, base de todo trabalho poético e que passa por êle numa zocada. Pouco a pouco, você começa a destacar desta zocada palavras isoladas. (64)

Algumas palavras simplesmente pulam fora e não voltam nunca mais, outras se detem, reviram-se e revolvem-se algumas dezenas de vêzes, antes que você sinta que a palavra ficou no lugar certo (é a êste sentimento, que se desenvolve a par da experiência, que se dá o nome de talento). O mais das vêzes, o que surge primeiro é a palavra mais importante, aquela que caracteriza o sentido do verso, ou a palavra a ser rimada. As demais palavras vêm e são colocadas no lugar, na dependência dessa palavra mais importante. Quando o essencial já está concluído, vem-nos de repente a sensação de que o ritmo se quebra: falta uma pequena sílaba, um pequeno som. Você passa a cozer de novo tôdas as palavras, até o frenesi. É como se se experimentasse no dente com vêzes uma coroa, e finalmente, depois de cem tentativas, ela é apertada e assenta no lugar. A semelhança é ainda redobrada, quanto a mim pelo menos, pelo fato de que, no momento em que esta coroa "assentou", tenho literalmente lágrimas nos olhos - de dor e de alívio.

Não se sabe de onde vem esta fundamental zocada-ritmo. (65) No meu caso, é tôda repetição em mim de um som, um ruído, um balanço de corpo eu, em geral, até repetição de qualquer fenômeno que eu destaque por meio do som. O ritmo pode ser trazido pelo ruído do mar, que se repete, pela empregada que tôdas as manhãs bate à porta, e, repetindo-se, arrasta os pés em minha consciência, e até o girar da terra, que em mim, como numa loja de petrechos didáticos, alterna-se caricatural e se relaciona obrigatoriamente com o assobiar de um vento artificial.

O esforço de organizar o movimento, de organizar os sons ao redor de si, depois de determinar o caráter dêstes, as suas peculiaridades, são um dos mais importantes trabalhos poé-

tics permanentes: são as preparações rítmicas. Não sei se o ritmo existe fora de mim ou somente em mim, provavelmente só em mim. Mas para o seu despertar é necessário um empurrão - assim, não se sabe por obra de que violinista, surge uma zoadá no ventre de um piano; assim também, ameaçando ruir, balança uma ponte, em consequência de marcha básica do verso. Não se pode explicá-lo, dêle só se pode falar como se fala de magnetismo ou da eletricidade, o magnetismo e a eletricidade são formas de energia. O ritmo pode ser um só em muitos versos, até em toda a obra de um poeta, e isto não torna o trabalho monótono, pois o ritmo pode ser tão complexo e difícil de materializar que não se conseguirá alcançá-lo mesmo com alguns poemas longos.

O poeta deve desenvolver em si justamente êste sentimento de ritmo e não decorar as medidazinhas alheias: iambo, troqueu, ou mesmo o verso livre canonizado - trata-se de ritmos adaptados a alguns casos concretos e que servem unicamente para êstes casos concretos. Assim, a energia magnética com que se carrega uma ferradura vai atrair penas de aço, e você não poderá utilizá-la em nenhum outro trabalho.

Não conheço nenhum dos metros. Estou simplesmente convencido, no que se refere ao meu trabalho, que no caso de temas hercicos e grandiosos, é preciso utilizar medidas longas, e com muitas sílabas, e para temas alegres, medidas curtas. Não sei por que, desde minha infância (desde uns nove anos) todo o primeiro grupo associa-se para mim com

Tombastes na luta cruel, infinita...- (65)

e o segundo, com

Reneguemos o mundo antigo... (67)

Curioso. 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.), palavras essas controladas com o máximo de tato, com a capacidade, o talento. Mas juro por minha honra que é verdade.

A princípio o poema a Iessiênin vinha num simples mugido, aproximadamente assim (68):

ta-ra-ra-rá/ra,ra,ra,rá/ra ra ra ra ra
ra-ra-ra-ri/ri ra ra/ra ra ra ra ra/
ra-ra-ra-ri/ra ra ra/ra ra ri
ra ra ra ri/ra ra ra/ra ra ra ra/

Depois se distinguem palavras:

Você partiu ra ra ra ra para o outro mundo.

Eu sei...Você sobe ra ra ra ra ra ra.

Nem álcool tens, nem moedas, nem mulher.

Ra ra ra/ Sóbrio. Ra ra ra ra ra.

Repito dezenas de vezes, prestando atenção à primeira linha:

Você partiu ra ra ra ra para o outro mundo, etc.

O que é este maldito "ra ra ra", e o que se deve colocar em seu lugar? Ou talvez deixar sem nenhum "ra ra ra"?

Você partiu para o outro mundo.

Não! Logo vem à mente um verso que se ouviu:

Pobre cavalo, caiu no campo.

E o que tem o cavalo a ver com isto?! Não se trata de um cavalo, mas de Iessiênin. E sem estas sílabas, tem-se um verdadeiro galope de ópera, e o "ra ra ra" é muito mais elevado. De modo algum se pode jogar fora o "ra ra ra" - o ritmo está certo. Começo a escolher as palavras.

Você partiu, Sierioja, para o outro mundo...

Você partiu, inapelável, para o outro mundo.

Você partiu, Iessiênin, para o outro mundo.

Qual dessas linhas é melhor?

Tôdas são uma droga! Por quê?

A primeira linha é falsa por causa do nome "Sierioja". Eu nunca me dirigi a Iessiênin nesse tom ami cochon, e este nome é inaceitável agora também, pois ele trará uma infinidade de outras palavrinhas falsas, inadequadas a mim e às nossas relações: "tu", "querido", "meu velho", etc.

A segunda linha é ruim porque, nela, a palavra "inapelável" é casual, foi colocada ali apenas para atender à medida: ela não só não ajuda e não explica nada, ela simplesmente atrapalha. Realmente, o que é este "inapelável"? Será que alguém já morreu de modo apelável? Acaso existe morte com regresso imediato?

A terceira linha não serve, devido à sua absoluta seriedade (o objetivo a alcançar faz penetrar pouco a pouco na mente a noção de que há defeito nas três linhas). Por que esta seriedade é inaceitável? Porque ela dá margem a que me atribuam a fé numa vida além-túmulo, no sentido evangélico, o que não seria verdade - isto em primeiro lugar, e em segundo, esta seriedade

torna o verso simplesmente fúnebre, e não tendencioso; ela obscurece o objetivo a alcançar. É por isto que introduzo as palavras "como se diz".

"Você partiu, como se diz, para o outro mundo". A linha está feita: não sendo uma zombaria direta, "como se diz" faz baixar sutilmente o patético do verso e ao mesmo tempo afasta toda suspeita de que o autor acredite em quaisquer galimatias sobre o além. A linha está feita e logo se torna fundamental, a linha que determina toda a quadra; é preciso torná-la dúplica, não sair dançando a propósito de um desgosto e, por outro lado, não saltar uma lenga-lenga lacrimajante. É preciso cortar imediatamente a quadra em duas metades: duas linhas solenes e duas coloquiais, cotidianas, e que sublimem uma à outra, por contraste. Por isto, de acordo com a minha convicção de que para linhas mais alegres é preciso cortar sílabas, passei a lidar com o final da quadra.

Nem álcool tens, nem moedas, nem mulher.

Ra ra ra/ Sóbrio. Ra ra ra ra ra.

O que fazer com estas linhas? Como encurtá-las? É preciso cortar este "nem mulher". Por quê? Porque estas "mulheres" estão vivas. Chamá-las assim, neste contexto, quando a maior parte das líricas de Iessiênin lhes é dedicada com profunda ternura, seria uma falta de tato. Por isto mesmo é falso e não soa bem. Ficou:

Nem álcool tens, nem moedas.

Procuro balbuciar no íntimo: não dá resultado. Estas linhas são a tal ponto diferentes das primeiras que o ritmo não muda apenas, mas simplesmente se rompe, se quebra. Cortei a quadra, e que fazer agora? Há uma diferença de não sei que pequena sílaba. E esta linha, que saiu do ritmo, tornou-se falsa também por outro aspecto - pelo sentido. Ela marca insuficientemente o contraste e, ademais, atira todo este "álcool e moedas" às costas de Iessiênin unicamente, quando na realidade êle se refere a todos nós.

Como então fazer estas linhas ainda mais contrastantes e, ao mesmo tempo, generalizadas?

Tomc o exemplo mais popular:

Nem fundo nem gargalo,

Nem álcool nem moeda.

Formas semelhantes encontram-se na linguagem mais coloquial e mesmo vulgar.

A linha ficou no lugar certo, tanto mais pela medida como pelo sentimento. "Nem álcool, nem moedas" marcou ainda mais o contraste com as primeiras linhas: o tratamento na primeira linha, "Você partiu", e a forma impessoal na terceira imediatamente mostraram que o álcool e as moedas não foram colocados ali para rebaixar a memória de Iessiênin, mas como um fenômeno geral. Esta linha apareceu como um bom impulso para eliminar tôdas as sílabas antes de "Sóbrio. Vôo sem fundo", e este verso apareceu como uma solução do problema. Por isto, a quadra predispõe favoravelmente até os mais extremados partidários de Iessiênin, permanecendo no fundo quase uma zombaria.

A quadra está concluída no essencial, sobra apenas uma linha não completada com rima:

Você partiu, como se diz, para o outro mundo,
Eu sei... Você sobe ra ra ra ra ra.
Nem álcool, nem moedas.
Sóbrio. Vôo sem fundo.

Talvez se possa deixar sem rima? Não se pode. Por quê? Porque sem rima (tomando a rima numa acepção bem ampla) o verso se esfarela.

A rima obriga você a voltar à linha anterior e lembrá-la, obriga tôdas as linhas, que materializam o mesmo pensamento, a se manterem unidas.

Geralmente, dá-se o nome de rima a uma consonância nas últimas palavras de duas linhas, quando a mesma vogal tônica e os sons seguintes coincidem aproximadamente.

É o que todos dizem, e, no entanto, é uma bobagem.

A consonância final, ou rima, é apenas um dos inúmeros meios de amarrar entre si as linhas, e a bem dizer, o mais singular e grosseiro.

Pode-se rimar também o início das linhas:

Patrões,
Para o ô,
Para o óco
Patrões
etc.

Pode-se rimar o final de uma linha com o início da seguinte:

Pára, barbudo!

Repara:

Rázin!

etc.

Podem-se rimar os finais da primeira e da segunda linha com a última palavra da terceira ou quarta:

Entre os sábios em fileira,

Sôlto, um acento sem letra,

Surdo ao verso russo - Chenguéli. (70)

etc, etc., até o infinito.

Em meu poema, é indispensável rimar "moedas". Em primeiro lugar, virão à mente palavras como "quedas", por exemplo:

Você partiu, como se diz, para o outro mundo,

Eu sei... Você sobe, escalada sem quedas.

Nem álcool, nem moedas.

Sóbrio. Vôo sem fundo.

Pode-se deixar esta rima? Não. Por quê? Em primeiro lugar, porque é uma rima demasiado completa, é transparente demais. Quando você diz "quedas", a rima "moedas" aparece por si e, sendo proferida, não espanta, não detém a atenção de leitor. É o destino de quase tôdas as palavras aparentadas, quando se rima verbo com verbo, substantivo com substantivo, com as mesmas raízes ou no mesmo caso de declinação, etc. A palavra "quedas" é ruim também porque introduz um elemento de zombaria desde as primeiras linhas, enfraquecendo assim todos os contrastes ulteriores. Talvez se possa facilitar o trabalho, substituindo a palavra no fim da linha, mas completar esta com algumas sílabas, como "Nem álcool nem moedas se terá"?.. A meu ver, não se pode fazer isto: eu sempre coloco a palavra mais característica no fim da linha e arranjo para ela uma rima, custe o que custar. Como resultado, minha rima é quase sempre inusitada, em todo caso não foi empregada antes de mim e não existe no dicionário das rimas.

A rima amarra as linhas, por isto o seu material deve ser ainda mais forte que o material utilizado nas demais linhas.

Tomando os sons mais característicos da palavra rimada, "edas", repito comigo mesmo inúmeras vêzes, prestando atenção a tôdas as associações: "edas", "sêda", "esda", "edae",

"sdea", "estrêla", "estrêlas". A rima feliz foi encontrada: uma palavra nobre um bom efeito sonoro!

Mas que pena, na palavra "estrêlas" soa também o grupo "str". Devem-se aproveitar letras análogas na rima. Por isso, introduzi a palavra "entremeado", que além das letras "ead" tem o grupo "tr", sendo ademais um verbo.

Visto que a expressão "Eu sei" ficou solta, substituo-a por "Vácuo", que rima com "álcool".

E aí está a redação final:

Você partiu, como se diz, para o outro mundo.
Vácuo... Você sobe, estremeado às estrêlas. (71)
Nem álcool, nem moedas.
Sóbrio. Vôo sem fundo.

Está claro que simplifico demais, esquematizo o trabalho poético e submeto-o a uma seleção cerebral. O processo da escrita é, naturalmente, mais enfiado e intuitivo. Mas, no essencial, o trabalho apesar de tudo se realiza segundo semelhante esquema.

A primeira quadra determina todo o poema. Tendo em mãos tal quadra, eu já calculo mentalmente quantas serão necessárias para o tema em questão e como distribuí-las para melhor efeito (arquitetônica do verso).

O tema é vasto e complexo, será necessário gastar com êle 20-30 semelhantes tijolos-quadras, dísticos e sextilhas.

Tendo elaborado quase todos êsses tijolos, começo a prová-los, colocando-os ora num ora noutro lugar, prestando atenção a como soam, e procurando imaginar a impressão causada.

Depois de prová-los e pensar sôbre o assunto, resolvo: de início é preciso interessar todos os ouvintes com a ambiguidade, graças à qual não se saiba de que lado estou (72), depois é preciso tirar Iessiênin dos que se aproveitam da morte de Iessiênin para conseguir vantagens, é preciso louvá-lo e branqueá-lo de maneira como não souberam fazer os seus cultores, que "amontoam rimas embotadas". É preciso conquistar de uma vez a simpatia do auditório, atacando os que tornam vulgar a obra de Iessiênin, tanto mais que êles também tornam vulgar tôda outra obra de que se ocupem, em suma atacar todos êstes Sóbnov (73), passando então a conduzir o ouvinte por meio de dísticos ligeiros. Tendo conquistado o auditório e tirado dêle o direito ao

realizado por Iessiênin e ao que se realizou ao redor dêste, inesperadamente dirigir o ouvinte para a linha da certeza no completo desvalor, insignificância e desinterêsse do fim de Iessiênin, isto parafraseando as suas últimas palavras e atribuindo-lhes o sentido inverso.

Um desenhinho primário nos dará o seguinte esquema:
(74)



Tendo-se os blocos essenciais das quadras e concluído o plano arquitetônico geral, pode-se considerar executado o trabalho fundamental de criação.

Segue-se a relativamente fácil elaboração técnica da obra poética.

A expressividade do verso deve ser levada ao limite. Um dos grandes meios de expressividade é a imagem. (75) Não a imagem-visão fundamental, que já aparece no início do trabalho, como uma primeira resposta, ainda enevoada, ao encargo social. Não, eu falo das imagens auxiliares, que ajudam a formação dêste essencial. A imagem é um dos recursos de sempre da poesia, e as correntes, como, por exemplo, o imagismo, que o transformavam em objetivo, condenavam-se na realidade à elaboração de apenas um dos aspectos técnicos da poesia.

São infinitos os meios de formação da imagem.

Um dos meios primitivos de criação da imagem são as comparações. Meus primeiros trabalhos, por exemplo "Uma nuvem de calças", foram construídos inteiramente sobre comparações: é um nunca acabar de "como, como e como". Não será êste primitivismo que obriga os apreciadores tardios a considerar a "Nuvem" como o meu poema "culminante"? Nas minhas últimas coisas e em meu "Iessiênin", êste primitivismo naturalmente foi eliminado. Encontrei uma única comparação: "... longos e lerdos, como Dorônin". (76)

Por que "como Dorônin" e não como a distância à lua? Em primeiro lugar, a comparação foi tirada da vida literária porque todo o tema é literário. E em segundo lugar, "O arador de ferro" (não é assim o título?) (77) é mais longo que o caminho à lua, porque êste caminho é irreal, enquanto que "O a

rador de ferro" é infelizmente real. Ademais, o caminho à lua pa-
receria mais curto devido à novidade, enquanto as 4.000 linhas
de Dorônin surpreendem com a uniformidade da paisagem vocabular
e rimática, vista 16.000 vezes. E além disso, a própria imagem
deve ser tendenciosa, isto é, ao desenvolver um grande tema, é
preciso aproveitar também as imagenzinhas isoladas, que se en-
contram pelo caminho, para a luta, para a agitação literária.

Outro meio muito difundido de criação de imagens é a
metaforização, isto é, a transferência de definições, que eram
até agora inerentes apenas a alguns objetos, para outras pala-
vras, objetos, fenômenos e conceitos.

Por exemplo, ocorre metaforização nas linhas:

E já vão empilhando no jazigo
dedicatórias e ex-votos: excremento.

Sabemos que se podem empilhar chapas de ferro, caixas
de bombons, etc. Mas como definir a tralha poética, o resíduo
que não encontrou aplicação depois de outros trabalhos poéti-
cos? Naturalmente, é excremento que se empilha. Mas não se pode
~~escrever~~ a frase "excremento que", pois então teremos a leitura
de "toque", e esta deturpa, com o assim chamado deslocamento,
todo o sentido do verso. Trata-se de um relaxamento muito fre-
qüente.

Por exemplo, num poema lírico de Ūtkin, publicado re-
centemente em "O projetor", aparecem os versos:

E êle não veio cá
como o cisne estival não virá para os lagos de in-
verno. (78)

Aparece, aí, certo "caco".

Efeito dos maiores, neste sentido, é dado pela primei-
ra linha de um poema publicado por Briussov nos primeiros dias
da guerra, na revista Nosso tempo:

Veteranos com música, gado na feira

O deslocamento se anula e ao mesmo tempo se dá a defi-
nição mais simples e incisiva, graças a uma distribuição das pa-
lavras:

E já vão empilhando no jazigo
dedicatórias e ex-votos: excremento.

Um dos meios de criação de imagens que eu mais tenho empregado ultimamente é a invenção dos acontecimentos mais fantásticos: fatos sublinhados por uma hipérbole.

e Kógan atropelado fugisse,
espetando os transeuntes nos bigodes.

Kógan se torna dêste modo um substantivo coletivo, o que lhe dá a possibilidade de correr vrasipnúiu (80), e os bigodes se transformam em lanças, o que é reforçado pelo fato de que os transeuntes são espetados nêles.

Os processos de construção das imagens variam (assim como os demais elementos da técnica do verso) na dependência de que o leitor esteja impregnado por esta ou aquela forma.

Talvez seja necessária a imagética inversa, isto é, tal que não só não amplie o expresso pela imaginação, mas, pelo contrário, procure enquadrar a impressão causada pelas palavras em molduras intencionalmente reduzidas. Exemplo do meu velho poema "A guerra e o mundo".

No vagão que apodrece há 400 homens
e ao todo 4 pernas.

Muitos poemas de Selvínski (81) estão construídos sobre semelhante imagem numérica.

Segue-se o trabalho com a seleção do material vocabular. É preciso levar em conta o meio em que se desenvolve uma obra poética, para que não entre nela uma palavra alheia a êsse meio,

Por exemplo, escrevi a linha:

Você, querido, com êsse talento

"Querido" é falso, em primeiro lugar, porque se choca com a severa elaboração acusatória do poema; em segundo, nunca usamos esta palavra em nosso ambiente poético. Em terceiro, é uma palavra miúda, que se emprega geralmente em conversas insignificantes, e utilizada mais para apagar o sentimento que para sublinhá-lo; em quarto, um homem que realmente afundou em desgosto geralmente se defende com uma palavra mais rude. Ademais, esta palavra não contribui para esclarecer o que o indivíduo em causa sabia fazer.

O que sabia fazer Iessiênin? Agora, seus versos líricos têm grande saída, êles atraem um olhar fixo e extasiado; mas a realização literária de Iessiênin avançava segundo a linha do

assim chamado escândalo literário (o que não é ofensivo, mas altamente respeitável, e que representava um eco, uma linha colateral dos famosos discursos futuristas), ou mais precisamente: êsses escândalos foram em vida os marcos literários, as etapas de Iessiênin.

Quando em vida, não lhe iria o verso

Você, cantando à alma com êsse talento

Iessiênin não cantava (no fundamental, êle é naturalmente cigano-guitarrístico, mas a sua salvação poética está no fato de que, pelo menos em vida, êle não era aceito como tal, e em seus livros há pelo menos uma dezena de passagens poéticas novas). Iessiênin não cantava, êle xingava, êle dizia o impossível. Somente depois de longas reflexões, coloquei a palavra zaguibát, por mais que esta palavra fizesse torcer-se os educandos das casas de tolerância da literatura, que o dia inteiro ouvem improperios (zaguíbi) sem conta, e sonham descansar espiritualmente na poesia, com lilases, semblantes, seios, trinados, acordes e madeixas. (82) Sem qualquer comentário, vou copiar a elaboração gradual das palavras de uma linha:

- 1) Para as alegrias nossos dias estão bastante imaturos.
- 2) Para a alegria nossos dias estão bastante imaturos.
- 3) Para a felicidade nossos dias estão bastante imaturos.
- 4) Para a alegria nossa vida está bastante imatura.
- 5) Para as alegrias nossa vida está bastante imatura.
- 6) Para a felicidade nossa vida **está** bastante imatura.
- 7) Para o alegre nosso planêta está bastante imaturo.
- 8) Para as alegrias nosso planêta esta bastante imaturo.
- 9) Nosso planêta não está **muito** maduro para os júbilos.
- 10) Nosso planêta não está muito maduro para o júbilo.
- 11) Para os prazeres nosso planêta está bastante imaturo.

e finalmente.

- 12) Para o júbilo o planêta está imaturo.

Eu poderia pronunciar todo um discurso em defesa da última destas linhas, mas agora me contentarei simplesmente em copiá-las do meu caderno de rascunho, para mostrar quanto trabalho é necessário para elaborar umas poucas palavras.

Relaciona-se também com a elaboração técnica a qualidade sonora de uma obra poética - a junção de uma palavra com outra. Esta "magia da palavra", o "talvez esta vida não seja se -

não material para um verso sonoro" (83), êste aspecto sonoro também parece para muitos a própria finalidade da poesia, e isto é, mais uma vez, a redução da poesia ao mero trabalho técnico. O excesso de consonâncias, aliteraões, etc. cria, após os primeiros instantes de leitura, uma impressã de enfartamento.

Um exemplo de Balmont:

Ao vento livre, veloz veleiro,
vulto nas vagas... etc (84)

É preciso dosar a aliteração com um máximo de cautela e, sempre que possível, evitar as repetições gritantes. Exemplo de uma aliteração clara em meu poema sôbre Iessiênin é o verso:

Onde o som do bronze ou o grave granito?

Recorro à aliteração como um meio de emoldurar uma palavra importante para mim e de sublinhá-la ainda mais. Pode-se recorrer à aliteração para um simples jôgo de palavras, para um divertimento poético; os velhos poetas (velhos para nós) utilizavam a aliteração sobretudo para a melodia, a musicalidade da palavra, e por isto lançavam mão da aliteração que me é mais odiosa: a onomatopaica. Já falei dêsses meios de aliteração, quando me referi à rima.

Naturalmente, não é obrigatório ornar o poema com aliterações 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 tôda produção de valores estéticos. Por isto, realizado o trabalho fundamental de que falei no comêço, é preciso apagar conscientemente muitos rebuscamentos estéticos em determinadas passagens, para que outras passagens ganhem mais brilho. (85)

Pode-se, por exemplo, deixar duas linhas meio rimadas amarrarem um verbo que não quer entrar no ouvido, com outro verbo, a fim de obter em conjunto uma rima brilhante e atroadora.

Com isto fica mais uma vez sublinhada a relatividade de tôdas as regras para se escreverem versos.

O aspecto entonacional do trabalho poético está igualmente relacionada com o trabalho técnico.

Não se pode trabalhar uma obra para que funcione no vácuo ou, como ocorre frequentemente com a poesia, num espaço de masiado aéreo.

É preciso ter sempre diante dos olhos o auditório para o qual o poema se dirige. Isto adquire particular importância agora, quando o meio principal de comunicação com a massa é o palco, a voz, o discurso direto.

Conforme o auditório, é preciso utilizar uma entonação convincente ou solicitante, imperativa ou interrogativa.

A maior parte dos meus trabalhos está construída segundo uma entonação coloquial. Mas, embora sejam trabalhos muito pensados, estas entonações não são coisa rigorosamente estabelecida, e o tratamento com muita frequência é modificado por mim no ato da leitura, conforme a composição do auditório. Por exemplo, o texto impresso diz com certa indiferença, calculado que foi para um leitor qualificado:

É preciso arrancar alegria ao futuro.

Às vezes, em leitura no palco, eu reforço esta linha até o grito:

Lema:

arrancai alegria ao futuro!

Por isto, não será para admirar se alguém der, mesmo em forma impressa, um poema acompanhado de seu arranjo para alguns estados de ânimo diferentes, havendo expressões peculiares para cada caso em pauta.

Feito um poema que se destina à impressão, é preciso levar em conta como será aceito o impresso, e precisamente como impresso. Deve-se considerar o leitor médio, e de todos os modos aproximar a assimilação pelo leitor daquela forma que o seu autor quis atribuir à linha poética. A nossa pontuação habitual, com pontos, vírgulas, sinais de interrogação e de exclamação, é demasiado pobre e pouco expressiva, em comparação com os matizes de emoção, que hoje em dia o homem tornado mais complexo põe numa obra poética.

A medida e o ritmo da obra são mais significativos que a pontuação, e êles a submetem a si, quando ela se toma segundo o velho clichê.

Todos lêem os versos de Aleksiéi Tolstói:

Chibanov calava. Sua perna ferida
Vertia mais sangue em torrente... (86)

como:

Chibanov calava sua perna ferida...

Outro exemplo:

Chega, de vergonha para mim

Basta-me êste amor por uma altiva. (87)

lê-se geralmente como um dramazinho de província:

Chega de vergonha para mim!

Para que se leia o trecho como Púchkin o pensou, é preciso dividir o verso como eu faço:

Chega!

De vergonha

para mim

Com semelhante divisão em semi-linhas, não haverá nenhuma confusão, quer de ritmo, quer de sentido. A divisão das linhas é ditada às vêzes também pela necessidade de estabelecer o ritmo sem possibilidade de êrro, pois a nossa construção do verso, condensada e econômica, obriga frequentemente a eliminar palavras e sílabas intermediárias, e se depois dessas sílabas não se fizer uma pausa, com frequência maior que aquela que se faz entre os versos, o ritmo ficará rompido.

Aí está por que escrevo:

Vácuo...

Você sobe,

entremeado às estrêlas.

"Vácuo" está isolado, como palavra única e que caracteriza a paisagem celeste. "Você sobe" fica separado para não se ter a ligeira confusão de sentido: "Você sobe entremeado"; êste participio deve ligar-se à expressão "às estrêlas".

Um dos momentos sérios do poema, momento particularmente tendencioso e declamatório, é o final. Neste final, geralmente se colocam as linhas mais realizadas de um poema. Às vêzes, você refaz todo o poema, apenas para justificar um deslocamento com êste fim.

No poema sôbre Iessiênin, êsse final é constituído, naturalmente, pela paráfrase das linhas derradeiras de Iessiênin.

Elas soam assim:

As de Iessiênin -

Se morrer, nesta vida, não é nôvo,

Tampouco há novidade em estar vivo.

As minhas...

Nesta vida morrer não é difícil.

O difícil é a vida e seu ofício.

No decorrer de todo o meu trabalho com o poema, não cessei de pensar nestas linhas. Trabalhando com outros versos, a todo momento voltava a êstes, consciente ou inconscientemente.

É impossível esquecer que se deve fazer justamente isto, foi a razão por que não anotei estas linhas, eu as compusei mentalmente (como antes eu fazia todos os meus versos, e agora a maioria dos poemas de efeito).

Parece-me por isto impossível estabelecer o número de variantes que fiz; em todo caso, em relação a estas duas linhas, houve pelo menos 50-60.

Os meios de elaboração técnica da palavra são infinitamente variados, é inútil falar dêles, pois a base do trabalho poético, conforme já disse aqui mais de uma vez, consiste justamente na invenção de processos para esta elaboração, êstes processos é que fazem do escritor um profissional. Os talmudistas da poesia vão provavelmente franzir o rosto a propósito dêste meu livro, êles gostam de fornecer receitas poéticas prontas. Tomar determinado conteúdo, vestir nêle uma forma poética, iambos ou troqueus, rimar as pontas, introduzir uma aliteração, rechear de imagens - e está pronto o poema.

Mas esta simples prenda doméstica é sempre atirada, e sempre o será (e ainda bem), às cestas de lixo de tôdas as redações.

Meu livro é desnecessário a quem tenha tomado a pena pela primeira vez, e quer escrever versos dentro de uma semana.

Meu livro é necessário para quem queira, não obstante quaisquer obstáculos, ser poeta, a quem, sabendo que a poesia é uma das formas de produção mais difíceis, quer compreender, para si mesmo e com o propósito de transmitir aos demais, alguns meios para esta produção, aparentemente misteriosos.

À guisa de conclusões:

1. A poesia é uma forma de produção. Dificílima, completíssima, porém produção.

2. O ensino do trabalho poético não consiste no estudo da preparação de um tipo definido e limitado de objetos poéticos, mas o estudo dos métodos de todo trabalho poético, o estudo das práticas seguidas e que ajudem a criar novos objetos.

3. A novidade do material e do processo é indispensável em qualquer obra poética.

4. O trabalho de um produtor de versos deve efetuar-se diariamente, para aperfeiçoamento no ofício e acúmulo das preparações poéticas.

5. Um bom caderno de notas e a capacidade de usá-lo são mais importantes que a capacidade de escrever sem erro, segundo metros defuntos.

6. Não se deve colocar em movimento uma grande usina poética, para fabricar isqueiros poéticos. É preciso virar o resto a tão irracional miuçalha. Deve-se pegar da pena somente quando não existe outro meio de dizer o que se quer, a não ser o verso. Deve-se elaborar objetos acabados somente quando se sente um encargo social bem claro.

7. Para compreender corretamente o encargo social, o poeta deve estar no centro dos acontecimentos e trabalhos. O conhecimento da teoria econômica, o conhecimento da vida real, a penetração na História da ciência são mais necessários para o poeta - na parte essencial de seu trabalho - que os manuais escolásticos de catedráticos idealistas, que rezam às velharias.

8. Para o cumprimento mais adequado do encargo social, é preciso estar na dianteira de sua classe e com esta conduzir uma luta em tôdas as frentes. É preciso liquidar de vez com a balela da arte apolítica. Este velho conto de fadas surge agora numa forma nova, sob a cobertura da tagarelíce sôbre as "vastas telas épicas" (a princípio épico, depois objetivo e, finalmente, apartidário), sôbre o grande estilo (a princípio grande, depois elevado e, finalmente, celestial), etc., etc.

9. Somente uma relação de produção com a arte eliminará a casualidade, a falta de princípios nos gostos, o individualismo das apreciações. Somente uma relação de produção colocará lado a lado diferentes formas de trabalho literário: o poema e a notícia do correspondente de usina. Em lugar das reflexões místicas sôbre um tema poético, ela dará a possibilidade de aproximação exata da questão já amadurecida da qualificação e tarifação poéticas.

10. Não se pode atribuir à assim chamada elaboração técnica um valor em si. Mas é justamente essa elaboração que torna uma obra poética própria para uso. Somente a diferença destes métodos de elaboração determina a diferença entre os poetas, sómente o conhecimento, a melhoria, o acúmulo e a variação dos processos poéticos torna uma pessoa escritor profissional.

11. O ambiente cotidiano exerce sôbre a criação de u ma obra verdadeira a mesma influência que todos os demais fa-tôres. A palavra "boêmia" passou a designar todo meio artís-tico estreito e vulgar. Infelizmente, ao atacarem-na, a luta era conduzida freqüentemente contra a palavra, e unicamente contra ela. Estamos realmente face a face com a atmosfera do velho carreirismo literário individual, dos miúdos e malévo - los interêsses de igreja, dos ataques subterrâneos recíprocos, da substituição da noção de "poético" pela de "relaxado", "bebido", "farrista", etc. Até o traje do poeta, até sua conversa doméstica com a mulher, devem ser outros, determinados por t^oda a sua produção poética.

12. Nós, lefianos, nunca dizemos que somos os únicos possuidores dos segredos da criação poética. Mas nós somos os únicos que desejamos desvendar êsses segredos, os únicos que não queremos rodear especulativamente a obra de uma veneração artístico-religiosa.

A minha tentativa é uma fraca tentativa individual de alguém que sômente se utiliza dos trabalhos teóricos dos seus companheiros lingüístas.

É preciso que êstes lingüístas transfiram suas tarefas para material contemporâneo e auxiliem diretamente o ulterior trabalho poético. (89)

Mas isto é pouco.

É preciso que os órgãos de educação das massas dê em uma boa sacudidela no ensino das velharias estéticas.

COMO FAZER VERSOS?

- 1) O presente ensaio constitui o trabalho teórico mais longo de Maiakóvski, e é certamente a sistematização de sua concepção poética. Ele surgiu em decorrência da proliferação, na época, de compêndios de versificação e de outros manuais que pretendiam ensinar a escrever em prosa e verso. Diversas asserções contidas no ensaio aparecem em outras obras de Maiakóvski, ora em verso, ora em artigos de jornal.
Foi escrito provavelmente de março a maio de 1926. Trechos do estudo apareceram em diversos jornais, e o texto integral nas revistas Krásnaia nov (Terra virgem vermelha), junho de 1926 (primeira parte) e Novi mir (Novo mundo), agosto-setembro de 1926 (segunda parte), segunda revista publicou o trabalho, acompanhado da seguinte nota: "A redação não partilha algumas das opiniões e avaliações do camarada Maiakóvski. Mas, reconhecendo o grande interesse deste artigo, dá-lhe lugar nas páginas de Nôvo Mundo, tanto mais que o grupo literário em nome do qual fala o camarada Maiakóvski não dispõe atualmente de um órgão de imprensa (alusão à revista Lef, cujo último número, o sétimo, saíra no primeiro semestre de 1925).
- 2) Maiakóvski usa como se fôsem substantivos comuns siglas de agremiações literárias então existentes. RAPP era a sigla de Rossiiskaia Associátzia Proletárskikh Pissátieliei (Associação Russa dos Escritores Proletários), e VAPP de Vsiessoiúznaia Associátzia Proletárskikh Pissátieliei (Associação Pan-Soviética dos Escritores Proletários). As referidas agremiações foram extintas em 1932, por determinação do Comitê Central do Partido Comunista (b) da U.R.S.S., quando se criou Soiúz Soviétskikh Pissátieliei (União dos Escritores Soviéticos).
- 3) Alusão a um estudo de Eichenbaum sobre Púchkin, onde se afirma que o Púchkin contra quem os futuristas se haviam encarnizado era uma ridícula figurinha de gesso, que fôra transformada em ídolo. No entanto, "Púchkin se torna a nossa tradição autêntica, indiscutível, quase única. Até hoje, ele nos era próximo, como um objeto habitual que, por isto mesmo, não se enxerga. O afastamento que sentimos em relação a Púchkin, depois de ter passado pelo simbolismo e de nos termos achado, com o futurismo, no caos da revolução, é aquele mesmo afastamento necessário para a verdadeira compreensão. Assim, o pintor se afasta de seu próprio quadro para vê-lo melhor.
"De uma estatueta de gesso, Púchkin se transforma em monumento majestoso. Suas dimensões exigem que o olhemos de longe". (artigo no livro de Boris Eichenbaum Através da literatura, pg. 170).
- 4) Personagens de Ievguiêni Oniéguin de Púchkin.
- 5) "Ciência cantada por Naso", "Lorgnon desiludido" e "Meu tio guiava-se pela honradez" são versos do Ievguiêni Oniéguin. Naso, no verso puchkiniano, é Ovídio (Publico Ovídio Naso).

- 6) Isto é, regras de G. A. Chenguéli, poeta, tradutor e autor de uma série de manuais: Versificação prática; Como escrever artigos, versos e contos; Maiakovski em verdadeira grandeza, com ataques violentos ao poeta; Escola do escritor. Fundamentos de técnica literária, etc. Esses manuais tiveram ampla divulgação. Como escrever artigos, versos e contos teve três edições em 1926 e, nos anos seguintes, - mais quatro. Segundo A. Kondratov, textos de Chenguéli foram reeditados em 1960, com o título A técnica do verso - textos de Chenguéli foram reeditados em 1960, com o título A técnica do verso (A. Kondratov, Matemática e poesia, pg. 18).
- 7) Título de um livro de ensaios de Nicolai Assiéviev: Para que e para quem a poesia é necessária, título esse talvez inspirado pela frase de Maiakovski.
- 8) Maiakovski refere-se aos livros: Guia de versificação de M. Brodovski; diversos de G. A. Chenguéli (v. nota 6); Manual de literatura russa ou trechos escolhidos de escritores russos, em prosa e verso, acrescidos das regras de Retórica e Poética e de um panorama da História da Literatura Russa, Parte III (Regras sumárias de Poética); Dicionário completo das rimas russas (rimário russo), de N. Abramov.
- 9) Em "Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas", poema publicado em agosto de 1926, i.e., pouco após o aparecimento de "Como fazer versos?", há uma exposição dos trabalhos e penas do poeta.
- "A poesia
— tãda —
é uma viagem ao desconhecido.
- A poesia
é como a lavra
do rádio,
um ano para cada grama.
Para extrair
uma palavra,
milhões de toneladas de palavra-prima."
- (Tradução de Augusto de Campos in Vladímir Maiakovski, Poemas, pgg. 95-105)
- 10) Roman Jakobson havia abordado, numa formulação historicista, o problema do desgaste da linguagem poética, através dos tempos, e da necessidade de revitalizá-lo periodicamente por meio da linguagem popular.
- "Uma parte considerável das obras de Khliébnikov está escrita numa linguagem cujo ponto de partida foi a linguagem coloquial. Mallarmé, por exemplo, dizia que êle oferecia ao burguês as mesmas palavras que êste lia diariamente em seu jornal, mas que as oferecia numa combinação perturbadora. É somente sobre o fundo do conhecido que se alcança o desconhecido e que êste nos espanta. Chega um momento em que a linguagem poética tradicional se congela, deixa de ser sentida e passa a ser vivida como um ritual, como um texto sagrado, no qual os próprios lapsos se interpretam como sagrados. A linguagem da poesia se cobre de óleo votivo e quer os tropeços, quer as liberdades poéticas, não dizem mais nada à consciência.

A forma apodera-se do material, o material se cobre inteiramente pela forma, a forma transforma-se em clichê e morre. É indispensável então um afluxo de material novo, de elementos frescos da linguagem prática, para que as construções poéticas irracionais tornem a alegrar, a assustar, a ferir o que é vivo.

Desde Simeon Polótzki, através de Lomonossov, Dierjávín, Púchkin, e depois Niekrassov, Maiakóvski, a poesia russa avança pelo caminho da assimilação de novos elementos da linguagem viva." (Roman Jakobson, A novíssima poesia russa- esboço primeiro, pgg. 4, 5, 30, 31, 44.

No texto, há referência aos poetas Simeon Polotzki (1629-1680), M. V. Lomonossov (1711-1765), G.R. Dierjávín (1743-1816), A.S. Púchkin (1799-1837) e N.A. Niekrassov (1821-1877), além do próprio Maiakóvski. Foi a partir dos fins do século XVII que se introduziu na Rússia a versificação tônico-silábica e os poetas passaram a usar o russo como língua literária, embora a sua consagração como tal date de meados do século XVIII, sendo de 1755 (publicada em 1757) a primeira gramática da língua russa, de autoria de M.V. Lomonossov, o grande sábio russo do século. Anteriormente a esse período, havia uma poesia popular, transmitida por tradição oral, e uma poesia culta escrita em eslavão eclesiástico, a língua nobre dos russos de então, a única à qual se reconhecia dignidade literária.

A argumentação de Maiakóvski, no sentido da importância da renovação da linguagem poética, que sua geração estava efetuando na época, é confirmada ainda por outro escrito de Roman Jakobson, "Notas preliminares sobre os caminhos da poesia russa", onde se estabelece que os dois grandes momentos da poesia russa, após a consagração do russo como língua literária, foram o início do século XIX, com a geração de Púchkin, e o início do século XX, com os grandes simbolistas como Blok e Biéli e a geração de Khliébnikov, Maiakóvski e Pasternak.

- 11) A poetisa Zinaída Hippus após a Revolução de Outubro emigrou para o Ocidente com seu marido, o escritor Dmítri Mieriejkóvski. Foi autora de ataques ferrenhos ao regime soviético.

Vikjel é sigla de Vsierossíiski ispolnítielni comitiét soiuza jélieznodorójnikov (Comitê executivo pan-russo da União dos ferroviários), que existiu de agosto de 1917 a julho de 1920.

A citação de Maiakóvski é incorreta (informação de uma nota às O.C.). A quadra em questão, do poema "Agora", dá o seguinte, em tradução livre como a da própria quadra citada:

Tornamo-nos cães na sargeta,
A fuga está interdita!
Com sua mão suja, sua mão preta,
Vikjel nos corta a retirada ...

- 12) É a designação corrente na versificação russa para o metro da quadra transcrita a seguir (conservado na tradução).

- 13) O poeta V. T. Kirilov conta o seguinte em suas reminiscências, sobre a reação de Maiakóvski ao poema "Acs marinheiros", do qual aparece no ensaio a primeira quadra: "Estive de visita a Maiakóvski na primavera de 1918. Ele me leu a sua "Ordem ao Exército das Artes", marcando o ritmo com o pé. Leio-lhe os meu "Marinheiros". Maiakóvski me critica violentamente: "Deixe de lado a velha forma, senão daqui a um ano ninguém vai ler os seus versos, agora o "Messias de ferro", este sim, é bom!" E me lê a sua maneira as linhas desse poema". Apud Vassíli Sankov e Grigóri Sánikov, "Sobre dois poetas da Revolução de Outubro".
- Não seria difícil encontrar exemplos brasileiros para ilustrar a mesma crítica de Maiakóvski, sobre os poetas da Revolução que seguem os velhos padrões livrescos. No período que se seguiu a Outubro, houve poetas brasileiros que saudaram os acontecimentos revolucionários, em sono alexandrinos e decassílabos (exemplos em Moniz Bandeira, Clovis Melo e A.T. Andrade, O ano vermelho, pgg. 253,254). No Brasil, porém, o fato era bem menos grave: aqui predominava a retumbância parnasiana, e o poeta que se recusava se a seguir as velhas normas, teria de criar as suas próprias, num ambiente que lhe seria completamente hostil. Em suma: teria de ser um gênio da poesia, enquanto na Rússia o velho cânone já fôra rompido pela geração de Khliébnikov e Maiakóvski.
- 14) Do poema "Os doze" de Aleksandr Blok, tradução de Augusto de Campos, Poesia russa moderna, pg. 27
- 15) A primeira linha de "Marcha de esquerda" de Maiakóvski.
- 16) A. Blok, ob. cit., pg. 27.
- 17) Tradução de Augusto de Campos, em Vladímir Maiakóvski, Poemas. Nessa tradução, a disposição espacial é a que figura nas O.C., mas que foi modificada pelo poeta antes da publicação de "Como escrever versos?".
- Na introdução ao volume de poemas traduzidos, acima referido, escrevi: "'Come ananás...' é um exemplo de poesia de luta. Jornais dos dias da Revolução de Outubro noticiaram que os marinheiros revoltados investiam sobre o Palácio de Inverno cantando estes versos. É fácil de compreender sua popularidade: o dístico incisivo, de ritmo tao martelado, a feição dos provérbios russos, fixava-se naturalmente na memória e convidava ao grito, ao canto." (Pgg. 21, 22)
- 18) Citação incorreta do Manual de Literatura Russa de N. Gretch, onde se lê: "Esses versos não possuem pes, nem igualdade no número de sílabas e não conhecem consonância nem regularidade de rimas." Apud Q.C. XII, 564.
- A tchastuchka é um tipo de canção popular em quadras.
- 19) O ponto de vista expresso por Maiakóvski concorda plenamente com os dados que seriam desenvolvidos bem mais tarde pela moderna Teoria da Informação. Existe bibliografia vastíssima sobre o assunto. Uma exposição muito adequada do problema pode ser encontrada em Umberto Eco, Obra aberta, pgg. 107-110.

- 20) Na crítica soviética da década de 1920, o termo "companheiros de jornada" (popútchiki) designava os escritores que apoiavam a Revolução de Outubro, embora sem se identificar completamente com sua ideologia. A designação foi aplicada ora a um, ora a outro grupo. Consideravam-se popútchiki sobretudo os "Irmãos de Serapião" (nome tirado de uma obra de E.T.A. Hoffmann), que desejavam uma arte desvinculada das exigências ideológicas, e que foram depois atacados, pelo menos como grupo, como inimigos em potencial; o agrupamento Pierieyal (Desfiladeiro, Passagem), que afirmava a sinceridade e intuitivismo da criação literária autêntica; e alguns escritores que não pertenciam a qualquer dos agrupamentos existentes. No entanto, a aceção do termo foi-se ampliando a ponto de frequentemente serem apontados como popútchiki mesmo escritores como Górkí e o próprio Maiakóvski, que aparece assim designado na Enciclopédia literária, vol. 9, pg. 147, em 1935. Não é de se estranhar, portanto, que o poeta surja também como um "companheiro de viagem" em português, na Antologia poética de Vladímir Maiakóvski, organizada por E. Carreira Guerra, pg. 53.
- 21) Início de um poema do romântico M.I. Liérmontov.
- 22) É interessante a coincidência com o que diz Oswald Andrade, referindo-se às suas tentativas juvenis de escrever versos "certos": "Eu nunca conseguira versejar. A métrica sempre fôra para mim uma couraça entorpecente. Fizera esforços grotescos para traduzir as 'perfeiçoeg de Herédia'" (Oswald de Andrade, Um homem sem profissão - 1 Sob as ordens de mães, pg. 134).
- 23) Trata-se de um assunto discutidíssimo na Rússia. A poesia surgida a partir dos fins da década de 1900, com a sua organização absolutamente diferente da poesia tradicional, intrigou profundamente os estudiosos russos de literatura. Os próprios simbolistas dedicaram-se a esse tema, pois nêles já aparece a noção de que a poesia estava assumindo novas formas, que não poderiam ser julgadas pelos padrões consagrados. Isto se evidencia particularmente numa série de escritos teóricos de Andriéi Biéli: O simbolismo, A poesia da palavra, Glossalólia, etc., onde a pesquisa desses elementos não tradicionais da poesia aparece apoiada inclusive em processos estatísticos. Esta busca de um método objetivo de análise alia-se em Biéli a uma terminologia impregnada de misticismo, típica do simbolismo russo. (V. trecho de Biéli citado na "Introdução", pg.)
- Uma indagação importante sobre a natureza do verso russo, em sua variação e diferença em relação à linguagem de função meramente comunicativa, foi efetuada pelo amigo de Maiakóvski, Óssip Brik, em diversos artigos publicados em LEF e Nóvi LEF.
- Foi sobretudo a poesia de Maiakóvski e Khlénikov que despertou a atenção dos teóricos da literatura, na busca uma definição das características da nova poesia, a par dos ensaios em que os próprios poetas procuravam descrever os seus processos criativos.

O primeiro livro de Roman Jakobson, Novíssima poesia russa - esboço primeiro, constitui uma indagação teórica sobre esse tema. Já em Do verso tcheco, sobretudo em comparação com o russo, pg. 103 (Apud Victor Zhirmunski, "A versificação de Maiakóvski", pg. 224), êle afirma que na poesia de Maiakóvski, "como no verso popular russo, a unidade rítmica é a palavra ou um grupo de palavras unidas por um único acento dinâmico".

Em "O verso russo", no livre Para que e para quem a poesia é necessária, Nicolai Assiéiev, que foi amigo e companheiro de Maiakóvski, esboça uma teoria do verso russo que parece bastante adequada para explicar a construção poética dos cubo-futuristas. Segundo êle, a introdução do verso sílabo-tônico na Rússia, assimilado da poética francesa em fins do século XVII, e em parte da polonesa e alemã, constituiu uma violência: era difícil para os poetas desligarem-se do ritmo tradicional russo, expresso na canção popular e nos cantos litúrgicos, e que se baseava, segundo Assiéiev, no ritmo da respiração mais que em qualquer contagem de sílabas ou de pés. Em apoio à sua tese, cita (pg. 96) versos do setecentista Antioch Kantemir em que êle se queixa das exigências estreitas da época ("Oh, como é pobre a minha musa! / O que nos deu Horácio, ela tomou de França"), mas, num assomo de orgulho, acrescenta pouco depois: "Paguei em russo o que tomei em galo". O caráter artificial e forçado de semelhante empréstimo é sublinhado pelos tratados de versificação da época, como o de Karion Istômin (cit. por Assiéiev, pgg. 95, 96), onde se diz claramente que a versificação é um problema de "cânone" e se recomenda que, ao escrever versos, se faça a contagem correspondente com os dedos e com a marcação pelo pé. Segundo Assiéiev, o afastamento da métrica tradicional, efetuado pelas noyas escolas poéticas, foi na realidade um regresso à tradição russa mais autêntica (V. outros dados sobre o referido livro de Assiéiev em meu artigo "Reflexões de um poeta").

Todavia, na crítica russa menos rigorosa, não são raras as tentativas de enquadrar a própria poesia de Maiakóvski no verso tradicional. Por exemplo, V. Nazárenko, em "Sobre um equívoco muito difundido" (Apud Victor Zhirmunski, ob. cit., pgg. 215, 216) afirma que Maiakóvski ora usa simplesmente o verso sílabo-tônico, ora utiliza êsse metro com omissão ou adição de uma sílaba, contração e outras manipulações artificiais, mas que os seus versos sempre podem ser enquadrados na ordenação clássica, isto é, em iambos, troqueus, anapestos, etc. Outros autores fazem asserções semelhantes, escolhendo aqui e ali determinados versos de Maiakóvski, mas contrariando com uns poucos exemplos o que afirmou o próprio poeta e sem se preocuparem com uma argumentação baseada em análise mais objetiva.

Foram certamente asserções dêsse jaez que levaram o teórico da literatura B. V. Tomachévski a afirmar que "o verso de Maiakóvski ainda aguarda o seu pesquisador" (Apud A. Kondratov, Matemática e poesia, pg. 35). Todavia, o próprio Tomachévski dedicou a Maiakóvski um curso universitário, que foi publicado postumamente e ao qual V. Zhirmunski atribui importância fundamental (V. Zhirmunski, ob. cit., pg. 219).

Segundo A. Kondratov (ob. cit., pgg. 35, 36), o primeiro trabalho em que o verso de Maiakóvski foi analisado de acôrdo com critérios mais objetivos e concretos foi o estudo de V. A. Niconov, "A rítmica de Maiakóvski", onde se applicou o método estatístico, mas não se levou em conta a estrutura das partes heterogêneas. Foi para suprir esta falha, segundo A. Kondratov, que se iniciou um estudo estrutural da obra de Maiakóvski, por A.N. Kolmogorov, Viat cheslav V. Ivanov e pelo próprio Kondratov (Obras resultantes: A.N. Kolmogorov, "Contribuição ao estudo da rítmica de Maiakóvski", "A rítmica dos poemas de Maiakóvski", este com A. M. Kondratov, "Sôbre o dólnik da poesia russa contemporânea", com A.V. Prokhorov; A.M. Kondratov, "A evolução da rítmica de Maiakóvski", Matemática e poesia; Viat cheslav V. Ivanov, "O ritmo do poema 'O homem', de Maiakóvski").

Vamos resumir agora o que afirma A.M. Kondratov, a propósito desse estudo (ob. cit. pgg. 36-41).

Há quatro tipos fundamentais de organização rítmica do verso em Maiakóvski:

- 1) Os "metros clássicos" russos;
- 2) O verso puramente tônico, no qual há regularidade no número de acentos tônicos, mas completa liberdade quanto ao número de sílabas não acentuadas;
- 3) O verso a que os russos chamam dólnik, que é também tônico, mas em que o número de sílabas não acentuadas, embora não tenha regularidade absoluta, segue certa norma (em outros autores russos, a conceituação deste tipo de verso é um pouco diferente);
- 4) O verso que segue ora a norma do tônico, ora do clássico, e que na prática se aproxima do verso livre, quanto a sílabas e tônicas, ficando sujeito, em Maiakóvski, às normas exigentes de seu rimário.

As pesquisas de minúcia com textos de Maiakóvski, efetuadas pelos três estudiosos, com aplicação da estatística e da teoria da probabilidade, levaram-nos a uma descrição evolutiva da obra maiakovskiana.

Segundo eles, os poemas da primeira fase são escritos de acôrdo com as normas do verso clássico, apenas disfarçado pela rima inusitada e pela disposição gráfica. A partir de 1914-1915, o poeta introduz a nota de aspereza que lhe é típica, com a utilização do verso tônico. Foi com este novo tipo de verso que escreveu os poemas "Uma nuvem de calças", "A flauta-vértebra", "A guerra e o mundo" e "O homem". No entanto, neste último poema, o verso tônico é entremeado de quadras inteiramente metrificadas em octassílabo de tônicas pares (o tetrametro iâmico, nomenclatura da versificação russa). O ápice do verso tônico é o poema "150.000.000", a partir do qual se inicia uma nova etapa nos ritmos maiakovskianos: uma síntese entre o verso clássico e o verso novo, mais livre. Assim, no poema "A Sierguéi Iessiênin", haveria quase 90% de troqueus, não obstante a asserção em contrário do próprio autor. Muitos capítulos do poema "Que bom!", o poema "Jubileu", o início do poema "Vladimir Iliitch Lênin" e a introdução ao poema "A plenos pulmões" também estariam escritos segundo iambos e troqueus clássicos, embora Kondratov observe que devam ser antes classificados no quarto grupo e não no

primeiro, pois eles seguem o verso tônico, não na alternância de sílabas tônicas e sílabas não acentuadas, e sim na maneira peculiar do verso oratório de Maiakóvski, onde há distinção entre tônicas mais fracas e mais fortes, de acordo com as necessidades da elocução. O terceiro tipo, ou dólnik, foi utilizado por Maiakóvski numa série de poemas. Devido à ocorrência de maior número de sílabas não acentuadas, perto do final de cada poema, há maior lentidão, o que dá ao verso certa solenidade, certa palpabilidade, e o diferencia de um dólnik de Eduard Bagrítzki, Iossienin ou A na Akhmátova. O dólnik ora serve a Maiakóvski de metro fundamental para escrever poemas inteiros, ora para longos trechos; ele tem função importante no poema "Sobre isto" e, particularmente, em "Vladimir Ilitch Lenin", onde contrasta com eficácia outros metros: via de regra, os versos em que se fala de Lenin são troqueus livres, o dólnik marca a narração, e o verso tônico foi empregado para os temas de comício, de marcha e de palavra de ordem.

A.M.Kondratov cita uma exemplificação de Kolmogorov sobre a acuidade com que a intuição poética de Maiakóvski harmonizava o ritmo e as necessidades sonânticas. Num dos capítulos do poema "Que bon!", parodia-se a famosa conversa de Tatiana com a babá, no Ievguêni Oniéguin de Púchkin. Kolmogorov dedicou-se à tarefa de verificar estatisticamente se Maiakóvski utilizou simplesmente o tetrâmetro iâmbico para a paródia ou se praticou o tetrâmetro tipicamente puchkiniano. Para este fim, comparou o texto do Ievguêni Oniéguin, a paródia de Maiakóvski, a poesia de I.A. Baratínski (contemporâneo de Púchkin), a do simbolista Andriéi Biéli, a de Eduard Bagrítzki (contemporâneo de Maiakóvski) e o "iambo casual", isto é, que aparece na linguagem cotidiana. Tratando-se do verso octassílabo com tônicas pares, designaremos com P as sílabas pares em que recai o acento e com I as pares não acentuadas.

Segundo Kolmogorov, tem-se o seguinte quadro:

Poeta, obra	PPPP	IPPP	PIPP	PPIP	IPIP	PIIP
Ievguêni Oniéguin	26,8	6,8	9,7	47,2	7,0	0,4
Maiakóvski	34,0	8,0	2,0	48,0	8,0	0,0
Baratínski	28,1	9,4	1,7	51,3	9,4	0,1
Bagrítzki	18,2	5,5	16,4	39,5	12,7	6,4
Biéli	12,8	8,1	36,6	28,1	10,8	3,7
"Iambo casual"	17,7	8,0	26,4	26,9	14,0	6,9

Constata-se, pois, à saciedade, que Maiakóvski não utilizou o "iambo em geral", mas sim a forma que mais se aproxima da puchkiniana. O seu pouco aprêço pela terceira forma de iambo se revelou maior que em Púchkin, mas nisto ele acompanhou a tendência geral dos poetas de tradição puchkiniana.

O livro de Kondratov com os exemplos citados é uma brochura de divulgação, da qual não se pode exigir o rigor de uma publicação científica (foi utilizada por mim por ser trabalho de conjunto, isto é, menos particularizado - que outros disponíveis). No entanto, mesmo através dessa brochura, podem ser constatadas algumas características do trabalho efetuado pelos três cientistas russos (quando Kolmogorov se dedicou ao estudo matemático dos versos de Maïakovski, seu nome já era mundialmente famoso pelos trabalhos sobre Teoria da Probabilidade, Teoria das Funções, Topologia, Geometria e Lógica Matemática).

Evidentemente, uma análise tão minuciosa, baseada em processos matemáticos, abre novas possibilidades de comprovação, desde que as premissas para semelhante estudo sejam colocadas adequadamente. A busca de fundamentação teórica e mesmo classificatória para os versos surgidos com as novas escolas poéticas tornou-se uma constante nos estudos russos de poética, a partir da década de 1920. Ela permite a compreensão de uma série de fenômenos poéticos. A noção de verso tônico parece definir melhor certos ritmos tradicionais russos — como os das antigas canções épicas denominadas bilini — que a formulação de Assiêiev sobre o "ritmo da respiração", aparecida num ensaio sob muitos títulos admirável. Aliás, Óssip Brik já escrevera, em 1927, sobre a falácia de se tentar demonstrar que o ritmo das obras artísticas é uma consequência do ritmo natural: batidas do coração, movimento das pernas na marcha, etc. (V. Tzvetan Todorov, Teoria da literatura, pgg. 143,144).

Quanto à utilidade do conceito de verso tônico, pode-se acrescentar que ele permite explicar não só os ritmos russos mais antigos que deixaram intrigados muitos pesquisadores do século XIX, os quais não conseguiam enquadrá-los nos metros canônicos e, ao mesmo tempo, não podiam deixar de reconhecer determinada regularidade rítmica. Victor Jirmunski chega a criticar os teóricos alemães do verso, mesmo os modernos, como Wolfgang Kayser, que não se referem a este tipo de verso, embora ele tenha constituído, desde épocas antigas, uma forma tradicional de versificação entre os povos de línguas germânicas. Da canção popular, especialmente da balada, este tipo de verso passou para as obras literárias alemãs, inglesas e escandinavas no tempo de Goethe e do romantismo. E ele continuou a existir através dos séculos XIX e XX, não obstante o silêncio dos tradutores de versificação. Somente a Estilística da Língua Alemã, de E. Riesel, que se baseia em estudos soviéticos, aborda o tema do verso "puramente tônico". (Victor Jirmunski, ob. cit., pg. 212)

Ainda segundo V. Jirmunski, no campo do verso popular, a moderna conceituação russa sobre o verso tônico teve como precursor A.C. Vostokov, que abordou o assunto em Ensaio sobre a versificação russa, no início do século XIX, dando precisamente o nome de "tônico" ao verso popular russo (pg. 134).

Quanto à análise de alguns casos particulares da obra maïakovskiana, há evidentes acertos no que expoe Kondratov, como o do exemplo citado por Kolmogorov, sobre a paródia contida em "Que bom!". Outros resultados, porém, são mais discutíveis, pelo menos na formulação contida na obra citada.

Em primeiro lugar, há uma evidente má vontade com versos maiakovskianos da primeira fase, que aparecem com a qualificação de "famigerados (prieslovútie) versos futuristas" (pg.37). Acho mais justo o profundo entusiasmo - que expressaram por êles Boris Pasternak em seu "Ensaio autobiográfico" (pgg. 40,41) e Roman Jakobson em "A geração que esbanjou os seus poetas" (pgg. 21, 27, 44).

Os versos de juventude de Maiakovski constituem certamente uma das obras poéticas mais ricas de toda a vanguarda européia, e pouquíssimas vezes a civilização urbana do século XX encontrou sua expressão com tamanho vigor em literatura.

Foi por pensar assim que empreendi com Augusto e Haroldo de Campos a tradução de vários desses poemas, e que de verá ser continuada. (V. Vladímir Maiakovski, Poemas, pgg. 47 - 59; Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, Poesia russa moderna, pgg. 147 - 152).

Ademais, parece-me absolutamente errada esta ruptura que se pretende às vezes estabelecer entre os primeiros versos de Maiakovski e os ulteriores. Em "Maiakovski: evolução e unidade", apresentação à pequena antologia já citada, escrevi (pgg. 15,16):

"Mais de uma vez, a sua obra foi aceita parcialmente, com ressalvas, como se fôsse possível fragmentá-la numa parte boa e numa parte má. Por exemplo, Boris Pasternak, em seu Ensaio autobiográfico, manifesta especial predileção pelos versos maiakovskianos anteriores à Revolução, mas considera desprezível, 'inexistente', tudo o que êle escreveu a partir de 1918, com exceção de um 'documento i mortal': 'A plenos pulmões'. Diversos críticos soviéticos que exaltaram Maiakovski fizeram restrições justamente - aos versos daquele primeiro período, como formalistas e futuristas. Mas, a nosso ver, a obra de Maiakovski tem de ser considerada como um todo. Vemos uma espécie de fio condutor ligando os seus primeiros versos aos últimos poemas. A evolução de formas, as mudanças de visada, são apenas múltiplos aspectos da mesma realidade poética, que se apresenta num desenvolvimento contínuo. O Maiakovski futurista, que usava blusa amarela, é o mesmo poeta da Revolução, consciente e desafiador, assim como os poemas - que escreveu nas vésperas da morte trazem a marca dos mesmos processos poéticos, originalíssimos e altamente elaborados, que pôs em prática a partir de 1912."

Vejam agora a asserção de que os poemas em questão foram escritos segundo as normas do verso clássico, disfrazado pela disposição gráfica e pela rima incomum. O volume I das Obras Completas de Maiakovski, a fonte mais autorizada no caso, contém 3 poemas referentes ao ano de 1912 e 17 a 1913. Fiz uma análise da estrutura métrica - desses 20 poemas: 5 seguem esquema métrico propriamente dito; 2 apresentam ligeira variação em relação a êle; 11 apresentam variação considerável (por exemplo, no poema 'Nós' e em outros aparece um ritmo que se aproxima do tetrametro anfibráquico, mas com quebras consideráveis, que atenuam o caráter embalador daquele metro); 2 não seguem esquema métrico determinado.

Esta última asserção pode parecer exagero. Mas aí está o esquema silábico e tônico do poema "Eles não compreendem nada", de 1913:

U-UU-UUU-U-U
-UU-UU-UU-U
-UUU-U-U--U
U--UUU-U-U
UU-U
-U
U-UUU-
-UU-UU-UU-U
U-UUUU
U-UU-UUU-
U-UUUUU--UUUU-U

Na minha opinião, não se pode ver nenhum padrão métrico em semelhante esquema. É verdade que, em russo, a distribuição das tônicas pode variar bastante, de acordo com a entoação desejada, conforme o significado (é o que os russos denominam "entoação lógica"), mas, qualquer que seja o tipo de leitura, o poema em questão não apresenta regularidade métrica.

É exata, no entanto, a asserção de Kondratov sobre a intercalação de quadras metrificadas em poemas construídos sem esta norma.

Quanto ao poema "A Sierguéi Iessiênin", a afirmação de Kondratov sobre os 90% de troqueus é muito discutível. Essa ocorrência só pode ser admitida em tão alta percentagem mediante um artifício de interpretação.

Parece muito mais correta a análise do poema por Víctor Jirmúnski, teórico da linguagem poética que conta em tre suas obras muitos trabalhos de versificação. Segundo êle, a partir de 1920, o verso sílabo-tônico só ocorre na obra de Maiakóvski com uma função estilística específica: em numerosas citações, paródias e estilizações (Víctor Zhirmunski, ob. cit., pg. 235). O poema em questão foi escrito em resposta ao deixado por Iessiênin antes de se suicidar (tradução de Augusto de Campos em Poesia Russa moderna, pg. 193). "Maiakóvski conservou o metro trocaico de Iessiênin, mas inseriu as linhas regulares dêste, de cinco pés, modificando-as, entre seus versos de resposta, que são irregulares em número de pés e em rima. Em virtude disso, no poema de Maiakóvski imediatamente se revela o metro trocaico 'livre', tão comum em sua obra" (Víctor Zhirmunski, ob. cit., pgg. 238, 239).

Jirmúnski não dá a seu trabalho o caráter de uma resposta às publicações dos três cientistas, mas torna-se evidente o propósito de explicitar melhor alguns dos temas abordados por êles.

A meu ver, o problema fica bastante esclarecido quando se aplica a certo tipo de verso de Maiakóvski o que Antônio Houaiss escreveu sobre um processo algo semelhante utilizado por Carlos Drummond de Andrade, não obstante as grandes diferenças entre Maiakóvski e Drummond. Segundo o crítico brasileiro, o poeta usa um "isometrismo laso", sua medida aproxima-se do metro consagrado, mas não se enquadra nêle: é um "cantabile pilhérico, sarcástico, irônico, piedoso, o que fôr, cantabile, entretanto, que sempre procura uma dicção coloquial" (Antônio Houaiss, "Carlos Drummond de Andrade" III, pg. 3); (no caso de Maiakóvski, não se tem um cantabile, isto é, "cantável", mas um "dizível").

- Creio que, feito o balanço das opiniões divergentes, chega-se à conclusão de que o poeta é que tinha razão em seu ensaio. Na base de um artifício de contagem, Kondratov, a par de algumas observações pertinentes, chega à conclusão: "Maiakóvski errou". Mas, examinando-se melhor a questão, fica ressaltada a sabedoria do artista criador, em sua ânsia de nos dar uma poesia desvinculada da "pátina do passado".
- 24) O general N.N. Iudiénitch comandou o exército "branco" do Nordeste, durante a Guerra Civil, em 1918-1920. Suas tropas chegaram a ameaçar seriamente a cidade de grade, mas foram completamente desbaratadas em dezembro de 1919.
- 25) Tradução inédita de Haroldo de Campos.
- 26) Este tipo de linguagem aparece parodiado na peça "A quadratura do círculo" de Valentin Kataiev, que foi montada em São Paulo pelo Teatro Oficina, em 1963, com o nome de "Quatro num quarto". Eis um monólogo da peça:
"Abraão (sôzinho). O que é necessário para um casamento firme? Semelhança de gênios, compreensão mútua, condição de classe comum, objetivos políticos idênticos, contato operacional. Semelhança de gênios? Existe. Compreensão mútua? Basta meia palavra. Condição de classe? Temos. Objetivos políticos? Como não! Contato operacional? E como!" (Valentin Kataiev, Obras reunidas, V, pg. 339).
Na novela Inveja, de Iúri Oliecha, Volódia Makarov, que personifica a nova geração, tecnológica, esportiva, construtivista, com os seus exageros, se expressa num estilo semelhante.
- 27) Sigla de Naúchnaia Organizátzia Trudá (Organização Científica do Trabalho).
- 28) Tradução inédita de Haroldo de Campos.
- 29) Nas reminiscências da tradutora Rita Rait, "Há vinte anos", conta-se que Maiakóvski, depois de voltar dos Estados Unidos, pediu-lhe que traduzisse uma cançãozinha que "não o deixava em paz". "Tu não conseguia atinar com o que ela significava. E só bem recentemente, tendo lido essas linhas em inglês, ouvi no mesmo instante a voz minha conhecida, que marcava o compasso com o pé e depois caçoava de mim. 'Então, quer dizer que você não sabe ní quel de americano!' Mas, como podia eu adivinhar que Maiakóvski, tendo provavelmente apanhado essas linhas de ouvido, executadas por algum jazz, repetia-as com sota que tipicamente negro? Não é de estranhar que, nesta forma, eu não conseguisse reconhecer "A cruel Ana, vampe de Savannah". (Do livro A Maiakóvski, pg. 124. Apud O.C. XII, 564).
- 30) Tradução inédita de Haroldo de Campos. No original, o primeiro dístico se lê:
Gdié jiviót Nita Jo?
Nita nije etajom.

- 31) O tema foi desenvolvido no poema "Mulherzinha estrangeira", O.C. X, 60-62.
- 32) O poema "A parisiense" trata de uma mulher que toma conta do mictório de um restaurante de Paris (O.C. X, 63-65).
- 33) As duas primeiras citações são de poemas já traduzidos para o português (Vladimir Maiakóvski, Poemas, pgg. 47, 48, 51, 52), o mesmo ocorrendo com a última (Poesia russa moderna, pgg. 165-175). A terceira é da tragédia "Vladimir - Maiakóvski", O.C. I, 156, e a quarta, da "Marcha de esquerda", O.C. II, 24.
- 34) De "A nuvem de calças", O.C. I, 193, 194.
- 35) O anúncio apareceu realmente no jornal indicado, em 10-11-1925.
- 36) Semanário ilustrado que existiu em Moscou entre 1859 e 1915.
- 37) Tradução inédita, por Haroldo de Campos, de uma quadra de "Marburgo", poema de Boris Pasternak. A citação por Maiakóvski, no texto original, é ligeiramente incorreta.
- 38) O poema "A Siérguiéi Iessiênin" foi escrito no início de 1926. Está traduzido para o português por Haroldo de Campos, em Vladimir Maiakóvski, Poemas, pgg. 87-94. Esta tradução apareceu a primeira vez na Revista do Livro, acompanhada de um estudo minucioso em que se relatava o processo de transposição do texto para o português — Haroldo de Campos, Maiakóvski em português: roteiro de uma tradução.
- 39) O texto apareceu pela primeira vez no jornal Alvorada do Oriente, de Tiflis, em 16-4-1926.
- 40) Calçado de casca de tília, usado pelos camponeses russos no verão.
- 41) O poeta N.A. Kliúiev representou a assim chamada tendência camponesa na literatura soviética da década de 1920. Exerceu influência sobre Iessiênin.
- 42) Do poema "Requiem".
- 43) Do poema "A pomba do Jordão". Um fragmento em que aparece este verso está traduzido para o português em Poesia russa moderna (pg. 188).
- 44) Continuação do fragmento anteriormente citado.
- 45) Segundo informação de uma nota às O.C. (XII, 566), L.S. Sosnóvski foi economista, jornalista e crítico literário. Fêz parte da oposição trotskista e atacou Maiakóvski com bastante violência.

- 46) Nos anos que se seguiram à Revolução, Iessiênin esteve ligado ao grupo dos imagistas russos (A. Marienhof, V. Cherenévitch, etc.).
- 47) Iessiênin partiu para o estrangeiro, em companhia de Isadora Duncan, viajando pela Europa Ocidental e pelos Estados Unidos em 1922 e no primeiro semestre de 1923. Fracassado o seu casamento com a dançarina americana, regressou à União Soviética.
- 48) Sobre a VAPP, v. nota 2. O início da década de 1920 marca o desligamento de Iessiênin do grupo imagista. Em artigos então publicados, chegou a explicar que pretendia - criar imagens orgânicas, organizadas, enquanto os imagistas aglomeravam imagens numa profusão desordenada.
- 49) Sigla de Gossudárstvienneie izdátielstvo (Editôra Estatal).
- 50) Tradução de Augusto de Campos. O texto integral está em Poesia russa moderna (pg. 193).
Os versos em questão foram escritos com sangue, depois que Iessiênin cortou os pulsos, num quarto do Hotel Inglaterra, em Leningrado, onde em seguida se enforcaria, em 27-12-1925.
- 51) Diminutivo de Sierguiei.
- 52) Os versos são realmente de A. Jarov: do poema "Sobre o túmulo de Iessiênin" (Izviéstia, Moscou, 10-1-1926).
- 53) P.S. Kógan (1872-1932) foi crítico e historiador da literatura que se caracterizou por uma atitude bastante dogmática. Escreveu diversos artigos sobre a morte de Iessiênin, todos em tom de panegírico, segundo nota às O.C. XII, 567).
- 54) Palavras ligeiramente alteradas da personagem Lucá da peça de Górkí "No fundo", que foi montada em São Paulo pelo Teatro Brasileiro de Comédia, com o nome de "Ralé".
- 55) O poeta A. Krutchônikh (1886-1968), a quem Maiakóvski se referiu com apreço em diversas ocasiões, publicou em 1926 algumas brochuras sobre Iessiênin. Uma nota às O.C. (XII, 567) relaciona seis títulos. Quando foi escrito o ensaio - de Maiakóvski, haviam sido publicadas três dessas brochuras.
- 56) Sigla de Nóvaia Económitcheskaja Política (Nova Política Económica). Em diversas ocasiões, Maiakovski expressou um sentimento penoso, suscitado pelos "contrastos" - se refere no texto.
- 57) Iessiênin enforcara-se amarrando a corda no encanamento do quarto de hotel.
- 58) Daqui em diante, baseio-me, para os versos do poema, no texto da tradução brasileira de Haroldo de Campos.

- 59) O romancista Iúri Libiedínski. Maiakóvski voltou-se mais de uma vez contra a novelística de um realismo chão e fotográfico. Neste sentido, por exemplo, atacou violentamente, em várias ocasiões, o conhecido romance de Fiódor Gladkóv, Cimento.
- 60) Trata-se realmente de versos escritos por um operário, o tipógrafo Grin, que os publicou na coletânea Pétalas, organizada pelos correspondentes de indústria agregados à usina de Khamóvnik, em Moscou.
- 61) Não obstante esta advertência de Maiakóvski, a literatura soviética dos anos subsequentes ficou marcada pela ânsia de criar justamente grandes "telas épicas", em forma de romances quilométricos e de altissonantes poemas narrativos.
- 62) O poeta e pintor P.A. Radimov (n. em 1887) escreveu muitos poemas em hexâmetros. A referência a "pentâmetros" no texto de Maiakóvski é mais uma evidência da pouca importância que atribuía ao cânone métrico. No caso, ocorre alusão ao poema "Rebanho de porcos".
- 63) V. nota Nº 13.
- 64) Quando Maiakóvski escreveu seu trabalho, já se haviam realizado na Rússia estudos de ritmo poético, que não se limitavam ao simples recenseamento dos metros existentes. Chegou-se mesmo a destacar a tensão constante entre o desenho rítmico e o esquema métrico. Esta posição foi radicalizada por Andriéi Biéli, que chegou a afirmar em 1910, em seu Simbolismo, que o ritmo é "simetria na violação do metro". V. Ignazio Ambrogio, Formalismo e vanguarda na Rússia (pgg. 88,89).
- 65) Na base deste trecho de Maiakóvski, o livro de A.M. Kondratov, Matemática e poesia, tem um capítulo que se chama "A 'zoada-ritmo' e a estatística matemática", onde se estuda o ritmo de Maiakóvski (pgg. 35-39), assunto que já abordei na Nota nº 23.
- Há uma curiosa coincidência entre o que diz Maiakóvski e o depoimento de Paul Valéry sobre o mesmo problema (não obstante o apêgo de ~~VXX~~ Valéry a uma medida bem mais tradicional que a do poeta russo): "Meu poema 'O cemitério marinho' começou em mim por um certo ritmo, que é o verso decassílabo francês, cortado em quatro e seis. Eu não tinha ainda nenhuma idéia que devesse preencher esta forma. Pouco a pouco, palavras flutuantes se fixaram aí, determinando passo a passo o assunto, e o trabalho (um trabalho muito prolongado) se impôs". (Paul Valéry, "Poesia e pensamento abstrato", pg. 1338).
- 66) Palavras iniciais (em tradução livre) da "Marcha fúnebre" dos revolucionários russos, tocada com a música da "Marcha rúnebre" de Chopin.
- 67) Canção revolucionária muito popular, escrita em meados da década de 1870 pelo sociólogo "populista" P.L. Lavróv.

- 68) Fiz uma adaptação, de acordo com o texto brasileiro de Haroldo de Campos.
- 69) Para a exemplificação, tomei textos já existentes em português e não os mesmos do ensaio de Maiakóvski. O primeiro é de Khliébnikov e o segundo de Kamiénski. Poesia russa moderna, pgg. 88, 89 e 59-63.
- 70) Tradução livre de três versos de Maiakóvski.
- 71) O trecho que termina aqui foi escrito após consulta a Haroldo de Campos, que então reconstituiu oralmente o seu trabalho de tradutor.
- 72) Mais uma vez, Maiakóvski se expressa como se conhecesse a atual Teoria da Informação. V. Nota Nº 19.
- 73) Segundo recorda P. Lavut, em "Maiakóvski viaja pela União", o poeta disse numa de suas conferências: "Pouco após a morte de Iessiênin, houve no Teatro de Arte uma sessão em sua memória. Os oradores se sucediam com discursos "muito sentidos", tendo por fundo uma bétulazinha esquelética e quebrada. A seguir, Sóbinov cantou com voz fininha: "Nem uma palavra, ó meu amigo, nem um suspiro, ficaremos calados os dois...", embora Iessiênin fosse o único a calar-se, e Sóbinov continuasse a cantar. Pois bem; todo aquele ambiente me causou impressão confrangedora. (Apud. O.C. XII, 568)
O famoso cantor L.V. Sóbinov interpretou, na referida sessão no Teatro de Arte de Moscou, em 18-1-1926, uma canção de Tchaikóvski.
- 74) Na época, estavam bastante em voga na União Soviética semelhantes esquemas, devido em parte aos trabalhos de Víctor Chklóvski sobre Sterne. V. Laurence Sterne, The life & opinions of Tristram Shandy, Livro VI, Cap. 40.
- 75) Existem inúmeros trabalhos sobre o emprêgo da imagem por Maiakóvski. Teve considerável repercussão o livro de Z. Papiérni, A imagem poética em Maiakóvski. Aliás, a função da imagem na obra artística tem sido um dos temas prediletos da discussão teórica na crítica russa. Uma informação muito boa sobre o assunto, bem como sobre a relação dessas cogitações da crítica russa com o "pensamento por imagens" de Schlegel e Herder, pode ser encontrada em Ignazio Ambrogio, Formalismo e vanguarda na Rússia, pgg. 45 e seguintes. Tratei ligeiramente do assunto no artigo "Imagens e fórmulas".
- 76) O poeta I.I. Dorônin (n. em 1900).
- 77) O título verdadeiro é: "O arador a trator".
- 78) Do poema de I.P. Útkin (1903-1944) "A colina".
- 79) Verso de uma tradução de Valiéri Briussov (1873-1924) do poema "Peste" de Émile Verhaeren. A citação de Maiakóvski é um tanto incorreta, mas o cacófono em questão realmente se encontra no texto.

- 80) No original, aparece uma forma adverbial que significa "correr espalhando-se".
- 81) Iliá Selvínski, que encabeçou o grupo dos poetas construtivistas e com quem Maiakóvski manteve encarniçadas polêmicas.
- 82) Na tradução, ficou:
Você,
com todo êsse talento
para o impossível,
hábil
como poucos.
O plano semântico do original foi reproduzido. Apenas, em russo, o verbo zaguibát recorda zaguíbi (impropérios) e tem também o sentido de "torcer", "fazer uma dobra".
- 83) Segundo nota às O.C.(XII, 589), trata-se de uma citação do poema de Valiéri Briussov "Ao poeta". O mesmo ponto de vista foi, porém, afirmado pelo próprio Maiakóvski no artigo Schrarapnell de civil", já citado por mim em "Maiakóvski e o formalismo", e que termina com as palavras: "Na qualidade de russo, é sagrado para mim cada esforço de um soldado para arrancar ao inimigo um pedaço de terra, mas, como homem de arte, devo pensar que talvez tôda a guerra tenha sido inventada apenas para que alguém escreva um bom poema".
- 84) Do poema "Flôres da neve" de C.D. Balmont.
- 85) Esta norma foi seguida por Maiakóvski desde o início de sua produção poética, conforme tive oportunidade de mostrar, à base de comparação de textos, em Vladímir Maiakóvski, Poemas, pgg. 18, 57.
- 86) Da balada "Vassíli Chibanov", de A.C. Tolstoi.
- 87) Na tradução (com Haroldo de Campos), alteramos um pouco os versos e, por isto, em vez de "conversinha de província", passamos a ter um "dramazinha de província", o que não alterou em nada a intenção do autor de mostrar o processo de divisão dos versos por êle seguido, e sua necessidade. A citação é da tragédia de Púchkin, "Boris Godunóv".
- 88) Tal como no caso das "telas épicas", a advertência de Maiakóvski sobre a busca do estilo elevado não impediu, nos anos subsequentes, a proliferação de poemas altissonantes e palavrosos.
- 89) Na realidade, Maiakóvski estava pedindo que os críticos literários de orientação linguística fizessem mais estudos no gênero, se dedicassem mais a uma atividade que já estavam exercendo, pois uma das características da lucubração crítico-teórica russa da época foi justamente a de se dedicar em grande parte a trabalhos recentes. Aliás, Roman Jakobson já em 1919 escrevia: "...até hoje, a ciência trata unicamente de poetas que descansam em paz, e se às vezes trata de vivos, é apenas daqueles que já se apaziguaram e deixaram o cotidiano pelas edições consagradas. Aquilo que já

se tornou um truismo na ciência da linguagem - prática, constitui até hoje heresia na ciência da linguagem poética, que, de modo geral, arrasta-se na rabeira da lingüística." (Roman Jakobson, Novíssima poesia russa - esboço - primeiro, pg. 5)

Mas, entre 1919 e 1926, a situação havia realmente mudado.

NOSSO TRABALHO VOCABULAR (1)

Os antigos dividiam a literatura em poesia e prosa.

Uma e outra tinham seus cânones lingüísticos.

A poesia—seus metros açucarados (jambos e troqueus ou o vinagrete do "verso livre"), um vocabulário "poético" peculiar (corcel e não cavalo, infante e não moleque, e demais "flôres-amôres", "rosas-formosas") e seus temazinhas "poéticos" (antes: noite, amor; hoje: chamas, ferreiros).

A prosa — heróis peculiarmente postiços (êle + ela + o amante — romancistas psicológicos; o intelectual + a jovem + o guarda-civil — romancistas de costumes; alguém de cinza + a dama desconhecida + Cristo — simbolistas) (2) e seu estilo literário-artístico peculiar (1. "o sol se punha atrás do morro" + amaram ou mataram = "os choupos farfalham lá fora"; 2. "vou dizer isto a você, Vaniazinho" + "o juiz da vara dos órfãos tomava da branquinha" = ainda veremos o ceu coberto de diamantes; 3. "como é estranho, Adelaída Ivánovna" + ampliava-se o mistério assustador = corcado de rosas brancas) (3).

A poesia e a prosa dos antigos estavam igualmente afastadas da fala prática, do jargão das ruas, da linguagem exata da ciência.

Nós dissipamos a velha poeira vocabular, aproveitando — apenas a tralha de ferro das velharias.

Não queremos saber de nenhuma diferença entre a poesia, a prosa e a linguagem prática.

Nós conhecemos um único material da palavra e aplicamos a êle a elaboração de hoje em dia.

Trabalhamos com a organização dos sons da língua, a polifonia do ritmo, a simplificação das construções vocabulares, a precisão da expressividade lingüística, a elaboração de novos processos temáticos.

Todo êste trabalho não é para nós um fim em si estético, mas um laboratório para a melhor expressão dos fatos da atualidade.

Não somos criadores-sacerdotes, e sim mestres de ofício que realizam uma encomenda social.

Os resultados práticos publicados na Lef não constituem "confissões artísticas absolutas", são apenas amostras de nosso trabalho corrente.

Assiéiev. Experimento de vôo vocabular em direção ao futuro.

Kamiênski. Jôgo com a palavra em tôda a sua sonoridade.

Krutchônikh. Experimento de utilização da fonética do jargão, para a expressão de temas anti-religiosos e políticos.

Pasternak. Utilização de uma sintaxe dinâmica na execução da encomenda revolucionária.

Trietiakóv. Experimento de uma construção em forma de marcha, que organiza o tumultuar revolucionário.

Khliébnikov. O máximo de expressividade, atingido pela linguagem coloquial, livre de todo o poético anterior.

Maiakóvski. Experimento de ritmo polifônico em poema de vasto âmbito social. (4)

Brik. Experimento de prosa lacônica sôbre tema atual. (5)

Wittfohel. (6) Experimento de cenazinha comunista de agitação, sem o habitual misticismo revolucionário kaisertolleriano. (7)

1923.

NOSSO TRABALHO VOCABULAR

- (1) O artigo foi escrito em colaboração com Óssip Brik e publicado no primeiro número da Lef, em março de 1923. A revista tinha cinco seções principais: Programa, - Prática, Teoria, O livro, Os fatos. O artigo era intróito à seção Prática.
- (2) "Alguém de cinza" é personagem de "Vida de um homem", peça de Leonid Andriéiev; "A dama desconhecida" é um poema bem conhecido de Aleksandr Blok; Cristo é realmente figura muito comum no simbolismo russo, que tendeu para o misticismo ainda mais intensamente que o simbolismo de outros países; em Blok, Cristo aparece inesperadamente no final de seu poema "Os doze". (Poesia russa moderna, pgg. 24-36, tradução brasileira de Augusto de Campos).
- (3) "Coroado de rosas brancas" é verso de "Os doze" (tradução já citada).
- (4) Os poetas referidos, com exceção de S.M. Trietiakóv, - figuram em Poesia Russa Moderna. Nicolai Assiéiev (pgg. 107-111) alça aí seu "vôo vocabular", graças a Haroldo de Campos, no poema "Quando a preguiça dobra o que é terreno." Já o segundo poema, "Coração batendo sem que se ouça", que é de uma fase posterior, não se enquadra na fórmula de Brik e Maiakóvski. Vassili Kamiênski (pgg. 57-65), porém, é todo soncridade em ambos os trechos traduzidos.
A sintaxe de Pasternak é algo a que Maiakóvski se refere com frequência. Realmente, ela é estranha, nova, uma subversão completa das normas tradicionais. Mais tarde, Pasternak procurou uma dicção mais tradicional, menos "subversiva", porém mesmo em seus versos dos últimos anos repontam aqui e ali traços da "rebelia sintática" - de seus trabalhos de mocidade. Creio que isto pode ser percebido apenas em certa medida nos poemas incluídos em Poesia russa moderna (pgg. 113-126), mas evidencia-se de modo indubitável nas traduções que Haroldo de Campos fez de quatro poemas de Pasternak (dois deles em colaboração comigo), e que figuram no livro Quatro mil anos de poesia, pgg. 309, 393, 394. O caráter estranho e profundo dos poemas em questão foi destacado particularmente na conferência que Krystyna Pomorska fez sobre a poesia de Boris Pasternak, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em setembro de 1968 (as traduções foram feitas para ilustrar a conferência).
A característica para a qual Maiakóvski e Brik apontam em Khliébnikov patenteia-se claramente na parte que lhe é dedicada em Poesia russa moderna (pgg. 67 - 89) e no poema que Haroldo de Campos traduziu depois: "Em dorso elefantino".
Maiakóvski pode ser lido em português na antologia já referida, pgg. 145-182, e no livro Poemas de Maiakóvski, da Editôra Tempo Brasileiro.

- (5) A obra de Óssip Brik é pouco numerosa e está dispersa em revistas e coletâneas, embora sejam muito importantes os seus estudos sobre o verso russo. Seus artigos "Reitera^ções sonoras" e "Ritmo e sintaxe" foram reeditados nos E.U.A. com o título Dois ensaios sôbre linguagem poética. O segundo desses artigos foi traduzido parcialmente para o francês por Tzvetan Todorov (Teoria da literatura, pgg. 143-153).

Quando apareceu "Nosso trabalho vocabular", a obra publicada por Óssip Brik reduzia-se a pouquíssimos escritos teóricos.

- (6) O escritor alemão Karl Wittfohel.
- (7) Alusão aos dramaturgos alemães Georg Kaiser e Ernst Teller.

EM QUEM FINCA SEUS DENTES A LEP? (1)

A revolução transportou para outro campo o palco das nossas ações críticas.

Temos de reexaminar nossa tática.

"Jogar Púchkin, Dostoiévski e Tolstói de bordo do navio da modernidade" era nosso lema de 1912 (ref. à "Bofetada no - gosto público").(2)

Os clássicos eram nacionalizados.

Os clássicos se veneravam como a leitura única.

Os clássicos eram considerados arte intangível, absoluta.

Os clássicos pesavam sôbre tudo o que era nôvo, com o - bronze dos monumentos e a tradição das escclas.

Agora, para 150.000.000, um clássico não é mais que habitual livro de estudo.

Bem, agora podemos até saudar êstes livros, como livros nem melhores nem piores que cutros, e ajudar os analfabetos a aprender por êles a leitura; apenas, devemos, em nossos juízos, estabelecer a perspectiva histórica exata.

Mas nós havemos de lutar, com tôdas as nossas fôrças, - contra a transferência para a arte de hoje dos métodos de trabalho dos defuntos. Havemos de lutar contra a especulação - com a pseudo-clareza e proximidade dos venerandos, contra a - apresentação, nos livros dos juvenzinhos e dos que se fazem jovens, das empoeiradas verdades clássicas.

Antes, lutâmos contra o elogio dos críticos e estetas - burgueses. "Afastávamos indignados de nossa frente o laurel da glória barata, feita de vassourinhas de banho".(3)

Será com alegria que aceitaremos agora a glória nada barata da atualidade de após-Outubro.

Mas havemos de bater em ambos os flancos:

aquêles que, premeditando uma restauração no campo das idéias, atribuem à velharia acadêmica um papel atuante no dia de hoje,

aquêles que pregam uma arte acima das classes, uma arte de tôda a humanidade,(4)

aquêles que colocam, em lugar da dialética do trabalho artístico, a metafísica da profecia e do sacerdócio.

Vamos bater num só flanco, no flanco estético:

aquêles que, por desconhecimento, em virtude de sua especialização estritamente política, apresentam as tradições herdadas das bisavós como vontade do povo,

aquêles que vêm no difícilimo trabalho da arte apenas seu descanso nas férias,

aquêles que substituem a inevitável ditadura do gosto pelo lema constitucionalizante (5) da compreensibilidade elementar e universal,

aquêles que conservam a válvula da arte para as expansões idealísticas sôbre alma e eternidade.

Nosso lema anterior: "Permanecer sôbre a rocha da palavra "nós", em meio ao mar das vaias e da indignação".

Agora, esperamos apenas o reconhecimento da retidão de nosso trabalho estético, para diluir com alegria o minúsculo "nós" da arte no imenso "nós" de comunismo.

Mas, havemos de purificar nosso velho "nós":

de todos os que tentam transformar a revolução da arte, parte de toda a vontade de Outubro, num oscarwildeano auto-gôzo da estética pela estética, da revolta pela revolta; daqueles que tomam da revolução estética apenas o superficial dos métodos ocasionais de luta,

daqueles que promovem determinadas etapas de nossa luta em nôvo cânone e clichê,

daqueles que, diluindo nossos lemas de ontem, procuram açucarar-se como guardiães de um vanguardismo encanecido e encontram para os seus Pégasos tranqüilizados o aconchêgo das baías dos cafés,

daqueles que se arrastam na cauda, permanentemente atrasados de cinco anos, colhendo as frutinhas sêcas do academismo remoçado, a partir das flôres que jogamos fora.

Já lutamos com o velho cotidiano.

Vamos lutar agora com os vestígios dêsse cotidiano no dia de hoje.

Com aquêles que substituíram a poesia da casa própria com a poesia do comitê de casa próprio.

Antes, lutamos com os touros da burguesia. Espantamos o burguês com as blusas amarelas e os restos coloridos. (6)

Lutaremos agora com as vítimas dêsses touros em nosso sistema soviético.

Nossas armas são o exemplo, a agitação, a propaganda.

EM QUEM FINCA SEUS DENTES A LEF?

- (1) O artigo foi publicado no primeiro número da revista, em março de 1923, com a assinatura Lef. V. no presente trabalho a autobiografia "Eu mesmo", subtítulo "1923".
- (2) V. nota 22 à "Introdução".
- (3) Na nota acima referida, já se tratou do costume russo dos banhos a vapor e do sentido depreciativo da expressão.
- (4) Apesar desta e de outras afirmações de Maiakóvski, o crítico A. Vorónski, com quem o poeta polemizou violentamente, escreveria: "Por que a Vênus de Milo continua a marchar para nós um padrão inatingível, não obstante a grande diversidade em gosto, modo de vida e sentimentos, entre nós e os gregos? Porque existe uma beleza objetiva na natureza, e o artista a revela para nós em suas obras" (A. Vorónski, "A arte de ver o mundo", Apud Robert A. Maguire, - Terra virgem vermelha, pg. 217).
- (5) Alusão à assembléia constituinte, convocada pelo governo provisório após a queda do czarismo, e que seria dissolvida pelos bolcheviques. No caso, trata-se de uma alusão a um espírito liberal, no sentido pejorativo que se costumava atribuir à expressão, nos meios revolucionários.
- (6) V. neste trabalho, na autobiografia "Eu mesmo", o capítulo "A blusa amarela". Os rostos coloridos foram também um dos recursos de que lançaram mão os futuristas russos para chocar o público. Vítor Chklóvski relata como Le Dantú e o pintor e poeta Iliá Zdaniévitch apareceram numa conferência de escritor Kornei Tchukóvski com o rosto "pintado com certa coqueteria. O comissário de polícia os conduziu para fora da sala, delicadamente, deliciando-se com a simpatia do público" (Vítor Chklóvski, Sobre Maiakóvski, pg. 303).

"OPERÁRIOS E CAMPONESES NÃO COMPREENDEM O QUE VOCÊ DIZ" (1)

Eu nunca vi alguém vangloriar-se assim:

"Como sou inteligente — não compreendo a aritmética, nem o francês, nem a gramática!"

Mas o grito alegre:

"Eu não compreendo os futuristas" - ressoa há quinze anos, extingue-se para em seguida crescer novamente, mais - excitado e jubiloso do que nunca.

Com este grito, houve gente que fez carreira, recolheu fundos e assumiu a liderança de correntes literárias.

Se toda a assim chamada arte de esquerda se construiu se com o simples cálculo de não ser compreensível a ninguém (exorcismos, números, etc.), não seria difícil compreendê-la e colocá-la no devido lugar histórico e literário.

Bastaria compreender que se procurava chegar à incompreensão, colar um rótulo e esquecer o caso.

Mas o mere "Não compreendemos!" não é um veredicto.

Seria veredicto: "Compreendemos que é uma bobagem tremenda!", seguido de dezenas de exemplos sonoros, aprendidos de cor e cantados.

Mas não é o que se vê.

O que se encontra é demagogia e especulação com o que não se compreendeu.

São múltiplos os processos dessa demagogia, que se mascara de seriedade.

Vejamos alguns.

"Não precisamos da arte para uns poucos e do livro para uns poucos!

Sim ou não?"

Sim e não, ao mesmo tempo.

Se um livro se destina a uns poucos, e não tem outra função, ele é desnecessário.

Exemplo: os sonetos de Abraão Efros (2), uma monografia a respeito de Sóbinov(3), etc.

Mas se um livro é endereçado a uns poucos como a energia de Volkhovstrói se dirige a umas poucas estações transmissoras, para que essas sub-estações distribuam pelas lâmpadas elétricas a energia reelaborada, semelhante livro é necessário.

Tais livros são endereçados a uns poucos, mas não consumidores, e sim produtores.

São sementes e esqueletos da arte de massas.

Exemplo: os versos de V. Khliébnikov. Compreensíveis a princípio apenas a sete companheiros futuristas, durante dez anos eles forneceram carga a numerosos poetas, e agora a própria academia quer sepultá-los com uma edição, na qualidade de modelo de verso clássico. (4)

"A arte autêntica, soviética, proletária, deve ser compreensível a vastas massas.

Sim ou não?

Sem e não, ao mesmo tempo.

Sim, mas com a correção introduzida pelo tempo e pela propaganda. A arte não nasce arte de massas, ela se torna assim em resultado de grande soma de esforços: análise crítica para se estabelecer seu valor e utilidade, divulgação organizada pelos aparelhos do Partido e do Estado, desde que se constate a referida utilidade, oportunidade da penetração do livro entre as massas, correspondência entre a questão colocada pelo livro e a maturação dos mesmos problemas nas massas. Mas quanto melhor é o livro, tanto mais ele se antecipa aos acontecimentos.

Por exemplo, um poema contra a guerra, devido ao qual você poderia ser, em 1914, dilacerado pelas massas estupidificadas por "patriotas", reboava em 1916 como uma revelação. E vice-versa.

Os versos de Briussov

Estais realmente próximos,

Sonhos da juventude?

Às margens do Bósforo,

Onde dormitam tristes odaliscas,

Há de ressoar o passo dos soldados da Europa...(5)

que já suscitaram lágrimas de ternura sargentoesca, tornaram-se em 1917 um escárnio.

Será que o caráter de massa que tinha outrora o "Padre Nosso" justificava o seu direito à existência?

O caráter de massa deve ser o corcamento de nossa luta, e não a camisa com a qual nascem os felizes livros de algum gênio literário.

É preciso saber organizar a compreensibilidade de um livro.

"Os clássicos, como Púchkin e Tolstói, são compreensíveis às massas.

Sim ou não?"

Sim e não, ao mesmo tempo.

Púchkin era compreensível na íntegra somente à sua classe, à sociedade em cuja língua falava, à sociedade com cujos conceitos e emoções operava. (6)

Eram cinquenta a cem mil românticos suspirosos, oficiais da guarda amantes da liberdade, professores de ginásio, senhoritas de palacete, poetas, críticos, etc., isto é, aqueles que constituíam a massa ledora daquele tempo.

Não se sabe se a massa camponesa compreendia Púchkin em seu tempo, devido a uma circunstância: ela não sabia ler.

Estamos liquidando este obstáculo, mas até em nosso meio os jornalistas se queixam de que um camponês alfabetizado ainda não compreende frases em que, por exemplo, há duas negações: "Não vou nunca dizer que..."

Como poderia então compreender, e mesmo como pode ele compreender hoje em dia, os longuíssimos períodos estrangeirados do "Ievguiêni Oniéguin":

Negava Teócrito e Homero,

Mas sempre lia Adam Smith...

Agora, são compreensíveis a todos apenas os singelíssimos e cacetíssimos contos sobre os Saltan e os pescadores e peixinhos. (7)

Todos os operários e camponeses não de compreender todo Púchkin (isto não exige muito), e não de compreendê-lo da maneira como o compreendemos nós da Lef: o mais belo e genial, o maior na expressão de seu tempo através da poesia. (8)

E depois de compreendê-lo, deixarão de o ler, para entregá-lo à história da literatura. E não de estudar e conhecer Púchkin somente aqueles que se interessam por ele como especialistas, de acordo com um plano geral de estudo.

Os clássicos não serão leitura das massas soviéticas.

Não de lê-la os poetas de hoje e de amanhã.

Num inquérito sôbre Tolstói (Ogoniók)(9), N.C. Krúpskaia (10) reproduz palavras de um rapaz da Komsomol (11), que devolveu caceteado a Guerra e Paz :

"Essas coisas só se pode ler refestelado num divã".

Os primeiros leitores de Púchkin diziam:

"Não se pode ler êsse Púchkin, êle faz doer as maçãs do rosto".(12)

A compreensibilidade geral de Púchkin seria o coroa - mento de uma repetição de cor, durante cem anos.

As palavras sôbre a compreensibilidade geral de Púchkin são um recurso polêmico, dirigido contra nós, são infelizmente um elogio desnecessário tanto a nós como a Púchkin. São palavras sem sentido, de uma certa reza puchkiniana peculiar.

"Se você é compreensível, onde estão suas tiragens?"

É uma pergunta repetida por todos, ela mede pelo número de exemplares vendidos a proximidade e a necessidade de um livro para o operário e o camponês.

Não se vendeu? Para que mais conversa?! Tome o exemplo de Nóvi mir e de Zóchchenko.(13)

O problema da difusão dos nossos livros é o problema do poder aquisitivo daqueles grupos aos quais o livro se destina.

Nossos leitores são a mocidade universitária, os komsomolianos operários e camponeses, o correspondente de usina e o escritor principiante, que pela própria natureza de seu trabalho tem de acompanhar os numerosos agrupamentos de nossa cultura.

E êste é o leitor menos aquinhoado.

Recebi recentemente carta de um universitário de Novotcherkask. Carta acompanhada de um envelope feito com um número da Lef, que se utilizara para embrulhar pepinos salgados.

O estudante escrevia:

"Passei dois anos sonhando com uma assinatura da Lef: ela está acima das nossas posses. Finalmente, recebi de graça".

Aí está por que não nos alegamos com as tiragens de volumes ao preço de dois rublos. Seu comprador nos é suspeito.

Solução provisória: aquisição pelas bibliotecas.

Mas, no caso, é necessária a divulgação organizada do livro, pelas instituições correspondentes, que tenham compreendido a necessidade dêsse livro.

Mas nosso problema ainda está em discussão. O caminho nos é barrado pelos Polónski e Vorónski (14), baseados na autoridade das tiragens a dois rublos.

"Mas por que vocês não são lidos nas bibliotecas?"

"Vocês serão comprados, se as massas quiserem".

É o que dizem os bibliotecários.

Em Leningrado, li o meu "Que bom!", num clube da usina de Putilov. Depois da leitura, discussão.

Uma das bibliotecárias gritava alegre, de seu lugar, reforçando assim o seu ódio à nossa literatura:

- Aí está, aí está! Ninguém lê o senhor, ninguém o pede! Aí está!

Uma vizinha melancólica, de baixo, lhe respondeu de outra fileira:

— Se comprasse, leriam.

Pergunto à bibliotecária:

— Mas a senhora recomenda o livro ao leitor? Explica a necessidade de sua leitura, dá o primeiro empurrão para se chegar ao afeto do leitor?

A bibliotecária respondeu com dignidade, mas ofendida.

— Claro que não. Em minha biblioteca, os leitores apanham livremente qualquer livro.

O mesmo baixo protestou contra a professôra:

— É mentira! Ela recomenda que se leia Kaviérin.(15)

Creio que nos são desnecessários semelhantes bibliotecários, que não passam de registradores indiferentes de livros entrados e saídos.

Nenhum operário poderá orientar-se hoje em dia em relação aos seis ou sete mil escritores registrados na Federação.(16)

Um bibliotecário deve ser agitador e propagandista do livro comunista, revolucionário, indispensável.

Em Baku eu vi uma bibliotecária agitadora. Ela trabalhava com os leitores de segundo grau. Os estudantes recusavam terminantemente levar os meus versos. A bibliotecária fêz com diversos poemas uma montagem literária de Outubro, e estudou-a com os leitores quase à fôrça.

Realizado o primeiro esforço, passaram a ter prazer na leitura. E depois desta, começaram a recusar os versos elementares.

"A leitura de trabalhos difíceis - diz a bibliotecária - não só deu prazer, mas também elevou o nível cultural".

Em nosso meio, costumam vangloriar-se: a literatura floresceu, é um jardim.

É preciso que ela não se transforme numa Rua dos Jardins e Fontes Espontâneas.

É preciso introduzir em nossos cursos d'agua o gosto, e introduzi-lo sem desvios para quaisquer Beco dos Cachorros. Quanto menos fontes espontâneas; melhor. (17)

O gosto do receptor (e também do bibliotecário) deve estar submetido a um plano.

I.M. Stieklóv (18) franzia freqüentemente a cara, quando eu levava meus versos ao Izviéstia:

— Não sei por que, não gosto dêles.

Creio que eu respondia corretamente:

— Ainda bem que não escrevo para você, e sim para a juventude operária, que lê o Izviéstia.

O mais difícil dos poemas, depois de comentado com duas ou três frases introdutórias (para que está aí cada verso), - torna-se compreensível e interessante.

Em virtude do meu trabalho itinerante de leitor, encontro-me frequentemente face a face com o consumidor.

O exemplo das conferências públicas pagas é também significativo: ficam vazios os primeiros lugares, mais caros, e repletos a galeria e os lugares sem cadeira.

Lembre-mos de que as brigas por causa de lugares, - nos espetáculos de nossos populares Helzer (19), Sóbinov e outros, começam quando se trata dos primeiros lugares: vê-se melhor a expressão d'alma.

Se acontece numa das minhas leituras alguém ocupar um lugar de frente, é justamente êle quem grita:

- Operários e camponeses não compreendem o que diz!

Fiz leitura a camponeses no palácio de Livádia. Este mês, li meus versos nas docas de Baku, na Usina Schmidt, também de Baku, no Clube Chaumian, no clube operário de Tiflis, - li mentado num tórno, no intervalo do almoço, sob o rodar abafado das máquinas.

Vou copiar um dos muitos informes de comitê de usina:

"A presente é dada pelo comitê da Usina Metalúrgica Transcaucásica Tenente Schmidt ao camarada Vladímir Vladímirovitch Maiakóvski, atestando que no dia de hoje êle compareceu perante um auditório de operários, a fim de ler suas obras.

"Concluída a leitura, o camarada Maiakóvski dirigiu-se aos presentes com um pedido para que dessem as suas impressões e indicassem o grau de assimilação do texto, procedendo-se então a uma votação com êste fim, a qual mostrou compreensão integral, pois votaram "sim" todos os presentes, com exceção de um, o qual declarou, no entanto, que, ouvindo o autor em pessoa, passava a compreender suas obras melhor que durante a leitura individual.

"Compareceram à reunião 800 pessoas."

Aquêle um era o guarda-livros da usina.

Pode-se passar muito bem sem os informes, mas bem que o burocratismo é também literatura. E ainda mais difundida que a nossa.

1928.

"OPERÁRIOS E CAMPONESES NÃO COMPREENDEM O QUE VOCÊ DIZ"

- (1) Este artigo, aparecido na revista Nóvi Lef, em janeiro de 1928, tem evidente relação com o poema "Incompreensível para as massas", de 1927 (incluído em Vladimir Maia - kóvski, Poemas, pgg. 107-111, em tradução de Haroldo de Campos).
- (2) O crítico de arte e literatura e tradutor A.M. Efros, que publicou em 1922 a coletânea Sonetos eróticos, com a tiragem de 260 exemplares.
- (3) O cantor L.V. Sóbinoy. Maiakóvski atacou-o após sua participação numa sessão em memória de Iessiênin (V. o texto de "Como fazer versos?" e a Nota 73 ao mesmo).
- (4) V. nota 3 ao artigo "V.V. Khliébnikov".
- (5) Do poema "O bombardeio dos Dardanelos", de Valiéri
- (6) A noção de um Púchkin "cristalino", "transparente", estava sendo abalada na época, devido à ação crítica da escola formalista russa, diversos de cujos críticos procuraram demonstrar que aquela "transparência" era devida a uma repetição de clichês pelos antologistas e pelos compêndios escolares, sempre à base de uns poucos trechos - seletos. É particularmente elucidativo o que diz neste sentido Roman Jakobson em Novíssima poesia russa - esboço primeiro, pgg. 4, 5.
- (7) Púchkin escreveu em verso uma série de "Contos populares russos", entre os quais a "História do pescador e do peixinho" e a "História do Czar Saltan, de seu filho, o paladino e príncipe, glorioso e potente, Gvidon Saltanovitch, e da formosa czarevna Cisne" (czarevna é filha de czar).
- (8) A posição defendida neste artigo, em relação a Púchkin, não contradiz os ataques de Maiakóvski a determinadas partes da obra puchkiniana, que fez em diferentes ocasiões, mostrando-lhes a inatualidade, a inaceitabilidade pelo leitor moderno, e ao mesmo tempo com a atitude de franco reconhecimento do gênio puchkiniano, que aparece no poema "Jubileu" (traduzido por Haroldo de Campos para o português e publicado em Poesia russa moderna, pgg. 165-182).
A geração de Maiakóvski procurou eliminar a imagem do Púchkin-modêlo-de-composição-escolar e também não aceitava o Púchkin-profeta apresentado por Dostoiévski (no famoso discurso da inauguração do monumento a Púchkin em Moscou).
- (9) Revista ilustrada; o nome significa "Foguinho" ou "Luzinha".

- (10) Pedagoga, jornalista e revolucionária, esposa de Lênin. A enquete em questão realizou-se por ocasião do centenario de nascimento de Tolstoi.
- (11) A Juventude Comunista.
- (12) Na realidade, segundo o testemunho de Púchkin, as maçãs do rosto doíam ao general Iermolóv, quando este lia versos de Griboiedov (Apud Roman Jakobson, A Novíssima poesia russa - esboço primeiro, pg. 5).
- (13) A revista Nôvo Mundo e o escritor humorístico M. M. Zóchchenko.
- (14) Os críticos V.P. Polónski e A.C. Vorónski. O segundo dirigia a revista Krásnaia noy (Terra virgen verme - lha).
- (15) O romancista V.A. Kaviérin.
- (16) A FOSP, Fiederátzia Obiediniénii Soviétsskikh pissátie-liei, Federação das Associações de Escritores Soviéticos, que existiu entre 1927 e 1932.
- (17) No trecho, há um trocadilho com o nome da Rua Sadovo - Samotiétchnaia (aproximadamente: Rua dos Jardins e Fontes Espontâneas) e com o título de um romance de L.N. Gumilévski (n. em 1890): Beco dos cachorros. Este fôra publicado em 1926 e causara grande sensação, devido a uma abordagem bastante livre dos problemas sexuais na União Soviética. Maiakóvski evidentemente critica, no caso, o caráter naturalista das descrições. O livro foi também traduzido para o português e editado no Brasil, com o título de O amor em liberdade.
- (18) O crítico e jornalista I. M. Stieklóv (1873-1941).
- (19) A bailarina I. V. Helzer (n. em 1876).

INTERVENÇÃO NUM DEBATE SOBRE OS MÉTODOS FORMAL E SOCIOLÓGICO (1)

13 de março de 1925

O partido colocou em pauta o problema da arte, e este debate é particularmente oportuno.

O problema do método formal não pode ser resolvido academicamente. Trata-se do problema da arte em geral, da Lef.

Os problemas da arte estão colocados atualmente no campo da execução prática, e a eles se liga a questão do método formal. O método formal e o método sociológico são a mesma coisa, e fora disso não existe nenhum método formal.

Não se pode contrapor o método sociológico ao formal, porque não são dois métodos, mas um só: o método formal continua o sociológico. Onde acaba a pergunta "por quê?" e surge o "como?", termina a tarefa do método sociológico e em seu lugar surge o método formal, com todas as suas armas.

É assim em qualquer ramo da produção. Se a moda para este ou aquele modelo de calçado pode ser explicada por razões sociais, para cozê-los é preciso habilidade, mestria, o conhecimento de determinados processos. É preciso conhecer o método de elaboração do material, o método de sua utilização. Tal conhecimento é indispensável também em arte, que é antes de mais nada um ofício, e é justamente para estudar este ofício que o método formal nos é necessário.

O poeta orienta sózinho os seus canhões. No trabalho poético, o social e o formal estão unidos.

O companheiro marxista, que se dedica à arte, deve ter obrigatoriamente conhecimentos formais. Por outro lado, o companheiro formalista, que estuda o aspecto formal da arte, deve conhecer firmemente e ter em vista os fatores sociais.

Pecam ambas as partes, quando separam um do outro. O juízo correto aparece unicamente quando se compreende sua relação mútua.

Eu tenho sempre prontas minhas objeções contra esta antítese continuamente formulada.

Uma obra não se torna revolucionária unicamente pela sua novidade formal. Uma série de fatos, o estudo de seu fundamento social lhe imprime fôrça. Mas, a par do estudo sociológico, existe o estudo do aspecto formal.

Isto não contradiz o marxismo, mas sim a vulgarização - do marxismo, e contra esta nós lutamos e continuaremos a lutar.

INTERVENÇÃO NUM DEBATE SOBRE OS MÉTODOS FORMAL E SOCIOLÓGICO

- (1) O debate ocorreu na Sala das Colunas da Casa dos Sindicatos, em Moscou, e a intervenção de Maiakóvski foi anotada por M. M. Korieniev, sendo publicada pela primeira vez no Volume 65 da série Herança Literária e republicada nas O.C., de onde a traduzi.

Estava em preparo então uma resolução do Comitê Central do Partido Comunista (b) da U.R.S.S. sobre a Literatura. Dez dias antes do debate, Maiakóvski participara de uma sessão da comissão literária do mesmo Comitê Central. Semelhantes discussões públicas, antes de uma resolução oficial do Partido, eram comuns no período que precedeu a implantação do stalinismo.

O período em questão, quando se preparava a resolução citada, foi de grandes discussões sobre a política do Partido em relação à arte e a literatura. V., por exemplo, Isaac Deutscher, O profeta desarmado, pgg. 215-217.

A POÉTICA DO TEATRO

INTERVENÇÃO NO DEBATE "O PINTOR NO TEATRO DE HOJE" (1)

3 de janeiro de 1921

Companheiros, em primeiro lugar direi algumas palavras de resposta ao orador que me precedeu.(2) Companheiro, você que declara claramente não ser pintor, acerca-se de nós como qualquer pequeno burguês e não como um revolucionário. Diz: on de está o sonho? onde está a arte? e a poesia? a beleza? E o que é bonito, na sua opinião? São bonitas as palavras de Bal - mont... (Cita uma quadra.)

Em outros termos, tudo é bonito. Depende de como se en - cara. Na realidade, "A viúva alegre" também é uma coisinha bonita — vamos então aceitá-la? Avançando mais neste caminho escorregadio, você declara que o problema do teatro moderno é a luta com o mal social. Mas não se pode dizer semelhante besteira no Século Vinte! (Aplausos.) Façam o favor de não aplau - dir, valem apenas. A pneumonia e a tuberculose também são ma - les. E a especulação também. Mas ela pouco se incomoda com o teatro de vocês. O teatro tem seus problemas, e não se deve abor - dá-los de um salto, accbertando-se com o espírito revolu - cionário.

Vocês estão lembrados, todos vocês que se dizem operá - rios, afirmavam que o teatro deveria ser algo que se erguesse acima do cotidiano, algo criado por pessoas que não pensassem num pedaço de pão. Mas estes são "burgueses", segundo a nos - sa terminologia. (Ruídos. O presidente: "Peço cessar os gri - tos!") Nós conhecemos milhões de pessoas, cujas obras se rea - lizaram como decorrência da luta mais cruel por um pedaço de pão. Conhecemos "A fome" de Knut Hamsun, criado à custa dos sofrimentos mais penosos, realmente inumanos, e da luta por um pedaço de pão. Podemos citar ainda muitos exemplos. Como é que vocês acusam então pintores e atôres porque êles fazem al - go por um pedaço de pão? Fazemos o mesmo que vocês, que traba - lham nas usinas e nas repartições soviéticas por um pedaço de pão. (Ruídos.) Companheiros, não me interrompam e não se exer - citem em vão na fraseologia. Falo apenas de que ... (ruídos) ainda há pouco o teatro moderno era criticado por se vender por um pedaço de pão. Será que todos êles se ocupam nas res - pectivas especialidades não por esta razão, e sim em prol de não sei que empreendimentos aéreos? Nós agora descemos à ter -

ra, onde todos os viventes lutam por um pedaço de pão, e não a deixaremos por nenhum quinhão aéreo. (Ruidos, gritos.) Companheiros, se vocês têm nomes e não apenas vozes, podem inscrever-se para falar.

Detenho-me na intervenção do orador precedente, mostar a que ponto não interessa a ninguém aquilo que se opõe à arte nova. Vocês vieram hoje aqui para ver estas cordas e estas manchas vermelhas (3), e não nos ameaçam com as suas bengalalãs. Quando Vassíli Kamiênski e eu, em Odessa, penduramos pelas pernas três pianos, na entrada do teatro, o público ameaçou aniquilar-nos, se não tirássemos dali aquele enfeite (4). E agora tôda uma série de oradores grita não sôbre o fato de que isto não é arte, mas empreende discussões teóricas gerais sôbre a necessidade de participação dos pintores, e vocês não se indignam e vêm com clareza que isto pode ser criticado apenas como um permener, mas que são incapazes de discutir o problema em essência. Está certo?

Agora, não nos retrucam, porque não há o que nos dizer, pois tôda a ideologia em que poderiam apoiar-se, tôda a velha arte constitui ideologia burguesa, uma cobertura corpórea que despimos em Outubro. E ninguém viria com ela a este teatro. O caso está em que, por trás dêste acôrde silencioso conosco, existem milhares de pessoas que se ligaram ao velho pensamentozinho burguês, e este arregala os olhinhos para esta nova arte, em certa parte do Beco Kamierguêrski (5), realiza a sua velha arte. Mas que divergência existe entre este e aquêlê teatro? Peguem qualquer peça. Como se aborda o problema de sua encenação? Peguem O Cerejal — como é abordado? Muito simplesmente: vamos, decorador, você viu como um cerejal floresce na primavera? Pois toca em frente, dá-nos um cerejal. E êles tocam em frente, não levando em conta nem as exigências do palco, nem o que já foi inventado pelos ofícios de hoje, particularmente o ofício de pintor. Isto porque as cinco ou dez mil pessoas que vieram aqui pedem em primeiro lugar um espetáculo, e não aquilo que Tchekhov nos dá. Aqui exigem do decorador uma ilustração. Aqui procuram fazer com que estas dezenas de milhares de pessoas venham e não se indignem com uma peça ordinária. Mas não é esta a preocupação do diretor moderno. Ele se preocupa em incluir a vocês todos na ação, para que não sejam espectadores inertes, mas vocês mesmos se lancem a representar comédia ou tragédia.

O que vinha fazer aqui o velho autor? Procurava dar a vocês de terminada moral, arrastar vocês para a luta com a tuberculose ou os males do fumo (6), que êle apresentava neste palco.

A revolução nos chamou para longe das velhas obrigações e nos deu a possibilidade de procurar ver em que consiste a base de nosso ofício, de nosso trabalho teatral. E nesta revolução encontramos as verdades indiscutíveis, segundo as quais se desenvolve cada arte particular. Encontramos dados exatos para a pintura. Sabemos que o volume, o objeto, seu colorido e construção de linhas, constituem a alma e o coração da arte pictórica. Concluimos que na apresentação teatral de "Tio Vânia" e de "O cerejal" não havia verdade. Neste caso, o diretor apanha vocês, rapace, como uns tolos que não têm contato com outras pessoas que caminham ao lado, pega esta gente que se acostumou a correr unicamente em direções determinadas, tratando de seus negócios ou fazendo compras, e encaminha vocês para colunas bem formadas e proporciona-lhes o contato com uma pessoa que está ao lado, no caso o ator.

Peguem um poeta de verdade: não se trata de alguém que dita moral, não é êste o sentido da palavra, êle capta o essencial, em meio ao multívoco das palavras e ruídos — como se modificavam as palavras, e que novos lemas e construções de discurso encontrou a revolução. Não é mais a velha linguagem de Ostróvski (7). Êle quer que às réplicas ditas no palco vocês respondam com réplicas vindas da sala e vivam a mesma vida do poeta.

Outubro cria na arte uma série de componentes. Êste Outubro começou pela pintura por muitos motivos, talvez por ser uma das artes mais antigas, talvez porque a pintura aplicada era mais necessária para a revolução e a estrutura artesanal da indústria.(8) Mas esta revolução há de passar por determinada relação com a pintura. Creio que, defendendo aqui a frente comum de meus companheiros "futuristas", seria unilateral falar da utilização da pintura no teatro. Isto é praticamente impossível. Dêem a qualquer decorador teatral a tarefa de encenar o "Mistério-Bufo", e êle não o fará. Êle a encenará admiravelmente quanto às côres, mas não dará vida àqueles milhares que devem acudir da sala, em ajuda ao ator. Por conseguinte, é indispensável que o pintor seja completado pelo diretor e instruído por êste. E se vocês soltarem, para fantasiar

no palco, uma multidão heterogênea e muda, resultará, no melhor dos casos, um péssimo balé. Se vocês não derem aos atôres uma construção vocabular, o teatro estará morto. Um tom magnífico, no que tange aos cenários, encontrado pelos pintores, foi destruído por uma peça inapelavelmente ordinária e cacete, como é "As auroras". Mas a frente revolucionária se esclarece e se regulariza, e depois que as pessoas tenham visto "As auroras", talvez até mal dirigidas, ao voltarem ao lugar de origem, não de carregar consigo este projeter, e não precisarão mais dos "Matinhos" de Ostróvski (9). Eles iniciarão nesses lugares a construção de um novo teatro. E esta multidão não será mais regulada pela voz fraca e rouquenha de Meyerhold, mas pelo rugir da sirene, e isto não se dará numa única manifestação, da qual participem milhares e dezenas de milhares de pessoas.

Companheiros, não se pode representar a tomada do Palácio de Inverno com "A mata" de Ostróvski. Isto é uma quimera. Outubro não chegou porque foi levada uma peça em que um artista deu livre curso a suas idéias. Não. Todo o vulcão, tôdas as explosões, que trouxe consigo a revolução de Outubro, exige novas formas também em arte. Temos que dizer a todo momento, em nosso trabalho de agitação: mas onde estão as formas artísticas? Estamos vendo os lemas segundo os quais todos os cento e cinquenta milhões da população da Rússia devem avançar para a eletrificação. E precisamos de um impulso para o trabalho, não por medo, mas em nome do futuro. E será que isto é dado pela "Mata" de Ostróvski ou por "Tio Vânia"? Não: isto é dado pela instrução de toda a multidão de povo, segundo o sentido pregado por nós outros, futuristas. Viva Outubro na arte, que avançou sob a bandeira comum do futurismo, e prosseguirá sob a bandeira do comunismo!

INTERVENÇÃO NO DEBATE "O PINTOR NO TEATRO DE HOJE"

- (1) A tradução baseou-se na anotação taquigráfica, incluída nas O.C. Segundo notas a estas, tais anotações são frequentemente de qualidade insatisfatória, o que aliás se comprova facilmente. No caso do texto em questão, não houve revisão pelo próprio poeta.
No debate sobre a encenação de "As auroras" de Verhaeren, ocorrido em 22 de novembro de 1920, decidira-se promover, cada segunda-feira, debates teatrais, que passaram a denominar-se "As segundas-feiras das Auroras", no local onde se exibia a peça: O Teatro Número Um da R.S.F.S.R. (República Sov. Fed. Soc. da R.) É uma dessas segundas-feiras, a de 3 de janeiro de 1921, foi dedicada ao tema: o pintor no teatro de hoje. Foi relator o crítico de arte I.A. Aksionov e co-relator o pintor G.B. Iakulov; participaram dos debates V. Maiakóvski, V. E. Meyerhold, o poeta Vassíli Kamiênski, o pintor I. V. Ravidel, o diretor teatral V.V. Tikhonóvitch e outros. A ata da discussão foi publicada na revista Noticiário teatral, número de 27 de janeiro de 1927.
- (2) A ata não esclarece de quem se trata.
- (3) Alusão ao cenário de "As auroras".
- (4) Reminiscência sobre os anos da década de 1910, quando o grupo cubo-futurista realizou conferências em diferentes cidades, provocando com frequência a hostilidade do público. V. em "Eu mesmo", neste trabalho, o capítulo "Um ano alegre".
- (5) Local do Teatro de Arte de Moscou, hoje Passagem do Teatro de Arte.
- (6) "Os males do fumo" é o título de uma peça curta de Tchekhov, que dá, no entanto, à expressão um sentido irônico.
- (7) O dramaturgo oitocentista A.N. Ostróvski.
- (8) Contestando esta afirmação, A.M. Ripellino escreve que "os espetáculos mais significativos de então nasceram, com efeito, no clima fantasioso e rutilante da nova pintura" e, depois de relacionar uma série de encenações da época, acrescenta: "Todos estes espetáculos estavam como que embebidos das tintas e dos ritmos do futurismo. Ademais, não se pode imaginar a arte de sem as caprichosas espirais de Iakulov ou sem os figurinos de Ekster que encerravam os atôres numa espécie de armadura cúbica, de linhas fixadas com fios de ferro. Nem poderíamos compreender as encenações de Aleksiei Granóvski sem a pintura de Chagall. Conforme se sabe, Chagall adorou a sala do Teatro de Câmara judeu, em Moscou, com 7 afrescos que representavam um carnaval de máscaras judaicas e compôs as cenas para as peças de Chalom Aleikhem, com que esse teatro foi inaugurado em janeiro de 1921. Em seus espetáculos excêntricos, que fundiam a arlequinada grotesca e o estilo de music-hall, Granóvski transferia para o palco as personagens, as côres e a mímica

das pinturas de Chagall". E segundo mostra Ripellino no mesmo livro, não se poderiam compreender, sem o construtivismo e seus pintores as encenações de Meyerhold no mesmo período. Ángelo Maria Ripellino, Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda (pgg. 116 - 120).

- (9) Meyerhold tinha dirigido, pouco antes, a peça "A mata" de Ostróvski.

INTERVENÇÃO NO DEBATE SOBRE A ENCENAÇÃO DE "O INSPETOR GERAL"
NO TEATRO ESTATAL V. MEYERHOLD (1)

3 de janeiro de 1927

(Risos.) Por que estão rinchando, companheiros? Esperem um pouco. (2)

Já perdi o êxtase primário, na abordagem das obras de arte, e estou muito contente com isto. Só me resta um modo de olhar as obras de arte — o do homem que se ocupa pessoalmente dessa tarefa, mas no caso presente quero deixar de lado este não direi academismo, mas certo sangue-frio, porque tenho vontade de sair em defesa do espetáculo e em defesa de Vsiévolod Emílievitch Meyerhold, como seu executor.

Fui ver o "Inspetor" com espírito preconcebido, fui atacar o "Inspetor", pois tanto a imprensa como os meus conhecidos o atacavam, e visto que eu não tinha nenhum assunto particular ligado ao "Inspetor", o mais simples era confirmar a opinião da imprensa e de meus conhecidos. Era mais simples, também para não criar certas divergências no cotidiano caseiro. Mas, vindo ao espetáculo e decorridos dois atos, modifiquei radicalmente meu ponto de vista, ou melhor, o ponto de vista alheio sobre este espetáculo. Subsistem as objeções — e deixaremos de lado momentos particulares do espetáculo — subsistem as objeções formuladas na imprensa, no debate de hoje e nas discussões domésticas.

A primeira objeção é de natureza acadêmica. Estou muito satisfeito porque o respeitável catedrático de Rostóv colocou aí o seu sêlo doutoral. (Aplausos.) É a objeção sobre os "acréscimos". O homem examina o caso como se redigisse uma ata: a frase a emitir estava numerada, e Deus nos livre de modificá-la. Ele tem consigo o original, consulta-o a todo momento e já o sabe de cor. Sua tarefa consiste em conferir o original com aquilo que sucede no palco. Se tudo se fêz corretamente, as coisas vão bem e êle volta satisfeito para casa: segundo seus textos e sua cátedra, não há transgressões, e êle pode prosseguir sua vida tranqüila, uma vida equilibrada de professor-catedrático.

Para mim, como lefoviano e futurista, semelhante correspondência entre o texto e aquilo que acontece no palco não é uma qualidade, mas um defeito colossal, seria o fracasso do espetáculo.

Temos pouquíssimas obras de arte realmente grandes. Indiscutivelmente, "O inspetor-geral", quanto ao texto e o projeto de seu autor, faz parte destas pouquíssimas obras que temos. Mas, para nosso mais profundo desgosto, as maiores obras de arte morrem com o decorrer do tempo, apodrecem e não podem destacar-se da mesma maneira que fariam quando vivas. E o maior mérito do homem que, por esta ou aquela razão, se vê forçado a reanimar os defuntos e encenar esta peça, consiste em fazer com que o falecido dê umas dez voltas no caixão, de prazer ou de desgosto. Eu afirmo que Gógol, com tóda a sua genialidade, não chegará ao nosso ouvido em sua versão primitiva, por que êste espetáculo(3) Quando se diz; estafetas; estafetas, trinta e cinco mil estafetas, eu não vou rir com isto nem um instante, e o que resultará em mim não será o riso gogoliano, mas o riso de catedrático de Rostóv-do-Don. E, quanto a mim, todo o valor do espetáculo está na habilidade do diretor ao modificar o autor, em sua ânsia de avivar desta ou daquela maneira o espetáculo e oferecê-lo em forma de sátira agudíssima, com aquêle mesmo caráter direto e mordaz, com aquela grandeza perturbadora com que o fêz Gógol.

A primeira pergunta: Meyerhold matou o riso gogoliano? - deve ser formulada de outro modo: existe êste riso? Isto não é uma pergunta, mas uma comparação da encenação com o original. Resulta uma outra pergunta, uma comparação das modificações: será que Meyerhold refez suficientemente êste "Inspetor"? Aí se passa ao problema da avaliação lúcida destas ou daquelas passagens. Há passagens admiravelmente refeitas, isto é, não própriamente refeitas, mas admiravelmente introduzidas, conforme se expressou Vsiévolod Emílievitch em seu texto de direção. Por exemplo, a passagem sôbre as defuntas que vêm à superfície no Nievá, quando Khliestakóv começa a se vangloriar que por sua causa mulheres se suicidam e as defuntas vêm à superfície. (4)

Mas há uma passagem ruim, onde se diz que uma codorna custa se^{te}centos rublos.(5) Isto não me impressiona, pois pouco antes uma melancia também custa setecentos rublos. É claro que isto foi dado por Gógol para efeito de contraste, e que a codorna, apesar de tudo, custa mais caro. Trinta anos atrás, quinze es^{ta}fet^{as} era pior que trinta e cinco mil (6), mas hoje é o con^{tr}ário. Não se pode deixar êsses estafetas como estão no tex^{to}. Portanto, tôdas as minhas objeções contra êste espetácul^o, na linha primeira, "professoral", consistem em que o texto gogo^{li}ano foi insuficientemente alterado. Foram deixados Bóbtchins^{ki} e Dóbtchinski. Mas serão êles figuras do passado remoto, não temos agora outros pares de tais Bóbtchinski e Dóbtchinski? Guerássimov não anda sempre com Kirilov, e Jarov com Útkin (7) não formam obrigatòriamente um par? São os Bóbtchinski e Dóbtchinski de hoje. E se êle pusesse no palco Jarov e Útkin, eu aplaudiria ainda mais. E não me espantaria, pois Gógol não os adivinhou quanto ao sobrenome, mas quanto ao gênio. Aí está por que êles atuam e falam como gente viva.

A segunda objeção é quanto à encenação de Gógol em ge^{ral}: será preciso encenar "O inspetor"? Nossa resposta de lefo^{vianos} é, naturalmente, negativa. Não se deve encenar "O ins^{petor}". Mas de quem é a culpa se o encenam? Será apenas de Meyerhold? E Maiakóvski não é culpado, se recebeu um adiantamento, mas não escreveu a peça?(8) Sou também culpado. E Anató^{li} Vassílievitch Lunatchárski não é culpado, quando diz: "Voltemos a Ostróvski"?(9) É culpado, sim. E quando se fala em vanguardismo e se reconhece como defeito a impossibilidade de montar espetáculos dos quais todos vão embora no início? Tal^{vez} o fato de todos terem ido embora seja justamente a crité^{rio} para se afirmar que o espetáculo é bom? Deixamos demasiado pouco espaço para o vanguardismo. Não digo que todos os espetá^{culos} devam ser inovadores, não digo que se devam montar espetá^{culos} que afugentem o público. Mas quando há uma boa direção e boa execução profissional, o abandono da sala não caracteri^{za} a encenação, e sim aquêles que se retiram. Sôbre o que se deve escrever? Não sôbre o fato de que Fulano se retirou, mas que os coitados Beltrano e Cicrano se retiraram. (Aplausos)

Agora, quanto à direção. Há muitas coisas que me desagradam e muitas passagens admiráveis. Entre estas, devo citar obrigatoriamente a cena do Iabardan (10). É uma cena que completa Gógol em 5% e não pode deixar de o completar, porque esta palavra foi transformada em ação. Há uma passagem muito fraca: a cena da propina. Não a aceito de modo nenhum, porque aí deve haver um crescendo contínuo: Khliestakóv pega de um cem, de outro duzentos, de um terceiro arrebanha com as patas tudo o que o outro tem. Mas aqui as pessoas saem de diferentes portas, e a cena se confunde. Trata-se, porém, de um problema do próprio vanguardismo, um problema de equilíbrio do espetáculo.(11)

E quanto me dizem que Meyerhold deu agora um espetáculo inadequado, me dá vontade de voltar à biografia de Meyerhold e à sua posição no mundo teatral de hoje. Eu não entregarei Meyerhold a vocês, para que seja lançado às feras. Vocês nos impingem os "Eugráfios, buscadores de aventuras" e o "Amor sob os olmos"(12) em lugar de Meyerhold. É preciso levar em conta, com lucidez, a realidade teatral da República soviética. Temos poucos homens de talento e muitos coveiros. Em nosso meio, gosta-se de ir a casamentos alheios, desde que haja distribuição de sanduíches. Mas é com gosto também que se fará um entêrro.(13) Há muito tempo se deveriam arquivar tanto êstes enterros como casamentos, para que cedessem lugar a um lúcido balanço.

O terceiro tema das objeções refere-se a um assunto / em que eu não gostaria de tocar, mas que é preciso abordar, / pois conversas dêsse tipo corroem nossa vida teatral mais que dezenas de críticas. Dizem: Zinaída Raich. Foi posta em primeiro lugar. Por quê? Por ser a mulher do diretor. É preciso formular a questão de outra maneira: uma dama determinada é posta em primeiro lugar não pelo fato de ser sua mulher, mas o diretor se casou com ela por ser boa atriz. (Aplausos.) No caso, as objeções para mim não se reduzem a uma questão burocrática: marido e mulher não devem trabalhar na mesma repartição; e também não se reduzem ao fato de que se a mulher trabalha bem, deve-se retirá-la porque trabalha bem, mas sim ao seguinte: se ela trabalha mal, deve-se influenciá-lo para que se divorciem. Eis o que eu exijo obrigatoriamente de nossos

críticos: não promover vaias por causa de uma família inexistente ou mesmo existente. Em particular, para dizer de minha impressão do papel de Raich nesta peça, devo dizer que é o melhor papel de todo o seu repertório. Eu assisti a "Bubus"(14) e me indignava em silêncio, mas agora, podendo fazer a comparação no sentido positivo, devo dizer: um papel brilhantemente interpretado. E quanto ao fato de se ter orientado o principal da ação para essa personagem e não para a filha do prefeito, por que não nos basearmos no final da carta de Khlies-takóv? "Não sei a quem devo arrastar a asa — à mãe ou à filha". E é claro que para êle, que viera passar ali pouco tempo e jamais voltaria, não era a filha que deveria ser objeto de concupiscência e sim a mãe, e foi muito certo que ela tenha crescido até dimensões hiperbólicas.

É muito correta a cena da mulher do prefeito e dos militares, que saem dos armários. Não há nisso nenhum misticismo. O que é isto? A realização da metáfora, a realização da ligeira alusão de Gógol à natureza sensual dessa dama: ela foi realizada num brilhante efeito teatral. Só posso objetar o seguinte: êsses homens depois aparecem como personagens / reais. Objeto contra isto, porém mais uma vez se trata de minúcia, de um pormenor, que não prejudica a construtividade geral e o sistema geral do espetáculo.

E agora tenho que tratar de uma vulgaridade. Infelizmente, meu amigo o camarada Chklóvski, resolveu aludir aos que se retiravam: do primeiro ato, saíram tais e tais pessoas, do segundo, tais e tais outras.(15) Em nossa República soviética, não podemos fornecer papel para êsses fuxicos. Não temos direito de publicar tais coisas. Não gosto quando alguém se retira de uma audição de meus versos; isto acontece raramente, mas acontece, e então eu sou implacável. E eis que uma vez eu xinguei uma camarada, e depois recebi uma carta histórica: pensa que eu seria capaz de abandonar a sua leitura? — fui dar comida às crianças. Não sei, talvez realmente fôsse necessário comprar presuntos para as festas de fim de ano, talvez as lojas se fechem às onze e a pessoa não tenha tido tempo de / comprar seus brioques. Não se podem passar tais observações para o nosso papel, sobretudo quando êste não existe em abundância.

O camarada Meyerhold percorreu o longo caminho do teatro revolucionário e lefoviriano. Se Meyerhold não tivesse encenado as "Auroras", se não tivesse encenado o "Mistério-Bufo" e "Ruge, China!"(16), não haveria em nosso território um diretor para se encarregar de um teatro moderno e revolucionário. E após as primeiras vacilações, o primeiro insucesso, talvez proveniente da imensidão do problema, não entregaremos Meyerhold aos cães da vulgaridade! (Aplausos.)

INTERVENÇÃO NO DEBATE SÔBRE A ENCENAÇÃO DE "O INSPETOR-GERAL"
NO TEATRO ESTATAL V. MEYERHOLD

- 1) A tradução baseou-se na anotação taquigráfica incluída nas O.C. Segundo uma nota a estas, a anotação não foi revista pelo poeta (XII, 632).
A estréia de "O inspetor-geral" de Gógol, sob a direção de V. E. Meyerhold, tivera lugar no Teatro Estatal V. Meyerhold, em 9 de dezembro de 1926. Na encenação, houve uma verdadeira composição das diversas variantes da peça e de passagens de outras obras de Gógol. Esta maneira de tratar o texto, a par do inusitado dos métodos de direção, suscitou acaloradas discussões e as opiniões mais contraditórias expressas na imprensa, desde as muito positivas, como a de A.V. Lunatchárski, até os ataques mais violentos.
No debate público em 3 de janeiro de 1927, participaram A.V. Lunatchárski, V. Maiakóvski, V.E. Meyerhold, e outros. Um resumo dos debates foi publicado em vários jornais.
- 2) A propósito destas palavras, há nas O.C. a transcrição de um trecho das reminiscências de A. Fevráslski sobre Maiakóvski, publicadas na revista Estrêla, de Leningrado, Nº 4 de 1945, pg. 89: "Maiakóvski saiu para o proscênio, dando um passo por cima de uma cadeira. Aquêl movimento abrupto frisou sua descomunal estatura e também a sua intenção de aniquilar o orador precedente, Prof. Srietiénski, de Rostóv-do-Don, que expusera um ponto de vista com o qual Maiakóvski estava em completo desacôrdo. O matiz cômico, que Maiakóvski deu à sua entrada na discussão, provocou risos na sala. Daí sua réplica sobre o "rínchar". (O.C.XIII,633)
- 3) Falha na anotação.
- 4) Segundo explica uma nota às O.C. (XII, 633), Meyerhold introduziu no monólogo de Khliestakóv, em que este aparece bêbado e fanfarrão, uma réplica de Sobátchkin, do fragmento de Gógol "Um quarto em casa de Mária Aleksándrovna". O nome de Sobátchkin poderia ser traduzido por Cachórrin, pois os nomes próprios gogolianos são quase sempre significativos; o próprio nome de Khliestakóv provém de khliestát, açoitar, podendo ser traduzido por Açoitóv, Chicotóv, Flagelóv, Chibatóv; tratei de assunto com mais pormenores no artigo "Parândola de nomes". A prática de traduzir nomes próprios russos, para obter efeito semelhante ao do original, foi utilizado por Tatiana Belinki, na tradução brasileira do conto "Sobrenome cavalari" de Tchekhov.
- 5) Segundo explicação nas O.C. (XII, 633), houve pequeno equívoco de Maiakóvski. Trata-se do seguinte trecho, que Meyerhold acrescentou ao texto, baseando-se na segunda redação de "O Inspetor Geral": "Uma perdiz custa oitocentos rublos e uma codorna, mil".

- 6) Trata-se de um acréscimo, baseado na primeira redação cênica da peça, e que seria substituída por outra variante.
- 7) Os poetas M. P. Guerássimov, V.T. Kirilov, A.A. Jarov e I.P. Útkin. No caso destes dois últimos, a adaptação exigiria algum jogo de palavras: Jarov relaciona-se com jará (ca-lor), jar (febre) e járít (fritar) e Útkin com utka -- pa-ta (ave). No entanto, o arranjo verbal deveria ser muito hábil, para corresponder a Dóbtchinski e Bóbtchinski de Gó-gol, nomes de um comico irresistível em russo, pois bobka significa nádegas, o par de nomes se refere a dois baixotes barrigudos, e o simples enunciado deles já sugere, fônica-mente, algo redondo que rola.
- 8) Em 23 de março de 1926, Maiakóvski assinou um "térmo de acôdo" com o Teatro V. Meyerhold, pelo qual se comprometia a entregar em duas semanas a sua "Comédia com assassinio", mas esta não chegou a ser escrita.
- 9) Alusão ao artigo de A.V. Lunatchárski: "Sôbre A. N. Os-tróvski e a propósito d'êle", publicado no Izviéstia em 11 e 12 de abril de 1923, onde fala da necessidade de se "vol-tar a Ostróvski" e aprender com êle "certos aspectos do o-fício". (Apud O.C. V, 449)
- 10) Segundo explica uma nota às O.C. (XII, 633), Meyerhold acrescentou à peça uma cena em que Khliestakov pergunta aos funcionários: "Como se chama êste peixe?" — e êles respondem em côro, algumas vêzes: "Labardan" (nome inexis-tente), até que Ziemlianka (ou Morango-de-Mato) se desta-ca do côro e diz o mesmo nome, em solo.
- 11) Meyerhold haveria de modificar a cena em questão.
- 12) Respectivamente, peças do russo A. M. Faiko e do norte-americano Eugene O'Neil. Ambas foram apresentadas em 1926, a primeira no Teatro de Arte de Moscou e a segunda no Te-atro de Câmara (Kámierni).
- 13) No caso, a linguagem alegórica de Maiakóvski se transformaria em profecia lúgubre, devido ao fim trágico de Meyerhold: seu teatro foi fechado por decreto, em janeiro de 1938, sendo os considerandos do decreto verdadeira ata de acusação de formalismo, espirito cosmopolita e anti-so-vietismo; pouco depois, era convidado por Stanislávski a colaborar com êle, mas a morte do grande diretor (com quem trabalhara e de quem se separara, por divergência de con-cepções cênicas, para ser novamente acolhido por êle) dei-xava Meyerhold completamente abandonado, pois os que se ti-nham mostrado seus adeptos fervorosos apressavam-se a vol-tar-lhe as costas. Prêso o diretor em junho de 1939, em 15 de julho aparecia assassinada sua mulher, Zinaída Raich, e pouco depois o próprio Meyerhold também morria assassinado. Os últimos dias de Meyerhold aparecem descritos com vibra-ção no livro de Ângelo Maria Ripellino, O disfarce e a al-ma, pgg. 401-409.
- 14) A peça de A. M. Faiko, "O professor Bubus".

- 15) Víctor Chklóvski publicou no Jornal vermelho de Leningrado, em 22 de dezembro de 1926, um artigo em que fazia objeções ao espetáculo de Meyerhold.
- 16) Peça de S. M. Trietiakov.

INTERVENÇÃO NO DEBATE SOBRE "OS BANHOS", REALIZADO NA CASA DA IMPRENSA, EM MOSCOU (1)

27 de março de 1930

Companheiros, eu existo fisicamente há 35 anos e, há vinte anos, por assim dizer como criador, e durante toda a minha existência tenho afirmado meus pontos de vista, com a força de meus próprios pulmões, com o vigor e a firmeza de minha voz. E não me inquieto com o fato de que meu trabalho possa ser anulado. Nos últimos tempos, começou a formar-se a opinião de que eu era um talento reconhecido por todos, e estou contente porque "Os banhos" desfazem esta opinião. Ao sair do teatro, eu enxugo, em sentido figurado, é claro, cusparadas de minha fronte vigorosa.

Depois da exibição de "Os banhos", as opiniões se dividiam em dois grupos: uns diziam: "É admirável, nunca me diverti assim"; e outros: "Que droga, um espetáculo horrível".

Para mim, seria muito fácil dizer que minha peça era admirável, mas que a estragaram na execução. Seria um caminho extremamente fácil, que eu recuso. Aceito inteiramente a responsabilidade pelos defeitos e qualidades da peça. (2) Mas existem também momentos de outra natureza. Não se pode, por exemplo, chegar e dizer: "Vejam, a repressão a uma passeata de comunistas, digamos em Nova York, decorreu melhor que a greve dos mineiros de carvão na Inglaterra". Semelhante avaliação não constitui a medida real das coisas. Em primeiro lugar, é preciso dizer em que medida esta ou aquela coisa é necessária em nosso tempo. Se é uma coisa nossa, deve-se dizer: "que infelicidade que seja ruim". Se é nociva, temos de nos alegrar pelo fato de ser fraca.

O interesse básico deste espetáculo não consiste na psicomentira, mas na solução de problemas revolucionários. Considerando o teatro uma arena que expressa lemas políticos, tento encontrar a forma de realização que permita resolver tais problemas. Antes de mais nada, declaro que o teatro é uma arena, e em segundo lugar, que é um empreendimento de espetáculo, isto é, uma alegre arena publicística.

Alguém disse: "O fracasso de 'Os banhos', o insucesso de 'Os banhos'". Em que consiste o insucesso, o fracasso? No fato de que certo homenzinho do Komsomólskaia pravda piou uma frasesinha no sentido de que não achara graça (3), ou no fato de que alguém não gostou do desenho de um dos cartazes? Foi isto que eu procurei em meus vinte anos de trabalho? Não, eu me orientei no sentido de produzir material literário e dramático de real valor e aplicá-lo. Em que consiste para mim o valor - dêsse material? Está em que ele é antes de mais nada propaganda, dada em forma de algo a ser dito, está em que foram resolvidas no próprio texto, do início ao fim, todos os traçados cômicos dos diálogos. Eu sei que cada palavra feita por mim, da primeira à última, foi feita com aquela consciência com que - fiz as minhas melhores coisas poéticas. Procurando demonstrar que havia na peça momentos sem graça, Tcharev citou três frases enxertadas por atôres.

Agora, quanto ao aspecto dramatúrgico. Resolvendo certos problemas de montagem, defrontamo-nos com a extensão insuficiente do palco. Derrubamos uma frisa, derrubamos paredes, se fôr preciso derrubaremos o teto: queremos transformar um ato teatral individual, que se desenvolve em seis ou sete quadros, numa cena de massa. Repito dez vêzes: prevejo que terei de entrar em conflito, sôbre este tema, com o velho teatro e com os espectadores. Eu sei, e creio que Meyerhold sabe isto - também, que se tivéssemos realizado a cena de acôrdo estritamente com as prescrições do autor, teríamos conseguido maior efeito teatral. Mas, em lugar de teatro psicológico, estamos apresentando teatro visual. Hoje, fui criticado por operários na "Moscou vespertina"(4). Um diz: "Barracão de feira", e outro: "Fantoches".(5) Pois bem, eu justamente queria dar barracão de feira e fantoches. Um terceiro diz: "Não é artístico". Isto me alegra: eu justamente não queria realizar artisticamente, eu procurei fazer a peça inartisticamente.

Nós nunca fomos vanguardistas sem base, mas também nunca fomos rabichos de ninguém. Sempre dissemos que as idéias defendidas pela União Soviética eram idéias avançadas. Somos o teatro de proa, no campo da dramaturgia. Neste caminho, cometemos dezenas, centenas de erros, mas êstes erros são mais importantes para nós que os êxitos do velho teatro de adultério.

INTERVENÇÃO NO DEBATE SOBRE "OS BANHOS" ...

- (1) Trata-se de anotação taquigráfica, que não foi revista pelo autor.
O debate ocorreu onze dias após a estréia da peça. Os jornais não publicaram resumos do debate, e a intervenção de Maiakóvski apareceu pela primeira vez no jornal Izviéstia, em 6 de dezembro de 1935, com algumas modificações introduzidas pela redação (são informações de O.C. XII, 663, 664).
- (2) O espetáculo foi dirigido por V.E. Meyerhold, mas o próprio Maiakóvski figurava como assistente de direção. Na realidade, a preparação do espetáculo decorreu em íntima colaboração entre autor e diretor. O primeiro chegou a modificar partes do texto de acordo com a realização cênica, e por vezes por sugestão de Meyerhold. A íntima colaboração entre ambos pode ser atestada, por exemplo, pelo fato de que, no caderno de direção, uma das réplicas figura com a primeira palavra escrita por Meyerhold e as restantes por Maiakóvski. Todavia, as modificações introduzidas no decorrer do espetáculo quase não se refletiram no texto impresso, pois este já fora encaminhado por Maiakóvski para edição, quando se deu o trabalho preparatório do espetáculo. Em virtude do suicídio do poeta, as alterações introduzidas só foram encontradas em rascunho, sendo difícil estabelecer a forma definitiva desejada por ele. Nas fotografias do espetáculo, existem cenas que não figuram no texto publicado e um personagem, o fotógrafo, introduzido por Meyerhold. Algumas das modificações existentes em rascunho decorreram da necessidade em que se viu Maiakóvski de suavizar certas passagens fortemente satíricas. Ele o fez a contragosto, conforme atestam um epigrama violento que escreveu sobre o Presidente do Comitê dos Repertórios, K.D. Gandúrin (O.C. X, 170), e a quadra no mesmo sentido (O.C., XI, 352) que figurava entre os versos satíricos afixados pelo poeta, por ocasião do espetáculo, no palco e na sala de espetáculo. Aliás, entre as frases violentas que retirou dos cartazes figurava um ataque contra o crítico V. Iermilov, e no bilhete que deixou aos "companheiros da VAPP", figurava: "Digam ao Iermilov que lamento ter retirado a legenda — precisaríamos acabar de nos xingar". (O.C. XIII, 138, 354).
- (3) No jornal Komsomólskaia pravda, órgão da Juventude Comunista, e onde colaborava o próprio Maiakóvski, aparecera um artigo de A. Tcharov em que se atacava violentamente a peça.
- (4) Em 27 de março de 1930, tivera lugar na redação do jornal uma discussão da peça, na qual tomaram parte alguns operários. Não existe anotação taquigráfica do debate, em que participou Maiakóvski, mas o jornal publicou, em 31 de março, um resumo da intervenção deste.
- (5) No original, está pietruchka, teatro popular de bonecas, do qual se tem notícia desde o século XVII, e que é designado por este nome de personagem principal.

A POÉTICA DO CINEMA

TEATRO, CINEMATÓGRAFO, FUTURISMO (1)

Meus prezados senhores e senhoras!

A grande derrubada, iniciada por nós em todos os ramos do belo, em nome da arte do futuro — a arte dos futuristas, não há de se deter, nem pode deter-se, ante a porta do teatro.

O ódio à arte de ontem, à neurastenia cultivada pelo pincel, pelo verso e pela cena, pela necessidade, que nada justifica, da manifestação dos sofrimentos minúsculos de pessoas, que se afastam da vida, obriga-me a apresentar, como demonstração do inevitável reconhecimento de nossas idéias não o patos lírico, mas a ciência exata, a pesquisa da relação mútua entre a arte e a vida.

Ademais, o desdém pelas existentes "revistas de arte", como Apolón e Máski, onde, sôbre o fundo cinzento da falta de sentido, bóiam, qual manchas de gordura, têrmos estrangeiros intrincados, faz com que experimente verdadeiro prazer com a publicação de meu discurso numa revista técnica cinematográfica especializada.

Hoje, formulo duas perguntas:

1) O teatro moderno é arte? 2) Será capaz o teatro moderno de suportar a concorrência do cinematógrafo?

Tendo provido as máquinas de milhares de cavalos-vapor, a cidade pela primeira vez deu a possibilidade de satisfazer as necessidades do mundo numas 6 ou 7 horas de trabalho diário, enquanto a intensidade, a tensão da vida moderna, suscitaram uma necessidade imensa do jôgo livre das capacidades cognitivas, que é a arte.

Assim se explica o vigoroso interêsse do homem de hoje pela arte.

Mas se a divisão do trabalho chamou à vida um grupo particularizado de operários do belo; se, por exemplo, o artista, tendo deixado de copiar as "belezas das amantes embriagadas", passa à grande arte democrática, êle deve responder à sociedade em que condições o seu trabalho passa de individualmente indispensável a socialmente útil.

Tendo proclamado a ditadura do olho, o pintor tem direito à existência. Tendo firmado a côr, a linha, a forma como grandezas auto-suficientes, a pintura encontrou o caminho perene de seu desenvolvimento. Aquêles que acharam que a palavra, seu traçado, seu aspecto fônico, determinam o florescer da poesia, têm direito à existência. São os poetas que encontraram os caminhos para o florescer perene do verso.

Mas o teatro, que antes de nossa chegada servia apenas de disfarce artificial para tôdas as formas da arte, tem acaso direito à existência independente, sob o laurel de arte individualizada ?

O teatro moderno é um teatro de cenários, mas seu cenário é produto do trabalho decorativo do pintor que simplesmente esqueceu sua liberdade e rebaixou-se até uma concepção utilitária da arte.

Por conseguinte, por êste aspecto, o teatro pode aparecer apenas como um escravizador inculto da arte.

A segunda metade do teatro é a "Palavra". Mas também aqui, o sobrevir do momento estético não é condicionado pelo desenvolvimento interno da própria palavra, mas por sua aplicação para expressar idéias morais ou políticas, casuais em relação à arte.+

Também aqui o teatro moderno se manifesta apenas como escravizador da palavra e do poeta.

Isto quer dizer que, antes de nossa chegada, o teatro como arte independente não existia. Mas pode-se acaso encontrar na história pelo menos alguns indícios da possibilidade de sua afirmação? Sim, sem dúvida!

O teatro shakespeariano não tinha cenário. A crítica ignorante explicou isto como desconhecimento da arte das decorações.

Mas aquela época não foi a de maior desenvolvimento do realismo pictórico? E lembre-se que o teatro de Oberammergau não agrilhoa as palavras com as correntes da linha escrita.

+ Por exemplo, o pseudo-florescer do teatro nos últimos dez a quinze anos (Teatro de arte) se explica simplesmente por um estado temporário de exaltação na sociedade ("No fundo", "Peer Gynt") (2), pois as peças pobres de idéias morrem para o repertório, após algumas horas. N.do A.

Todos êstes fenômenos podem ser explicados unicamente como pressentimento de uma arte peculiar do ator, onde a entoação de uma palavra que nem possui significação determinada e os movimentos, inventados mas de ritmo livre, do corpo humano, expressam as maiores vivências internas.

Isto será a nova arte livre do ator.

Mas, no presente, transmitindo uma representação fotográfica da vida, o teatro incorre na seguinte contradição:

A arte do ator, em essência dinâmica, é acorrentada pelo fundo morto do cenário - mas esta contradição aguda é eliminada pelo cinematógrafo, que fixa com elegância os movimentos do presente.

O teatro se conduziu sozinho ao aniquilamento e deve transmitir sua herança ao cinematógrafo. E o cinema, por sua vez, tendo tornado um ramo da indústria o realismo ingênuo, assim como o artístico de Tchekhov e Górkí, há de abrir caminho para o teatro do futuro, para a arte não-agrilhada do ator. (3)

1913.

TEATRO, CINEMATÓGRAFO, FUTURISMO

- (1) O artigo, primeiro de uma série de três, foi publicado pela revista Kine-jurnal, de Moscou, em 27 de julho de 1913. Apesar do cabeçalho, que sugere uma conferência pública, não há qualquer alusão ao fato no apêndice às Q.C. Os demais artigos da série denominavam-se "A destruição do 'teatro' pelo cinema como sinal de renascimento da arte teatral" e "Relação do teatro e do cinema atuais com a arte", e constituíam praticamente um desenvolvimento das mesmas idéias expostas no primeiro artigo. Os três foram escritos em virtude da discussão então travada pela imprensa, sobre a relação entre o cinema e o teatro.
No artigo "O cineasta Maiakóvski", Paulo Emílio Sales Gomes frisou a importância do artigo "Teatro, cinematógrafo, futurismo", que lera em Kino, uma história do filme russo e soviético, de Jan Leyda. O ensaísta brasileiro escreve: "Negando ao teatro do seu tempo uma existência auto-suficiente como arte e apontando o filme como seu sucessor, Maiakóvski introduz um dos temas centrais do movimento de idéias que terá curso durante a década de 20, notadamente na União Soviética, França e Alemanha, com o objetivo de constituir uma estética cinematográfica".
- (2) Peças de Górkki e de Ibsen, respectivamente. A primeira é conhecida no Brasil pelo título de sua encenação pelo T.B.C.: "Ralé".
- (3) Esta idéia aparece mais desenvolvida nos artigos seguintes: o cinema serviria para fixar a realidade, e o teatro ficaria livre para os grandes vôos artísticos. Portanto, o cinema exerceria papel semelhante ao da fotografia, que tornou desnecessários os retratos a óleo. Dêste modo, o cinema, embora muito importante, aparecia ainda com um papel relativamente secundário. A participação direta de Maiakóvski na produção cinematográfica soviética faria com que encarasse o cinema já com a seriedade de alguém que o compreendia como arte de plena realização. Os cenários que escreveu, as idéias que defendeu nos anos ulteriores, mostram que via no cinema um veículo para aplicar sua imaginação criadora em todo o seu vigor e liberdade. Escrevi sobre êsse tema no artigo "Maiakóvski e o cinema".

CINEMA E CINEMA (1)

Para vocês, o cinema é um espetáculo.
Para mim, é quase uma contemplação do mundo.
O cinema é o fator do movimento.
O cinema é o renovador das literaturas.
O cinema é o destruidor da estética.
O cinema é a ausência de medo.
O cinema é o esportista.
O cinema é o semeador de idéias.

Mas o cinema está doente. O capitalismo lhe enevoa -
voou com ouro os olhos (2). Hábeis empresários conduzem-no pe -
la mão, através de nossas cidades. Recolhem dinheiro, titi -
lando o coração com assuntinhos chorosos. (3)

Isto deve ter um fim.

O comunismo deve tirar o cinema desses amestradores
interesseiros.

O futurismo deve evaporar a agüinha morta da lenti -
dão e da moral dos filmes.

Sem isto, vamos ter a dançazinha importada da Amé -
rica ou um nunca acabar de "lágrimas nos olhos" dos Mozjú -
khin. (4)

A primeira já nos enjoou.

E o segundo ainda mais.

CINEMA E CINEMA

- (1) O artigo foi publicado na revista Kino-fot de Moscou, no número de 5-12 de outubro de 1922. Ele reflete posição de quem estava diretamente vinculado à produção cinematográfica, conforme se pode constatar pela autobiografia, "Eu mesmo", capítulos "Janeiro" e "1927" e pelas notas 67 e 88, bem como pelos demais artigos incluídos em "A poética do cinema", no presente trabalho.
- (2) Durante alguns anos depois da Revolução de Outubro, a produção de filmes soviéticos ainda permaneceu em mãos de particulares.
- (3) Aqui há uma comparação com os ursos amestrados que ciganos costumavam conduzir pelas cidades russas.
- (4) Alusão aos filmes sentimentais de I.I. Mozjúkhin, ator que trabalhara no cinema russo antes da Revolução e continuava então, com sucesso, sua carreira no Ocidente. Entre seus papéis anteriores a 1917, é bastante conhecido o desempenho em "Padre Sérgio", filme baseado na novela de Tolstói, e que foi exibido no "Festival Retrospectivo do Cinema Russo e Soviético", realizado em São Paulo em 1961-1962, pela Cinemateca Brasileira, em cooperação com o Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

INTERVENÇÃO NO DEBATE "OS CAMINHOS E A POLÍTICA DA SOVKINO"(1)

15 de outubro de 1927

I .

Companheiros, infelizmente não ouvi o informe mais essencial do Camarada Bliákhin... (uma voz: "Não há o que lamentar...")

Estão atacando agora a Sovkino, segundo diferentes linhas. É preciso separar a linha burocrática, que no caso se reduz ao seguinte: o representante de um jornal procurou Chvédtchikov (2), mas este não o recebeu e mandou retirar-se. Não se deve esquecer que estamos tratando dos problemas do cinema, e não de fatos talvez inerentes a outras emprêsas tam - bém. Se o fato fôr atribuído à emprêsa de produção de papel, será igualmente indesculpável. Mas não se pode falar disso, quando se discute a cinematografia, pois nada disso tem senti do cinematográfico direto.

Aqui se fala de Tráinin, Bliákhin, Chvédtchikov... Mas é preciso ter pena das pessoas. Colocaram aí gente que nunca se ocupou dêste assunto... (Aplausos) Um dêstes compa - nheiros, pelo visto, sofre da mania de grandeza artística, por ser o diretor de tôdas as emprêsas artísticas—é o Camarada Tráinin, e êle faz tudo como sabe, como entende... (Aplau - sos).

Se chegasse até a Sovkino tôda a atenção pública que lhe é dedicada, se ela impregnasse o seu trabalho, nós teríamos trabalhadores qualificados. Não me recuso a pensar que no futuro o Camarada Tráinin possa produzir bons filmes, mas, por enquanto, isto é um experimento. Mas, de que se trata?... Trata-se de um erro na estrutura da organização. Vemos uma or ganização financeira, um aparelho administrativo, que impren sam tudo o mais e começam a comerciar sem ter a mercadoria. E mercadoria não há nem haverá, porque não é assim que se re solve o problema da cultura cinematográfica. Imaginem que as coisas se passam de tal modo que, atualmente, na Ucrânia não se exibem filmes da Sovkino. E ainda bem... Mas agora concluí ram um acôrdo, e então?... Devemos ter pena da Ucrânia. (A - plausos) "A viagem de Mister Lloyd"(3) prosseguirá ainda. Te

mos de lamentar... É verdade que a Ucrânia se quita conosco. VUFKU nos enviará o seu "Tarás Triassilo"(4). Não se trata apenas da Sovkino e não há motivo para se destacá-la de todo o sistema do trabalho cinematográfico.

Produzi alguns cenários, e êles começaram pela cauda, pelo pior, e ademais a realização foi tal que nem fui ver o filme. Não podia ir. Como se chama isto?... Você produz um cenário, êle passa pelo Comitê Principal de Repertórios, que não entende nada de direção de filmes, o cenário chega ao estúdio, ali o refundem, daí resulta um cenário operativo, e depois todos lavam as mãos: saiu algo completamente diferente... E isto ocorre porque à testa da repartição estão pessoas que não entendem nada de cinema.

Em nosso meio tanto se elogiam como se xingam os filmes da Sovkino. Vejamos o filme "O poeta e o czar"(5). O filme tem agrado... Mas se se reflete um pouco, que absurdo, que monstruosidade, êste filme! Vejamos alguns exemplos. A princípio, do ponto de vista da realidade cotidiana... Apresenta-se a imagem do poeta mais admirável que a Rússia já teve, e ademais poeta com uma biografia admirável, isto é, um homem muito complexo. Perguntei a pessoas que escrevem versos como êles fazem isto... e constatei: de maneiras diferentes... Mas, com certeza, os cabelos tolamente arrepiados, a perna que se joga para o lado e o ato de se sentar à mesinha e num átimo escrever um brilhante poema:

Ergui para mim mesmo um monumento incriado ... (6) constituem refôrço para a representação mais vulgar sôbre o poeta, que podem ter as pessoas mais vulgares... (Aplausos).

Ou vejamos o seguinte. Púchkin foi, em relação a sua época, um revolucionário. E eis que Púchkin diz seus versos revolucionários em presença de Jukóvski (7), preceptor dos filhos do czar, isto num meio social que está sob a vigilância do chefe dos gendarmes, e o mesmo Jukóvski o aplaude. Trata-se de um exagêro que decepa pela raiz, ideologicamente, todo o sentido do filme. Bukhárin, em seus "Apontamentos malvados", fala de esquemas (8). Vocês aqui deram um esquema. Nós conhecemos um Púchkin mulherengo, alegre, farrista, beberrão... E o que nos dão? Uma governanta de calças... (risos), que leva as crianças a passear. Aí está um esquema ressecado... Bela repre

sentação de Púchkin!.. E qual o significado histórico?.. Púchkin com o imperador, e no fundo um monumento esculpido por Antokólski há trinta e cinco anos.(9) Quem me contou isto foi Chklóvski... Aí está o valor histórico-artístico dêsse filme. Deixemos de bobagens. O filme é ruim de cabo a rabo e não podia ser diferente. E assim vai continuar, haja o que houver, se os filmes forem dirigidos por Gárdin.

Todos os filmes, tôda a produção da Sovkino, serão reduzidos a nada, se não nos esforcarmos para elevar a cultura cinematográfica. A Sovkino é monopolista e continuará a sê -lo, e se a Sovkino não permitir o experimento cinematográfico, o trabalho se estiolará.

Costuma-se apontar para Eisestein, para Chub.(10) Realmente, êstes diretores são o orgulho de nosso cinema, mas -êles se tornaram assim, apesar da Sovkino. "O encouraçado Potiômkin" só foi autorizado para os cinemas de segunda, e êle só passou para os de primeira depois que a imprensa o elevou às nuvens, mas antes disso, aquêles mesmos jornalistas que foram postos para fora por Chvédtchikov, elogiaram o filme quando êle ainda era exibido nos cinemas de segunda.

Fala-se da vitória de Chub. Seu trabalho é artístico porque, como base da película cinematográfica, foi estabelecido um princípio completamente diverso. A montagem de cenas reais, sem nenhuma filmagem suplementar.(11) E o que faz a Sovkino?.. Recusa a Chub os direitos autorais, Você filmou pedacinhos, também nós podemos fazer isto. (Tráinin: "Não é verdade...") Com sua assinatura, foi dada ordem ao estúdio para que se pagasse um x de prêmio, mas foram recusados os direitos autorais. Eu respondo pelas minhas palavras, e se elas não corresponderem à realidade, pedirei desculpas. Mas vai também fazer isto... Eu me apóio em fatos de que pode falar qualquer jornalista. Falo de Chub aquilo que me contaram. - Mas, ainda que tudo isto não seja verdade, a diretora Chub pôde realizar êste filme não devido à existência de um cenário, mas porque se baseou num princípio de montagem absolutamente novo, porém não se pode fazer outro filme no gênero, porque a Sovkino não tem feito jornais cinematográficos. (Aplausos.)

Isto a Sovkino não fêz. Se ela se justificar em relação a uma das acusações, isto é, quanto a Chub, ela fracassará em outra linha: pelo fato de ter dispendido suas energias

na produção de peças emocionantes, com bonitas damas, em lugar da feia crônica de nosso tempo.

Desculpem-me a necessidade de trazer um exemplo de meu contato pessoal com este problema, mas é na base da experiência pessoal que eu posso julgar. Escrevi um cenário (12); na reunião do conselho artístico, Bliákhin e Sólski disseram que era preciso aceitar o cenário, etc. Mas apenas eles foram à sessão do aparelho administrativo ler o mesmo cenário, não surgiu apenas o problema de que ele não prestava (não se tratava disso), mas todo o conselho artístico, ou melhor, Bliákhin, torceu a cara... Mas, que cenário era aquele?... E o Camarada Iefrêmenko, ou como isto se chama entre vocês, Iefremov (13), disse finalmente: "Não gosto dos truques futuristas". Aí está como o aparelho administrativo e financeiro trata um dos colaboradores que simplesmente queria falar de seu cenário.

Companheiros, o aparelho administrativo-financeiro pensa sobre todo o trabalho da Sovkino. Sem que se preparem colaboradores qualificados, quadros jovens, sem a compreensão do que é cultura cinematográfica, não conseguiremos fazer avançar os problemas do cinema. (Aplausos.)

II

Companheiros, aprovo inteiramente o que disse o Camarada Smirnov, com a emenda de que nós já dissemos isto antes, e que ele se uniu a nós. E acrescento mais uma correção: para organizar a crônica do dia de hoje, é preciso deixar de lado o velho filme de arte, passar por cima dele. O problema da organização da crônica é de uma complexidade descomunal, um problema artístico, problema do criador artístico, do diretor, do executor da montagem, etc. É o mesmo problema da melhoria do filme artístico, de que já falei. (Uma voz: "É incompreensível...") Tudo o que lhe é incompreensível, vou explicar-lhe pessoalmente. No momento, estou falando com pessoas mais entendidas no assunto.

Passo à intervenção de Iácovlev. É uma intervenção vergonhosa... (Aplausos. Vozes: "Exato".). Cita-se uma série de fatos: isso e mais aquilo, aqui são sessenta por cento, aqui vinte, ali tanto e mais tanto, etc. Iácovlev intervém e profeti -

za, é o profeta do burocratismo. Quem pode falar assim não é um homem, é um objeto, cujo pai é o deve e a mãe é o haver. (Aplausos, risos) Como pode um funcionário de responsabilidade chegar a dizer tamanha asneira, que foram dadas diretrizes a uma pessoa, e como se pode falar delas quando ainda estão funcionando? Quem tem razão é o camarada Tcharov, quando diz que as diretrizes funcionam, mas possivelmente a cabeça dêle é que não funciona. Sem dúvida, foi dada à Sovkino a diretriz geral da elevação da cultura de hoje na República Soviética e da execução de uma linha política. Mas foi dada acaso à Sovkino a diretriz de agora, quando há seis meses estamos sob a ameaça de um ataque contra nós, quando presenciámos um brandir de armas do mundo inteiro, não dar nenhum filme que e leve o entusiasmo pela defesa da República Soviética? (Aplausos.) Foi dada semelhante diretriz? Não.

Dizem mais: se você tem fatos a apontar, por que não se dirige à GPU?(14) Bem, se êles fizerem um filme em que se expressar a defesa do imperialismo inglês ou francês, eu realmente irei à GPU. Mas, quando se trata do que vocês são incapazes e não fazem nada, não dizemos isto na GPU, mas aqui, nu ma assembléia da opinião pública. Temos de nos acostumar a isto... Mas de que falar, quando funcionam as diretrizes?.. Que ro verificar se vocês compreendem certo as diretrizes. Dize - mos em tôda parte que, em matéria de diretrizes, vocês deformam tudo. O camarada Smirnóv chegou a dizer o absurdo de que se trata de fechar os cinemas comerciais... Besteira... dizemos apenas que as massas, que pagam as coisinhas cinematográficas, não são a camada superior da NEP ou as demais camadas mais ou menos abastadas, e sim os muitos milhões daqueles têxteis e universitários que pagam dez copeques a entrada, e assim se arrecadam milhões. E por mais que vocês se esforcem, por mais que façam experiência, por mais que recebam rendas do público, procurando agradar a certos gostos, estão fazendo trabalho ignóbil e vil. E a correção do que vocês afirmam é desmentida pela produção de filmes revolucionários como "O en couraçado Potiônkin", que se justificam também comercialmente. (Uma voz: "Se entende do riscado, ensine a Sovkino, critique!") Obrigado pela permissão de criticar... A nossa cinematografia é tôda arcaica. Vocês falseiam tudo. Com êste Protazanov (15), ar rastam-se até nós antiguidades seculares de cinema. O cinema ain

da não existia, e já existia Protazanov com o seu ... (falha na anotação taquiográfica) (Risos.) De todos os lados se esgueiram até nós vulgaridades estéticas seculares, que não têm nenhuma relação com a realidade soviética. Vocês dizem: venha e faça suas críticas. Mas que entrada de serviço vamos utilizar para penetrar na Sovkino, se ali não se recebem jornalistas e ninguém conversa com eles? Pois bem, estamos aqui para criticar, é agora que vamos encetar nossa conversa.

Dizem por aí: se Maiakóvski é poeta, que fique sentado em sua vendinha poética... Eu estou cuspidando para o fato de ser poeta. Não sou poeta, mas antes de mais nada, sou aquele que colocou sua pena a serviço, vejam bem, da hora atual, da realidade presente e de seu realizador: o Governo soviético e o Partido. (Aplausos.)

Quero tornar minha palavra um instrumento das idéias de hoje. Tendo a noção de que o cinema serve a milhões, quero introduzir no cinema as minhas capacidades poéticas, e visto que o ofício do cenarista e do poeta são essencialmente a mesma coisa, e eu compreendo este trabalho, hei de ensinar a vocês. Sim, hei de ensinar a vocês todos os problemas do cenário.

Vou escrever sózinho duzentos cenários... (Aplausos.)

Minha última observação é sobre a irresponsabilidade da crítica. (16) Nossa crítica é a mais responsável, porque ela aparece com o nosso nome nas resenhas dos jornais e também nos comentários do público sobre o que diz Maiakóvski e o que dizem os demais. E a crítica de vocês é irresponsável, porque é burocrática e não se sabe quem se esconde atrás dela. Não se esqueçam, companheiros, dêste balançar de mão (aponta para Orliński) de dois burocratas em conluio. Não será com um balançar de mão que vocês serão recebidos em qualquer reunião em que falem de cinema.

Nós nos afastamos da crônica cinematográfica. E o que temos nós para o décimo aniversário de Outubro?... A Sovkino, na pessoa de Eisenstein, vai mostrar-nos um Lênin falsificado, um certo Nicanorov ou Nicandrov... Prometo que no momento mais solene, e onde quer que seja, hei de vaiar e cobrir de ovos podres este Lênin falsificado.

É uma indecência. (17) E a culpa disso recai sobre a Sovkino, que não soube levar em conta, na ocasião devida, a importância do jornal cinematográfico e não o leva em conta agora também. E depois compramos na América os nossos jornais, a pêsso de dólar. (Aplausos.) (18) e (19)

INTERVENÇÃO NO DEBATE "OS CAMINHOS E A POLÍTICA DA SOVKINO"

- (1) Anotação taquigráfica, que não foi revista pelo autor.

A intervenção de Maiakóvski foi uma de suas investidas polêmicas contra a direção da Sovkino. Sobre o mesmo assunto escreveu diversos artigos. A frustração trágica a que foi submetido pelos burocratas da empresa estatal já foi abordada no presente trabalho (notas 67 e 88 da autobiografia "Eu mesmo") e no meu artigo "Maiakóvski e o cinema".

Um texto incompleto da intervenção foi publicado na coletânea "Em torno da Sovkino. Taquigrama de uma discussão...", Editora Teakinopietchát (Sigla de Teatro, cinema, imprensa), Moscou, 1928. O texto integral apareceu só em 1958, no Volume 65 da série Herança Literária, editada pela Academia de Ciências da U.R.S.S. (informação em O.C. XII, 651).

A discussão tivera início em 8 de outubro de 1927 na Casa da Imprensa, em Moscou, promovida por diversas organizações. Iniciara-se com a leitura de um relatório de P.A. Bliákhin, seguindo-se debate que logo assumiu caráter violento, com críticas à orientação seguida até então pela Sovkino. A discussão não pôde ser concluída na mesma noite, sendo adiada a continuação para 15 de outubro, na Casa Central dos Operários das Artes. Nesta segunda noite, houve muitas intervenções, inclusive duas de Maiakóvski, que também fez alguns apertes. Diversos jornais publicaram resumos da discussão.

- (2) C.M. Chvédtchikov, então diretor da Sovkino.
- (3) Filme produzido pela Sovkino em 1927.
- (4) Filme produzido, também em 1927, pela VUFKU (sigla de Empresa Cinematográfica da Ucrânia).
- (5) Filme produzido em 1927, dirigido por V.R. Gárdin. Chegou a ser exibido no Brasil.
- (6) Primeiro verso de um poema sem título. No taquigrama, figuram dois versos do poema. Em russo, a expressão "monumento incriado" tem um toque sacrílego (o que é frequente na obra de Púchkin), pois alude às imagens "incriadas" da tradição religiosa russa.
- (7) O poeta V.A. Jukóvski.
- (8) Alusão ao artigo de N. Bukhárin, "Apontamentos malvados".
- (9) Trata-se da figura em bronze de Pedro I da Rússia, fundada em 1883, segundo modelo do escultor M.M. Antokólski, e erguida em Peterhoff, hoje Pietrodvoriétz.
- (10) Os diretores S.M. Eisestein e E.I. Chub.
- (11) Trata-se do filme "A queda da dinastia dos Romanov".
- (12) O cenário "Como vai?", certamente o ápice da arte de Maiakóvski como cenarista. A história de sua leitura à diretoria da Sovkino foi relatada por ele também no artigo "Secorre!", publicado na Lef, número de fevereiro de 1927.

- (13) Iefrêmenko é a forma ucraniana do nome.
(14) A polícia política.
(15) O diretor I.A. Protazanov.
(16) Depois da primeira intervenção de Maiakóvski, A.P. Orliński dissera: "Quando vem Maiakóvski e critica o Comitê Principal de Repertórios, que é a oposição legal à Sovkino, eu considero isto uma crítica irresponsável, que não leva em conta as condições soviéticas".

- (17) Crítica ao filme "Outubro" de Eisenstein. Este era então atacado por ter feito um filme "formalista", mas a objeção de Maiakóvski é completamente diversa. Eis o que ele escreveria no artigo "Sobre cinema" (Jornal Kinó de Lenin grado, 7 de novembro de 1927):

"Aproveito o ensejo de uma conversa sobre cinema, para protestar mais uma vez contra as encenações de Lênin, por meio de todos esses parecidos Nicandrov. É repugnante ver um homem assumir poses parecidas com as de Lênin e fazer movimentos parecidos com os dele, quando por trás de toda essa exterioridade sente-se o vazio total, uma total ausência de pensamento. Um companheiro disse muito corretamente que Nicandrov não se parece com Lênin, e sim com todas as estátuas dele.

"Não queremos ver na tela o desempenho de um ator, sobre o tema de Lênin, mas Lênin em pessoa, que nos espie do telão cinematográfico, ainda que por poucos momentos. É uma imagem valiosa de nosso cinema.

"Dêem-nos jornais cinematográficos!"

- (18) Pouco antes do debate, os jornais soviéticos anunciaram que a Sovkino comprara nos E.U.A. jornais cinematográficos de 1918-1920 em que aparecia Lênin.
(19) Apartes de Maiakóvski que figuram no apêndice às O.C. : (XII, 653, 654):
Iákovlev. ...Para abastecer todas as nossas telas, precisamos de 200 filmes por ano... Poderá alguém nos dizer que temos número suficiente de cenaristas, incluindo Chklóvski e outros, que nos dêem os duzentos filmes de que precisamos?

Maiakóvski. Devo dizer que posso (ou: podem) dar 500.

.....
Bliákhin (intervenção final)... Quando examinávamos esse cenário em reunião da diretoria+, tivemos oportunidade de dizer que 500 komsomolianos o leram e aprovaram. Foi dito então claramente que os filmes deviam resgatar-se. Quer dizer que "Os rendados" são um resgate pago à opinião pública.

Maiakóvski. Houve alguma diretriz no sentido de se pagar resgate à opinião pública?

Bliákhin. Não houve semelhante diretriz, mas está atuando uma outra....., por assim dizer, uma orientação artística e ideológica: "...é preciso aceitar argumentos secundários e sobretudo de amor... Aprendam com os filmes estrangeiros como se devem quebrar pratos e esmigalhar narizes, e o resto virá por si".

Maiakóvski. E então? Existiu semelhante diretriz?

Bliákhin. Trata-se de uma formulação singela, sobre a qual não houve diretriz, mas que assim mesmo existe.

+ O cenário de "Os rendados", dirigido pouco depois por S.I. Iutkévitich.

B I B L I O G R A F I A

- Alighieri, Dante - La Divina Commedia, in Tutte le opere, pgg. 1-146.
"Rime petrose", in Traduzir e trovar, de Augusto e Haroldo de Campos, pgg. 68-98.
Tutte le opere, G.Barbèra, Florença, 1926.
- Ambrogio, Ignazio - Formalismo e avanguardia in Russia, Editôri Riuniti, Roma, 1968.
- Amicis, Edmondo De - V. De Amicis, Edmondo.
- Andrade, A.T. - (com Moniz Bandeira e Clóvis Melo) O ano vermelho - A Revolução Russa e seus reflexos no Brasil, Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1967.
- Andrade, Mário de - A escrava que não é Isaura, in Obra imatura, pgg. 195-300.
Obra imatura, Editôra Martins, São Paulo, 1960.
- Andrade, Oswald de - Um homem sem profissão - Memórias e confissões I. Sob as ordens de mamãe, Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro, 1954.
- Aragon, Louis - Littératures soviétiques, Editions Denoël, Paris, 1955.
8. Araujo, Laís, Corrêa de - V. Corrêa de Araujo, Laís.
9. Assiéviev, Nicolai - "Rúski stikh" (O verso russo), in Zatchém i komu nujná poésia, pgg. 92-108.
Zatchém i komu nujná poésia (Para que e para quem a poesia é necessária), Editôra O Escritor Soviético, Moscou, 1961.
10. Avílova, L.A. - A.P. Tchekhov v moiéi jízni (A.P.Tchekhov em minha vida), in Tchekhov v vospominániakh svoikh sovriemiênikov, pgg. 200-293.
Tchekhov dans ma vie, in Europe 104-105, agosto-setembro 1954, pgg. 55-123.
- Bábel, Isaac - "Autobiográfia", in Izbrancoie, pgg. 11-12.
Cavalaria vermelha, tradução de Berenice Xavier, Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1969.
Izbrancoie (Obras escolhidas), Editôra Estatal de Obras Literárias, Moscou, 1957.
Konárnia (Exército Montado, conhecido no Ocidente como Cavalaria vermelha), in Izbrancoie, pgg. 15-144.
- Bandeira, Moniz - v. Moniz Bandeira.
- Benjamin, Walter - "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", in Revista Civilização Brasileira 19-20, Rio de Janeiro, maio-agosto, 1968.

- Biéli, Andriéi - "Aleksandr Bl", in Poésia slova, pgg. 27-34.
Pietierburg (Petersburgo), edição refundida, A Época, Petrogrado, 1922.
Poésia slova - O smíslie poznánia (A poesia da palavra - Sobre o sentido do conhecimento), A Época, Petrogrado, 1922, 2nd photo-offset edition, Russian language specialties, Chicago, 1965.
- Bielinky, Tatiana - Histórias imortais de A.P.Tchekhov (introdução, seleção e tradução), Editôra Cultural, São Paulo, 1959.
- "Novie matieriali"
- Bilac, Olavo - Poesias, Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1938, 17a. edição.
- Blok, Aleksandr - "Nóvaia Amiérica" (A nova América), in Sotchiniênia v odnóm tómie, pgg. 230-231.
Sotchiniênia v odnóm tómie (Obras em um volume), Editôra Estatal de Obras Literárias, Moscou - Leningrado, 1946.
- Brecht, Bertolt - Teatro dialético, seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel, Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1967.
- Breton, André - Manifestes du surréalisme, Gallimard, Paris, 1963.
- Brik, L.I. - "Tchujie stikhi" (Versos alheios), in N.V. Reformátskaia, Maiakóvski v vospominániakh sovriemiênikov, pgg. 328-354.
- Brik, Óssip - "Zvukovie povtóri" (Reiteraões fônicas), in Poética, 1919.
"Ritm i sintáksis" (Ritmo e sintaxe), Nóvi Lef, 3-4,6, Moscou, 1927.
- Brito, Mário da Silva - V.Silva Brito, Mário da
- Brown, Edward J. Russian literature since the Revolution, Collier-Macmillan Ltd., Londres, 1969. (revised edition).
- Buarque de Holanda, Sérgio - "Rebelião e convenção", Diário Carioca, Rio de Janeiro, 20-4-1952.
- Búnin, I.A. - "Tchekhov", in A.P.Tchekhov v vospominániakh sovriemiênikov, pgg. 512-538.
O Tchékovie (Sobre Tchekhov), Editôra Tchekhov, Nova York, 1955.
- Campos, Augusto de - Canto I do Inferno de Dante (fragmento), tradução, Supl. Liter. de O Estado de São Paulo, 14-6-1969.
Foto-montagem Pound-Maiakóvski, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16-4-1967;
Invenção 5, São Paulo, dezembro 1966-janeiro, 1967, pg. 47.

- (com Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos) Poemas de Maiakóvski, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967.
- (com Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos) Poesia russa moderna, Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1968.
- (com Haroldo de Campos) Traduzir e trovar, Edições Papyrus Ltda., São Paulo, 1969.
- Campos, Haroldo de - A arte no horizonte do provável, Editôra Perspectiva, São Paulo, 1969.
- "Em dorso elefantino" de V.Khliébnikov (tradução), in Comentário 38, São Paulo, 2º trim. 1969, pg. 131.
- "Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto", in A arte no horizonte do provável, pgg. 35-52.
- "Maiakóvski em português: roteiro de uma tradução", Revista do Livro 23-24, Rio de Janeiro, julho-dezembro 1961, pgg. 23-50.
- "Maiakóvski e o Construtivismo", Supl. Liter. de O Estado de São Paulo, 29-9-1962. Metalinguagem, Editôra Vozes Ltda., Petrópolis, 1967.
- "Petrografia dantesca", in Traduzir e trovar, pgg. 61-67.
- (com Augusto de Campos e Boris Schnaiderman) Poemas de Maiakóvski, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967.
- (com Augusto de Campos e Boris Schnaiderman) Poesia russa moderna, Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1968.
- "Rimas pedrosas", in Traduzir e trovar, pgg. 68-98.
- (com Augusto de Campos e Décio Pignatari) Teoria da poesia concreta, Edições Invenção, São Paulo, 1965.
- (com Augusto de Campos) Traduzir e trovar
- Carpeaux, Otto Maria - As revoltas modernistas na literatura (1a. parte do volume 8º da História da Literatura Ocidental), Edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1968.
- Carr, Edward Hallett - V.Hallett Carr, Edward
- Carrera Guerra, E. - Antologia poética de Vladímir Maiakóvski (estudo biográfico e tradução), Editôra Leitura, Rio de Janeiro, 1963 (1a. edição) 2a. edição - s.d.
- Poemas de Maiakóvski (tradução), Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, Coleção Malderor, 1956.
- Chklóvski, Víctor - Jíli-bíli (Eram uma vez), Editôra O Escritor Soviético, Moscou, 1966.
- Khudójestvienaia prosa. Razmichliénia i razbóri (A prosa literária. Reflexões e análises), Editôra O Escritor Soviético, Moscou, 1961.

- O Maiakóvskom (Sôbre Maiakóvski), in Jíli-bíli, pgg. 257-412.
teórii prósi (Sôbre a teoria da prosa),
Moscou, 1929 (2a. edição).
Vstriétchi (Encontros), Moscou, 1944.
- Chráguin, B. - (com L. Pajitnov) "O poeta da Revolução e a época atual", Problemas da paz e do socialismo, setembro 1963, pgg. 68-84.
- Colucci, Michele - "Futurismo russo e futurismo italiano: qualche nota e qualche considerazione", Richerche slavistiche, vol. VII, Roma, 1964.
- Conrado, Aldomar - O teatro de Meyerhold, tradução, apresentação e organização, Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1969.
- Corrêa de Araujo, Laís - "Roda gigante", Supl. Liter. de Minas Gerais, 4 - 11 - 1967.
- Costa Lima, Luiz - "Il metodo stilistico e quello strutturale di fronte a un poeta brasiliano", Aut-aut, 109-110, Milão, janeiro 1969, pgg. 138-150.
- Croce, Benedetto - A poesia, tradução de Flávio Loureiro Chaves, Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pôrto Alegre, 1967.
Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, in Atti dell'Accademia Pontaniana, 1900.
- De Amicis, Edmondo - "La maestrina degli operai", in Il romanzo d'un maestro, Treves, Milão, 1890.
- Deutscher, Isaac - Trotsky - o profeta desarmado, Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1968.
- Dufrenne, Mikel - Le poétique, Presses Universitaires de France, Paris, 1963.
- Eco, Umberto - Obra aberta, Editôra Perspectiva, São Paulo, 1968.
- Eichenbaum, Boris - Skvoz litieratúru (Através da literatura), Mouton, Haia, 1962 (Slavistic printings and reprintings. Edição original: Acadiêmia, 1924).
- Eliot, T.S. - Introduction, in Ezra Pound, Literary essays, pgg. I-XV.
- Erlich, Victor - Russian formalism, Mouton, Haia, 1955.
- Gatto, Ettore Lo - Vide Lo Gatto, Ettore
- Gladkóv, Fiódor - Cimento (Fédor Gladkov), São Paulo, Unitas, 1933.

- Gramsci, Antonio - "Marinetti revolucionario?", L'ordine nuovo, 5-1-1921. Apud Sipario 260, dezembro, 1967, pg. 24.
- Gomes, Paulo Emílio Sales - Vide Sales Gomes, Paulo Emílio.
- Goriély, Benjamin - Ka (seleção, tradução para o francês e a apresentação de textos de V.Khliébnikov), Emmanuel Vitte, éditeur, Lyon, 1960.
Le avanguardie letterarie in Europa, Feltrinelli Editore, Milão, 1967.
- Grillandi, Massimo - "Majakovskij e gli futuristi italiani", Letteratura 69-70-71, maio-outubro 1964.
- Guerra, E.Carrera - Vide Carrera Guerra, E.
- Guerrero, Lila - Antologia de Maiacovski (seleção, tradução para o espanhol e prólogo) Editorial Claridad, Buenos Aires, 1943.
Obras escogidas de Vladimiro Maiacovski, (seleção, tradução, prólogo e notas), Editorial Platina, 4 volumes, Buenos Aires, 1957.
- Guilleminault, Gilbert - Le roman vrai de la IIIe République - (e outros) La belle époque, Denoël, Paris, 1958.
- Guinsburg, J - (com Zulmira Ribeiro Tavares), Quatro mil anos de poesia, Editôra Perspectiva, São Paulo, 1969.
- Hallett Carr, Edward - The bolshevik revolution (1º volume), The Macmillan Company, Nova York, 1951.
- Hegel, G.F.H. - L'Esthétique (10 volumes), 1º volume, Aubier-Montaigne, Paris, 1964.
- Holanda, Sérgio Buarque de - V. Buarque de Holanda, Sérgio.
- Houaiss, Antônio - "Carlos Drummond de Andrade" III, pg. 3, Supl. Liter. de Minas Gerais, 28-6-1969.
"Qual prefácio", in Hécio Martins, A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade, pgg. XI - XXIV.
Seis poetas e um problema, Edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1967.
- Ieláguin, I. - Tiómni guéni (O gênio sombrio), Editôra Tchekhov, Nova York, 1955.
- Istória Soviética Teatra
(História do Teatro Dramático Soviético), obra coletiva, Editôra A Ciência, volume 2º, Moscou, 1966.
- Ivanov, Viatcheslav V. - "Ritm poêmi Maiakóvskovo 'Tcheloviék'" (O ritmo do poema de Maiakóvski "O homem"), in Poetics, Poetyka, Poética, volume 2º, pgg. 243-276.
- Ivlev, D.D. - "OPOIAZ", in Krátkaia litieratúrnaia entziklopié dia, volume 5º, Moscou, 1968, pgg. 448-451.

- Iz tvórtcheskovo nasliédia soviétskikh pissátieliei (Da herança criativa dos escritores soviéticos), Série Herança Literária, Editôra A Ciência, Moscou, 1965.
- Jacobbi, Ruggero - Poesia futurista italiana (seleção, prefácio e notas), Guanda Editore, Parma, 1968.
- Jakobson, Roman - "A procura da essência da linguagem", in Linguística e comunicação, pgg. 98-117. Fonema e fonologia (seleção, tradução, notas e um estudo sobre o autor, de J. Mattoso Câmara Jr.), Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1967.
"Grammatical parallelism and its russian facet", Language, vol. XLII, abril-junho 1966, pgg. 399-429.
Linguística e comunicação, Editôra Cultrix, São Paulo, 1969.
"Notes préliminaires sur les voies de la poésie russe", in Elsa Triolet, La poésie russe, pgg. 17-28.
Noviéichaia rúskais poésia - nabróssok piér (A novíssima poesia russa - esboço primeiro), Tipografia "Política", Praga, 1921.
O pokoliênii rastrátivchem svoikh poetov (Sobre a geração que esbanjou os seus poetas), in Smiert Vladímira Maiakóvskovo (A morte de Vladímir Maiakóvski), Berlim, 1931.
- Jirmúnski, Víctor - Victor Zhirmunski, "The versification of Majakovski", in Poetics, Poetyka, Poética, pgg. 211-242.
- Katáiev, Valentin - "Kvadratura kruga" (A quadratura do círculo), Izbranie sotchiniênia, volume 5º, pgg. 331-395.
Izbranie sotchiniênia (Obras escolhidas), 5 volumes, Editôra Estatal de Obras Literárias, Moscou, 1956-1957.
- Khliébnikov, V.V. - Choix de poèmes, tradução e apresentação de Luda Schnitzer, Ed. Pierre Jean Oswald, Honfleur-Paris, 1967.
Gesammelte werke (Volumes 1º e 2º, reimpressão dos 4 primeiros volumes da edição russa de Obras reunidas), coleção Slavische Propyläen, Wilhelm Fink Verlag, Munique, 1968.
"Iskuchênie griéchnika" (A tentação do pecador), in Sobránie sotchiniêni, volume 4º, pgg. 19-21.
"Ka" in Sobránie sotchiniêni, volume 4º, pgg. 47-69.
Ka (seleção, tradução para o francês e apresentação de textos de Khliébnikov, por Benjamin Goriély), Emmanuel Vitte, éditeur,

Lyon - 1960.

(O cavalo de Prjevalski), in Stikhotvoriênia i poêmi, pgg. 79-81.

"La tentation du pecheur", in Elsa Triolet, Poésie russe, pgg. 257-259.

"Liebiédia búduchchevo" (A cisnéia do futuro), in Sobránie sotchiniêni, volume 4º, pgg. 287-289.

"Mi i domá" (Nós e as casas), in Sobránie sotchiniêni, volume 4º, pgg. 275-286.

"Rázin", in Sobránie sotchiniêni, volume 1º, pgg. 202-215.

Sobránie sotchiniêni (obras reunidas), Editora dos Escritores de Leningrado, 5 volumes, 1928-1933.

Stikhotvoriênia i poêmi (Poesias e poemas), Editora Escritor Soviético, Leningrado, 1960.

"Zanguézi", in Sobránie sotchiniêni, volume 3º, pgg. 317-368.

Knaurs Lexikon Moderner Kunst, Th. Knaur Nachf. Verlag, Munique, 1955.

Kondratov, A. - Matemática i poésia, Editora O Saber, Moscou, 1962.

Krátkaia litieratúrnaia entziklopiédia (Pequena Enciclopédia Literária), Volumes I-V, Moscou, 1962-1968.

Laffitte, Sophie - Tchékhov par lui-même, Editions du Seuil, Paris, 1955.

Lima, Luiz Costa - Vide Costa Lima, Luiz.

Lissétzki, El - "The future of the book" (El Lissétzky), New left review 41, janeiro-fevereiro, 1967.

Litieratúrnaia entziklopiédia (Enciclopédia literária), 12 volumes, Editora Estatal Enciclopédia Soviética, Moscou, 1929-1939.

Livi, Grazia - "Io so di non sapere nulla", Epoca 652, Milão, 24-3-1963, pgg. 90-93.

Lo Gatto, Ettore - L'estetica e la poetica in Russia, G.C.

Sansoni, Florença, 1947.

Letteratura russa, in Storia delle letterature moderne d'Europa e d'America, volume 5º, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Milão, 1958.

Storia della letteratura russa, Florença, Sansoni, 1943.

Storia della letteratura russa contemporanea, Nuova Accademia, Milão, 1963 (2ª edição).

London, Jack - Martin Eden, Penguin Books Inc., Nova York, 1946.

- Lotman, I.M. - Léktzii po strukturalnoi poétike. Vip. I - Vviediênie, teória stikhá (Aulas de poética estrutural. Série I - Introdução, teoria do verso), Atas da Universidade Estatal de Tartu, República da Estônia, 1964.
- Lukács, Georg - La destruction de la raizon, L'Arche, Paris, 1958, 2 volumes.
Realismo crítico hoje, Coordenada-Editôra de Brasília Ltda., 1969.
- Lunatchárski, A.V. - "Lojka protivoiádia" (Uma colher de antídoto), in Stat'i o litieratúrie, pgg. 705-707.
Stat'i o litieratúrie (Artigos sobre literatura), Editôra Estatal de Obras Literárias, Moscou, 1957.
- Maguire, Robert A. - Red virgin soil - soviet literature in the 1920's, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1968.
- Maciel, Luiz Carlos - Teatro dialético de Bertolt Brecht (seleção e introdução), Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1967.
- Maiakóvski, Vladímir - Antologia de Maiacovski, seleção, tradução para o espanho e prólogo de Lila Guerrero, Editorial Claridad, Buenos Aires, 1943.
Antologia poética de Vladímir Maiakóvski, estudo biográfico e tradução de E.Carrera Guerra, Editôra Leitura, Rio de Janeiro, 1963, 1ª edição (2ª edição - s.d.).
Obras escogidas, tradução, seleção, prólogo e notas de Lila Guerrero, Editorial Platina, 4 volumes, Buenos Aires, 1957.
Poemas, apresentação, resumo biográfico e notas de Boris Schnaiderman, tradução de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, Edições Tem, Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967.
Poemas, tradução de E.Carrera Guerra, Editôra Civilização Brasileira S.A., Coleção Maldoror, Rio de Janeiro, 1956.
Poesia russa moderna, Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1968, pgg. 147-182.
Pólnoie sobránie sotchiniêni (Obras completas), 12 volumes, Editôra Estatal de Obras Literárias, edição dirigida pela Academia de Ciências da U.R.S.S., Moscou, 1955-1961.
Vers et proses, seleção, tradução e apresentação de Elsa Triolet, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1952.

- Mandelstam, Ossip - Chum vriêmieni (O ruído do tempo), Sobranie sotchiniêni, volume 2º, pgg. 175-214.
Putiechéstvie v Armíeniu (Viagem à Armênia), ob. cit., vol. 28, pgg. 175-214.
Sobranie sotchiniêni (Obras reunidas), volume 2º, Inter-Language Literary Associates, Washington, 1964-1966.
- Marinetti, F.T. - Teoria e invenzione futurista, Arnoldo Mondadori, Verona, 1968.
- Markov, Vladimir - The longer poems of Velimir Khlebnikov, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1962.
- Martins, Hércio - A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1968.
- Marx, Karl - Contribuição à crítica da Economia Política, Editora Flama, São Paulo, 1946.
- Mattoso Câmara Jr., J. Fonema e fonologia de Roman Jakobson (seleção, tradução, nota e um estudo sobre o autor), Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1967.
- McLuhan, Marshall - The medium is the message - an inventory of effects, Bantam Books, Nova York, 1967.
Understanding media: the extensions of man, Signet Books, 6ª edição).
- Melo, Clóvis - (com Moniz Bandeira e A.T.Andrade) O ano vermelho - a Revolução Russa e seus reflexos no Brasil, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1967.
- Meyerhold, V.E. - O teatro de Meyerhold, tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1969.
"Slovo o Maiakóvskom" (Uma palavra sobre Maiakóvski), in Maiakóvski v vospominániakh sovriemiênikov, pgg. 283-287.
"Uma palavra sobre Maiakóvski", in Aldomar Conrado. O Teatro de Meyerhold, pgg. 237-244.
- Moniz Bandeira - (com Clóvis Melo e A.T.Andrade) O ano vermelho - a Revolução Russa e seus reflexos no Brasil, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1967.
- Motherwell, Robert - The dada painters and poets: an anthology, Witterborn, Schultz, Inc., Nova York, 1951.
- Oliecha, Iúri - Inveja, in Boris Schnaiderman, Novelas russas, pgg. 161-278.
Izbranie sotchiniénia (Obras escolhidas), Editora Estatal de Obras Literárias, Moscou, 1956.

- Ni dñid biez strótchki (Nem um dia sem uma linha), Editõra Rússia Soviética, Moscou, 1965.
- Závist (Inveja), in Izbranie sotchiniênia, pgg. 23-128.
- Pajitnov, L. - (com B.Chráguin) "O poeta da Revolução e a época atual", Problemas da paz e do socialismo, setembro 1963, pgg. 68-84.
- Papiérni, Z. Poetítcheski óbraz u Maiakóvskovo (A imagem poética em Maiakóvski), Editõra da Academia de Ciências da U.R.S.S., Moscou, 1961.
- Pasternak, Boris - Avtobiografítcheski otcherk (Ensaio autobiográfico), Sotchiniênia, volume 2º, pgg. 1-52.
- "Definição de poesia", in J.Guinsburg e Zulmira Ribeiro Tavares, Quatro mil anos de poesia, pg. 393.
- "Minha irmã vida hoje se desborda", ob. cit., pg. 394.
- "Poesia", ob. cit., pgg. 393-394.
- "Rietch na piérvom vsiessoiúznom s'iezdie soviétskikh pissátieliei" (Discurso no 1º Congresso Soviético de Escritores), Sotchiniênia, volume 3º, pgg. 216-278.
- Siestrá moia jizn (Minha irmã vida), in Sotchiniênia, volume 1º, pgg. 3-54.
- "Sõbre êstes versos", in J.Guinburg e Zulmira Ribeiro Tavares, Quatro mil anos de poesia, pg. 309.
- Pignatari, Décio - (com Augusto e Haroldo de Campos) Teoria da poesia concreta, Edições Invenção, São Paulo, 1965.
- Piscator, Erwin - Teatro político, tradução de Aldo Della Nina, Editõra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1968.
- Plisco, N. - "Maiakóvski, V.V.", in Litieratúrnaia entziklopíédia, volume VII, 1934, pgg. 46-74.
- "Pochchótchina obchchéstvienomu vkússu" (Bofetada no gôsto público), manifesto, O.C. XII, 244-245.
- Poética, edições da OPOIAZ, Petrogrado, 1919.
- Poetics, Poetyka, Poética, 2º volume, Mouton e Academia Polonesa de Ciências, Varsóvia, 1966.
- Pomorska, Krystyna - Russian formalist theory and its poetic ambience, Mouton, Haia, 1968.
- "Teorietítcheskie vzgliádi rúskikh futuristov" (As concepções teóricas dos futuristas russos), Anais do Instituto Universitário Orientale, Nápoles, X, 1967, pgg. 119-135.

- Pound, Ezra - ABC of reading, New Directions, Norfolk, Connecticut, s.d.
Literary essays (introdução de T.S.Eliot), Faber and Faber Ltd., Londres, s.d.
- "Problemi della comunicazione", Marcatre 16-17-18, Milão, julho-agosto-setembro 1969, pgg. 42-73.
- Púchkin, A.S. - "A dama de espadas", in O negro de Pedro, o Grande, pgg. 106-130.
O negro de Pedro, o Grande, tradução de Boris Schnaiderman, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1962.
"O poésii classítcheskoi i romantítcheskoi" (Sôbre a poesia clássica e a romântica), Pólnoie sobránie sotchiniêni, volume 7º, pgg. 32-36.
Pólnoie sobránie sotchiniêni (Obras completas), 10 volumes, edição da Academia de Ciências da U.R.S.S., Moscou, 1956-1958.
"Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Les consolations, poésies par Saint-Beuve." (resenha), ob. cit., volume 78, pgg. 235-245.
- Rait, Rita - "Tólko vospominánia" (Reminiscências apenas), in N.V. Reformátskaia, Maiakóvski v vospominániakh sovriemiênikov, pgg. 236-278.
- Reck, Michael - "A conversation between Ezra Pound and Allen Ginsberg", Evergreen review, Nova York, volume XII, junho 1968, pgg. 27-29, 84.
- Reformátskaia, N.V. - Maiakóvski v vospominániakh sovriemiênikov (Maiakóvski nas recordações dos contemporâneos), Editôra Estatal de Obras Literárias, Moscou, 1963.
- Ribeiro Tavares, Zulmira - V.Tavares, Zulmira Ribeiro.
- Rice, Tamara Talbot - V. Talbot Rice, Tamara.
- Riêmizov, A. - V rózovom blieske (No brilho róseo), Editôra Tchekhov, Nova York, 1952.
- Ripellino, Angelo Maria - Il trucco e l'anima, Giulio Einaudi, Turim, 1965.
Lênin (de Vladímir Maiakóvski), tradução e prefácio, Giulio Einaudi, Turim, 1967.
Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia, Giulio Einaudi, Turim, 1959 - série Piccola Biblioteca, 1966.
Poesia russa del novecento, Guanda, Parma, 1954.
Poesie di Chlébnikov, ensaio, antologia e comentário, Giulio Einaudi, Turim, 1968.
- Sales Gomes, Paulo Emílio - "O cineasta Maiakóvski", Supl. Liter. de O Estado de São Paulo, 16-12-1961.

- Sapir, Edward - El lenguaje, Breviarios del Fondo de Cultura Economica, Cidade do México.
- Schnaiderman, Boris - "Dois ásperos batalhadores", Supl. Liter. de Minas Gerais, 14-9-1968.
"Górki e Maiakóvski", Supl. Liter. de O Estado de São Paulo, 14-3-1964..
"Maiakóvski: evolução e unidade", in Poemas de Maiakóvski, pgg. 11-31.
Poemas de Maiakóvski, introdução, notas, tradução com Augusto e Haroldo de Campos, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967.
"Maiakóvski e o cinema", Supl. Liter. de O Estado de São Paulo, 18-3-1961.
"Maiakóvski e o formalismo", Supl. Liter. de O Estado de São Paulo, 31-3-1962.
Novelas russas, seleção, prefácio, notas e tradução, Editôra Cultrix, São Paulo, 1963.
O negro de Pedro, o Grande, de A.S.Púchkin, tradução, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1962.
(com Augusto e Haroldo de Campos) Poesia russa moderna, Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1968.
"Reflexões de um poeta", Supl. Liter. de O Estado de São Paulo, 28-4-1962.
"Uma antologia de Maiakóvski", Supl. Liter. de O Estado de São Paulo, 15-2-1964.
- "La sémiologie aujourd'hui en U.R.S.S.", Tel Quel 35, Paris, outubro 1968, pgg. 3-41.
- Silva Brito, Mário da - História do Modernismo Brasileiro I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna, Editôra Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1964, 2ª edição revista.
- Sterne, Laurence - The life & opinions of Tristram Shandy, Dell, Nova York, 1964.
- Structurno-tipologúitsheskie islédovania (Pesquisas tipológico-estruturais), coletânea, Editôra da Academia de Ciências da U.R.S.S., 1962.
- Sviertchkóv, N.A. - "Constructivizm", in Krátkaia litieratúrnaia entziklopiédia, 3º volume, pgg. 712-714.
- Talbot Rice, Tamara - A concise history of Russian Art, Frederick A. Praeger, Publishers, Nova York - Washington, 1965 (2ª edição).
- Tavares, Zulmira Ribeiro - (com J.Guinsburg) Quatro mil anos de poesia, Editôra Perspectiva, São Paulo, 1969.
- Tchekhov, A.P. - A.P.Tchekhov v vospominániakh sovriemiênikov (A.P. Tchekhov nas reminiscências dos contemporâneos), Editôra Estatal de Obras Literárias, Moscou, 1960.

- Histórias imortais (Anton Tschecov), introdução, seleção e tradução de Tatiana Belinky, Editôra Cultrix, São Paulo, 1959.
- Sobranie sotchiniêni (Obras reunidas), 12 volumes, Editôra Estatal de Obras Literárias, Moscou, 1959-1960.
- Tchernichévski, N.G. - Chto dielat? (Que fazer?), Editôra Estatal de Literatura Infantil, Moscou, 1950.
- Tchukóvski, Kornéi - Sovriemiêniki (Contemporâneos), Editôra Jovem Guarda, Moscou, 1963, 2ª edição.
Tchekhov, in Sovriemiêniki, pgg. 5-136.
- Todorov, Tzvetan - Théorie de la littérature (antologia do Formalismo Russo), Editions du Seuil, Paris, 1965.
- Triolet, Elsa - La poésie russe, Editions Seghers, Paris, 1965.
Maia, et proses, seleção, tradução e apresentação, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1952.
- Valéry, Paul - Oeuvres, 1º volume, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957.
"Poésie et pensée abstraite", ob. cit., pgg. 1314-1339.
- Warren, Austin - (com René Wellek) Theory of Literature, Penguin Books, Londres, 1968.
- Wellek, René - (com Austin Warren) ob. cit.
- Well, H.G. - La guerre des mondes, Editions L.Vandanme, Bruxelles, 1916.
The time machine and The island of Doctor Moreau, Tauchnitz edition, Leipzig, 1920.
- Zhirmunski, Victor - V.Jirmúnski, Víctor.
- Zóchchenko, Mikhail - Izbranoie (Obras escolhidas), The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1960.