

Pelas “gagueiras” da língua: a oficina poética de Vladimir Maiakóvski

Pedro Guilherme M. Freire

Língua que gagueja

Em prefácio não publicado aos poemas de Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, o poeta-pagão Ricardo Reis, escreveu sobre a dificuldade que enfrentava o crítico ao se confrontar com a obra de seu mestre: “Nestes poemas aparentemente tão símplices, o crítico, se se dispõe a uma análise cuidada, hora a hora se encontra defronte de elementos cada vez mais inesperados, cada vez mais complexos” (PESSOA, 1986, p. 122). Estes sustos e impactos da linguagem na poesia de Caeiro, observados por Campos, tem raiz em uma descoberta e uma afirmação curiosa feita pelo poeta. Acima do outeiro, entre flores e pedras, ele percebeu que pensar, na verdade, “é estar doente dos olhos” e que seus pensamentos eram todos sensações, vibrações imediatas, em contato sempre direto e novo com as coisas-do-mundo: “Penso com os olhos e com os ouvidos/ E com as mãos e os pés/ E com o nariz e a boca” (PESSOA, 1998, p. 221). Apenas assim, ele conseguia tocar e sentir o mundo com a simplicidade e a força sempre nova de quem molha uma planta ou prepara um jardim.

Não à toa, também, Caeiro tem sido estudado, para usar uma expressão de Deleuze, com um poeta que “faz a língua delirar”, criando novas sintaxes, permitindo outras relações entre as palavras, “medicando” a linguagem do seu uso agarrado, gasto. Um escritor como Caeiro, na visão do filósofo francês, é alguém que “inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira” (ibidem, p. 9). Com sua escrita, ele “traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar*” (idem). Este fenômeno, por sua vez, não configura “uma situação de bilinguismo ou de multilinguismo” (ibidem, p. 124), apesar, como diz, de se observar “Kafka, judeu tcheco escrevendo em alemão; Becket, irlandês escrevendo simultaneamente em inglês e em francês; Luca, de origem romena; Godard e sua vontade de ser suíço” (1995, p. 41). O que estes escritores fazem, e que independe de serem ou não naturais da língua em que escrevem, como é o caso dos poetas russos Khléb-nikov, Mandelstam e Biéli, “trindade russa três vezes gaga e três vezes crucificada” (1997, p. 129),

é antes inventar um uso menor da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles minoram esta língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. (1997, p. 124).

Esse processo, intenso e profano, “excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesma da linguagem” (idem). Nesta teoria, a linguagem já não é informação nem comunicação e a língua não se define mais pelo equilíbrio. A linguagem, diz Deleuze, é um mapa e não um decalque: “é transmissão de palavras funcionando como palavra de ordem, e não comunicação de um signo como informação” (1995, p. 14). Abandonando um dos principais postulados da linguística desenvolvidos desde Saussure – a língua é um sistema coerente, equilibrado, fundado em oposições binárias complementares (2008) – Deleuze pensa uma “gramática do desequilíbrio” onde “as disjunções tornam-se inclusas, inclusivas, e as conexões, reflexivas” (1997, p. 125). A língua passa a ser vista como uma língua aberta, onde a poesia, as gagueiras e delírios agem para que ela nunca se feche: “A gagueira criadora é o que faz a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio” (p. 126)

Poeta das palavras de ordem, da linguagem como “comando da vida” (DELEUZE E GUATTARI, 1995), Maiakóvski é um dos escritores que melhor se aproxima do conceito de “literatura menor” criado por Deleuze e Guattari. Revolucionário em suas múltiplas linhas, “acima das cruces e dos topos”, buscaremos, neste ensaio, encontrar as fissuras e “buracos” que o poeta abre na língua, por meio de uma análise, como diz Agamben, que nasce desde ou a partir do poema, estando atenta aos seus “institutos poéticos”, à sua inteligência material (2011).

Não se realizando, ao mesmo tempo, como um sujeito que vive (ou morre) isolado ou alheio às tempestades de seu tempo, torna-se importante situar o poeta no universo artístico da Rússia do início do século XX, relacionando-o com aquele, como diz Maiakóvski, que “foi o mestre de todos nós”: o poeta futurista Velimir Khlébnikov.

O quadro futurista

Cidade
corta-
da
como
árvore.

Quadrados-cartazes-colam:

Marchas de heróis, *mujiques*, operários, tomam a cidade como se toma uma casa, como o vento arrasta uma casa, uma porta.

Não se evita... “O movimento dos trabalhadores russos” cheira à aço.

Risca.

Soldados, poetas, suicidas, a cantam, a saúdam: “O poema é uma bomba na batalha do homem”. Todos à rua, em ato: “Para a rua, futuristas, tamborileiros e poetas”:

“*VCIEM*
VCIEM
VCIEM!”

Vciem,
Kitó bolchie nie mójiet!
Vmiestie
vyidítie
i idítie!

(A Todos/ Todos/ Todos/ Todos/ Juntos/ os que não mais suportam/ Saiam -/ e vão)⁷¹

Não há recuo.

Escuro.

A revolução entrou nos palácios, no filme, na vida.

A poesia moderna mostra seus poetas, o tempo suas “máquinas”. Nas tintas futuristas, o presente é um raio abrindo o século XXX. Força que cria e que nasce da revolução enunciada na Rússia e que em Outubro de 1917 se impôs ao mundo. Quando os *búdetliáni*⁷² Velimir Khlébnikov, Vladimir Maiakóvski, David Burliuk e Alexséi Krutchônikh lançaram o manifesto *Bofetada no gosto público*, em 1912, a revolução já estava presente. Uma transformação que devia ser feita

71 Todos os poemas colocados em russo neste texto foram traduzidos e transcritos pelo autor.

72 Esta palavra deriva do verbo *búdiat*, “será”, nome criado por Khlébnikov para batizar os poetas russos conhecidos como futuristas.

das pedras, com força de pedra, abolindo a velha ordem tsarista e as velhas formas de arte.

Se o futurismo italiano, como notaram Deleuze e Guattari, com sua exaltação molar, “enuncia bem as condições e as formas de organização duma máquina desejante fascista” (1972, p. 324), o futurismo russo, com sua radicalidade anárquica, produziu máquinas revolucionárias de dimensões incríveis que irradiaram no cinema, na pintura, no teatro, na arquitetura, no poema, propondo sempre uma arte que estivesse “amarrada à vida” e que re-criasse a existência. Nascido entre as grandes tempestades do século, em meio a guerras e revoluções, soube ouvir o “rumor do tempo”, colar os olhos ao chão, sem perder o minuto do voo e da bala.

“Colombo dos novos continentes poéticos”, como o chamou Maiakóvski (1984, p. 151), Velimir Khlébnikov foi o mestre desta “novíssima poesia”. Sua obra, ainda bem desconhecida no Brasil, carrega consigo muitas das aventuras futuristas, sendo profundamente inovadora, ousada e bem construída. Reúne séculos de experimentações com as quais o mundo buscaria, depois da sua morte, afirmar a “língua como língua”, o tempo da palavra liberta, viva. Tendo morrido às escuras, tratado como um doente de tipo “esquisito”, Khlébnikov não era poeta “para consumidores”, para leituras fáceis acostumadas a formas envelhecidas. “Não se pode lê-lo. Khlébnikov é poeta para o produtor” (MAIAKÓVSKI, 1984, p. 151). Em tempos de revolução, sua poesia era mais revolucionária que o gosto público, ponta de lança contra as muitas faces do conservadorismo: “Não há nada mais avesso ao ‘poético’ que se consagrou do que a linguagem de Khlébnikov. Mestre dos mestres em poesia, sua linguagem é a mais despojada de literatice, a mais arrojada, a mais próxima do genuíno espírito da língua” (SCHNAIDERMAN, 1977, p. 78).

Rejeitado pelo Estado soviético e ao mesmo tempo tratado como o “maior poeta do mundo em nosso século” por escritores e linguistas como Roman Jakobson, sua poesia é extremamente rica e diversa, tendo no trabalho com a palavra, a “palavra como tal”, como som, como imagem, como elemento rítmico, como meia ou outra-palavra de uma nova-língua, sua grande operação. No manifesto *Deklarátsiia Slová kak Takovóvo* (Declaração da palavra como tal), escrito em 1913 com Alekséi Krutchônikh, ele expõe a luta contra a “língua congelada”, a língua “saturada”, da qual fala Guimarães Rosa (1991), cheia de amarras que a impedem de ser como ela é: “Até nós eram feitas as seguintes exigências à língua: que fosse clara, pura, limpa, sonora, agradável (doce) aos ouvidos, expressiva (relevante, colorida, brilhante). (...) Pensamos que a língua deve ser antes de tudo língua.” (KRUTCHÔNIKH *apud* FRANCISCO JUNIOR)

Afirmar a língua como eterna possibilidade, como força viva, explorando as múltiplas alianças e caminhos nela guardados, é o que buscam os poetas futuristas que inventaram a língua *Zaúm* (em russo, *зайум*), ou língua “transmental” (do prefixo “za” - “por”, “através” - unido à palavra “um” - “mente”, “razão”), modo de expressão e realização da linguagem que acontece para além do “muro de pedra”, das limitações do racionalismo ocidental denunciadas pelo “Homem do subsolo” de Dostoiévski (2000). As vastas novidades alçadas pela transracionalidade, como a “montagem e desmontagem das palavras; a transformação de nomes próprios em verbos, de substantivos em adjetivos e vice-versa; o registro dos cantos dos pássaros; a formação de palavras nas línguas eslavas em geral” (SCHNAIDERMAN, 2001, p. 22), entre tantas outras, não permitem, contudo, reduzi-lo a condição de “poeta transmental”, como vemos muitas vezes. A transracionalidade, no caso de Khlébnikov, é sempre mais um dos recursos de uma “língua estrangeira” aberta na própria língua (DELEUZE, 1997), não havendo, inclusive, “nenhuma obra que se possa classificar como completamente *zaúm*” (FRANCISCO JUNIOR, p. 157). Do mesmo modo, ver em seus poemas uma ausência plena de sentido, uma completa perda do significado e ruptura do signo, constitui outro equívoco. Se analisarmos, como sugere o poeta, a palavra *em* poema como um “bloco de pedra” que forma e existe em edifício, em relação autônoma com outros blocos, percebemos como ela é dotada de sentido tanto em sua aparição por pedaços como na forma e unidade da obra. O trecho abaixo, extraído de *Zanguézi*, é um bom exemplo:

Véo-véia: o verde da árvore,

Nijeóty: o tronco escuro,

Mam-eámi: isto é o céu,

Putch e tchápi: a gralha negra.

Mam e émo: isto é a nuvem.

(KHLÉBNIKO apud FRANCISCO JUNIOR, p. 102)

Fora da estrutura, isolados, *Véo-véia* (Вэо-вэя), *Nijeóty* (Нижеоты), *Putch* e *tchápi* (Пучь и чапи) não possuem qualquer sentido dentro da língua Russa, o que leva os ouvintes de *Zanguézi*, ainda amarrados à “língua congelada”, à exclamação e à pergunta: “Que confusão doida,/ que tagarelice. Senhor *Zanguézi*, em que língua vós falais?” (p. 101). Porém, quando articulados entre si e com outras palavras, juntam duas perspectivas fundamentais para o futurismo: o som e a imagem. Tornam-se, como o próprio *Zanguézi* anuncia, “canções em fonopintu-

ras, onde o som pode ser azul-claro, azul-escuro, negro, vermelho” (p. 102). Caso parecido se observa em um poema analisado por Krystyna Pomorska, quando ela mostra que frases e vocábulos como estes: “Bobeóbi cantar de lábios,/ Lheeómi cantar de olhos” (p. 130), na estrutura inteira do poema, adquirem função significativa, sendo “transposição da sequência visual para a sequência sonora”. Nesta ideia, “a boca, os olhos, o rosto teriam tal e qual forma se os transferíssemos para dentro de categorias sonoras, talvez musicais” (Idem).

Ao lado de Khlébnikov, Maiakóvski é o poeta mais importante e conhecido do futurismo russo. Se não chega a ser tão original ou “experimental” quanto o primeiro, ele, entretanto, não tem nada a ver com o moralista de auditório, o homem de Estado careta e burocrático como ficou conhecido, depois de sua morte, quando foi “capturado” por Stálin e intitulado como o “artista da Rússia soviética”. Sempre em busca de uma arte presa à vida, Maiakóvski encontrou no futurismo e no caminho aberto por Khlébnikov tanto a bala como o gatilho. As ideias futuristas sobre a arte, a língua, a poesia, a teoria da “palavra em liberdade”, estiveram presentes em sua obra do início ao fim, alcançando, obviamente, uma dimensão própria em seu trabalho:

Maiakóvski tomou dos futuristas a criatividade programática da palavra poética, a fixação na renovação da linguagem, mas para ele tudo isso deveria ter um objetivo além da palavra em si mesma. Enquanto os “poetas transracionais” se concentraram no material linguístico como sendo o tema em si, Maiakóvski aplicou suas experiências linguísticas ao contexto social. Deste modo a temática revolucionária encontrou a mais forte expressão em sua poesia e mesmo os seus motivos mais pessoais são elevados a uma escala social e às vezes universal: “Segundo motivos particulares, sobre o cotidiano de todos” (POMORSKA, p. 149)

O rígido trabalho de composição do poema, a teoria da “arte industrial”, os elementos formais da obra poética, mostram como a sua poesia está intrinsecamente ligada à revolução artística proposta pelo futurismo russo. Devido às limitações que impõe um curto ensaio, tentaremos destacar quatro elementos de sua oficina poética – o trabalho com o verso, o ritmo, a rima e a imagem -, buscando mostrar a forte relação que sua poesia possui com o conceito de “literatura menor” pensado por Deleuze.

A biomecânica do verso: o *enjablement* como montagem

Agamben, em *O fim do poema*, pensando os limites e diferenças entre prosa e poema, partiu de uma tese de Valéry – “O poema é a hesitação prolongada

entre o som e o sentido”, que já havia sido retomada por Jakobson - para definir a possibilidade de *enjambement* como o “único critério que permite distinguir o poema da prosa” (2011). Neste mesmo ensaio, o filósofo conceitua o *enjambement* como “a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica” (Idem). Como nota Pucheu, o *enjambement*, com seu “intervalo de insustentabilidade”, sua “paragem articuladora de diferenças tensivas”, é o que permite que o poema revele “o próprio ter lugar da linguagem enquanto linguagem” (p. 77), garantindo a tensão, a cisma, entre som e sentido, entre uma série semiótica e uma série semântica.

Na poesia russa, não parece exagerado dizer que Maiakóvski é o poeta, por excelência, do “enjambement”, pois ele é o grande poeta da “montagem de planos”, como o são Eisenstein no cinema, Rodtchenko na fotografia e Meierhold no teatro. A teoria da montagem, como elaboraram estes quatro nomes fantásticos da vanguarda russa, é a realização máxima do *enjambement* na arte revolucionária soviética, pois ela - através da pausa, da suspensão, dos cortes e re-dobras na linha longa, das *versuras* - busca justamente a originalidade da palavra criadora, a diferença ao invés da identidade, o choque e o susto - “a sequência típica de impacto” (EISENSTEIN, 1989) -, em contraste com a previsibilidade e passividade a que são jogados os leitores dos versos e imagens “bem encadeadas”, lógicas, com conexões fáceis e automáticas.

Os comentários de Eisenstein sobre a poesia de Maiakóvski são excelentes para compreender o trabalho com a montagem entre a vanguarda russa: “O verso curto de Maiakóvski, seu combate contra o verso longo é, em essência, semelhante ao nosso combate no cinema contra o plano geral. O plano geral corresponde exatamente à linha longa do verso” (1989, p. 72). Conversando com seus alunos, em um de seus cursos sobre *O Capote*, de Gógol, ele pergunta: “E o que faz Maiakóvski? Se vocês leram *Como fazer versos?* sabem porque ele quebra o verso, porque transporta de uma linha a outra, criando degraus articulados. É para destacar cada elemento, que deve funcionar como um fragmento autônomo e não se perder, não desaparecer no amontoado do plano em geral” (p. 72-73). Como exemplo, Eisenstein cita o poema *A Serguei Iessiênin*: “Vácuo.../ Você sobe/ entremeadado às estrelas”, onde o poeta “divide um único trecho descritivo em três fragmentos de montagem completamente nítidos” (p. 73), substituindo os limites da linha pelos limites da tomada⁷³.

73 Segundo Eisenstein, “o esquema formal de um poema, em geral, observa a forma de estrofes distribuídas internamente de acordo com a articulação métrica – em versos. Mas a poesia também nos proporciona outro esquema que tem um poderoso defensor em Maiakóvski. Em

A montagem, para Eisenstein, compreendida como a engenharia e combinação de “planos”, de “fotofragmentos da natureza” (2002, p. 15), não é um princípio apenas do cinema, mas das artes em geral. Com seus choques e justaposições, ela que atribui dinamismo a obra de arte, sendo responsável por “este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador” (ibidem, p. 21). Na Rússia que acelerava suas máquinas, a montagem, pelo próprio processo de produção, está diretamente ligada a tentativa de se construir uma arte industrial, forte e veloz. Já não havia tempo e lugar para uma lírica mole ou para a velha prática, como dizia Manuel Bandeira, de “macaquear” a sintaxe estrangeira (1986). Os novos poemas deviam ser nítidos como a água e violentos como o fogo, como o ferro que se choca sobre a pedra:

Nada de supérfluo. Isto é essencial na arte industrial, na arte futurista. Nenhuma pose, nenhuma tagarelice, nada de adocicado, nada de saudades do que passou, nenhum misticismo. Na Rússia, demos um fim aos limões espremidos e aos ossinhos de galinha roídos do mundinho minúsculo da intelectualidade liberal e mística. ‘Para a rua, futuristas, tamborileiros e poetas’ – 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” (p. 133).

A busca pela “construção da vida” passa ser o fio condutor das vanguardas reunidas na *Lef*. No dia 24 de Novembro de 1922, “vinte e cinco membros do INCHUK (Tátlin, Ródtchenko, Lavinski, Popova, Stiepánova, etc.) proclamaram superada a pintura de cavalete e supérflua qualquer atividade artística que não tivesse fim produtivo” (RIPELLINO, p. 117). No mesmo período, Meierhold lançava fogo contra a “velharia teatral” e defendia os cartazes e palavras-de ordem: “Longe de nós o burguês bem-estar pictórico! O espectador de hoje exige *cartazes!* Ele precisa de materiais palpáveis, ele precisa do jogo dos volumes e das superfícies” (MEIERHOLD *apud* GUINSBURG, p. 71). Promovendo o “Outubro teatral”, em cenários com cubos, rodas, cordas, máquinas, automóveis, bicicletas – feitos por artistas construtivistas -, sem a antiga oposição público-palco, no curso dos espetáculos eram enunciados slogans revolucionários, “mensageiros”

seu ‘verso cortado’, a articulação é feita não de acordo com os limites do verso, mas de acordo com os ‘limites do plano” (2002: p. 47). Na teoria da linguagem em Maiakóvski, esta substituição é necessária para potencializar a percepção, sufocada pelas estruturas padrões do verso: “a nossa pontuação habitual, com pontos, vírgulas, sinais de interrogação e de exclamação, é demasiado pobre e pouco expressiva, em comparação com os matizes da emoção, que hoje em dia o homem tornado mais complexo põe numa obra poética.” (1971, p. 199).

liam as últimas notícias do Exército Vermelho, grupos de soldados subiam ao palco com banda e estandartes, e, nos famosos macacões operários – a *prozodeja* – os atores-proletários faziam acrobacias unindo um esquematismo de gestos à um gosto pelo grotesco, “pela piléria e pelo cômico, que tinham suas origens nos princípios da comédia de improviso” (RIPELLINO, p. 129).

As analogias feitas entre Maiakóvski e Meirhold são bem precisas e não passam somente pela arte de agitação e propaganda, de participação política, com medidas matemáticas e concisas “amolecidas” por um universo místico e grotesco⁷⁴, que aproximam os dois autores. O verso de Maikóvski, com seus cortes, saltos, sons, acrobacias, realiza-se como um ator “biomecânico”, tal como elaborou o grande diretor, fuzilado a mando de Stalin em 1940. Meierhold, buscando substituir o ator intuitivo do teatro de Stanislávski, envolto em questões psicológicas e experiências interiores, por um ator-operário, um ator-ginasta, criou um novo sistema teatral que denominou de “biomecânica”. Neste, por meio de um forte treinamento físico envolvendo “a ginástica, as acrobacias, a dança, a dança rítmica, o boxe, a esgrima” (MEIHERHOLD, p. 296), o ator visava obter um pleno domínio do seu corpo, de sua possibilidade expressiva no tempo e no espaço. Como nota Béatrice Picon Vallin, “os exercícios desenvolvem no ator a faculdade de sentir interiormente tudo o que pertence ao exterior” (p. 60).

No manifesto *Montagem de atrações*, o jovem Eisenstein, aluno de Meierhold, vai colocar a biomecânica como um princípio que deveria fazer parte do que chamou de *atração*, ou seja, todo aspecto agressivo, todo elemento que submete o espectador “a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais”. O cinema e o teatro, por meios das *atrações* e incorporando princípios básicos do circo, do *music-hall*, do *Fox-trot* e do *jazz*, dos ideogramas orientais, criariam uma obra dinâmica capaz de determinar “a possibilidade de o espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final.” (1983, p. 189)

74 Em Maiakóvski e Meierhold, apesar do construtivismo acentuado e a defesa intransigente da razão, da ciência, da produção, da exatidão geométrica, da velocidade das máquinas, o poema e o humano nunca vivem (ou deixam de viver) em uma “gaiola de ferro”, como prognosticou Weber caso a racionalização técnica do Ocidente chegasse ao seu desenvolvimento máximo ou elevado. Nestes dois artistas, a técnica matemática de composição funde-se com algum elemento maior, de desequilíbrio, seja o místico, o burlesco, o fantástico, o ridículo. O tom hiperbólico, mágico, que é, para ambos, a própria revolução, impede que o ser humano vire um robô e que a vida perca a alegria e a surpresa. Em poemas como o “Homem” e em peças como “O percevejo”, estas ideias ficam claras.

Voltando ao verso de Maiakóvski, podemos dizer que sem a sua *aparelhagem de montagem*, sem os seus movimentos *biomecânicos*, suas *atrações*, sem o *enjambement* e outros “institutos poéticos”, Maiakóvski morre como poeta. Sua obra cai no “frasear lógico” e sua poesia torna-se “prosa deteriorada” (TINIANO, 1975, p. 23). Um poema como *Pro Eto* (sobre isto), sem o *enjambement* e seu jogo rítmico-sonoro, sem as suas imagens e sua forma em escada, seus cortes, torna-se às vezes apenas uma carta de amor, até mesmo boba. Todavia, como foi escrito, com todo o seu jogo de pausas e sons, sua forma fotográfica, ele realiza-se como um poema fantástico (1988, p. 349):

Eta tiema
 sieitchas
 i molitvoi u buddy,
 i u niegra vostrit na roziaiev noj.
 Iesli Mars,
 i na niem rot odin cierdtsieliudy,
 to i on
 sieitchas
 skripit
 pro to j⁷⁵

Como observou Irene Machado, nota-se na estrutura do poema “um projeto fotográfico de composição” onde “as frases poéticas são verdadeiras *tomadas* fotográficas” (p. 184). Não à toa ele foi publicado junto às foto-montagens criadas por Rodtchenko. Os cortes-colagens e as inversões de ângulo das tomadas fotográficas almejavam um mesmo objetivo que o de Maiakóvski: a des-automatização da percepção, a singularização dos objetos (CHKLOVSKI, 1972) por meio de montagens inusitadas capazes de falar de objetos cotidianos de modo não familiar, não usual: “para acostumar as pessoas a ver a partir de novos pontos de vista, é essencial tirar fotos de objetos familiares, cotidianos, a partir de perspectivas e de posições completamente inesperadas” (RODTCHENKO, p. 60).

O próprio encadeamento sonoro do poema e suas *versuras* exigem uma leitura diferente, “não prosaica”, justificada pelos formalistas do *Opaiaz* pela existência de leis próprias da linguagem poética que opõem o verso à prosa, o ritmo

75 Este é o tema/ agora/ é como uma prece de Buda/ e tece a faca do negro nos amos./ E se Marte,/ possui um coração humano/ ora/ ele agora/ range sobre o próprio canto.

à sintaxe (BRIK, 1971)⁷⁶. A forte ligação de sua poesia com uma “linguagem das ruas”, nesse sentido, não torna a sua linguagem “corriqueira”, formulada como qualquer operação linguística cotidiana. Ela não tem nada a ver com esta “linguagem corrente”, este “monstro morto”, como diz Guimarães Rosa, que “expressa apenas clichês” (p. 88). Maiakóvski sabe muito bem que “o que está morto não pode engendrar a ideia” e que “não se pode fazer desta linguagem corrente uma linguagem literária” (idem); por isso, ele, aluno de Khlébnikov, capta os instantes de vida, trabalha as *virtualidades* do idioma, e quando assimila “elementos frescos da língua cotidiana”, é para que estes “novamente nos alegrem, nos assustem e nos incomodem de novo” (JAKOBSON, 2001, p. 93).

Não acreditar em uma separação natural ou arbitrária entre escrita e fala, linguagem poética e “linguagem prática”, não significa, para Maiakóvski, em rejeitar os “institutos da poesia”, mas a visão tipicamente naturalista “da linguagem poética como uma espécie de dado ‘empiricamente’ distinto da linguagem corrente” (JAKOBSON, POMORSKA, 1985, p. 56). É compreender a poesia como uma possibilidade capaz de se manifestar em um slogan, um cartaz, uma conversa no ponto de ônibus, um romance, sem reduzi-la à academia ou ao metro das sílabas⁷⁷.

76 Ossip Brik, por exemplo, em seu ensaio *Ritmo e Sintaxe*, considera que “as estruturas sintáticas aparentemente similares podem ser inteiramente diferentes do ponto de vista semântico, se surgem num discurso semântico ou prosaico. O verso *Ty youchest zuat' chto delal já na vole* (queres saber o que fazia quando estava em liberdade) será lido diferentemente nas línguas prosaica e poética. No discurso prosaico, toda a força da subida entoacional repousa sobre a palavra *na vole* (em liberdade); no discurso poético será repartida regularmente entre as palavras *znat'* (saber) *delas ja* (eu fazia) e *ma vole* (em liberdade). No exemplo citado, a ordem das palavras na língua prosaica necessita de uma certa entonação que a estrutura rítmica da língua poética não admite. Por isso, uma estrutura prosaica do verso destruiria sua estrutura rítmica” (p. 136). Esta discussão será melhor desenvolvida por Tinianov ao diferenciar ritmo e ritmicidade (ritmo na prosa) (1975) e por Maiakóvski em *Como fazer versos?* (1972).

77 A preferência de Maiakóvski – após a revolução - por slogans e versos de propaganda, fomentou receios, quanto a possível redução do poema à prosa, até mesmo em alguns de seus colegas como Roman Jakobson: “O caminho do poema elegíaco chegou ao fim para Maiakóvski no ano de 1923. Seus versos de propaganda constituem provisões poéticas que mostram suas experiências na elaboração de um material novo, no aperfeiçoamento de gêneros literários não cultivados. Quando fiz observações céticas a propósito desses versos, Maiakóvski me contestou: *Mais tarde entenderás também estes*. E quando apareceram as comédias *O percevejo* e *Os banhos*, compreendi definitivamente o imenso trabalho de laboratório com a palavra e sobre o tema que marcaram os versos de Maiakóvski nos últimos anos. Compreendi a forma magistral empregada neste trabalho que não apenas registra as primeiras experiências no campo da prosa teatral, como também mostra as infinitas possibilidades de crescimento imersas dentro delas.” (p. 180 *apud* MACHADO, 1989).

Entre o som e o sentido

O rico trabalho com os sons na língua foi um dos alcances principais do futurismo russo. Segundo Eikhnenbaum, com suas experiências sonoras, os poetas futuristas deram uma reviravolta na arte, favorecendo, junto à crise da estética filosófica, o próprio surgimento do formalismo e suas pesquisas sobre as “formas linguísticas autônomas” em poesia:

As tentativas futuristas de poesia transracional tiveram uma importância essencial porque figuraram numa demonstração contra as teorias simbolistas, que ousavam ir além da noção de sonoridade que acompanha um sentido, e que desta forma desvalorizava o desenvolvimento dos sons na língua poética (1971, p. 10)

Famoso por suas apresentações e leituras de poemas em auditórios, Maiakóvski construiu uma poesia onde o som ocupa um lugar fundamental. Se não chegou a realizar vastas operações com a língua *Zaúm*, Maiakóvski trabalhou intensamente a poliritmia, a polifonia, a livre-acentuação, as aliteraões, iteraões, homofonias e dissonâncias sonoras. Por meio, às vezes, de simples repetições de sons consonantais, colocadas “em oposição aos padrões ‘melodiosos’ das vogais na poesia simbolista” (POMORSKA, p. 154), ele fazia o poema marchar, numa tropa sonora agressiva e triunfal.

Sua poesia, como a define Chklovski, é uma “poesia oratória” construída para impactar o leitor, quem a ouve, quem a recita. As vastas repetições de letras ou vocábulos inteiros, “a construção em plataformas”, visavam liberar a palavra poética do automatismo e da necessária submissão às imagens, como defendiam os simbolistas (1971, p. 217). A posição tomada por Ossip Brik de que o verso não pode ser reduzido nem às formas isoladas da sintaxe (na sua visão, a combinação de palavras na língua cotidiana) e nem aos padrões rítmicos exclusivos (combinaões meramente fônicas), devendo ser compreendido como uma “combinação de palavras ao mesmo tempo rítmica e sintática” (p. 136), ajuda a entender a poética de Maiakóvski. Em um poema como *Pro Eto*, observamos como as palavras, por meio de iteraões (*móji et, oná*), aliteraões (*kak, kartotchikie, kracivaia*) e homofonias (*alliei, zveriei, dorójkoi, tójie*, etc.), também são combinadas de acordo com o seu efeito sonoro próprio, sem seguir leis puramente semânticas ou métricas:

Mojiet,
 mojiet byt,
 kogdá-nibudy
 dorojkoj zoologitcheskir alliei
 I oná —
 Oná zveriei liubila —
 Tojie stupit v sad,
 ulybaiac,
 vot takaia,
 kak na karpotchkie v stolie.
 Ona kracivaia —
 ieió, navierno, voskrieciat.

Maiakóvski, como diz Brik, estabelece uma “síntaxe rítmica”, combinando as palavras de um modo que potencializa sua expressão sonora sem eliminar o sentido e abandonar a linguagem cotidiana. No poema *150.000.000*, por exemplo, ele expande o “fator construtivo do ritmo” (as alianças dinâmicas) aos demais elementos do verso (TINIANOV, 1975), jogando com a possibilidade de declinação das palavras na língua russa, (re)costurando a síntaxe prosaica e colocando a última palavra do primeiro verso - *imiá* – em conexão fônica com sílabas tônicas nos versos seguintes: “*150.000.000 mastiera etoi poemy imiá./ Pulia – ritm./ Rifa – ogon iz zdania v zdanie./ 150.000.000 govoriat gubami*” (MAIAKÓVSKI p. 330)” (150 milhões de mestres é o nome deste poema/ A bala – ritmo./ Rima – fogo, de edifício a edifício./ 150 milhões falam pela minha boca”). Se o primeiro verso fosse escrito em forma prosaica – O nome do mestre deste poema é 150 milhões (*Imiá mastiera etoi poemy 150.000.000*) - o poema perderia em expressividade, força e surpresa, rendendo-se às pressões da “clareza” (PAZ, 1971).

Podemos perceber, portanto, que a definição do verso feita por Brik como “o resultado do conflito entre o *nons-sens* e a semântica cotidiana” (p. 138) já esboçava a futura definição do poema feita por Paul Valéry e nascia influenciada pelas transformações poéticas colocadas pelos futuristas. Para desenvolver estas questões, destacaremos agora a rima e o ritmo e o papel que ocupam no poema de Maiakóvski.

Rima e ritmo

Em *Como fazer versos?*, Maiakóvski faz a seguinte observação sobre as preparações rítmicas na poesia: “o esforço de organizar o movimento, de organizar os sons ao redor de si, depois de determinar o caráter destes, as suas peculiaridades, são um dos mais importantes trabalhos poéticos permanentes”.

O ritmo, nesse sentido, é visto como “a força básica, a energia básica do verso” (1984, p. 187), devendo ser trabalhado passo a passo, tempo a tempo: “E eis-me caminhando, balançando os braços e mugindo, ainda quase sem palavras, ora encurtando o passo, para não estorvar os mugidos, ora mugindo mais depressa, no ritmo dos passos. Assim se desbasta e se forma o ritmo, base de todo trabalho poético...” (p. 186).

Para o poeta desenvolver em si “justamente este sentimento de ritmo e não decorar as medidzinhas alheias”, adverte Maiakóvski, é preciso trabalhar intensamente o *som*, encontrar as medidas certas que melhor se adéquam a cada tema específico. E para isso, pensa Maiakóvski, é fundamental a rima, sobretudo uma rima que não seja transparente demais, “demasiado completa”, feito “verbo com verbo, substantivo com substantivo, com as mesmas raízes ou no mesmo caso de declinação” (p. 192), incapaz de estranhar e deter a atenção do leitor. Na literatura, como diz Guimarães Rosa, ao contrário das estruturas lógicas onde os caminhos são sempre fáceis e previsíveis, “o leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa” (ROSA *apud* SOUZA p. 19): ele deve se espantar.

A criação de uma “rima inusitada”, onde as “disjunções tornam-se inclusivas, e as conexões, reflexivas” (DELEUZE, 1997, p. 125), foi uma das maiores novidades, segundo o próprio Maiakóvski, de sua poesia: “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” (idem). Em contraposição às rimas gastas do velho verso russo⁷⁸, Maiakóvski criou uma rima revolucionária e dinâmica, que soube misturar-se com formas que já se encontravam na canção popular, nos provérbios e na linguagem das ruas: “ha sido necesario un rejuvenecimiento de la rima, para que ésta, a su vez, determine los límites de las unidades rítmicas. Esta rima se ha reducido al estado en que se encontraba em el canto popular y en el proverbio” (CHKLOVSKI, p. 115).

78 Muitos críticos literários e poetas, já no início do século XIX, notavam na língua russa poucas possibilidades de rima e que estas encontravam-se “esgotadas”. Puchkin, por exemplo, dizia: “Pienso que con el tiempo llegaremos al verso libre. En la lengua rusa hay escasez de rimas. Una llama a la outra (...). A quien no há aburrido Ljubóv (amor) y króv (sangre), trudnyj (difícil) y cudnyj (maravilhoso), vernyj (fiel) y licemernyj (hipócrita), etcétera?” (p. 113). Nesse sentido, diz Chklovski: “El verso de Maiakovski, em su desarrollo, resuelve muchas cosas em la historia del verso ruso. Maiakovski rechazó la versificación tónica y silábica, el contagio de las sílabas. Pushkin ya consideraba que el futuro del verso ruso estaba em la versificación popular. (p. 112)

A rima é tão importante na poesia de Maiakóvski que ele a vê como a força que alimenta o ritmo do poema e que garante a unidade da obra, garantindo que ela não se perca e se feche em versos plenamente separados e independentes um dos outros: “Talvez se possa deixar sem rima? Não se pode. Por quê? Porque sem rima (tomando a rima numa acepção mais ampla) o verso se esfarela. A rima obriga você a voltar à linha anterior e lembrá-la, obriga todas as linhas, que materializam o mesmo pensamento, a se manterem unidas” (1977, p. 191). A rima defende o verso de uma possível morte, promovendo, como diz Agamben, o “descolamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia” (2011). Tecnologias de sua “oficina poética” como o corte das palavras, a livre-acentuação, a aliteração sonora, põe-se a serviço da rima e do ritmo, como podemos observar no poema abaixo:

Rás,
 divá!
 Vcie
 v riád!
 Vpie-
 ried,
 Ot-
 riád.

(Um/ dois!/ Todos/ em fila! A-/ vante,/ guer-/ rilha)

Utilizando os recursos da língua *Zaúm*, Maiakovski faz a língua gaguejar rachando vocábulos em dois versos e unidades: *Vpieried* (*Bneped*), em português “avante”, vira *Vpie/ried* (*Bne-/ped*), a-vante. O mesmo ocorre com a palavra *Otriád* (*ompräd*), guerrilha, dividida em *Ot-riád* (*om-präg*), guer-rilha. Esta “operação” corta o corpo da palavra permitindo combinações sonoras em versos paralelos, possibilitadas pelas sílabas finais da palavra cortada, como em *ot-riád* e *riád*, ou pelas iniciais – *vpie-/ried* e *vcie*. No primeiro caso, o corte gera uma *homofonia*; no segundo, uma oposição fonêmica dentro de uma *cadeia sonora idêntica* (JAKOBSON, 1969). As palavras do segundo, do quarto, do sexto e do oitavo verso – linhas paralelas - possuem também, com exceção da proposição *v*, duas sílabas – *dí-vá*, *ri-ád*, *ri-ed*, *ri-ád* – que permitem a marcha poética, potencializada ritmicamente pelas vogais brandas /e/ (*ie*) e /ɹ/ (*íá*) que marcam a tonicidade da sílaba. Na última estrofe do poema, ele retoma este procedimento, dividindo novas palavras em busca de uma rima que tencione o ritmo:

rás,
 dvá!
 pód-
 riád!
 Cha-
 gai
 Ot-
 riád!

(Um,/ dois!// se-/ guido!// Mar-/ che/ Uni-/ do!)

Nestes versos, a palavra *podriad* (Подряд), seguido, é cortada em dois, fazendo uma *homofonia* com *riad* (ряд), unido, que fecha a quadra. O corte das sílabas permite também que o ritmo bata como um tambor, uma tropa em marcha, concluindo os versos com a mesma letra tônica /a/ e o mesmo compasso: ta-ta, ta-ta, ta-ta. Na literatura brasileira, Guimarães Rosa foi um mestre desse recurso sonoro-rítmico. No conto *O Burrinho Pedrês*, para marcar o movimento alternado dos bois, ele constrói duas estrofes seguidas – mediadas por uma cantiga -, com marcações métricas regulares e diferentes. A primeira, mais lenta, é composta com 16 pentassílabos e com acentuação na 2ª e 5ª sílabas, enquanto a segunda, mais rápida, com ritmo mais intenso, possui 12 versos trissilábicos, numa sequência marcada pelas aliterações das consoantes /b/ (oclusiva bilabial surda), /d/ (oclusiva alveolar surda) e /v/ (fricativa labiodental sonora). O que, pela passagem consonantal das surdas para a sonora, já promove uma intensificação do movimento – e pela acentuação na 1ª e na 3ª sílabas do plano, montando um parágrafo que se assemelha a três estrofes com quatro versos cada: “Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai vem volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...” (1967, p. 23).

Num poema produzido em 1913, com tradução de Augusto de Campos, Maiakóvski já se aventurava no “corte de palavras”, na inversão dos versos (pi-érevierten), em técnicas que favorecessem um fantástico jogo de sons, ritmos e imagens (2008, p. 63):

Ru-
as.
As
ru-
gas dos
dogues
dos
anos
sona-
dos

Neste poema, como nota Krystina Pomorska, além de utilizar a técnica cubista das “partes do corpo”, Maiakóvski usa os acentos de um modo muito particular: “De fato, aqui nos defrontamos com uma total indiferença quanto à colocação do acento. Uma palavra acentuada rima com a parte não-acentuada de outra palavra, ou então, durante a declamação do poema, o acento é desviado arbitrariamente para a parte não acentuada da palavra” (p. 152). Outro aspecto importante neste poema e na obra de Maiakóvski são as repetições sonoras, seja pela aliteração fonêmica ou pela duplicação e sobreposição de unidades maiores (iterações). Em *pro eto* (sobre isto), como mostra a estrofe abaixo, a repetição seguida de consoantes, sílabas e vocábulos vão guiando o poema:

Vid
vot.
 Vot
 fon.
V postrieli oná.
 Oná liejit.
On.
 Ha stólie telefón.
«On» i «ona» ballada moiá.
nie stráchno nov iá⁷⁹

O que Maiakovski fez, e que pode ser observado em quase todos os seus poemas, foi criar, na verdade, uma nova teoria da rima, permitindo, por meio da montagem de planos e linhas, “cambiar definitivamente el verso, fragmentarlo tipográficamente, poner em evidencia las palabras más importantes y contraponerlas a la expresión entera” (CHKLOVSKI, p. 116). Este trabalho, como vimos

79 Na tradução de Augusto de Campos: “Essa/ a tela./ Esse/ o tom./ Na cama, ela./ Insone./ ele./ Sobre a mesa o telefone./ “Ele” e “ela” – eis a balada./ Não é nova essa novela” (2001, p. 254)

antes, foi destacado por Eisenstein e sinaliza para a construção de uma poesia gráfica, onde a imagem ocupa um lugar essencial.

O universo das imagens fantásticas

Analisando o poema *À Serguei Iessienin*, Maiakóvski coloca: “A expressividade do verso deve ser levada ao limite. Um dos grandes meios de expressividade é a imagem” (1977, p. 194). Compreendendo, como Tinianov, que “a unidade da obra não consiste numa entidade fechada e simétrica, mas em uma integridade dinâmica” e que “entre os seus elementos não se sobressai o signo estático da adição e igualdade, mas há sempre o signo dinâmico da correlação e da integração” (1975, p. 10), Maiakóvski trabalha a imagem integrada aos outros elementos formais do poema, percebendo-a como um potencial de expressividade e não mais, como faziam os simbolistas, como “um predicado constante para sujeitos diferentes” (CHKLOVSKI, 1971, p. 41).

Para Maiakóvski, como diz Chklovski, a imagem é um dos meios da linguagem realizar-se como poesia e “criar uma impressão máxima” (ibidem, p. 42). Como qualquer elemento da técnica do verso, lembra também que são diversas as possibilidades de construção das imagens, podendo acontecer por comparações, metáforas, por técnicas que ampliem a imaginação ou que enquadrem “a impressão causada pelas palavras em molduras intencionalmente reduzidas”, como nos versos: “No vagão que apodrece há 400 homens/ e ao todo 4 pernas” (p. 195).

Em cantigas para crianças ou quando imensos quadros, o importante é que as imagens ligam-se, em Maiakóvski, à língua que volta a brincar, a ser língua. Ela existe num jogo sintático, de combinações linguísticas, que almejam libertar a palavra do “automatismo” (CHKLOVSKI, 1971) e da representação feita, gasta, esgotada, concedendo-lhe novamente o direito de inventar, correr, atravessar casas, becos e ruas, pegar um avião ou descer num escorrega. A palavra, nas alianças imprevisíveis de Maiakóvski, readquire vida, acontece solta e brincalhona, em seu uso “intensivo”:

(Maiakovski) Modifica el adjetivo, introduce em el verso, oprimido por la rima de calembour, um epíteto monstruosamente complicado, o simplemente inesperado como “iglesia de cabellos sueltos”, o complicado, como “turba masacarnosa y bovinomugiente”. Modifica la relación entre la definición y la cosa definida, tratando el objeto muerto como algo vivo. Por ejemplo “discursos de violín”. Transforma la frase, la preposición, para revitalizarlas de una manera nueva, cambiando el orden entre las palabras significativas y las neutras auxiliares (CHKLOVSKI, p. 116)

Esta combinação sintática livre, que ri e se suja, pode ser observada em obras mais longas e famosas como *Nuvens de Calças* – repleta de imagens construídas por meio de comparações – mas também em pequenos poemas como *Nacos de Nuvens*, traduzido por Augusto de Campos (2008, p. 85):

No céu flutuavam trapos
de nuvem - quatro farrapos:

do primeiro ao terceiro - gente;
o quarto - um camelo errante.

A ele, levado pelo instinto,
no caminho junta-se um quinto.

Do seio azul do céu, pé-ante-pé,
se desgarra um elefante.

Um sexto salta - parece.
Susto: o grupo desaparece.

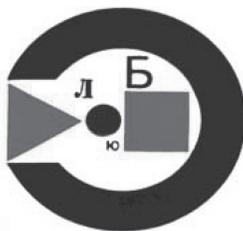
E em seu rasto agora se estafa
o sol - amarela girafa.

Estas imagens fantásticas que associam o sol a uma “amarela girafa”, ou à um “topete de ouro”, como no poema *A mui extraordinária aventura Acontecida comigo, Vladímir Maiakóvski...*, afirmam a proposta formalista de seus companheiros de *Lef* que viam a “singularização dos objetos” como uma experiência própria da arte: “E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos” (CHKLOVSKI, 1971, p. 45). Esta teoria pensa a literatura, para usar uma expressão de Manoel de Barros, como uma criação humana que “salva o idioma da esclerose” (2009), permitindo outras relações entre as palavras, “medicando” a linguagem do seu uso “agarrado”, meio-morto, previsível, automático.

Esta relação com o mundo, com as figuras da vida, chamada por Chklovski de “estranhamento”, é característica da linguagem poética, podendo ser observada tanto na poesia de Maiakóvski como em uma novela de Tolstói: “O procedimento de singularização em Tolstói consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez” (1971, p. 46). Guimarães Rosa, por exemplo, ao analisar o seu trabalho com a linguagem, dizia: “Primeiro,

há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao seu sentido original” (p. 81).

Na “visão dos objetos” realizada por Maiakóvski, as imagens acontecem não apenas com palavras, mas também por uma dimensão visual preocupada em fazer do poema 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” (SHNAIDERMAN, p. 56). Um poema famoso, *Liubliú* (amo), exemplifica bem este trabalho:



Neste poema, com tradução gráfica de EL Lissitzki, Maiakóvski fez gravar em um anel as letras iniciais do nome de sua amada, Lilia Brik – “L” (Л), “IU” (Ю) e “B” (Б) –, e que ao serem dispostas circularmente formam o verbo “liublít” (amar), conjugado na primeira pessoa do singular – “LIUBLIŪ” (AMO). Nas palavras de Augusto de Campos, “todas as homenagens que o poeta rendeu a Lília (em poemas como “Lílitchka!”, “A Flauta-Vértebra”, “O Homem”, “Disto”) se resumem numa única palavra que ele transformou no que hoje chamaríamos de *poema concreto*” (p. 158). Seus muitos cartazes e slogans, com certeza, não desmentem isso, apontando para o tom radical e revolucionário de sua obra poética.

150.000.000 de mestres: uma arte potente

Segundo Deleuze e Guattari, três categorias caracterizam uma literatura menor: a desterritorialização da língua a partir de um uso intensivo da linguagem que faz “vibrar sequências, abrir a palavra às intensidades interiores inéditas” (2003, p. 48); a ligação do individual com o imediato político; e o agenciamento coletivo de enunciação. A primeira categoria foi analisada em pontos anteriores, quando observamos o trabalho com o verso, a rima, o ritmo e a imagem, e estão conectadas às outras duas características numa relação viva, imanente.

Se nas “grandes literaturas”, como notam, “a questão individual (familiar, conjugal, etc.) tende a se juntar a outras questões igualmente individuais”,

nas literaturas menores todas as questões individuais estão imediatamente ligadas à política: “nelas tudo é político” (p. 39). Observando a poesia de Maiakóvski, esta relação é imediata, direta. Poeta com a “língua dos cartazes”, ele entregou-se à revolução, à construção da vida, com todo o entusiasmo e dedicação. Definindo-se, muitas vezes, como um jornalista, não sentia-se pequeno fazendo propaganda e slogans. Ele possuía, com a poesia, uma relação bem distinta da que observava entre os artistas que se achavam geniais, de tipo raro, ou intelectuais cheios de títulos e símbolos de si: “Ainda não me academei e não me acostumei a mimar a mim mesmo, e ademais o meu trabalho só me interessa quando dá alegria” (2008: p. 51). Em sua obra, “o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que lhe determinam os valores” (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 39). Por isso, sua frase ao referir-se ao poema *Pro Eto*: “O cotidiano de todos, segundo motivos pessoais” (MAIAKOVSKI, 2008, p. 48).

Numa literatura menor, dizem Deleuze e Guattari, “a questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior” (2003, p. 39). E o lugar e o modo como Maiakóvski a trabalhou não foi e não podia ser aceito pela burocracia do Estado. A relação do poeta com o comitê central do partido bolchevique foi marcada por tensões e críticas, sobretudo quando o tema era a sua “individualidade”. Num famoso artigo escrito em 1922, onde Trotski analisa o futurismo russo, o então comandante do Exército Vermelho assim definiu o poeta: “O individualismo revolucionário de Maiakovsky desembocou, entusiasticamente, na Revolução proletária, mas não se confundiu com ela. Seus sentimentos subconscientes pela cidade, pela natureza e pelo mundo inteiro não são os do operário, mas os do boêmio” (p. 10).

Por tudo que atravessa a poesia de Maiakóvski, não podemos classificar o poeta como um escritor que só “evidencia a si mesmo” (idem). Apesar das suas experiências pessoais aparecerem na obra (e em qual obra, pergunta Manuel Bandeira, estão elas ausentes?), sua subjetividade não se realiza como um *ente* isolado. “Só em relação a um sujeito é que o individual estaria separado do coletivo e cuidaria dos seus próprios interesses” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 41) – e as questões que abre a partir de si estão sempre relacionadas a problemas coletivos, a experiências de um grupo ou de uma época, ainda que sejam aquelas que estão por vir:

É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz

uma solidariedade ativa apesar do cepticismo; e se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (ibidem, p. 40).

Em Maiakóvski, como em Kafka, “não há sujeito, só há agenciamentos coletivos de enunciação – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que não são considerados exteriormente, e onde eles existem apenas como forças diabólicas ou como forças revolucionárias por construir” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 41). Não à toa o poeta se colocou como o inimigo da “lírica”. Para ele, a poesia não pode se confundir com versos de amor e dor e se consumir na angústia do autor. Até mesmo quando trata de seus próprios sentimentos, como na *Carta a Tatiana Iácovleva*, escrita por Maiakóvski um ano antes de seu suicídio, o controle da emoção é uma preocupação importante na elaboração do poema, e o próprio ciúme que o poeta sente, este “sentimento/ de rebentos fidalgos” (p. 128), é justificado fora do plano individual, como uma questão coletiva de toda a nação⁸⁰: “Não é por mim/ que tenho ciúmes,/ antes/ me enciúmo pela Rússia Soviética. Eu vi/ os remendos sobre as costas/ que a tísica/ lambia/ suspirando,/ E então?! A culpa não é nossa / cem milhões/ andavam definhando. Hoje/ para esses/ nossa afeição mais terna” (2008, p. 129).

A compreensão da poesia como um trabalho vocabular, onde o centro e a operação é a palavra, ajudou também a deslocar a experiência do “eu” para o vocábulo. Esta é uma característica fundamental do futurismo russo, ressaltada em *Solo kak takovóie*: “Melhor viver na palavra como tal que *abismado em si mesmo*” (KRUTCHÔNIXH *apud* POMORSKA, p.108). Enquanto o romantismo e o simbolismo enfatizavam o sujeito, a “alma”, os futuristas tinham na palavra sua fábrica, sua oficina. Esse aspecto da poesia futurista levou Krystyna Pomorska a chamá-la de “poesia metonímica”, em oposição à “poesia metafórica”, onde o emitente é o centro do poema.

Se em Maiakóvski este projeto de esquecimento da “alma” não tem sua realização plena, na perspectiva da poesia como uma oficina poética ele é violento

80 No que tange à “possível coincidência, em poesia, do eu lírico (aquele eu lírico integral, desalienado, não jugulado por conceitos prévios) e do eu participante num mesmo lugar estético”, diz Haroldo de Campos, “dois poetas, ao que nos ocorre, resolveram admiravelmente esse problema, em poemas de fatura e técnica muito pessoais, que se contam entre os melhores que produziram, além de envolverem toda uma redimensão do gênero. Referimo-nos a Vladimir Maiakóvski (“Carta a Tatiana Iácovleva”, 1928) e a Oswald de Andrade (“Cântico dos cânticos para flauta e violão”, dezembro de 1942)” (2012, p. 58-59).

e profundo. Por meio, às vezes, de simples aliterações de sons consonantais, colocadas “em oposição aos padrões ‘melodiosos’ das vogais na poesia simbolista”⁸¹ (POMORSKA, p. 154), ele faz o poema marchar, numa tropa sonora agressiva e triunfal:

Balas, que abalam
 Como martelos!
 Rugem, retalham
 Os parabelluns!

.....
 A fogo
 a ferro
 à fúria
 à febre!
 rasga
 rapa
 ripa
 derruba!

(MAIAKÓVSKI *apud* POMORSKA, p. 154)

Além de não ver na expressão do Eu o sentido e o fim da arte, as preocupações quanto à eliminação da autoria, da glória individual, também estiveram presentes em sua obra. O poema *150.000.000*, duramente criticado por Lênin e Trotski⁸², mostra a tentativa de Maiakóvski de elaborar uma obra coletiva que

81 Sobre o uso das consoantes no futurismo russo, Krystyna Pomorska faz esta observação: “Na Rússia, como no Ocidente, os poetas de vanguarda foram os primeiros a enunciar a questão do papel das consoantes, ao passo que até os simbolistas ainda se interessavam exclusivamente, ou quase, pelo vocalismo. Se Rimbaud escreveu anteriormente a sua ode às vogais, David Burlíuk (1882-1967), poeta e experimentador russo de vanguarda, compôs, por sua vez, versos cujo ‘herói’ era ‘o som consonantal, o chamejante varão’. Maiakóvski recomendava construir o verso com as mais ‘rudes’ consoantes do sistema fônico russo. A proclamação do consonantismo como o material básico da poesia afigurava-se aos leitores dos manifestos de vanguarda como uma das teses mais ousadas” (1985, p. 36).

82 Composto como um presente dos futuristas à Lenin, *150.000.000* desagradou seriamente o comitê central do partido. Em uma carta escrita a Lunatcharski, comissário do povo para a Instrução, Lenin reclama deste por ter votado a publicação de 5 mil exemplares do poema, o que “não passa de tolice, absurdo, extravagância e pretensão”. Em um bilhete à M.N. Pokrovski, é mais enfático: “Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc. Lunatcharsky conseguiu do Colégio (ai de mim!) a publicação dos ‘150.000.000’, de Maiakóvski. Será que não é possível colocar um limite nisso tudo? É preciso limites” (LENIN *apud* ALBERA,

tratasse e pudesse ser mexida por toda nação. Em sua autobiografia, *Eu mesmo*, ele diz: “Concluí *Cento e Cinquenta Milhões*. Publico sem nome de autor. Quero que cada um complete e melhore” (2008, p. 47). A preocupação com os temas coletivos de sua época e do futuro – a V internacional, a ressurreição, a imortalidade do homem – eram, inclusive, o início e a justificativa da obra e da forma revolucionária: “Do meu ponto de vista, a melhor obra poética será aquela escrita segundo o encargo social do Komintern, que tenha como objetivo alcançar a vitória do proletariado, redigida com palavras novas, expressivas e compreensíveis a todos” (1971, p. 175). Toda obra, diz Maiakóvski, como primeiro passo, precisa de um “encargo social”, isto é, “a existência na sociedade de um problema cuja solução é concebível unicamente por meio de uma obra poética” (p. 173). Ao lado dele, surgem mais quatro dados que considera “indispensáveis para o início do trabalho poético”: objetivo, material, meio de produção e processo. Dando um exemplo deste poema trabalhado, diz: “Encargo social – letra para canções de soldados do Exército vermelho que vão para a frente de Petrogrado. Objetivo a alcançar – a derrota de Iudiéntch. Material – palavras do vocabulário dos soldados. Meio de produção – toco de lápis roído. Processo – a *tchastuchka* rimada” (p. 171).

Dito isto, talvez possamos concluir que a crítica ao seu “individualismo pequeno-burguês” encontra maior justificativa num discurso ideológico estatista, enlaçado em uma visão conservadora da arte, do que à obra de um poeta que fez da “construção da vida” sua atividade mais sensível. Vivos ou mortos num mundo ainda capitalista e com vastos níveis de opressão e desigualdade, o poema de Maiakóvski lembra-nos da necessidade de romper com qualquer percepção “nobre” da arte, desgarrada da vida, afirmando que toda obra é política e abre consigo a construção de um novo mundo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. *Revista Cacto*, número 1, 2002.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BRIK, Ossip. “Ritmo e Sintaxe”. In: *Formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

p. 184). Controlando a produção artística, ele conclui: “Acertamos a não-publicação desses futuristas mais de duas vezes por ano, e não mais do que 1.500 ex. Parece que Lunatcharski ordenou ainda que se eliminasse Kisselis, que é, dizem, um artista ‘realista’, para substituí-lo por um futurista (...). Será que não é possível encontrar anti-futuristas melhores?” (idem).

CAMPOS, Augusto de. *A margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “Maiakóvski, 50 anos depois”. In: *Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. “Lirismo e participação”. In: *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 2012.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia Moderna Russa*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: *Formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

_____. *Maiakovski*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1972.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

_____. *Kafka para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. II. São Paulo: Ed. 34, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. Sobre “O capote” de Gógol. São Paulo: *Revista USP* 71, 1989.

_____. “Montagem de atrações”. In: *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 2003.

GUINSBERG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. “Linguística e poética”. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969.

JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1985.

FRANCISCO JÚNIOR, M. R.. *Zanguézi, de Velimír Khlébnikov: a utopia da obra de arte como síntese perfeita do universo*. 307 f. Tese (Doutorado) – FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

KHLÉBNIKOV, Velimir. *Ka*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Sotchiniénia v dvur tomar*. Moskvo: Pravda, 1988.

_____. *Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Vladimir Ilyitch Lenine*. Lisboa: A comuna, 1985.

_____. “V.V.Khlébnikov”. In: *A poética de Maiakóvski*. Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____ “Como fazer versos?”. In: *A poética de Maiakóvski*. Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____ “De uma entrevista com o escritor norte-americano Michael Gold”. In: *A poética de Maiakóvski*. Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____ “Nosso trabalho vocabular”. In: *A poética de Maiakóvski*. Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____ “Carta sobre o futurismo”. In: *A poética de Maiakóvski*. Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MEIERHOLD, Vsévolod. *Textos Teóricos*. Madri: Alberto Corazon, 1973.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____ *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Letra e imagem, 2006.

POMORSKA, Kristina. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

RODTCHENKO, Aleksandr. *Revolução na fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

ROSA, João Guimarães. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro, 1972.

_____ Sagarana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____ “O mundo precisa de Khlébnikov!”. In: *KA*. Velimir Khlébnikov. São Paulo: Perspectiva, 1977.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I. O ritmo como elemento constitutivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TROTSKY, Leon, *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.