

FUTURISMO RUSSO E CUBO-FUTURISMO: O LEGADO DE VLADIMIR MAYAKOVSKY

RUSSIAN FUTURISM AND CUBO-FUTURISM: VLADIMIR MAYAKOVSKY'S LEGACY

Helena Guimarães Ustimenko*
mariahelena.guimaraes@yandex.ru

Yana Baryshnikova Marques**
baryshnikova.yana@gmail.com

O presente artigo centra-se num estudo comparativo das poéticas da vanguarda russa que incluem variações literárias e artísticas desenvolvidas na primeira metade do século XX. Nele analisa-se o aparecimento do Futurismo e Cubo-futurismo russos e apontam-se as características que os distinguem dos movimentos artísticos europeus que estiveram na sua génese, refletindo-se ainda sobre os primeiros poetas destes movimentos e a sua reconceitualização da arte.

O *case study* deste trabalho apoia-se no legado de Vladimir Mayakovsky, mais precisamente no seu contributo como artista e poeta de vanguarda na Rússia, focando-se a nossa análise em questões tais como a expressividade visual da sua poesia, as experiências com o ritmo e rima do verso, a fragmentação e justaposição de palavras e a criação de neologismos. A breve análise semiótica reflete as técnicas artísticas, utilizadas nas suas pinturas e desenhos (Cubo-futurismo). A principal metodologia utilizada é o estudo descritivo e comparativo, baseando-se a fundamentação na teoria de Roman Jakobson, entre outros.

Palavras-chave: Futurismo. Cubo-futurismo. Mayakovsky. Poéticas visuais.

The focus of this article is a comparative study of Russian avant-garde poetics, including its literary and artistic variations developed in the first half of the 20th century. It analyses the emergence of Russian Futurism and Cubo-Futurism and points out characteristics, distinctive from other European artistic movements which contributed to its raise. In addition, it reflects on the first poets of these movements and their reconceptualization of Art.

This case study is based on the legacy of Vladimir Mayakovsky, more precisely on his contribution as an avant-garde artist and poet in Russia. Our analysis focuses on issues such as visual expressiveness of his poetry, experiences with verse rhythm and rhyme, the fragmentation and juxtaposition of words, as well as the creation of neologisms. The brief semiotic analysis reflects on the artistic techniques used in his paintings and drawings

* ISCAP / IPP, Porto, Portugal. ORCID: 0000-0002-6050-1443

** ISCAP / IPP, Porto, Portugal. ORCID: 0000-0001-7857-2971.

(Cubo-Futurism). The main methodology used is a descriptive and comparative, based on the theory of Roman Jakobson, among others.

Keywords: Futurism. Cubo-Futurism. Mayakovsky. Visual poetics.

•

1. Introdução

O início do século XX, tempo de progresso industrial e tecnológico, influenciou e alterou radicalmente a imagem do mundo. Emerge uma nova visão sociocultural, amplamente predeterminada pela arte de vanguarda. No lugar da harmonia da antiga cosmovisão instalou-se uma sensação de caos e alienação total. A metamorfose social exigia artistas mais arrojados, capazes de exprimir pela sua arte os tempos de mudança que se viviam. É nesse contexto que irão surgir, nomeadamente, movimentos de vanguarda como o Futurismo e o Cubo-futurismo.

Coincidindo com o início das convulsões pré-revolucionárias na Rússia, o Futurismo teve maior impacto na poesia, embora também se manifestasse na pintura, arquitetura e cinema. Com o Cubo-futurismo, também conhecido por futurismo russo, irá surgir na Rússia uma nova geração de poetas, escritores e artistas, entre os quais se destacam nomes como o de Vladimir Mayakovsky, figura emblemática na poesia vanguardista soviética e principal poeta da Revolução Russa de 1917.

2. Futurismo Russo

O Futurismo – movimento literário e artístico de vanguarda – surge no início do século XX na Europa, pela mão do poeta e dramaturgo italiano Filippo Marinetti que escreveu o primeiro *Manifesto Futurista*, publicado no jornal parisiense *Le Figaro*, em 1909. Como o próprio nome do movimento indica, ele implica o culto do futuro e a negação do passado.

Por regra, qualquer novo movimento literário e/ou artístico afirma-se pela crítica e negação dos cânones, tradições e valores das correntes literárias e artísticas precedentes. No entanto, a posição filosófica dos futuristas foi excessivamente radical. O movimento, assumindo o papel de protótipo da “arte do amanhã”, apelava para a destruição dos estereótipos culturais do passado e pugnava pela apologia do desenvolvimento industrial e do urbanismo como sinais do presente e do futuro. Os artistas futuristas enfatizavam, nas suas obras a velocidade, o progresso, os avanços da técnica e a pujança da juventude, chegando a exaltar a violência e a guerra. O culto do futuro e a negação agressiva e beligerante do passado foram glorificados como uma força rejuvenescedora destinada a transformar o mundo que consideravam decrépito.

O novo movimento rapidamente despertou o interesse dos artistas e escritores da Rússia, que se encontrava, então, mergulhada numa profunda crise económica, social e espiritual, decorrente do período pré-revolucionário que então se vivia. A crescente instabilidade social daí resultante criou um ambiente propício ao aparecimento de novas

correntes de pensamento, sendo um campo fértil para o desenvolvimento das ideias futuristas.

Os futuristas russos, ao aceitarem a Revolução incondicionalmente, pretendiam repensar as origens da cultura contemporânea e romper os laços com a tradição, já que consideravam que os fundamentos inabaláveis da arte clássica não eram já capazes de exprimir a nova visão do mundo e as mudanças radicais introduzidas pelo movimento revolucionário na Rússia. Eram tempos únicos em que, literalmente, o artista se transformara no criador da nova sociedade.

Como afirma Kristeva, em *La Révolution du langage*, trata-se de uma *littérature à venir*, que tentará ser “le terrain même où a lieu la mise en procès du sujet du langage et de l’idéologie, cette mise en procès simultanée étant la seule garantie de la non-clôture du procès révolutionnaire” (1974, p. 363).

Os conceitos de futurismo determinam uma mudança radical na construção do texto literário, propondo a destruição da sintaxe convencional, de modo a transmitir a ideia de continuidade da vida e de flexibilidade da intuição. Na introdução à coleção *I poeti futuristi*, Marinetti apresenta o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, onde afirma, nomeadamente, ser necessário destruir a sintaxe, usar os verbos no infinitivo, apresentar as imagens com o máximo de desordem, abolir a pontuação, bem como adjetivos e advérbios (*cf.* Marinetti 2006).

As primeiras vanguardas russas destacaram-se não só pelo seu grande carácter inovador, mas também pela extravagância e pela agressividade que demonstravam nas suas aparições em público. Embora glorificasse a produção e a mecanização, “Russian Futurism, in contradistinction to Italian, seeks not so much to mechanize man as to celebrate man as a victor over nature” (Hyde 1991, p. 261). Todas as correntes modernistas se socorreram da provocação como método de chamar a atenção para as suas ideias e obras. Contudo, no caso dos futuristas, a provocação fazia parte do próprio ideário do movimento. Isso explica, em parte, a razão que os levava a escolher locais de grande afluência de público (*e.g.* praças, cafés, teatros) para levar a cabo as suas *performances* e os seus *happenings*. Os futuristas russos mostraram ser verdadeiros precursores das estratégias artísticas modernas ao serem capazes não só de criar grandes obras, mas também de encontrar novas formas de as promover junto do público.

Os futuristas russos não pretendiam agradar. O seu comportamento era habitualmente desregrado e nas suas aparições públicas declamavam-se poemas, gritavam-se obscenidades e insultos, provocando em certas camadas do público, amantes dos clássicos e defensores dos cânones literários, uma forte reação de desagrado e rejeição, que levou a que igualassem o termo “futurista” ao de *hooligan* e “vândalo”. A imprensa, contudo, seguia com interesse e entusiasmo as suas “façanhas”, o que contribuiu para a sua popularidade, atraindo, assim, cada vez mais a atenção de outros públicos. Nas artes plásticas, nomeadamente na pintura, assiste-se a uma idêntica reação iconoclasta em relação ao realismo e ao academicismo. O experimentalismo que caracterizava as suas criações artísticas levava a que pintores como David Burlyuk não hesitassem em mudar de estilo, passando facilmente do impressionismo para a arte popular e desta para o primitivismo a que emprestavam traços futuristas.

O poeta e tradutor russo, Pavel Antokolsky recorda como, em 1913, num evento dedicado ao poeta-simbolista Konstantin Balmont, Vladimir Mayakovsky, ostentando uma gravata colorida, choca o público e o convidado de honra, ao dirigir-se àquele nos seguintes termos: “Konstantin Dmitrievich! Deixe-me cumprimentá-lo em nome dos seus inimigos!” (Antokolsky 1973, p. 34).¹ Mayakovsky continuou a sua *tirade*, citando linhas poéticas de Balmont e virando-as contra o seu autor. Antokolsky recorda ainda a confiança do jovem Mayakovsky, então desconhecido do público: “Ele falava alto, assertiva e eloquentemente, com um excelente autodomínio. Acabou, declarando guerra a Balmont e à corrente poética seguida por Balmont. Terminou e sentou-se” (*idem*, p. 35).

A exaltação do novo estilo de vida reflete-se na literatura futurista. A rebelião contra as normas usuais do discurso poético leva os artistas a experimentar o ritmo e a rima no campo literário; a utilizar frases fragmentadas que sugerem a dinâmica e a velocidade da vida moderna; a manipular a sonoridade de palavras para reproduzir os sons e ruídos de objetos.

As obras literárias futuristas apresentam-se completamente libertas da estrutura rígida da sintaxe, pois o texto, apresentado no espaço da página, desrespeitava os padrões lineares da escrita e ora formava um arabesco decorativo, ora enfatizava o drama da mensagem ao construir a analogia entre a forma da letra e a figura real: as pessoas, os pássaros, as montanhas, etc. As palavras transformavam-se, assim, em sinais visuais. Os poetas russos Aleksey Kruchenykh, Vladimir Mayakovsky e Velimir Khlebnikov foram, juntamente com os Dadaístas, os fundadores da poesia sonora e visual, amplamente difundida e desenvolvida na segunda metade do século XX.

Apesar da aparente proximidade entre os futuristas russos e os europeus, a diferença de tradições e de mentalidade deu a cada um dos movimentos nacionais características próprias. Um dos princípios artísticos do futurismo russo era reconhecer qualquer estilo de expressão plástica, desde que se adequasse à criatividade futurista. Outro aspeto peculiar do futurismo russo, presente tanto na literatura como na pintura, era a sua capacidade para combinar elementos das Escrituras e da arte popular russa com novas formas de expressão: “L’usage des phylactères, des légendes, des textes scripturaires, peints sur le carré du Livre (la Bible, l’Evangile), coexiste avec la peinture-écriture cursive, libre, calligraphique, qui entre dans la composition d’ensemble de la surface picturale” (Marcadé 1986, p. 974). Entre os futuristas que buscam inspiração na tradição da arte popular russa encontram-se os irmãos Burlyuk, Khlebnikov, Kamensky, Larionov e a sua companheira Natalia Goncharova.

Os críticos do futurismo como género independente não viam nas suas obras mais do que uma provocação contra o alexandrinismo e a estética refinada do simbolismo. A falta de uma opinião objetiva durante muito tempo não permitiu que o futurismo se tornasse numa tendência literária e artística merecidamente compreendida.

Pela mão de Kruchenykh e Khlebnikov surge, em 1913, o *Zaum*, termo com que designam as suas experiências linguísticas. Este fenómeno literário dá primazia à fonética da palavra sobre a sua semântica, resultando daí uma língua abstrata, cheia de simbolismo

¹ Todas as traduções de russo para português, sem referência do/a tradutor/a, apresentadas ao longo deste artigo são da nossa autoria.

sonoro. O termo *Zaum* é composto pelo prefixo russo *za* – ‘além’ e pelo substantivo *um* – ‘mente’, podendo ser entendido como ‘absurdo’ ou transracional. No manifesto *Declaração da língua zaum*, Kruchenykh define *Zaum* como uma ligação alógica, aleatória e mecânica de palavras, em que abundam os lapsos de linguagem, gralhas e alusões, o que só por si implicava mudanças de ordem sonora e semântica (cf. Brodsky & Sidorov, 2000).

Nas notas autobiográficas *A Futurian of Science*, Jakobson recorda que Kruchenikh lhe escrevera um dia “Transrational poetry [zaum] is a good thing, but it's like mustard – one's appetite can't be satisfied with mustard alone” (1997, p. 17). Até ao início da I Guerra Mundial, Jakobson, ainda na Rússia, reunia frequentemente com Matyushin, Malevich, Kruchenykh e Filonov, escrevendo também ele poemas *Zaum*. Em 1915, Kruchenykh, conjuntamente com Jakobson, sob o pseudónimo Alyagrov, irá publicar *Zaumnaya gniga*² [Livro transracional], com ilustrações de Olga Rozanova. A semelhança sonora entre *gniga* e *gnida* [lêndea] é por si um exemplo dos jogos sonoros e alusivos, próprios dos cultores deste tipo de poesia. A capa do livro, uma colagem que alude a um coração abotoado, era composta por um coração vermelho com um botão pregado no meio.



Figura 1. Capa do livro *Zaumnaya gniga* da autoria de Olga Rozanova.

Devido à sua diversidade, é bastante difícil definir os cânones do movimento. O futurismo não seria fiel a si mesmo, se tivesse estabelecido padrões de produção artística, deixando assim de ser uma enzima revolucionária à procura de novas formas de expressão. O dramaturgo e poeta-futurista Sergey Tretyakov, refere-se a essa diversidade ao escrever que:

Colocam-se numa posição extremamente difícil todos os que desejam definir o Futurismo (especialmente o literário) seja como escola, seja como movimento literário (...). Eles são geralmente forçados a vaguear desamparadamente entre grupos distintos: classificar os ego- e cubo-futuristas, procurar uma vez por todas sentimentos estabelecidos e os cânones das formas artísticas a eles associados e acabar confuso perante o ‘compositor-arcaico’ Khlebnikov, o ‘tribuno-urbanista’ Mayakovsky, o ‘esteta-agitador’ Burlyuk e o ‘zaum-

² Está implícita a palavra *kniga* / livro. Segundo Jakobson, Kruchenykh “would become offended if anyone called it *kniga* (‘book’)” (*idem*, p. 18). O linguista também refere que “it’s not true that it came out in 1916. Kruchenyx put the date 1916 so that it would be a book of the future” (*ibidem*).

rosmento' Kruchenykh. E se adicionarmos a estes Pasternak, "o especialista em *indoor flights* em Fokker da sintaxe", a paisagem ficará completa. (Tretyakov 1923, p. 192)

O futurismo russo foi bem mais heterogêneo do que os movimentos anteriores (*i.e.*, simbolismo e acmeísmo). Apresentando as tendências mais diversas o futurismo foi a vanguarda *per se*. Como refere o escritor e pintor russo Maxim Kantor, no seu livro *As Mandíbulas lentas da democracia*, "não podemos designar a atividade [dos futuristas] apenas como arte. Ela merece um nome especial. Esse nome é a palavra 'vanguarda'" (Kantor 2008, p. 380).

3. Cubo-futurismo

Dentro do movimento futurista, começam a formar-se, desde o início, diferentes grupos representativos de diferentes variações e reconceptualizações da arte de vanguarda: os Cubo-futuristas do grupo *Gilea* (Kruchenikh, Khlebnirov, Mayakovsky, Elena Guro *et al.*), a 'Associação dos egofuturistas', fundada pelo poeta Igor Severyanin, o grupo 'A poesia do mezanino', criado pelo poeta Vadim Shershenevich, que, após a Revolução, proclama uma nova corrente poética, o Imagismo a que esteve ligado o poeta Sergei Yesenin, o grupo 'Centrifugador' [tsentrifuga] de Boris Pasternak e, por fim, o 'Centro literário construtivista' (os poetas Ilya Selvinsky, Vera Inber, entre outros).

O movimento cubo-futurista nasceu na Rússia nos anos pré-revolucionários praticamente em simultâneo com o Futurismo. O Cubo-futurismo é uma corrente da vanguarda artística russa que resultou da influência mútua de poetas-futuristas e pintores-cubistas. De facto, na primeira década do século XX era grande a mobilidade artística entre a Europa e a Rússia. Artistas europeus deslocavam-se à Rússia com as suas exposições, enquanto pintores e autores russos viajavam para França e Itália, onde absorviam novas ideias.

O Cubo-futurismo irá resultar da combinação, quer em pintura, quer em poesia, de elementos do cubismo (decomposição do objeto nas suas estruturas constituintes e a canonização de múltiplos pontos de vista e da deformação) com a estética do futurismo (movimento do objeto no tempo e no espaço).³

Na história das artes plásticas e da literatura russa, é difícil encontrar outro período tão rico e fértil em inovações como o da década de 1910, durante a qual as duas artes se inspiraram uma à outra. É precisamente nessa altura que surge o Cubo-futurismo. O seu aparecimento encontra-se intrinsecamente ligado ao grupo *Gilea*. Entre os seus membros destacavam-se David Burlyuk, (por muitos considerado como o 'pai do futurismo russo'), Velimir Khlebnikov (um dos primeiros vanguardistas da poesia russa), Vladimir Mayakovsky ('o poeta da Revolução'), Vasily Kamensky (poeta-futurista e um dos primeiros aviadores russos), Elena Guro (a primeira mulher futurista russa), Aleksey Kruchenykh (poeta criador do *Zaum* na poesia) e Benedikt Livshits (poeta, tradutor e

³ Cf. Jakobson (1997). No Manifesto técnico *La pittura futurista* Boccioni *et al.* declaram a propósito "Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono".

publicista). É de notar que a maioria dos/as poetas futuristas e cubo-futuristas vieram da pintura (e.g. Elena Guro, Kruchenykh, Burlyuk) e que, por seu turno, muitos foram os/as pintores/as que experimentaram a escrita (e.g. Kandinsky, Malevich, Olga Rozanova).

Em 1910, o grupo declara a sua existência, transformando-se na fileira mais radical do futurismo russo, que se distinguiu pela rebelião artística contra a moralidade, gostos estéticos e sistema de relações sociais burgueses. Velimir Khlebnikov deu-lhes o nome de *budetlyane*⁴, termo que pode ser considerado como uma versão russificada de *futuristas*. A marcar a sua criação é lançado o primeiro almanaque de autores futuristas “Viveiro de juízes” [Sadok sudei], numa alusão aos membros do grupo. A coletânea, em formato livro de bolso, foi impressa em papel de parede barato e ilustrada com desenhos de Burlyuk. Como recorda Kamensky, o grupo tomou a decisão de “escolher o desenho de papel de parede de quartos pobres” (1931, p. 113), “em sinal de protesto contra as edições de luxo burguesas” (*ibidem*).

Em 1912, *Gilea* publica a coletânea *Uma bofetada no gosto público*. A coleção incluía obras de Khlebnikov, poemas de Mayakovsky, Kruchenikh e Livshits, prosa de Nikolay Burlyuk e Kandinsky, bem como artigos de David Burlyuk. Abria a coleção um manifesto, com o mesmo nome, que quatro meses depois seria relançado como panfleto e que provocará uma verdadeira onda de comentários e críticas na imprensa. No manifesto, assinado apenas por Burlyuk, Kruchenikh, Mayakovsky e Khlebnikov, negavam-se todos os valores estéticos anteriores e, de uma forma deliberadamente chocante, os autores declaravam a sua rutura com a tradição literária então vigente: “borda fora do Navio da Modernidade com Pushkin, Dostoevsky, Tolstói e quejandos”, já que “quem não esquece o seu primeiro amor não conhecerá o último”, pode ler-se logo nas primeiras linhas do manifesto (Mayakovsky *et al.* 1912).

A segunda edição do almanaque *Sadok sudei II*, foi preparada pelo grupo no inverno de 1912/13, sendo publicada em fevereiro de 1913. Entre os/as autores/as desta nova coletânea, destacam-se Livshits, Khlebnikov, os irmãos David e Nikolay Burlyuk, Mayakovsky, Kruchenkov, Elena Guro e Ekaterina Nizen. Os desenhos que ilustram o livro são dos irmãos Vladimir e David Burlyuk, de Natália Goncharova, Elena Guro e Mikhail Larionov. A coletânea abre com um manifesto, em que estabelecem, como os próprios afirmam, os novos princípios da criatividade, nomeadamente: não seguir as regras gramaticais de construção e de pronúncia de palavras; dar conteúdo às palavras de acordo com as suas características descritivas e fónicas; reconhecer o papel dos prefixos e sufixos; negar a ortografia; utilizar não só adjetivos, mas também números e letras para qualificar substantivos; abolir a pontuação; entender as vogais como tempo e espaço e as consoantes como tinta, som e cheiro; destruir o ritmo, já que cada movimento cria um novo ritmo livre para o poeta; usar da rima anterior, média e inversa (*cf.* Burlyuk 1913).

Os primeiros anos do Cubo-futurismo foram marcados pelo recurso frequente ao *épatage* como provocação estética tanto a nível visual, como a nível de conteúdo. De facto, a poesia desafiadora dos futuristas estava cheia de recursos gráficos visuais não aplicados até aí, a aparência física dos seus participantes chamava a atenção do público

⁴ A palavra é formada por “budet”, 3ª pessoa do singular do verbo ser no futuro, pelo interfixo “l” e pelo sufixo designativo de proveniência -yan, podendo, assim, o termo ser entendido como aquele que é originário do “vir a ser”.

inexperiente (e.g. pinturas no rosto de David Burlyuk) e até as decorações dos espetáculos teatrais futuristas pareciam extraterrestres (e.g. a ópera de Aleksey Kruchenykh *Vitória sobre o Sol*). As ideias utópicas dos cubo-futuristas sobre a criação de uma cultura pós-revolucionária para as massas, irão influenciar mais tarde outros géneros artísticos (e.g. teatro) e novas teorias como a teoria teatral (*V-Effekt*) de Brecht (Huysen 2011, pp. 181–182).

Mas o futurismo não estava apenas ligado a *Gilea*. No campo das artes plásticas, destacava-se a atividade de grupos como *O Valete de Ouros* [Bubnoviy Valet]⁵, *Supremus* (fundado por Kazimir Malevich), *O Rabo de Burro* [Osliniy khvost], grupo organizado por Goncharova e Larionov e *A União da Juventude* [Soyuz molodezh], criado por iniciativa de Elena Guro e Mikhail Matyushin⁶, entre outros (cf. Guggenheim Museum 1992). As relações entre os grupos eram complexas, pois cada um deles considerava-se porta-voz do “verdadeiro” futurismo, entrando em polémica, por vezes feroz, na disputa por um papel dominante dentro do movimento.

Para a Rússia, o cubo-futurismo constituiu uma fase de transição ideológica e de pesquisas artísticas revolucionárias que irão gerar duas grandes correntes de vanguarda o Suprematismo e o Construtivismo.

4. Vladimir Mayakovsky. O legado poético e artístico (cubo)-futurista

A poesia de Vladimir Mayakovsky não pode ser analisada fora do contexto temporal, já que os temas principais, excluindo a parte lírica, constituem um dilema sobre o relacionamento do poeta com o poder e política. A sua atitude contraditória relativamente à literatura e à arte de vanguarda condicionou, de certo modo, a opinião pública relativamente às suas obras. Na opinião de Matei Calinescu, crítico literário romeno, Mayakovsky era um “genuine revolutionary, both poetically and politically” (Calinescu 1987, p. 232), mesmo que alguém possa não partilhar as suas visões políticas.

O poeta nasceu na província Imperial da Geórgia (Rússia Czarista) e ainda jovem mudou-se para Moscovo onde encontrou estudantes revolucionários e começou a ler literatura marxista. Ao estudar na Escola de Belas Artes (Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscovo), conheceu David Burlyuk, que lhe dá a conhecer a poesia francesa de Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, entre outros. Foi, contudo, a prosa rítmica do poeta-simbolista russo Andrei Bely e o verso livre de Walt Whitman que mais atrairão a curiosidade do jovem poeta. Segundo Antonolsky, Bely virá a reconhecer incondicionalmente o génio de Mayakovsky, quando, após ouvir o poeta declamar a penúltima parte do seu poema *A Guerra e o Universo* [Voina i Mir] e *O Homem* [Chelovek], ele se atira nos seus braços, dizendo “ainda nos anos da [Primeira] guerra mundial, esperei pela chegada de ‘um tal poeta’ – com um olhar aberto sobre o mundo” (Antonolsky 1973, p. 37).

⁵ É considerada a maior associação criativa dos primeiros vanguardistas (1910–1917). Entre os seus membros encontramos M. Larionov, R. Falk, I. Mashkov e P. Konchalovsky. Os seus membros romperam com a tradição da pintura realista, trabalhando as suas obras ao estilo de Cézanne (pós-impressionismo), Fauvismo, Expressionismo e Futurismo.

⁶ Sobre Matyushin, Jakobson escreverá: “He was a dreamer-organizer and a very enterprising man, with a multiplicity of various plans” (1997, p. 26).

Sendo um ativista bolchevique, o jovem Mayakovsky foi detido e até preso várias vezes por ligação a uma tipografia clandestina e por suspeita de estar ligado a expatriados-anarquistas.

Quando Mayakovsky se junta ao grupo *Gilea*, depressa se torna no seu porta-voz, devido à sua fisionomia proeminente e à voz tonitruante de baixo. O Futurismo cedo atraiu o poeta pela sua liberdade de expressão e teatralidade. Aos poucos Mayakovsky juntamente com Khlebnikov, tornar-se-á num dos maiores poetas da vanguarda russa, como refere Jakobson “Majakovskij’s poetry is qualitatively different from everything in Russian verse before him, however intent one may be on establishing genetic links. (...) The structure of his poetry is profoundly original and revolutionary” (1987, p. 270).

Depois de ser expulso da Escola de Belas Artes em 1914, Mayakovsky muda-se para Petrogrado⁷, entrando no círculo do teórico e ideólogo do movimento LEF, Osip Brik, passando a frequentar o salão de Lili Brik⁸, uma das figuras mais emblemáticas da *intelligentsia* russa. Entre os frequentadores do salão, encontramos figuras como Eisenstein, Voznessensky e Maya Plisetskaya (cf. Guimarães, 2012).

Ao aproximar-se dos Briks, Mayakovsky começará a envolver-se mais na propaganda de agitação e na publicidade, criando slogans incisivos e estridentes, com o ritmo e a rima a desempenhar um papel de não somenos importância, a partir do momento em que começa a colaborar com o artista plástico Rodchenko. Segundo este, Mayakovsky terá tomado a decisão definitiva de se ocupar com publicidade, quando Rodchenko se ofende por ele se rir de um slogan publicitário, que o artista gráfico tentara melhorar. Olhando para Mayakovsky e Aseev, grita: “não escrevem textos para anúncios, mas, quer queiram, quer não irão ter de pegar na caneta” (cf. Grigorenko 1963, p. 152).

Com a ânsia sempre presente de atrair a atenção do público para o novo movimento, Mayakovsky, deixa-se arrebatado pela “unruly horde of his desires” (cf. Jakobson 1987, p. 277), que nada, nem ninguém, consegue fazer parar. É de todos conhecida a atração do autor pelas artes performativas: cinema, teatro, música. Escreveu, entre outras peças de teatro, a tragédia *Vladimir Mayakovsky* (1913), onde o autor é a única personagem, no papel de si próprio, *Mistério Bufo* (1918)⁹, onde a sátira se entrelaça com o épico e o heroico, a comédia *O Percevejo* (1929), dividida em quadros, numa alusão clara à pintura.¹⁰

Em 1918, atua em três filmes, realizados com base em cenários da sua autoria. Inspirado por Eugenia Lang, o poeta chegou a estudar pintura e a utilizando diferentes técnicas nas suas produções: desenhos, cartazes, *lubok*¹¹, decorações teatrais, ilustrações de livros, retratos e pinturas a óleo.

No período da intervenção militar estrangeira na Rússia (1918–1921), por ocasião da guerra civil, Osip Brik funda, em conjunto com Mayakovsky, o grupo Komfut, associação dos futuristas comunistas. Entretanto, Mayakovsky começa a sua colaboração com a ROSTA, a agência noticiosa soviética que precedeu o aparecimento da TASS.

⁷ Atual São Petersburgo.

⁸ Irmã mais velha de Elsa Triolet, mulher do poeta francês Louis Aragon.

⁹ Andrei Nakov refere que “the only events that marked artistic life in 1918 were the celebrations which commemorated the first anniversary of the October Revolution. In Petrograd, Meyerhold produced a gigantic representation of Maiakovski’s play *Mystery-Buffo* and Malevich was called for the decoration and costumes” (1986, p. 64).

¹⁰ Kandinsky dividira já antes a sua composição cénica *Som Amarelo* (1909) em quadros.

¹¹ Tipo de arte gráfica, muito utilizada na Rússia, caracterizada pela simplicidade e acessibilidade das imagens, sendo originariamente um tipo de arte popular.

Surgem as célebres OKNA-ROSTA (as janelas da ROSTA), cartazes satíricos de agitação e propaganda, criados por poetas e artistas soviéticos.

Após organizar, a editora MAF (Associação Futurista de Moscovo), Mayakovsky cria a LEF (Frente de Esquerda das Artes), editando a revista homónima, onde eram publicadas obras de Boris Pasternak, Osip Brik, Serguei Tretyakov e outros.

Em 1926, Mayakovsky irá publicar o seu célebre artigo *Como Fazer Versos Nele*, ele reafirma a importância do ritmo ao escrever que “o poeta deve desenvolver (...) o sentido do ritmo” (1969, p. 51) e, dando o seu próprio exemplo, continua “não conheço um único metro. Simplesmente estou convencido de que, nas composições heróicas ou grandiosas, é oportuno escolher metros longos com um grande número de sílabas; nas jocosas, metros breves” (*ibidem*) e termina o pensamento, dizendo que a rima não pode ser eliminada, pois “os versos caíam desfeitos” (*idem*, p. 52). A rima faz-nos voltar à linha precedente, obrigando-nos a pensar nela. A rima tanto pode ser no fim ou no início das linhas, entre o fim de uma linha e o início da outra, etc. (*cf. idem*, p. 53). Ser poeta é entender o mandato social, é estar no centro das coisas e dos acontecimentos, é estar na vanguarda da sua classe e usar todos os meios técnicos (imagens, comparações) e levar o verso até ao limite extremo da sua expressividade. (*cf. idem*, pp. 53–57).

A visão do futuro está presente em quase todas as páginas da sua obra. Para Mayakovsky, o futuro era uma síntese dialética, onde se destacava o seu *ego*. Viajou pela Europa, Estados Unidos e México, sobretudo entre 1923 e 1930. Destas viagens resultaram poemas como *A Ponte de Brooklyn* (1929) ou pequenas coleções como *Paris* (1924–1925).

Em 1920, Lili Brik põe fim à sua relação com o autor que lhe continuará a escrever cartas de amor até à morte. Nestas cartas, escritas em verso e em prosa, Mayakovsky sente, pensa, fala, ora exaltado, ora numa voz tornada particularmente comovente pelas marcas deixadas pela vida. Para Jakobson “Majakovskij’s central irrational theme is the theme of love. (...) And like poetry itself this theme is both inseparable from and in disharmony with our present life” (1987, p. 282).

Nos seus textos poéticos, Mayakovsky utilizava símbolos até aí inaceitáveis como números, pontuação arbitrária e até notas musicais. Os seus poemas, muito expressivos, são ricos em imagens e metáforas que permitem a junção no seu cerne dos opostos: épico e lírico, trágico e cómico.

Ao fragmentar palavras no poema, Mayakovsky transpõe os princípios do cubismo pictórico para a textura do verso, *i.e.*, para a sua fonética, morfologia e sintaxe. Um bom exemplo dessa técnica é o poema do seu período inicial *De Rua em Rua* [Iz Úlitsy v Úlitsu] de 1913:

Versão portuguesa ¹²	Transcrição fonética
Ru-	Ú-
As.	litsá.
As	Litsá
ru-	U
gas dos	dógov
dogues	godóv
dos	rez-

¹² Tradução de Boris Schnaiderman e Augusto de Campos.

anos	tché.
sona-	Tché-
dos.	rez
Nos cavalos de ferro	jeléznykh konéi
das janelas das casas que	s ókon begúcshikh domóv
correm	prýgnuli pérvyé
saltaram os primeiros	kubý.
cubos. ¹³	(...)
(...)	

O poema relata a realidade urbana através do ritmo e da sonoridade que resulta numa visualização dinâmica e imagética da cidade moderna e movimentada.

Nos seus poemas notamos a presença frequente de metáteses. Por exemplo, o poema Nós [My] de 1913 começa com a metátese *lézem zemlé* que é “trepar a terra”. Na continuação da leitura encontramos outro exemplo *doróga – rog áda* que significa literalmente “a estrada é o chifre do inferno”. O efeito de aliteração criado pela metátese enfatiza a excentricidade do conceito poético.

Outra prática cubo-futurista aplicada amplamente por Mayakovsky nos seus poemas iniciais é a justaposição de palavras através da técnica de montagem. As letras maiúsculas são usadas para identificar as *leit-palavras* (termo de David Burlyuk), um método pedido de empréstimo ao poeta francês Tristan Corbière (cf. Krasitsky 2002, p. 37). O poeta russo também aplicou o itálico e o negrito para recompor as imagens urbanas no texto de forma dinâmica. Em 1920, Mayakovsky escreve o poema *A Extraordinária aventura que aconteceu com Vladimir Mayakovsky, no verão na datcha*¹⁴, uma demonstração incomum daquele que deve ser, segundo Mayakovsky, o trabalho do poeta e demonstrou aos leitores a poesia de maneira incomum e metafórica. A contracapa e frontispício do livro são da autoria de Lazar Lisitsky, reconhecido artista plástico vanguardista soviético:



Figura 2.
Contracapa e frontispício do livro *A Extraordinária Aventura que aconteceu com Vladimir Mayakovsky, no Verão na Datcha*

¹³ Campos, Campos e Schnaiderman (2001, p. 234).

¹⁴ *Datcha* significa casa de campo.

As letras de várias fontes, cores e tamanhos são um exemplo de transferência para a poesia da experiência pictórica (cubo)-futurista, criando um livro-quadro.

O trabalho dos futuristas na área da expressividade visual marca as experiências no campo de poesia. Desde 1923, a prática poética de Mayakovsky evoluiu quando o último começou a utilizar a sua famosa ‘escada’. A disposição gráfica ‘em escada’ representa uma divisão da linha textual rítmica de maneira que cada segmento da frase aparece como uma linha separada, que começa, normalmente, a partir da extremidade da linha anterior. Esta composição das linhas é consequência do facto de os poemas se destinarem a ser declamados, representando uma interrupção na linha uma pausa sintática e emocional (cf. Brown 1973). Um exemplo famoso da ‘escada’ é o poema dedicado ao poeta Sergei Yesenin, que recentemente se suicidara:

Versão portuguesa¹⁵*A Sierguéi Iessiênin*

Você partiu,
 como se diz,
 para o outro mundo.

Vácuo...
 Você sobe,
 entremeado às estrelas.

Nem álcool,
 nem moedas.

Sóbrio.¹⁶

(...)

Transcrição fonética do russo*Serguéyu Yeséninu*

Vy ushlí,
 kak govorítsya,
 v mir v inói.

Pustotá...
 Letíte,
 V zvyózdy vrézyvayas’.

Ni tebé avánsa,
 Ni pivnoí.

Trézvost’.

(...)

É cremos, indiscutível, que Mayakovsky consegue transmitir ao leitor a entoação certa nos seus poemas:

l’absence de ponctuation, (...) la disposition graphique “déplacée” (sdvig) redonne à l’intonation, à la voix, au son, leur caractère pré-tracé, grammatologique, rythmique, redynamise ce que la syntaxe, la ponctuation, les dictionnaires académiques avaient mortifié. (Marcadé 1986, p. 972)

No acervo literário do poeta encontramos um sem número de técnicas incomuns que se revelam na expressão da sua percepção do mundo: “Os neologismos poéticos são exemplo disso, tendo acabado alguns deles por entrar no vocabulário cotidiano russo. Por exemplo, no poema *Lilichka* (1916), dedicado a Lili Brik, lemos “*opojárennyi pesok*”, literalmente “a areia em chamas”. Este neologismo (*opojárennyi*) cria emoções mais fortes do que o termo “*jarkiy*” [quente], pois deriva da palavra “incêndio” (*pojar*), que gera na imaginação do leitor imagens brilhantes e assustadoras da força destruidora do fogo.

A poesia de Mayakovsky foi acusada de ser difícil de entender, nomeadamente pelas camadas mais simples do povo. O poeta não concordava com essas afirmações,

¹⁵ Tradução de Haroldo de Campos.

¹⁶ *Vd.* [http://www.culturapara.art.br/opoema/maiakovski/maiakovski_poema.htm].

visto que fazia tudo para facilitar a leitura dos seus textos (*e.g.* a divisão gráfica das linhas em ‘escada’).

A poesia do início do século XX trouxe novas formas de interação entre o autor e o herói, chegando, por vezes, as duas imagens a sobrepor-se. A absolutização do *Eu* juntamente com afirmação da imperfeição da realidade do *não-Eu* são quase uma constante na nova cultura e mitologia vanguardista. A sobreposição da personalidade do autor/a com o seu universo artístico também é uma tendência característica do cubo-futurismo russo.

O caminho do artista plástico Mayakovsky não está coberto pela mesma fama que alcançou como poeta. Entretanto, a sua habilidade para desenhar/pintar marcou a sua obra poética, pois ele via o mundo como um artista. As imagens visuais nos seus poemas transmitem-nos a ideia de movimento e dinamismo. Uma breve análise semiótica mostra que nas suas obras pictóricas ele continua a lutar contra o academicismo, os padrões burgueses e a estética convencional a favor de uma arte ativa, verdadeira, compreensível para as massas.

A sua postura perante a vida levou o poeta a responder sempre com as suas obras (sejam literárias, sejam pictóricas) às questões agudas do seu tempo. Um lugar especial ocupa o tema da intervenção estrangeira na Rússia, após a Revolução. As tipografias colocavam os seus desenhos nos postais que eram levados para a frente de combate e distribuídos em locais públicos. Alguns postais foram pintados à mão. Mayakovsky utilizava várias técnicas de pintura: aguarela, tinta, lápis, óleo ou carvão vegetal. Na maioria dos casos, o poeta/artista complementava os seus desenhos com textos poéticos ou de propaganda.



Figura 3. Desenho *O Dia da Assembleia Constituinte* de Vladimir Mayakovsky (1918).

A sua pintura cubo-futurista a óleo *Chemin de fer* de 1915, inspirada no jogo de cartas *Baccará chemin de fer*, de origem francesa, retrata a imagem coletiva dos jogos de azar. Este quadro reflete um facto da vida real de Mayakovsky, já que o poeta era um verdadeiro amante do jogo: “Ele valorizava a própria emoção do jogo, a sua agitação, o seu nervo e o seu risco” (Kassil 1959, p. 8).



Figura 4. Pintura a óleo *Chemin de Fer* de Vladimir Mayakovsky (1915).

No canto esquerdo do quadro são esboçados os números oito e nove, que simbolizam a vitória neste jogo de cartas. A posição secundária dos dígitos indica que ganhar não é o tema principal do quadro. As múltiplas rodas, setas no sentido horário e rotores em movimento revelam a roleta como o tema central do quadro (o nome russo do quadro é *Ruletka*). A roleta aparece na vida do poeta não só como um jogo de casino, mas também nas suas tentativas de cometer suicídio. Predisposto às depressões, Mayakovsky joga, por duas vezes, a roleta russa, que consiste em apontar à cabeça um revólver carregado com uma só bala. Ilya Ehrenburg, em *Os Primeiros Anos da Revolução (1918–1921)*, lembra-se de o ouvir repetir “o epitáfio escrito por François Villon, quando esperava que o enforcassem: “Eu sou François Villon e me entristeço / a morte está à espera de um malvado / e em breve o pescoço saberá / quanto peso sentado” (1964 *apud* Guimarães 2012, p. 157). Em nota, o editor francês da obra *Lettres à Lili Brik* recorda as palavras de Mayakovsky na sua carta de despedida: “À tous: Je meurs, n’en accusez personne. Et pas de cancons. Le défunt avait ça en horreur (...). Lili, aime-moi...” (Mayakovsky 2003, p. 318).

Conclusão

A arte de vanguarda na Rússia chegou ao seu pico nos anos da Revolução, nomeadamente graças ao Futurismo e ao Cubo-futurismo. Estes movimentos remodelaram o conceito de arte, que se quer do *devoir* e que pretende ter um papel ativo na construção da nova sociedade russa. Os adeptos do movimento tomaram o futuro com certo otimismo exaltado, utilizando todos os meios de comunicação (*e.g.* rádio, cinema) para comunicar suas ideias, não fazendo distinção entre elas e a obra poética propriamente dita. A poesia passava a ser compreendida como algo vivo, ligado à civilização industrial e aos meios de comunicação que evoluíam. A propaganda tornou-se numa das principais formas de

comunicação. A época do Futurismo terminou com o fim da Primeira Guerra Mundial, mas o movimento deixou as suas marcas, não só na literatura e pintura, mas também no cinema, teatro e até videoarte.

Ao analisar o trabalho de Vladimir Mayakovsky é óbvio notar a influência do (Cubo)-futurismo na sua estética. O poeta é a figura mais dinâmica do palco literário soviético. As ideias futuristas ganham, na sua poesia, o entusiasmo da renovação revolucionária, desafiando o modo de vida burguês e procurando ativamente novas formas artísticas. Foi exatamente na época (cubo)-futurista que se desenvolveram todas as suas potencialidades poéticas e artísticas, bem como o seu credo literário, nunca se afastando, contudo, da realidade presente nos seus trabalhos.

O legado poético de Mayakovsky é ambíguo, difícil de aceitar e até criticado por alguns, devido ao seu empenho político. Ao avaliar as suas obras, deve, contudo, ter-se em consideração que a sua poesia se encontra fortemente ligada à vida pessoal do poeta que viveu num tempo de mudanças políticas radicais na Rússia (*e.g.* Revolução soviética, Primeira Guerra Mundial). Alguns não consideram rico o conteúdo da sua poética de agitação, embora as suas rimas sejam revolucionárias. Ao alcançar o nível máximo de expressão que satisfaria o novo contexto da vida, *i.e.*, ao cumprir a sua arte o mandato social, Mayakovsky criou o seu próprio método criativo original que viria a influenciar uma série de poetas soviéticos.

Mayakovsky, sendo um inovador e pioneiro na poesia, fala em voz alta e com *pathos* sobre o velho mundo, usando palavras novas, inventadas por si, não temendo quebrar as formas usuais do verso e introduzindo na poesia a linguagem coloquial e até vulgar. Ele criou as suas próprias rimas e ritmos nos poemas, sempre construídos em contrastes. A sua fama dentro e fora da Rússia mantém-se viva ainda hoje, passados quase cem anos. Isso prova que o ofício dos (cubo)-futuristas russos, radical para a sua época, resistiu à prova de tempo.

Referências

- Antokolsky, P.A. (1973). *Os Contemporâneos. A força do Vietnam. Alguns resultados. Volume 4* [Sovremenniki. Sila V'etnama. Nekotorye itogi]. Moscovo: Khudozhestvennaya literatura.
- Brodsky, N., & Sidorov, N. (Eds.) (2000). *Manifestos literários. Do simbolismo até "Outubro"*, [Literaturnie Manifesti. Ot simvolizma do "Oktaybrya"]. Consultado em <https://ruslit.traumlibrary.net/book/sbornik-literaturnie-manifesty/sbornik-literaturnie-manifesty.html>.
- Brown, E. (1973). *Mayakovsky: A Poet in the Revolution*. New Jersey: Princeton University Press.
- Burlyuk, D. *et al.* (1910). *Viveiro de juízes* [Sadok sudei]. São Petersburgo: Zhuravl. Consultado em <https://ruslit.traumlibrary.net/book/futuristy-sadoksudey/futuristy-sadoksudey.html>.
- Burlyuk, D. *et al.* (1913). *Viveiro de juízes II*. [Sadok sudei II]. Consultado em <https://ruslit.traumlibrary.net/book/futuristy-sadoksudey2/futuristy-sadoksudey2.html>.
- Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Campos, A. de, Campos, H. de, & Schnaiderman, B. (2001). *Poesia russa moderna*. 6ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva. [1968]

- Grigorenko, V. (Ed.). (1963). *V. Mayakovsky na lembrança dos seus contemporâneos* [V. Mayakovsky v vospominaniyakh sovremennikov]. Moscovo: Goslitzdat.
- Guggenheim Museum *et al.* (1992). *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*. New York. Consultado em <https://archive.org/details/grerussi00schi>.
- Guimarães, H. (2012). A arte de vanguarda: Mayakovsky ou a Nuvem de Calças (2012). In V. Shatalin (Ed.), *Mundo Russo* (pp. 155–170). Lisboa: Edições Colibri.
- Hyde, G. (1991). Russian Futurism. In M. Bradburry & J. McFarlane (Eds.), *Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930* (pp. 259–273). London: Penguin Books.
- Huyssen, A. (2011). A cultura de massas como mulher. O ‘outro’ do modernismo. In A.G. Macedo & F. Rayner (Eds.), *Género, Cultura Visual e Performance* (pp. 167–185). Braga: CEHUM.
- Jakobson, R. (1987). *Language in literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jakobson, R. (1997). *My futurist years* [Jakobson-Budetljanin]. (Trad. Stephen Rudy) New York: Marsilio Publishers.
- Kamensky, V. (1931). *O Caminho do entusiasta* [Put entusiasta]. Consultado em <https://ruslit.traumlibrary.net/book/kamenskiy-put-entuziasta/kamenskiy-put-entuziasta.html>.
- Kantor, M. (2008). *As mandíbulas lentas da democracia* [Medlennye chelyusti demokratii]. Moscovo: AST/Astrel.
- Kassil, L.A. (1959). *Mayakovsky – ele próprio. Esboço da vida e da obra do poeta* [Mayakovsky – sam. Oчерk zhizni i raboty poeta]. Consultado em https://thelib.ru/books/kassil_lev_abramovich/mayakovskiy_sam_ocherk_zhizni_i_raboty_poeta-read-10.html.
- Krasitsky, S. R. (2002). Poetas Burlyuk [Poety Burlyuki]. In A.S. Kushner *et al.* (Eds.), *David Burlyuk, Nikolai Burlyuk: Poemas* [David Burlyuk, Nikolai Burlyuk: Stikhotvoreniya] (pp. 5–66). São Petersburgo: Akademichesky Proekt.
- Kristeva, J. (1985). *La Révolution du langage*. Paris: Éditions du Seuil.
- Marcadé, J.-C. (1986). Peinture et Poésie Futuristes. In Jean Weisgerber (Dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. II *Théorie* (pp. 963–979). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins; Budapeste: Akadémiai Kiado.
- Marinetti, F.T. (2006). Technical Manifesto of Futurist Literature. In *id.*, *Critical Writings* (pp. 190–207). G. Berghaus (Ed.). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Marinetti, F.T. *et al.* (2009). *I manifesti del Futurismo*. Consultado em <https://www.gutenberg.org/files/28144/28144-h/28144-h.htm>.
- Mayakovsky, V. *et al.* (1912). *Uma bofetada no gosto público* [Poshoshina obshestvennomu vkusu]. Consultado em <https://ruslit.traumlibrary.net/book/futuristy-pov/futuristy-pov.html>.
- Mayakovsky, V. (1969). *Como Fazer Versos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Mayakovsky, V. (2003). *Lettres à Lili Brik (1917–1930)*. Paris: Gallimard. [1969]
- Tretyakov, S. (1923). De onde e para onde? [Otkuda i kuda?]. In V. Mayakovsky (Ed.), *LEF Zhurnal Levogo Fronta №1*. (pp. 192–203). Moscovo: Pechatnya Yakovleva.
- Weisgerber, J. (Dir.) (1986). *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. II *Théorie*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins; Budapeste: Akadémiai Kiado.

[recebido em 30 de novembro de 2020 e aprovado para publicação em 25 de junho de 2021]