

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS LICENCIATURA

TOMÁS BECK VALDIVIA

**O POETA E SUA REVOLUÇÃO:
A PEÇA O PERCEVEJO, DE VLADÍMIR MAIAKÓVSKI**

Porto Alegre

2020

TOMÁS BECK VALDIVIA

**O POETA E SUA REVOLUÇÃO:
ANÁLISE DA PEÇA *O PERCEVEJO*, DE VLADÍMIR MAIAKÓVSKI**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre

2020

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Susana e Régis, por sempre acreditarem em mim, mesmo quando eu mesmo não acreditei.

Ao meu irmão, Henrique, a melhor pessoa que conheço.

Aos amigos e amigas de dentro e fora da UFRGS, que me ajudaram cada um e cada uma à sua maneira, seja conversando, rindo, refletindo e até brigando.

À professora Denise, do setor de russo da letras, que lá em 2015 me aceitou como bolsista voluntário e me ajudou a descobrir o interesse pela língua e cultura russas.

À professora Rita, que aceitou me orientar neste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho examina a peça *O Percevejo*, de Vladímir Vladímirovitch Maiakóvski. Em um primeiro momento, buscou-se contextualizar a trajetória do autor, desde sua infância até o início da vida adulta, já em Moscou. O surgimento do Maiakóvski poeta acompanhou o fervor dos anos pré-revolucionários na Rússia tsarista da década de 1910, e sua obra desenvolveu-se sob o signo do futurismo russo, movimento que também foi brevemente discutido aqui. Também constam comentários sobre a relação do poeta com o regime soviético, que num primeiro momento apoiou as vanguardas culturais surgidas no início do século XX, para depois esmagá-las. Em seguida, foram pontuadas algumas temáticas recorrentes no trabalho maiakovskiano, desenvolvidas desde os primeiros escritos do autor, até a peça que é o centro deste trabalho. Por fim, há uma breve introdução ao teatro russo e soviético e exercícios de análise da obra.

Palavras-chave: Literatura russa. Dramaturgia. *O Percevejo*. Maiakóvski. Futurismo russo.

RÉSUMÉ

Le présent travail examine la pièce *La Punaise*, de Vladimir Vladimirovitch Maïakovski. Dans un premier moment, il y a une contextualisation de la trajectoire de l'auteur, dès son enfance jusqu'aux premières années de la vie adulte, à Moscou. L'émergence de Maïakovski poète a accompagné la ferveur des années immédiatement avant la révolution dans la Russie tsariste, et son oeuvre s'est développé sur le signe du futurisme russe, mouvement brièvement discuté ici. Il y a aussi des commentaires à propos de la relation entre le poète et le régime soviétique, qui d'abord a soutenu les avant-gardes surgies au début du XX^e siècle, pour les détruire quelques années plus tard. Puis, sont discutées quelques thématiques récurrents chez Maïakovski, développées depuis ses premiers écrits jusqu'à la pièce qui est le centre de ce travail. Finalement, il y a une petite introduction au théâtre russe et soviétique et des exercices d'analyse de l'oeuvre.

Mots-clés : Littérature russe. Dramaturgie. La Punaise. Maïakovski. Futurisme russe.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. O POETA, O FUTURISMO, A REVOLUÇÃO BOLCHEVIQUE	8
2.1 O poeta	8
2.2 O futurismo.....	11
2.3 A revolução bolchevique e o futurismo	14
3. A MITOLOGIA DO POETA.....	20
4. O TEATRO RUSSO, O PERCEVEJO	24
4.1 A tradição dramática russa.....	24
4.2 O teatro de vanguarda	25
4.3 O Percevejo	29
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
REFERÊNCIAS.....	41

1. INTRODUÇÃO

As contribuições de Vladímir Maiakóvski nos campos da poesia e dramaturgia transformaram de maneira indiscutível a literatura a partir do início do século XX. Ultrapassando os limites cronológicos de sua época, há anos seus motivos e procedimentos vem sendo ponto de partida para inúmeros estudos:

[...] decorridos mais de quarenta anos, é patente a atualidade de muitas de suas asserções. Algumas continuam sendo polêmicas e, às vezes, hão de parecer verdadeira provocação. Através dos anos, Maiakóvski ainda é agressivo, provocante, desafiador.¹

Para além do ponto de vista técnico e estético, seus escritos são testemunho *in loco* de um dos processos históricos mais intrigantes e conturbados da história da humanidade, a revolução bolchevique de 1917 e, subsequentemente, a implantação do regime soviético em território russo. Através de sua obra é possível constituir, ainda que de maneira limitada, um panorama destes acontecimentos, assim como observar o que acontece com a arte e o artista em um momento como esse, fazendo surgir algumas perguntas: que tipo de mudança a implantação de um regime dito popular e trabalhador implica na classe artística e em seu trabalho? Qual o papel do artista na nova sociedade? Houve espaço para a elaboração artística dentro do regime soviético?

O presente trabalho procurou discutir esses questionamentos a partir da leitura da obra *O Percevejo*, de 1928. Na seção seguinte será apresentada uma breve biografia de Maiakóvski, bem como uma apresentação do movimento futurista e sua relação com o recém instituído poder soviético.

¹ SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*, 1971. São Paulo: Editora Perspectiva. p. 53-54.

2. O POETA, O FUTURISMO, A REVOLUÇÃO BOLCHEVIQUE

2.1 O poeta

A trajetória de Vladímir Vladímirovitch Maiakóvski inicia-se no vilarejo de Baghdati, interior da Geórgia. Quanto à cronologia dos fatos, temos as próprias declarações do poeta, extraídas de sua autobiografia, *Eu mesmo*, traduzida por Boris Schnaiderman em *A poética de Maiakóvski* (1971): “Nasci em 7 de julho de 1894 (ou 93 – há divergência entre a opinião de mamãe e a da folha de serviço de meu pai. Em todo caso, não foi mais cedo)”². Georgiano de família russa, somente após a morte do pai, em 1906, viria a se mudar com a família para Moscou e, com quinze anos, abandonaria os estudos, em 1908, ao filiar-se ao PSDOR (Partido Social-Democrata Operário Russo): “Ingressei no PSDOR (ala bolchevique). Fiz exame num subdistrito comercial e industrial. Passei. Como propagandista”³.

Para situar melhor tal decisão, é interessante formular um breve panorama político concomitante à infância do autor. Peixoto (1986, p. 20) pontua que a política econômica de Nikolai II, coroado em 1894, privilegia uma oligarquia baseada na fusão do capital industrial e bancário. Tal política se desenvolve à margem das potencialidades do país, que até o momento era predominantemente agrário, 77,2% da população está no campo, 17,3% está na indústria, comércio, transportes e construção. A respeito dos efeitos provocados por essa fusão:

Na Rússia acentua-se a contradição entre o sistema nacional capitalista e o feudalismo do campo. Há um grande aumento de produção, não vinculado a um efetivo desenvolvimento técnico, mas sim à exploração da força de trabalho. Consequência: a redução de consumo, fome progressiva. [...] O movimento pré-revolucionário cresce, ainda incerto⁴.

Alguns anos mais tarde, dois outros eventos-chave viriam acelerar ainda mais a queda vertiginosa da monarquia russa, a guerra russo-

² SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 84.

³ Ibid., p. 89, 90.

⁴ PEIXOTO, Fernando. *Maiakovski Vida e Obra*, 3ª ed., 1986. São Paulo: Editora Paz e Terra. p. 21.

japonesa, entre os anos 1904 e 1905 – fiasco do ponto de vista político e militar – e o episódio conhecido como *domingo sangrento*, em fevereiro de 1905, onde uma multidão, aproximadamente 140 mil pessoas⁵, lideradas por um padre, realizou uma marcha para entregar ao czar algumas reivindicações, sendo dispersada sob o fogo da guarda imperial. Tais eventos agiram como catalisadores do processo revolucionário, que intensificou sua propaganda, culminando na Revolução de 1905. Maiakóvski escreve: “Minha irmã chegou de Moscou. Entusiasmada. Deu-me em segredo uns papéis compridos. [...] Era a revolução. E era em verso. Versos e revolução como que se uniram na mente”⁶. Após a tentativa de tomar o poder, o caráter precário da aliança entre classes – camponeses e operariado, que é talvez o ponto mais importante para o sucesso da revolução – fica evidente: O Tzar, pressionado, promete uma Constituição e um Parlamento (a Duma). É um golpe político eficaz, a oposição se divide⁷. A repressão é violenta e as organizações políticas de oposição são sufocadas em sangue.

Observando tais acontecimentos, o poeta, ainda na Geórgia, tem sua formação política inicial, e em carta à irmã conta: “Fizemos uma greve de cinco dias, o ginásio ficou fechado por quatro dias porque nós cantamos a ‘Marseillaise’ na igreja”⁸. Em *Eu mesmo* (1922) obtemos algumas informações sobre sua formação leitora:

Eu não admitia sequer a literatura. Filosofia. Hegel. As ciências naturais. Mas, sobretudo, marxismo. Não existe obra de arte que me tenha entusiasmado mais que o “Prefácio” de Marx. Obras clandestinas saíam dos quartos dos estudantes. *Tática do combate de rua*, etc. Lembro-me distintamente do livrinho azul de Lenin, *Dois táticas*. [...]⁹

O ideal revolucionário instalou-se em Maiakóvski desde muito cedo, portanto. Durante o período de militância no partido Social-Democrata, foi preso três vezes, entre 1908 e 1909, sendo encarcerado da última vez na famosa cadeia de Butirkaia, em Moscou, durante 11 meses: “Época

⁵ Ibid., p. 25.

⁶ SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 87.

⁷ PEIXOTO, op. cit., p. 26.

⁸ Ibid., p. 27.

⁹ SCHNAIDERMAN, op. cit. p. 89.

importantíssima para mim. Depois de três anos de teoria e prática, passei a devorar literatura”¹⁰. Importante salientar aqui a posição maiakovskiana com relação às leituras realizadas:

Li tudo que havia de mais recente. Os simbolistas, Biéli, Balmont. Espantou-me a novidade formal. Mas aquilo me era estranho. Temas e imagens de uma vida que não era a minha. Tentei eu mesmo escrever igualmente bem, mas sobre outra coisa. [...] Tendo lido os contemporâneos, despenquei-me sobre os clássicos. Byron, Shakespeare, Tolstói¹¹.

O ponto de vista, aqui expresso de maneira polida, se compararmos com a *Bofetada no gosto público* (1912), também é um bom resumo do posicionamento futurista, que será abordado com mais detalhes na próxima seção deste trabalho.

Libertado sob responsabilidade da família, o jovem militante encontra-se em um impasse:

Saí dali transtornado. O que eu li são os assim chamados grandes. Mas como é fácil escrever melhor do que eles! [...] Necessito apenas de experiência em arte. Onde aprendê-la? [...] Se ficar no partido, tenho de passar à clandestinidade. E como clandestino, parecia-me, não poderia estudar. [...] **O que posso contrapor à estética das velharias, que desabou sobre mim?**¹²

Opta pelo desligamento do partido e volta-se ao estudo das artes, primeiro da pintura, conseguindo vaga na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura, “o único local onde me aceitaram sem um atestado de bons antecedentes políticos”¹³, em 1911. Interessante apontar essa característica de intersecção artística bem acentuada durante as primeiras décadas do século XX, momento de efervescência nas artes plásticas, que se estenderia à literatura e ao teatro. Poetas como Kamienski e Khlebnikov, também futuristas, tinham interesse pela pintura; Malevitch e Rozanova, pintores, escreveram versos. O próprio Maiakóvski viria a trabalhar em diversas frentes: desenhando figurinos e cenários para suas peças,

¹⁰ SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 90, 91.

¹¹ Ibid., p. 90, 91.

¹² Ibid., p. 91. Grifo meu.

¹³ Ibid., p. 92.

confeccionando cartazes de propaganda bolchevique, atuando tanto no teatro quanto no cinema, além de escrever versos.

Sua passagem pela Escola de Pintura não foi muito demorada, logo sua energia e ânsia pelo novo entrariam em conflito com o ambiente acadêmico: “Fiquei espantado: acarinhavam-se os imitadores, expulsavam-se os independentes. Larionov, Machkov. O instinto revolucionário me fez apoiar os enxotados”¹⁴. Porém foi na academia que conheceu David Burliuk, integrante do movimento futurista, que viria a ser seu amigo. Encontramos na autobiografia do poeta a síntese da criação do movimento:

Conversa. Da chatura rakhmaninoviana, passamos à da Escola, e da escolar a toda a chatura clássica. Em David havia a ira de um mestre que ultrapassara os contemporâneos, em mim – o patético de um socialista, que conhecia o inevitável da queda das velharias. Nasceria o futurismo russo¹⁵.

2.2 O futurismo

O historiador Juscelino Ribeiro, no primeiro capítulo de sua tese, *Estética e política na dramaturgia de Vladimir Maiakóvski* (2001), nos oferece uma descrição sintética e precisa da virada do século XIX:

As duas primeiras décadas do século XX representam, para a maior parte do mundo ocidental, um período contraditório e de transição, marcado por inúmeros conflitos e rupturas relacionados a muitos valores e ideias que tinham suas origens no início da modernidade, e que prevaleceram até aquele período, quando todos os setores da vida humana – social, político, cultural, econômico, científico e tecnológico – passaram por mudanças que alteraram profundamente a visão de mundo do homem. Era um momento, portanto, de se rever todos os valores cultuados pela sociedade burguesa que se fundamentava na ideia de progresso, racionalidade e técnica como redentores da humanidade¹⁶.

Não foi por acaso, então, que tal período tenha coincidido com o surgimento dos movimentos de vanguarda europeus. Ainda que no limiar entre ocidente e oriente, tanto do ponto de vista geográfico quanto

¹⁴ Ibid., p. 92.

¹⁵ Ibid., p. 93. Naturalmente, o surgimento dos movimentos de vanguarda russos: cubofuturismo, suprematismo, construtivismo, etc., foi um processo. O futurismo como corrente literária já havia publicado, em 1910, um almanaque, *Armadilha para juízes* (Cf. SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 23). Maiakóvski pegou o bonde andando.

¹⁶ RIBEIRO, Juscelino B. *Estética e política na dramaturgia de Vladimir Maiakóvski*, 2001. p. 31.

social/cultural, a Rússia também seguiu seu caminho de experimentação artística nos mais diversos campos, mesmo que afastada da Europa ocidental:

[...] convém lembrar que, antes da Revolução [de outubro], a Rússia estava muito próxima do Ocidente cultural, mas que os anos de guerra civil e de bloqueio acarretaram uma ruptura, que se refletiu, pelo menos nos primeiros anos, no desconhecimento mútuo da arte revolucionária¹⁷.

Durante os principais acontecimentos sociais e políticos da primeira década do século XX, na Rússia, prevalecia o simbolismo nos campos da literatura e artes plásticas, com sua “estética do etéreo”¹⁸. Exigindo o rompimento das relações artísticas com o passado, imediato e distante, é publicado um importante marco na cronologia do futurismo russo, o manifesto intitulado *Bofetada no gosto público* (1912), assinado por Burliuk, Krutchonikh, Maiakóvski e Khlebnikov. O texto é bastante claro, a partir de então “unicamente nós somos a face de nosso Tempo. A trompa do tempo ressoa por nosso intermédio na arte vocabular”¹⁹. Negação e destruição da arte do passado, de seus procedimentos e amarras, a arte do futuro começaria na cidade, tematizando a união entre homem e máquina, exemplificada por este trecho do manifesto: “Todos estes Máximos Górkis, Kuprin, Blok, Sologub, Riémizov, Aviértchenko, Tchórni, Kúzmin, Búnin, etc. etc. só precisam de uma casa de campo à margem do rio. O destino concede semelhante prêmio aos alfaiates. Do alto dos arranha-céus contemplamos a insignificância deles!”²⁰.

As raízes futuristas de Maiakóvski certamente começaram a crescer ainda na Geórgia, a partir de cenas como essa, retirada de sua autobiografia, enquanto andava a cavalo com o pai:

[...] Na neblina que se dispersou sob nossos pés, algo mais brilhante que o céu. É a eletricidade. A fábrica de aduelas do príncipe Nakachidze. Depois de ver a eletricidade, deixei completamente de me interessar pela natureza. Objeto não-aperfeiçoado²¹.

¹⁷ SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 19, 20.

¹⁸ BOLOGNESI, Mario Fernando. **Maiakovski – Arte – Revolução**. Revista de Artes do Espetáculo, nº 3 – março de 2012. p. 28.

¹⁹ SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 70.

²⁰ Ibid., p. 70.

²¹ Ibid., p. 86.

O cenário urbano não condiz mais com a sublimação do real em nome da fugacidade poética²² simbolista, com a contemplação da natureza. É o tempo da máquina, da luz elétrica e da velocidade, e a nova arte busca os meios para a descrição desses fenômenos, o triunfo do homem sobre a natureza: os futuristas russos empreendiam uma renovação da linguagem que não se baseava numa soltura completa das palavras e sim numa libertação dos cânones artificiais, numa “pesquisa dos verdadeiros processos de formação linguística”²³.

Curioso é que mesmo defendendo a destruição da produção artística do passado, conforme nos fala Angelo Maria Ripellino em *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda* (1971), estes poetas [cubofuturistas] compartilhavam com os pintores também o gosto dos temas arcaicos e primitivos²⁴. O respeito dos futuristas à *tradição popular, à arte russa mais antiga*²⁵ e seu resgate foi inclusive um dos pontos de contato entre a produção artística de vanguarda e o público, ainda em sua maioria sem instrução. Especificamente sobre a obra de Maiakóvski, Schnaiderman (1971) elucida:

E ao mesmo tempo, há com muita frequência em Maiakóvski a reivindicação da autêntica tradição russa. [...] E a valorização da canção russa, dos provérbios russos, encontra-se a cada passo na obra maiakovskiana. A própria tradição religiosa ocorre aí com muita frequência, e mesmo quando ele zomba dessa tradição, zomba com pleno conhecimento da matéria²⁶.

Outros fatores interessantes na pesquisa futurista: a exploração do espaço gráfico da página, bem como a expansão dos versos para outros suportes além do livro. O corte das linhas em escadas e as linhas em negrito não só tornam o poema um objeto gráfico, mas também ajudam o leitor a situar as pausas e a entonação, portanto o ritmo da leitura. Esta aliança da disposição gráfica e de processos que visam a transmissão oral torna Maiakóvski um dos precursores de correntes modernas da poesia que

²² BOLOGNESI, op. cit., p. 28.

²³ SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 24.

²⁴ RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, 1971. São Paulo: Editora Perspectiva. p. 34.

²⁵ SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 47.

²⁶ *Ibid.*, p. 48.

incorporam ao texto elementos visuais²⁷. A propagação de versos para além das margens do papel, de slogans políticos até publicidade de produtos soviéticos, no rádio e em discos, era também uma preocupação do poeta. Sobre isso, Schnaiderman (1971) comenta o artigo *Ampliação da base vocabular* (1927), escrito por Maiakóvski:

Lembrando que a nova poesia surgira nos anos em que era difícil a impressão de livros e revistas, o que determinara o processo de comunicação oral direta, Maiakóvski afirma que, embora tal necessidade houvesse passado, percebera-se a oportunidade de desenvolver processos não-livrescos de divulgação²⁸.

Além da revolução na forma, revolução no conteúdo, a aproximação de temas cotidianos, que recebem o mesmo tratamento sério despendido ao amor, por exemplo. Sua concepção de linguagem é a mais simples, a mais dinâmica possível. Reivindica o direito de inventar palavras, de utilizar a linguagem das ruas, de trazer o mundo urbano e cotidiano para a poesia²⁹.

A pesquisa e aperfeiçoamento dos procedimentos e temas do movimento futurista russo de maneira alguma se esgotam nos fenômenos que acabam de ser listados. Dentro do grupo, diferentes frentes de pesquisa se desenvolveram a nível pessoal, sendo impossível mencioná-las aqui de maneira exaustiva. A seguir, pretende-se examinar como foram estabelecidas as relações entre os cubofuturistas e o poder soviético.

2.3 A revolução bolchevique e o futurismo

A relação entre o movimento futurista e o recém instituído poder soviético foi permeada por encontros e desencontros. Se por um lado as tendências iconoclastas e anti-burguesas dos futuristas encontravam eco no ideal revolucionário bolchevique, os budietliánié³⁰ eram zelosos da própria independência³¹, o que, em última instância, significou o

²⁷ Ibid., p. 56.

²⁸ Ibid., p. 57.

²⁹ Ibid., p. 55.

³⁰ Denominação original do grupo de Maiakóvski, criada por Khliébnikov. Deriva do verbo быть (ser), conjugado no futuro, будет (budiet).

³¹ RIPELLINO, op. cit., p. 24.

afastamento das partes, culminando no silenciamento do futurismo e de outros movimentos de vanguarda da época, em prol da corrente denominada *realismo socialista*:

Maiakovski e os futuristas estavam imbuídos de um pensamento marxista plural, que até a década de 1920 – portanto após a Revolução de 1917 – tinha lugar para o novo e o diverso. No entanto, o percurso não se sustentou, e com o império do realismo socialista, deflagrado a partir de 1934 sob a batuta do “maestro” Andrei Jdanov [...]³²

Inicialmente, a posição cubofuturista alinhava-se com a oposição bolchevique, num tom otimista em relação ao futuro. A revolução seria tanto social quanto artística: Ingenuamente (nossa juventude e nosso ódio à guerra desempenharam papel significativo) nós acreditávamos que a Revolução social coincidia com a Revolução nas Artes³³. No imaginário futurista o furacão revolucionário simbolizava a liberdade total no campo das artes, livre das amarras da arte influenciada pela burguesia, o inimigo comum. No momento da deposição de Nicolau II, em março de 1917, Victor Chklóvski, teórico formalista e amigo de Maiakóvski, descreve seu estado de ânimo: “Maiakóvski entrou na Revolução como teria entrado na própria casa”³⁴.

A professora Renée Poznanski, em seu artigo *V. Maïakovski, la révolution politique, instrument de la révolution dans les arts* (1981), assinala: “Assim, Maiakóvski foi, desde os primeiros dias, particularmente ativo, participando de todas as manifestações e reuniões de artistas e escritores tendo como objetivo a organização das artes na Rússia revolucionária”³⁵. Ao mesmo tempo em que manifestava total apoio ao novo regime, Maiakóvski empreendeu firme defesa dos princípios de liberdade total na arte e de sua insubordinação ao Estado, criando, junto com outros

³² BOLOGNESI, op. cit., p. 30.

³³ POZNANSKI, Renée. *V. Maïakovski, la révolution politique, instrument de la révolution dans les arts*, 1981. p. 109. Todas as traduções do francês são de minha autoria.

³⁴ *Ibid.*, p. 108.

³⁵ *Ibid.*, p. 108, 109.

artistas, a associação “Liberdade da Arte”, oposição às associações de artistas reformistas surgidas nos primeiros meses pós-revolução:

Para Maiakóvski, toda essa atividade [organização de artistas reformistas], de onde surgiam ou resoluções em favor da proteção daquilo que existia anteriormente, ou comissões, sempre reunidas em torno de Benois ou Gorki, ambos representando uma arte ultrapassada aos olhos do poeta, perigava desembocar na dominação de determinada corrente literária, sob tutela do novo Governo³⁶.

A preocupação era dupla, impossibilitar o resgate da arte do passado e, ao mesmo tempo, consolidar o futurismo como corrente no jogo de poder pós-revolucionário, tendo em vista que uma das propostas dos grupos “à direita” previa a criação de um Ministério das Artes:

Nessa etapa do desenvolvimento da Revolução, era a *Intelligentsia* reformadora que tinha certo controle nos domínios intelectuais e artísticos, essa mesma *intelligentsia*, que antes da Revolução era violentamente oposta à Maiakóvski e aos futuristas³⁷.

Tendo participado ativamente de todo esse período de organização artística, Maiakóvski tinha adquirido um novo prestígio e uma nova autoridade³⁸, sendo de certa forma *institucionalizado* pela Revolução. Após obter o reconhecimento no meio intelectual e a garantia, até então, de que o cubofuturismo se estabeleceria como corrente artística, passou a dedicar-se quase que exclusivamente à arte.

Sobre a posição do partido acerca do futurismo, o argumento de Ripellino, referido por Schnaiderman (1971), de que “após a epopeia de Outubro, o futurismo foi favorecido pelo regime e quase se lhe atribuiu uma tendência oficial”³⁹, parece um pouco reducionista. Schnaiderman acrescenta informações importantes sobre a posição do partido em relação à Maiakóvski e seus camaradas, citando o artigo *Uma colher de antídoto* (1918), escrito por Anatóli Lunatchárski, então comissário da Instrução Popular:

³⁶ Ibid., p. 110.

³⁷ Ibid., p. 111.

³⁸ Ibid., p. 112.

³⁹ RIPELLINO., op. cit., p. 12.

[o artigo] expressava desaprovação à iconoclastia dos futuristas, embora reconhecesse que era bom o novo poder apoiá-los em certa medida, pois tinham sido recusados categoricamente pela arte oficial do poder deposto e foram defensores ardorosos do novo Estado, desde o primeiro momento da existência deste⁴⁰.

O próprio Lunatchárski reconhecia que a imparcialidade deveria ser adotada nas relações entre o Comissariado da Instrução e as diversas manifestações artísticas:

Já declarei dezenas de vezes que o Comissariado da Instrução deve ser imparcial em sua relação com as diversas correntes da vida artística. No que diz respeito aos problemas da forma, não se devem levar em conta os gostos do comissário do povo e dos demais representantes do poder. É preciso proporcionar um desenvolvimento livre a todos os grupos e personalidades. Não permitir a uma corrente abafar a outra [...]⁴¹

Em uma extensa nota na página 69, Schnaiderman (1971) ainda fornece duas declarações do próprio Lenin sobre a produção maiakovskiana. Em 1920, na ocasião do lançamento do famoso poema “150.000.000”, Lenin encaminhou o seguinte bilhete à Lunatchárski:

Você não tem vergonha de haver votado pela publicação de “150.000.000” em tiragem de 5.000? Absurdo, estupidez ou, melhor, estupidez multiplicada por pretensão? A meu ver, essas coisas deveriam ser publicadas apenas uma em dez, e assim mesmo em edições nunca superiores a 1.500 exemplares: para bibliotecas e para leitores excêntricos.

Em outra ocasião, no mês de março de 1922, comentando sobre o uso político de uma obra do poeta, admitiu que “não fazia parte dos admiradores de seu talento poético, embora reconhecesse inteiramente sua incompetência nesse terreno”. Eventualmente, o reducionismo mecanicista terminou imperando⁴². Com o passar dos anos, a postura dialética do regime foi se transformando no totalitarismo stalinista, significando para as vanguardas a passagem de “arte revolucionária” à “arte burguesa decadente”.

O professor Mario Fernando Bolognesi, no artigo *Maiakovski – Arte – Revolução* (2012), fornece uma explicação sucinta sobre as bases

⁴⁰ SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 69.

⁴¹ Ibid., p. 69.

⁴² BOLOGNESI, op. cit., p. 30.

teóricas utilizadas pelo Partido como justificativa estética e política para o *realismo soviético*. Segundo o pesquisador, o conceito de determinismo⁴³, presente em obras de Engels e Marx, foi entendido por Andrei Jdanov⁴⁴ ao pé da letra. As relações sociais de produção determinam o conteúdo da arte: “Com isso, criou uma espécie de *imperativo estético*, segundo o qual as relações sociais de produção devem estar representadas na obra literária.” (p. 30, grifo nosso). Essa relação de subordinação coloca a arte a serviço da nova classe no poder, classe essa que propõe a existência de uma estética marxista. Tal estética admite a existência de laços determinados entre arte e classe social. Nesse sentido, a arte não deixaria de ser uma manifestação de consciência de classe, ou seja, ela se resume e se restringe a ser ideologia⁴⁵, visto que a arte autêntica passaria a ser a da classe proletária, universalizada pela Revolução. Bolognesi conclui:

Em consequência, política e estética, conteúdo revolucionário e qualidade artística devem coincidir e o artista tem o dever de articular e exprimir os interesses e as necessidades dos proletários. A contrapartida desse pensamento é a seguinte: a classe decadente produz arte decadente⁴⁶.

No campo das artes, a partir de 1934, o radicalismo jdanovista traduziu-se pela instituição do realismo socialista como forma artística que corresponde mais estreitamente às novas relações sociais. A repressão e perseguição conseguiram ser justificadas tanto do ponto de vista político quanto estético. O artigo *A literatura que Stálin proibiu* (1997), publicado pelo professor Homero Freitas Andrade na primeira revista de estudos orientais da USP, nos ajuda a entender como as condições para se trabalhar com arte foram se deteriorando ao longo dos anos 1920, especialmente após a morte de Lenin, em 1924. A censura estatal passou a atuar cada vez mais, aliada à difamação sistemática pela/na imprensa de todos os artistas que não pertenciam à associação russa de escritores

⁴³ “É a relação entre a infraestrutura e a superestrutura, que se estende aos campos da política, das regras jurídicas, das religiões, da filosofia e das artes.” p. 30.

⁴⁴ Político correligionário de Stálin. Assumiu o cargo de secretário do comitê central de Leningrado em 1934, contribuindo para o período conhecido como o “grande expurgo”, a partir de 1930.

⁴⁵ BOLOGNESI, op. cit., p. 31.

⁴⁶ Ibid., p. 31.

proletários (em russo, РАПП - Российская ассоциация пролетарских писателей), fundada em 1925:

Uma resolução do Comitê Central do Partido, exarada na I Conferência Panunionista dos Escritores Proletários, em 1925, conclamava à luta contra todas as manifestações de ideologias burguesas em literatura. [...] a recém-nascida RAPP, que reunia sob a mesma sigla todos os agrupamentos de escritores do proletariado antes dispersos, viu na medida a possibilidade de aumentar a pressão sobre aqueles que não pertenciam a seus quadros.⁴⁷

O espaço para artistas independentes, vanguarda ou não, era cada vez menor. Para eles criou-se o rótulo persecutório de escritor neoburguês, uns aderiam, outros silenciavam ou eram silenciados aos poucos⁴⁸. Alguns conseguiram permissão para deixar o país (Zamiátin, Tsvetáieva, Kuprin), outros abdicaram de sua produção, mas conseguiram trabalho no meio artístico (Bulgákov) e outros foram mortos (Bábel). As cartas de Zamiátin e Bulgákov a Stálin, enviadas em 1930 e 31, respectivamente, tornam-se trágicas evidências da política que vinha sendo implementada pelo Partido.

A Revolução, defendida desde os primeiros dias pelo futurismo, viria calar a voz de toda essa geração, e mesmo Maiakóvski, utilizado pelo Partido como porta-voz do regime, não seria poupado das críticas⁴⁹:

Maiakóvski foi destruído pela destruição do futuro, daquele futuro para o qual se lançara desde os tempos de futurismo. Ele, que esbofeteara o filisteísmo burguês pré-revolucionário, viu-se rodeado, depois da Revolução, por um filisteísmo agigantado [...] Ele, que não fizera distinção entre 'vanguarda' artística e vanguarda revolucionária, viu-se esmagado por uma 'nova' cultura retrógrada [...] Ele, que buscava amor e liberdade, encontrou crescente desamor e falta de liberdade. E solidão.⁵⁰

Aos motivos políticos, juntaram-se motivos pessoais e, no 14 de abril de 1930, o poeta, então com 37 anos, pôs fim à própria vida com um tiro no coração. A próxima seção do trabalho examina os temas presentes na obra de Maiakóvski, a partir do conceito de *mitologia poética*, formulado por Jakobson em seu ensaio *A geração que esbanjou seus poetas*.

⁴⁷ ANDRADE, Homero Freitas de. *A literatura que Stálin proibiu*. Revista de Estudos Orientais, USP, 1997. p. 39.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁹ Cf. MAIAKÓVSKI, *Intervenção no debate sobre "Os banhos", realizado na casa da imprensa, em Moscou*, 1930, apud SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 257.

⁵⁰ STRADA, V. *Perché Majakovskij non poteva invecchiare*, apud ANDRADE, op. cit., p. 47.

3. A MITOLOGIA DO POETA

Roman Jakobson, em seu ensaio *A geração que esbanjou seus poetas* (1931), percorre a obra de Maiakóvski, seu amigo pessoal, demonstrando que o desfecho do poeta não poderia ter sido mais anunciado, considerando que o tema do suicídio aparece consistentemente em sua produção. A ligação entre obra e biografia ia na contramão da crítica formalista, e Jakobson, que possuía laços estreitos com o formalismo, nos justifica sua metodologia:

A crítica literária rebela-se contra as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma necessária desvinculação entre a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar.⁵¹

Nesse percurso, o linguista aponta outros temas que aparecem sistematicamente ao longo da poesia maiakovskiana, configurando uma espécie de *mitologia poética*⁵², que é o assunto desta seção.

Chamando atenção para o caráter *único e indivisível*⁵³ da obra poética do amigo, Jakobson ressalta a relação entre poemas, estabelecida de forma que o símbolo, lançado uma vez como alusão desdobra-se e mostra-se em seguida sob perspectiva diferente⁵⁴. O linguista comenta: “Por vezes, o próprio poeta realça precisamente essa relação entre seus poemas, [...] no poema ‘Sobre Isto’ [1923], por exemplo, ele remete a ‘O Homem’ [1916], e daí aos poemas líricos iniciais”. A tradutora Letícia Mei, em sua dissertação de mestrado *Sobre isto: Síntese da poética de Maiakóvski* (2015), reforça essa opinião e acrescenta, a respeito da ligação entre a obra e a vida do poeta, um comentário da atriz e diretora Lília Brik, musa primordial de Maiakóvski:

O lirismo, quase inexistente na poética cubofuturista, explode em Maiakóvski, aproximando em muitos momentos, como vimos, biografia e poesia. A esse respeito, Lília Brik comentou que “os temas de seus versos sempre foram

⁵¹ JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 39.

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

suas próprias emoções” e isto se refere a “todos os seus versos, até mesmo os textos de propaganda.⁵⁵

O poeta materializa-se direta e indiretamente em sua poesia e teatro. Jakobson nos traz exemplos desde as primeiras obras: Sua primeira coletânea de versos intitula-se *Eu*. Maiakóvski não apenas é o herói de sua primeira peça teatral, como também é o título dessa tragédia, assim como de suas últimas obras reunidas⁵⁶.

Por outro lado, a figura do poeta como espécie de redentor, responsável pelo despertar e pela condução da humanidade ao futuro⁵⁷, é outra constante nos versos maiakovskianos. O poeta deve apressar o tempo, numa missão árdua cujo final ele não presenciará:

O poeta capta o futuro em seu ouvido insaciável, mas não lhe é concedido chegar à terra prometida. As visões de futuro estão entre as páginas mais intensas de Maiakóvski. “Nada de rotina” (“O proletário voador”); [...] “Não saberás se é o ar, uma flor ou um pássaro! E canta, e cheira bem, e é colorido, tudo ao mesmo tempo”; “Chamem-nos de Abel ou Caim, que diferença faz? O futuro chegou”. ***Para Maiakóvski, o futuro é uma síntese dialética.***⁵⁸

Auto-imbuída de árdua tarefa, não foi por acaso que a geração de Maiakóvski aderiu majoritariamente à Revolução, símbolo do futuro: O “eu” do poeta é um aríete que golpeia o *Futuro* proibido; é a vontade “lançada além do limite derradeiro” para a *encarnação do Futuro*, para a plenitude absoluta da existência⁵⁹.

No entanto, já vimos que os caminhos do futurismo e da Revolução acabaram não coincidindo no final das contas. Se no início andavam juntos, à medida que a *avalanche dos anos* despenca, o poeta percebe que o *status quo* pouco mudara, e se estabelece uma oposição entre índole criadora/futuro *versus* tendência à estabilidade/presente. Maiakóvski é sufocado cada vez mais pelo novo cotidiano pós-revolução, em especial após a implantação da *Nova Política Econômica*, (НЭП - Новая

⁵⁵ MEI, Letícia Pereira. *Sobre Isto: Síntese da poética de Maiakóvski*, 2015. p. 125.

⁵⁶ JAKOBSON, op. cit., p. 13.

⁵⁷ MEI, op. cit., p. 128.

⁵⁸ JAKOBSON, op. cit., p. 20, 21.

⁵⁹ JAKOBSON, op. cit., p. 15. Grifos meus.

Do livro –

“Toda a terra”

um nome desenterra.

Século XX.

Quem ressuscitar?

– Tem o Maiakóvski aqui...

Procuraremos alguém mais brilhante –

o poeta não é belo o bastante. –

Eu gritarei

daqui mesmo,

da página atual:

Não vire a página!

Ressuscite-me!⁶³

O tema da ressurreição/imortalidade é central em seus dois últimos trabalhos dramáticos, *O Percevejo* e *Os Banhos*. No primeiro, que será abordado na próxima seção, o personagem principal, Prissípkin, é congelado por acidente no dia de seu casamento, sendo descoberto e reanimado cinquenta anos depois, pelo *Instituto da Ressurreição Humana*. Em *Os Banhos*, Tchudákov, inventor da máquina do tempo recorre ao governo para continuar sua pesquisa, ao mesmo tempo em que do futuro chega, através de sua invenção, a *Mulher Fosforescente*, que levará quem quiser para o futuro junto com ela. Jakobson resume: “O futuro, que ressuscita os homens do presente, não é apenas um procedimento poético, uma motivação extravagante do entrelaçamento de dois planos narrativos. É o mito mais secreto de Maiakóvski”⁶⁴.

A seção seguinte traz um breve comentário sobre o fenômeno do teatro na Rússia, partindo do período mais clássico, chegando até a virada

⁶³ MEI, op. cit., p. 81.

⁶⁴ JAKOBSON, op. cit., p. 33. Grifo meu.

do século XIX, quando a vanguarda chega aos palcos. Em seguida, passa-se à análise da peça *O percevejo*.

4. O TEATRO RUSSO, O PERCEVEJO

4.1 A tradição dramática russa

O fenômeno teatral ocupa espaço privilegiado na sociedade russa, desde os antigos espetáculos populares, alocados nas feiras ao ar livre – que dialogam diretamente com a dramaturgia de Maiakóvski e de outros autores – até os grandes teatros das duas capitais, mais ligados às tradições ocidentais, porém sempre à moda russa. A professora Arlete Cavaliere comenta:

[...] é preciso salientar desde logo que a literatura dramática constitui uma forma de expressão literária muito significativa na história da literatura russa. Trata-se de um gênero literário cultivado pela grande maioria dos escritores russos mais consagrados.⁶⁵

Citando alguns nomes mais conhecidos do público brasileiro, a começar pelo século de ouro, com Púchkin, Gógol, Tchékhov, Turguêniev, chegando à modernidade com o próprio Maiakóvski, além de Bulgákov e Blok, o gênero dramático é bastante consagrado em solo russo.

Uma lembrança importante: a experiência estética do teatro é resultado da união entre texto literário e texto cênico. Portanto, além do argumento fornecido pelo dramaturgo, faz-se necessário o trabalho criador do diretor, dos atores e de toda a equipe cenográfica, preenchendo as lacunas do texto. Anatol Rosenfeld nos diz o seguinte: “[...] visto da literatura, o palco apenas “interpreta” o texto. Visto, porém, do teatro, o texto contém apenas virtualmente, potencialmente, o que precisa ser atualizado pela “forma”, pela “ideia” teatral”⁶⁶. Essa passagem do mundo imaginário do texto à representação, *ao plano do “nominalismo” dos*

⁶⁵ CAVALIERE, Arlete. *Breve itinerário bibliográfico para conhecer o teatro russo*, 2016.

⁶⁶ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*, 1969. São Paulo: Editora Perspectiva. p. 26.

*sentidos*⁶⁷, implica levar a cabo uma série de decisões, em geral cabíveis mais ao diretor e toda a equipe envolvida, do que ao dramaturgo:

Obviamente é possível identificar também o fenômeno teatral em um espetáculo sem texto verbal, pois o texto cênico não significa necessariamente a elocução de palavras no palco: o movimento dos atores no palco, a música, a luz, a cenografia, etc. podem criar um texto cênico e conformar um espetáculo: um fenômeno teatral.⁶⁸

Tal lembrança se faz necessária, visto que a Rússia não é terra natal somente de excelentes autores, como também de diretores e encenadores. O início do século XX nos fornece inúmeros exemplos: Stanislávski, Vakhtangov, Taírov e Meyerhold. Cavaliere resume: O trabalho inovador desses mestres da cena russa [...] transformou os rumos da arte e da estética teatrais. A contribuição desses diretores e teatrólogos russos para a arte da encenação foi extraordinária⁶⁹.

4.2 O teatro de vanguarda

As artes cênicas também seguiam o caminho da experimentação, lado a lado com a pintura e a literatura. Os espetáculos produzidos durante as primeiras décadas do século XX foram verdadeiros laboratórios poéticos e cênicos, de onde o público nem sempre saía satisfeito⁷⁰, visto que as experimentações iam, quase que em sua totalidade, contra as práticas teatrais convencionais estabelecidas até então.

O fenômeno teatral após a revolução seria acentuado, como descreve Ripellino: “A Rússia devastada e esfomeada fervilhava de teatros experimentais, de estúdios e laboratórios cênicos, de escolas, seções e subseções dramáticas”⁷¹. A necessidade de representar, talvez uma forma de distanciamento da realidade, fez com que o povo russo aderisse à uma espécie de “teatromania”, não só como espectador, mas também como ator. Existem relatos de grandes espetáculos populares (instzeniróvki),

⁶⁷ Ibid., p. 27.

⁶⁸ CAVALIERE, op. cit., p. 1.

⁶⁹ Ibid., p. 2.

⁷⁰ PEIXOTO, op. cit., p. 48. Parágrafo sobre as reações do público à peça *Vladimir Maiakóvski* (1914).

⁷¹ RIPELLINO, op. cit., p. 89.

onde milhares de pessoas atuavam em conjunto, representando os acontecimentos da revolução: “representava-se diante dos palácios austeros, nas escadarias, nas encruzilhadas, ao longo dos canais, nas plataformas dos bondes, [...]”⁷².

Para efeitos deste trabalho, será privilegiado o ponto de vista literário do teatro, visto que para qualquer comentário a respeito da parte cênica seriam necessários alguns anos a mais de pesquisa sobre o tema. Um bom ponto de partida para a discussão das posições futuristas em relação ao teatro está no artigo *Teatro, Cinematógrafo, Futurismo*. Publicado em 1913, é o primeiro artigo de uma série de três, onde Maiakóvski explora a relação entre teatro e cinema, sendo um bom resumo de sua posição:

A grande derrubada, iniciada por nós em todos os ramos do belo, em nome da arte do futuro – a arte dos futuristas, não há de se deter, nem pode deter-se, ante a porta do teatro. [...] O teatro se conduziu sozinho ao aniquilamento e deve transmitir sua herança ao cinematógrafo. E o cinema, por sua vez, tendo transformado num ramo da indústria o realismo ingênuo [...] há de abrir caminho para o teatro do futuro, para a arte não-agrilhoadada do ator⁷³.

Para o poeta, o teatro realista – principal escola da época, representada pelo Teatro de Arte de Moscou – não haveria de sustentar-se por muito mais tempo após a chegada do cinema. Com a possibilidade de *fixar a realidade*, a linguagem cinematográfica o substituiria. Ripellino comenta: “O velho teatro ancorado no realismo não tem mais sentido, afirma Maiakóvski, do momento em que para copiar a vida existe agora o cinema”⁷⁴. Embora sua posição sobre a sétima arte tenha se desenvolvido ao longo dos anos (Maiakóvski posteriormente trabalhou com cinema, escreveu roteiros e atuou), o trabalho desenvolvido por Stanislávski e Dantchenko, idealizadores do Teatro de Arte de Moscou, continuou sendo alvo de críticas mordazes. Avesso ao psicologismo e às minúcias naturalistas, de acordo com o poeta no Teatro da Arte prospera a retórica, enquanto que o verdadeiro teatro deve ser de ação e de espetáculo⁷⁵.

⁷² Ibid., p. 90.

⁷³ SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 263, 264.

⁷⁴ RIPELLINO, op. cit., p. 231.

⁷⁵ Ibid., p. 231.

Estabelecida esta oposição entre teatro realista e teatro poético/fantástico, Ripellino resume a dramaturgia maiakovskiana: “o que mais chama atenção é sempre a feliz junção das experiências modernas com a tradição do teatro popular”⁷⁶. Orgulhoso desse vínculo, o poeta retira dos espetáculos das feiras e dos circos os ritmos e diversos mecanismos que suprem, num primeiro momento, a rigidez do conteúdo:

O influxo benéfico das arlequinadas, das proezas jocosas dos barracões impediu que as comédias de Maiakóvski secassem pela aridez das fórmulas políticas. É verdade que também ele [...] caiu frequentemente num moralismo raciocinante, [...] mas justamente graças a este substrato de ardor popular, os seus trabalhos nunca foram pedantes e ásperos [...].⁷⁷

Além da ligação com a tradição popular, Ripellino chama atenção para a relação entre o poeta e o cânone do século XIX⁷⁸, encontrando ecos de obras de Gógol, Tchékhov e Ostróvski em suas peças, o que contribui para afirmar que a postura belicosa para com as “velharias” não era simplesmente um ataque sem conhecimento de causa. Ainda no século XIX Gógol já trazia para a literatura diversas camadas da cultura popular. Esse procedimento é constatado tanto em sua prosa quanto em seus textos dramáticos. Cavaliere aponta:

Essa expressão vigorosa da cultura popular aparece imiscuída em sua obra às mais variadas tradições literárias precedentes, a formas de comicidade consagradas da tradição teatral cômica e satírica. [...] Gógol representa uma das mais expressivas reinvenções literárias e teatrais do estilo vibrante e colorido do falar popular russo.⁷⁹

Os experimentos de Maiakóvski fundam-se, portanto, na tradição, uma curiosa dicotomia. Se a novidade no conteúdo já estava presente em Gógol, a experimentação com as variáveis de enredo e encadeamento está pautada pelo teatro de Tchékhov. Neste a falta de intriga, a efabulação mínima, o ritmo inoperante combinado com a exposição de detalhes miúdos, os heróis sem ação⁸⁰, causaram espanto e desconforto no público e na crítica da época. Tais técnicas visavam um novo foco de atenção, não

⁷⁶ Ibid., p. 224, 225.

⁷⁷ Ibid., p. 227.

⁷⁸ Ibid., p. 227.

⁷⁹ CAVALIERE, op. cit., p. 5.

⁸⁰ Ibid., p. 5.

tanto na intriga em si, mas na maneira como ela se desenvolve e nos procedimentos artísticos empregados⁸¹. A professora conclui:

[...] verifica-se em Maiakóvski um largo uso de jogos de palavras, do chiste, da pilhéria e de toda a forma de instrumentos linguísticos, que se configuram, afinal, como forma de transgressão da ordem social e da linguagem normativa, abrindo perspectivas amplas para a desordem diante das restrições impostas e da existência de uma ordem preestabelecida.⁸²

Embora não seja a proposta do trabalho analisar o fenômeno teatral do ponto de vista cênico, vale a pena um breve comentário sobre a relação do poeta com Vsievobod Meyerhold, diretor da época, levando em consideração a colocação de Ripellino: “Toda a atividade teatral de Maiakóvski desenvolveu-se sob o signo de Meyerhold”⁸³. Os achados teatrais maiakovskianos foram transformados em espetáculo pelo trabalho de direção visionário de Meyerhold, camarada que compartilhava do espírito revolucionário tanto na arte quanto na sociedade:

As comédias de Maiakóvski coincidem com as fórmulas de Meyerhold na impostação política, nos paradoxos grotescos, na partição mecânica dos personagens em heróis e *clowns*, nos trechos polêmicos, na tendência a dilatar hiperbolicamente as cerimônias, [...]⁸⁴.

Tal parceria aproximou Maiakóvski do mundo da cenografia e da direção. Esteve envolvido na montagem de suas próprias peças, acompanhando ensaios e guiando a declamação dos versos, além de fornecer soluções no plano cenográfico de *Mistério-Bufo*, *O Percevejo* e *Os Banhos*. Sobre o poeta-diretor, vale a pena reproduzir em partes um testemunho do próprio Meyerhold:

Sempre me esforcei para manter longe do tetro o autor cujo trabalho estiver encenando... Com Maiakóvski porém era diferente: não só permitia que assistisse aos ensaios, mas sem ele não podia encaminhar suas comédias. [...] Maiakóvski era grande conhecedor daqueles sutis recursos técnicos do teatro que são familiares a nós diretores [...] Intuí a soluções apropriadas com faro de verdadeiro diretor. Era brilhante na coordenação dos elementos de um espetáculo... e destacava sempre com exatidão cada erro meu⁸⁵.

⁸¹ Ibid., p. 6.

⁸² Ibid., p. 6.

⁸³ RIPELLINO, op. cit., p. 233.

⁸⁴ Ibid., p. 234.

⁸⁵ Ibid., p. 185.

Além de Maiakóvski, vários outros companheiros futuristas escreveram para o teatro, alguns nomes sendo: Khlebnikov, Krutchônikh, Tierêntiev, Kamiênski. Com a imposição do realismo soviético ao longo dos anos, autores e encenadores – antes considerados vanguarda – foram perdendo espaço nos teatros da União Soviética, e suas peças esquecidas durante décadas.

A próxima seção examina a peça que dá título a este trabalho. Escrita e representada durante os anos finais de Maiakóvski, *o Percevejo* é um marco em sua produção tanto do ponto de vista teatral quanto do ponto de vista pessoal, pois nos permite mergulhar na consciência do poeta, já profundamente angustiado com os rumos da Revolução.

4.3 O Percevejo

Escrita entre outubro e dezembro de 1928 e representada pela primeira vez em 13 de fevereiro de 1929, a comédia fantástica *O Percevejo* é, num primeiro momento, uma crítica aos valores burgueses que persistiam na sociedade soviética dos anos 20. Na apresentação da peça, o próprio autor declara: “O material elaborado e introduzido na comédia é um amontoado de fatos pequeno-burgueses, que me chegavam às mãos e à cabeça por todos os lados”⁸⁶. Na peça, Prissípkin, revolucionário de origem trabalhadora e personagem principal, é congelado num acidente durante sua festa de casamento, sendo descoberto 50 anos depois – em 12 de maio de 1979 – e trazido de volta à vida para uma sociedade global, onde o comunismo difundiu-se pelo planeta inteiro. Nesse futuro asséptico, o protagonista é tratado como um espécime raro de um animal do passado, o *Philistaeus vulgaris*, sendo a última cena um grande acontecimento: a exposição de Prissípkin em um jardim zoológico. Porém existem diversas camadas de sentido, como em toda grande obra, e o problema apresentado como principal, o desmascaramento da burguesia atual, é somente a mais exterior deles. Com uma estrutura de tempo e espaço complexa, Basile

⁸⁶ MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O Percevejo*, 1928. São Paulo: Editora 34. p. 78.

confirma: “O enredo paradoxal da comédia fantástica de Maiakóvski esconde enorme riqueza de significado, símbolos e alusões”⁸⁷.

A primeira cena, ainda em 1929, mostra Prissípkin atarefado com os preparativos para seu casamento com Elzevira Renaissance, filha de um cabeleireiro. Num primeiro momento, o protagonista caminha pelas ruas de Tambóv, acompanhado de Oleg Baian, espécie de bajulador, personificação da pequena burguesia, e a mãe da noiva, Rosália Pávlovna. Nessa primeira cena, que abre com os dizeres de vários vendedores, podemos verificar os valores adotados pelo protagonista, comprando tudo o que pode enquanto mantém o discurso revolucionário:

Camarada Baian, eu também sou contra todos esses costumes pequeno-burgueses... essas cortinas com laçinhos, gerânios e passarinhos... Eu sou um homem de perspectivas históricas! No momento o que eu mais quero é uma cristaleira!⁸⁸

O comportamento consumista de Prissípkin é reflexo da implantação da NEP, política econômica adotada pelo regime soviético durante a década de 20, que fez ressurgir o ideário pequeno-burguês, como comenta Ripellino: “Recobrando-se de etiquetas soviéticas e diluindo grotescamente as teses do comunismo, [os pequeno-burgueses] contaminavam com sua mesquinhez todos os aspectos da cultura e da vida”⁸⁹. As exigências e comentários do protagonista são respaldadas por situações reais encontradas pelo poeta em jornais da época. Maiakóvski envolve toda a interação entre os personagens de sarcasmo misturado com o mau gosto típico dos *nepmani* (empresários do tempo da NEP), como nos mostra o diálogo entre Prissípkin e Baian sobre a festa de casamento:

PRISSÍPKIN

Camarada Baian, eu queria deixar bem claro uma coisa. Se eu estou gastando dinheiro é para um casamento vermelho! Vermelho, hein? Não quero nada de deuses no meio, entendeu?

⁸⁷ BASILE, Giovanni. *Mayakovsky's Bedbug: Revolution, Time, and Utopia*.

In *Quaestio Rossica*. 2017, Vol. 5, Nº 3, p. 764. Tradução minha.

⁸⁸ MAIAKÓVSKI, op. cit., p. 17.

⁸⁹ RIPELLINO, op. cit., p. 163.

BAIAN

[...] Vejo também um casamento com consciência de classe! A noiva desce da carruagem, ela está toda vestida de vermelho! Uma noiva vermelha! Tão vermelha que até sente o calor escorrer por seu corpo! Uma testemunha vermelha, o contador Yerakilov, gordo, vermelho, apoplético, entra levando a noiva pelo braço e o senhor está cercado de oficiais vermelhos! A mesa! A mesa está coberta de presuntos vermelhos e todas as garrafas têm um lacre vermelho!

PRISSÍPKIN (delirando)

Mas é isso mesmo! É isso mesmo!

BAIAN

Os convidados vermelhos gritam: “Beija! Beija! Beija!”. Então a sua esposa, a sua esposa vermelha lhe oferece sua boca, quente, vermelha...

Justamente após esse diálogo, é revelado que Prissípkín tinha uma companheira, Zoia Bieriózkina, também de origem trabalhadora, que não sabia dos planos de casamento de seu agora ex-companheiro. Os dois se encontram na rua e, vislumbrando novos horizontes, o protagonista não demonstra nenhum peso na consciência ao revelar seus sentimentos a ela:

PRISSÍPKIN

Zoia, eu amo outra.
Ela é mais elegante,
Tem um busto perfeito
E usa um suéter colante!⁹⁰

Conforme Ripellino (1971, p. 166) “Maiakóvski detestava os preconceitos, os falatórios, as intrigas com que os burgueses da NEP sufocavam o ardor vital das paixões”. Em *O Percevejo* a deturpação das paixões pela nova política econômica resume-se da seguinte forma: “Casando-se com Elzevira, [...] Prissípkín tem acesso às suspiradas elegâncias da NEP, e os Renaissance, [...] adquirem um genro que poderá cobri-los com sua origem proletária e sua carteira do sindicato”⁹¹.

No início da segunda cena ficamos sabendo que nosso protagonista pretende adotar um novo nome, mais de acordo com sua nova posição social, transformando Prissípkín em Pierre Skrípkín. Em um dormitório de

⁹⁰ MAIAKÓVSKI, op. cit., p. 19.

⁹¹ RIPELLINO, op. cit., p. 167.

estudantes e operários estão seus antigos companheiros e companheiras, que fofocam sobre seu novo modo de vida. Um dos personagens esbarra na ponta de uma mesa, o que faz cair uma caixa com cartões de visita, revelando o novo nome do protagonista. Segundo Basile (2017, p. 765) o nome Prissípkin deriva da palavra *prisypka* (podendo-se traduzir como poeira, solo, talco ou pó para cobertura de algo), sugerindo que o protagonista tem algo a esconder sob uma camada cosmética, “talvez a realidade da classe média escondida sob o manto do partido e da revolução vitoriosa”. Após o riso geral, há uma pequena discussão entre O Serralheiro e O Descalço:

O SERRALHEIRO

Não, eu não sou um desertor. Você pensa que eu gosto de vestir esses trapos imundos? Você acha que eu gosto de viver no meio dos piolhos? Garoto, nós somos muitos e não existem filhas de cabeleireiro para todo mundo. Quando as nossas casas estiverem construídas e tudo estiver pronto, aí todo mundo muda e se instala. Mas todos juntos e ao mesmo tempo! É isso: todo mundo junto e ao mesmo tempo! Nós não vamos abandonar as trincheiras fedorentas segurando uma bandeira branca!

O DESCALÇO

Lá vem as trincheiras de novo! Não estamos em 1919. Agora todo mundo quer viver por si mesmo, a sua vida⁹².

A querela é interrompida pela entrada de Prissípkin, que calça sapatos de verniz, e Baian, que carrega as compras e logo inicia uma aula de *fox-trot*. O nome Baian (Баян, em russo) não foi escolhido por acaso, Ripellino (1971, p. 176) comenta:

Baian corresponde a uma figura real. Maiakóvski tomou por modelo para seu personagem [...] o poetinha Vadim Baian. [...] Alguns meses após a representação de *Klop*, Vadim Baian enviou à “Literatúrnaia gazeta” (22 de julho de 1929) uma carta de protesto, à qual Maiakóvski respondeu com uma nota irônica, convidando-o a mudar de nome.

Pode-se sugerir uma relação entre a índole do personagem com a representação de valores e comportamentos da classe dos *nepmani*, uma espécie de personificação ou máscara social. Ao final, Baian, ao despedir-se, grita da porta: “Nunca use duas gravatas ao mesmo tempo! Não se

⁹² MAIAKÓVSKI, op. cit., p. 26, 27.

esqueça: camisa engomada não se usa por fora das calças!”⁹³ O protagonista então é interpelado pelo companheiro descalço e responde:

PRISSÍPKIN

Cuide dos seus negócios, respeitável camarada! Por que você pensa que eu lutei? Lutei por uma vida boa e melhor e agora eu tenho tudo isso: uma esposa, um lar e boas maneiras. Em caso de necessidade sempre saberei qual é o meu dever! Aquele que fez a guerra tem todo direito de se deitar à beira do rio e repousar! E tenho dito! Meu bem-estar pessoal pode até elevar o nível de toda a minha classe! E tenho dito!⁹⁴

À justificativa pessoal sobrepõe-se o ideário revolucionário deturpado pelos *nepmani*. A cena termina com o barulho de um tiro e a notícia de que Zoia disparou contra si mesma. No meio da comoção, Prissípkín é posto para fora do prédio junto com seus embrulhos e, sem hesitar, dispara: “Cocheiro, Rua Lunatchárski, nº 17! Minhas malas, por favor!”.

A cena número 3, uma das mais emblemáticas da peça, é onde acontece o casamento de Skrípkín e Elzevira. O salão de beleza e barbearia está todo vermelho, como manda o figurino: “O vermelho, que em *Mistéria-Buf* representava o ímpeto e o ardor da revolução, tornou-se aqui a cor arrogante dos *nepmani*”⁹⁵. Em determinado momento, Baian, já devidamente alcoolizado, inicia um discurso carregado de lirismo e eloquência barata, mas muito revelador. O humor ácido de Maiakóvski trabalha aqui para ilustrar e criticar os rumos da revolução:

BAIAN

[...] Sim, camaradas, estou muito feliz em ver como a estrada tão cheia de lutas do nosso camarada Skrípkín tenha chegado a uma conclusão tão gloriosa e elegante. É verdade que ao longo desta estrada ele perdeu a carteira do Partido, mas, por outro lado, ele adquiriu bilhetes de loteria e ações do Estado! Com sucesso, nós conseguimos unir e coordenar as classes contraditórias deste casal. E nós, armados como estamos com a visão marxista, podemos ver neste fato tão claro quanto uma gota d’água, o futuro risonho da humanidade, vulgarmente chamado socialismo⁹⁶.

⁹³ Ibid., p. 30.

⁹⁴ Ibid., p. 30.

⁹⁵ RIPELLINO, op. cit., p. 177.

⁹⁶ MAIAKÓVSKI, op. cit., p. 35.

A festa começa a sair do controle e logo a violência física começa a acontecer. Baian, sentado ao piano, leva um golpe de violão na cabeça, Prissípkin briga com o padrinho que cortejava a recém-casada, o que provoca um incêndio:

PRISSÍPKIN

Eu posso saber o que significa este peixe gorduroso no peito da minha mulher? Isto aqui não é um jardim, é um peito! E isto aqui não é um crisântemo, é um arenque!

O PADRINHO

Cadê o salmão? Nós comemos salmão? E você acha que vai segurar sua mulher por muito tempo?

(Começam a brigar. Lutam. A noiva cai sentada no aquecedor, seu véu pega fogo. Chamas. Fumaça)

GRITOS

- Fogo!

- Quem foi que disse “fogo”?

- Socorro!

- Salmão!...

O trem levava os convidados

para o casamento vermelho...⁹⁷

As chamas como purificadoras, no plano físico e simbólico, são o marco que divide temporalmente a peça. Ninguém melhor para iniciar o incêndio do que a noiva, de sobrenome Renaissance, “seu nome sugere o ‘renascimento’ que dura uma noite e termina com fogo e a morte coletiva dos camaradas da nova vida”⁹⁸. No plano simbólico, o “antes” é consumido pelo incêndio, a sociedade soviética do tempo da NEP, “a Tambóv cheia de vulgaridade burguesa desaparece na quietude da morte”⁹⁹.

Na cena 5 é decidido o destino de Prissípkin através de uma votação reunindo toda a sociedade global e dirigida pelo Presidente do Instituto da Ressurreição Humana:

⁹⁷ Ibid., p. 39.

⁹⁸ BASILE, op. cit., p. 766.

⁹⁹ Ibid., p. 767.

O ORADOR

[...] No cruzamento da Rua 62 com a Avenida 17, no local onde existiu a antiga cidade de Tambóv, [...] foi descoberto um enorme bloco de gelo. Através do gelo puderam observar uma figura humana. [...] O exame de raios X revelou que as mãos deste indivíduo são calejadas. Meio século atrás os calos eram o sinal distintivo dos operários. [...] Camaradas, lembrem-se, lembrem-se e lembrem-se mais uma vez:

Nós

vamos votar

por uma vida humana!¹⁰⁰

No futuro para o qual o protagonista é despertado, 50 anos depois, a Federação da Terra, estendendo-se de Xangai até Chicago, aparece como um lugar-total, ou lugar-nenhum, totalmente unificado, “um mundo sem fronteiras ou pontos de referência”¹⁰¹. Nesse futuro, conceitos como “bagunça”, “suicídio” e “paixão” perderam seu significado, sendo necessário aos personagens recorrer ao dicionário no meio das conversas. Ao ressuscitarem Prissípkin, na cena 6, ressuscitam o modo de vida do início do século, que se alastra rapidamente em uma sociedade “sem lampejos de fantasia, numa esquelética congregação de autômatos”¹⁰². Ao perceber que está em 1979, Prissípkin corre para fora do Instituto de Reissureição Humana e começa a ter um ataque de ansiedade:

PRISSÍPKIN (trombando com Zoia)

Quem é você? Quem sou eu? Onde estou? A senhora por acaso é mãe de Zoia Bieriózkina? (Se assusta com a buzina de um automóvel)

Isto aqui é o inferno? Qual deles? Moscou? Paris? Nova York?... Cocheiro!!! (Buzinas de automóveis)

Mas aqui não passa nada! Nem um homem! Nem um simples cavalo! Só essas máquinas, máquinas, máquinas!!! (Encosta-se na porta, coça suas costas na parede e descobre um percevejo que estava no seu colarinho)

Um percevejo! Um percevejo autêntico! Que engraçado!

(Pega a guitarra e canta)

Se tu me abandonares... (Tenta pegar o percevejo que foge pela parede) Como os navios, cada um segue o seu caminho, nós nos separamos... Ele foi embora, eu fiquei só!...

Cocheiro!...Automóvel! Rua Lunatchárski, nº 17! Sem bagagem!

¹⁰⁰ MAIAKÓVSKI, op. cit., p. 46.

¹⁰¹ BASILE, op. cit., p. 767.

¹⁰² RIPELLINO, op. cit., p. 180.

(Prissípkin segura a cabeça com as duas mãos e desmaia nos braços de Zoia Bieriózkina, que havia corrido até ele)

A cena 7 ilustra os últimos acontecimentos após o descongelamento de nosso protagonista: um repórter, cercado por uma multidão, descreve a epidemia que se alastra nesta sociedade do comunismo do futuro. Os comportamentos e vícios de Prissípkin aparecem exagerados, em contraste com a monotonia ascética do resto do mundo:

(Um homem, cambaleando, carregando uma cesta cheia de garrafas de cerveja, atravessa a cena)

O REPÓRTER

Estão vendo? Este homem está doente! Liquidado! Ele era um dos 175 enfermeiros do segundo laboratório de medicina. Com o objetivo de facilitar a existência do mamífero ressuscitado no seu período de transição, os médicos prescreveram que fosse dada ao animal uma poção [...] As emanções nociva causaram vertigens aos operários enfermeiros, que, por grave engano, beberam esta maléfica substância refrescante. [...] Neste momento 520 operários estão internados em estado gravíssimo, mas esta terrível epidemia continua avançando em ondas furiosas, derrubando as pobres vítimas!¹⁰³

Prissípkin aparece já bestializado, de operário para animal mamífero e posteriormente para *Philistaeus vulgaris*, seu nome científico. O álcool não é a única coisa que o futuro desconhece, logo em seguida entra uma garota ensaiando passos de *fox-trot* e *charleston*, além de ter em mãos um livro de poesia e uma rosa:

O REPÓRTER

Pobre menina! Ela mora ao lado do mamífero raivoso. Uma noite, enquanto a cidade dormia, ela ouviu, através da parede de seu quarto, o som horrível que o monstro tira da sua guitarra, acompanhado de medonhos sons sincopados e de uma ladainha de soluços. Como se chamam essas coisas? “Serenatas”... [...] Os cientistas estão dizendo que ela está contaminada por uma doença extinta chamada “Paixão”.¹⁰⁴

Ainda passa pelo palco um casal dançando *fox-trot*, que provoca a seguinte descrição: “A epidemia atingiu... atingiu... (procura no dicionário) seu apogeu! Eis um quadrúpede bissexuado!”. A descrição da epidemia é interrompida pela caça ao percevejo descongelado junto com o

¹⁰³ MAIAKÓVSKI, op. cit., p. 59.

¹⁰⁴ Ibid., p. 60.

protagonista. O inseto é perseguido por uma multidão armada com telescópios, máquinas fotográficas e escadas de incêndio. Ao capturá-lo, o diretor do Jardim Zoológico do Estado anuncia sua exibição pública.

Na cena 8, conhecemos o viveiro onde está sendo mantido nosso protagonista, antes da grande abertura da exposição no Jardim Zoológico. Uma sala muito bem ventilada e iluminada artificialmente, uma cama encostada na parede onde o próprio Prissípkin, imundo, está deitado gemendo. O chão está cheio de lixo, e há uma mesa coberta de pontas de cigarro e garrafas vazias. Acompanhando Prissípkin, está um médico. Entra um Professor e o diálogo reproduzido a seguir nos fornece mais indicações sobre os significados ocultos da peça:

PRISSÍPKIN

Professor! Oh, Professor!!!

Me dá um copo...

(O professor verte um pouco de cerveja no fundo de um copo e o entrega a Prissípkin, que, furioso, levanta-se da cama)

Você me ressuscitou para quê? Para rir da minha cara? Isso aqui faz o mesmo efeito que um refresco a um elefante!...

O PROFESSOR

A sociedade queria dar-lhe os meios necessários de voltar ao estado humano.

PRISSÍPKIN

Então pega essa sociedade e manda ela para o inferno! E vai também junto, vai! Eu não pedi para ninguém me ressuscitar! Me congelem de novo! E tenho dito!

O PROFESSOR

Eu não entendo o que você quer dizer. As nossas vidas pertencem à nossa coletividade e ninguém pode...

PRISSÍPKIN

Vida? E isso o que você chama de vida? Você não pode nem pregar o retrato da namorada na parede que as tachinhas entortam nesses vidros malditos... Camarada professor, me dá um copo!¹⁰⁵

Se estabelece um dilema entre o passado multicolorido, contraditório e burguês *versus* a aridez do comunismo do futuro, o que abre espaço para interpretações. Nesse diálogo, a raiva de Prissípkin esconde seu

¹⁰⁵ Ibid., p. 63, 64.

desespero: “Com sua ambiguidade, a comédia nos deixa na dúvida: é verdade que a grosseria filisteia sobrepujou os ideais da revolução, mas o futuro do comunismo não é mais consolador do que o presente”¹⁰⁶. Posto em xeque o rumo do movimento revolucionário, o tom otimista do poeta no início da década é substituído aos poucos pelo desespero, pela consciência de que toda uma vida dedicada a um ideal talvez não seja suficiente para alcançá-lo e, além disso, esse mesmo ideal agora volta-se contra quem ajudou a construí-lo:

Aqui estamos diante de um conflito entre uma realidade factual e uma realidade fortemente desejada, entre uma impossibilidade e um desejo mais forte do que o senso comum, que se despedaça contra uma parede erguida por esse mesmo desejo.¹⁰⁷

A última cena é cerimônia de abertura da exposição de nosso protagonista, junto com o percevejo. Delegações de vários lugares do globo estão reunidas, autoridades, velhos centenários que ajudarão nas explicações dos cientistas, crianças. O diretor do jardim zoológico pronuncia um longo discurso de abertura, onde comenta, entre outras coisas, sobre o erro do professor do Instituto da Ressurreição Humana:

Baseando-se em certas características miméticas externas como por exemplo a calosidade nas mãos, vestimentas, etc., nosso ilustre professor, enganado, classificou o mamífero ressuscitado como *Homo sapiens*, pertencente à mais elevada das classes... a dos operários.¹⁰⁸

Após retificar o erro, o diretor explica que os dois parasitas – o *Percevejus normalis* e o *Philistaeus vulgaris* – diferem no tamanho, mas não em comportamento, e faz um sinal para que funcionários descubram a jaula, revelando as criaturas: “Nas laterais, filtros, renovadores de ar e uma série de avisos. Os avisos: 1) ‘Cuidado! Ele cospel!’; 2) ‘Não entre sem ser anunciado!’; 3) ‘Proteja seus ouvidos! Ele é vulgar!’.”¹⁰⁹. Prissípkin está deitado na cama com sua guitarra enquanto o diretor tece comentários e explicações:

¹⁰⁶ RIPELLINO, op. cit., p. 179.

¹⁰⁷ BASILE, op. cit., p. 769. Tradução minha.

¹⁰⁸ MAIAKÓVSKI, op. cit., p. 72.

¹⁰⁹ Ibid., p. 74.

O DIRETOR

[...] Olhem! Agora ele vai “fumar”, como se dizia antigamente!

UMA VOZ NA MULTIDÃO

Ah! É terrível!

O DIRETOR

Não tenham medo. Agora ele vai “inspirar-se”, como se dizia antigamente. Skrípkin... dê um gole!

(Skrípkin estende a mão para uma garrafa de vodca)

UMA VOZ NA MULTIDÃO

Parem com isso! Não torturem mais o pobre animal!¹¹⁰

No último momento da peça, o diretor decide levá-lo até a tribuna para mostrar como nosso protagonista sabe imitar a voz e a expressão humanas. Até então apático e dócil, Prissípkin explode:

PRISSÍPKIN (fica exatamente na posição onde foi colocado, obediente. Tosse, pega a guitarra e olha para a audiência. De repente sua expressão se transforma, seu rosto reflete arrebatamento. Empurra o diretor para fora da tribuna, atira sua guitarra na audiência e grita)

Cidadãos! Meu povo! Meus irmãos! De onde vocês vieram? Vocês são tantos. Quando vocês foram descongelados? Por que eu estou sozinho na jaula? Meus amigos, meus irmãos! Venham comigo! Por que eu estou sofrendo tudo isso? Camaradas!...¹¹¹

O último esforço de nosso protagonista é rapidamente contido e a peça termina com o pedido de desculpas do diretor. Colocando Prissípkin lado a lado com personagens de outras comédias da época, também frutos da NEP, Ripellino resalta uma diferença: “debaixo da máscara do bufão filisteu irrompe um gemido de sofrimento, de desespero dilacerante.”¹¹².

Encerro esta seção com duas perguntas: Nessa sociedade do futuro o comunismo está em vigor, não foi para isso que lutou Prissípkin, qual o motivo do desespero do protagonista? Quanto do desespero de Prissípkin há em Maiakóvski?

¹¹⁰ Ibid., p. 74, 75.

¹¹¹ Ibid., p. 75.

¹¹² RIPELLINO, op. cit., p. 179.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consciência de que os desdobramentos infinitos da realidade não são previsíveis, de que a transformação de um mundo injusto em um lugar justo não será imediata nem garantida, assenta-se pouco a pouco em Maiakóvski ao longo da década de 20. O tom otimista de *Mistério-Bufo* (1921) é impossível face aos acontecimentos políticos, sociais e econômicos de um período tão singular. O ideal revolucionário do poeta, nutrido com tanta força desde a juventude, na prática construiu o próprio aparato que em 1928 o esmaga.

O partido transformou experimentação e inovação em características burguesas, perseguindo e silenciando aqueles e aquelas que hasteavam tais bandeiras. Impossibilitados de se mover dentro de uma sociedade que se voltava cada vez mais contra as vanguardas, o clima do final da década de 20 é de sufocamento para Maiakóvski e tantos outros e outras que ajudaram esta mesma sociedade a ser construída.

Para Basile, e para mim, *O Percevejo* é mais do que uma comédia fantástica, é a confissão sobre o fracasso de um projeto pessoal e coletivo. A angústia do poeta materializa-se nas falas de Prissípkin e o comunismo sonhado por Maiakóvski e seus contemporâneos não corresponde às expectativas. De um sonho de liberdade obtém-se o contrário, imobilidade.

No entanto, resta-nos a materialização literária deste sonho, na forma literária, uma peça escrita que sempre pode ser reencenada, que sempre nos lembra a potência da arte em tempos adversos.

REFERÊNCIAS

MAIAKÓVSKI, Vladímir. **O Percevejo**. 1. Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

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

RIBEIRO, Juscelino Batista. **Estética e política na dramaturgia de Vladimir Maiakóvski**. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia.

BOLOGNESI, Mario F. Maiakovski – Arte – Revolução. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**, n. 3, p. 26-35, março 2012.

BASILE, Giovanni M. Mayakovsky's bedbug: revolution, time, and utopia. *In*:

Quaestio Rossica, vol. 5, n. 3, p. 757-776, 2017. Disponível em:

<https://www.academia.edu/34772681/MAYAKOVSKYS_BEDBUG_REVOLUTION_TIME_AND_UTOPIA>. Acesso em: 22 junho 2020.

PEIXOTO, Fernando. **Maiakovski vida e obra**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

POZNANSKI, Renée. V. Maïakovski, la révolution politique, instrument de la révolution dans les arts. *In*: **L'homme et la société**, n. 59-62, p. 103-129, 1981.

Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1981_num_59_1_3169>. Acesso em: 23 junho 2020.

RIPELLINO, Angelo M. **Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MEI, Letícia Pedreira. **Sobre Isto: síntese da poética de Maiakóvski**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo.

CAVALIERI, Arlete. **Breve itinerário bibliográfico para conhecer o teatro russo**. Disponível em: <<https://www.fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Teatro%20russo.pdf>>. Acesso em: 23 junho 2020.

THOMSON, Robert D. B. Mayakovsky and his time imagery. *In: The Slavonic and East European Review*, vol 48, n. 111, p. 181-200, 1970. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4206198>>. Acesso em: 27 junho 2020.