

MODERNISMO BRASILEIRO E CUBO-FUTURISMO RUSSO

Jasna Paravich Sarhan
Sofia Angelides

A primeira vista, poderá causar estranheza uma tentativa de comparação entre as tendências literárias da arte de vanguarda de duas nações de características étnico-culturais tão diferentes como o Brasil e a Rússia. Contudo, não se tratará aqui de forçar aproximações ou de sofismar influências para provar uma pretensa tese, mas apenas de chamar a atenção para alguns pontos de contato e de coincidência — ou de divergência — entre as manifestações literárias de ambos os países, inseridas num contexto muito mais amplo de renovação estética mundial.

Já é sobejamente conhecido como os progressos técnicos e científicos do começo do século contribuíram para a modificação das estruturas sociais. As manifestações estéticas do passado já haviam esgotado suas formas e não mais serviam para exprimir a nova realidade, nem adaptar-se a ela. Parte-se então à procura de uma adequação da estética à realidade, investigando e experimentando novos caminhos na arte. É a época da proliferação dos “ismos” (futurismo, cubismo, surrealismo, etc.), tendências e concepções artísticas impulsionadas por um “espírito novo”, que se estende por todo o primeiro quartel do século XX.

A situação social, política e econômica, decorrente em grande parte da primeira Grande Guerra, cria também no Brasil um novo estado de espírito, caracterizado por uma efervescência nacionalista e uma esperança no progresso e no futuro. Na literatura, as formas parnasiana e simbolista já se encontravam esgotadas. Aqui, também, há necessidade de uma nova estética adequada à realidade nacional, pois, conforme assinala Mário da Silva Brito: “Éramos parnasianos na prosa e no verso. Criaturas helênicas, de monóculo e fraque, bebendo chope e cachaça na parisiense Rua do Ouvidor e declamando Leconte e Heredia” (1)

(1). — Brito, Mário da Silva. — *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira — MEC, 1971, pp. 32-33.

Embora os novos princípios da estética de vanguarda do começo do século tenham sido trazidos da Europa, não foram aqui copiados, mas assimilados e absorvidos pela nossa cultura, levando à criação de uma expressão própria.

Mário de Andrade, um dos principais teóricos do nosso Modernismo, em seu discurso sobre as tendências da poesia modernista, ou seja, em “A Escrava que não é Isaura”, recorre frequentemente a formulações teóricas e a produções de seus contemporâneos europeus, a fim de fundamentar suas próprias teorias e de encontrar um caminho próprio para o nosso Modernismo. Entre a profusão de nomes da poesia de Vanguarda mencionada em seu texto, encontram-se os poetas russos Maiakóvski, Aleksandr Blok e Marina Tsvetáieva, como representantes da nova poesia soviética.

A inclusão desses poetas como exemplo de poesia de vanguarda leva-nos às seguintes questões: como ocorreu o contato de Mário de Andrade com a literatura soviética? Há pertinência, de um ponto de vista atual, nos dados colhidos por Mário e nas suas observações a respeito dos autores mencionados?

Os contatos de Mário de Andrade com a poesia soviética ocorreram através de periódicos estrangeiros, tais como *L'Esprit Nouveau* (França), *Nouvelles Littéraires* (França), *Fanfare* (Inglaterra) e *Lumière* (Bélgica), que divulgavam os movimentos artísticos europeus e esporadicamente traduziam um ou outro poema de autores soviéticos (2)

No *L'Esprit Nouveau* n.º 11, de 1921, há um artigo assinado por Haline Izdebzka, com o título “La Poésie russe des journées bolcheviks”, onde a poesia é classificada de acordo com o princípio proclamado pela Revolução: “a arte para as massas”, e que, segundo a autora, era um dos traços distintivos da poesia soviética. Em função deste princípio, ela divide os poetas soviéticos de então em três grupos.

Ao primeiro grupo pertenceriam os que precederam cronologicamente a proclamação do “comunismo dos bens poéticos”. Estariam aqui incluídos Ana Akmátova e Iliá Ehrenburg, a primeira tentando transpor para valores poéticos a vida cotidiana, enquanto que o segundo se aproxima do Unanimismo francês no sentido de solidariedade universal.

O segundo grupo seria constituído de poetas pré-revolucionários que evoluíram acompanhando o bolchevismo. Seria o caso de Maia-

(2). — Esses periódicos fazem parte do acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

kóvski, que teria desempenhado em certo sentido o papel de Marinetti na Italia, introduzindo o futurismo na Rússia. Izdebzka traduz na íntegra seu poema “Ordem n.º 1 ao Exército das Artes”, um fragmento do qual Mário traduz em “A Escrava”, a partir do texto francês. A este segundo grupo pertenceria também Aleksandr Blok, que a articulista considera um dos maiores talentos do simbolismo russo e que seria o mais acentuado exemplo das modificações produzidas na sensibilidade russa, com os poemas “Os Citas” e “Os Doze”, este último visto como um monumento literário do bolchevismo.

Os poetas considerados como a manifestação espontânea do estado de coisas da época formariam o terceiro grupo: os poetas proletários como Kázin, Guerássimov, e os imagistas como Iessênin e Chercheniévitich. Seria uma poesia acessível, sem nota pessoal (exceção de Pasternak) e de solidariedade cósmica, como o caso de Marina Tsvetáieva, em cujo poema dedicado a André Chénier se encontra o verso que comoveria Mário de Andrade e por ele citado em *A Escrava*: “Épocas há em que o sol é pecado mortal” (3).

É fácil verificar atualmente certo simplismo e parcialidade por parte da autora. O artigo concentra-se sobretudo na ideologia dos poetas abordados, de uma forma esquemática e generalizada. A classificação não leva em conta as profundas diferenças existentes nos poetas enquadrados num mesmo grupo, como é o caso dos imagistas e dos poetas proletários.

Os imagistas viam a imagem como o objetivo último da poesia. Chercheniévitich, um dos representantes dessa corrente, dizia que o imagismo “é o primeiro grito de um novo idealismo, fora da classe universal e do tipo arlequim”, na luta contra o “individualismo pequeno-burguês dos simbolistas e o comunismo pequeno-burguês dos futuristas” Quanto aos poetas proletários, estes exaltavam a Revolução em versos ditirâmbicos, erguiam um pedestal para o “eu, o operário”, que iria difundir o comunismo não só na terra, mas também nos outros planetas (4) Portanto, seja no plano formal, seja no plano ideológico, nada há em comum entre os imagistas e os poetas proletários, a não ser o fato de viverem sob o mesmo signo histórico.

Quanto à colocação de Aleksandr Blok e Maiakóvski num mesmo grupo, parece também bastante discutível, pois apesar da mudança temática e de linguagem que ocorre em “Os Doze”, Blok nunca se

(3). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *Obra Imatura*. São Paulo, Martins — MEC, 1972, p. 223.

(4). — Goriély, Benjamin. — *Le Avanguardie Letterarie in Europa*. Milano, Feltrinelli Ed. 1967, p. 121.

filiou ao cubo-futurismo de Maiakóvski e Khlébnikov, e sempre foi considerado uma das maiores expressões ou mesmo a figura mais importante do simbolismo russo. Num estudo recente, Kristina Pomorska assinala a diferença entre as duas correntes quanto ao processo criador:

“Em contraste com os simbolistas, os futuristas sustentaram o conceito da *poesia como ofício*. A inspiração e todos os conhecimentos secretos foram varridos da poesia como misticismo ridículo. A arte equivale a um ofício especializado e portanto pode ser intensificada, isto é, pode-se torná-la um “procedimento difícil”. Em contraposição à teoria da inspiração e aos conceitos de gênio e criação inconsciente, os futuristas acreditaram em um *ofício intensificado*” 5

Para Blok, o poeta se sente possuído por uma “inspiração celeste”, e a marca de sua poesia, como a dos simbolistas russos em geral, é o “estilo incorpóreo”. Mesmo ao introduzir em seus poemas a paisagem urbana, esta se torna quase abstrata pela utilização de categorias indefinidas e impessoais em posições-chave, como no poema “Fábrica”:

“Alguém imóvel, alguém negro
Numera os homens sem barulho” 6.

Nos últimos anos de vida, Blok renegou o simbolismo, mas sua poesia continuou marcada pela estética da escola.

Já para o futurista Maiakóvski, o poeta é um “trabalhador da palavra” e “a poesia é uma forma de produção”. Sua poesia está marcada por uma preocupação com a palavra exata, como se pode observar pelo trecho abaixo:

“Eu
à poesia
só permito uma forma:
concisão,
precisão das fórmulas
matemáticas” 7.

(5). — Pomorska, Krystyna. — *Formalismo e Futurismo*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, p. 122.

(6). — Idem, *op. cit.* p. 94 (Os versos citados são tradução de Haroldo de Campos).

(7). — Maiakóvski, Vladímir. — “V Internacional”, in *Poemas*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1967. (Os versos citados são tradução de Augusto de Campos).

O conhecimento referencial e indireto a respeito dos poetas russos, através de artigos como o de Haline Izdebska, faz com que Mário de Andrade cometa alguns deslizes e erros de julgamento, também alimentados pelo seu próprio entusiasmo. Ele afirma em “A Escrava”: “Na Rússia então reina a tumultuária floração de poetas bolchevistas, legítimos rapsodos, sobre os quais paira soberana a memória de Aleksandr Blok” (8) O poema de Blok “Os Doze”, talvez o mais divulgado no Ocidente europeu, guarda o tom e o vocabulário da canção russa mais antiga, entremeada de alusões aos fatos da Rússia de seu tempo, acompanhadas da irrupção de ritmos e vocábulos violentos. É precisamente a esse poema que Mário se refere quando diz em “A Escrava” que Blok cantara as “Assembléias constituintes” (9), como Marinetti o automóvel e La Rochelle o telégrafo. É preciso solientar, porém, que o verso de Blok “Todo poder à Assembléia Constituinte”, que era um lema antes da Revolução de Outubro, não tem absolutamente um tom apologético, mas sim um tom sarcástico, já que por essa época (1918) a Constituinte havia sido dissolvida pelos bolcheviques.

Mário cita ainda Blok ao referir-se ao verso livre e à rima livre, lembrando que Blok emprega “ora a rima, ora o verso medido, ora ambos os dois” (10) Caberia aqui acrescentar que Blok não abandonou a métrica, e poucas vezes escreveu versos sem rima, a não ser em suas peças teatrais.

Há ainda uma ressalva a ser feita ao artigo de Izdebska: a tradução do poema de Maiakóvski “Ode n.º 1 ao Exército das Artes”, bem como a re-tradução do fragmento introduzido por Mário em “A Escrava”, estão fiéis ao original no nível semântico, mas não revelam a riqueza do nível sonoro, que é um traço fundamental na poesia de Maiakóvski e dos poetas integrantes de seu grupo. Através da tradução de Izdebska, Mário não podia avaliar adequadamente a importância das experiências formais do cubo-futurismo, sobretudo do elemento fônico, que Krystyna Pomorska ressalta: “O ponto principal da estética futurista foi a *teoria da palavra* em seu aspecto sonoro, como o único material e tema da poesia” (11).

No n.º 3 da revista inglesa *Fanfare*, de 1921, é publicado um artigo com o título: “Poetry of the Bolchevic Regime”, assinado por Lowett F. Edwards e que também reflete uma visão esquemática e simplista da poesia russa da época. Aqui, porém, é feita uma distinção entre

(8). — Andrade, Mário. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.*, p. 222.

(9). — *Idem*, p. 217.

(10). — *Idem*, p. 231.

(11). — Pomorska, Krystyna. — *op. cit.* p. 102.

Maiakóvski e Blok, considerando o primeiro como o único representante significativo do espírito da revolução bolchevique, enquanto que Blok é apontado como sendo provavelmente o maior poeta russo que viveu sob os bolcheviques, tendo, por necessidade, se conformado ao novo sistema social. O articulista considera “Os Doze” de Blok a obra-prima das letras *sob* o regime e “Nossa Marcha”, de Maiakóvski, a obra máxima das letras *do* regime (os grifos são nossos) O poema de Maiakóvski é traduzido no artigo, e Mário de Andrade menciona a revista em nota de rodapé de “A Escrava”, transcrevendo um verso de “Nossa Marcha”, a fim de mostrar a proximidade existente na produção dos modernistas, no caso os versos “olá/tu deixaste romper o teu colar de pérolas! ”, de “Epigrama à Lua”, de Luís Aranha, com “Allô! Grande Ursa!”, de Maiakóvski (12).

A revista belga *Lumière* n.º 9-10, de 1922, também constante do arquivo de Mário de Andrade, foi totalmente consagrada à Rússia. Esse número da revista apresenta cinco poemas de autores soviéticos, a saber: S. Iessênin, V Maiakóvski, Iliá Ehrenburg, Óssip Mandelstam e Marina Tsvetáieva. Além disso contém artigos de intelectuais do Ocidente em solidariedade à Rússia pós-revolucionária que, nessa época, passava por momentos muito difíceis.

No Brasil, a revista *Klaxon* n.º 4, na seção “Livros e Revistas”, congratula-se com *Lumière* por sua atitude: “*Klaxon* aplaude o gesto de sua irmã em favor do grande povo russo. Aplauda e felicita”

Não é de estranhar que a curiosidade dos contemporâneos ocidentais estivesse voltada para a Revolução e suas conseqüências, inclusive no setor das artes. Esse interesse era fomentado em parte pelos próprios representantes do cubo-futurismo russo que consideravam mais urgente levar ao exterior, quando isto era possível, os feitos da Revolução e só mais tarde divulgar suas pesquisas formais. Segundo Maiakóvski numa entrevista a *Nouvelles Littéraires*, de 19-5-1923, os poetas russos tinham estado até então empenhados na edificação da República, escrevendo dramas revolucionários, elaborando projetos de monumentos, trabalhando na propaganda, mas “esses tempos heróicos passaram: agora vamos negligenciar a política e retomar o domínio da arte” (13).

Foi, portanto, através de revistas ocidentais que Mário de Andrade pôde conhecer a poesia russa da época, detectar a sua importância e incluir alguns de seus representantes entre os que “caminham por

(12). — Andrade, Mário de. — *op. cit.* p. 251.

(13). — O recorte desse exemplar encontra-se no acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP

esta estrada de construção que levará a poesia a um novo período clássico” (14)

O conhecimento indireto dos nomes em evidência no cenário literário russo explica as citações incorretas desses nomes. Em “A Escrava” lemos *Maiaskowky*, *Blok* e *Tsvetoiewa*, o que revela a pouca familiaridade com esses autores e desconhecimento da língua russa, embora Cândido Motta Filho tenha afirmado que Mário de Andrade “lia Dostoiowski no original e fagia questão de mostrar que sabia russo” (15).

É compreensível o fato de Mário de Andrade ter um conhecimento superficial da literatura russa de sua própria época, pois com a escassa informação disponível no Ocidente, era praticamente impossível ter-se uma visão mais precisa dos movimentos de vanguarda artísticos que lá eclodiam.

Em 1912 foi lançado na Rússia o manifesto cubo-futurista, “Bofetada no gosto público”, assinado por D. Burlíuk, A. Krutchonikh, V. Khlébnikov e V. Maiakóvski, num tom violento e desrespeitoso que lembra os manifestos futuristas italianos. Na verdade, os contatos internacionais nessa época eram intensos. Por duas vezes Marinetti viaja para a Rússia — antes e depois do manifesto cubo-futurista — provocando alternadamente uma guerra de vaias e uma chuva de rosas.

Contudo, como frisa Krystyna Pomorska, a semelhança entre russos e italianos está apenas na maneira geral de se exprimir: “O programa estético e a prática poética dos futuristas russos não seguem o exemplo italiano. Ambos os movimentos pregavam a ‘poesia de nossa época’ (*poesia sovriemiénosti*), que seria um complemento do desenvolvimento técnico e do ritmo da civilização moderna () Desse postulado básico os russos e os italianos retiraram conclusões inteiramente diversas. Os últimos viam a fonte da renovação principalmente no objeto descrito, no próprio tópico a ser tratado (. .) Uma renovação na forma em que esta se adequaria ao novo conteúdo, seria uma etapa posterior.

“Os futuristas russos tomaram por uma direção muito diferente: começaram por uma revolução da forma, declarando que em literatura a forma — é um tema e um alvo de desenvolvimento. Em seus primeiros manifestos já falavam das operações da palavra e do valor da palavra (.) Os autores discutem todos os elementos do verso, desde o nível sonoro aos problemas de rima e ritmo” (16)

(14). — Andrade, Mário de. — *op cit.*, p. 274.

(15). — Revista *Textura* nº 3, maio 1974, p. 8 (Entrevista de Cândido Motta Filho).

(16). — Pomorska, Krystyna. — *op. cit.*, pp. 73-74.

E como se situa em relação a esse aspecto o Modernismo brasileiro? Nem num extremo, nem no outro. Talvez por ter surgido com mais de dez anos de atraso em relação aos manifestos italiano e russo, tenha procurado uma renovação conjunta de forma e tema.

O Modernismo brasileiro produziu uma quantidade razoável de trabalhos teóricos, o que não é de se estranhar, pois, como lembra precisamente um formalista russo, Victor Chklóvski, as grandes épocas da história literária são, ao mesmo tempo, épocas teóricas. Desse acervo, os textos que mais teriam as características de manifesto são: “Prefácio Interessantíssimo” (1922), “A Escrava que não é Isaura” (1922), de Mário de Andrade, e, posteriormente, “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Manifesto Antropofágico” (1928) de Oswald de Andrade.

Para uma comparação com os textos teóricos russos vamos nos ater sobretudo às formulações de Mário de Andrade porque nelas estão expostas uma programação e uma teoria poética bastante detalhadas. Por outro lado, em “A Escrava” há referências específicas à poesia russa (17). Isto, porém, não significa que Oswald de Andrade não tenha pontos em comum com o cubo-futurismo russo. Ao contrário, o tom de Oswald é mais combativo que o de Mário e há propostas suas que estão muito próximas das propostas cubo-futuristas. Inclusive, conforme oportunamente aponta Sábato Magaldi, a peça “O homem e o cavalo” se aproxima em muitos pontos de “O Mistério Bufo”, de Maiakóvski (18). Aqui, entretanto, recorreremos apenas a uma ou outra proposta de Oswald, quando for pertinente dentro dos limites deste trabalho.

Quanto aos textos teóricos russos, os que mais esclarecem a respeito das tendências da época, são precisamente os de Maiakóvski, ou aqueles em que ele colaborou, como “A Bofetada no gosto público”. Em relação à poética, os textos mais informativos são: a “Carta sobre o Futurismo” (1922) e “Como fazer versos” (1926), verdadeira sistematização de sua postura poética.

Diz Maiakóvski em “Como fazer versos”: “Quero escrever sobre o meu ofício não como um exegeta, mas como um prático. Meu artigo não tem nenhuma importância do ponto de vista científico. Escrevo agora sobre o meu trabalho, o qual, segundo minhas observações e con-

(17). — Veja-se a esse respeito a acurada pesquisa de Aurora F. Bernardini em sua Dissertação de Mestrado: *Materiais para o estudo do Futurismo russo e do Futurismo italiano*, USP, 1970, no capítulo dedicado ao estudo comparativo entre Mário de Andrade, Soffici e Maiakóvski.

(18). — Magaldi, Sábato. — *O teatro de Oswald de Andrade*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, USP, 1972, p. 156.

vicção, fundamentalmente pouco se distingue do trabalho de outros poetas profissionais”

“Mais uma vez, insisto muito na seguinte observação: eu não forneço nenhuma *regra* para que uma pessoa se torne poeta, para que escreva versos. E, em geral, tais regras não existem. Damos o nome de poeta justamente à pessoa que cria essas regras poéticas” (19) Demonstra seu sistema documentado-o com seu poema dedicado a “Sierguéi Iessiênin”, explicando pari-passu como surgiu.

Também Mário de Andrade parte sempre de exemplos vivos, concretos. Foi assim que surgiu “O Prefácio”, escrito um ano após os poemas de “Paulicéia Desvairada”: “ para justificar o que escrevi” (20) Foi assim que surgiu “A Escrava”, em que cada afirmação é exemplificada: ‘Onde nunca jamais se viu uma estética preceder as obras de arte que ela justificará? As leis tiram-se da observação. Apriorismo absoluto não existe” (21)

Os manifestos dos futuristas italianos e a “Bofetada no gosto público” guardam maior semelhança entre si do que com qualquer de nossos textos teóricos modernistas. Nossa audácia e rebelião nunca é tão violenta como a delas, embora em linhas gerais todos exaltem o momento presente e o futuro, a velocidade e o movimento. Mas, enquanto os italianos exaltam a guerra, como “a única higiene do mundo” (22), a atitude dos russos e dos brasileiros em relação à guerra é negativa. No Brasil, onde se havia sentido a guerra “por tabela”, Mário de Andrade escreve em 1917 os versos inflamados de “Há uma gota de sangue em cada poema”

Maiakóvski, em sua autobiografia “Ia sam” (Eu mesmo), escreve referindo-se à guerra de 1914:

A guerra

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

Agosto

(19). — In Schnaiderman, Boris. — *A poética de Maiakóvski*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971 p. 169.

(20). — Andrade, Mário de. — ‘Prefácio Interessantíssimo”, in *Poesias Completas*. São Paulo, Martins — MEC, 1972, p. 14.

(21). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.*, p. 246.

(22). — Marinetti, F.T. — “Manifesto do Futurismo”, in Teles, Gilberto Mendonça. — *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Vozes, 1972, p. 67.

“O primeiro combate. Apareceu integralmente o horror da guerra. A guerra é detestável. E a retaguarda mais detestável ainda. Para se falar de guerra é preciso conhecê-la (...)”

Inverno

“Repugnância e ódio à guerra (...)” 23.

Outro ponto que aproxima o futurismo russo e o modernismo brasileiro e afasta ambos do italiano é a questão das “palavras em liberdade” Enquanto Marinetti punha em prática suas asserções, “os faturistas 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 lingüística, na construção de um sistema que se afastasse do tradicional e cediço, mas que seria sempre um sistema coerente e organizado” (24) É precisamente o que tenta fazer Mário, ao afirmar que “Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo e simbólico universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela um sistema” (25)

Vejamos, agora, outra coincidência curiosa de pontos de vista. Diz Maiakóvski: “Sei exatamente o que é a poesia. (...) Minha lógica é indiscutível” (26). E Mário escreve no “Prefácio”: ‘por muitos anos procurei-me a mim mesmo. Achei: Agora não me digam que ando à procura da originalidade, porque já descobri onde ela estava, pertence-me, é minha” (27)

Contra a retórica, mas a favor da eloqüência, assim se exprime Mário em “A Escrava”: “Mas onde nos levou a contemplação do pletórico século 20? Ao redescobrimento da Eloqüência. (...) Na Alemanha, na Rússia, é questão de momento, de sofrimento (...) Na Rússia então reina a tumultuária floração dos poetas bolchevistas, legítimos rapsodos, sobre os quais paira soberana a memória de Alekxandre Blox. Eis um trecho arqui-moderno de Maiakóvski:

“Camaradas,
às barricadas!

(23). — In Schnaiderman, Boris. — *op. cit.* p. 95.

(24). — Idem, p. 24.

(25). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo”, in *op. cit.*, p. 22.

(26). — In Schnaiderman, Boris. *op. cit.*, p. 33.

(27). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo”, in *op. cit.*, p. 29.

Às barricadas dos corações e das almas!

(..)

Nada de marchar, futuristas,
um salto para o futuro!

(...)

“Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. (..) Maiakóvski exagerou. Esse exagero é natural, justificável, direi mesmo necessário em todas as revoluções (..) É preciso justificar todos os poetas contemporâneos que, sem mentiras nem métricas, refletem a eloquência vertiginosa da nossa vida” (28)

Quanto à retórica, Maiakóvski diz: “E eis a lei da nova arte: nada de supérfluo, nada sem destinação. Eu arranquei da poesia as vestes da retórica; eu voltei ao essencial” (29) E isso não lembra a parábola de “A Escrava” “E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignorante, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera” (30) Também é uma volta ao essencial.

É importante lembrar que numa época em que na Rússia era difícil a impressão de livros e revistas devido à escassez de papel e tinta, era muito importante o processo de comunicação direta com as massas, o que levava à eloquência e ao despojamento do desnecessário.

Sobre a noção do belo artístico e da natureza, ambos se manifestaram de maneira algo semelhante. Maiakóvski: “O belo não existe na natureza: Ele pode ser criado unicamente pelo artista” (31) Mário, mais moderado, assim se exprime no “Prefácio”: “Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim (...) o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afasta do belo natural” (32) E em “A Escrava”: “O Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural” (33)

(28). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.*, pp. 220-223.

(29). — De uma entrevista com o escritor americano Michael Gold; In Schnaiderman, Boris. — *op. cit.*, p. 133.

(30). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.*, p. 202.

(31). — In Schnaiderman, Boris. — *op. cit.*, p. 55.

(32). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo”, in *op. cit.*, p. 19.

(33). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.* p. 207.

Na “Carta sobre o Futurismo”, encontrada após a sua morte, Maiakóvski assim se expressa num dos itens: “Antes dos futuristas, supunha-se que a poesia tivesse os seus objetivos (poéticos), e o discurso prático os seus (não-poéticos), mas para os futuristas a redação de apelos à luta com o tifo e um poema de amor são apenas faces diferentes da mesma elaboração vocabular” (34) Para Mário: “A implusão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstea de cebolas como de um amor perdido (.) Todos os assuntos são vitais” (35)

Ainda na “Carta sobre o Futurismo” Maiakóvski escreve sobre “a necessidade de fornecer modelos de *epos* moderno; mas não um *epos* protocolar e descritivo, e sim ativo e tendencioso ou até fantástico e utópico, que dê o cotidiano não como ele é, mas como será obrigatoriamente e como deve ser” (40). Para Mário isto é viável na poesia. No “Prefácio” lemos: “Esta idealização livre, subjetiva, permite criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heróica, que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos” (41)

Neste aspecto, a “Carta” liga-se diretamente ao encargo social da poesia, fato incontestado e de função primordial na Rússia revolucionária e pós-revolucionária. Esse tipo de poesia social e engajada, salvo alguns textos influenciados pelo unanimismo (solidariedade humana), deu poucos frutos no Brasil. Os exemplos na prática são raros. A “Ode ao Burguês” (de sabor maiakóvskiano) chega a produzir surpresa em meio à obra de Mário de Andrade. Oswald se aproxima de Maiakóvski, como lembra Haroldo de Campos, ao sustentar que “é preciso dar cultura à massa”, e ainda, “a massa comerá o biscoito fino que fabrico” (42)

(34). — In Schnaiderman, Boris — *op. cit.*, p. 165.

(35). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.* p. 208.

(36). — In Schnaiderman, Boris. — *op. cit.*, p. 165.
cit. p. 164.

(37). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo” in *op. cit.* p. 208-209.

(38). — Campos, Haroldo de. — “Uma poética da Radicalização”, in *Do Pau-Brasil à Antropologia e às Utopias*, Rio de Janeiro, MEC — Civilização Brasileira, 1972, p. 5.

(39). — *Idem*, p. 9.

(40). — In Schnaiderman, Boris. — *op. cit.* p. 165.

(41). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo”, in *op. cit.* p. 20.

(42). — Campos, Haroldo de. — “Uma poética da Radicalização”, in Andrade, Oswald de. — *Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, MEC — Civilização Brasileira, 1972, pp. LVII-LVIII.

Para responder a qualquer questão colocada pela modernidade, Maiakóvski propõe também: trabalhar o léxico, substituir a metrificação convencional de iambos e troqueus pela polirritmia da própria língua, revolucionar a sintaxe, renovar a semântica das palavras e nexos, ressaltar o berrante de cartaz que há na palavra, etc (43). Mário também aborda quase todos estes aspectos. Sobre o léxico: “Novas sensações. Novas imagens” (44) A métrica: “Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas” (45) Revolução da sintaxe: “Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas” (46) Quanto à renovação semântica da palavra, Mário vai praticá-la moderada e gradativamente, até chegar à semântica de *Macunaíma*, totalmente inusitada. Sobre o realce gráfico da palavra, é Oswald que toma o discurso: “O reclame produzindo letras maiores que torres” (47). Ao que nos consta, Mário não abordou este aspecto da palavra.

Há também muitos pontos de vista divergentes entre Mário e Maiakóvski. Por exemplo, o valor da intuição e da inspiração no obra poética. Para Maiakóvski a poesia é uma forma de produção. “Difícilíssima, complexíssima, porém produção () O trabalho de um produtor de versos deve efetuar-se diariamente para aperfeiçoamento no ofício e acúmulo das preparações poéticas” (48) Por vezes, contudo, não é tão drástico: “Está claro que simplifico demais, esquematizo o trabalho poético e submeto-o a uma seleção cerebral. O processo da escrita é, naturalmente, mais enviezado e intuitivo” (49) Mário coloca em primeiro lugar a inspiração, o “máximo de lirismo”, total respeito à liberdade do subconsciente, fonte de criação de toda obra artística. Apenas no segundo momento de criação, o trabalho pertence mais à inteligência do que à sensibilidade.

Caberia ainda mencionar um aspecto do cubo-futurismo russo: sua evolução para o construtivismo. Em 1922, Maiakóvski afirma que pela primeira vez não havia sido da França e sim da Rússia que chegara uma nova palavra da arte: — o construtivismo — com trabalhos ar-

(43). — “Carta sobre o Futurismo”, In Shnaiderman, Boris *op. cit.*, p. 164.

(44). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.*, p. 211.

(45). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo”, in *op. cit.*,

(46). — *Idem*, p. 28.

(47) — Andrade, Oswald de. — “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, in *op. cit.*, p. 8.

(48) — “Como fazer versos”, In Shnaiderman, Boris, *op. cit.*, p. 201

(49). — *Idem*, p. 193.

tísticos que procuravam expressar o espírito da nova civilização industrial. Na mesma época, portanto, de nossa Semana de Arte Moderna, os russos já tinham parado de preconizar a destruição dos valores, partindo para um movimento cujo agente catalizador era o próprio Maikóvski que havia fundado a revista *Lef*. O construtivismo, “em suas formulações mais extremadas, visa a liquidação da arte como esfera espiritual independente, a substituição do artista pelo engenheiro, pelo construtor, e a dissolução da obra artística na construção da vida, na criação de objetos adequados e racionais” (50)

No Brasil, é Oswald que lança precisamente em seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “Engenheiros em vez de juristas (. . .) E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral” E ainda: “E as novas formas da indústria, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails” (51)

Estes aspectos demonstram que em contextos diferentes, em determinado momento, a arte foi norteadada por princípios semelhantes, embora com características próprias de cada cultura, dentro do que se poderia chamar de um espírito de vanguarda, efervescente nas primeiras décadas do nosso século. Entretanto, apesar das convergências, nem todos os movimentos paralelos seguiram juntos, como assinala Mário de Andrade. “Uns mais adiante. Outros mais atrás. Outros perdem-se nas encruzilhadas (. . .) Mas lá seguimos todos irmanados por um mesmo ideal de aventura e sinceridade, escoteiros da nova Poesia” (52).

(50). — Schnaideman, Boris. — op. cit. p. 35 (citação de V. A. Svierchóv).

(51). — Andrade, Oswald de. — *Op. cit.* pp. 6 e 8.

(52). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.* p. 274.