

# SUPREMATISMO, CUBO-FUTURISMO E A *TRAGÉDIA*, DE MAIAKÓVSKI<sup>1</sup>

Mário Fernando BOLOGNESI<sup>2</sup>

- RESUMO: Vladímir Maiakóvski (1893-1930) escreveu sua primeira obra dramaturgica, *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia*, em 1913.<sup>3</sup> A *Tragédia* foi concebida em um momento em que o czarismo e seu projeto de industrialização passavam por profunda crise. Em pleno domínio do Simbolismo, a peça apresenta um experimentalismo cênico que se apossa das conquistas abstratas do Suprematismo, de Malévitch, da poesia e do teatro abstrato do Cubo-futurismo.
- PALAVRAS-CHAVE: Suprematismo; Cubo-futurismo; Maiakóvski; vanguardas russas.

1. O Suprematismo significa, para as artes plásticas, na Rússia, em 1913, a ruptura decisiva com a imitação do natural, com o figurativismo. Antes, o Simbolismo abriu caminho para a pesquisa formal, mas terminou em uma expressão mística da alma. A busca do abstrato estava, desde o Cubismo, apresentando a sua riqueza. Kasímir Malévitch (1878-1935), tomando a iniciativa cubista, radicaliza a dissociação da pintura com os problemas externos, procurando uma expressão pictórica totalmente abstrata e não figurativa. (Veronesi, 1967, p. 84-5)

Em 1913, Malévitch abre a pintura à não-representatividade. É o fim da dependência da arte para com o exterior. A matéria prima de Malévitch é a sensibilidade pura, que tem como exemplo o quadrado negro sobre fundo branco.<sup>4</sup> O objetivo do Suprematismo é distanciar-se da realidade e do caráter figurativo e utilitário da pintura.

<sup>1</sup> Este texto é parte da dissertação de mestrado *Tragédia: uma alegoria da alienação*. São Paulo: ECA/USP, 1987.

<sup>2</sup> Universidade Estadual Paulista UNESP/Marília - SP.

<sup>3</sup> “As primeiras denominações da peça foram *A estrada de ferro* e *A revolta dos objetos*. O segundo título deixa entrever o tema abordado; o primeiro remete, alusivamente, ao ambiente socioeconômico russo, evocando o Plano de Industrialização czarista. Contudo, o título com o qual a obra ficou conhecida é resultado de uma confusão com a Censura, que deu permissão para a representação da peça *Tragédia Vladimir Maiakóvski*, tal como inscrito na primeira página do original.” (Bolognesi, 1989, p. 23)

<sup>4</sup> “Il quadrato nero sullo sfondo bianco è stato la prima forma di espressione della sensibilità non oggettiva: quadrato = sensibilità, fondo bianco = il Nulla, ciò che é fuori della sensibilità.” (*L'arte moderna*, 1967, p. 340)

Com o Suprematismo a pintura deixa de representar a vida. É a consciência suprema do valor da obra de arte enquanto tal, da forma pura desenraizada, baseada apenas na sensibilidade.

Ao rejeitar a representatividade, Malévitch pensa atingir o estágio supremo de desenvolvimento artístico, livre das amarras do real, mas que, ao mesmo tempo, nele se insere e dele participa.

O distanciamento da vida e do real termina colocando uma identidade entre a arte e o mundo exterior, pois repõe a pintura como objeto, com características até então desconhecidas, participando em pé de igualdade com os demais objetos, coisas e atividades humanas. Identificar-se com a vida, nesse contexto, é participar dela de modo orgânico e não mais como objeto de representação. É, em poucas palavras, pretender que a arte ultrapasse o estágio do fetichismo.

Malévitch condena o utilitarismo que determina objetivos à obra, fazendo desta uma coisa que representa uma outra, na medida em que a substitui. Ele quer superar a representação que se sustenta no imperativo do mundo coisificado. A liberdade da arte caminha em sintonia com a utopia revolucionária: com a revolução, o novo mundo das coisas estaria livre da reificação e a arte poderia caminhar com pernas próprias na construção de formas não objetivas, guiada apenas pela sensibilidade pura, não objetiva.<sup>5</sup>

Se o Simbolismo rejeitou a imitação do natural, o Suprematismo rejeita qualquer representação de objetos e situações exteriores: ele volta-se exclusivamente à pintura, à forma, à abstração e à sensibilidade. O Simbolismo caminhou para o idealismo do símbolo; o Suprematismo, para a metafísica da forma. No Simbolismo, a catástrofe social se anuncia; no Suprematismo a vida nova deve trazer a maioria à obra de arte. Se o Simbolismo terminou em uma revolução messiânica, o Suprematismo se transforma em revolução utópica. Isto, por certo, não desqualifica a importância dos dois movimentos. Ambos, a seu modo, apontam destinos peculiares ao relacionamento da arte com a vida, com a política e com a história.

A especificidade da pintura permite uma radicalização da ruptura da arte com o mundo exterior. Isto já não acontece com o teatro. Por mais que se queira abstrato resta-lhe o limite imposto pela corporeidade do ator e da cena, que induz a uma humanização dos problemas abordados, momento de exercício da *mimesis*, que instaura um grau mínimo de identificação entre o palco e a platéia. O abstracionismo,

---

<sup>5</sup> Em 1920, referindo-se à arte imitativa, Malévitch escreveu: “Todas as formas são o resultado da energia movendo-se no caminho de um princípio econômico. Daqui resultam os direitos e a política do homem ... Liberdade de ação não é ação independente, separada e fora da comunidade, pois é um princípio econômico, ou seja, completamente prosaico ... O caminho filosófico geral destas tendências leva à desintegração das coisas, ao não objetivo e ao Suprematismo, como um novo corpo real utilitário e ao mundo espiritual de fenômenos ...” (*apud* Nash, 1976, p. 52)

em pintura, se exerce por intermédio de procedimentos exclusivamente técnicos (cores, traços e formas). No teatro, a presença do ator com o respectivo texto coloca uma certa aproximação com manifestações do cotidiano. Quando postas no palco, as imagens cênicas abstratas submetem-se à imediatez do corpo e do discurso lingüístico. Assim, se a cena naturalista apresenta uma reprodução e uma semelhança com os fatos da realidade, uma cena abstrata manifesta graus de “verossimilhança” com os fatos do intelecto, com os procedimentos racionais e conscientes.

Malévitch tem recursos artísticos suficientes para distanciar-se do mundo objetual e investigar a não figuratividade até os últimos limites. Já o teatro não possibilita esse vó, pois um resíduo de identificação se manifesta de modo evidente na cena.

A comparação com o Suprematismo pretende uma relativização dos recursos com os quais trabalharam Malévitch e Maiakóvski. Isto, entretanto, não anula o abstracionismo que se nota em ambos, mantidas as respectivas peculiaridades e distinções. Maiakóvski não quer expressar a sensibilidade pura. Porém, procura tornar concreta a idéia da coisificação dos homens, através de cenas essencialmente pictóricas, fruto de uma abstração, a partir de circunstâncias sociais específicas. É sob esse aspecto que se define o seu teatro de idéias. *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia* é uma composição cênica pictórica, que se refere a uma situação histórica precisa, gerando imagens poéticas que evidenciam, no palco, a alienação do trabalho.

2. Outro movimento que influencia sobremaneira a composição da *Tragédia* é o Cubo-futurismo, do qual Maiakóvski é um dos representantes.

O Cubo-futurismo é a expressão do repúdio total, não apenas da poesia simbolista, mas também de toda a tradição cultural. Nos manifestos e nas poesias aparece a condenação da arte do passado, ainda que em muitos autores cubo-futuristas (em Maiakóvski, por exemplo) essa condenação não possa ser tomada ao pé da letra. (Schnaiderman, 1971, p. 47-8)

Entre os cubo-futuristas há um apaixonamento pelos temas urbanos, pelo ritmo frenético das grandes cidades. Esses ritmos são explorados concomitantemente à explosão sintática, em concordância com uma busca desenfreada de experimentações lingüísticas, com sonoridades e expressões novas.

Para o Cubo-futurismo, o poeta é um operário que trabalha as palavras com a precisão das fórmulas científicas. Sua poesia não celebra os estados de alma, os símbolos etéreos, mas as cidades e suas luzes, as fábricas com o ruído de suas máquinas. Quando Maiakóvski, no poema *De “V Internacional”*, diz, “Eu / à poesia / só permito uma forma: / concisão, / precisão das fórmulas / matemáticas...” (Maiakóvski, 1982, p. 94) ele quer fazer confluir à atividade poética as conquistas das revoluções científicas dos fins do século 19 e início do 20 (já amplamente incorporadas pela pintura, especialmente a cubista). Por outro lado, isto também é

um exemplo da participação da poesia na vida social, proclamando uma maneira nova de viver, de uma arte e uma ciência novas, completando a transformação iniciada com o movimento revolucionário. É a chamada “Revolução do Espírito”, uma segunda etapa que viria terminar o trabalho iniciado em outubro de 1917. (Jakobson, 1973, p. 81)

Nos últimos tempos, a partir da segunda metade do século 19, a arte e a ciência aproximam-se uma da outra. A seleção natural e a teoria da origem das espécies, de Charles Robert Darwin (1809-1882) e Alfred Russel Wallace (1823-1913), abrem novos caminhos para a explicação da vida e irrompem como uma inovação metodológica para o conhecimento científico, influenciando as demais ciências.

No campo artístico, o Naturalismo é o fiel herdeiro do cientificismo iniciado por Darwin e Wallace, fazendo da observação experimental uma conduta exemplar para o artista. No fim do século 19, contudo, o método experimental mostra-se insuficiente, pois as observações remetem a campos cada vez mais específicos, tornando inevitável a presença da construção lógica: a indução torna-se insuficiente e a ciência abre-se à dedução e à abstração. Por esta via, por exemplo, descobrem-se os átomos, na Física, os genes, na Biologia, e os elementos moleculares, na Química. É um novo mundo que se descortina para os cientistas, tão experimental quanto abstrato, pois depende de um trabalho lógico aprimorado e de uma racionalização rigorosa.

Algo similar acontece com o desenvolvimento artístico. O descontentamento com o caráter imitativo da arte realista induz à busca dos meandros que a observação e a imitação não conseguem penetrar. É a intuição artística deixando-se guiar pela desconfiança de que há um mundo específico que sustenta a forma aparente e acabada da arte e das coisas.

Os primeiros a se introduzirem por esta via são os impressionistas. Eles vão à luz do dia em busca da luminosidade, distribuindo pontos coloridos como unidades mínimas de composição pictórica, que se harmonizam na reconstrução de um todo. Contudo, o passo decisivo de aproximação entre a pintura e a ciência é dado pelo Cubismo.

Nascendo concomitantemente à Física moderna,<sup>6</sup> o Cubismo divisa, para as artes, o conceito específico de forma. Embora, em última instância, objetos, pessoas e coisas participem da pintura cubista, ela é adversária da cópia. Nela, o mundo externo não é motivo prioritário da representação, mas elemento inicial para a busca das estruturas internas. Esta independência só é alcançada, na Rússia, com o

<sup>6</sup> Cf. Bronowski, 1983, p. 330-2. As relações entre arte e ciência, por certo, apresentam, no século 20, laços mais estreitos, com variações de um movimento a outro. Ressalta-se, aqui, apenas uma variante, a da abstração, e mesmo assim restrita ao Cubismo e ao Cubo-futurismo. O estudo dessas relações, nas artes da Rússia, por exemplo, não pode se esquivar da análise das obras plásticas e teatrais do Construtivismo.

Suprematismo, quando os últimos resíduos de realismo cedem terreno à forma geométrica pura, em consonância com a disposição de cores.

O Cubo-futurismo, na poesia, utiliza-se dos métodos cubistas de renúncia às formas estáticas de representação, procurando a imagem deslocada, a forma e a percepção difíceis. No manifesto de Aleksiéi Krutchônikh (1886-1968) e Vielimir Khlébnikov (1885-1922), *A palavra enquanto tal*, de 1913, há um desenvolvimento da teoria da relatividade aplicada à palavra. (Pomorska, 1972, p. 105)

Os cubo-futuristas levam ao extremo a experiência sonora: o som transforma-se em material e tema privilegiados da poesia. Neste aspecto são continuadores da busca da musicalidade da palavra, tal como os simbolistas, sem manter, contudo, o misticismo de seus antecessores. A poesia do Cubo-futurismo privilegia os recursos modernos da técnica e da ciência, aplicados à vida moderna da produção industrial e, posteriormente, da revolução. A poesia transmental (*zaúmniki*) abandona a natureza e a transcendência do símbolo. Sua prática dá-se na realidade do mundo da produção. Daí advém o privilégio do ritmo: a poesia acompanha o ritmo frenético das cidades e das fábricas. Para os cubo-futuristas não há desconexão entre os problemas formais do som e o seu sentido.

Voltando-se preferencialmente para as representações metonímicas (diferentemente das metáforas do Simbolismo), Khlébnikov mostra-se, ao mesmo tempo, um continuador da tradição e o ponto de partida para os diversos tipos de poesia futurista.<sup>7</sup>

Krutchônikh, o principal teórico dos poetas transmentais, privilegia a experiência sonora pura. Mas a poesia *zaúm* também tem o seu programa social, exposto por B. A. Kuchnier (1888-1937) nos seguintes termos:

A língua transracional é antes de tudo a língua da ação pública, cujo ritmo e frequência superam muito, em velocidade e dinamismo, a lentidão do discurso humano usual (...) A língua transracional é o único meio de desenvolver as possibilidades do palco e abrir para o teatro novos caminhos de desenvolvimento. (Pomorska, 1972, p. 119)

Nesta passagem nota-se o interesse dos poetas transmentais pelo teatro. A presença do ator em cena oferece à poesia um estatuto participativo. Os cubo-futuristas inserem a prática artística na ação revolucionária, teatralizando as poesias,

<sup>7</sup> “Nos poemas de Khlébnikov, as representações metonímicas não são apenas *substitutos das personagens*, são as próprias personagens porque agem como se fossem pessoas: “O olho-d’água e o arroio / gostariam...” “As botas... / ...ficassem mais verdes”. De certo modo, isso está de acordo com a poética do folclore, que se utiliza freqüentemente da figura da animação. Mas por outro lado pertence ao tema futurista da “sublevação dos objetos” (*vostánie viechchéi*), que é o motivo principal dos poemas *Jurávl* (O grou) e *Marquisa Dezès* (A Marquesa Dezès) de Khlénikov e do *150.000.000* de Maiakóvski.” (Pomorska, 1972, p. 140) Os versos que constam da citação são do poema *O cavalo de Prjeválski*, reproduzido na íntegra por Pomorska, à p. 135 da referida edição.

participando de comícios em praças e fábricas, procurando o operário analfabeto das indústrias.

Entre Krutchônikh e Maiakóvski há diferenças. Maiakóvski não tenta experiências extremas quanto à sonorização: ele preocupa-se mais com a poesia em sua função de executar tarefas, adotando as técnicas cubistas e futuristas da imagem deslocada. Neste deslocamento, o foco de ação se transfere para os objetos. Exemplo marcante é o poema *Noite*,<sup>8</sup> quando “A multidão é mostrada como se estivesse sendo ‘dragada pelas portas’ e assim a ação se desloca, passando do sujeito ativo para o objeto passivo” (Pomorska, 1972, p. 151). Neste poema, de 1912, apesar do deslocamento da ação, a temática central mantém-se inalterada. Ou seja, reporta-se à ação dos objetos para figurar a absorção da multidão. Contudo, o objeto permanece passivo.

Em *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia*, o deslocamento do foco de ação introduz uma faceta nova da mesma temática: os objetos ganham vida e ação próprias. Deslocar a imagem, neste contexto, não é um procedimento que se destina à transferência do assunto principal, ou à substituição do tema tratado. Este recurso aplica-se à peça com o intuito de ampliar a significação, procurando estender o conteúdo para os diversos fatores que se dialetizam entre si no universo da produção. Com isso, caracteriza-se um procedimento formal que alcança um aprofundamento da abordagem teatral: a *Tragédia*, através de imagens abstratas, apresenta uma significação que ultrapassa o imediatismo do diálogo, dos sentimentos e pensamentos externalizados, para atingir uma composição imagética total, na qual se identifica o curso da dialética da produção. Com isso, Maiakóvski aborda a relação do homem com a máquina e com os objetos, construindo um ambiente de catástrofe que não se atém ao fatural, embora nele fundamentado. Assim, várias faces de uma mesma sublevação se manifestam. O cotidiano é problematizado em seus elementos constitutivos. O mundo fenomênico se desvela, através de procedimentos que permitem tratar com o que há de mais abstrato.

3. Na exposição do programa social da poesia transmental dos cubo-futuristas, Kuchnier aponta para as possibilidades de aplicação da língua *zaúmniki* no teatro. Essas possibilidades também são exploradas por Krutchônikh. Segundo este, apenas a língua transmental, transposta ao palco, pode evitar a deformação fonética do dia a dia.<sup>9</sup> Esta proposição de um teatro abstrato aproxima-se da pintura suprematista. Na proposta de Krutchônikh a ligação com o Suprematismo vai além da identificação com os procedimentos e com as atitudes, próprios de Maiakóvski em relação a Malévitch.

<sup>8</sup> Ver tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, *In: Maiakóvski*, 1982, p. 57.

<sup>9</sup> “E quando, em lugar dos homens, subirem ao palco os ímãs, os dínamos, as máquinas, o seu estrondo grasnante será, segundo Krutchônikh, o triunfo do ‘zaúm’.” (Ripellino, 1971, p. 43)

Em *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia*, o autor não coloca em cena, diretamente, os dínamos e as máquinas. Seu intento é criar, no teatro, através das personagens, do texto e da composição cênica, imagens que exprimem a conseqüência do relacionamento dos operários com as máquinas e os dínamos, no universo histórico da produção capitalista, tal como se dava na Rússia, em meio ao subdesenvolvimento.

Proletários e sub-proletários estão em cena, na *Tragédia*, apresentando a deformidade adquirida no trabalho. A relação do operário e a máquina, nesta peça de idéias, materializa-se na mutilação das personagens.

Quando Maiakóvski apresenta os objetos se rebelando contra seus produtores, ele abandona a metáfora para fazer uso dos recursos metonímicos, próprios do Cubo-futurismo. Com eles, a expressão primeira da força de trabalho defrontando-se com a desumanidade das máquinas cede lugar ao impulso dos objetos problematizando a ordem de sua própria produção. Neste caso, Maiakóvski faz uso da técnica cubista da imagem deslocada. Com ela, o foco de ação desvia-se do sujeito para o objeto. Em seu conjunto, ao desviar-se, a ação faz ressaltar, por contigüidade, a essência do mundo reificado do trabalho. A temática, deste modo, alcança pelo menos dois níveis: o trabalho e a mutilação do trabalhador; e a humanização das coisas produzidas, que carregam os membros dos trabalhadores mutilados. Isto se esclarece através do seguinte trecho da peça:

VELHO COM GATOS NEGROS E MAGROS: Vocês me entendem? Os objetos / devem ser destruídos! Eu estava / certo ao ver o inimigo em seus carinhos.

HOMEM COM CARA LONGA E MACILENTA: Não seria melhor amarmos os objetos? / Talvez os objetos tenham almas diferentes.

HOMEM MANETA: Há muitos objetos costurados ao revés. / Seus corações não se enraivecem / nem prestam ouvidos ao ódio.

HOMEM COM CARA LONGA E MACILENTA: (Concordando entusiasmado): Onde, no homem, talharam a boca, / muitos objetos levam uma orelha anexa.<sup>10</sup> (159-68)

Este trecho remete à discussão central acerca da alma dos objetos. O Homem com Cara Longa e Macilenta, em sua última manifestação, no trecho citado, explica a ausência de uma orelha em seu companheiro e, ao mesmo tempo, qualifica uma certa humanização dos objetos que, vale lembrar, é resíduo de uma mutilação.

O abstracionismo da *Tragédia* difere daquele defendido por Krutchônkh. Para Maiakóvski, prevalece uma atitude abstracionista frente à matéria prima da peça, atitude esta que transforma as personagens e o enredo em imagens abstratas, em representações metonímicas da mutilação e da alienação. Krutchônkh, por seu lado, propõe uma certa desdramatização do teatro, fazendo tomar lugar, no palco, o valor

<sup>10</sup> As referências à peça *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia* são feitas com base em tradução brasileira de Nelson Ascher, com orientação técnica de Boris Schnaiderman, ainda inédita, assinalando-se ao final de cada citação o número dos versos correspondente ao trecho citado.

e o sentido imanentes do som: em lugar de atores, a máquina e sua sonoridade. A diferença, portanto, é de procedimentos. Maiakóvski aborda, com recursos tipicamente teatrais, o universo da produção, porém com um olhar objetivo e reflexivo. Krutchônkh propõe a mesma temática, porém por um processo de identificação. Há alterações substanciais quanto aos recursos adotados e à técnica utilizada. A peça de Maiakóvski tem uma postura reflexiva: antes de tudo, é uma abstração. A proposta de Krutchônkh é uma substituição dos recursos e técnicas teatrais, quando atores são preteridos à máquina e seus sons estridentes.

4. A peça de Maiakóvski apresenta, ainda, muitos outros traços que a identificam com a prática poética do Cubo-futurismo. O mais evidente de todos é a escolha de temas urbanos, adaptados ao ritmo das cidades, das fábricas e das máquinas. Na poesia, os cubo-futuristas almejam a explosão sintática, elegendo como motivos as luzes da cidade, o ruído dos motores e a marcha pública. Contudo, antes de mais nada, resta, para os poetas, como resíduo material, a existência relativamente autônoma do som. No teatro, entretanto, isto que é matéria-prima da poesia assume lugar de destaque ao lado de outros elementos, como por exemplo os recursos pictóricos. Não ocorre, por conseguinte, uma adaptação, pura e simples, da leitura poética no interior de um palco. Isto seria insuficiente, pois a leitura pública nos comícios, nas fábricas e praças poderia cumprir essa função.

Uma característica forte da poesia de Maiakóvski é a estilização de marchas em geral, com presença acentuada do ritmo dos tambores. Isto possibilita a convergência, no poema, de dois princípios básicos do Cubo-futurismo: trabalhar foneticamente a estrutura das palavras, procurando a aproximação com o ritmo do dia a dia; e cumprir tarefas políticas cotidianas e participativas. A poesia maiakovskiana é construída para participar da vida, da luta, da marcha. Não é composta para ser lida na intimidade da poltrona, mas para ser declamada diante de multidões, em palanques e praças públicas. Daí a importância do ritmo forte, da precisão temática, da economia e concisão sonoras.

Cenicamente, a *Tragédia* adota o ritmo frenético da revolta na cidade. Este ritmo, contudo, não chega a contagiar a cena, visto que, nesta, impera a ausência de ação, uma herança do teatro simbolista. O ritmo, portanto, participa da peça como um dos componentes temáticos, com o qual se esboça uma ação exterior, através de gemidos compassados de telhados e pés que batem sobre a pança retesada das praças. Na peça, a marcha alucinada, que denota a revolta total dos homens e das coisas tomando conta da cidade, transforma-se em uma movimentação alegórica, momento em que as personagens atacam a Mulher Enorme.

*Vladimir Maiakóvski: uma tragédia*, manifesta também a influência recebida da pintura icônica e dos temas religiosos. Maiakóvski inspira-se na pintura para compor uma peça imagética, que se associa à poesia para obter um resultado final

abstrato. Na perspectiva do abstracionismo, a aproximação com Malévitch, como foi ressaltada, é a que assume maior importância. Contudo, ela não é a única. A pintura icônica, por exemplo, e os temas religiosos têm presença marcante na peça.<sup>11</sup> Deus participa das falas das personagens. Em certos momentos, para a personagem Poeta, Ele aparece como manifestação de desgraça:

Agora, / o céu tristonho chora / aos berros / e uma nuvem de boca torta esgueira  
/ feito mulher que espera uma criança / e a quem Deus lança / um imbecil zarolho.  
(19-25)

Para o Velho com Gatos Negros e Magros, Deus é um observador enraivecido e cruel, anunciador de castigos, de quem os mutilados precisam se livrar:

Um Deus enlouquecido observa, / desde os céus, a humanidade ululante, / com a  
mão posta na barba rota / e carcomido pelo pó de estradas. / Ele é Deus, / contudo,  
Ele anuncia um cruel castigo. / Mas o ventre de suas almas reles / está gasto.  
Livrem-se Dele! (92-9)

Em outro momento, o Poeta refere-se aos mutilados como adornos divinos: “Todos vocês / são apenas sinos no gorro de Deus.” (172-3) No Segundo Ato, o Velho com Gatos Negros e Magros sugere ao Poeta que leve as lágrimas das Mulheres até Deus: “Somente você sabe cantar. / (Mostra a pilha de lágrimas.) / Leve-as para seu belo Deus.” (450-1) O Poeta, então, recolhe as lágrimas e, em um esforço sobre-humano, inicia a caminhada para entregar as lágrimas ao Deus das tormentas: “Rastejarei exausto, / delirante e, mais, / arrojarei as suas lágrimas / ao Deus escuro das tormentas, / na origem dos credos bestiais.” (484-8)

Em todas essas manifestações a figura divina oscila entre um inquisidor e um benevolente. O Velho exalta a necessidade de se livrar de Deus e o Poeta, ao final do Segundo Ato, recolhe as lágrimas das Mulheres (uma alusão às dores do mundo), para que Deus observe as trevas e as angústias que resultaram de sua criação.

Outras influências de histórias bíblicas acontecem com o Poeta. Em alguns momentos, ele carrega traços de profecia, propondo ser, para os aleijados, a luz, a verdade e a esperança:

Venham a mim, / vocês que rasgaram o silêncio / vocês que uivaram / contidos /  
pelos nós do meio-dia! / Eu lhes revelarei, / com palavras mais simples que um  
mugido, / as nossas novas almas - / ululantes / como os arcos de luz nas avenidas.  
(34-43)

Em outra passagem, o Poeta assemelha-se a Cristo na cura dos enfermos: “Sou poeta. / Apaguei as diferenças / entre as caras amigas e as estranhas. / Busquei minhas irmãs no pus das morgues. / Beije os enfermos delicadamente.” (196-200).

<sup>11</sup> “Ainda que de forma sacrílega e quase como um pretexto para uma sonora altercação com Deus, o elemento religioso é fortíssimo em Maiakóvski, e figuras, acontecimentos e parábolas da Bíblia recorrem em seu canto com insistência obsessiva.” (Ripellino, 1971, p. 52-3)

O Velho com Gatos Negros e Magros, em sua primeira intervenção, refere-se ao Poeta como a um crucificado: “Estou velho - um velhote milenar / e vejo, em você, um grito de angústia / crucificado numa cruz de riso.” (80-2) Saturado de promessas e profecias, em meio à revolta generalizada, o Coro dos Mutilados pretende entregar o corpo a uma dança profana, diante da crucificação de um profeta:

Vamos para onde, / por excesso de santidade, / crucificaram um profeta. /  
Entregaremos o corpo a uma dança nua. / No granito negro de pecado e vício, /  
ergueremos um monumento à carne rubra. (266-71)

Estas são as principais aparições religiosas. Percebe-se um duelo entre uma visão materialista do mundo e os ensinamentos divinos. Isto aparece nas dores e monstruosidades das mutilações das personagens, nas imagens cruéis de beijos que atacam os homens, em escarros que se transformam em inválidos e em profecias que redundam em sofrimentos. A adoção de assuntos bíblicos é, também, um recurso que facilita a compreensão da obra. Sob o ângulo restrito da construção do texto, situar personagens e falas no terreno religioso é sedimentar e fortalecer as imagens abstratas da peça, localizando, por similaridade, os quadros imagéticos em um ideário fortemente enraizado na tradição.

5. A primeira obra dramática de Maiakóvski, *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia*, é um teatro de idéias, resultado de uma abstração, que se inspira nas inovações poéticas do Cubo-futurismo, na arte abstrata do Suprematismo e na tradição popular dos ícones.<sup>12</sup> A abstração ocorre tanto no texto poético quanto no esquematismo das personagens. Ela é, contudo, de cunho objetivo e crítico, o que faz gerar uma ação cênica basicamente expositiva, em meio ao clima geral de desintegração das coisas, dos homens e da ordem do mundo.

O enredo desenvolve-se a partir da personagem Poeta (o próprio Maiakóvski), orientando-se para uma objetividade crítica quanto ao processo humano e coisificado da produção. Pode-se falar em uma postura racional que participa da criação artística de Maiakóvski. Ela é expressão de um esforço de entendimento do social, visto sob o viés da mutilação. O produto final é um conjunto de imagens que evidencia um abstracionismo cênico.

Sob este aspecto torna-se possível a aproximação com a pintura suprematista. Malévitch procura uma imagem abstrata, desvencilhada do figurativismo. Para a *Tragédia*, o abstracionismo leva a uma cena que não se baseia na verossimilhança dos naturalistas. Daí o ingresso no universo abstrato das idéias, das representações conceituais, por intermédio de imagens análogas e contíguas. Mas o cérebro irrequieto

<sup>12</sup> Quanto à encenação proposta, a peça de Maiakóvski está em conformidade com os padrões adotados pela cena simbolista, em que predomina a ausência de ação. Para uma análise deste aspecto, no conjunto do teatro russo do início do século e da similaridade com o simbolismo de Blok, por exemplo, consultar Bolognesi, 1987, p. 61-78.

de Maiakóvski não concebe essas imagens em um clima de harmonia. Cria-as em um estado total de efervescência, momento de acirrado conflito em pelo menos duas modalidades: fatural, com a revolta dos párias contra os burgueses; abstrata, com a rebelião dos objetos contra os seus produtores e seus possuidores. No desenrolar da peça esta última sobrepõe-se à primeira, pondo fim ao debate das personagens em torno da vida e da alma dos objetos. A ação exterior da rebeldia das coisas, narrada em cena, prevalece à inação cênica.

BOLOGNESI, M. F. *Suprematism, Cubo-futurism and the Mayakovsky's Tragedy. Itinerários*. Araraquara, n. 14, p. 91-102, 1999.

- *ABSTRACT: Vladimir Mayakovsky (1893-1930), in 1913, wrote his first dramaturgic play, Vladimir Mayakovsky: a tragedy, when the Czarism and the Russian industrialization project was in crisis. During the domination of Symbolism, Mayakovsky's play represents a scenical experimentalism which seizes the abstract conquests of the Malevich's Suprematism, the poetry and the abstract theatre from the Cubo-futurism.*
- *KEYWORDS: Suprematism; Cubo-futurism; Mayakovsky; russian vanguard.*

## Referências Bibliográficas

- L'arte moderna*. Antologia critica, bibliografia e indici del volume sesto. Milano: Fratelli Fabbri, v. 6, n. 54, 1967.
- BOLOGNESI, M. F. *Tragédia: uma alegoria da alienação*. São Paulo, 1987. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. *Tragédia: uma alegoria da alienação. Trans/Form/Ação*. São Paulo, v. 12, p. 23-35, 1989.
- JAKOBSON, R. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.
- MAIAKÓVSKI, V. *Poemas*. Trad. Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia*. Trad. Nelson Ascher, com orientação técnica de Boris Schnaiderman. São Paulo. [Mimeografado].
- NASH, J. M. *O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo*. Barcelona: Labor, 1976.
- POMORSKA, K. *Formalismo e Futurismo*. A teoria formalista russa e seu ambiente poético. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- VERONESI, G. Suprematisti e costruttivisti in Russia. *L'arte moderna*. Milano: Fratelli Fabbri, v. 6, n. 48, 1967.

## **Bibliografia**

- BLUMENKRANZ-ONIMUS, N. Le dimensionisme et les manifestes des peintres abstraits. *Revue D'Esthétique*. Paris, v. 1, n. 22, p. 65-74, jan./mars, 1969.
- CALVEZI, M. Il Futurismo russo. *L'arte moderna*. Milano: Fratelli Fabbri, 1976.
- GARCIA, S. *As trombetas de Jericó*. Teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GOLDBERG, R. L. *Performance art: from Futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 1988.
- MAIAKÓVSKI, V. *The complete plays of Vladimir Mayakovsky*. Trad. Guy Daniels. New York: Touchstone, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Opere. Teatro e altri scritti*. A cura di Ignazio Ambrogio. Roma: Riuniti, v. 6-8. 1958.
- MATYUSHIN, M. Futurism in St. Petersburg. *The drama review*. New York, v. 4, n. 15, p. 101-6, 1971.
- RUDNITSKY, K. *Russian and soviet theater, 1905-1932*. New York: Harry N. Abrams, 1988.
- VITALE, E. Art et politique dans l'avant-garde russe. *Revue D'Esthétique*. Paris, v. 4, n. 24, p. 348-58. Paris, 1975.

