

Maiakovski – Arte – Revolução

por Mario Fernando Bolognesi⁶

Resumo: As vanguardas russas e Maiakovski acirraram as relações da arte com a revolução. Porém, sucumbiram diante do realismo e da mimese. A ortodoxia de tal momento recebeu críticas das mais variadas correntes de pensamento. Herbert Marcuse assumiu essa tarefa e ampliou o debate das artes no tocante à transformação social.

Abstract: The Russian avant-gardes and Mayakovski incited the relations of art and with revolution. However, succumbed before the realism and mimesis. The orthodoxy of such moment received criticism from several schools of thought. Herbert Marcuse took over this job and extended the debate of arts in respect to social change.

Palavras-chave: Maiakovski, revolução, realismo, Marcuse.

Keywords: Mayakovsky, revolution, realism, Marcuse.

1.

Nos dias atuais, a discussão das relações das artes com a revolução está fora de circulação, pelo menos nos parâmetros consolidados pelo debate estético marxista do século XX. Ela perdeu a novidade porque, de um lado, “revolução” é palavra e ato que fugiram da agenda cotidiana de discussões e preocupações; de outro, já não se espera da arte a tarefa messiânica de mudar o mundo (não diretamente, ao menos).

Não se pretende, por outro lado, uma análise teórica das artes e de suas várias poéticas inseridas especificamente nos momentos revolucionários. Tratadas em si mesmas como obras acabadas em um determinado passado, com ou sem conexões com a história que as gerou, as ideias e ideais debatidos redundariam em anulação da validade do tema para os dias atuais. O passado deve dialogar com o presente e o retorno a ele só tem sentido quando desperta pertinências a serem debatidas na atualidade.

⁶ Professor titular do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



Foto de Bob Sousa. Cia. Antropofágica - elenco do espetáculo-intervenção *Karroça Antropofágica*.

O tema será tratado e embasado em uma experiência artística particular, que despertou a tomada de consciência diante da situação da existência humana sob o capitalismo. O momento é o da Rússia pré e pós-revolucionária, nas vozes do cubo-futurismo e de Vladimir Maiakovski. A tomada de consciência, por sua vez, alimenta a discussão acerca do tema do engajamento das artes e dos artistas com a revolução. Por outra via, ao invés de se perguntar, exclusivamente, acerca do papel das artes e dos artistas para e na revolução, pode-se igualmente debater, com significativo ganho, a natureza revolucionária da arte.

2.

A Rússia, no início do século XX, viveu período dos mais conturbados. A iniciativa de uma industrialização rápida, que visava à sua inserção no ambiente europeu, provocou, como era de se esperar, um acirramento das desavenças e distâncias sociais. Logo na abertura do século, em 1905, a Rússia presenciou uma rebelião sem igual, liderada por um padre, que foi duramente reprimida. A repressão continuou nos anos seguintes.

Em meio a esse ambiente, no campo das artes (particularmente na literatura e nas artes plásticas), prevalecia o simbolismo com sua estética do etéreo, uma espécie de sublimação do real em nome da fugacidade poética. No teatro, o naturalismo psicológico levado adiante por Vladimir Dântchenko e Constantin Stanislavski, no Teatro de Arte de Moscou, alcançava seus mais altos voos. A voz dominante era a do indivíduo cindido diante do esfacelamento das condições reais da existência. Metáfora privilegiada dessa situação pode ser tomada em Anton Tchékhov e a impotência de suas personagens diante da nova ordem que desfazia, em nome da produtividade da terra e sem maiores sentimentos, os “jardins das cerejeiras” cultuados por longo tempo.

Mas o aparente predomínio dessas correntes artísticas veio a ser duramente abalado com a recepção (e releitura) das novas ondas artísticas, vindas especialmente de Paris. As ideias cubistas alimentaram a poética dos cubo-futuristas, que surgiram no cenário russo repudiando imediatamente a poesia simbolista e, extensivamente, toda a tradição cultural. Em nome do ritmo frenético das cidades, com suas luzes e rodas a toda velocidade, os temas urbanos atuais realçaram a condenação do passado. O futuro era o presente, melhorado.

O frenesi cubo-futurista, além de alimentar uma poética particular, também determinou uma certa postura existencial. O furor do momento estava em perfeita sintonia com o ideal do choque, ingrediente indispensável às vanguardas. O cubo-futurismo almejava uma língua própria, a chamada “língua transracional”, voltada à ação pública, com ritmo superior à velocidade. A poesia, portanto, estava envolvida e comprometida com a vida urbana, em uma espécie de simbiose cujos limites são quase invisíveis. Nesse aspecto, o poeta se compara a um operário e o ofício do artista equivale ao do trabalhador e não ao do ser excepcional que é possuído pelo furor da inspiração. A poesia, portanto, não celebra os estados de alma, mas se transforma em crítica contumaz do visível.

O trabalho poético, para os cubo-futuristas, deveria ser similar ao da ciência, com igual rigor. Mas deveria também participar da vida social divulgando uma maneira nova de viver, embalado pelos ideais utópicos da mudança social, largamente divulgados pelos artistas e intelectuais russos envolvidos com a teoria marxista da revolução. Roman Jakobson denominou esse momento de “Revolução do Espírito” (1973: 81).

Havia em Maiakovski (e nos cubo-futuristas) um descontentamento com o caráter mimético da arte, tal como empregado pelos naturalistas. Contrariamente ao imitar do real, o intuito maior era o de abstração do real. Exemplo deste intuito pode ser tomado na primeira obra teatral de Maiakovski, intitulada *Vladimir Maiakovski: uma tragédia*, de 1913. Nela, apesar da influência simbolista, tem-se encenado o relacionamento dos operários com as máquinas, produtoras de coisas e também de deformidades. Ou seja, a obra mencionada deixa entrever a conscientização acerca do processo reificante do trabalho, abstratamente tratado a partir de alegorias em um jogo duplo entre a humanização das coisas e a coisificação dos homens.

Eis um trecho da obra:

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 Sem Mão: 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.

O próprio nome das personagens deixa entrever a consciência da mutilação do homem. A consciência, nesse caso, ultrapassa os limites do espírito objetivo e alcança o próprio corpo. É, pois, uma consciência corporal.

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, com o necessário consentimento de Joseph Stalin, o manipulador dos cordéis de então, o quadro se inverteu. Imediatamente, Maiakovski e seus colegas, inclusive Vsevolod Meyerhold, seu grande encenador, foram alçados ao calabouço, à vala comum da “arte burguesa decadente”. O reducionismo mecanicista terminou imperando.

Algumas teses propostas por autores marxistas terminaram encontrando terreno fértil na Rússia stalinista. Elas, é claro, partiram de algumas observações de Karl Marx e Friedrich Engels, mas ganharam tal amplitude extremista que se desviaram completamente do intento dialético dos autores.

A primeira dessas teses pode ser formulada nos seguintes termos: há uma relação de determinação entre a arte e as condições materiais da produção social, entre a arte e o conjunto das relações de produção.

O determinismo está explícito em Marx e Engels, em obras como *A ideologia alemã* e *Para a crítica da economia política*. No entanto, nelas há a constatação geral e abstrata segundo a qual a consciência e suas diversas formas são determinadas por situações econômicas e sociais explícitas. 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.

O determinismo mecanicista do jdanovismo fez o favor de entender a tese marxista ao pé da letra. Com isso, criou uma espécie de imperativo estético, segundo o qual as relações sociais de produção devem estar representadas na obra literária. Sem maiores problematizações, admitiu que a arte não é autônoma e que toda a mudança na infraestrutura implica mudanças na superestrutura. Em uma lógica obliterada, os ideólogos de então raciocinaram que

a Rússia havia experimentado uma revolução e, portanto, o novo período deveria colocar no esquecimento toda a arte do passado, em nome de uma nova arte. Essa nova arte deveria ser a fiel porta-voz da nova classe no poder e, assim, solidificar uma segunda tese de uma pretensa estética marxista, tese esta que 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 ideologia. A autêntica arte, naqueles tempos na Rússia, passaria a ser a da classe proletária, que alcançou a universalidade através da revolução.

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 decadente.

No campo explícito de uma ordem estética, outra consequência advinda do radicalismo mecanicista diz respeito à eleição do realismo como forma artística que corresponde mais estreitamente às novas relações sociais, vindo a ser, portanto, a forma de arte “correta”. Para tanto, retorna à cena o ideal da mimese como suporte máximo do fazer artístico, conceito este que havia sido descartado pelos movimentos de vanguarda das décadas anteriores, a partir do Cubismo. A proibição e a perseguição, além das razões políticas, eram também justificadas do ponto de vista estético.

4.

A ortodoxia dominante, sob o império jdanovista, prevê que a interpretação da qualidade e da verdade de uma obra de arte se dá em relação à totalidade das relações de produção. Esta interpretação considera que a obra de arte representa de modo mais ou menos exato os interesses e a concepção de mundo de classes particulares, no caso em questão, do proletariado agora no poder.

Contrariamente à ortodoxia (aqui seguimos os passos de Herbert Marcuse em seu livro *A dimensão estética*), pode-se

admitir que é na arte ela mesma, na forma estética como tal, que se encontra o potencial político e revolucionário da arte. Ao contrário do dogma, a arte goza em larga medida de autonomia, apesar de sua determinação. Mais ainda, para ser considerada como tal, ela deve alcançar um caráter universal. Nesse sentido, *Os miseráveis*, de Victor Hugo, ou as personagens mutiladas, de Maiakovski, não sofrem somente da injustiça de uma classe social particular: elas são vítimas da desumanidade de todos os tempos e representam a humanidade como tal. O universal nasce do particular e dele se destaca. A arte é filha das relações sociais, mas se opõe a elas e ao mesmo tempo as transcende. Em outras palavras, a arte subverte a consciência dominante e a experiência ordinária.

Nesses termos, antes de se perguntar acerca da função da arte diante da revolução, pode-se (ou deve-se) questionar o seu caráter revolucionário interno. De imediato, dois sentidos podem ser admitidos. O primeiro é um tanto quanto intrínseco ao próprio fazer e admite que a arte possa ser revolucionária desde que represente uma mudança radical de estilo e de técnica artística. Essa mudança pode ser fruto de uma vanguarda que anuncia e reflete as mudanças substanciais na sociedade em geral. Foi o caso das vanguardas russas que denunciaram o caráter destrutivo do capitalismo monopolista e apontaram novos objetivos para uma mudança radical.

No entanto, uma definição puramente técnica da arte revolucionária, como é o caso desta, não diz muita coisa acerca da qualidade da obra e menos ainda sobre sua autenticidade e de sua verdade. Portanto, um segundo sentido se faz anunciar: uma obra de arte é revolucionária quando manifesta a falta de liberdade e as forças de rebelião existentes e possíveis. Ela abre horizontes e se coloca ao lado da liberdade. De novo, os cubo-futuristas, em geral, e Maiakovski, em particular, podem ser lembrados. Eles subverteram a percepção e a compreensão do mundo e testemunharam contra a realidade vivida. Suas obras são dependentes das condições históricas específicas em que foram criadas, mas apontaram para o futuro ao explicitarem uma possível libertação.

Mas a realidade – ou o conteúdo, como se diz – aparece nas obras de forma distanciada e mediata. A verdade da arte termina sendo aquilo que a Rússia era, tal como aparece nas obras do período. Isto implica admitir que a arte não seja revolucionária porque foi ou é escrita por um escritor que adotou os princípios da revolução, ou por quem pertence à classe trabalhadora. Ela é revolucionária porque o conteúdo se torna forma. Portanto, em outras palavras, o potencial político da arte reside unicamente em sua dimensão estética. Sua relação com o universo social e econômico é inevitavelmente indireta e mediata. Assim, Charles Baudelaire, Fiódor Dostoiévski ou Jorge Andrade têm tanto potencial subversivo como as peças didáticas de Bertolt Brecht. Suas obras agem na subjetividade e, ao contrário do que apregoa o estreito materialismo, a subjetividade tem seu potencial revolucionário, pois a necessidade de uma mudança radical deve ter suas raízes na subjetividade dos indivíduos, em sua inteligência, paixões, pulsões e ideais.

A estética marxista ortodoxa desqualifica a subjetividade. Por isso, valoriza o realismo, alçando-o à condição de modelo de arte progressista, ao mesmo tempo que tenta desqualificar o romantismo, chamando-o de reacionário, e denuncia toda arte das chamadas classes decadentes.

A qualidade da arte reside em seu potencial de denúncia da realidade estabelecida e, ao mesmo tempo, no evocar de imagens da libertação. A arte, portanto, transcende sua determinação social, se emancipa do universo do discurso e do comportamento recebidos e alcança (novamente) o terreno do utópico ao repor a liberdade como objetivo supremo e possível de se realizar. Com isso, ela ultrapassa os limites do mimético e subverte a experiência. A realidade recebida é sublimada e os dados são remodelados conforme as exigências da forma artística.

Ao denunciar o real e repor a liberdade, a arte provoca a “dessublimação” da percepção individual, dos sentimentos, juízos e pensamentos. Invalida as normas e os valores dominantes.

Em outras palavras, a arte não está comprometida com uma

percepção do mundo que aliena os indivíduos no estrito cumprimento de seus papéis sociais. Ela está comprometida com a emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão. Outro imperativo, então, lhe é dado a enfrentar, justamente o de sua autonomia, que deve ser comprometida com a mudança do mundo e das coisas. Isso não significa que a revolução deva ser um tema necessário. A necessidade de revolução, de transformação, é um *a priori* da arte. Ela deve responder à angústia do homem e procurar o rompimento com o passado.

A autonomia, então, não se torna absoluta. Há um grau de determinação que permite visualizar a presença do social na arte autônoma. Isto se dá, em primeiro lugar, por meio do material da representação estética. Depois, a sociedade está presente nas possibilidades de luta e de liberação efetivamente disponíveis. E, finalmente, a sociedade determina o lugar da arte na divisão do trabalho. Esses são os limites de sua autonomia. A origem social e o universo ideológico da classe à qual pertence não são critérios suficientes para medir o caráter progressivo da arte. O caráter progressivo só pode ser dado pela arte ela mesma. A arte não muda o mundo, mas contribui para mudar a consciência dos homens. Eles, sim, podem mudar o mundo.

Referências bibliográficas

- AMBROGIO, Ignazio. *Ideologie e tecniche letterarie*. Roma: Ed. Riuniti, 1971.
- AUTY, Robert; OBOLENSKY, Dimitri (Orgs.) *An introduction to Russian art and architecture*. Cambridge: Cambridge Un. Press, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris (Orgs.) *Poesia russa moderna*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARR, Edward Hallet. *La revolución bolchevique*. Madrid: Alianza Ed., 1972 (vol. 1 e 2); 1973 (vol. 3).
- FRANCE, Peter. *Poets of modern Russia*. Cambridge: Cambridge Un. Press, 1982.

- GOURFINKEL, Nina. *Le théâtre russe contemporain*. Paris: Albert, 1930.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *The complete plays of Vladimir Mayakovsky*. New York: Touchstone Book, 1968.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Col. Os Economistas)
- _____; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.