

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

O sinthome de Vladímir: sobre escrever-se em poesia

Ana Sílvia Andreu da Fonseca¹

Resumo: Este artigo apresenta os resultados finais do projeto de Iniciação Científica (FAPESP) “Morre, verso meu”: Vladímir Maiakóvski e o luto do si-mesmo, orientado pelo Prof. Dr. Márcio Seligmann (DTL/IEL-Unicamp). Através desse projeto, nos dedicamos ao texto maiakovskiano de uma forma particular. Particular no sentido em que tentamos não tornar excrescentes as questões ‘extraliterárias’ que o próprio Maiakóvski, via formalismo, havia rejeitado. Este breve estudo nos garantiu a oportunidade de pensar a leitura de um texto fortemente biográfico, que dificulta, ao leitor consciente da biografia daquele que o escreveu, uma liberdade que negligencie nesse texto o seu teor testemunhal.

Palavras-chave: Maiakóvski; Testemunho; Suicídio; Lacan

Abstract: This article presents the final results of the Scientific Initiation project (FAPESP) titled “Dye, then, my verse”: Vladimir Mayakovsky and the mourning for himself under supervision of Márcio Seligmann, Ph.D (DTL/IEL-Unicamp). By this project we have thought mayakovskyan texts by a singular way. Singular in the sense of not taking apart the ‘non-literary’ questions that Mayakovsky himself, via formalism, had rejected. Our brief study has given the opportunity of thinking a strongly biographical text, which makes difficult to a reader that knows the author’s biography to ignore the testimonial tenor through those texts.

Keywords: Mayakovsky; Testimony; Suicide; Lacan.

1. Introdução

A natureza da poesia de Vladímir Maiakóvski nos impõe certa dificuldade de abordagem, em especial pela dialética racional-irracional arraigada em sua práxis artística como um todo. Paralelamente, temos a controversa relação entre biografia e obra, que nos rende muita possibilidade de discussão, ainda mais se levarmos em conta — como procuramos fazer — o retorno lacaniano à obra de Sigmund Freud, que coloca em cena um estatuto particularizado da escrita literária não apenas, mas fortemente, frente aos vasos comunicantes que denunciam testemunho.

Por conta disso, os resultados aqui apresentados são confessadamente sempre-já insipientes. Mas, ainda assim, as possibilidades de nos articularmos frente a essa complexidade conduziram-nos a perguntas especialmente interessantes e férteis; prenhes de conexões com outros poetas, pensadores e com o emaranhado de fatos históricos vivenciados pelo autor.

2. A experiência soviética

Durante doze anos seguidos o Maiakóvski homem vinha assassinando em si mesmo o Maiakóvski poeta. No décimo terceiro ano o poeta se rebelou e assassinou o homem. Se nesta vida existe o suicídio, não está aí onde se costuma ver, nem dura unicamente o instante de apertar o gatilho, senão doze anos de vida. Marina Tsvietáieva (1932a, p. 124).

¹ O autor é graduando em Lingüística pela Universidade Estadual de Campinas; membro dos grupos de pesquisa SEMASOMa (DL/IEL-Unicamp), Escritas da Violência (DTL/IEL-Unicamp); bolsista de iniciação científica da Fapesp. E-mail: contra_sujeito@yahoo.com.br.

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

De acordo com Pilagallo (2007) — em artigo sobre os noventa anos da Revolução —, “se as evidências impuseram o consenso atual sobre o fracasso da experiência soviética, o mesmo não pode ser dito sobre as interpretações do processo revolucionário”. Adiante, nos aponta:

Há quem defenda ter havido um desvio de rota: a revolução começara bem, com Lênin e Trotsky, mas, com a morte do primeiro e o exílio do segundo, enveredou para um regime repressor a partir da ascensão de Stalin no fim dos anos de 1920. E há quem argumente que houve continuidade: a revolução teria uma natureza opressora desde seus primórdios. (Pilagallo, 2007)²

De uma forma ou de outra, sobre a coibição generalizada há algo de consensual. No campo das artes, pelo menos, a subserviência ao regime só fazia promulgar-se drasticamente — e a opressão às vanguardas, naturalmente, reforçava-se.

[...] desde os primeiros anos da Revolução os futuristas e outros artistas de vanguarda encontravam viva oposição da parte de elementos do Partido, que tinham uma concepção bastante conservadora em relação às artes. Maiakóvski se refere a todo momento a esse antagonismo. (Schnaiderman, 1971, p. 69)

As circunstâncias vividas por Maiakóvski traduzem, conforme Pilagallo (2007), “a desesperança de vários escritores que não suportaram o peso burocrático do regime (Trotsky, escrevendo do exílio, não deixou de notar o “embaraço oficial”, a tentativa do governo de desvincular o suicídio da decepção do poeta com o regime)”.

A União Soviética entrava, naquela época, num dos períodos mais tirânicos — que coincidia com o final da Nova Política Econômica implantada por Lênin, a qual permitiu um semicapitalismo com pouco mais de liberdade, e o início da coletivização forçada do campo sob o comando de Stalin. “Maiakóvski não teria sido a primeira, tampouco a última vítima dessa tirania instaurada no país”. (Pilagallo, 2007)

Mas, em meio a isso, um fato é patente: Maiakóvski era, realmente, uma figura que incomodava muitos. Mas não porque baseasse suas críticas em ataques nominais, como afirma Augusto de Campos, afinal:

Não chegou a entoar litânias a Stalin. Mas o civismo programado dos poemas de “encargo social” é tão menos tolerável, quanto mais decepcionante se mostrou a utopia soviética. O que salvou a poesia de Maiakóvski do aniquilamento pelo discurso político foi a rebeldia selvagem do seu talento. Para o amor e para o humor. Do “Hino ao Juiz”, da primeira fase, ao derradeiro “A plenos pulmões”, o seu sarcasmo não poupa os conservadores, os acadêmicos, os burgueses. E é possível vislumbrar quase sempre, nas frestas do civismo revolucionário, a garra incivil do poeta não-conformista. (Campos, 1980)

3. Social-literatura

Sobre o advento de uma nova literatura, Maiakóvski nos diz que era essencial. Contudo, ‘essencial’, aí, não se pauta em termos exclusivos à própria arte. Dito de outra forma, não era sua preocupação elaborar uma estética, como se sabe³, mas sim garantir que a arte comparecesse ao seu tempo num duplo movimento: não apenas tomando seu lugar junto da revolução, mas também, num só golpe, se manifestando de acordo

² Para Volpi (*apud* Junges, 2005), a Revolução de 1917 é um exemplo de niilismo (ativo ou complexo). “Ao contrário do niilismo que nos é contemporâneo, o niilismo russo não estava separado da esperança nos poderes político-coletivos, embora, [...] o movimento niilista russo tenha muito mais um caráter dogmático e rebelde do que crítico e cético.”

³ “Do ponto de vista estético filosófico, a obra de Maiakóvski não traz contribuição de vulto. Ele admitia como certo aquilo que o marxismo lhe podia dar neste campo, e não se preocupava em elaborar uma estética baseada no marxismo.” (Schnaiderman, 1971, p. 15)

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

com o que ela, como acreditava o poeta, é de fato: uma condição *sine qua non* do próprio comunismo. Com isso, em última instância, a arte poderia se sustentar como tal, ao cumprir o papel que o poeta entendia ter ela diante da sociedade.

Os proletários

chegam ao comunismo

do fundo

do fundo das minas,

foices

e forçados.

E eu,

do céu da poesia,

despenco rumo ao comunismo.⁴

Não se trata, entretanto, de pensar em um comunismo-não-só-do-proletário, que meramente incluísse a figura daquele que produz poesia. Afinal, para Maiakóvski, o poeta é um operário e integra o proletariado junto dos outros ofícios.

Nesse sentido, eis o que está marcado na poesia de nosso poeta: só há uma arte que se sustente, e esta se baseia no engajamento à atualidade — o que a faz vibrar; e que estranha quando dela nos apercebemos —, e está presente em tudo, apesar de se tratar de algo muito particular em si mesma, por seus anseios de superação temporal: por ter o futuro em seu horizonte imediato e necessário. É Jakobson (1931, p. 33) quem nos diz que: “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”.

E seu mito fez com que muitos o reconhecessem. Muitos e diversos; até mesmo grandes como Aleksánder Blok (1880-1921): “Pode-se dizer, sem exagero, que havia [nele] reflexos de gênio. Não era, entretanto, um talento harmonioso” (*apud* Trotsky, 1930)⁵

Trotsky também não poupa sua tinta, e nos apresenta, então, ao que não é menos que uma crença sua nas interpenetrações que ocorrem entre as experiências biográficas e as obras de um sujeito, ao associar a dissonância dos complicados fatos históricos à obra do poeta, em que: “os cumes despontam ao lado dos abismos, manifestações de gênio explodem ao lado de estrofes banais, às vezes mesmo de uma vulgaridade gritante” (Trotsky, 1930).

As revoltas russas, que atingiram seu ápice com a morte do czar Nicolau II, fizeram convergir as atenções da opinião pública, que acabou por equiparar niilismo e terrorismo. E é em meio a isso que Maiakóvski declarava: “Quero fazer arte socialista” (*apud* Schnaiderman, 1971, p. 92). Não é contra-intuitivo, portanto, reconhecer o conflito em que ele vivia.

4. Contingências

Ao partirmos, então, dessa perspectiva que investe seu foco nas incidências que denunciam testemunho em uma obra, perguntamos: há, então, algo que não se pode não-escrever? Dito de outra forma: existiria algo de inarredável na escrita literária, que não se seria capaz de silenciar, ainda que nem mesmo sejamos capazes de aprisionar o seu sentido?

⁴ Excerto do poema “Para casa!” (Дамой!, 1925): «Пролетарии приходят к коммунизму низом, низом шахт, серпов и вил, я ж с небес поэзии бросаюсь в коммунизм»

⁵ Realmente, harmonia não se podia encontrar facilmente em diferentes âmbitos de um período como aquele em que viveu o poeta. “Se poderia, aliás, encontrar harmonia artística neste decênio de catástrofes, no limite não-cicatrizado de duas épocas?” (Trotsky, 1930).

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

Ora, quando lançamos essas questões, precisamos supor que uma outra já estaria feita: há o que se escreve a despeito da preocupação com *isso*? Ou seja, há o que se escreve sem que mesmo se saiba estar a fazê-lo? Partiremos, aqui, de um pressuposto positivo: o que quer que seja, algo se escreve; se faz escrever; é inscrito por meio de uma injunção.

“Qual é, pois, esse outro a quem sou mais apegado do que a mim, já que, no seio mais consentido de minha identidade comigo mesmo, é ele que me agita?”, — escreve J. Lacan (1957, p. 528), em *A Coisa Freudiana*. Assumimos, então, um determinado efeito disjuntivo que essa afirmativa pressupõe mediante a hipótese freudiana do *Unbewußte*, que simultaneamente nos permite pensar em uma disjunção segunda: entre vontade (consciente) e desejo (da ordem da inconsciência).

Isso significa, pois, que a vontade do sujeito que escreve necessariamente não abarca aquilo tudo que é produzido num gesto poético: há algo que lhe escapa ao domínio — há, portanto, o que se escreve ali a despeito da vontade de quem o faz; e o que se priva de ser escrito sem que ele mesmo se dê conta disso.

Então, como se dão essas determinações? — pergunta que nos chega em seguida. De que forma a psicanálise, da qual nos dirigimos a partir de agora, concebe as relações entre o indivíduo e o mundo? Tentaremos, então, esclarecer brevemente uma noção importante para nossa discussão à qual tais questionamentos remetem: a erupção da *subjetividade*.

Segundo Leandro de Lajonquière (2005, p. 237),

Não é gratuito falarmos de *subjetividade*. [...] Deixemos de lado a idéia habitual de uma determinação social ou biológica de alguma outra realidade pré-fabricada. Tanto numa quanto na outra, trata-se de uma subjetividade resultante de um processo de atualização de determinações prévias à *emergência* propriamente dita. Em suma, propomos em termos claros que cada *situação* engendra, institui, determina ou estabelece de forma inevitável sua própria subjetividade. O ato de determinação marca e significa: é efeito de discurso que se tece com a *matéria-prima inconclusa* a ser determinada. A matéria-prima em si, pelo fato de ser inconclusa, é um *pressuposto abstrato*, por não tem *existência empírica* anterior e exterior ao processo de produção resultante do acionar de artefatos sociais, de dispositivos discursivos, do simbólico.

E o autor diz que é nesse ponto, exatamente, que a psicanálise institui um divisor de águas.

O caráter biológico incompleto da cria é real, enquanto a ânsia de totalidade — a busca de complemento — faz pulsar o registro *imaginário*. O “complemento” é *simbólico* e ele é — precisamente entre aspas — um complemento, uma vez que o simbólico é falho, inconsistente, e, portanto, em sintonia com certa filosofia, dizemos que o complemento simbólico é, de fato, um *suplemento* que recoloca, uma outra vez, a incompletude primeira, *real*.

O que faz do “homem” um homem não é a pertinência genérica a uma espécie humana. A dita humanidade é instituída por artefatos sociais. No entanto, cabe assinalar que a humanidade — ou, se preferirmos, a subjetividade instituída por discursos sociais — nunca é exaustiva, uma vez que a instauração em si dos sentidos possíveis produz, também, um avesso de sombra. Dessa forma, o “homem” instituído em situação social não se esgota na figura visível dos discursos, na série das representações: há sempre um a mais, um resto, isso que chamamos *real*. [...] portanto, falamos em termos de um sujeito *dividido*, cindido, *do desejo*. (Lajonquière, 2005, p. 237-238)

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

A literatura é, então, pensada como aquilo que resulta da sublimação e do desejo que se sustenta na cadeia significante — simbólica. Entretanto,

só haveria sublimação no contexto do que Lacan vai chamar de *boa neurose*. Assim, se a sublimação supõe um saber capaz de produzir a obra, tal saber implica, por outro lado, levar a escrita até os limites máximos de si mesma, ao mesmo tempo em que a mantém presa a um laço social, isso é, produzindo um discurso que possa ter sentido. Trata-se, portanto, de uma inscrição do real no simbólico, inscrição essa sempre parcial, inacabada, mas que deixa apresentar o real na sua dimensão de presentificação primeira no psiquismo. Tal dimensão aponta para uma tensão entre o saber e aquilo que não é passível de se acessar pela via do conhecimento. (Facchinetti, n.d.)

E é junto aos conceitos de ‘sujeito de desejo’ e de ‘simbolização’, portanto — que trazem consigo a compreensão da necessidade, da dependência humana com relação ao simbólico, único artefato que o indivíduo tem para com que discretizar o mundo —, que podemos falar, agora, de *trauma*.

Assim, acreditamos encontrar na lírica de Maiakóvski um lugar como que dedicado à hesitação, à falha, à falta e à re-elaboração: enfim, uma cena para a manifestação de suas inquietudes e do *desejo* — numa acepção psicanalítica — que, segundo Marina Tsvietáieva, “ele sufocou em si mesmo”⁶.

Sufoca tanto que lhe evade — “sinto que sou pequeno demais para mim mesmo. Alguém teima em escapar de mim” (*apud* Jakobson, 1931, p.14) —, e o tema do suicídio infesta toda a sua poesia — entre os poemas de cunho mais diverso —: faz de sua lírica uma grandiosa *elegia*, um elogio à falta.⁷

5. *Le Sinthome*

Encontra-se a decepção: a vida cotidiana triunfa mais e mais. O regime desencanta suas utopias. As promessas da Revolução não se concretizam, e a impossibilidade da superação temporal, de certa forma, lhe aniquila a própria poesia, que esteve para ele tão vinculada a todas essas questões.

E o poeta, que havia dito

do céu da poesia,

despenco rumo ao comunismo.

Porque

sem ele

*não há amor para mim*⁸,

agora se vê sem a própria possibilidade de amar — o que ele immortaliza em sua carta derradeira: “a canoa do amor se quebrou no cotidiano” (cf. Jakobson, 1931, p. 38)⁹.

Caso pensemos, então, a possibilidade da literatura em Maiakóvski como uma prerrogativa para não sucumbir — admitindo que temos, nele, uma simbiose forte entre o autor e o escritor — nos faz pensar na definição tardia de psicose formulada em *Le Sinthome* (1975-6). Esta é a leitura que faz Lacan em sua última teorização sobre a psicose. De acordo com Philippe Julien, “na neurose temos um Sintoma, um quarto

⁶ “sua força lírica, [...] ele sufocou em si mesmo”. (Tsvietáieva, 1932b, p. 67)

⁷ Maiakóvski associava a elegia com a poesia lírica em geral (Jakobson, 1931, pp. 42-3)

⁸ Excerto do poema ‘Para casa!’ «с небес поэзии бросаюсь в коммунизм, потому что нет мне без него любви.»

⁹ «любовная лодка разбилась о быт»

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

elemento¹⁰, e na psicose, segundo Lacan, há uma tentativa de ser o Sintoma. Se isso funciona, a gente não delira; se não se consegue ser o sintoma, então é delírio. Isso é absolutamente capital” (1999, p. 46).

E é a um escritor, propriamente, que Lacan se refere ao pensar essas condições do sintoma. Sobre a obra de James Joyce, diz que o artista conseguiu “se fazer um nome” no público.

Joyce conseguiu, pela arte de escrever, ser o Sintoma, quer dizer, o quarto elemento que faz com que se mantenha, o Ego de Joyce, por sua arte de escrever e a sorte de encontrar um editor. Vejam como Joyce é o Sintoma. É um Ego de artista, é seu Ego de artista. É uma psicose sem delírio. [...] O sintoma é neurótico e, no entanto, há psicose. (Julien, 1999, p. 46)

Mas, e quando na impossibilidade de sustentar-se essa posição de sintoma? Julien segue exemplificando e diz que “isso aconteceu com um pintor belga, Vincent Van Gogh, e foi por isso que ele se suicidou. Ele não tinha mais o direito de viver: suicidou-se no dia em que não foi mais ajudado pelo seu irmão a fazer as exposições de suas obras, ou seja, no momento em que não podia mais ser o sintoma. Então, ele só podia morrer”. (Julian, 1999, p. 56)

Ao partilharmos com Agamben (2005, p. 9) a noção de que “toda obra pode ser considerada como o prólogo de uma obra jamais escrita, que permanece necessariamente como tal, pois, relativamente a ela, as obras sucessivas [...] não representam mais que estilhas ou máscaras mortuárias”, é assim que acreditamos estar ao nosso alcance apenas um certo bordejar — por meio de seus prelúdios e *aprèludes* — desse texto não-escrito, e a oportunidade de esboçar os seus “traços sumários”.

Pois bem, se partirmos do pressuposto que Maiakóvski se fazia sintoma por meio da poesia — “sei exatamente o que é poesia. Descrevo aqui acontecimentos interessantíssimos, que me abriram os olhos”. (Maiakóvski *apud* Schnaiderman, 1971, p.33) —, isso nos abre um caminho para discussão da estética por um viés psicanalítico: tanto pela psicanálise freudiana quanto lacaniana, sobretudo se pensarmos as relações entre estética e pulsão de morte.¹¹

Poderíamos apontar como fundamentais para pensar o retorno à obra do autor, por exemplo, outras questões: sobretudo a forte incorporação póstuma da figura de Maiakóvski pelo regime e pela população russa.

Acreditamos, então, que ler a obra de Maiakóvski depois de sua morte implica levar em consideração não apenas a encenação de seu suicídio nos textos, mas também a implicação de seu ato na cadeia simbólica — sua representação pelo regime e seu estatuto particular enquanto suicídio, a partir do qual um estudo centrado na noção de ato para a psicanálise poderia ser, acreditamos, de grande valor.

Tivemos aqui, então, um espaço para a discussão da obra de um autor que nos deixou o seu grande enigma: o enigma próprio de ser poeta; e com o qual não podemos lidar sem que ele nos fascine pela ambivalência de opiniões e trejeitos fortemente contraditórios com relação à poesia e ao engajamento estético. Trata-se de Maiakóvski: alguém que morreu pelo seu verso — com toda a ambigüidade que a sintaxe é agora capaz de nos garantir; e dando voz à metonímia que emerge em “A plenos pulmões” (cf. Maiakóvski, 2002, p. 135):

*Morre,
verso meu,
como um soldado
anônimo
na lufada do assalto.*

¹⁰ Lacan chama por sintoma, em seu seminário *Le Sinthome*, “aquilo que faz manter junto o Simbólico, o Real, o Imaginário. É o que chamo o quarto elemento” (Julien, 1999, p. 47)

¹¹ Ver Safatle, 2006 (parte III, cap. 8)

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *Infância e História*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CAMPOS, A. Maiakóvski: 50 anos depois. *Jornal da Tarde*, 28/06/1980. Disponível em:

<http://www.unirio.br/opercevejoonline/1/dossies/1/dossie1.htm>. Último acesso: 29/8/2008.

FACCHINETTI, C. A poesia de Adélia Prado e a psicanálise: a encarnação do real. Disponível em:

<http://www.rubedo.psc.br/artigosb/poadelia.htm>. Último acesso: 2/9/2008.

JAKOBSON, R. *A geração que esbanjou seus poetas*. Trad. S.R.M. Gonçalves. São Paulo: Cosac&Naify, 2006. JULIEN, P. *As psicoses: um estudo sobre a paranóia comum*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

JUNGES, M. Deus e a metafísica em Ockham e Nietzsche. *Controvérsia*, v1, n1, jan-jun. UNISINOS, 2005.

LACAN, J. A coisa freudiana. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *O sinthoma*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LAJONQUIÈRE, L. A infância do desejo, o desejo de infância. In: LEITE, Nina Virginia de Araújo (org.). *Corpolinguagem: a est-ética do desejo*. Campinas: Mercado de Letras, 2005.

MAIAKÓVSKI, V. *Obras completas (Pólnoie sobánie sotchiniêni)*. Moscou: Ed. Estatal de Obras Literárias, 1955-1961.

_____. *Poemas*. Trad. A. de Campos, H. de Campos, B. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PILAGALLO, O. 90 anos, mas pouco a comemorar. *Valor Econômico*, 8/6/2007. Disponível em:

http://www.mre.gov.br/portugues/noticiario/nacional/selecao_detalhe3.asp?ID_RESENHA=345838. Último acesso em: 29/8/2008.

SAFATLE, V. *A paixão do negativo*. São Paulo: Unesp, 2006.

SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

TSVIETÁIEVA, M. El arte a la luz de la conciencia. In: _____. *El poeta y el tiempo*. Trad. Selma Ancira. Barcelona: Anagrama, 1990.

_____. El poeta y el tiempo. In: _____. *El poeta y el tiempo*. Trad. Selma Ancira. Barcelona: Anagrama, 1990.

TROTSKY, L. *Literatura e Revolução*. Trad. L. A. Moniz. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.