

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Rodrigo Reis Maia

O Futuro está atrás de nós:
Futurismo e Modernidade na Rússia e na União Soviética
(1912-1932)

Rio de Janeiro

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Rodrigo Reis Maia

O Futuro está atrás de nós:
Futurismo e Modernidade na Rússia e na União Soviética
(1912-1932)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, realizada no interior da linha de pesquisa Sociedade e Cultura, para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães.

Co-orientador: Daniel Aarão Reis Filho

Rio de Janeiro

2010

Folha de Aprovação

Programa de Pós-Graduação em História Social
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dissertação de Mestrado
Rodrigo Reis Maia – DRE: 108081467

Título: O Futuro está atrás de nós: Futurismo e Modernidade na Rússia e na União Soviética
(1912-1932)

.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Fico da Silva Junior (Presidente)

Prof. Dr. Daniel Aarão Reis Filho

Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Segrillo

Data de Aprovação: ____/____/_____.

*Ao historiador Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães,
fonte de conselhos preciosos e motivação constante.*

*Ao meu irmão Rafael Maia e ao meu pai Marcio Luiz
Soares Maia, sem os quais eu certamente não teria os
meios ou sanidade para completar este empreendimento.*

Agradecimentos

A experiência de escrever uma dissertação não se traduz àqueles que não trilharam este caminho. As repetidas e exaustivas tentativas de destilar e refinar dois anos ou mais de pesquisas, leituras, reflexões, elucubrações e todo outro tipo de operação mental que se possa imaginar relacionadas a um tema compõem uma experiência composta por momentos de extrema angústia e extremo entusiasmo. Considero-me uma pessoa de sorte, portanto, pela fortuna de ter conhecido e tido como pares e companheiros aqueles que junto a mim realizavam suas pesquisas no interior do programa ao qual me filio, pois o caráter e a capacidade dos mesmos me demonstrou não apenas a qualidade do programa, mas servia-me igualmente de estímulo, exemplo e suporte durante estes dois anos. Considero um privilégio ter conhecido estes indivíduos e os agradeço por ouvirem-se divagar infinitamente por um tema a muitos obscuro, por dividirem comigo risadas e angústias nos arredores ou interiores do campus. A todos os membros do PPGHIS-UFRJ, docentes e discentes, eu agradeço, por comporem esta instituição que tanto vim a apreciar. Agradeço especialmente, entretanto, aos historiadores Carlos Henrique Vólaro, Camila Correa, Pedro Franke, Gabriela Mitidieri e Rafaela Balsinhas.

De forma igualmente especial agradeço a meu orientador, o professor Manoel Luiz Lima Guimarães, cujos conselhos e disponibilidade nunca falharam em me impressionar, cuja qualidade e seriedade não são questionados na comunidade brasileira de historiadores, e cuja impressão sobre minha carreira acadêmica é indelével e crescente. Foi uma presença em minha formação profissional desde os anos de graduação e, admito, uma inspiração.

Agradeço, ainda, ao professor Daniel Aarão Reis Filho, pelos conselhos e orientações que me ofereceu pelo decorrer deste período de pesquisa. O presente trabalho pretende contribuir a um campo crescente da historiografia brasileira acerca da história russa, na qual o professor Daniel Aarão Reis sem dúvida será sempre lembrado como uma figura pioneira.

Agradeço ainda nominalmente àqueles que me ouviram e ajudaram durante estes anos, cujo apoio, solidariedade e inteligência me motivaram a avançar em momentos de angústia maior: Eduardo, Rodrigo e Antonio Hallak, Marcio Nascimento, Natália Faria, Érica Gall e Mauricio Massunaga.

Por fim, gostaria de agradecer a Rafael Maia e Marcio Luiz Soares Maia, pela ubíqua contribuição sobre minha vida, na qual esta dissertação se insere. Sem estes dois, nada poderia eu fazer.

Resumo

MAIA, Rodrigo Reis. **O Futuro está atrás de nós**: Futurismo e Modernidade na Rússia e na União Soviética. Rio de Janeiro: 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A presente dissertação pode ser resumida como uma análise direcionada da produção futurista russa pelo decorrer dos vinte anos de sua existência. A partir da leitura compreensiva e reflexão das obras, escritos e empreendimentos destes artistas, bem como apoiando-se sobre a produção historiográfica ao tema relacionada, tem-se por objetivo principal a reflexão acerca das diversas maneiras através das quais uma *experiência moderna* pode ser observada na produção e na perspectiva destes artistas, a partir da qual se espera poder contribuir ao arcabouço acadêmico de reflexões relativas aos estudos relacionados à modernidade nos séculos XIX e XX, bem como aos que tratam da história russa e soviética pelo decorrer do período contemplado. Em seu decorrer, abordar-se-á diferentes orientações internas ao futurismo – como o Suprematismo e o Construtivismo – bem como salientar-se a heterogeneidade interna a esta denominação singular-plural, ainda que sempre mantendo-se como um fio condutor a preocupação central de associação destas obras à experiência moderna russa contemporânea.

Abstract

MAIA, Rodrigo Reis. **O Futuro está atrás de nós**: Futurismo e Modernidade na Rússia e na União Soviética. Rio de Janeiro: 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

This dissertation can be resumed as a focused analysis of futurist production throughout its twenty years of existence. Through the comprehensive reading and reflection of works, writings and enterprises of these artists, as well as with the support of historiographical productions associated with this topic, it is sought as a primary objective the reflection regarding the diverse manners through which a *modern experience* can be observed in the production and in the perspective of these artists, which is expected to actively contribute to the academic spectrum of knowledge relative to studies of 19th and 20th century modernity, as well as to studies regarding Russian and Soviet history throughout the period in question. In its breadth, are going to be addressed different orientations internal to futurism – such as Suprematism and Constructivism – as well as pointed out the heterogeneity internal to this singular-plural term, while always maintaining true to a guiding principal of association between these works and the Russia modern experience.

Sumário

Introdução.....	9
Liberdade e Potência: O futurismo russo pré-revolucionário (1912-1917).....	15
Arte e Revolução: O Futurismo e a Construção de uma Cultura Soviética (1917-1920).....	45
Revolução Refratada: Combates pelas rédeas da cultura da revolução (1921-1932).....	76
Conclusão.....	108
Bibliografia.....	111
Anexo.....	114

Introdução

Sob o escrutínio de pesquisadores das mais diversas áreas, o século XX fora interpretado de maneiras diversas, tendo as especificidades das pesquisas individuais contribuído para demonstrar à comunidade acadêmica mundial a variedade prismática deste século, cujo espectro de experiências e desenvolvimentos se demonstra certamente superior à capacidade de compreensão plena de um único ser humano.

Estas variadas pesquisas e diferentes ênfases observadas quando se procura aprofundar sobre este século que “acaba de passar” tem, no entanto, pontos em comum, nos quais se observa a recorrência de determinadas conclusões, as quais nos permitem conferir a este longo período um contorno elucidativo. Ao breve século XX¹ de Hobsbawm, no qual a humanidade expandiu os extremos da experiência da realidade física e contemplou cada vez mais as potencialidades que demonstram-se tão presentes na produção intelectual do século anterior, competem também as conclusões de Marshall Berman², que observa no século XX uma fragmentação da compreensão e das linguagens modernas, decorrentes de uma modernização que se complexifica e ramifica em progressão geométrica, tornando cada vez mais os possíveis extremos da ação humana mais distantes e radicais:

Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis da vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É desta profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização. No século XX, nossa terceira e última fase o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas.³

. No século XX, a volatilidade da experiência moderna, demonstram estes e outros autores, não apenas se intensifica e se complexifica, mas também oferece riscos e responsabilidades em níveis cada vez mais elevados. Esta complexificação e a associação da experiência do século XX se relaciona diretamente ao processo de perda de referenciais aos

¹ HOBSBAWM, E. **Era dos Extremos**: O Breve Século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 2ª Ed.

² BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA. 1999, 16ª Ed

³ BERMAN, op.cit., p.16-17

quais os mais diversos autores, entre eles Marc Bloch⁴, Hans Jonas⁵ e Carl Schorske⁶ fazem menção, processo esse que já se pode observar na produção intelectual e artística do fim do século XIX – tal como se pode observar nas obras de Baudelaire, Nietzsche e Freud.

O arcabouço de verdades e noções humanas durante o século XX é posto em cheque pelas reverberações profundas dos desenvolvimentos do século, dando grande ressonância e um tom profético a boa parte da obra de Nietzsche, sobre a qual a presente pesquisa frequentemente dialoga. Tal questionamento e perda de referencial é igualmente abordado por Foucault, demonstrando o autor os contornos de um processo que, iniciado no século XIX, resultaria no século XX em uma completa reconfiguração das bases de sustentação do processo de estabelecimento de verdades científicas: “há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito (...)”⁷.

Tal como propusera Nietzsche, entretanto, à insegurança que estes desenvolvimentos científicos e tecnológicos acompanhou o êxtase da realização da potencialidade. A “crise da representação” à qual Foucault faz alusão relaciona-se, indubitavelmente, a opiniões e expectativas relativas ao avanço científico do início do século. Mayakovskii, por exemplo, afirmava que os desenvolvimentos recentes no campo da física pareciam rumar em direção a descobertas que permitiriam a imortalidade do ser humano⁸. Da mesma forma, outro poeta futurista russo, Velimir Khlebnikov, observaria os desenvolvimentos matemáticos ligados às mais diversas áreas – aos quais pretendeu contribuir ativamente – como a abertura de uma caixa de Pandora que continha não os vícios e males do mundo, mas as ferramentas para o controle e manipulação do cosmos. O início do século XX foi um período de investigação de uma realidade que, ainda que sempre houvesse existido, apenas começava a ser vista de determinadas novas maneiras. Após um grande período de empirismo pragmático, e antes de uma paradigmática de novos métodos e configurações intelectuais, nas primeiras décadas deste “breve século” a modernidade aparentava, a partir da leitura de textos contemporâneos,

⁴ BLOCH, M. **Introdução à História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

⁵ JONAS, H. **O Princípio da Responsabilidade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

⁶ SCHORSKE, C. **Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture**. Nova York: Vintage Books, 1981.

⁷ FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 7.

⁸ JAKOBSON, R. *A Geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 29-30.

estar ao alcance de todos, passível de ser manipulada e aplicada por todos. A noção singular de modernidade, hoje uma construção tão confortável mas que obviamente não disfarça sua artificialidade, ainda aqui é utilizada para a reflexão do objeto a ser delineado, durante estas primeiras décadas. Reconhece-se, entretanto, que especialmente neste período, ainda que a noção de *moderno* fosse obviamente conscientemente observada e aplicada por contemporâneos, seria ainda mais difícil a aplicação de um conceito singular convergente como o de modernidade. Para tal convergência é necessária uma espécie de sistematização epistemológica que, durante estes anos, parecia não existir – estando um sistema vigente por um longo período precedente passando por um processo de obsolescência e um novo sistema para substituí-lo ainda não delineado. Em termos presentes na obra do formalista Roman Jakobson, estes eram anos em que não apenas sua geração revolucionária – vide capítulo 3 – não haviam “solidificado-se”, mas em que a própria criação intelectual e processo criativo voltado ao progresso e à modernização igualmente encontravam-se em uma situação plasmática, dinâmica.

Estas características gerais que podem ser observadas em diversas obras que tratam das primeiras décadas do século XX podem também ser sentidas no campo das artes. Data deste período diversas radicalizações relativas aos rompimentos artísticos do século XIX em relação à arte acadêmica. A exploração à qual se fez menção, o “momento intermediário” no campo das certezas e verdades seculares no qual estas décadas parecem se inserir, nas artes encontra eco pela sucessão de Matisse e Picasso às experimentações tectônicas de Monet e Cézanne. No século XX, a postura artística voltada contra os cânones acadêmicos sustentados pela tradição e pelo bom gosto se radicaliza, configurando a chamada *Avant-Garde*, como exemplificam as obras de Boccioni, Malevich, Braque, Léger, entre tantos outros. À *Avant-Garde* pouco se afirma de forma resoluta, porém dificilmente se pode questionar o anti-academicismo que lhe é ubíquo. Na medida em que determinados experimentos resultavam em avanços considerados por estes artistas positivos, os cânones cada vez mais deixavam de ser uma metodologia indispensável ao tornarem-se obstáculos a serem vencidos “pelo bem do ofício artístico”. A arte de vanguarda foi uma arte de auto-exploração intensa e verticalizada, bem representada pelo critério greenberguiano da especificidade⁹. Foi um período de crítica,

⁹ Pro “greenberguiano” se refere aqui à categorização do crítico de arte estadunidense Clement Greenberg, que em sua produção acerca da arte moderna diagnosticou como um traço comum às pesquisas e experimentações da arte moderna uma preocupação com aquilo que era específico ao determinado ramo da produção artística. Na pintura, para fins de exemplo, orientações modernistas e de vanguarda preocupar-se-iam cada vez mais com aquilo que era intrínseco à pintura – a bidimensionalidade, os confins da moldura, as interações cromáticas etc. – em detrimento, ou mesmo a partir da exclusão, daquilo que era exógeno ou não-exclusivo à pintura, como a perspectiva ou a gradação de luz.

experimentação, da adoção de uma postura científica de investigação das propriedades e potencialidades do ofício artístico.

Na arte russa, o campo artístico seria sacudido durante a década de 1910 com o futurismo. No entanto já desde 1863 contemporâneos às elucubrações eslavófilas e, posteriormente, dos populistas russos, na arte um questionamento às tradições acadêmicas e aos cânones estabelecidos se realizava a partir da arte dos Andarilhos. Estes artistas, de forma que pode ser assemelhada em pontos com o realismo de Courbet, propunham uma representação realista da realidade na qual a arte deveria cumprir uma de suas obrigações intrínsecas: apresentar uma posição social. A proposta destes artistas, como o nome já apresenta, era de promover exposições itinerantes que contivessem obras de questionamento e reflexão social, a partir das quais o expectador russo poderia ter contato com a realidade social do extenso e heterogêneo território nacional.

Em fins do século XIX, por sua vez, originar-se-ia um novo direcionamento na arte russa no qual se observa o intuito nítido de apresentar ao público consumidor de arte da nação eslava os últimos desenvolvimentos do modernismo europeu. Através do esforço do grupo *Mundo da Arte*, da edição de sua revista homônima promovida de forma bilíngüe – francês e russo – os impressionistas e pós-impressionistas europeus seriam introduzidos à sociedade russa. Tal como estes artistas, colecionadores como Sergei Shchukin e Ivan Morosov também participariam amplamente deste movimento de introdução, adquirindo numerosas obras de artistas europeus durante os primeiros anos do século XX. Diferentemente dos artistas do *Mundo da Arte* – os quais, entusiastas do impressionismo e do tectonismo do modernismo do *fin-de-siècle*, recusaram visceralmente desenvolvimentos posteriores como o Cubismo e o Fauvismo – estes colecionadores igualmente se caracterizariam pela sua ampla coleção de obras de vanguarda, com diversos Picassos, Matisses, Déraíns, entre outros.

Seria a partir de 1912, entretanto, que a ruptura nas artes seria na Rússia mais pronunciada. Foi este o ano do lançamento de manifestos que acabariam por iniciar a configuração do heterogêneo futurismo russo, que adiante se tornaria sinônimo de vanguarda no país eslavo. A partir da produção destes artistas, uma grande diversidade de novos questionamentos e desenvolvimentos demonstraria que nas artes também se poderia observar a manifestação de questões referentes à modernização da sociedade russa, tão amplamente pesquisada e discutida pelas mais diversas abordagens e *fronts* nas ciências humanas contemporâneas. Nestas obras e vestígios devidamente assinados e conscientes destes artistas, questões como o papel da Europa na cultura russa contemporânea, o impacto da Primeira Guerra Mundial e da Revolução de Outubro sobre a sociedade russa, os significados de traços

identitários russos contemporâneos podem ser observados. Especialmente após a revolução, ainda, estes artistas teriam uma grande parcela de responsabilidade em relação à construção de uma nova estrutura identitária no campo da produção cultural, buscando formar a faceta estética de um *homo sovieticus* supranacional a ser configurado em um cenário de identidades nacionais estabelecidas.

A proposta da presente dissertação resume-se, portanto, na análise histórica dos vestígios e obras destes artistas, pois a partir deste exercício conclusões significativas em escopo podem ser realizadas a respeito da experiência moderna russa no século XX. Em casos, estas reflexões podem corroborar as posições adotadas por historiadores que abordaram questões semelhantes por meios diversos; em outros, podem destoar. Reconhece-se, obviamente, que este grupo de artistas pode aparentar uma seção social especialmente pouco numerosa – tanto se considerarmos apenas os artistas ou o mercado de consumo de arte durante o período em questão. Entretanto, espera-se que o texto que segue demonstre não apenas a relevância, mas a extensão do impacto e da representatividade das reflexões destes artistas para a investigação acerca da experiência moderna russa.

Para formalizar as análises empreendidas, a presente dissertação foi dividida em três capítulos. Reconhece-se que, até 2010, no cenário acadêmico brasileiro o estudo da história russa não encontra especial ressonância; dessa maneira, optou-se por uma divisão cronologicamente ordenada, que menos presumisse a posse de informações específicas *a priori* e apresentasse as evidências e análises aqui contidas de forma mais palatável e eficiente à comunidade acadêmica brasileira como um todo.

Dessa maneira, o primeiro capítulo trabalha com o futurismo pré-revolucionário. Como seu título indica, a análise nele empreendida é direcionada por dois amplos e abstratos termos que se demonstram ubíquos na produção futurista como um todo, e de forma especialmente pronunciada neste período de seis anos: liberdade e potência. Nele têm-se como objetivo central a análise de obras e manifestos em busca de informações acerca dos constrangimentos modernos em ação na vida dos artistas pesquisados e da perspectiva dos mesmos em relação a esta modernidade.

O segundo capítulo, por sua vez, trabalha com o período compreendido entre o sucesso da revolução de outubro de 1917 e o fim da guerra civil em 1920. A utilização da Revolução como um corte não decorre de uma escolha que visasse comodidade ou de escolher-se um evento conhecido por todos. Como há de se observar, estes quatro anos seriam um período de mudança radical no que concerne aos futuristas em relação ao período precedente. Seria um período de ampla atuação política futurista, de criação de novas

orientações internas ao heterogêneo futurismo e igualmente de transformações e adequações em seu interior. A vitória bolchevique sobre a velha ordem tsarista acompanhava um projeto de modernização revolucionária com o qual, como há de se ver, os futuristas seriam entre os artistas russos os primeiros a se aliar. Este capítulo contém uma análise das obras, escritos e ações destes artistas durante o período afim de alcançar conclusões acerca dos resultados justamente desta aliança.

O terceiro capítulo, por fim, continua a análise da ação artística futurista abarcando o período entre a instituição da Nova Política Econômica (NEP) e a formalização sob Stalin do Realismo Socialista como única vertente artística legítima no interior da URSS – apenas formalmente realizada em 1934, porém tendo como marco a extinção de todas as associações artísticas e a submissão completa da arte a um órgão governamental apenas, em 1932. Neste capítulo se pretende contribuir às pesquisas existentes relacionadas à década de 20 soviética, contemplando-se especificidades da NEP em relação à produção cultural soviética, às reverberações do embate pela liderança da URSS entre Stalin e Trotski nas artes, entre outros.

Cabe ainda a ressalva prévia que observar-se-á na capa dos três capítulos mencionados. Na medida em que os artistas aqui contemplados propunham diversos experimentos e alterações no que constituía a arte contemporânea, optou-se por tentar apresentar, ainda que de forma bem limitada, os impactos de determinadas propostas de forma controlada, porém prática. Portanto, observar-se-á que cada capítulo é precedido por determinadas epígrafes que, além de apropriadas em termos de conteúdo, foram dispostas de maneira a ilustrar algumas especificidades das pesquisas de alguns destes artistas – as quais já no primeiro capítulo ficarão evidentes.

Em vinte anos de existência, o futurismo se fez sentir entre os russos. Em seu interior houve muita diferenciação e dissensão e, ainda assim, há bases que legitimam esta convergência. O futurismo, enquanto uma orientação artística, sempre pautou-se pela admissão da potência e pelo desejo de amplificá-la. Um leitor do século XXI, ao ler seus manifestos e contemplar suas obras, pode considerá-lo uma empreitada quixotesca. Não estariam necessariamente errados – porém o estariam completamente se atribuíssem a isto uma conotação negativa. O extremo só poderia ser alcançado a partir da abolição do limite. Tal era o início do século XX.

Um nato volucante de felicidade,
contempla a sua recém-nascida, uma montanha!
Sua insegura cabeceira se atormenta:
Onde ele conseguirá leite e doces
Para nutri-la como ela merece,
E que espécie de palácio carar para ela?

Autoria de Kruchenykh, escrito por Natalia Faria

O futuro nos escapa
porque
somos preguiçosos

*Autoria de Khlebnikov, escrito por Rafaela
Balsinhas*

I. Liberdade e Potência

O Futurismo Russo Pré-revolucionário

(1912 – 1917)

O futuro está atrás de nós.

Autoria de Larionov, escrito por Pedro Franke

A reflexão sobre a produção futurista russa é uma que oferece diversos desafios. Diferentemente do futurismo italiano, no qual observa-se em Fillippo Tommaso Marinetti uma figura de autoridade central e convergente, na produção russa que podemos definir como futurista podem ser observadas nuances inúmeras e posturas contrastantes em uma dinâmica de hierarquização ausente, desafios a serem superados durante o processo de formação de uma definição simultaneamente historicamente coerente e heurísticamente aplicável. Deve-se, portanto, antes de qualquer empreitada que se aprofunde sobre a heterogênea produção futurista russa, esforçar-se para apresentar esta diversidade, bem como o contexto artístico e histórico no qual esta produção se realizou, de modo que se possa efetivamente oferecer subsídios às análises oferecidas posteriormente.

Tal como o fizeram diversos grupos modernistas – entre eles os próprios futuristas italianos – houve entre os russos aqueles que propuseram um conteúdo programático minimamente definido que visava apresentar um direcionamento unificado tomado por aqueles que o partilhassem. Em outras palavras, é possível identificar-se, na miríade de produções futuristas, a preocupação de alguns grupos de artistas em apresentar uma frente de pesquisa una e cristalizada, a partir da qual se formariam os argumentos que os legitimariam e que questionariam os rumos de reflexão artística incompatíveis. Entre os russos, foram observadas duas principais vertentes programáticas: os chamados *Ego-Futurismo* e o *Cubo-Futurismo*.

Foram os ego-futuristas os primeiros a aplicar a denominação *futurizm* à sua plataforma artística, lançada formalmente em 1912. Rigorosamente falando, fora em 1911 que Igor Severyanin, até então um poeta sem expressão literária digna de nota, publicou um livreto intitulado *Prólogo do Ego-Futurismo*, bem como poemas que já indicavam uma adesão a uma determinada imagética futurista, claramente uma tentativa de desvio em comparação com a produção decadente¹⁰ à qual parecia se identificar – como um intitulado *versos elétricos*¹¹.

Fora apenas em 1912, entretanto, que se pode dizer que Severyanin estritamente funda o ego-futurismo, a partir da formação da *Academia da Ego-Poesia* e do lançamento de seu manifesto fundador, intitulado *Tabelas*, no qual se apresenta uma primeira diagramação

¹⁰ A identificação com a produção simbolista e decadente, entretanto, não seria extinta da produção de Severyanin, como seu reconhecimento dos poetas Fofanov e Lohvitskaya como precursores do movimento no seu manifesto *Tabelas*, de 1912, pode exemplificar.

¹¹ MARKOV, Vladimir. **Russian Futurism: A History**. Washington DC, New Academia Publishing, 2006, p.64.

programática da proposta ego-futurista¹². Tal diagramação seria complementada por manifestos e artigos posteriores, publicados no mesmo ano, bem como pela produção dos artistas vinculados ao grupo. O grupo teve uma formação fluida, na medida em que novos integrantes aderiram ao grupo na medida em que o mesmo ganhava projeção no cenário literário russo – em especial Severyanin – enquanto outros se retiravam. Destaque merece a saída de Severyanin, no fim de 1912, e a entrada em Vassilli Ignatev no mesmo ano, o qual se tornaria o principal teorizador do grupo após a saída do fundador Severyanin, bem como o líder do grupo. Falecido Ignatev em 1914 e ausente a figura responsável pela projeção do ego-futurismo – Severyanin – o grupo se desarticulou com a eclosão da guerra e os constrangimentos dela decorrentes, restando portanto do ego-futurismo apenas as diretrizes e preceitos que, de forma mista, poderiam ainda ser observados na produção artística russa até a revolução de 1917. Após a revolução, a produção artística ego-futurista – se tomarmos, por exemplo, os poemas de Severyanin – tornar-se-iam especialmente indesejáveis em termos ideológicos, com seus motivos afetados, seus recorrentes recursos a neologismos baseados em palavras estrangeiras, e especialmente pelos cenários luxuosos e decadentes nos quais o recorrente dandismo poético de Severyanin se apresentava¹³.

O cubo-futurismo, por sua vez, foi uma terminologia cunhada em 1913, por um grupo buscava promover um novo direcionamento às suas pesquisas artísticas em fins de 1912; tal grupo denominava-se Hiléia. O grupo foi formado em 1910 pelos irmãos Burliuk – Davi, Mikhail e Vladimir – e por Benedikt Livshits. Até o fim de 1912, aderiram ao grupo Alexei Kruchenykh, Velimir Khlebnikov, Vladimir Mayakovskii e Vassilli Kamenskii¹⁴. Interessados desde sua formação pelos experimentos cubistas que aos moscovitas se tornavam disponíveis, por exemplo, pelas vastas coleções privadas de Sergei Shchukin e Ivan Morosov¹⁵, bem como à estética primitivista promovida pelos desenvolvimentos europeus de

¹² SEVERYANIN, Igor et.al. **Tables** (1912) in: LAWTON, Anna (Org.). **Russian Futurism Through its Manifestoes, 1912-1928**. Londres: Cornell University Press, 1988, p. 109. Para uma tradução completa do manifesto, referir-se ao Anexo, p.I.

¹³ Para Vladimir Markov, seria inclusive o recorrente uso de tais recursos e motivos um fator importante para o entendimento do sucesso pré-revolucionário de Severyanin, cuja produção fora bem recebida pelo público leitor e pela crítica especializada.

¹⁴ Nas publicações do grupo, entretanto, podem ser observadas contribuições de outros futuristas que, apesar de não diretamente filiadas ao programa cubo-futurista do Hiléia, partilhavam diversas de suas orientações. Entre eles podem ser mencionados Mikhail Larionov, Natalya Goncharova, Kazimir Malevich e Mikhail Matyushin.

¹⁵ Sergei Shchukin e Ivan Morosov foram os detentores das duas mais extensas coleções de arte moderna na Rússia durante o início do século XX. Credita-se a estes, portanto, uma parcela da responsabilidade no que concerne a exposição das obras de Matisse, Picasso, Gauguin, Cézanne, entre outros, aos artistas russos do início do século – em especial àqueles que não tinham meios para viajarem para o exterior, como diversos dos

Gauguin, Rousseau e Matisse, seria em fins de 1912 que o manifesto *Tapa na Cara do Gosto Público* exporia os conteúdos programáticos dos rumos que tomavam a produção do grupo. Apesar de, no momento de sua redação, este manifesto não conter a utilização do termo futurista – cuja adoção fora contestada por alguns de seus membros mesmo em 1913 – aqui já se pode observar os alicerces e o direcionamento que determinariam o cubo-futurismo.

A diversidade do futurismo russo não pode ser adequadamente contemplada, no entanto, pela divisão que apresentam estas duas vertentes. A heterogeneidade da produção futurista extrapola os limites programáticos das propostas dos grupos delineados, deixando ao historiador uma multiplicidade de artistas que podem apenas ser atrelados a uma ampla denominação de futuristas, e apenas de forma artificial ligado a um ou outro direcionamento a partir da análise de suas obras e escritos. Denominando futuristas as suas produções, e partilhando traços diversos que podem ter paralelos estabelecidos com os parâmetros programáticos dos grupos já mencionados, estes artistas muitas das vezes em seus manifestos atestam conscientemente a sua escolha de não-alinhamento – Mikhail Larionov, por exemplo, em 1913 afirmava claramente que rejeitava sociedades artísticas, pois as mesmas levavam à estagnação¹⁶.

Para fins de definição conceitual, portanto, por futurismo russo pode-se entender: o conjunto das produções artísticas que, a partir de 1911, passaram a se autodenominar futuristas, e cuja produção buscava a aceleração de um futuro vislumbrado – em diferentes graus de definição – no presente. A amplitude desta definição resulta da multiplicidade acima descrita, a qual permite uma simplificada subdivisão do futurismo russo em três vertentes: ego-futurismo, cubo-futurismo e futurismo não-alinhado. Por ego-futurismo entende-se o conjunto das produções que subscrevem-se – expressa ou tacitamente – às imposições programáticas do grupo ego-futurista fundado por Severyanin em 1912, vislumbrando hedonisticamente um futuro de individualismo e verticalização da potência do ego humano; por cubo-futurismo, por sua vez, igualmente entende-se o conjunto das produções que apresentam as diretrizes e os parâmetros estabelecidos pelo grupo Hiléia a partir de 1912, dentre os quais se destacam um futuro resultante de um processo infinito de experimentação e aceleração, no qual o futuro não se alcança, se busca perpetuamente de forma

futuristas aqui contemplados. Para mais sobre a vida, coleção e influência de Sergei Shchukin, vide GRAY, Camilla. **The Russian Experiment in Art (1863-1922)**. London: Thames and Hudson, 1971, p.67-69, e para mais sobre Morosov, vide GRAY, Op.Cit., p. 69- 70.

¹⁶ LARIONOV, Mikhail e GONCHAROVA, Natalya. **Rayonists and Futurists: A Manifesto (1913)** in: BOWLT, John E. **Russian Art of the Avant-Garde**. London: Thames and Hudson, 1988, p. 90. A posição de Larionov pode ser também compreendida pelo paulatino afastamento e final rusga entre o mesmo e os integrantes do grupo *Valete de Ouros*, que resultou em sua saída do grupo em 1912.

exponencialmente acelerada; por futurismo não-alinhado, por sua vez, se pretende englobar a multiplicidade de produções artísticas russas que, sendo inquestionável seu pertencimento à definição ampla de futurismo acima delineada, não se adequam – ou mesmo conscientemente se recusam a adequarem-se – aos constrangimentos programáticos de quaisquer grupos. Esta terceira categoria, portanto, pode ser subdividida posteriormente ao critério daquele que a analisa, contemplando diferentes ramificações e grupos que, apesar de não adiantarem um programa direcionador e convergente como as vertentes acima delineadas, apresentam parâmetros comuns e que os diferenciem de outros artistas futuristas. Ressalva-se, ainda, que a heterogeneidade da produção futurista russa não se limita à comparação entre obras de artistas distintos, mas também à diversidade observável no interior da produção simultânea de determinados artistas¹⁷.

* * *

Durante as primeiras décadas do século XX, o realismo russo que até hoje é relacionado aos nomes clássicos do panteão literário russo – Pushkin, Dostoevskii, Tolstoi, Turgenev, entre outros – dava paulatinamente lugar a uma diversificada produção identificada com as vertentes modernistas européias. Predominante no que concerne ao consumo popular e à aprovação da crítica artística podem ser considerados os simbolistas, dentre os quais destacam-se os pintores Pavel Kusnetsov, Georgii Yakulov e Martiros Saryan¹⁸, bem como os escritores Fedor Sologub, Valerii Bryusov e Konstantin Balmont. Por um lado, o paralelo com a produção européia pode ser formado a partir da observação do esforço de determinados artistas em responder às turbulências tradicionais contemporâneas com temas atemporais e simbolismos idílicos. Por outro, entretanto, é inegável a especificidade do simbolismo russo enquanto um fenômeno artístico, pelo tom nacional ou regional perceptível na produção de certos representantes – como Saryan¹⁹.

¹⁷ Entre 1912 e 1913, por exemplo, podem ser observadas entre as produções de Natalya Goncharova obras que claramente refletem uma experimentação primitivista – como seu trabalho com os ícones religiosos populares russos – futurista e raionista – esta última sendo uma proposta artística fundada por ela e por seu marido, Larionov, em 1913.

¹⁸ Estes três artistas eram membros do grupo simbolista *Rosa Azul*, formado em 1906 e respaldado por Nikolai Ryabushinskii, dono da revista *Tosão de Ouro*, e freqüentemente financiador das exposições do grupo. Mais sobre o grupo, suas exposições e obras em GRAY, 1971, p. 62-93, *passim*.

¹⁹ Na produção de Saryan, este de proveniência armena, pode-se observar uma tendência orientalista muito forte, seja através de especificidades regionais temáticas ou de sua utilização e combinação de cores.

A produção simbolista não era, entretanto, hegemônica. O cenário da produção artística russa do início do século XX também apresentava uma recorrência de determinadas preocupações e parâmetros de produção artística que igualmente são relevantes para a reflexão do futurismo russo, que podem ser coletivamente denominados *primitivismo*.

No que concerne ao primitivismo os paralelos passíveis de serem formados com a produção primitivista européia – da qual destacam-se Paul Gauguin e Henri Rousseau – são menos numerosos e mais frágeis, podendo-se também observar na produção russa que poderia receber esta denominação características que poderiam ser assemelhadas à produção pós-impressionista ou mesmo fauvista. Ademais, tal como o caso da produção que coletivamente denomina-se aqui simbolista, observa-se recorrentemente entre as opções artísticas dos russos a formação de uma produção originalmente russa, que não pode ser entendida apenas a partir da decomposição de supostas influências ou heranças européias²⁰.

Curiosamente, é neste conjunto de parâmetros e diretrizes que denomina-se aqui de primitivismo que se pode observar a maior relação com a produção de orientação cubo-futurista²¹; a produção dos integrantes do grupo Hiléia prévia à publicação do *Tapa na Cara do Gosto Público* poderia ser desta forma classificada, e muitas das facetas da proposta cubo-futurista claramente demonstram uma relação entre estas duas denominações que, à primeira vista, parece tão improvável: futurismo e primitivismo. Esta relação decorre de um aspecto fundamental da orientação cubo-futurista, que permite que se observe uma inteligível conexão com um paradigma primitivista: seu impulso desconstrutivo.

Por impulso desconstrutivo se pretende definir uma preocupação programática entre os cubo-futuristas com a investigação formal da produção artísticas, com supostas propriedades intrínsecas do ofício artístico, cujo domínio e manipulação consciente potencializariam as capacidades produtivas do artista. No manifesto *Tapa na Cara do Gosto Público*, por exemplo, afirmam desejar “Jogar Pushkin, Dostoevskii, Tolstoi etc. etc. para fora do Navio da

²⁰ A produção primitivista de Goncharova, por exemplo, em diversos momentos apresenta uma clara preocupação estética com a pintura iconográfica russa, na medida em que a incorpora às suas telas e investiga suas propriedades cromáticas e formais em quadros como *Camponeses Dançantes* e *Evangelistas*, ambos de 1911 – vide anexo, p IX.

²¹ Na obra de diversos artistas, como Larionov, Malevich, Goncharova e Vladimir Tatlin, por exemplo, observa-se a relação acima mencionada, ainda que estes devam ser inseridos na categoria ampla de futurismo. Em suas produções, estes autores – como tantos outros – apresentam semelhanças nítidas com diversas proposições dos cubo-futuristas, a despeito de não apresentarem nenhum manifesto em que se declarem abertamente adeptos do programa completo. A relação cotidiana entre alguns destes artistas é corroborada por fontes – como o contato entre Burliuk e Larionov – de forma a indicar que a não-verbalização de uma clara ligação entre estas partes decorre de uma preocupação artística pessoal de diversos artistas em não atrelarem-se aos constrangimentos programáticos que uma corrente, como a do cubo-futurismo, oferecia.

Modernidade”²². Afirmavam “sentir um insuperável ódio pela língua que antecede o tempo deles”²³. Em diversos textos afirmam desejar libertar a palavra, a letra, e se aprofundar sobre outras propriedades estéticas da produção artística até então negligenciadas por uma suposta hegemonia do conteúdo²⁴. Portanto, afirmavam tacitamente fúteis os esforços representativos dos italianos e dos ego-futuristas, que exaltavam as mais novas tecnologias munidos de um entendimento a cada dia mais arcaico e envelhecido acerca do ofício artístico. Deviam, ao invés disso, questionar aquilo que havia “congelado”²⁵ a linguagem e a arte, pois a partir de tal conhecimento poderiam efetivamente acelerar conscientemente o progresso artístico. Afinal, argumentavam Khlebnikov e Kruchenykh, a forma através da qual nos compreendemos e damos sentido à nossa realidade contemporânea já era em si anacrônica. Antes que a realidade pudesse ser completamente desfrutada em toda a sua contemporaneidade, era necessário que as ferramentas através das quais esta realidade era experimentada fossem coerentes com o presente, fossem devidamente atualizadas. De outra forma, só se estaria disfarçando arcaísmo de contemporâneo, só se produziriam falácias modernas, poesias de fachada moderna, como “cidades de Potemkin”²⁶.

²² BURLIUK, D. et al. **Slap in the face of public taste** (1912). in: LAWTON, 1988, p. 51.

²³ Idem. p. 52.

²⁴ A crítica futurista à ênfase até então depositada pelos artistas do passado sobre o conteúdo da palavra em detrimento de outras de suas características pode ser inserida ao diagnóstico de Michel Foucault acerca da questão da representação na sociedade moderna. Se Foucault delimita que, na virada do século XIX para o século XX, em diversos campos do saber humano, as potencialidades expostas pela modernidade no ocidente ocasionaram um maciço questionamento e uma abrangente revisão acerca da produção e organização do saber humano, da mesma forma a representatividade pictórica – e os cânones que desta principal diretriz acadêmica do século XIX derivavam – foram igualmente questionados por determinados futuristas que, a partir de pesquisas extensivas, pretendiam desvendar aspectos até então desconhecidos ou negligenciados, de modo a reformular de forma adequada – como a considerariam – a arte de seu tempo, uma arte moderna, dinâmica, fluida.

²⁵ A aplicação do adjetivo “congelado” para designar a linguagem contemporânea é realizada por Kruchenykh em diversos manifestos, como em *A Palavra como tal* (1913) – LAWTON, 1988, p. 61

²⁶ A expressão “Cidade de Potemkin” resultou da ação de Grigori Aleksandrovich Potemkin, amante da tsarina Catarina, a Grande. Em 1787, Potemkin fora o responsável pela organização de uma excursão que demonstraria a figuras eminentes da política europeia – entre elas o imperador austríaco José II – o recém-construído porto de Sebastopol – na recém-anexada região da Criméia, resultado de uma campanha liderada pelo próprio Potemkin. Em decorrência de um atraso na construção da cidade, Potemkin supostamente ordenara que fachadas falsas fossem pintadas diante das construções inacabadas, e que camponeses da região fossem levados à cidade para conferirem a ilusão de movimento. Esperava que os convidados, que apenas observariam a cidade de suas luxuosas galerias, não perceberiam. Este evento seria mais tarde responsável pela conotação da expressão em questão, que sugere uma ação que visa apenas manter aparências e esconde sua superficialidade. A realidade deste evento ainda é controversa, com autores como Tite de Lamare corroborando a versão que dera origem à expressão, enquanto outros, como W. Bruce Lincoln, atribuem tal resultado à perniciosidade de comentários de certos convidados europeus, que julgavam impossível o ritmo destes avanços – especialmente em se tratando de russos – e viram em uma farsa a única explicação possível para um progresso tão veloz. Cf. LINCOLN, W.. **Romanovs. Autocrats of All Russias**. New York: Anchor Books, 1981, p.233-235 e DE LAMARE, T. **Caminhos da Eterna Rússia**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1997, p. 123-124.

A preocupação de diversos futuristas em relação as regras e propriedades intrínsecas da produção artística não apenas permite sua relação com a produção que mais claramente se identifica com parâmetros primitivistas, mas também ilustra a recorrência de determinadas aspirações que compõem a experiência moderna da virada do século, que aqui podem ser resumidas em três termos recorrentes da filosofia nitzscheana: auto-conhecimento, liberdade e potência. Como já foi dito, esperavam que, a partir de uma preocupação introspectiva em relação à arte, e de um domínio de suas propriedades e potencialidades, um artista poderia finalmente libertar-se de constrangimentos tradicionais – por definição, artificiais – e otimizar o desenvolvimento de novas técnicas e abordagens que finalmente adequariam a arte à experiência contemporânea que os permeava. Khlebnikov e Larionov, por exemplo, buscaram resultados em experimentações com o que chamavam arte infantil, tentando emular – no caso de Larionov – ou mesmo analisar – no caso de Khlebnikov – a criação artística infantil, na qual se esperava ser possível observar com maior clareza – devido a um menor constrangimento da criatividade da criança pelos cânones e restrições sociais tradicionais – os resultados das propriedades artísticas subjacentes a tal produção. As pesquisas de Malevich, por sua vez, também apresentam uma clara preocupação desconstrutiva investigadora, sobre a qual construiu a sua proposta suprematista.

Tal preocupação pode ser ilustrada a partir de um interessante fragmento poético de Kruchenykh, reproduzido abaixo:

Vão encontrar um par de galochas nas florestas da costa do Báltico sem os pés miseráveis de um homem; mas, quer saber, estas são as minhas galochas.
Elas eram muito gloriosas e grandes, grandes demais para se manterem nos meus pés.
(...) Feliz é aquele a quem elas consideram amigo, em cujos pés elas concordam em viajar
Elas sempre me desprezaram.²⁷

Neste fragmento, Kruchenykh cria uma analogia simbólica centrada na galocha para ilustrar sua posição acerca da experiência moderna. Afinal, a galocha é um calçado protetor, e no entanto, também um que limita o movimento daquele que o usa. Na costa do Báltico, entre tantos outros lugares, o efeito protetor da galocha é ainda mais evidente, devido ao severo clima. Kruchenykh, entretanto, se diz incompatível com as galochas, considerando-as um ônus que não era capaz de carregar em seu caminho. Em alguns versos anteriores, ele menciona negativamente os “engalochados amigos arautos da morte”, referindo-se aos

²⁷ HIRSCHMAN, Jack (org.). **Suicide Circus: Selected Poems by Alexei Kruchenykh**. Los Angeles: Green Integer 27, 2001, p.61-62. O fragmento pretence ao poema *O Almassínio da criadora Elena Guro*, publicado pelo grupo Hiléia na publicação de 1913, *Uma Armadilha para os críticos II*.

escritores passadistas que não partilham sua posição. A analogia é simples: tal como a floresta do Báltico, a sociedade contemporânea na qual vive Kruchenykh oferece diversos perigos. É, entretanto, uma vasta expansão territorial repleta de possibilidades. A todos que nela se imiscuem, portanto, Kruchenykh tacitamente afirma se apresentarem duas opções: que se recorra às galochas para que, ainda que de forma limitada, se possa experimentar a floresta de forma protegida e controlada, ou que se adentre a floresta de pés descalços, arriscando-se mas, ao mesmo tempo, potencializando suas possibilidades no interior da mesma. Chamando de felizes os engalochados, Kruchenykh remete-se a uma ironia recorrente entre os futuristas e que ainda hoje tem respaldo no conhecimento popular: “Ignorância é benção”. Afinal, certamente um explorador engalochado das florestas do Báltico²⁸ não terá que sofrer perfurações nos pés devido a galhos endurecidos, ou preocupar-se com infecções nos pés e gangrena. No entanto, quanto tempo lhe custará em sua empreitada exploratória estas galochas? E quantas áreas desta floresta o explorador deixará de visitar, por se demonstrarem indisponíveis àquele que usa galochas? Será que o consciente compromisso em não explorar absolutamente tudo que há para ser explorado em prol do conforto e da segurança não invalida, estruturalmente, o que se poderia entender por um explorador? Tais são os questionamentos de Kruchenykh, nesta e em outras facetas de sua produção. Esta é, portanto, apenas uma evidência, entre tantas outras que se observa, da recorrência e da natureza do tema da libertação humana no pensamento cubo-futurista russo. O idílio que a floresta báltica poderia evocar ou o efeito anti-estético que a analogia da galocha – talvez um dos calçados de menor nobreza da história da literatura – poderia constituir empalidecem diante da construção do autor, na qual o mesmo as utiliza para um fim que não é esperado, no qual a floresta representa não o imutável e imemorial, mas o fundamental e o potencial; em que a galocha não serve uma função descritiva, mas filosófica, dando concretude a uma dicotomia recorrente e multiforme em tantas reflexões modernas e modernistas dos séculos XIX e XX: segurança e potência, conforto e liberdade, tradição e progresso.

Em 1913, ainda, Kruchenykh desenvolveria o que parece ser uma decantação das propostas e brados anteriores, no que concerne às pesquisas lingüísticas do grupo Hiléia – a linguagem transracional (*zaumnyi yazyk*).

²⁸ A referência ao Báltico também se relaciona com o tema convergente da produção, a morte da escritora Elena Guro. Esposa de Mikhail Matyushin, integrante do grupo futurista petersburguense *União da Juventude*, Guro figurou em diversas publicações futuristas, ainda que sua adesão aos programas futuristas seja apenas parcial. A residência do casal, em Kuokkala, Finlândia, serviu como ponto de encontro entre diversos futuristas – inclusive integrantes do Hiléia.

Khlebnikov, outro integrante do grupo Hiléia que muito se debruçou sobre as possibilidades apresentadas pela experimentação transracional, a definia como uma “a linguagem situada para além dos limites da razão ordinária”²⁹. Esta categoria lingüística, criada por Kruchenykh, se alicerça sobre a premissa do mesmo acerca da existência – e conseqüente aplicabilidade artística – do que denomina transrazão (*zraum*), pela qual se pode entender um aspecto da existência humana que fora sufocado pelo modelo cientificista-empiricista ocidental, que ciclicamente constrangia as jovens mentes humanas e se perpetuava pela diretriz cumulativa que lhe é inerente.

No campo literário, segundo os autores, a utilização dos recursos e possibilidades oferecidas por esta faceta lingüística permitiria não apenas a ampliação do campo literário e lingüístico, mas promoveria o progresso humano acerca do entendimento da língua, por um front que durante muito tempo fora negligenciado. No que Khlebnikov e Kruchenykh entendem por linguagem transracional³⁰, observa-se a clara relação com os experimentos literários do grupo Hiléia como um todo em suas publicações anteriores, nas quais se experimenta com as propriedades fonéticas de cada letra e suas inter-relações, com as aplicabilidades e os efeitos visuais-estéticos das letras ou com o espaço sobre o qual o conteúdo literário é depositado. Para fins de exemplos, pode-se mencionar a utilização de negritos e letras maiúsculas de forma não-convencional, a publicação de obras manuscritas e mimeografadas, ao invés de tipografadas e os experimentos com neologismos que caracterizaram as obras, especialmente destes dois artistas³¹. Tais neologismos poderiam

²⁹ DOUGLAS, Charlotte. **Collected Works of Velimir Khlebnikov**. Massachusetts: Harvard University Press, 1987. Volume 1: Letters and Theoretical Writings. p. 383

³⁰ A linguagem transracional significava coisas diferentes para Khlebnikov e Kruchenykh, de certa forma. Em outras palavras, suas pesquisas seguiram rumos diferentes, pois pautaram-se em objetivos e expectativas diversas. Kruchenykh acreditava especialmente na existência de uma multiplicidade de características inerentes à expressão lingüística que foram pelo decorrer dos séculos silenciadas pela ditadura do conteúdo, do sentido destas palavras. Experimentava, portanto, em *fronts* como o fator pictórico da letra, a fonética, a distribuição do espaço escrito sobre o suporte, entre outros. Criava palavras inexistentes e formava palavras a partir de outras preexistentes com intuito de incutir ao leitor uma resposta emocional que não pudesse ser explicada racionalmente. Buscava “descongelar” a língua, e de forma recorrente se utilizava das construções fonéticas de pessoas experimentando êxtases religiosos ou emoções intensas como exemplos inconscientes de transrazão no campo lingüístico.

³¹ Tais neologismos poderiam variar desde palavras inteligíveis formadas a partir da utilização lógica – ou ao menos compreensível – dos critérios de formação de palavras até palavras completamente novas, às quais se poderia atribuir a expectativa de um impacto estético de outra ordem, extrapolando o sentido construído racionalmente e visando um impacto emocional a partir de sua fonética ou de sua morfologia, por exemplo. O que torna, para estes autores, o recurso transracional uma possibilidade tão rica é a amplitude de aplicações que oferece. A cada manifesto se observam cada vez mais afirmações e possíveis aplicações para este recurso, demonstrando o escopo da revolução lingüística que estes autores esperavam permitir a partir da experimentação transracional.

variar desde palavras inteligíveis formadas a partir da utilização lógica – ou ao menos compreensível – dos critérios de formação de palavras até palavras completamente novas, às quais se poderia atribuir a expectativa de um impacto estético de outra ordem, extrapolando o sentido construído racionalmente e visando um impacto emocional a partir de sua fonética ou de sua morfologia, por exemplo. O que torna, para estes autores, o recurso transracional uma possibilidade tão rica é a amplitude de aplicações que oferece. A cada manifesto se observam cada vez mais afirmações e possíveis aplicações para este recurso, demonstrando o escopo da revolução lingüística que estes autores esperavam permitir a partir da experimentação transracional.

Exemplo disto pode ser extraído do manifesto *Declaração da Palavra em si*³², assinado por Kruchenykh, no qual se pode ler que “uma nova forma verbal cria um novo conteúdo, e não vice-versa”³³. Através desta afirmação, este escritor inverte um cânone do senso comum, de que uma palavra é criada em decorrência da demanda de que um determinado significado seja contemplado linguisticamente. Na verdade, diz o autor, através da reflexão e experimentação lingüística, pode-se alcançar construções de linguagem a partir das quais novos conteúdos e percepções se tornem evidentes, portanto “libertando” a língua de sua submissão ao sentido e de demandas a ela externas. Em outro manifesto, também de autoria de Kruchenykh, *Novos caminhos da palavra (a linguagem do futuro, morte ao Simbolismo)*³⁴, estas premissas são reiteradas. Ao afirmar: “A palavra é mais ampla do que o pensamento”³⁵, Kruchenykh inverte o mesmo cânone por outro viés, tentando libertar a palavra não mais da tirania do conteúdo, mas da noção de que aquela existe para dar conta de um pensamento que existe para além da língua, fazendo desta portanto apenas um veículo de tradução do pensamento em palavras. Esta afirmação ratifica sua língua transracional, pois reafirma sua posição de autonomia das formas de linguagens em relação ao pensamento racional e aos processos racionais de percepção.

Ainda que a linguagem transracional tenha se tornado especialmente a preocupação destes dois autores, Kruchenykh e Khlebnikov, outros membros do grupo Hiléia demonstravam sua adesão à diretriz experimental desconstrutiva que alicerçava as produções

³² KRUCHENYKH, A. **Declaration of the Word as Such** (1913). In: LAWTON, 1988, p. 67-68.

³³ IBID., p. 68.

³⁴ KRUCHENYKH, A. **New Ways of the Word (The language of the future, Death to Symbolism)** (1913). In: LAWTON, 1988, p. 69-77.

³⁵ IBID., p. 70.

do grupo Hiléia. Mayakovskii, por exemplo, recorreu menos em sua obra à formação de novas palavras, mas são recorrentes experimentos com a utilização do espaço da página de forma atípica, não preenchendo cada linha completamente, mas utilizando-as de forma pictórica de modo a oferecer um impacto contrastante entre espaços negativos e positivos. Kamenskii, por sua vez, fazia experimentos poéticos que denominou “poemas ferroconcréticos”, nos quais a criação de blocos de palavras desafia o cânone ocidental de fluxo de leitura e busca promover uma experiência estética visual específica.

Apesar do estranhamento que os resultados da experimentação e aplicação de recursos transracionais possa causar, Khlebnikov defende-se daqueles que julgavam-os incompreensíveis. Segundo ele, poder-se-ia atribuir a este âmbito lingüístico qualquer construção lingüística que não seja restringida ou direcionada *a priori* por quaisquer constrangimentos de ordem racional, *mas que seja produzida sob a premissa de adequar-se às propriedades intrínsecas da língua*. Tal premissa pode ser inferida a partir dos escritos do próprio autor, que afirma:

As pessoas dizem que um poema deve ser compreensível.

(...) nós não podemos exigir de toda a linguagem: “seja fácil de entender, como uma placa na rua”. A linguagem de uma razão elevada, mesmo quando não é compreensível, cai como sementes em solo fértil do espírito e apenas muito mais tarde, de formas misteriosas, germina (...). De qualquer forma, eu certamente não defendo que qualquer fragmento escrito incompreensível seja belo. Eu apenas afirmo que não podemos rejeitar qualquer escrita simplesmente porque ela é incompreensível a um determinado grupo de leitores³⁶.

O paradoxo é apenas aparente. Através da transrazão, Kruchenykh oferecia à comunidade artística o que imaginava ser não apenas uma ferramenta de desconstrução lingüística, mas também de construção de um novo e atualizado *corpus* de entendimento acerca das propriedades lingüísticas. Para ele, inclusive, as duas facetas parecem complementares, corroborando os diagnósticos da modernidade de Marshall Berman³⁷. Em outras palavras, para Kruchenykh e os demais cubo-futuristas era apenas a estupidez da crítica artística e sua dependência dos cânones estabelecidos que a permitia considerar a intenção de “destruir a sintaxe”, “sentir um insuperável ódio pela língua que [nos] precede”, configurava um impulso destrutivo bárbaro e sem finalidade. Na verdade – defende tacitamente o autor em

³⁶ DOUGLAS, 1987, p. 370-371.

³⁷ Aqui se refere à dialética da construção e destruição, por Berman amplamente discutida em BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA. 1999, 16ª ed.

seus manifestos, ecoado por tantos outros de seus companheiros – a destruição consciente dos cânones estabelecidos era a única forma de realmente manusear livremente quaisquer resultados que fossem alcançados através das pesquisas aqui mencionadas. O que difere Kruchenykh, Khlebnikov e outros futuristas russos de outros modernistas e vanguardistas europeus está, neste momento, na intensidade e escopo da destruição proposta. Afinal, não se está atacando a formatação métrica ou as tradições pictóricas acadêmicas, mas o próprio sentido das palavras; estão a propor uma completa reformulação acerca da relação entre o homem e a linguagem, e a formação, no futuro, de uma língua completamente nova, resultante da aplicação consciente dos conhecimentos formulados por aqueles que, munidos de uma metodologia experimental que estes futuristas pretendiam delinear, contribuiriam para a criação de uma linguagem realmente adequada ao presente – moderna, dinâmica, fluida.

Fora num tratado de Benedikt Livshits que melhor se resumem as pretensões lingüísticas do grupo, nas quais a transrazão ocupa uma posição central:

Em suma: se constitui um erro presumir que os princípios expostos acima foram completamente realizados nos trabalhos dos poetas que os reconhecem, é uma distorção maior ainda da verdade afirmar que a nova corrente, em última instância, pode ser reduzida à formação de palavras em um sentido estrito. Em vão nossos excessivamente sagazes e solícitos amigos, que estão nos ajudando a constituir nosso movimento, estão nos empurrando em direção àquele estreito caminho com um zelo digno de melhores aplicações. Adaptando tudo que ocorre ao seu redor de acordo com sua restrita compreensão, eles, ao nosso ver, com total honestidade deixam de perceber o aspecto mais importante desta nova corrente – seu alicerce: a mudança do ponto de vista ao se abordar o trabalho poético. Assim como queremos “jogar Pushkin, Dostoevskii, Tolstoi etc. etc. para fora do Navio da Modernidade”, não porque “nós estamos fascinados por novas temáticas”, mas porque deste novo ponto de vista, deste novo ângulo, seus trabalhos perderam uma parte considerável do seu não antes válido charme, da mesma forma que não se pode buscar (como o faz, por exemplo, Bryusov) a essência e os critérios de avaliação da nova corrente na correspondência ou não-correspondência de nossos neologismos com o espírito da língua russa, ou entre nossas sentenças e a sintaxe acadêmica; não se pode buscá-los em nossos meios de experimentação com novas rimas ou na justaposição de palavras aparentemente incompatíveis. Tudo isto é periférico à nova corrente, é apenas um meio relevante para a nossa transiente atualidade, a qual, sem tentar diminuir nossa própria poesia, provavelmente rejeitaremos amanhã. Mas, o que nos separa de nossos predecessores e de nossos contemporâneos com uma lacuna intransponível é a exclusiva ênfase que colocamos sobre a palavra criativa, livre pela primeira vez, liberta por nós.³⁸

A libertação da palavra foi, portanto, uma preocupação programática e essencial dos futuristas do grupo Hiléia, bem como de tantos outros futuristas que, apesar de não se filiarem abertamente ao programa do grupo, partilham diversas de suas preocupações e de seus objetivos. Na pintura, a libertação do ofício artístico diante da opressão da tradição e dos cânones cumulativos se realizou a partir dos experimentos de artistas como Malevich,

³⁸ LIVSHITS, Benedikt. **The Liberation of the Word** (1913) in: LAWTON, 1988, p. 81.

Larionov, Tatlin e Goncharova. Diversos futuristas se colocavam, portanto, como inimigos de todo tipo de cânone e tradição que não resistisse aos questionamentos desconstrutivos que propunham. Tal posicionamento os colocaria, portanto, diante de um inevitável – e antecipado – confronto com aqueles que defendiam tais cânones e tradições, que afirmavam o bom gosto e que, para estes futuristas, dependiam do mesmo para sobreviverem – os críticos.

* * *

Muitas são as diferenças entre os programas dos grupos de Severyanin e Burliuk. Apenas uma leitura comparativa entre seus primeiros manifestos, *Tabelas* e *Tapa na Cara do Gosto Público* é capaz de demonstrar o quão diferentes parecem ser as intenções e os objetivos de seus signatários. A leitura continuada de manifestos posteriores, por sua vez, apenas contribui para que se solidifique a primeira impressão acima relatada, bem como para a multiplicação das diferenças percebidas entre os caminhos de pesquisa e produção apresentados pelos dois grupos. Uma destas diferenças, talvez a maior delas, diz respeito à forma como encaravam a coexistência ou o relacionamento com as demais orientações artísticas contemporâneas. O próprio manifesto que, de acordo com as delimitações aqui já feitas, marca o início do que viria a ser chamado de cubo-futurismo demonstra em seu título a animosidade entre seus signatários e o chamado gosto público. Em seu decorrer, observa-se frequentes ataques nominais aos principais representantes do *establishment* literário russo, que não apenas produzem obras de acordo com critérios considerados passadistas pelos signatários deste manifesto, como também compõem uma das mais odiadas instituições russas aos olhos destes signatários: a crítica literária.

Para estes futuristas, a crítica literária não apenas é tendenciosa, mas configura-se estruturalmente como um vetor de estagnação e anacronismo nas artes. De acordo com o que defendem os cubo-futuristas, aqueles que compõem esta crítica literária recebem sua autoridade do público que os consome em decorrência do domínio que possuem acerca dos cânones e dos parâmetros que configuram o que é ou não é artístico. Consequentemente, refletem muitos futuristas, é contrário aos interesses destes indivíduos qualquer mudança “não-autorizada” no paradigma artístico, que poderia resultar no enfraquecimento dos alicerces da autoridade artística dos mesmos. Sendo os escritores simbolistas criticados pelos signatários deste manifesto também influentes membros desta construída crítica, sofrem tais ataques não apenas por constituírem o que se passa por bom gosto – uma categoria que os

cubo-futuristas visavam destruir – mas por conscientemente perpetuá-lo, através da aplicação de sua autoridade, aos olhos dos cubo-futuristas, ilegítima.

A crítica dos cubo-futuristas se suporta sobre um argumento mercadológico, buscando apresentar os autores sob ataque como mesquinhos e gananciosos, descomprometidos com suas produções enquanto artistas e preocupados apenas com os possíveis lucros – materiais ou imateriais – que as mesmas poderiam proporcionar.

Lavem Suas mãos, se tiverem estas tocado a imunda gosma dos livros escritos por aqueles incontáveis Leonid Andreevs.

Todos aqueles Maxim Gorkiis, Kuprins, Bloks, Sologubs, Remizovs, Averchenkos, Chornyis, Kuzmins, Bunins etc. precisam apenas de uma dacha próxima ao rio. Este tipo de recompensa é o que o destino confere a alfaiates.³⁹

O ataque a esta crítica artística transcende os limites do grupo cubo-futurista, sendo também percebida entre autores não-filiados mas de persuasões semelhantes, como Larionov e Malevich, ainda que o argumento mercadológico não partilhe desta recorrência. Para Larionov, por exemplo, a questão principal é a estagnação inerente à produção de qualquer sociedade artística – o que, tacitamente, ataca também o grupo Hiléia e justifica a sua não adesão a qualquer grupo. Já para Malevich, são estes cânones e estas tradições artísticas, perpetuadas pela crítica, que impedem um verdadeiro progresso nas artes. Diz, no manifesto em que pela primeira vez expõe a proposta artística que denomina Suprematismo:

Apenas quando o consciente hábito de se ver os pequenos detalhes da natureza, Madonnas e Vênus em pinturas desaparecer que nós testemunharemos uma pura obra de arte pictórica

Eu me transformei no zero de forma e me pesquei para fora da estapafúrdia confusão da arte acadêmica⁴⁰

É disseminada, portanto, entre os futuristas russos que partilham de um impulso desconstrutivo enquanto uma diretriz básica de suas experimentações e produções artísticas, uma postura antagônica em relação aos cânones artísticos a eles contemporâneos e, por extensão, àqueles que contribuem e que se beneficiam com sua perpetuação.

Os ego-futuristas, entretanto, não partilham esta intenção desconstrutiva. Em seu manifesto fundador, mencionam inclusive precursores, os simbolistas Fofanov e Lokhvitskaya⁴¹. Mais do que não partilharem a intenção de esbofetear o que se pode entender

³⁹ BURLIUK, D. et al. **Slap in the face of public taste** (1912). in: LAWTON, 1988, p. 51.

⁴⁰ MALEVICH, Kazimir. **From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism** (1915), in: BOWLT, 1988, p. 118

⁴¹ SEVERYANIN, Igor et.al. **Tables** (1912) in: LAWTON, 1988, p. 109.

por gosto público na Rússia da década de 1910, declaram-se pertencentes à Academia da Ego-Poesia, uma instituição que por definição se perpetuaria a partir de um modelo estrutural que era visceralmente criticado pelos futuristas citados anteriormente. Proponentes de uma orientação artística consideravelmente menos radical e demonstrando afinidade formal e estilística com as produções daqueles que compunham a crítica literária, os ego-futuristas desfrutaram uma recepção positiva pelos mesmos, sendo admitidos por influentes autores como Bryusov e Sologub⁴² à cidadela do bom gosto que outros futuristas gostariam de demolir⁴³.

Pelos mesmos motivos que estes escritores eram criticados pelos cubo-futuristas, também os eram os componentes da Academia. O manifesto de Kruchenykh *Vícios Secretos dos Acadêmicos*⁴⁴ visa desmoralizá-los, tentando demonstrar ao público leitor “truques baratos” empregados pelos excelentíssimos clássicos russos como Pushkin, comparando suas obras inclusive com escritos mundanos cotidianos, como uma conta de lavanderia, buscando inclusive defender uma superioridade poética da conta sobre passagens da célebre peça de Pushkin, *Evgeny Onegin*.

Os ataques à crítica literária e à instituição acadêmica configuram, portanto, um exemplo adicional da manifestação do impulso desconstrutivo que caracterizou uma parcela significativa do futurismo russo, enquanto a proximidade entre ego-futuristas e estas mesmas instituições demonstram o antagonismo entre esta orientação e a do grupo Hiléia. Para muitos futuristas, a complexa teia de parâmetros, costumes e convenções da arte que era produzida na Rússia e na Europa era o primeiro obstáculo a ser vencido para que se pudesse realmente buscar acelerar o progresso das artes. Sem que se destruísse estes constrangimentos, quaisquer empreendimentos ficariam presos nesta confusão de cânones, seriam atacados impiedosamente pelos defensores da mesma, e configurariam um anacronismo paradoxal sempre, enquanto uma tentativa passadista de progresso. Pior, estes constrangimentos eram vistos não apenas como conseqüência do esforço de determinados indivíduos em perpetuá-los, mas também a causa da opção destes indivíduos para tal. Se tais constrangimentos fossem destruídos, por outro lado, esperava-se que aqueles sem o talento ou a potência para realizarem contribuições efetivas para o avanço da arte seriam destruídos pela agressividade

⁴² Estes autores, inclusive, contribuíram em miscelâneas poéticas e outras publicações publicadas pelo grupo ego-futurista.

⁴³ BURLIUK, Davi. **From now on I refuse to speak ill even of the work of fools** (1915), in: LAWTON, 1988, p. 96.

⁴⁴ KRUCHENYKH, Alexei. **Secret Vices of the Academicians** (1915), in: LAWTON, 1988, p. 90-94.

do progresso em velocidade máxima, e que a estes indivíduos sem talento não restasse a opção parasitária de perpetuação de valores ultrapassados, de “atrasadores” do progresso artístico.

* * *

O ano de 1914 é entendido por diversos autores que tratam o futurismo russo em suas obras como o ano em que esta plataforma artística, que até então vinha recebendo crescente atenção do público e mesmo da crítica, parece começar a desarticular-se e enfraquecer-se. O fragmento abaixo, de autoria do simbolista Bryusov, atesta não apenas esta intensificação da circulação da produção futurista, mas especialmente dos cubo-futuristas, em decorrência da referência que tacitamente faz à grande expedição itinerante realizada por Burliuk, Mayakovskii e Kamenskii em 1913⁴⁵:

O último ano permanecerá memorável na poesia russa predominantemente por causa das discussões sobre o futurismo. Nas capitais e nas cidades das províncias houve *recitais públicos de obras futuristas e discussões sobre futurista diante de casas cheias. Performances dramáticas futuristas tiveram todos seus ingressos vendidos*. Miscelâneas finas e não-tão-finas de verso e prosa futurista (aproximadamente quarenta delas foram publicadas no decorrer do ano) sempre encontraram críticos, leitores e compradores. Houve diversos periódicos futuristas... *Futuristas eram zombados e chamados de nomes de todo tipo*, mas, de qualquer maneira, eram lidos, ouvidos, e assistidos nos teatros; e mesmo o cinema, esta verdadeira reflexão do nosso “hoje”, considerou seu dever abordar o futurismo e os futuristas como as novidades do dia.⁴⁶

A Primeira Grande Guerra, iniciada em julho deste ano, fora um importante fator para que se justifique a drástica virada observada na trajetória destes artistas, e será tratada. Entretanto, há um outro evento que antecede este conflito, e que também apresenta-se como um importante fator para que se compreenda determinadas dissensões no interior do futurismo russo. Trata-se da visita de Fillippo Tommaso Marinetti, fundador e líder incontestado do futurismo italiano, à Rússia.

A visita de Marinetti à Rússia foi organizada por Genrikh Tasteven, representante russo da parisiense *Société des grandes conférences*, e ex-editor da famosa revista simbolista *Tosão de Ouro*. Fora, portanto, em resposta ao convite de um simpatizante do simbolismo –

⁴⁵ Neste ano, sob a liderança do empreendedor Davi Burliuk, estes três membros do Hiléia se lançaram em uma turnê cubo-futurista que visitou dezessete cidades russas – apesar de em relatos diversos o número afirmado por estes futuristas tenha sido maior – com o intuito de disseminar as propostas do grupo e de expor as produções do mesmo. Mais detalhes sobre a turnê futurista podem ser encontrados em MARKOV, 2006, p.135-138.

⁴⁶ MARKOV, 2006, p. 139. O grifo é de autoria própria, e não de Bryusov, e tem o intuito de ressaltar as referências que parecem indicar que o autor se refere, ao menos de forma mais aplicada, ao que aqui subsumimos por cubo-futurismo.

portanto, para muitos futuristas, de um passadista como os que já foram mencionados acima – que Marinetti vinha à Rússia. O italiano encontrou, ao chegar, uma recepção diferente da que provavelmente esperava. Enquanto na Europa estava acostumado a ser vaiado e reprovado constantemente pela grande maioria dos críticos e boa parte do público em geral e da comunidade literária, e encontrava aceitação apenas entre seus companheiros e alguns simpatizantes, no império russo Marinetti recebera uma recepção grandiosa por parte da crítica e da mídia russa, tratado como ilustre celebridade européia, um convidado de honra, enquanto pelos futuristas, em sua grande maioria, encontrara apenas indiferença, boicote ou hostilidade⁴⁷. Previamente à sua chegada, Larionov chegou a conchamar seus colegas russos a jogarem ovos podres sobre Marinetti por causa de sua traição aos ideais futuristas. Livshits relata em suas memórias do futurismo que vivenciou impressões negativas em relação ao escritor italiano, considerando-o denso e pedante. Foi um panfleto escrito conjuntamente por Khlebnikov e Livshits que, por sua vez, expressa com clareza a tensão suscitada pela vinda de Marinetti entre muitos futuristas russos; uma tensão de ordem identitária:

Hoje alguns nativos e a colônia italiana às margens do Neva, por motivos a eles conhecidos, se prostram diante de Marinetti, por consequência traindo os primeiros passos da arte russa no caminho à liberdade e à honra, e colocando o nobre pescoço da Ásia sob o jugo da Europa.

Pessoas que não querem nenhuma coleira em volta de seus pescoços serão calmos observadores de tal vil ato, como foram no decorrer dos vergonhosos dias de Verhaeren e Max Linder.

Pessoas de forte vontade estão despreocupadas. Elas conhecem as regras de hospitalidade, mas seu curvar é forçado e suas testas demonstram raiva.

Estrangeiro, lembre-se, você está em outro país!

O laço do servilismo na ovelha da hospitalidade.⁴⁸

O tom agressivo adotado pelos signatários desta declaração, que nunca chegou a ser distribuída, evidencia uma característica central do futurismo russo que dialoga diretamente com uma ampla questão que a experiência modernizadora do país apresentava aos russos durante o início do século XX: a tensão entre a Europa e a formação de uma Rússia moderna.

Entre muitos futuristas – predominantemente aqueles que se identificavam em variados graus ao programa cubo-futurista – predominava o entendimento de que a conquista da liberdade e a subsequente liberação da potência humana, na Rússia, seria também decorrente da conquista da autonomia cultural do povo russo diante de uma configuração de subserviência cultural ante a Europa que, para estes artistas, perdurou por anos. Esta subserviência se configurara especialmente a partir do governo reformista de Pedro I,

⁴⁷ Na verdade, apenas dois futuristas – Shershenevich e Bolshakov, ambos do grupo Mezanino da Poesia – participaram ativamente de sua recepção.

⁴⁸ MARKOV, 2006, p. 151.

entendido amplamente pela cultura histórica russa como a virada política do país que o direcionou a um relacionamento cada vez mais próximo com os povos europeus – em todos os níveis⁴⁹. Progressivamente diagnosticavam estes futuristas, portanto, que a cultura russa se afastava de um suposto “ideal eslavo” e erodia diante das influências perniciosas e opressivas das culturas estrangeiras. Esta percepção é observável entre aqueles artistas em cujas obras a observação de parâmetros primitivistas é especialmente recorrente. Nestas obras, o primitivismo frequentemente não se apresenta de forma culturalmente neutra, mas sim foca suas pesquisas e experimentos sobre o que se poderia entender como um primitivismo estritamente russo – destacando-se como pesquisas, por exemplo, a reflexão acerca da pintura de ícones religiosos⁵⁰, dos *lubki*⁵¹ ou mesmo acerca do folclore russo⁵².

Em alguns manifestos observa-se ainda o foco não sobre uma postura de defesa da autonomia da nação russa, mas sim uma ampliação do escopo desta exigência de autonomia, sendo aplicada ora aos eslavos como um todo, ora ao oriente. Através desta postura, observa-se em manifestos diversos a inserção da causa pela autonomia russa no interior de um suposto esquema global, no qual o oeste se situa na posição de capataz cultural que, conscientemente ou não, sufoca as potencialidades e especificidades dos povos do oriente. Na produção escrita de Khlebnikov esta ampliação é recorrente, como se observa quando o mesmo vislumbra uma possível aliança das nações orientais contra o ocidente em uma guerra futura tornada inevitável pelo abuso e humilhação da Ásia – à qual pertence a Rússia – diante da Europa⁵³, ou quando relata a carta que supostamente recebeu de dois japoneses que demonstravam sua

⁴⁹ Dentre as medidas realizadas durante o governo de Pedro, O Grande destaca-se, neste contexto de europeização, a construção da nova capital, São Petersburgo. Reconhecida e eventualmente denominada “janela para a Europa”, a cidade evidencia, mesmo durante o processo de sua construção, a intenção de conciliação e assimilação cultural em relação a arte européia, evidenciada por exemplo nas escolhas arquitetônicas de prédios públicos da cidade.

⁵⁰ Presente em diversas obras de Goncharova e Malevich entre 1911 e 1914, por exemplo.

⁵¹ O *lubok* é um entalhe tradicional de madeira popular na Rússia deste o fim do período kieviano. Consiste geralmente em uma ou mais ilustrações entalhadas e pintadas na madeira, acompanhadas de um texto explicativo ou suplementar.

⁵² Como por exemplo a menção ao *bogatyr* Sviatagor em Khlebnikov – KHLEBNIKOV, V, **The Burial Mound of Sviatagor** in: DOUGLAS, 1987, p. 232-236 – ou o romance *Stenka Razin* – líder de uma revolta camponesa durante o século XVII – escrito por Vassilli Kamenskii.

⁵³ KHLEBNIKOV, V. **A Friend in the West** (1913) in: DOUGLAS, op. cit., p. 243-245. Essa noção continuaria fazendo parte da produção de Khlebnikov após a Revolução, como atesta seu escrito de 1918 que propõe a formação de uma União Indo-Russa pautada na promoção da libertação da Índia do controle britânico e no que propõe a formação de uma União Asiática Socialista Soviética. Cf. KHLEBNIKOV, V. **An Indo-Russian Union** (1918) e **Asiaunion** (1918). in: DOUGLAS, 1987, p. 341-343;

concordância com as premissas autonomistas do futurista russo⁵⁴. Também em Larionov se observa a conotação negativa recebida pelo conjunto cultural ocidental, expresso em seu *Raionistas e Futuristas: Um Manifesto*:

Os valores que adiantamos são os seguintes:
 Vida longa ao belo Oriente! Estamos agora unindo nossas forças às dos artistas contemporâneos orientais para juntos trabalharmos
 Vida longa à nacionalidade! Nós marchamos de mãos dadas aos ordinários pintores de casas.
 (...) Nós somos contra o Ocidente, que vulgariza nossas formas e as formas do Oriente, e que reduz o nível de todas as coisas.⁵⁵

Diante desta premissa de tantos futuristas russos em afirmarem a necessidade de uma emancipação cultural para que se possa de fato contemplar a libertação da potência dos russos, dos eslavos, ou mesmo de todos povos que compõem o Oriente, a visita de Marinetti, que seria composta por uma série de palestras que visavam nada menos do que apresentar à Rússia o futurismo fora interpretada por diversos futuristas russos como um paternalismo sobre o que se deve entender por futurismo que atacava diretamente a soberania dos mesmos sobre a sua própria produção, que também denominavam futurista. A premissa de que o futurismo italiano seria o futurismo original, apenas a partir do qual outros futurismos poderiam ser de tal forma denominados e entendidos, não era apenas uma interpretação russa acerca das intenções de Marinetti, mas eram partilhadas pelo próprio italiano, que teria dito durante esta visita, referindo-se àqueles que tanto o rechaçaram: “os russos são falsos futuristas, que distorcem o verdadeiro significado da grande religião que busca a renovação do mundo por meio do Futurismo”⁵⁶.

Os russos, por sua vez, baseavam-se na própria faseologia infinita de progresso estabelecida por Marinetti em um de seus primeiros escritos futuristas, para afirmarem-se modernos em relação ao ultrapassado futurismo italiano, representativo e simbólico, anacrônico na utilização de uma linguagem congelada e mal-equipado para a reconstrução lingüística necessária para que se realmente pudesse contemplar na arte a experiência

⁵⁴ KHLEBNIKOV, V. *A Letter to Two Japanese* (1916). in: DOUGLAS, op.cit., p.325-328.

⁵⁵ LARIONOV, Mikhail e GONCHAROVA, Natalya. *Rayonists and Futurists: A Manifesto* (1913) in: BOWLT, 1988, p.90.

⁵⁶ GRAY, 1971, p.94.

contemporânea em sua totalidade⁵⁷. A título de exemplo, segue o fragmento de autoria de Marinetti que permite observar como, diante da própria previsão do italiano, as contestações russas poderiam ter fundamento, bem como a recusa de Marinetti em aquiescer-lhas decorresse da negação de sua própria obsolescência:

Virão contra nós nossos sucessores; virão de longe, de todo lado, dançando sobre a cadência alada de seus primeiros cantos, estendendo dedos aduncos de depredadores, e farejando caninamente, às portas das academias, o bom cheiro de nossas mentes em putrefação, já prometidas às catacumbas das bibliotecas.

Mas nós não estaremos lá... Eles nos encontrarão, finalmente – numa noite de inverno – em pleno campo, embaixo de um triste galpão tamborilado por uma chuva monótona, e ver-nos-ão acorados junto a nossos aviões trepidantes e no ato de aquecermos as mãos ao mísero foguinho que farão nossos livros de hoje, ardendo sob o vôo de nossas imagens.

Eles tumultuarão em nossa volta, arfando de angústia e de despeiro, e todos, exasperados com a nossa soberba e incansável ousadia, atirar-se-ão para nos matar, impelidos por um ódio tanto mais implacável, quanto mais corações estiverem ébrios de amor e de admiração por nós⁵⁸.

A visita de Marinetti e a discussão identitária mencionada contribuiu, portanto, para o cenário de desarticulação do futurismo russo enquanto um conjunto de orientações artísticas porque dividiu futuristas que antes partilhavam determinados parâmetros de pesquisa e postura artística – inclusive um programa definido, como o caso do grupo Hiléia – quanto à questão de associar-se aos italianos ou não e, caso tal associação ocorresse, acerca de sua intensidade. Burliuk, por exemplo, julgava tal aproximação positiva, bem como Kamenskii, enquanto outros do grupo Hiléia, como Khlebnikov e Livshits, ou mesmo outros futuristas, como Larionov, demonstravam-se veementemente opostos a qualquer submissão a critérios artísticos europeus, em especial diante da postura paternalista e condescendente que julgavam adotar o futurista italiano.

A pretensão de autonomia se demonstra de forma extremamente recorrente na produção futurista, em especial entre aqueles que partilham parâmetros do programa cubo-futurista. A própria aplicação da denominação *futurizm* gerou desentendimentos, que foram

⁵⁷ Cf. MARKOV, p. 153-154. “At that time Livshits was of the opinion that Marinetti already belonged to the past and that Russian Futurism was ahead of the Italian movement in many respects. (...) Livshits had a long conversation with Marinetti which the Italian guest of honor began by suggesting that the Russians and the Italians, despite their racial differences, should join forces in their common cause, the fight against ‘passéism’. Livshits replied that there were different kinds of passéism, and that in Russia the past never pressed so heavily on modern art as it did in Italy. ‘We have never had a Michelangelo’, he explained, ‘and our native sculptors ate either mediocre or non-Russian’. Then Livshits tried to explain to the Italian the importance of Khlebnikov, but without success. Creation of neologisms seemed an insignificant accomplishment to Marinetti, who immediately reminded Livshits that the Italian futurists had, in addition to creating neologisms, destroyed syntax, used verbs in the infinitive only, and abolished adjectives and punctuation. To Livshits, however, all these achievements seemed superficial. ‘You wage a war against the individual parts of speech and never go beyond etymology’”.

⁵⁸ MARINETTI, Fillippo Tommaso. **Fundação e Manifesto do Futurismo** (1909) in: BERNARDINI, Aurora Forni. **O Futurismo Italiano: Manifestos**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 36.

finalmente exacerbados pelas discussões que advieram da visita de Marinetti. Enquanto a adoção da denominação futurista por parte dos ego-futuristas não demonstra qualquer evidência de repúdio ao futurismo italiano – inclusive apresentando eventuais semelhanças – ao grupo futurista esta escolha não se apresentou de forma unânime. A decisão pela aplicação desta denominação foi de quase total responsabilidade de Davi Burliuk, então o líder e financiador do grupo, que segundo Vladimir Markov visava estrategicamente aproveitar-se do *momentum* desfrutado pela crescente popularidade de Severyanin para promover as visões do grupo Hiléia. O próprio Livshits relata sua interpretação da opção de Burliuk em suas memórias:

Ao adotar um rótulo já popular, Burliuk fora motivado por cálculos práticos e definidos, e suas expectativas foram recompensadas: o escopo da palavra serviu ao crescente movimento perfeitamente, e o resto não aborreceu Burliuk, que nunca levava a sério questões de terminologia.⁵⁹

As tensões já presentes em decorrência da adoção de um termo que derivava-se diretamente da plataforma italiana – na medida em que *futurizm* é uma clara transliteração do *futurismo* dos italianos, visto que a própria palavra correspondente a *futuro*, na língua russa, não partilha qualquer semelhança aos radicais latinos – se manifestam, por exemplo, na construção, por Khlebnikov, de um termo alternativo para denominar-se o futurismo russo - *budetlyanstvo*.⁶⁰

A partir da experimentação e manipulação etimológica da palavra *budushchii*, Khlebnikov optou por cunhar um termo “genuinamente” russo para definir o futurismo ao qual se pretendia filiar, afirmando que a adoção de um termo adequado ao russo da língua italiana seria sempre uma marca de submissão e algo que sempre constrangeria o futurismo russo pela associação que inevitavelmente se faria com esta suposta contraparte italiana. O *budetlyanstvo* (futurismo) seria, portanto, o conjunto das produções dos *budetlyane* (futuristas). Como já se disse, entretanto, havia mesmo entre os integrantes do Hiléia aqueles que não se opunham diretamente ao contato com os italianos ou à adoção do nome, como Burliuk, ensejando já em 1913 um impasse no interior do grupo – Khlebnikov utilizando recorrentemente o seu próprio termo, enquanto os demais em geral utilizam-se do verbete de origem européia – que seria exacerbado em 1914 com a vinda de Marinetti e, de acordo com a visão de Khlebnikov, a completa submissão do grupo Hiléia aos caprichos do italiano, resultando em sua saída do grupo no mesmo ano.

⁵⁹ Apud. MARKOV, 2006, p. 118

⁶⁰ A palavra *budushchii* significa futuro, sendo inclusive a partir desta que Khlebnikov cunharia suas palavras para o futurismo russo, como *budetlyanin*.

No interior do espectro que compreende o futurismo russo, portanto, observa-se em 1914 certamente alguns subgrupos de limites cada vez mais nítidos, na medida em que as produções artísticas e os manifestos produzidos por determinados artistas – fossem eles vinculados diretamente a uma das vertentes programáticas ou não – delineava um sentimento de identificação recíproca entre determinadas orientações individuais e o estranhamento em relação a outras. Em outras palavras, se pode observar em 1914 de forma mais nítida uma afinidade de produção entre cubo-futuristas do grupo Hiléia e as obras de Malevich, Tatlin ou Larionov, bem como se pode observar a mesma afinidade entre Severyanin e Shershenevich, bem como com os integrantes do grupo futurista deste último, chamado *Mezanino da Poesia*⁶¹. A partir deste ano, entretanto, a diversidade interna deste espectro se intensifica de modo a demonstrar ranhuras e reais fissuras entre estas relações de identificação artística circunscritas ao futurismo de forma ampla, as quais se justificam, em especial no que diz respeito aos cubo-futuristas e àqueles que a estes se associavam, pela discussão identitária que, nunca ausente, tornara-se especialmente tensa a partir da visita de Marinetti.

O ano de 1914 provou-se ainda mais relevante para o que se pode realmente identificar como um relativo declínio do futurismo russo em decorrência dos efeitos da Grande Guerra sobre diversos dos artistas que o compunham⁶². Antes de mais nada, sendo o conflito um tema futurista *par excellence*, a guerra já figurara entre escritos dos belicosos futuristas italianos desde 1909 – “A guerra é a única higiene do mundo”, afirma Marinetti em seu primeiro manifesto futurista, publicado em fevereiro de 1909.⁶³ Entre os russos, até 1914 a guerra não parece figurar – ao menos não de forma significativa – entre as temáticas das produções futuristas. Obviamente o conflito e o confronto são situações recorrentes, porém expressos no

⁶¹ O *Mezanino da Poesia* foi organizado por Vadim Shershenevich em 1913, em Moscou. Shershenevich teve diversos textos publicados pelo grupo de Severyanin e Ignatev, bem como uma clara predileção pelo futurismo italiano – sendo inclusive responsável pela tradução de diversos manifestos italianos para o idioma russo. Vladimir Markov associa o grupo ao programa ego-futurista, e é possível observar-se semelhanças e a partilha de determinados parâmetros e preocupações, porém faltam evidências que apontem para uma deliberada e assumida ligação entre as pesquisas de ambos os grupos.

⁶² A referência à validade da utilização da noção de declínio se remete às teorizações de Vladimir Markov, que em sua obra intitula o capítulo que versa sobre este período “Declínio”. Entende-se, a partir da leitura dos manifestos e da observação das obras contempladas pela presente pesquisa, que em termos relativos a noção de declínio pode ser aplicada, tanto no que concerne ao efetivo consumo da produção destes artistas quanto no que diz respeito ao respaldo social desfrutado pelos mesmos, ao menos aos olhos da crítica. Em termos relativos, observar-se-á adiante como, em decorrência dos eventos que sucederam a Revolução de 1917 que afetaram diretamente a realidade da produção cultural da nova ordem soviética a sensação de declínio do período anterior é ainda acentuada.

⁶³ MARINETTI, Fillippo Tommaso. **Fundação e Manifesto do Futurismo** (1909) in: BERNARDINI, 1980, p.34.

interior das tensões oriundas do embate entre tradição e inovação, criação e destruição, que permeavam as reflexões lingüísticas e fundamentais que tanto caracterizam o futurismo russo.

Com a eclosão da guerra, entretanto, a mesma passa a figurar na produção de determinados artistas, e de forma também diversa. Observa-se aqueles que exaltam a guerra por si só, julgando-a uma experiência transcendental que permite ao ser humano experimentar de forma mais direta o que se pode realmente entender por modernidade – especialmente na medida em que a tecnologia parecia assumir um papel de tamanha importância em qualquer conflito de escala significativa. Mayakovskii, por exemplo, em seu *Também queremos carne*, publicado em 1914, trata os soldados como pessoas invejáveis, na medida em que podem desconsiderar as sutilezas da realidade em prol do objetivo maior, no caso, a vitória. Eles podem imergir-se em um confronto moderno e experimentarem a modernidade de maneira plena e sem quaisquer filtros ou corrupções. Inicia o texto com as exclamações “Soldados, Eu os invejo! Vocês que estão bem”; segue-as com uma terceira: “Sim, sim, sim, a vida é mais interessante para vocês!”. Mayakovskii afirma que a poesia de hoje, como o mundo moderno, é uma poesia de conflito e combate, e que os soldados são capazes de perceber de forma plena as formas da modernidade que se demonstram no campo de batalha. Aos artistas, no entanto, Mayakovskii diz faltar “carne vermelha”, carne saudável, que compunha o soldado como um todo. O autor demonstra uma determinada visão da experiência moderna e do papel da guerra nesta nova configuração, ainda que a utilize justamente para criticar o passadismo que observa entre os seus compatriotas – aos quais falta justamente esta tal carne vermelha.

Na produção de Khlebnikov, por sua vez, observa-se de forma recorrente a menção a conflitos armados e guerras como um desdobramento de seu radicalismo no que concerne à discussão identitária russa. Diagnosticando os alemães como os principais responsáveis pela supressão do desenvolvimento russo, sua obra demonstra claros traços de antigermanismo já em 1908, em um texto redigido enquanto ainda cursava a universidade em protesto à ocupação austríaca da Bósnia⁶⁴, mas especialmente a partir de 1913 com textos como o irônico *Um amigo no Ocidente*⁶⁵, no qual trata de forma sarcástica a contribuição germânica à sociedade russa – no qual ainda vai mais longe ao afirmar que decorre justamente de uma imunidade conferida pelo ancestral tártaro uma relativa resistência do russo em relação a esta peçonha.

⁶⁴ DOUGLAS, 1987, p. 226-228

⁶⁵ DOUGLAS, 1987, p.243-246

Em outros artistas, como Kruchenykh ou Burluk, a guerra pouco figura, demonstrando que o apelo da mesma aos futuristas russos não foi total, além de certamente não uniforme.

Observa-se que, por outro lado, o prosseguimento dos anos e a inesperada persistência da guerra refletiram diretamente sobre a percepção de determinados artistas sobre a mesma, como evidenciam determinados escritos dos mesmos dois artistas acima mencionados. Deve-se entender que, à parte as demais repercussões da guerra sobre os futuristas que ainda serão debatidas, a eclosão da guerra transcorreu em um período em que estes artistas tinham a idade para serem conscritos, o que resultou no envio ao front – e em muitos casos, à morte – de diversos destes artistas⁶⁶.

Em *Uma gota de Piche*, de 1915, Mayakovskii novamente direciona duras palavras aos integrantes da crítica artística, da academia, e de quaisquer outros que para ele possam ser considerados passadistas. No entanto, tal como no manifesto anterior abordado, sua retórica atravessa pela imagem da guerra, que se demonstra alterada em relação à exaltação antes presente. Reproduz-se abaixo um fragmento deste texto, de modo a ilustrar esta alteração:

Este é um ano de mortes: quase todos os dias os jornais choram alto em luto sobre alguém que morrera antes que fosse seu tempo. Todo dia, com lágrimas doces, os diários entoam lamentos sobre o imenso número de nomes massacrados por Marte. Quão nobres e monasticamente severos os jornais de hoje aparentam. Eles se vestem com as roupas pretas dos obituários, com a cristalina lágrima de um necrológio em seus olhos brilhosos. É por isso que vem sendo particularmente enraivecedor ver estes mesmos jornais, normalmente enobrecidos por seu luto, relata com júbilo indecente uma morte que me é próxima.

Quando os críticos, vestidos uniformemente, carregaram pela suja rua – a rua da palavra impressa – o caixão do futurismo, os jornais bradaram por semanas: “ho, ho, ho! É o que ele merece! Leve-o! Finalmente!”. (...)

Senhores! Vocês realmente não sentem pena por aquele jovem extravagante rapaz, de cabelo ruivo bagunçado, meio bobo, um pouco mal-educado, mas sempre, oh! sempre, desafiador e impetuoso? Por outro lado, como vocês podem entender a juventude? Os jovens aos quais somos queridos não retornarão em breve do campo de batalha; mas vocês, que permaneceram aqui com pacatos empregos em jornais ou outros negócios desta estirpe; vocês, que são fracos demais para erguer uma arma; vocês, velhacos cheios de ruga e cabelo grisalho, vocês estão preocupados em descobrir a maneira mais suave de passar ao próximo mundo e não com o destino da arte russa.⁶⁷

Observe-se que a utilização de palavras como “massacre”, bem como a alusão sentimental àquele que perde a sua vida no front, como que se sacrificasse pelos passadistas que não o merecem, são características ausentes no texto de 1914.

⁶⁶ Benedikt Livshits e Nikolai Burluk são exemplos de russos que foram conscritos e mortos no front ocidental.

⁶⁷ MAYAKOVSKII, Vladimir. **A Drop of Tar**: “A speech to be delivered at the first convenient occasion” (1915) in: LAWTON, 1988, p. 100-101.

Na produção de Khlebnikov também a guerra assume gradativamente um tom negativo, e não purificador, especialmente em decorrência da conscrição do escritor e de suas várias tentativas de dispensa, apenas gerando resultados em 1916. Nestes textos – e em cartas enviadas a conhecidos durante o período – a guerra e a ignorância daqueles que a lutam são retratados como fatores que sufocam a criatividade e a potência de Khlebnikov, o constringendo mais do que libertando-o.

A guerra afetou também os futuristas indiretamente na medida em que reduziu drasticamente o espaço e a demanda para o consumo de produções artísticas em uma Rússia que, após um ano de conflito, já experimentava crises de abastecimento, críticas abertas à guerra por parte de segmentos da população e desorganização social decorrente das mobilizações de guerra. Tal circunstância não apenas reduziu o escopo da ação cultural futurista, como a forçou ao que se pode entender como um “recoo estratégico”, na medida em que teve que se aproximar justamente dos artistas que vinha criticando desde 1913 para exibirem suas obras de forma adequada. Os manifestos demonstram, entretanto, que a retórica futurista não fora conciliatória, ainda que a prática tenha demonstrado que esta aproximação fora engendrada pela necessidade. Em um manifesto de 1915, intitulado *De agora em diante me recuso a falar mal mesmo das obras de idiotas*⁶⁸, de Davi Burliuk, observa-se o diagnóstico da apresentação conjunta de obras futuristas e de outras orientações não como um compromisso futurista, mas como uma demonstração do sucesso do futurismo em penetrar na “cidadela do gosto”, dentro da qual poderia efetuar sua revolução de forma mais efetiva. Observe-se o fragmento abaixo reproduzido:

A cidadela do velho gosto estava sendo mantida firmemente nas mãos do público e dos críticos de arte (...). Três anos se passaram... e o que ocorreu: nosso sagaz público geral, ainda que não compreendesse e entendesse, ao menos aceitou o cubismo, futurismo e a *liberdade do ato criativo* (grifo do autor).

Os portões da cidadela estão escancarados.

Agora revolucionar, destruir, pregar, socar a testa do leitor seria como invadir um portal desimpedido!

Eles nos aceitaram – ao menos concordaram e estão concordando em escutar-nos. *O momento para criatividade começou* (...).

Todo Simbolista tem um futurista embaixo do braço⁶⁹.

A partir da leitura do fragmento acima, espera-se que se demonstre evidente o tom dado à interpretação de Burliuk no que concerne a uma suposta conciliação entre futuristas e aqueles que antes estes criticavam: uma conciliação sem qualquer tipo de recoo futurista, mas

⁶⁸ BURLIUK, Davi. **From now on I refuse to speak ill even of the work of fools** (1915), in: LAWTON, 1988, p. 95-99.

⁶⁹ BURLIUK, Davi. **From now on I refuse to speak ill even of the work of fools** (1915), in: LAWTON, 1988, p. 96.

sim decorrente da inexorável vitória do progresso sobre o passado, que agora intensificaria-se com a derrubada da fortaleza que antes protegia os cânones obsoletos.

* * *

Os futuristas demonstram, em um momento ou outro de suas produções pré-revolucionárias, a aplicação de um recurso que, para eles, parecia ser capaz de fomentar sobre um suposto adormecido e insensível público a pujança necessária para se realizar as rupturas que estes artistas almejavam: o estranhamento.

Épater les bourgeois era um termo já utilizado entre os modernistas parisienses durante o século XIX, e é diretamente a esta experiência que se relaciona o recurso futurista ao estranhamento, o qual amplifica consideravelmente os atos e, conseqüentemente, as reações, de estranhamento se os compararmos com as ações dos modernistas do século XIX. Consiste, em linhas gerais, em recorrer-se ao chocante e ao estranho para se incutir uma reação inesperada daquele que observa, a partir da qual seu entendimento acerca dos limites do que é aceitável e corriqueiro – ou seja, daquilo que não é chocante – é abalado e, talvez, conseqüentemente questionado.

Entre os futuristas russos, o recurso ao estranhamento e ao choque foi uma ferramenta utilizada na empreitada pela libertação da potência humana que pretendiam realizar. Através de determinadas opções, estes artistas esperavam que suas obras se provassem “difíceis” aos seus leitores ou espectadores, desafiadoras e chocantes, de modo a forçá-los a refletir sobre os limites que tornam estas obras difíceis, e a retirá-lo da rotina de utilização cíclica de cânones construídos que, em decorrência da defesa da tradição artística, pareciam ao público verdades perenes e incontestáveis acerca do que configurava o bom gosto e a arte de qualidade.

Este recurso pode ser observado na produção de diversos destes artistas, de forma variada. A linguagem transracional dos cubo-futuristas, bem como suas experimentações formais e visuais no corpo literário, ofereciam esta experiência ao leitor. O raionismo de Larionov, como o mesmo indica em seu manifesto fundador, é uma proposta artística que inevitavelmente gerará resistência aos partidários do suposto bom gosto, o que é positivo para Larionov. Afirma que

Aquilo que é valioso para um amante de pintura encontra sua expressão máxima na pintura raionista. Os objetos que vemos nas nossas vidas não possuem papel aqui, mas aquilo que é a essência da pintura em si pode ser demonstrado aqui da melhor forma possível – a combinação da cor, sua saturação, a relação entre massas coloridas, profundidade, textura (*faktura*); qualquer um que seja interessado por pintura pode alocar sua total atenção a estas coisas.

(...) Com isso inicia-se a verdadeira libertação da pintura e sua vida de acordo com suas próprias leis, uma pintura auto-suficiente, com suas próprias formas, cores e timbres.⁷⁰

O mesmo se observa em uma grande variedade de manifestos, alguns já citados, inclusive. A imposição do suprematismo de Malevich no contexto artístico moderno era, para o próprio autor, uma situação de inevitável estranhamento, o qual era visto como uma fase, uma experiência, necessária para o progresso humanos – nas artes, neste caso⁷¹. De forma não tão clara e direta, porém claramente presente, observa-se como um traço comum a uma grande quantidade destes artistas, em diversos de seus escritos e obras, a preocupação – e mesmo o objetivo – com o choque, com o exagero, com o escândalo. Linguisticamente falando, ao menos, não seria esta extrapolação uma experiência transcendental, se por real entendemos os limites que configuram nossa existência cotidiana?

Uma prática que, talvez melhor do que todas as outras, demonstre a aplicação do recurso do estranhamento enquanto uma tática de questionamento dos limites do usual, foi a pintura facial realizada por diversos futuristas antes da revolução.

A pintura facial consistia na ornamentação dos rostos – e mesmo membros – dos próprios artistas futuristas e da sua exibição pública desinteressada. Burliuk diversas vezes fora visto com seu nome escrito em sua testa – tendo inclusive se apresentado desta forma durante a turnê de 1913. Ilya Zdanevich, Larionov e Goncharova adornaram-se frequentemente com arranjos raionistas, bem como outros artistas – Mayakovskii, por exemplo. A pintura facial acompanhava outras práticas de estranhamento, como o uso de indumentária atípica – a camisa amarela de Mayakovskii – ou a colher de pau substituindo o botão da camisa de Malevich.

O ato de pintar-se foi apresentado de forma organizada por Zdanevich e Larionov em 1913, através do manifesto *Porque nós nos pintamos: Um manifesto futurista*⁷². Neste manifesto, a pintura facial é apresentada como uma prática especialmente adequada para a expressão individual da experiência humana diante da fugacidade da vida social moderna. Os signatários do manifesto, portanto, guiam por dois argumentos principais a sua explanação e defesa sobre esta prática.

⁷⁰ LARIONOV, Mikhail e GONCHAROVA, Natalya. **Rayonists and Futurists: A Manifesto** (1913) in: BOWLT, 1988, p.90-91.

⁷¹ Vide fragmento citado na página 15.

⁷² ZDANEVICH, Ilya e LARINOV, Mikhail. **Why we paint ourselves: A futurist manifesto** (1913) in: BOWLT, 1988, p.79-83. Para uma tradução completa do manifesto em questão, vide anexo, p. III-IV.

Em primeiro lugar, pela reafirmação da autonomia do homem e por sua superação sobre a natureza. Enquanto a prática de maquiagem já era uma prática antiga na sociedade observada, afirma-se que tal prática se limitava a uma tentativa de “imitar a terra”, de operar apenas dentro dos limites impostos por ela, e tentar humildemente sobreviver às suas imposições. A pintura facial, por outro lado, era de natureza diversa. Composta a partir de cores de escolha do artista, misturadas pelo mesmo, tinha por intuito complementar a capacidade do mesmo de se expressar naquele dado momento. Era uma afirmação de sua própria autonomia, da liberdade alcançada pelo homem simbolizada pelo ato de transpor os limites da formação natural do homem complementando-a com adereços essencialmente humanos e modernos.

Em segundo lugar, pela transitoriedade característica da pintura facial quando contrastada com formas de expressão permanentes, como a tatuagem. A tatuagem, apesar de possibilitar também uma afirmação humana expressiva como a acima mencionada, era incapaz de acompanhar as inevitáveis mudanças e variações tão características dos tempos modernos, de dar conta das infindáveis experiências cotidianas que constantemente reformulavam a realidade presente e as expectativas de cada um dos homens que habitavam este cenário moderno. A pintura facial pode ser apagada, como o passado pode ser superado. Ela é mais expressiva, porque o indivíduo que a “veste” tem ciência desta transitoriedade e não precisa se preocupar com a eventualidade de não mais se adequar ao que a mesma expressa. Por isso, é também mais sincera. A tatuagem, diferentemente da pintura facial, é representativa de um presente que, ao se tornar passado, não deixa de influenciar o presente, e compromete a capacidade de se buscar, no mesmo presente, o futuro. A pintura facial é justamente o contrário; ela é apenas presente e, em sua prática, é também futuro, pois o ato da pintura já vislumbra a existência de pinturas subseqüentes.

Desta forma, a prática da pintura facial – uma prática que inevitavelmente resultava em estranhamento e horror por parte dos transeuntes que, de acordo com o que poderiam afirmar os futuristas, ainda estavam acorrentados aos grilhões do bom gosto – é defendida como uma forma especialmente adequada para a expressão da experiência moderna. As ações que se pretendem permanentes, na conjuntura diagnosticada por estes artistas, serão fardos a serem depois carregados por gerações futuras, que necessariamente terão o ônus de erguê-las ou destruí-las. Ações de pretensões e natureza transitórias, por outro lado, na medida em que se realizam com consciência de sua inevitável obsolescência, são certamente, aos olhos destes artistas, mais sinceras e adequadas às velozes e fugazes mutações da vida moderna.

* * *

Ao fim deste capítulo, se deve observar com tanta maior clareza a profunda heterogeneidade do que se pode entender por futurismo russo, bem como a certa tensão que deve sentir um historiador ao aplicar uma categoria convergente que se pretenda abarcar tamanha diversidade. O futurismo na Rússia, entretanto, pode e deve ser entendido como um fenômeno único, e nisso jaz a sua relação com a experiência moderna russa. Esta foi sentida de formas diversas entre russos de determinadas persuasões, seu potencial destruidor e criador sentido das mais diversas maneiras e, conseqüentemente, expressos com igual ou mesmo maior diversidade. Nas artes, houve aqueles que buscaram acelerar o que se poderia – ou que se esperava – alcançar a partir de todas as possibilidades que estas mudanças estavam a apresentar. A isto chamamos futurismo. Não há dúvida que, em virtualmente todas as outras esferas da vida social russa, houve aqueles que também, tal como os futuristas, ainda que em intensidades diversas, buscaram acelerar o futuro a partir de suas ações presentes, e promover ativamente a redenção futura do presente humano, vista no horizonte de forma diversa por tantos indivíduos de diferentes entendimentos. Entre eles, os que partilharão no próximo capítulo os esforços analíticos aqui realizados: os bolcheviques.

II. Arte e Revolução

O Futurismo e a Construção de uma Cultura Soviética

(1917 – 1921)

Para uns a norquinha,
Para outros o buraco dela.
É assim que a república
representativa se revela

Autoria de Mayakovskii, escrito por Isadora Maleval

Que se permita que gerações
diversas vivam separadamente

Autoria de Khlebnikov, escrito por
Jougi Guimarães

Nós não usurpamos o poder,

nós somos adivinhos do futuro.

“futurismo” não é uma entre muitas orientações artísticas,

mas a única orientação viva...

“futurismo” não é um estado da

arte, mas o único caminho correto

para o desenvolvimento de uma arte universal humana.

[Autoria de Nikolai Punin, digitado e editado por Rodrigo Maia]

Entre a última semana de outubro e a primeira semana de novembro, Petrogrado e Moscou foram conquistadas pelos revolucionários bolcheviques, os quais encarregaram-se de extinguir o governo provisório que havia sido formado em resposta às insurreições internas que assolavam o império e a subsequente renúncia do último tsar, Nicolau II da dinastia Romanov. A partir das conquistas das “duas capitais”, o partido bolchevique pretendia irradiar sua visão revolucionária e fomentar, interna e internacionalmente, a construção de uma nova sociedade, moldada a partir dos princípios do marxismo leninista.

A conquista do poder por parte dos bolcheviques, no entanto, não resultou de uma maciça sublevação popular contra uma instituição de autoridade já desprovida de consenso, mas da ação organizada e simultânea de indivíduos participantes de um partido muito específico em sua natureza, cujo objetivo era o de conquistar a superestrutura que os permitiria a envergadura para a construção de novos organismos de administração a nível nacional e para extinguir os antigos. A tomada de Petrogrado configurou-se, portanto, de forma semelhante a um tradicional golpe de estado, realizado pelo partido de vanguarda de Lenin e por seus revolucionários profissionais⁷³.

A discussão acerca da classificação dos eventos de outubro como “golpe” ou “revolução” não cabem à temática aqui desenvolvida e, portanto, poucas palavras serão a ela dedicadas. Que a tomada do poder pelos bolcheviques se configurou tal como um golpe, não se pode discutir. É inteiramente discutível, entretanto, a posição daqueles que parecem crer que a noção de “golpe” e o conceito “revolução” são de alguma forma auto-excludentes. Diante das evidências e da produção historiográfica contemporânea, parece igualmente indubitável que o golpe de outubro tinha pretensões e objetivos passíveis da caracterização revolucionária, e que as medidas bolcheviques que seguiram a conquista da capital foram nada menos do que isso. Seria, inclusive, inteiramente coerente com as noções leninistas de antecipação da revolução através do uso de revolucionários profissionais a realização de um golpe que, por antecipar-se à conscientização popular acerca de sua exploração, agiria por definição sem seu apoio maciço.

⁷³ Os termos “revolucionário profissional” e “partido de vanguarda” fazem parte do vocabulário revolucionário leninista, e aqui são utilizados com esta conotação. Não se deve confundir este uso da palavra vanguarda como uma aplicação indiscriminada do mesmo vocábulo que se aplica à arte de vanguarda – ainda que, no que diz respeito ao futurismo russo, ver-se-á que de fato há semelhanças estruturais. A noção de partido de vanguarda resulta da premissa de que a revolução global dependia – ou ao menos poderia ser grandemente acelerada – da ação de revolucionários profissionais que tivessem claramente o objetivo em mente de derrubar a ordem burguesa e instaurar uma ditadura do proletariado que visasse a implantação de uma nova ordem socialista. De acordo com este pensamento, estes revolucionários deveriam agir em nome das massas, as quais, devido às estratégias exploratórias da burguesia, eram mantidas em obscuridade e estupor, se encontravam incapazes – ou impedidas, para se utilizar da escatologia marxista – de realizarem voluntariamente a sublevação da ordem burguesa, como havia previsto Marx.

Em fins de 1917, portanto, apresentava-se aos bolcheviques um novo desafio, infinitamente mais complexo do que o objetivo anterior de vitória sobre o governo de Kerenski: a construção de uma administração socialista.

O partido bolchevique antes da revolução não era um partido numeroso. O arquétipo do partido de vanguarda de Lenin era por definição um de estrita hierarquia e comando, com rigorosos regulamentos internos e objetivos definidos⁷⁴. Não era, portanto, um partido de massas, como o partido social-revolucionário⁷⁵, ou mesmo um que aceitasse de forma relativamente indiscriminada operários – muitos dos quais acabavam afluindo para os mais conciliatórios mencheviques⁷⁶. Um desafio especialmente irônico, portanto, apresentava-se a Lenin e seus revolucionários, vitoriosos em outubro: se a conquista da superestrutura e a ignição da revolução poderiam ser realizadas por um grupo pequeno, porém treinado e direcionado, de revolucionários, a irradiação da revolução requisitaria um número muito superior de adeptos às visões da revolução. Este número teria também que ser conquistado – e para tal, o rigor que antes se impunha aos revolucionários profissionais do partido de vanguarda não poderia ser transposto de forma integral.

Após 1917, portanto, a luta dos revolucionários do partido bolchevique passara a ser uma de convencimento e imposição. Militarmente, o recém-formado exército vermelho fora despachado para as mais diversas e remotas áreas do antigo império russo, tendo como sua principal tarefa garantir que as ordens do Sovnarkom fossem seguidas e que a revolução de fato alcançasse estas regiões⁷⁷. Economicamente, uma campanha de desapropriação de terras

⁷⁴ Tal rigor se observa também na formação da estrutura que visava organizar o fomento à revolução global, o Komintern. A partir da avaliação dos vinte e um pontos, critérios rigorosos contra os quais eram medidos os partidos comunistas dos demais países, este rigor fica evidente, bem como o relaxamento destes critérios, no início da década de 1920, coincide com o novo direcionamento que paulatinamente permeou a política soviética, entre outros aspectos, no que diz respeito à filiação ao partido comunista.

⁷⁵ O partido social-revolucionário gozava de amplo apoio popular antes da revolução, sendo o partido de orientação socialista com maior aprovação na Rússia antes de 1917. Este apoio derivava especialmente das áreas rurais, na medida em que o programa deste partido, afastado do marxismo e demonstrando grande afinidade às propostas coletivistas dos eslavófilos e populistas do século XIX, melhor se adequava às ânsias e desejos do campesinato russo, tradicional e ortodoxo.

⁷⁶ A doutrina menchevique, que garantia que a revolução proletária deveria respeitar à faseologia revolucionária do processo histórico tal como o definiu Marx, era certamente mais palatável àqueles de persuasões mais moderadas na Rússia, se comparados aos bolcheviques. A título de exemplo, vale mencionar que, enquanto os mencheviques apoiaram consistentemente o sindicalismo que formava-se e consolidava-se na Rússia desde a virada do século, observa-se entre bolcheviques a denúncia desta prática como uma perversão pequeno-burguesa que desinflava, ao invés de potencializar, a luta de classes.

⁷⁷ Apesar da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas só ter sido formada em 1923, a formação de repúblicas socialistas federadas soviéticas já, durante a guerra civil, configuraram-se sob a autoridade do partido comunista russo. Em seguida a vitórias de golpes revolucionários nas regiões vizinhas à Rússia – auxiliados militar e financeiramente pelo PC russo – a formação do novo governo revolucionário se configurava já em dependência

e de socialização das mesmas buscava cooptar o apoio das massas camponesas e das bases do exército russo que era composto majoritariamente por membros de ocupações agrárias. Politicamente, observa-se na postura dual do partido também a busca pelo consenso, pois se por um lado a Cheka fora formada com o intuito de impedir e sufocar quaisquer ações contra-revolucionárias – e que a despeito da caracterização da mesma como “secreta” a Cheka era certamente conhecida pela população, tal como os órgãos repressores políticos tsaristas que também se pretendiam secretos – por outro observa-se uma postura certamente conciliatória e inclusiva em relação a determinados segmentos da sociedade russa que, durante o império, ocupavam posição no mínimo secundária – dentre os quais os judeus ocupam talvez a posição de maior destaque⁷⁸.

A luta pelo convencimento precisava de números. Os quadros administrativos bolcheviques precisavam ser providos por indivíduos ao mesmo tempo capazes e ideologicamente desejáveis. Neste momento, o futuro da revolução não estava claro sequer para seus empreendedores. Muitos russos, de forma compreensível, recusaram a iniciativa bolchevique das mais diversas maneiras, recusando-se inclusive a trabalhar sob o regime – ao menos até serem considerados contra-revolucionários e punidos ou ameaçados com punição. Certamente entre muitos russos – em especial entre aqueles com maior acesso a educação – havia um grande grau de ceticismo em relação às possibilidades de sucesso da ação bolchevique de buscar uma paz unilateral com a Alemanha e a estatização de todos os investimentos internacionais feitos no país à revelia dos interesses franceses e ingleses. A própria paz que propunham os bolcheviques – uma que conferia à Alemanha consideráveis anexações, como se concretizou em Brest-Litovsk, encontrou resistência entre diversos russos, não apenas entre os militares⁷⁹. A isso se somam as notícias da crescente e diversificada resistência interna encontrada pelos revolucionários, desde os combatentes da

ao partido russo. Esta dependência se apresenta, em especial, pela delegação de determinadas prerrogativas estatais à autoridade russa, resultando efetivamente que determinadas pastas ministeriais – como a de assuntos internacionais – fosse gerida não pelo governo da própria república federada, mas sim pelo governo russo.

⁷⁸ Richard Pipes, por exemplo, atesta para as possibilidades de inclusão de judeus em áreas antes a eles vedadas após outubro – entre elas, mesmo a filiação ao partido. No entanto, Pipes ressalta que esta inclusão não resultou nem foi resultado de uma alteração significativa da percepção social que se tinha do judeu. Pelo contrário, afirma que os judeus que se filiavam ao partido virtualmente se “convertiam” ao mesmo, denunciando suas antigas persuasões e por vezes cometendo maiores abusos anti-semitas que seus pares.

⁷⁹ Diversas manifestações que poderiam ser entendidas como anti-germânicas podem ser observadas entre as produções de diversos artistas aqui contemplados, e a naturalidade com a qual a discutem parece indicar que não estavam sozinhos em suas posições. Apenas uma pesquisa à parte poderia, entretanto, diagnosticar a intensidade e amplitude deste anti-germanismo que, parece certo, se apresentava entre diversos russos no início do século XX,

linha tcheca e outros movimentos armados financiados ou estimulados de outra forma pelos aliados a movimentos de emancipação na Ucrânia, todos estes desafios impostos ao recém-nascido exército vermelho e ao seu comandante-em-chefe, Trotski. A sociedade russa durante as décadas anteriores às revoluções de 1917, ainda, presenciou uma constante e prolongada apresentação da esquerda revolucionária – e em especial o bolchevismo – de forma intensamente negativa nos veículos de veiculação de informação e formação de opiniões. No que diz respeito à administração do governo, a situação era ainda pior, na medida em que o apoio ao socialismo – e especialmente aos bolcheviques – advinha em sua grande maioria de indivíduos menos educados da sociedade russa, sendo os antigos membros da burocracia tsarista em grande número indispostos a participar desta nova iniciativa ou entendidos pelos bolcheviques como ideologicamente perigosos⁸⁰.

Durante estes anos, no que concerne aos esforços bolcheviques relativos à construção de uma administração cultural soviética, observa-se uma nítida e informativa aproximação entre estes e os artistas que, de acordo com os parâmetros aqui vigentes, podem ser chamados futuristas. Esta aproximação se manifesta a partir do provimento de cargos da estrutura administrativa do âmbito cultural soviético por tais artistas, o qual fora motivado por uma série de circunstâncias e afinidades que serão contempladas a seguir.

Na nascente estrutura administrativa soviética, que burocratizava-se e se multiplicava à medida que os desafios e exigências da administração do vasto território russo exigia, uma imensa parcela dos assuntos que podem ser subscritos a um âmbito de “política cultural” deve ser atribuída, especialmente durante os primeiros cinco anos da experiência⁸¹, ao Comissariado de Esclarecimento do Povo, o Narkompros⁸². Ao Narkompros competiu a tarefa

⁸⁰ O exército talvez seja o mais claro exemplo desta deficiência pois, a partir de meados da Guerra Civil se tornou cada vez mais recorrente a prática de recorrer-se aos militares de alta patente da administração tsarista para a liderança – supervisionada por comissários – do exército vermelho, diante dos reveses numerosos que o mesmo encontrava que eram julgados decorrentes da inexperiência ou inaptidão daqueles que eram, por questões ideológicas, colocados à sua frente. A utilização destes especialistas de posição ideológica duvidosa pelo governo soviético decorreu da combinação entre as necessidades do governo soviético formado em outubro e de sua longevidade. Por um lado as necessidades do partido por indivíduos especializados sempre fora uma questão de pauta enquanto, por outro, a sustentação continuada do governo proclamado em outubro e a intensidade de sua presença em virtualmente todos os aspectos da vida cotidiana soviética, são talvez os mais relevantes fatores para justificar o aumento relativo da incorporação destes indivíduos a atividades do estado soviético.

⁸¹ Este aposto se deve à progressiva redução das prerrogativas do Narkompros após a morte de Lenin e o início do direcionamento governamental de Stalin, aqui exemplificado pela remoção da gestão do Vkhutemas – a principal instituição superior de estudo artístico e de ofícios artesanais como têxteis, madeira e metais – do âmbito do Narkompros e sua alocação sob a autoridade do Vesenkha (Conselho Econômico da União)

⁸² Narkompros é uma contração de *Narodnyi Komissariat Prosvesheniya*, também encontrado pela sigla NKP. A ressalva que se faz aqui relativa à amplitude de sua atuação no decorrer dos anos que seguiram à revolução se deve à realocação de prerrogativas originalmente do comissariado a outros órgãos, durante os primeiros anos do governo de Stalin.

de reestruturação e administração da educação soviética, à comissão de periódicos, pinturas, obras literárias e cênicas subsidiadas pelo estado, produção de propaganda, entre tantas outras. A aproximação entre os futuristas e o projeto revolucionário se torna manifesto especialmente a partir da observação da quantidade de artistas passíveis de serem inseridos nesta conceituação que acabaram por prover cargos no interior da estrutura administrativa cultural soviética – alguns de notável amplitude, em termos de autoridade. Tatlin, por exemplo, fora uma das principais figuras do narkompros até 1921, quando retirou-se para dedicar-se, sob a chancela e o financiamento do estado, ao seu *Monumento à III Internacional*⁸³; Rodchenko chefiou a divisão de museus, tendo amplo controle sobre o estabelecimento de comissões artísticas e sobre a alocação do patrimônio artístico soviético entre os museus do território⁸⁴; Natan Altman organizou com financiamento público festivais de celebração cívica sob a chancela do comissariado, sendo inclusive responsável por um dos mais bem-recebidos festivais públicos destes primeiros anos, de acordo com James von Geldern⁸⁵; outros, ainda, integraram o colegiado do IZO⁸⁶, como Olga Rozanova, Osip Brik e, novamente, Natan Altman, ou, ainda, cargos docentes e mesmo administrativos nas novas instituições superiores de ensino artístico que se formariam no espaço da RSFSR⁸⁷. A lista é extensa, contendo

⁸³ Vide anexo, p.XXIII

⁸⁴ Como se explanará mais adiante, há claras indicações de que muitos destes artistas utilizaram-se das prerrogativas de seus cargos para privilegiarem produções de uma determinada orientação artística em detrimento de outras, ou mesmo para satisfazer suas causas pessoais. Camila Gray aponta tal prática a Rodchenko, que utilizou-se de sua autoridade junto ao Narkompros para encomendar um número elevado de obras de artistas reconhecidamente futuristas ou para alocar em locais distantes obras que considerava passadistas. Cf GRAY, 1971, p. 230-231

⁸⁵ VON GELDERN, J. **Bolshevik Festivals, 1917-1920**. Los Angeles: University of California Press, 1993, p. 96-98. A recepção do espetáculo organizado por Altman é apenas um dos exemplos que se observa passíveis de serem contrapostos àqueles que, de forma generalizante, afirmam que as intervenções artísticas públicas futuristas – bem como as suas obras – eram rechaçadas e incompreendidas pelo público em geral, ou mesmo que encontraram maciça resistência por parte da maioria tradicionalista do partido que parecia preferir uma arte mais tradicional e representativa. Exemplos como este demonstram que, apesar de terem de fato encontrado resistência, os futuristas encontraram também no público e no partido apoio, sem o qual tais manifestações e obras não seriam viabilizadas.

⁸⁶ IZO – Otdel Izobrazitelnykh Iskusstv – Departamento de artes visuais. Dentro do *Narkompros* havia também departamentos responsáveis por outros ramos da produção cultural-artística, dentre os quais pode-se destacar os departamentos TEO (responsável pelo teatro) e MUZO (responsável pela música). Ainda que a presença de artistas de orientação futurista seja especialmente notável neste departamento, seus números também são consideráveis em outros campos da arte soviética, com exemplos como Aleksei Gan e Vseleвод Meierkhold no teatro.

⁸⁷ RSFSR - República Socialista Federada Soviética da Rússia

também artistas como Malevich, El Lissitzkii⁸⁸, Rodchenko, Varvara Stepanova, Liubov Popova, entre outros, já mencionados ou não⁸⁹.

O provimento de cargos da administração cultural soviética por artistas futuristas⁹⁰ decorreu não apenas da necessidade numérica já explicitada, mas também de uma diversidade de fatores que contribuíram para, do ponto de vista ideológico, sustentar esta movimentação. Alguns pontos de semelhança dentre os que serão explicitados abaixo poderiam também ser observados se este olhar comparativo fosse exercido sobre artistas de outras orientações não-futuristas, em maior ou menor grau⁹¹. No entanto, somam-se a estes fatores outros que, por serem específicos ao futurismo, contribuíram também para esta aproximação.

Afinidades ideológicas entre futuristas e bolcheviques podem ser identificadas antes mesmo de 1917. Os brados futuristas pela destruição dos cânones e limites tradicionais que “congelavam”⁹² o desenvolvimento artístico e atravancavam o progresso do entendimento das propriedades intrínsecas à produção artística; sua crítica intensa sobre aqueles que se beneficiavam desta estagnação; suas convicções acerca do efeito pernicioso da tradição do passado sobre o presente e, conseqüentemente, o futuro; sua ênfase na modernização da vida e na emancipação do homem diante da opressão da natureza; em especial, seu desejo por autonomia diante da opressão europeia – como entendiam – que tinha por resultado a atrofia do progresso russo, não apenas nas artes mas em todas as facetas da experiência humana;

⁸⁸ Alcinha de Lazar Lissitzkii, artista de proveniência judaica que se tornaria um dos maiores representantes do suprematismo e do construtivismo pós-revolucionário, tendo trabalhado com Malevich e Chagall na universidade de Vitebsk, bem como no Vkhutemas.

⁸⁹ Não se deve concluir, entretanto, que a atuação institucional dos futuristas tenha se restringido ao Narkompros, apenas que neste comissariado pode-se observar a mais alta concentração destes artistas em seu interior. Em outros órgãos esta presença, no entanto, também se observa – dentre os quais se destaca a atuação de Mayakovskii no Rosta (*Rossiskoe Telegrafnoe agentstvo* – Agência Telegráfica Russa), onde produziu centenas de suas *janelas Rosta* (*Okna Rosta*), obras de propaganda tais como as que se observa no Anexo, p. XXI

⁹⁰ Aqui exclui-se especialmente a diretriz programática ego-futurista que, após a revolução, tornou-se compreensivelmente indesejável do ponto de vista ideológico e, em uma realidade em que o financiamento e edição de obras artísticas era prerrogativa quase que exclusiva do estado – estado este em que a influência de artistas que de forma virulenta criticavam os ego-futuristas antes da revolução foi considerável – os partidários desta orientação futurista se viram sem espaço. Igor Severyanin, o ego-futurista que mais fora aclamado antes da revolução, por exemplo, acabaria por se assentar na Estônia, produzindo poemas para publicações de pequena circulação e empalidecendo diante da tiragem e espaço que receberam, por exemplo, Mayakovskii, Rodchenko e Lissitzkii.

⁹¹ A valorização de parâmetros estéticos orientais na arte de Martiros Saryan e Mikhail Vrubel, por exemplo, demonstra que a valorização de outras influências ou facetas culturais não-europeias não se limita ao primitivismo russo e às reflexões futuristas que a ele podem ser relacionadas.

⁹² A utilização da imagem de congelamento é utilizada pelo futurista Kruchenykh quando este se refere aos constrangimentos extra-linguísticos impostos ao progresso da linguagem. A utilização desta caracterização pode ser encontrada em KRUCHENYKH, A. *The Word as Such* (1913), in: LAWTON, 1988, p. 61.

todos estes são aspectos do discurso de muitos futuristas que encontraram, em diferentes graus de consonância, eco no interior da ideologia soviética em formação, e que facilitou intensamente a aproximação entre ambas as partes⁹³.

Outro fator que complementou a afinidade ideológica acima sugerida entre futuristas e bolcheviques consistiu no voluntarismo futurista em relação à possibilidade de participação no projeto iniciado em outubro de 1917. Enquanto a grande maioria dos artistas de todas as outras vertentes resistia a conformar-se com o que ocorrera em outubro, foram os futuristas que com maior entusiasmo e número responderam aos apelos bolcheviques por artistas que se apresentassem para contribuir à causa revolucionária. Em meio a uma considerável parcela da comunidade artística russa que observava o desenrolar da revolução com maus olhos e gemidos de desgosto, destoam as palavras de Mayakovskii, que bem ilustram as bases para a colaboração entre bolcheviques e futuristas durante estes primeiros conturbados anos da experiência soviética: “Aceitar ou não aceitar? Esta nunca foi a questão para mim (e tampouco para outros futuristas). Esta era a minha revolução”⁹⁴. Párias diante dos olhos da maioria dos críticos artísticos antes da revolução, rechaçados durante o governo provisório pela hegemonia conquistada por Benois⁹⁵, estes artistas demonstraram grande identificação e afinidade ideológica em relação ao projeto bolchevique, bem como o oportunismo para aproveitarem-se da abertura promovida pelos revolucionários que buscavam apoio de

⁹³ Não se deve entender, entretanto, que esta afinidade tenha se traduzido antes da revolução em compromissos partidários destes artistas para com a vertente revolucionária de Lenin. Ainda que estas afinidades em termos de idéias e objetivos possam ser observadas a partir da análise aqui empreendida, as mesmas não incorreram em um número notável de futuristas filiados ao partido antes da revolução – sendo Mayakovskii, portanto, neste caso antes uma exceção do que uma regra.

⁹⁴ Apud. WOOD, P. **The Politics of the Avant-Garde** in: GERMANO, C.; GIMENEZ, C. (orgs.). **The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932**. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1992, p. 9.

⁹⁵ De forma semelhante ao que se observa após os acontecimentos de outubro, a revolução de fevereiro que resultou na abdicação de Nicolau II e na formação do governo provisório também ofereceu possibilidades de participação a artistas que partilhassem os valores do regime. Durante este período, Gassner afirma ter desfrutado o conhecido pós-impressionista e crítico de arte russo Aleksandr Benois especial autoridade em assuntos culturais, o que resultou em uma natural marginalização da produção orientada por diretrizes futuristas. O asco de Benois em relação a arte dita de vanguarda pode ser observada já em 1910, a partir de seu artigo *Kubizm ili Kukishizm?* (Cubismo ou Ridiculismo?), bem como pelas repetidas críticas negativas formadas por ele em relação às exposições futuristas pré-revolucionárias, como a *0.10* (Zero.Dez) e a *Tramway V* (Bonde 5), nas quais se observa as primeiras exposições, respectivamente, das obras suprematistas de Malevich e dos contra-relevos de Tatlin. A criação do verbo *burluikat*, cuja intenção era a de significar fazer besteira, foi cunhado pelo crítico a partir do sobrenome dos irmãos Burliuk, membros do grupo Hiléia, sendo mais um exemplo de sua postura relativa ao futurismo. Sobre a atuação de Benois durante o governo provisório, Cf. GASSNER, H. **The Constructivists: Modernism on the way to modernization** in: GERMANO, C.; GIMENEZ, C. (orgs.), 1992, p. 299-302. Sobre a posição crítica adotada por Benois em relação a arte de vanguarda – e em especial, à futurista – Cf. SHARP, J. **The Critical Reception of the 0.10 Exhibition: Malevich and Benois**, in: GERMANO, C.; GIMENEZ, C. (orgs.), 1992, p. 39-49; BOWLT, J., 1988, p. xxiv, 69-70.

indivíduos ideologicamente afinados às suas visões revolucionárias – e para, como veremos, adequar o discurso que direcionava suas pesquisas à ideologia marxista.

A crítica artística pré-revolucionária, por sua vez, também teve uma parcela de responsabilidade em relação a esta aproximação, após a conquista de Petrogrado em outubro. Tal afirmação se sustenta a partir da denominação cunhada por críticos artísticos durante a década de 1910, que procederam a chamar os futuristas de *artistas de esquerda*, ou *artistas esquerdistas*. Considerando estes artistas filisteus, cujo ímpeto destrutivo diagnosticavam como resultante da frustração oriunda de sua falta de talento e de inteligência, acabaram por associá-los aos que, no campo político, eram por muitos das camadas mais educadas da Rússia baderneiros e ignorantes, os socialistas – e, em especial, os bolcheviques. Antes da revolução, eram pouquíssimos os artistas que de fato demonstraram especial simpatia ou mesmo aberta adesão a propostas socialistas revolucionárias – dentre os quais se destaca Mayakovskii – e mesmo em suas obras a relativa recorrência de vislumbrados futuros coletivizados ou de críticas sociais contemporâneas não pode ser diretamente interpretada como uma crítica vinculada a uma determinada corrente ideológica – tanto quanto as críticas sociais observáveis em Gogol ou Dostoevskii, este último um que fora condenado, em 1912, a ser jogado para fora do Navio da modernidade, se bem nos lembrarmos do manifesto do grupo Hiléia. No entanto, esta denominação sem dúvida contribuiu para as simpatias entre a esquerda política e o que se tornou a esquerda artística antes de 1917, corroborando as afirmativas de autores díspares como John Bowlt e Eric Hobsbawm que, ao tratar de assuntos culturais soviéticos, em coro apresentam o comissário de esclarecimento Anatolii Lunacharskii como um indivíduo afim das propostas futuristas⁹⁶.

O indivíduo escolhido para liderar o comissariado de esclarecimento fora também, portanto, um fator determinante para esta aproximação. Ele foi, como o diz Bowlt, um “vínculo vital” entre os futuristas e o governo revolucionário, na medida em que transformara em 1917 suas simpatias pré-revolucionárias pela arte radical destes indivíduos em um voto de confiança e apoio para a admissão destes à estrutura soviética em formação.

⁹⁶ BOWLT, 1988, p. xxxiii; HOBBSAWM, E. **Era dos Extremos**: O Breve Século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 2ª Ed., p. 187.

Lunacharskii foi comissário do esclarecimento entre 1917 e 1929⁹⁷. Antes da revolução, era resumidamente um jornalista e crítico de arte, de devoção fervorosa ao pensamento marxista desde os quinze anos. Sua escolha para o cargo não fora acidental. A lealdade de Lunacharskii para com o pensamento marxista e o projeto socialista era inegável – especialmente aos olhos dos revolucionários vitoriosos em 1917. Em um artigo de 1933⁹⁸, imediatamente posterior à morte do ex-comissário do *Narkompros*, Trotski demonstra sua admiração por Lunacharskii e, em algumas de suas afirmativas, exemplifica virtudes que observava no ex-comissário. Trotskii escreveu: “As idéias revolucionárias, para Lunacharskii, não constituíam um entusiasmo de juventude: Elas o penetraram até o mais profundo dos nervos e dos vasos sanguíneos”⁹⁹. Em outro momento deste pequeno artigo, talvez ainda mais relevante, consta a seguinte afirmação: “Lunacharskii, como sabemos, era impulsivo, mas *conciliador* (grifo nosso)”¹⁰⁰. Ademais, Lunacharskii compartilhava com Lenin e Trotskii certas posições acerca do rumos culturais a serem trilhados pelos revolucionários durante estes primeiros anos da experiência revolucionária, bem como dos compromissos que estes rumos precisavam assumir diante das necessidades materiais e estratégicas maiores relativas à sobrevivência e expansão da revolução. No entanto, demonstrando a convicção a que Trotski fez menção, Lunacharskii decaiu junto à drástica reorientação cultural que se observa sob Stalin ao fim da década de 1920 e, em especial, durante a década de 1930.

A posição partilhada por Lunacharskii, Lenin e Trotski, à qual acima se faz menção, resumia-se na constatação de que uma cultura especificamente soviética ainda não poderia existir, tendo a revolução eclodido há tão pouco tempo. Entendia o processo de formação desta especificidade cultural proletária como algo que naturalmente transcorreria se aqueles encarregados pelo encaminhamento da sociedade socialista em direção ao comunismo fossem responsáveis e competentes em seus direcionamentos. Um destes, por sua vez, era o de assimilação crítica do legado pré-revolucionário, o qual considerava de inegável valor intrínseco, porém de forma igualmente inegável contaminado em múltiplos níveis pelos traços

⁹⁷ Em 1929, descontente com os rumos que tomaram a política cultural soviética sob Stalin e em claro desfavor no interior do cenário político soviético, Lunacharskii – que antes da revolução e em seus primeiros anos se observa repetidamente próximo a Trotskii, fisicamente ou em seus escritos – fora retirado do posto que até então ocupara. Em 1933 fora apontado para o cargo de embaixador soviético na Espanha, porém não assumiu o posto, tendo morrido durante o trajeto.

⁹⁸ TROTSKI, L., **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007, p. 207-211.

⁹⁹ TROTSKI, *Op. Cit.*, p. 208.

¹⁰⁰ TROTSKI, *Op. Cit.*, p. 210.

perniciosos da sociedade e do *ethos* burguês. No fragmento abaixo, escrito em 1920, pode-se observar, nos próprios termos marxistas do comissário, a formulação que pretendia nortear os esforços formativos do Narkompros. Este fragmento se insere em um texto publicado no *Arauto do Teatro* – entre outras publicações, provavelmente – cujo objetivo é o de expor as principais diretrizes e princípios a serem observados nas medidas por vir do comissariado.

Enquanto reconhece que o momento de estabelecer-se princípios inquestionáveis da estética revolucionária ainda não chegou, a Seção de Arte do Narkompros e o Comitê Central de Todos os Trabalhadores da Arte considera essencial elucidar de forma adequada e precisa os princípios básicos através dos quais suas atividades serão guiadas.

(...) a nova arte proletária e socialista pode apenas ser construída sobre os alicerces de todas as nossas aquisições do passado. Ao mesmo tempo reconhecemos que a preservação e utilização dos genuínos valores artísticos que adquirimos da velha cultura é indisputavelmente uma tarefa do governo soviético. Nesse aspecto o legado do passado deve ser purificado impiedosamente de todas as influências de degeneração e corrupção burguesa (...). Em geral, o proletariado precisa assimilar o legado da velha cultura não como um pupilo, mas como um poderoso, consciente e incisivo crítico¹⁰¹.

Visando fomentar a formação e o desenvolvimento de uma cultura autóctone à sociedade soviética, a diretriz imposta pelo comissariado foi, portanto, a de encorajamento a todos os *fronts* de pesquisa e produção cultural – excetuando-se àqueles considerados contra-revolucionários. Lunacharskii demonstrava em seus escritos justamente a expectativa de que, a partir da interação livre entre produções esteticamente diversas, constrangidas igualmente pelos limites e construções criados espontaneamente pelo desenvolvimento da sociedade proletária, bem como de uma crítica avaliação e apropriação do legado artístico que apenas parcialmente se deveria pensar como contaminado pelo germe capitalista, se formaria de maneira igualmente espontânea uma configuração cultural – e artística, obviamente – específica àquela sociedade. Esta política satisfazia, da mesma forma, o direcionamento conciliatório que se observa na política soviética durante estes primeiros anos, na medida em que vetava a participação política apenas a artistas indispostos a contribuir à causa revolucionária. O voluntarismo futurista adquire, sob esta luz, uma relevância ainda mais nítida, na medida em que a postura assumida por Lunacharskii – bem como a participação ativa de artistas não-futuristas, como Aleksandr Blok, Sergei Esenin e Evgeni Zamyatin para a produção de obras artísticas alinhadas às visões revolucionárias – demonstram que as vias para tal participação não estavam bloqueadas *a priori* a não-futuristas, e que o provimento de cargos públicos por futuristas decorreu não apenas de uma afinidade entre estas duas partes e da ação protecionista destes futuristas que visava ampliar a dominação desta vertente sobre a

¹⁰¹ LUNACHARSKII, A. e SLAVINSKII, Y., *Theses of the Art Section of Narkompros and the Central Committee of the Union of Art Workers Concerning Basic Policy in the Field of Art* (1920) in: BOWLT, 1988, p.184.

autoridade cultural soviética, mas também pela falta de intenção participativa por parte de diversos artistas de outras orientações – muitos dos quais emigraram imediatamente após 1917.

Foram diversos, portanto, os fatores que contribuíram para que se configurasse, durante os anos do Comunismo de Guerra, a mútua aproximação entre comunistas e futuristas após 1917. Os próprios constrangimentos materiais da guerra, que levaram Trotski a afirmar que a questão artística não merecia urgência¹⁰², garantiram aos futuristas amplo espaço para, no interior de suas prerrogativas estatais, operar de forma parcial e apenas realmente receber reprimendas durante os anos 20, quando o escrutínio partidário voltou-se com maior atenção a estas questões em decorrência das vitórias do exército vermelho e do encaminhamento positivo do esforço de guerra civil – ainda que a vitória dos revolucionários tenha sido pírrica, tendo deixado a Rússia arrasada e as lealdades ao governo, no subterrâneo, ainda longe de hegemônicas.

A convivência política que decorreu desta aproximação entre comunistas e futuristas, entretanto, paulatinamente demonstrou que estas afinidades não resistiriam ao pragmatismo revolucionário. Diante das necessidades materiais e estratégicas que se impunham àqueles que buscavam viabilizar o futuro da revolução, e da diretriz conciliatória que destas decorreria, o que se observa a partir da continuada ação política destes artistas de esquerda no interior da estrutura administrativa soviética é um afastamento entre as posições de ambas as partes, contribuindo para o crescimento de tensões que, especialmente sob Stalin, durante a década de 1920 e 1930, retirariam paulatinamente destes artistas a chancela que receberam em 1918 – como há de se ver no próximo capítulo.

O que fazer a respeito do legado artístico-cultural pré-revolucionário foi a principal questão responsável para o abalo que se observa na relação entre estas partes, pois a partir desta que se pode compreender os principais pontos de fricção entre as diretrizes culturais desejadas pelo Partido e por Lunacharskii e as expectativas culturais ambicionadas por estes artistas de esquerda.

Da perspectiva política, se pode-se presumir alguma sobriedade por parte do governo bolchevique, é evidente que a destruição indiscriminada do patrimônio cultural pré-revolucionário não seria uma decisão sábia, e que conseqüentemente a decisão por direcionar a política cultural soviética por uma diretriz conciliatória e seletiva em relação ao legado pré-revolucionário é compreensível. A despeito do que a teoria socialista pensasse sobre o

¹⁰² TROTSKI, 2007, p. 116

nacionalismo e as formações identitárias do período pré-revolucionário, era inegável que para a vasta maioria dos habitantes do território russo seu país ainda existia e havia certos valores e símbolos que os faziam identificarem-se com sua pátria, região, religião, tradições etc. – o que a Guerra Civil deixaria ainda mais claro. Além disso, apesar do parecer marxista de que o nacionalismo era irrelevante e ilógico em uma sociedade sem classes e de solidariedade planetária, e conseqüentemente nocivo à manutenção desta, a posição de Lênin neste assunto foi uma de sobriedade e gradualismo pragmático: permitindo a expressão regional cultural dentro de certos limites, Vladimir Ilich esperava que a identidade nacional ou regional desaparecesse gradualmente, na medida em que a marcha do processo histórico se fizesse perceber entre os proletários da Rússia e – esperava-se – do planeta. Tal posição era simplesmente mais uma faceta da postura acima representada pela referência a Lunacharskii, a qual resumia-se a permitir que o efeito continuado das ações da ditadura do proletariado formassem gerações que gradualmente e espontaneamente formassem uma cultura comunista autóctone.

Em um estado de proporções leviatânicas como o soviético, que levava inclusive Souvarine ao trocadilho de “Ditadura do Secretariado”¹⁰³, a hegemonia de um grupo relativamente coeso como o dos futuristas – cujas dinâmicas identitárias apresentam um vínculo comum mais intenso do que entre artistas contemporâneos de outras vertentes – no interior de um órgão administrativo como o Narkompros tornou possível a configuração de um claro desequilíbrio de forças. A ação dos futuristas neste segmento da administração soviética de fato direcionou as decisões do Narkompros a um claro favorecimento daqueles que partilhassem seus valores artísticos, demonstrando descompasso em relação à diretriz permissiva de Lunacharskii. Desafiavam a liberdade formal defendida pelo comissário argumentando que a produção de artistas de outras orientações formais, como realistas e simbolistas por exemplo, eram contra-revolucionárias, ainda que seus conteúdos fossem julgados ideologicamente adequados pelo partido. Conseqüentemente, afirmavam que qualquer forma de expressão artística que se formasse a partir da comunicação com tais plataformas contra-revolucionárias seria estruturalmente comprometida, corrompida desde sua concepção. Consideravam a produção destes artistas essencialmente burguesa, apenas disfarçada por um tema aparentemente proletário ou ideologicamente palatável, e afirmavam ser pernicioso para a extinção destes valores burgueses e para a formação de uma sociedade proletária. Em extremo contraste com a política conciliatória adotada por Lunacharskii com o

¹⁰³ Apud. WOOD, P., in: GERMANO, C.; GIMENEZ, C. (orgs.), 1992, p.12

aval da cúpula do Sovnarkom, estes artistas repetidamente advogaram a obliteração do legado artístico-cultural pré-revolucionário, considerando isso um passo inevitável para a formação de uma sincera cultura proletária, livre de contaminações burguesas e de passadismo. De certa maneira, esta posição não seria incompatível com o *modus operandi* bolchevique pré-revolucionário, pois os futuristas, tal como o partido de Lenin e Lunacharskii, viam-se realmente como vanguardistas que antecipavam conscientemente o futuro e que sabiam o que faziam, agindo sem o respaldo popular para o benefício do mesmo, quase como ascéticos e desinteressados heróis do progresso artístico-cultural. A diferença é que, conquistada a vitória em 1917, estes artistas não acompanharam o nítido reposicionamento do partido, em busca de cooptação e consenso às custas – de acordo com a perspectiva destes artistas – da objetividade e da pureza de sua busca por seus objetivos últimos.

Durante estes primeiros anos, não há talvez exemplo mais evidente da parcialidade com a qual os futuristas se utilizaram de suas prerrogativas administrativas do que o periódico *Arte da Comuna*, editado pela seção IZO do próprio Narkompros.

O papel deste periódico deve ser posto em contexto para que não se superestime ou subestime sua importância ao analisar-se suas repercussões sobre a esfera cultural soviética durante sua circulação – entre 1918 e 1920. Certamente, este não era o periódico de maior circulação na Rússia soviética, muito distante em números sua tiragem se comparada a jornais como o *Pravda* ou *Izvestiya*. No entanto, aos grandes jornais soviéticos pouco espaço se alocava a questões culturais – exceto no que concerne a eventos públicos, como festivais – durante este período, estando o governo completamente comprometido com os esforços da guerra civil e da promoção da revolução mundial – enquanto relegava a uma posição secundária, como a referência a Trotski já demonstrou, assuntos desta ordem. Coube, portanto, em geral a periódicos específicos e de menor tiragem o papel de principais suportes para a produção de artigos em relação a produção artística soviética. Mesmo entre eles, o *Arte da Comuna* não estava sozinho, tendo como uma especial contraparte o periódico de Gorki – *Novaya Zhizn*, ou *Nova Vida* – gozando, entretanto, da chancela do comissariado e de seu financiamento – enquanto Gorki e outros editores de periódicos diversos necessitavam do respaldo e apoio de edições não-vinculadas ao governo diretamente, como o *Proletkult*¹⁰⁴. O

¹⁰⁴ O *Proletkult* – Proletarskaya Kultura, ou Cultura Proletária – foi uma organização formada em 1917, antes dos eventos de outubro. Fundado por Aleksandr Bogdanov e tendo entre seus contribuintes em algum momento de sua história ilustres como Gorki e o próprio Lunacharskii, o *Proletkult* defendeu avidamente sua autonomia em relação ao governo soviético, mantendo-se desta forma até o início da década de 1920, quando fora forçado a aceitar a tutela do partido para suas atividades. Bowlt afirma que a autonomia continuada do *Proletkult*, que fora mais longeva do que qualquer outra no campo das artes, se deveu à sua fundação prévia à revolução. Pode-se

que torna o *Arte da Comuna* uma publicação especialmente relevante para a análise aqui proposta não é a sua tiragem, mas a sua natureza editorial. Este era o periódico *do governo* que tratava de questões específicas do campo das artes; esta chancela, em uma configuração política como a soviética, em que o estado possui imensas proporções, torna-o relevante por corroborar a autoridade que se observa investida sobre os artistas de orientação futurista após outubro de 1917.

Neste, observa-se de forma consistente a publicação de artigos que indicam o futurismo – ou uma arte que partilha a maioria de seus parâmetros, quando opta-se por não utilizar diretamente o vocábulo – como a natural expressão artística da revolução, interessada no progresso e na aceleração do futuro. Afirmavam que os demais direcionamentos artísticos antiquados eram desprovidos de ferramentas, incapazes, de resolver os problemas que eram postos diante da sociedade soviética e de desenvolver novos caminhos e novas potencialidades a serem trilhados por esta sociedade em formação. Pelo contrário, era necessária a formação de uma nova arte, adequada a uma nova sociedade, tarefa que os futuristas estavam, segundo seu raciocínio, em posição ímpar para realizar, na medida em que esta fora sua preocupação básica durante os anos anteriores. Este posicionamento é observado não apenas a partir da quantidade avassaladora de artigos que o indica, mas igualmente pela aberta adoção desta postura pelo corpo editorial do periódico, como um editorial de 1919, no qual se pode ler:

Sem dúvida alguma a sociedade socialista terá seu próprio estilo de vida, sua própria ciência, e sua própria arte; e, é claro, esta ciência e esta arte vão se diferir, não apenas em seus objetivos, mas em suas técnicas e seus métodos em relação a tudo que existira anteriormente.
(...) esta arte deve ser livre do passado e odiar o passado tanto quanto a classe trabalhadora o odeia.

Adicionalmente, bem exemplifica a posição predominante do periódico a seguinte passagem de Nikolai Punin, publicado em fins de 1918 neste periódico:

O problema da arte proletária não está ao alcance do Proletkult, dos Andarilhos¹⁰⁵, e muito menos dos individualistas do Mundo da Arte¹⁰⁶. Apenas os jovens, afiliados

complementar esta afirmação atestando a vasta popularidade da fundação após a revolução, que possuía ateliês por toda a Rússia e, em 1920, angariava quatrocentos mil membros.

¹⁰⁵ Os Andarilhos compunham um movimento artístico realista iniciado em 1863, que se caracterizou pelo rompimento com os cânones acadêmicos da época, optando por pintar a Rússia “como ela era”, e promovendo exposições itinerantes que atravessavam a Rússia. A tradição realista itinerária ainda existia no período do artigo, e artistas autodenominados andarilhos ainda expunham suas obras pela RSFSR e, depois, por tora a URSS.

¹⁰⁶ *Mundo da Arte* foi um grupo criado em 1898 em São Petersburgo (e editor de revista homônima), considerado responsável pela introdução do modernismo europeu na Rússia, entenda-se, os impressionistas e pós-impressionistas, em especial franceses. O grupo se desfez em 1904, e muitos de seus participantes seguiram caminhos diversos, mesmo que ainda fossem reconhecidos por seu empreendimento passado. Dentre seus

ao chamado movimento “futurista”, sabem, e sabem muito bem, o que querem, e apresentaram em toda sua extensão o problema da arte proletária e, naturalmente, ninguém mais é capaz de solucioná-lo. Nós não usurpamos o poder, nós somos adivinhos do futuro. “Futurismo” não é uma entre muitas orientações artísticas, mas a única orientação viva... “Futurismo” não é um estado da arte, mas o único caminho correto para o desenvolvimento de uma arte universal humana¹⁰⁷.

Estes fragmentos representam uma tendência na produção deste periódico, que destoa da conciliação que as circunstâncias da guerra impôs aos futuristas entre 1914 e 1917, assemelhando-se à postura belicosa e antagonista observada nos principais manifestos cubo-futuristas. Jogar não apenas Pushkin, Dostoevskii, Tolstoi do navio da modernidade, mas também Severyanin, Blok, Belyi, Gorki, e todos os demais que se provassem indispostos a desprender-se do passado e da segurança da tradição em prol da incerta investida pelo progresso e pelo futuro. Esta hostilidade do periódico aos praticantes de outras correntes artísticas faria com que Lunacharskii, após apenas três números, visse a necessidade de alertar seu corpo editorial sobre suas “tendências destrutivas no que diz respeito ao passado e sua inclinação, quando falando enquanto uma escola específica, de falar em nome do governo”¹⁰⁸. Ainda que a tensão resultante do descompasso entre estes artistas e as diretrizes do Narkompros tenha apenas motivado uma real perda de terreno político para estes artistas a partir dos primeiros anos da década seguinte, já em 1918 pode-se encontrar exemplos deste descompasso e desta tensão nascente. Em 1918, Lunacharskii receitara uma colher de antídoto; porém, em 1932, as ações de Stalin a respeito da ação cada vez mais destoante destes artistas mais se assemelhariam a uma amputação.

* * *

Dentre as prerrogativas do Narkompros estava também a tarefa de formação de uma estrutura educacional superior artística que correspondesse às necessidades de progresso e

participantes os mais ilustres seriam Benois, visto como líder do grupo e cuja presença posterior no campo artístico seria sentida primariamente enquanto crítico conservador, Diaghilev, conhecido pelos balés que organizara na Europa posteriormente e Bakst, conhecido cenógrafo que contribuíra para diversas produções de Diaghilev.

¹⁰⁷ Fragmento do artigo de Punin, intitulado “Futurismo – Uma arte do estado”, publicado no quarto número do *Arte da Comuna*, em dezembro de 1918. Tradução a partir de tradução prévia para o inglês, presente em LODDER, Christina. **Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917-1920**. in: *Art Journal*, Vol.52, No. 1, *Political Journals and Art, 1910-40* (Spring, 1993). Los Angeles: College Art Association. pp. 24-33.

¹⁰⁸ Fragmento do artigo “Uma colher de Antídoto”, publicado no quarto número do *Arte da Comuna*, de dezembro de 1918. Tradução a partir de tradução prévia para o inglês, presente em LODDER, 1993, p. 24-33.

desenvolvimento da nova ordem proletária. As ações do Narkompros para este fim configuram mais um exemplo no qual se pode observar resultados efetivos das afinidades entre o comissariado e as diretrizes avançadas pelos futuristas, podendo-se a partir de tal observação corroborar a conclusão acerca da participação direta ou, ao menos, de uma tendência no interior do comissariado simpática aos critérios que guiavam as pesquisas destes artistas, que os diferenciavam das demais orientações: a formação da estrutura superior de ensino dos ofícios artísticos.

A partir de 1918, sob a autoridade do comissariado de esclarecimento, foram criados Ateliês Estatais Livres¹⁰⁹ (Svomas) estabelecimentos de ensino superior artístico cuja configuração desafia inclusive o seu entendimento enquanto uma instituição. Na medida em que foram estabelecidas com a finalidade última de promover uma formação de profissionais em arte voltada às finalidades e necessidades da revolução, as diretrizes pedagógicas que alicerçam os Svomas são esclarecedoras enquanto indicadores da posição do Narkompros acerca da melhor maneira de alcançar tais objetivos.

Os Svomas foram criados sobre as estruturas das instituições acadêmicas russas pré-revolucionárias, fechadas após outubro. A Academia Imperial de Petrogrado, por exemplo, tornou-se o Svomas de Petrogrado, enquanto no mesmo ano dois Svomas foram criados em Moscou aonde antes funcionavam o Instituto de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou e a Escola Stroganov de Artes Aplicadas.

A nova tendência pedagógica que se pretendeu aplicar aos Svomas pelo Narkompros, entretanto, em nada se assemelhava à estruturação do ensino acadêmico. O Svomas consistia em uma reunião de ateliês, como o nome diz, livres, os quais se atrelavam basicamente apenas por seu vínculo comum ao Narkompros, pelo propósito revolucionário ao qual deveriam contribuir e por partilharem o mesmo espaço físico. À parte disso, estes ateliês funcionavam de forma auto-suficiente e com pouco escrutínio governamental ou mesmo institucional. Demonstrando uma semelhança palpável ao anti-academicismo que se observa de forma especialmente pronunciada entre os futuristas, os Svomas prezavam em sua estrutura por uma diretriz organicista, na qual esperava-se que a escola fosse capaz de se auto-regular em resposta às necessidades da revolução, de que na medida em que seriam ateliês abertos à iniciativa do proletariado, que as demandas destes seriam a força motriz e, simultaneamente, o princípio de equilíbrio e regulação daqueles – diretriz organicista esta que, como há de se ver, está também tacitamente presente às propostas construtivistas mencionadas a seguir, e que,

¹⁰⁹ Svomas: *Svobodniye Gosudarstvenniye Khudozhestvenniye Masterskiye*.

diferentemente do anti-academicismo mencionado, não se observa em propostas não-futuristas como a dos Andarilhos, na qual as divisões e os limites artísticos são entendidos como intrínsecos, e não meramente construídos. Da mesma forma, esta diretriz subverte a hierarquia acadêmica, conferindo aos alunos autoridade considerável sobre os assuntos dos ateliês, dando-lhes a prerrogativa de eleição de diretores para os ateliês aos quais se filiassem, de participar ativamente de determinadas áreas da administração dos ateliês ou mesmo de trabalhar em um ateliê sem direção¹¹⁰.

A admissão aos Svomas, por sua vez, não era regida pelos constrangimentos pré-revolucionários tradicionais como o mérito acadêmico ou conhecimentos prévios, em parte justamente porque tal entrave artificialmente comprometeria a suposta capacidade de auto-regulação que os ateliês, em tese, demonstrariam – tal como se observa nas regras de admissão para o Svomas, dentre as quais há um limite de idade, mas que se caracteriza antes pela ausência do que pela imposição de limites – “Todos aqueles que desejam receber uma formação artística especializada tem o direito de entrar nos Ateliês Livres Estatais. (...) A apresentação de diplomas não é necessária”¹¹¹.

Da mesma maneira, nos documentos que conferiam forma ao Svomas se pode observar os ecos da política conciliatória do Narkompros, que tornar-se-ia um ponto de tensão entre artistas de esquerda e o comissariado. Tal como fora publicado no *Izvestiya* em 1918, por exemplo, no Svomas os alunos “agrupam-se em função das correntes artísticas das quais se sentem próximos; fazem o mesmo nos ateliês especializados, quando estes existem”¹¹². Se o consenso partidário acerca da verdadeira arte proletária era o de que esta deveria ser formada organicamente a partir do progresso da revolução, então este desenvolvimento deveria ocorrer nestas instituições de ensino, as quais deveriam, obviamente, ser gerenciadas com as mesmas preocupações conciliatórias e organicistas.

Estas diretrizes organicista e conciliatória, entretanto, foram aplicadas em um momento em que, como se viu, no interior do Narkompros a maioria de artistas de esquerda refletia uma considerável influência destes sobre a política cultural soviética e um relativo afastamento – ainda que decrescente – de artistas de “outras correntes” – para usarmos a terminologia do documento acima – em relação ao governo soviético. Como resultado,

¹¹⁰ MIGUEL, J. **Arte, ensino, utopia e revolução**: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930). São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. p. A-1 a A-18, *passim*.

¹¹¹ MIGUEL, 2006, p. A-4.

¹¹² MIGUEL, 2006, p. A-5

observa-se um número considerável de professores de orientação futurista operando nestes ateliês livres. A liberdade oferecida pela estrutura dos Svomas ao docente, que regia seu ateliê como achasse melhor e que supostamente era apenas influenciado pelos instrumentos de autorregulação que pareciam, a Lunacharskii e Shterenberg, inerentes à iniciativa, resultaria em um sectarismo futurista, interessado em manter esta configuração e, conseqüentemente, opondo-se ao tom conciliatório de Lunacharskii também no plano do ensino artístico superior.

* * *

A esta altura, deve já ter se tornado evidente que a identificação e aproximação observada entre bolcheviques e futuristas não apenas decorreu das necessidades circunstanciais daqueles e de uma afinidade ideológica entre o pensamento político dos primeiros e as diretrizes artísticas dos segundos prévia aos eventos de outubro, mas também de um ativo esforço por parte dos futuristas em cultivar estas afinidades e aprofundá-las. Em outras palavras, a leitura de diversos escritos de artistas futuristas após 1917 demonstra sensíveis mudanças de discurso em relação ao que se afirmava antes da revolução, mudanças estas que decorreram, ao menos em grande parte, da intenção destes artistas em afinarem-se às diretrizes ideológicas e aos objetivos do projeto soviético – ainda que se resguardassem ao direito de discordar de forma autônoma daqueles que se apresentavam como as autoridades deste projeto, ou mesmo de tacitamente contestar esta autoridade com a sua própria, efetiva ou suposta. Observa-se, inclusive, por parte daqueles artistas que ativamente participaram da administração pública soviética, a utilização parcial desta autoridade para construir e fortalecer estes vínculos, bem como para defender-se com o escudo do estado das críticas daqueles que deles discordavam – os quais frequentemente também estavam dentro da estrutura estatal¹¹³. Isto não deve inculir ao leitor a impressão de que as alterações observáveis entre as propostas destes artistas depois da revolução, se as compararmos às pré-revolucionárias, tenham decorrido de oportunismo e cálculo político por parte dos mesmos – ou não apenas disso. As afinidades acima delineadas não apenas devem apresentar fatores que permitam entender, de acordo com a perspectiva do partido, a viabilidade de participação destes artistas para a realização de tarefas públicas, mas também as motivações destes artistas em voluntariamente contribuírem com um projeto que, durante os primeiros anos da

¹¹³ Christina Lodder faz menção, por exemplo, à necessidade recorrente dos editores do *Arte da Comuna* em defender as ações empreendidas pelo IZO Narkompros, criticadas por outros periódicos desvinculados ao governo ou mesmo por parte de outros comissariados e membros do partido. Cf. LODDER, 1993, p. 29.

revolução, muitos consideravam fadado a um fracasso quase imediato. Dessa maneira, as adequações ideológicas e os novos direcionamentos tomados por estes artistas após a revolução não deve ser cingidamente dissociado de um genuíno desejo da grande maioria destes em ativamente contribuir com o sucesso da mesma¹¹⁴.

Uma das características que permeiam uma considerável parcela do que se pode entender por futurismo russo é o que se pode definir como uma dicotomia entre impulsos de construção e desconstrução. Por isso deve-se entender uma preocupação que permeia as obras de quase todos os autores aqui já mencionados, bem como muitos outros, em dissecar e investigar as características intrínsecas da produção artística e a de, a partir do conhecimento formado através da aplicação de um método investigativo baseado na experimentação artística e análise formal, manipular as propriedades específicas a uma determinada modalidade artística – pintura, escultura etc. – conscientemente durante a produção de uma obra. A partir desta manipulação, esperava-se um resultado superior em termos artísticos, e conseqüentemente o que se poderia entender como um progresso neste campo, alcançado a partir da aplicação do método desconstrutivo acima mencionado. O que se observa, após outubro de 1917, é uma transformação em relação ao que se pode entender por esta dicotomia, bem como acerca do peso atribuído a cada uma das partes desta dicotomia. Esta transformação, por sua vez, fora motivada diretamente pelo desejo dos artistas de esquerda de alinharem-se à ideologia marxista-leninista.

Antes que se discuta esta transformação, entretanto, talvez seja pertinente uma mais detida discussão sobre estas duas facetas, que melhor pode ser exemplificada a partir da apresentação comparativa de duas propostas artísticas que se inscrevem no interior do heterogêneo futurismo russo: o *Suprematismo* de Malevich e a *Cultura de Materiais*, de Tatlin. Ambas propostas, lançadas em 1915 em exibições separadas apenas por alguns meses, apresentam tal dicotomia em suas diretrizes programáticas – por vezes de formas semelhantes, inclusive. Como há de se ver, entretanto, o aspecto desconstrutivo se apresenta com maior evidência na proposta de Malevich, enquanto as potencialidades construtivas mais claramente se evidenciam nas teorizações de Tatlin.

O Suprematismo deriva seu nome da posição de seu autor, que declarara que a arte pictórica deveria ser produzida respeitando-se a supremacia daquilo que lhe é específica –

¹¹⁴ Inclusive, poder-se-ia argumentar que mesmo a utilização de influência política de forma parcial, voltada para beneficiar uma determinada orientação em detrimento de outras, é uma ação coerente com a postura de vanguarda partilhada por estes artistas e pelo partido bolchevique pré-revolucionário, à qual já se fez repetidas menções – especialmente na medida em que os requerimentos para a admissão ao partido e para a participação na administração pública se tornavam mais flexíveis, em decorrência das necessidades materiais e humanas que se impunham aos revolucionários.

recebendo a cor papel central – em detrimento de constrangimentos exógenos e alheios à arte pictórica – como a perspectiva e aquilo que dela decorre, como a simulação de luz e sombra. No que concerne à dicotomia que aqui nos interessa, a mesma pode ser resumida a partir da própria expressão de Malevich, que resume seu objetivo: tornar-se “o zero da forma”¹¹⁵. Em outras palavras, pretendia Malevich destituir a forma de todos os constrangimentos artificiais e dominá-la em seu estado natural, manuseando-a portanto sem estes impedimentos. Suas obras, portanto, não devem apenas ser entendidas como produtos auto-suficientes, mas igualmente a partir de uma visão holística e processual que abarque a totalidade dos experimentos de seu autor e daqueles que a ele se apresentam, pois a partir daí uma genealogia do progresso de seu entendimento acerca de supostas “leis naturais da arte” poderia ser formada e, esperava-se, continuada. Isto pode se observar em obras de questionamento canônico e estético como *Quadrado Preto*, *Círculo Preto*, bem como na excepcionalmente experimental série *Supremus*, entre tantas outras¹¹⁶. Malevich certamente conferia a estas obras o estatuto de obras de arte por seu próprio direito, afirmando que elas possuíam a capacidade de gerar uma reação de ordem artística naqueles que as observassem; entretanto, não as desvinculava umas das outras, observando-as em conjunto como parte do processo que o levaria ao “zero da forma”.

A noção de desconstrução no Suprematismo, portanto, é de natureza finita. Observável nas pesquisas e obras de diversos futuristas, este ímpeto desconstrutivo se justifica pela constatação da existência de vícios que a tradição e a canonização impuseram ao ofício artístico, e pelo desejo futurista de “purgar” as artes desta influência e de desvendar suas chaves fundamentais, *originais*. Presume-se, portanto, que de forma escatológica se previa um momento em que esta desconstrução seria finalizada, completada, e que finalmente tornar-se-ia completamente disponível à apreensão racional da humanidade o que de fato eram as possibilidades da arte pictórica ou literária, por exemplo¹¹⁷. A mesma preocupação

¹¹⁵ MALEVICH, K. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism (1915) in: BOWLT, 1988, p.118

¹¹⁶ Vide anexo, p. XIX-XX

¹¹⁷ O próprio Malevich chegou a declarar, em 1919, após exibir sua série *Branco sobre Branco*, que a fase desconstrutiva do Suprematismo havia chegado ao fim, sendo as experimentações realizadas até então declaradas suficientes para que se reflita e analise as questões intrínsecas da arte pictórica, como a relação entre cores, as naturalidades da superposição e da perspectiva bidimensional. Seria o lógico, a partir daí, portanto, que os esforços de adeptos do suprematismo se voltassem de forma prioritária para uma fase construtiva, na qual se aplicaria o que se pode entender a partir dos esforços desconstrutivos prévios. Exemplos deste novo momento podem ser citados, como os projetos arquitetônicos do próprio Malevich ou a aplicação de valores ou motivos suprematistas em objetos do cotidiano, como xícaras e pratos – destacando-se na confecção de lousas com motivos suprematistas o discípulo de Malevich e membro do Unovis, Vladimir Suetin.

desconstrutiva escatológica se pode observar na linguagem transracional de Khlebnikov e Kruchenykh já mencionada – em especial no que concerne às pesquisas de Khlebnikov – bem como em outras experimentações formais futuristas que buscavam não apenas um efeito estético e mesmo intelectual – no caso do estranhamento – mas também uma maior compreensão acerca da natureza das potencialidades artísticas – evidentes, por exemplo, na experimentação tipográfica e espacial do grupo Hiléia, ou na pintura facial advogada pelo já mencionado manifesto de Larionov e Zdanevich, de 1913.

Na *Cultura de Materiais* de Tatlin, por sua vez, observa-se com clareza a faceta construtiva da dicotomia aqui discutida. Sua proposta pode ser resumida a partir da experimentação acerca da aplicabilidade de materiais industriais e naturais, como ferro, aço, vidro ou madeira, para fins artísticos até então pouco investigados¹¹⁸. A partir de experimentos primeiros nos quais a bidimensionalidade da pintura emoldurada era hibridizada pela tridimensionalidade de materiais que delas saltavam ou elas atravessavam, logo aboliria os constrangimentos da moldura em prol de seus famosos contra-relevos, obras de experimentação tridimensionais¹¹⁹.

Para um observador em nossos dias atuais, em Tatlin talvez a faceta da “obra enquanto parte do processo de investigação artística” seja mais evidente do que nas obras de Malevich, pois uma construção – sequer pode-se, sem ressalvas, chamar um contra-relevo de escultura – tridimensional sem qualquer intenção representativa provoca maior estranhamento a observadores do século XXI do que uma pintura com a mesma característica – tendo o abstracionismo na pintura gerado uma quantidade de obras e pesquisas muito mais numerosa do que na escultura durante o século passado. O ímpeto construtivo se demonstra com clareza em Tatlin, entretanto, pela sua preocupação experimental-investigativa em relação a aplicabilidade artística de materiais até então não utilizados desta maneira – e, portanto, imaculados pelo processo de canonização e congelamento que o método desconstrutivo visava desfazer. Em outras palavras, sua experimentação não apresentava a nítida preocupação

¹¹⁸ Suas reflexões podem ser relacionadas, portanto, aos experimentos contemporâneos de Marcel Duchamp e, especialmente de Pablo Picasso, cujas colagens tridimensionais utilizando madeira, por exemplo, datam de 1912. Segundo Gray, inclusive, a “inspiração” de Tatlin provavelmente veio diretamente do inventor do cubismo. Afirma que em 1912, com um grupo de amigos, o até então pouco conhecido Tatlin se envolveu em uma viagem para a Europa, na qual as performances musicais deste grupo – realizadas nas ruas das cidades visitadas – deveria financiar a viagem. Economizando, Tatlin supostamente viajara a Paris em busca do pintor que idolatrava, e teria pedido insistentemente para trabalhar sob o mesmo, porém teve seu pedido recusado. A coincidência entre estas datas e este contato sugerem que, talvez, a visita ao ateliê de Picasso e o contato com seus pupilos, bem como o grande interesse de Tatlin sobre as experimentações do pintor francês, tenham tido alguma parcela de influência na criação da *Cultura de Materiais*.

¹¹⁹ Vide anexo, p. XXII.

desconstrutiva de Malevich – ao menos após ele abandonar a moldura e concentrar-se em experimentos tridimensionais – mas sim uma enfática preocupação com a construção de obras até então impensáveis enquanto obras artísticas, pois utilizava-se de materiais de forma ou natureza anti-estéticas – portanto não apenas em sua natureza, como o caso do estanho, mas especialmente em suas aplicações, como o caso da madeira, que era um material tradicionalmente utilizado para fins esculturais, mas cujas aplicações por Tatlin geraram estranhamento e até repulsa. Ressalva-se mais uma vez, entretanto, que se demonstra de forma também evidente em Tatlin uma faceta desconstrutiva – inclusive antecipando diversos experimentos espaciais da década de 1960 ao construir contra-relevos que eram pendurados no teto ou fixados nas paredes – que apresenta igualmente a dimensão escatológica observada em Malevich, Khlebnikov e outros.

Estudos acadêmicos que tratam do futurismo russo pré-revolucionário, bem como a observação quantitativa de obras e de adeptos a uma ou outra proposta, demonstram uma mais numerosa e intensa aceitação do suprematismo de Malevich, entre os futuristas e críticos simpatizantes, do que das experimentações materiais de Tatlin. Entre os adeptos do suprematismo podem ser citados diversos nomes que expuseram a partir de 1915 obras que seguiam em grande parte as diretrizes programáticas suprematistas lançadas em 1915. A afinidade entre o suprematismo e o cubismo, tanto formal quanto em sua preocupação desconstrutiva, contribui ainda para a percepção de um número considerável de obras que, ainda que não demonstrem uma consciente e nítida vinculação ao suprematismo, demonstrem-se próximas ao que produziam estes artistas. Entre 1915 e 1917, entretanto, o impacto causado pelas propostas de Tatlin foi notavelmente de menor intensidade entre artistas futuristas, demonstrado pelo menor número de artistas que produziram obras de acordo com as diretrizes delimitadas pelo exemplo apresentado em 1915¹²⁰.

Aceita a premissa que consiste na afirmação da existência de uma maior quantidade de adesões e produções orientadas ao suprematismo em relação à cultura de materiais de Tatlin, sucede-se a necessidade pelo estabelecimento de uma segunda premissa, pois a partir da discussão acerca das duas se pretende contemplar determinados desenvolvimentos relevantes para a arte de esquerda revolucionária. Esta segunda premissa resume-se à afirmação de que,

¹²⁰ Entre os nomes que se pode citar de artistas que produziram obras suprematistas entre 1915 e 1917 estão: Ivan Puni, Olga Rozanova, Aleksandra Ekster, Lyubov Popova, Ivan Kliun, entre outros. Estes artistas também contribuíram com manifestos em mais de uma ocasião, como se observa em BOWLT, 1988, p.112-150. Entre aqueles que demonstram em suas produções posteriores a 1915 a consciente adesão à proposta de Tatlin, destacam-se Aleksandr Rodchenko e Gerogi Yakulov, os quais contribuíram com Tatlin para a decoração do *Café Pittoresque*, inspirada nesta experimentação, e depois tornando-se um exemplo de antecipação do construtivismo soviético antes da revolução.

após a revolução, por motivos a serem discutidos a seguir, o que se observa é, por outro lado, uma valorização de aspectos da proposta pré-revolucionária de Tatlin e a sua transformação em algo maior, bem como o declínio do respaldo dado ao Suprematismo pela comunidade artística futurista e a tendência de seus praticantes em alterar o discurso que legitimava suas pesquisas e produções suprematistas com o intuito de adequá-las às exigências ideológicas revolucionárias.

Antes da revolução, a noção de “arte pela arte” não era alheia ao futurismo. Observa-se, entre 1912 e 1917, em um grande número de manifestos, uma preocupação específica de progresso artístico que incorpora, ou ao menos se relaciona, à noção de arte pela arte – ou, em termos mais apropriados para este caso, de *progresso pelo progresso*, aqui voltado para as artes. Em outras palavras, é recorrente e hegemônico em manifestos futuristas pré-revolucionários a elaboração de teorias, propostas de pesquisas e produções artísticas voltadas ao aprofundamento do conhecimento “real” acerca das opções artísticas disponíveis àqueles que exercem este ofício, para que estes pudessem conseqüentemente aplicá-lo na produção de uma arte que, em linhas gerais, ainda se justificava pelo valor conferido a uma experiência artística singular, sentida a partir do contato com uma produção voltada especificamente para a promoção desta experiência – seja através da observação de um quadro, da leitura de um poema, ou da audição de uma música. Antes da revolução, portanto, as propostas futuristas que visavam acelerar o futuro e otimizar a conquista contínua de progresso no campo das artes não necessariamente questionavam – inclusive majoritariamente não o faziam – o consenso que concedia à arte uma função cultural específica e auto-suficiente, sendo portanto não apenas possível, mas recomendável, que a pesquisa voltada para o seu desenvolvimento fosse desvinculada de outros constrangimentos sociais¹²¹.

Nos termos ideológicos que sucederam a vitória dos revolucionários bolcheviques em outubro, entretanto, este modelo de arte tornar-se-ia obsoleto e contra-revolucionário. Na medida em que o marxismo impunha à análise social e à valoração das ações sociais o denominador comum do trabalho, e em que a função social de um trabalho era diretamente relacionado, sob a direção da ditadura do proletariado soviética, ao valor agregado do mesmo,

¹²¹ Esta tendência, ainda que amplamente presente em diversos manifestos e propostas futuristas, ao fora única. Uma segunda orientação, por exemplo, já antes da revolução exigia a transposição da arte à esfera cotidiana, como a prática da pintura facial indica. Tal tendência se resume ao ataque à noção de que a experiência estética deriva essencialmente do contato com uma “obra de arte tradicional” e à expansão das aplicabilidades da ação do artista a partir da ampliação de seu campo de ação. Ambas tendências não são auto-excludentes, mas complementares. Mesmo assim, ainda esta transposição da arte à experiência cotidiana proposta por artistas como Larionov e Zdanevich não deve ser assemelhada à arte funcional que se afirmaria após a revolução, tendo ambas justificativas e objetivos diferentes.

a noção de “arte pela arte” tornara-se incompatível com os rumos que tomava a construção da sociedade proletária. Enquanto no que concerne à direita artística¹²² esta exigência ideológica apenas resultou de forma realmente significativa em alterações programáticas fundamentais durante a década de 1920 – e, mesmo assim, podendo estas alterações ser questionadas quanto à sua intensidade – aos artistas de esquerda o mesmo constrangimento ideológico fora quase imediatamente assimilado e aplicado, contribuindo para a formação de uma nova empreitada artística, na qual a arte seria diretamente vinculada às suas aplicabilidades práticas e às suas funções sociais concretas. Tal como o vocábulo futurismo pôde ser utilizado para denominar a heterogênea produção russa que até então se discutiu, sendo a denominação *artista de esquerda* uma equivalente à primeira após a revolução, este novo rumo que resultou da adequação da pesquisa destes artistas à ideologia marxista-leninista pode também receber uma denominação específica: *Construtivismo*.

A partir de 1921, o termo Construtivismo foi adotado por um grupo determinado de artistas que propunha uma determinada abordagem acerca de um trabalho artístico que tivesse funções sociais específicas, como há de se discutir no próximo capítulo. Entretanto, o termo pode ser utilizado de forma ampla, a fim de abarcar as diferentes propostas da esquerda artística pós-1917 que partilhavam, enquanto traço comum, a postura que definia um novo papel para a arte nesta nova sociedade, um papel de contribuição ativa, utilitária e concreta para a promoção do progresso material da humanidade. Em outras palavras, vinculavam-se enquanto construtivistas aqueles que propunham, em graus de intensidade variáveis, uma produção artística guiada por preocupações e finalidades utilitárias e objetivas, auferidas a partir do discernimento das necessidades apresentadas ao proletariado e visando contribuir para o progresso material da sociedade.

Este novo direcionamento, por sua vez, enquanto demonstra claramente uma maior valorização do aspecto construtivo das pesquisas pós-revolucionárias se comparado aos manifestos anteriores a 1917, claramente transforma também as possibilidades e o papel do aspecto desconstrutivo ao qual já se fez menção. Afinal, estando agora em primeiro plano as

¹²² Diferentemente da denominação esquerdista, que fora criada pela crítica literária para designar de forma negativa os futuristas russos antes da revolução, a referência a uma direita artística não deve ser entendida como uma denominação corrente entre os meios de difusão de idéias de artistas de quaisquer orientações, antes ou depois da revolução. A menção a um “espectro de direita” das artes pós-1917 – que contemplavam os realistas e simbolistas, por exemplo – pode ser encontrada em produções acadêmicas posteriores, tal como em GASSNER, in: GERMANO, C.; GIMENEZ, C. (orgs.), 1992, p. 299. Ressalta-se, entretanto, que é tácita a aplicação desta adjetivação na medida em que a grande maioria dos artistas futuristas, após a revolução, aceitarem a denominação de esquerdistas, restando aos artistas de outras orientações, especialmente sob a perspectiva futurista, uma posição à direita – o que, inclusive, coincide com a ascensão realista em consonância com a ascensão de Stalin, após a morte de Lenin em 1924.

necessidades discernidas do proletariado enquanto diretriz de criação e reflexão artísticas, da mesma forma qualquer esforço experimental desconstrutivo estaria igualmente constrangido por esta diretriz. Que se lembre que o que justifica a noção de “arte pela arte”, ou de “progresso pelo progresso” é justamente a premissa de que os avanços que se busca, seja na arte, na ciência ou em outro campo que se julgue autônomo, serão alcançados mais rapidamente e de forma mais confiável se o processo de investigação que busca fomentar este desenvolvimento não for influenciado por fatores externos, responsáveis por constrangimentos sufocantes e tendenciosos. A faceta desconstrutiva deste construtivismo soviético em formação, portanto, resume-se ao que se entende por *arte laboratorial*¹²³, uma atividade de experimentação que tem suas hipóteses formadas a partir das questões que surgem a partir do processo de produção artística utilitária. Enquanto antes da revolução, evidente especialmente no suprematismo de Malevich e nas reflexões literárias de Khlebnikov, a desconstrução deveria antecipar a construção, pois o primeiro momento é aquele de investigação que, finalizado, permitiria a aplicação do conhecimento adquirido em um segundo momento – na medida em que as aplicabilidades não poderiam anteceder o processo investigativo que pretendia descobri-las – após a Revolução este sentido se inverte: enquanto revolucionários e construtores da nova ordem mundial comunista, estes artistas passaram a defender como seu dever a utilização do conhecimento a eles disponível para o desenvolvimento material do proletariado, oferecendo junto às suas experimentações laboratoriais uma justificativa pré-determinada, a de uma investigação especificamente direcionada para a ampliação da capacidade destes artistas em produzir obras e projetos com fins utilitários, decorrente dos desafios encontrados durante o processo – cuja demanda se encontrava nas necessidades presentes da revolução.

Ainda que reunidos por um conceito convergente comum e pela diretriz utilitária, são patentes as diferentes intensidades e especificidades das visões dos diferentes artistas que voltaram seus esforços criativos à proposta utilitária-construtivista. Em diversos escritos de um número considerável de artistas construtivistas, especialmente aqueles que ainda eram crianças em 1917 e que tiveram sua formação artística já sob os ateliês livres estatais ou sob o Vkhutemas, observa-se a constatação de que o artista deveria ser extinto, e que as preocupações de ordem artística que fossem consideradas relevantes para o progresso material e o desenvolvimento do proletariado fossem absorvidas por outros ofícios produtivos – em

¹²³ Termo usado de forma recorrente por Camilla Gray com a finalidade aqui partilhada, em geral contraposto ao termo que, na obra da autora, designa o produto final construtivista de orientação utilitária: arte de produção (*production art*).

especial a engenharia. O artista, portanto, como resultado de seu direcionamento produtivo e utilitário, deveria inexoravelmente hibridizar-se aos engenheiros, por exemplo, promovendo um profissional completo, capaz de oferecer aos seus pares o melhor do que, antes da revolução, poderiam oferecer engenheiros e artistas. A arte contemplativa – ou seja, a arte que apenas pode ser experimentada a partir da passiva relação com a obra artística – tornava-se sob esta ótica uma característica da sociedade burguesa, e sua defesa configuraria, portanto, em uma tendência contra-revolucionária. O único destino da arte, para estes artistas, era a extinção; na medida em que a praticidade, eficiência e utilidade de suas obras se tornassem os únicos critérios de avaliação deste trabalho, a imposição de mecanicidade e racionalidade ao artista se tornaria ubíqua bem como a distinção entre artista e engenheiro, nula, obsoleta. Entre alguns construtivistas do grupo Obmokhu¹²⁴, por exemplo, esta posição se apresenta com clareza, como demonstra a afirmação de Medunetskii: “A arte termina conosco”; ou nas conclusões dos irmãos Stenberg: “Eles [artistas] não servem para nada. Eles deveriam ser tratados da mesma maneira que a Cheka [polícia secreta] trata os contra-revolucionários”¹²⁵. Outros artistas, como Tatlin e Rodchenko, não profetizam a extinção do artista, mas a sua hibridização sem completa assimilação por parte do outro ofício produtivo participante – resultando em títulos como o de artista-engenheiro¹²⁶ – bem como continuam a reconhecer a importância da experimentação desconstrutiva desvinculada à preocupação utilitária – uma posição crescentemente difícil de defender, especialmente a partir do momento em que a própria arte de esquerda é posta na defensiva após a ascensão de Stalin. De forma ampla, observa-se em uma passagem de Karl Ioganson uma faseologia amplamente sustentada pelo pensamento construtivista, o qual vislumbrava, em geral, a arte utilitária em existência simbiótica com a tecnologia e o avanço científico: “Da pintura à escultura, da escultura à construção, da construção à tecnologia e à invenção – este é o caminho que escolhi e estou certo de que será esta a direção última tomada por todo artista revolucionário”¹²⁷.

¹²⁴ Obmokhu (*Obshchestva Molodykh khudozhnikov*): Sociedade de Jovens Artistas. Formada em 1919 a partir das oficinas construtivas oferecidas por Echeistov nos Ateliês Artísticos Estatais Livres (Svomas) de Moscou, a Obmokhu foi um dos primeiros grupos a adotar, de forma decidida e programática, a postura mecanicista que defendia a extinção da arte e a assimilação do conhecimento artístico ao campo da engenharia e de outros ramos da produção. Apresenta grande semelhança ao programa do Primeiro Grupo Funcional de Construtivistas, formado em 1921, ao qual pertenciam artistas conhecidos como Rodchenko, Popova, Stepanova e Aleksei Gan.

¹²⁵ GASSNER, in: GERMANO, C.; GIMENEZ, C. (orgs.), 1992, p. 299.

¹²⁶ Esta titulação não aparece apenas em manifestos e elucubrações de determinados artistas, mas foi de fato uma formação acadêmica reconhecida na União soviética até meados da década de 1930, oferecida, por exemplo, pelo Vkhutemas (*Vyshnie khudozhestvenno-tekhnicheskii Masterskie* – Oficinas Técnicas-Artísticas Superiores).

¹²⁷ GASSNER, in: GERMANO, C.; GIMENEZ, C. (orgs.), 1992, p.312.

Diante deste desenvolvimento, pode-se observar uma ponte passível de ser realizada entre a implementação da funcionalidade enquanto um critério básico para a definição da arte de esquerda pós-1917 e a valorização das propostas pré-revolucionárias de Tatlin mencionada na segunda premissa estabelecida pouco acima. Na medida em que Tatlin experimentava com as potencialidades artísticas de materiais concretos e, em sua maioria, industrializados, pouco era necessário para que estes artistas atribuíssem aos contra-relevos deste um papel precursor, a ser desenvolvido – ainda que, no que concerne à cultura de materiais pré-revolucionária, evidenciada por estes contra-relevos, as maiores preocupações de Tatlin não remetiam às aplicabilidades práticas e cotidianas de uma arte funcional que utilizasse os materiais sob escrutínio experimental, mas sim a questões estritamente artísticas, como o efeito artístico da textura dos materiais utilizados, as suas relações com o espaço negativo ao seu redor, os efeitos da luz e do ambiente sobre os mesmos, entre outros.

Ao suprematismo, entretanto, a diretriz utilitária acima delineada significou um crescente descompasso entre o que propunha antes da revolução e os rumos da pesquisa artística da esquerda revolucionário. Diferentemente da cultura de materiais de Tatlin, o suprematismo de Malevich parecia pouco capaz de sair do plano, sendo uma proposta essencialmente pictórica; da mesma forma, as aplicabilidades práticas da pesquisa suprematista pré-revolucionária eram muito limitadas – dependendo do rigor daquele que sobre isto refletia, talvez até nulas¹²⁸. O que se observa após a revolução e o surgimento desta tendência utilitária é um contemporâneo desvio também do discurso que legitimava a pesquisa suprematista em diversos de seus adeptos, buscando adequá-lo a esta exigência utilitária ou a justificá-lo de outra maneira. Enquanto Malevich demonstra resistência, ao menos até 1919, a este desvio utilitarista, evidências especialmente nítidas deste podem ser

¹²⁸ Apesar de ser uma proposta artística essencialmente pictórica, há mesmo antes da revolução evidências de sua aplicação em atividades artísticas de outra natureza, como a ópera futurista *Vitória sobre o Sol* – discutida no capítulo 4 – na qual o cenário e o figurino são compostos por composições suprematistas. Dessa forma, mesmo quando a forma suprematista era aplicada em outros meios, era uma modalidade essencialmente pictórica. As contribuições que a reflexão suprematista poderia oferecer às demais esferas artísticas baseava-se na crença de Malevich, partilhada por outros vanguardistas como Vassilli Kandinskii, de que diferentes modalidades artísticas poderiam coexistir de forma construtiva, de modo que avanços em um destes campos – como a pintura – poderia trazer novas possibilidades a outro – como a arquitetura. Esta contribuição, entretanto, seria de natureza pictórica; afinal, não seria a partir da pesquisa experimental pictórica que à arquitetura se apresentariam avanços no conhecimento da relação entre volumes de materiais diversos no espaço, por exemplo, mas sim acerca da interação das cores, da dinâmica de formas geométricas por uma perspectiva bidimensional etc. Esta mútua interferência entre campos artísticos diversos resultou, em Kandinskii, inclusive na cunhagem de um novo campo de investigação ao qual o expressionista durante a década de 20, a *arte monumental*.

observadas nos escritos de Lissitzkii ou na produção dos pupilos suprematistas de Vitebsk¹²⁹, como Nikolai Suetin. A partir do manifesto *Suprematismo na Reconstrução do Mundo*, de Lissitzkii¹³⁰, se observa a defesa de uma faceta ontológica do suprematismo, cuja orientação desconstrutiva supostamente serviria para potencializar os recursos criativos daqueles que se dedicassem às produções utilitárias às quais fazem menção os artistas da Obmokhu, por exemplo, bem como para oferecer recursos ao esforço de desenho e planejamento dos produtos que tais artistas utilitaristas realizassem¹³¹. Ainda contemplando as produções de Lissitzkii, pode-se observar em seus *prouns*¹³², por sua vez, uma experimentação que dialoga a pretensão construtiva do utilitarismo construtivista a critérios suprematistas, efetivamente afastando-se do suprematismo pré-revolucionário de Malevich e investindo na formação de algo que sirva de ligação entre a pesquisa desconstrutiva pictórica suprematista e os requerimentos utilitários laboratoriais do construtivismo; outras obras suas, como a produção *Bata nos Brancos com a Cunha Vermelha*¹³³, ainda utilizam da estética suprematista com finalidades propagandísticas, atacando mais um flanco de pesquisa que poderia legitimar o suprematismo enquanto uma orientação artística socialmente funcional. Outras aplicabilidades utilitárias para a pesquisa suprematista também foram desenvolvidas, em geral motivadas primariamente pela exigência utilitária imposta pelos construtivistas e, indiretamente, pela ideologia revolucionária. Malevich, por exemplo, após declarar ter completado a sua tarefa de desconstrução com sua tela *Branco sobre Branco*¹³⁴, investiu sobre as aplicabilidades da estética suprematista na arquitetura, como evidencia sua maquete intitulada *arkhitektonics*,

¹²⁹ A universidade de Vitebsk se tornou o foco de produção suprematista, pois foi lá que Malevich e Lissitzkii trabalharam como docentes após 1917. A alocação destes suprematistas – em especial de Malevich, em decorrência de seu prestígio entre futuristas antes da revolução – a este centro secundário atesta o desfavor do suprematismo enquanto uma modalidade de investigação artística ideologicamente afinada com os interesses da revolução. Tal desfavor se evidencia com mais clareza quando se contrapõe as posições ocupadas por estes artistas com as que ocuparam outros de orientação construtivista-utilitária, como Tatlin – chefe da seção de Moscou do Narkompros, depois titular de uma considerável comissão para viabilizar seu *Monumento à III Internacional* – ou Rodchenko – Chefe da sub-seção de museus do Narkompros, docente e, posteriormente, reitor do departamento de trabalho em metal e madeira da Vkhutemas, também em Moscou.

¹³⁰ Vide Anexo, p. XI

¹³¹ Observa-se, inclusive, uma nítida semelhança às diretrizes suprematistas na produção dos Projetistas, membros do *Primeiro Grupo Projetista*, formado em 1921, e composto por jovens artistas como Kliment Redko, Solomon Nikritin e Aleksandr Tyshler.

¹³² Proun (*Proekt Utverzhdeniya Novogo*): Projeto de Afirmação do Novo. Vide anexo p. XXIV

¹³³ Vide anexo, p. XXV.

¹³⁴ Vide anexo, p. XXV.

bem como no design de objetos do cotidiano, como bules¹³⁵; Suetin, por sua vez, tornar-se-ia conhecido por adornar com motivos suprematistas peças de louça como xícaras e pratos¹³⁶; já Popova, que se voltou à produção têxtil, demonstra nos padrões geométricos utilizados em suas estampas ecos da sua produção suprematista pré-revolucionária¹³⁷. A própria formação do grupo Unovis¹³⁸, em 1920, demonstra tanto a postura defensiva à qual o suprematismo é instigado, levando ao cerramento de fileiras por parte de seus adeptos, mesmo antes deste ano, quanto o esforço que decorre justamente desta circunstância, de articulação de justificativas diversas que permitissem à pesquisa suprematista legitimidade no interior do caminho que tomava os assuntos artísticos após 1917.

Em suma, em relação ao que se observa em manifestos e produções artísticas pré-revolucionárias, constrangimentos de ordem ideológica e a intenção destes artistas de esquerda em adequarem-se a estas diretrizes ideológicas resultaram em uma transformação da natureza da dicotomia construção x desconstrução observável presente nas pesquisas futuristas, na medida em que ambas as partes desta dicotomia, que antes da revolução justificavam-se pela busca incessante de desenvolvimento e avanço artístico sem necessariamente uma ligação direta a questões sociais, passavam a ser regidas pelo utilitarismo e pelas finalidades práticas que determinada operação ou pesquisa artística poderia oferecer à sociedade. Da mesma forma, observa-se também uma valorização do aspecto construtivo em detrimento das potencialidades desconstrutivas, submetendo à função social os rumos de pesquisa e experimentação artística – defensável, ainda, do ponto de vista econômico, dada a escassez de todo tipo de recursos durante os anos do Comunismo de Guerra.

* * *

Vitoriosos foram os bolcheviques em 1917, ao conquistarem Petrogrado em outubro, e Moscou em novembro. Esta vitória seria expandida, através das mais diversas táticas durante os anos seguintes pelos esforços incessantes do partido e daqueles que foram cooptados a seu favor.

¹³⁵ Vide anexo, p. XXVI.

¹³⁶ Vide anexo, p. XXVI-XXVII.

¹³⁷ Vide anexo, p. XXVII

¹³⁸ Unovis (*Utverдитеlei Novogo Isskustva*): Afirmadores da Nova Arte.

Vitoriosos também foram, entretanto, aqueles artistas que, antes da revolução, foram colocados à esquerda do espectro artístico russo e associados aos brados radicais dos partidos socialistas revolucionários. Pelos anos que seguiram as vitórias de 1917 os esforços daqueles que se concentravam no sucesso final da revolução mundial acabaram permitindo que, no âmbito cultural russo, o progresso revolucionário fosse delegado a mãos ideologicamente confiáveis, para que pudessem aqueles se tornar aos desafios mais urgentes que eram impostos à incessante luta revolucionária.

O termo “vitória” pode parecer forte, ou mesmo inapropriado, para indicar a posição que assumiram estes artistas futuristas após a revolução, relativamente ainda mais alta observar-se a marginalização de muitos artistas de outras orientações. Talvez um leitor possa entender a visão da rivalidade entre artistas como uma batalha a ser vencida como uma imposição teleológica do historiador, que talvez supervalorize o subtexto das divergências artísticas entre partes discordantes. No entanto, o termo é escolhido pelo embate real e constante que se configurara entre futuristas e outras orientações desde 1912, em grande parte instigado pela própria belicosidade e pelo radicalismo dos futuristas. A admissão de futuristas no interior da estrutura soviética e a crescente autoridade e respaldo que estes receberam em consequência foi, indubitavelmente, uma vitória aos olhos destes artistas que, nas palavras de Burliuk, vinham desde 1912 atacando a cidadela do bom gosto e das tradições.

Em 1917, estes artistas pareciam ter encontrado nos bolcheviques aliados ideais, igualmente interessados em derrotar aquilo que havia constituído esta cidadela, a qual estes próprios acabavam de conquistar. A partir de então, a continuidade desta aliança estava atrelada ao mútuo entendimento entre estas duas orientações – a ideologia marxista e as diretrizes artísticas futuristas – em relação ao que fazer a partir da vitória alcançada em 1917. A década de 1920, portanto, demonstrar-se-ia como o momento em que esta aliança se abalaria e extinguiria, a partir do esfacelamento da premissa acima delineada. O extremo pragmatismo político que resultou da vitória de Stalin sobre Trotski na querela de sucessão ao partido e às rédeas da revolução provou-se um rumo pelo qual estes artistas não estavam dispostos a trilhar.

Morte à arte!

Ela surgiu naturalmente

Desenvolveu-se naturalmente

E desapareceu naturalmente

Autoria de Gan, escrito por Eduardo Hallak

III. Revolução Refratada

Combates pelas Rédeas da Cultura da Revolução

(1921-1932)

Ó Destino! Não minei vosso poder
sobre a raça humana ao desvendar
o código secreto das leis através das
quais vós governais? A que espécie
de falésia serei eu acorrentado?

Autoria de Khlebnikov, escrito por Camila Corrêa

Os primeiros anos que sucederam o sucesso revolucionário de 1917 compõem um período em que, no âmbito político-cultural soviético, a presença de artistas futuristas – os artistas esquerdistas – foi notável, e em que a observação de diretrizes, parâmetros e critérios notadamente pertinentes às suas propostas pode ser percebida em diversas facetas das ações governamentais. Durante os anos de guerra civil, observou-se que a diretriz autonomista defendida por Lunacharskii contribuiu para que a construção das primeiras instituições culturais soviéticas fosse amplamente guiada pelas mãos e persuasões destes artistas – como se observa no campo educacional, com os Svomas, ou mesmo na formação dos Museus de Cultura Artística, repletos de obras comissionadas a artistas desta orientação e criados sob a autoridade do colegiado do IZO Narkompros, no qual a presença de artistas esquerdistas era majoritária. Agindo de acordo com as convicções artísticas que expunham em seus numerosos escritos – muitos destes veiculados de forma notadamente parcial por periódicos governamentais, estes subscritos a ramificações públicas do governo soviético sob forte influência futurista – tais artistas frequentemente perseguiram rumos que tácita ou diretamente excluía orientações diversas, denunciando-as como passadistas ou contra-revolucionárias.

O que se pode observar, entretanto, é que a preponderância política destes artistas seria paulatinamente reduzida até sua extinção entre os anos de 1921 e 1932. Dessa forma, poder-se-ia formular a óbvia hipótese de que determinadas circunstâncias específicas ao período anterior contribuíram para tal configuração, circunstâncias estas que a partir de 1921 se demonstrariam rarefeitas ou mesmo ausentes, dando lugar a um novo conjunto de circunstâncias menos favoráveis a este grupo. Tal como se demonstrou que, após a revolução, determinadas especificidades relativas aos primeiros anos da experiência revolucionária contribuíram para drásticas alterações em relação aos rumos culturais perseguidos na Rússia, bem como para uma sensível transformação nos papéis políticos e sociais adotados por artistas de diferentes orientações, espera-se aqui demonstrar-se que, da mesma maneira, uma nova seqüência de mudanças e rearranjos fora indiscutivelmente influenciada por uma nova gama de fatores específicos ao período posterior à vitória vermelha sobre os brancos.

Os anos em que a preponderância futurista se demonstrou presente nas ações do Comissariado de Esclarecimento foram anos em que, como se mencionou, o partido parecia relegar a um plano secundário questões de ordem cultural, diante do perigo que a resistência civil impunha à revolução e ao futuro da sociedade soviética revolucionária. Em 1921, entretanto, a cruzada proletária contra a resistência branca já era vista pelo partido como incontestavelmente vitoriosa, tendo o último general branco, o barão Petr Wrangel, exilado-se em novembro de 1920. Adicionalmente, os esparsos levantes separatistas da Criméia já

havia sido suprimidos pelo exército vermelho, bem como postos sob controle os principais focos de resistência e insubordinação camponesa nas mais diversas áreas da Rússia¹³⁹. Vencidos os inimigos declarados da Revolução, e enquanto se mantinha o alerta em relação a atividades contra-revolucionárias no subterrâneo do processo revolucionário, ascendia ao primeiro plano da agenda do partido a consolidação ideológica da revolução, coabitando neste patamar com os contínuos esforços pela ignição das próximas explosões revolucionárias pelo mundo. A produção cultural soviética, antes eclipsada pelas exigências imediatas da guerra civil, agora sofreria crescente escrutínio partidário, resultando em uma repercussão mais intensa e imediata aos agentes desta esfera qualquer mudança de direcionamento adotada pelos patamares superiores da hierarquia política soviética.

* * *

À guerra civil seguiu a NEP¹⁴⁰. Destruída por sete anos de guerra contínua, a Rússia deveria levantar-se, de acordo com a direção estabelecida por Lenin, com a utilização consciente e controlada das dinâmicas capitalistas, utilizadas pelo bem maior da causa proletária. Os constrangimentos materiais de ordem prática forçariam o *Sovnarkom* a adequar a ideologia governante de modo a validar este “passo para trás”¹⁴¹, entendido como necessário para o posterior progresso da nova ordem proletária.

Dar um passo para trás, entretanto, não era uma ação que os artistas esquerdistas pareciam dispostos a tomar. Se os anos anteriores foram marcados por uma aproximação nítida entre futuristas e bolcheviques, ameaçada apenas pela intransigência daqueles diante de alguns aspectos da plataforma política pretendida por Lunacharskii, caracterizaria a década de 1920 a intensificação do movimento de distanciamento entre a ordem soviética direcionada

¹³⁹ Deve-se ressaltar que, diferentemente da resistência branca liderada e permeada por uma oposição ideológica à revolução, tais manifestações difusas de resistência camponesa se caracterizaram amplamente por suas motivações materiais. Diante das exigências e ordens do governo central que, entre outras coisas, exigia que os produtos agrícolas do campo russo fossem tornados amplamente disponíveis à sociedade russa pauperizada pelos longos anos de guerra e revolução, a postura camponesa foi uma de resistência a esta autoridade, resultando na aplicação de diversas táticas de evasão diante da mesma, como a de esconder produtos e falsear informações relativas à produção.

¹⁴⁰ NEP – Novaya Ekonomicheskaya Politika.

¹⁴¹ “Dar um passo para trás para que se possa dar dois para frente” é a clássica citação de Lenin que valida a implementação de sua política econômica. Em outras palavras, a regressão às dinâmicas capitalistas deveria ser utilizada de forma controlada com a finalidade de acelerar a recuperação material e econômica soviética, tornando-se obsoleta tão logo tal objetivo fosse alcançado e o desenvolvimento da ordem socialista rumo ao comunismo pudesse ser retomado.

pelos altos escalões do partido e as expectativas futuristas, na medida em que os constrangimentos materiais e preocupações diversas instigavam alterações e adequações sobre a ideologia governamental que não desfrutavam de concordância entre estes artistas – os quais, nos anos anteriores, entendiam-se como os principais representantes da aplicação artística do marxismo leninista.

Ademais, este passo para trás significava, no campo da produção cultural submetida ao Narkompros, uma relativa perda do controle sobre os assuntos relativos à produção e consumo de obras de arte diante da expansão das possibilidades de patronato permitidas pela nova política econômica e pela esfera privada que dela decorreu. Até 1921, a autonomia e autoridade do Narkompros, associadas às dimensões que adotou o estado soviético e à intensidade da autoridade de suas ramificações institucionais, resultaram em uma configuração que favoreceu amplamente os artistas de orientação futurista, na medida em que estes se apresentaram como aqueles que melhor se adequavam às exigências ideológicas da revolução. Nesta configuração era total a amplitude das prerrogativas reguladoras do estado – uma extensão da diretriz do partido de vanguarda – resultando na atribuição ao mesmo do papel de patrono e consumidor único daquilo que se produzia artisticamente no interior do território soviético.

De forma geral, entretanto, a NEP trouxe consideráveis mudanças às prerrogativas reguladoras do estado. Sua adoção estruturalmente requeria o relaxamento do controle estatal para que se permitisse o fluxo econômico capitalista sobre o qual se esperava que a economia soviética “reaquecesse”. Posto de outra forma, esperava-se a partir da permissão de uma experiência capitalista controlada que a auto-regulação econômica e o progresso otimizado decorrente da concorrência individualista que o paradigma liberal afirmava serem características à prática capitalista acelerassem a recuperação econômica soviética, bem como reconhecia-se que tal política era incompatível com a tutela estatal tal como fora realizada nos anos anteriores.

No campo das artes, isto resultou no reaparecimento das condições básicas para a configuração de um mercado privado para a aquisição de produções artísticas, no qual indivíduos poderiam aplicar seus recursos com a finalidade de adquirirem uma obra de arte disponibilizada para o consumo. Diferentemente do período anterior, a NEP permitiu o ressurgimento do *gosto público*¹⁴² enquanto um vetor determinante nas interações artísticas

¹⁴² A polissemia do termo “público” e as múltiplas contrapartes que a ele se associam podem gerar confusões de entendimento. As múltiplas relações que estas polissemias podem gerar são contempladas, por exemplo, em discussões empreendidas por Jürgen Habermas em seu *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, cujas

soviéticas. Permitiu, conseqüentemente, que as preferências artísticas de cidadãos soviéticos de diversas proveniências fossem explicitadas a partir das obras que optavam por adquirir. Enquanto durante os primeiros anos da experiência revolucionária os rumos da arte foram decididos por debates puramente ideológicos – e em que a própria afirmação acerca do gosto ou não por uma determinada orientação era igualmente justificada retoricamente pelo debate ideológico e pela política institucional estatal – a partir de 1921 ao governo soviético um novo demonstrador das predileções públicas se configurou a partir da delimitação de um mercado privado das artes.

O aparecimento deste mercado privado de consumo de bens artísticos contribuiu e coincidiu com a intensificação da erosão da aliança entre artistas esquerdistas e o governo soviético característica do período anterior. A existência prolongada deste mercado tornaria evidente a todos aqueles ocupados em observar as predileções artísticas do público soviético uma tendência majoritária pela aquisição de obras representativas, conformadas aos cânones tradicionais que antes eram característicos da arte acadêmica, do realismo pré-revolucionário dos *Andarilhos* e do simbolismo de grupos como o *Rosa Azul*. Demonstrava-se, portanto, como um público que resistia às experimentações não-representativas de artistas como malevich, Lissitzkii e Rodchenko, e um que não parecia atribuir às experimentações artístico-industriais dos construtivistas do Obmokhu a chancela de trabalho artístico. Os próprios futuristas, em seus manifestos pré-revolucionários, vinculavam à educação artística do indivíduo sua capacidade de apreciar a arte que produziam, complexa, experimental e avançada. O coro que já existia desde 1917, que afirmava uma resistência e especialmente uma incompreensão da arte produzida por estes indivíduos por parte da maioria da sociedade soviética, se fortaleceria a partir de 1921 mediante os contornos que as opções individuais delineavam no campo privado das artes.

Os desenvolvimentos da NEP, portanto, desagradaram de forma hegemônica estes artistas esquerdistas. À sua autoridade tutelar que deveria ser aplicada para guiar as massas proletárias rumo ao seu próprio desenvolvimento cultural pleno a NEP parecia contrapor

reproduções aqui seriam contraproducentes. Para fins dos vocábulos usados daqui em diante, por público se deve entender aquilo que diz respeito ao público em geral, ao conjunto de indivíduos que compõem o público contemplado por uma determinada unidade centralizadora, como um estado nacional. Por *gosto público*, portanto, se pretende abarcar as persuasões predominantes que se apresentavam, de forma recorrente, entre aqueles que compunham o espaço nacional soviético durante o período contemplado – sendo este o sentido, diga-se de passagem, que também veicula a menção do manifesto de 1912 do grupo Hiléia, *Um tapa na Cara do Gosto Público*. Procurar-se-á sempre evitar o uso do vocábulo para fazer referência àquilo que é derivado do *poder público*, optando-se por termos menos ambíguos, como “governamental” ou “estatal”. Para acesso às numerosas discussões de Habermas acerca da polissemia do vocábulo em questão, Cf. HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da Esfera Pública**. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 9-40, *passim*.

entraves que permitiriam o alastro do passadismo e a distorção daquilo que até então havia sido construído. Para estes artistas, a posição legítima de vanguarda cultural que o estado lhes havia direta ou indiretamente conferido esfacelava-se diante de um novo direcionamento, o qual exigia que a vanguarda recuasse, e que a decisão dos rumos da revolução fossem cada vez mais de responsabilidade partilhada das massas. Após 1917, o processo de adequação do discurso futurista à ideologia marxista tornou os seis anos de atividade futurista pré-revolucionária em uma fase preliminar do combate contra o *establishment*, coroada com a vitória da revolução. Nesta faseologia a NEP não poderia ser inserida de forma coerente, na medida em que parecia reinstaurar a prática de “recompensar com dachas”¹⁴³ aqueles que produzissem o que o gosto público demandava em sua ignorância artística. A NEP, portanto, foi veiculada majoritariamente em escritos de futuristas como um erro imediato de potencialidades catastróficas. Mayakovskii, a quem antes se fez referência pela sua afirmação que chamava a revolução de outubro de “minha revolução”, também de forma esclarecedora pôde apresentar sua visão da NEP: “Então, aquilo contra qual vocês vêm lutando por vinte anos acabou de vencer”¹⁴⁴. Emulando o que parece ser a perspectiva de diversos destes artistas esquerdistas, poder-se-ia dizer que a modernização, ao que parecia, saía das mãos daqueles que “sabiam o que estavam fazendo”, e tornava-se à mercê da massa ignorante, sugestionável e insegura, que tornava-se à arte que lhe parecia mais “fácil” e legítima. Responsáveis por este desenvolvimento, aos olhos destes artistas esquerdistas, eram justamente aqueles que da posição de direção permitiram esta nova orientação, bem como aqueles que desta falha se aproveitaram, como carreiristas inescrupulosos – os artistas que, durante os anos anteriores, estes artistas esquerdistas tanto se esforçaram para desacreditar.

À aparente predileção pública por obras de outras orientações, guiadas por outros preceitos e objetivos artísticos, por sua vez, estes artistas mantiveram o discurso que antes buscava legitimar a política excludente que perseguiram no interior do Narkompros durante os anos anteriores. Apoiando-se sobre a premissa de que formalmente o futurismo havia sido o único fenômeno artístico russo que conscientemente buscou subverter e questionar os cânones pré-revolucionários, e portanto o único a questionar e atacar a ordem burguesa tal como esta se manifestava nas artes em antecipação à revolução de outubro, acusavam os autores de obras diversas de contra-revolucionários e carreiristas, afirmando que não bastava a temática, o conteúdo da obra, satisfazer os requerimentos ideológicos da revolução, mas também a

¹⁴³ LAWTON, 1988, p. 51.

¹⁴⁴ Apud. WOOD, P., in: GERMANO, C.; GIMENEZ, C. (orgs.), 1992, p.21.

forma, a constituição daquilo através do que esta temática e este conteúdo eram veiculados. Como o proverbial lobo disfarçado de ovelha, a produção não-futurista pós-1917 para eles carregava consigo o germe burguês da arte ociosa e motivada por constrangimentos mercadológicos. O construtivismo, por outro lado, contrapunha-se a estas modalidades contra-revolucionárias ao pretender constituir-se como um direcionamento de pesquisa artística que buscava adequar formalmente a arte ao denominador ideológico comum do trabalho, tacitamente denunciando a arte enquanto atividade contemplativa como essencialmente burguesa, e buscando promover uma síntese autóctone e coerente à nova realidade revolucionária. O futurismo, com sua amplitude referenciada por sua abordagem altamente progressista e experimental, igualmente parecia melhor se adequar à teleologia revolucionária da ideologia marxista de 1917. Portanto a arte representativa dos realistas, por exemplo, era para estes artistas esquerdistas subversiva porque garantia a sobrevivência dos cânones e de valores artístico-formais pré-revolucionários, supostamente constrangendo as potencialidades de desenvolvimento de uma cultura proletária autóctone e *nova*.

Para artistas de outras orientações, por sua vez, a NEP fora uma abertura muito oportuna. A inicial indisposição diante do prospecto de colaborar com o governo revolucionário resultou em sua marginalização, na medida em que os artistas esquerdistas provieram os cargos públicos da administração cultural soviética e demonstraram nítida hostilidade a correntes concorrentes. “Gradualmente deixando de crer que a existência do governo soviético duraria duas semanas”¹⁴⁵, aqueles artistas que buscavam adequar-se tardiamente às exigências da revolução encontravam, até 1921, um cenário artístico relativamente hostil, com uma quantidade relativamente enorme de peças de propaganda cotidiana, comissões estatais e acervos museológicos orientadas ao futurismo. Após 1921, entretanto, estas barreiras se enfraqueceram com a redução das prerrogativas reguladoras do Narkompros e com a dissonância as opções públicas acrescentaram ao uníssono precedente dos esquerdistas. Fortaleceu-se, especialmente, após 1921 aqueles que compunham o que se poderia denominar de uma corrente realista, representativa, a qual em 1922 se agruparia em um grupo que logo se tornaria o principal grupo artístico soviético: a AKhRR¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Afirmativa presente no artigo *Pelo que a Lef Luta?* de 1923. Este seria apenas um dos argumentos dos artistas esquerdistas que visava atacar a emergência do realismo enquanto uma vertente artística que se aproveitava da ignorância popular para satisfazer suas agendas carreiristas e beneficiarem-se do momento de descompasso da revolução durante a década de 1920. Cf. LAWTON, 1988, p.193.

¹⁴⁶ AKhRR (Assotsiatsia Khudozhnikov Revolutsionnoi Rossii): Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária)

Propunham os realistas da AKhRR a produção de uma arte de orientação realista que demonstrasse o cotidiano proletário durante o seu árduo caminho de construção de uma nova ordem. Defendiam o que chamavam de realismo heróico, que fosse capaz de retratar de forma adequada os esforços épicos dos agentes da revolução – fossem eles operários, agentes do governo, camponeses etc.. Em suas telas, portanto, observa-se uma preocupação social aplicada a uma abordagem formal realista que antes era característica dos Andarilhos. Os próprios membros fazem menção a continuarem justamente a herança do realismo social do grupo da década de 1860. Entretanto, enquanto nas telas destes realistas do século XIX freqüentemente se podia observar temáticas de crítica social, tais como as telas *Barqueiros do Volga* e *Na Fila para o Poço*, de Ilya Repin e Vassili Perov, respectivamente¹⁴⁷, entre as telas dos realistas da AKhRR predominava uma orientação otimista e de exaltação, tal como se observa em obras como *Festa da Colheita de uma Fazenda Coletiva*, de Sergei Gerasimov, *Cavalo de Aço nos Campos da Ucrânia*, de Viktoria Belakovskaya ou *Dê tudo à Indústria Pesada*, de Yuri Pimenov¹⁴⁸. Igualmente, tal como também se observaria em manifestos dos artistas esquerdistas, a AKhRR se definiria parcialmente como a negação de seu principal concorrente, buscando desacreditá-lo em seu manifesto fundador, do qual se retirou o fragmento que segue:

Nossa responsabilidade cívica ante a humanidade é captar, artística e documentariamente, o impulso revolucionário deste grande momento da história.

Nós representaremos o dia presente: a vida do Exército Vermelho, os trabalhadores, os camponeses, os revolucionários, e os heróis do trabalho.

Nós produziremos uma verdadeira pintura dos eventos e não abstrações mirabolantes que denigrem a revolução aos olhos do proletariado internacional.

(...) O dia de revolução, o momento de revolução, é o dia de heroísmo, o momento de heroísmo – e agora nós devemos revelar nossas experiências artísticas através das formas monumentais do estilo denominado realismo heróico.

Ao reconhecermos continuidade na arte e nos basearmos na visão de mundo contemporânea, nós criamos este estilo de realismo heróico e assentamos os alicerces do edifício universal da arte do futuro, a arte de uma sociedade sem classes.¹⁴⁹

Entre temáticas recorrentes de artistas da AKhRR observa-se cotidianos fabris bem-organizados, operários satisfeitos, personalidades de renome em situações extraordinárias, entre outros. Esta recorrência resultou em um crescente interesse governamental sobre suas obras, demonstrada por exemplo pela escolha das obras do grupo para a realização de

¹⁴⁷ ANEXO p. XVII-XVIII

¹⁴⁸ ANEXO p. XXIX-XXX

¹⁴⁹ AKhRR. **Declaration of the Association of Artists of Revolutionary Russia** (1922). in: BOWLT, 1988, p.266-267

exposições comemorativas dos aniversários do exército vermelho. Revolucionário em conteúdo, passadista em forma, era a crítica dos artistas de esquerda a este tipo de arte representativa; não obstante, rapidamente eram estes os artistas que passavam a ser amplamente comentados pela Rússia soviética. Em 1928, a agora chamada AKhR, justificaria sua plataforma a partir de Lenin: “ A arte pertence ao povo. Com suas mais profundas raízes ela deve penetrar no mais profundo interior das massas trabalhadoras. Ela deve ser entendida por estas massas e amada por elas.”¹⁵⁰ Tal como seria característico do próprio Stalin, o renascimento do realismo social da década de 1920 lançaria igualmente mão de referências póstumas ao grande líder da revolução.

* * *

A instituição da NEP é aqui entendida como um marco que finaliza o período em que os esforços de guerra eram a faceta dominante das preocupações políticas do partido comunista russo, e que inicia o período que se caracteriza por esforços de consolidação de outra natureza, no qual a agenda cultural passa a receber cada vez mais atenção.

A diretriz autonomista que adotou o Narkompros de Lunacharskii em 1918 nunca fora unânime no interior do partido. Ela era especialmente popular entre aqueles que partilhavam as noções artísticas do *Proletkult*, como Bogdanov e o próprio Lunacharskii, regidas pela premissa de que uma arte essencialmente proletária emergiria naturalmente a partir da livre interferência mútua entre forças artísticas de todas as orientações pré-revolucionárias. A outros membros do partido – dentre os quais o próprio Lenin – às artes competia um papel subserviente ao partido, no qual os artistas deveriam ser extensões das decisões tomadas pelas verdadeiras autoridades revolucionárias, submeterem-se à uma vanguarda em posição hierárquica superior. A diretriz de Lunacharskii acabaria sendo instaurada não apenas pela nomeação do próprio como comissário do esclarecimento, mas igualmente pelos constrangimentos específicos ao período da guerra civil.

Após o fim desta, portanto, resumiu-se a dissonância de opiniões acerca do papel a ser realizado pela arte na nova sociedade soviética, e da forma através da qual este papel deveria ser realizado. A isso, ainda, adicionavam-se os anos de experiência anteriores, em que as diretrizes de Lunacharskii foram teoricamente aplicadas e, especialmente, nos quais os artistas de esquerda tiveram atuação mais significativa do que qualquer outra tendência. Essa

¹⁵⁰ AKhR. Declaration of the Association of Artists of the Revolution (1928). in: BOWLT, op.cit., p. 271.

dissonância ampliou-se, dessa forma, pela crescente opinião entre diversos integrantes do partido e da política soviética de que não era a arte produzida pelos artistas de esquerda a mais eficiente para que os objetivos revolucionários fossem alcançados. O apelo que pareciam possuir as obras de orientação realista da AKhRR e de outros artistas de persuasões semelhantes só fazia fortalecer o discurso daqueles que atacavam a validade ideológica da arte experimental futurista. Determinadas especificidades da produção de alguns destes realistas ainda contribuiria para isto como o caso da *kartina*, uma modalidade de grandes proporções que assemelha a lona a um mural, na qual as iniciativas de retratar de forma naturalista cenas de um cotidiano soviético idealizado e sob uma perspectiva em geral otimista eram potencializadas pela dimensão e pelo apelo propagandístico que desta decorre, passando a ser recorrente em exposições governamentais e festivais públicos.

A partir de 1921, portanto, o escrutínio partidário sobre os assuntos artísticos intensificou-se gradualmente. Multiplicaram-se comissões especializadas direcionadas a ramos específicos da política cultural – tais como de gerenciamento de festivais públicos, por exemplo – cujos cargos não seriam mais ocupados por artistas, mas cada vez mais por membros do crescente partido comunista, os quais teriam uma posição freqüentemente conservadora no que concerne a assuntos artísticos – bem como consideravelmente mais suscetível a pressões de origem partidária, como a manipulação da *Nomenklatura* que foi característica da ascensão e consolidação política de Stalin. Da mesma forma eram reorganizadas determinadas prerrogativas que antes competiam ao Narkompros, como a administração do Vkhutemas, contribuindo para uma progressiva fragmentação da capacidade de ação política do comissariado – e dos esquerdistas que o compunham em grande parte. Na medida em que os últimos bastiões de produção artística autônoma sucumbiam ao ímpeto centralizador do estado – tendo o *Proletkult*, a maior instituição artística autônoma da era revolucionária, perdido sua autonomia em 1920 – o partido adotava de forma cada vez mais nítida e presente um papel tutelar, e as diretrizes partidárias contemporâneas passaram a ser diretrizes inescapáveis da política cultural perseguida por quaisquer que fossem os órgãos competentes – o que poder-se-ia chamar de “partidarismo”, ou *partiinnost*¹⁵¹. A exigência de *partiinnost* imposta à produção artística soviética também favoreceria o fortalecimento do realismo, na medida em que em obras desta orientação as diretrizes imediatistas de busca de consenso que cada vez mais predominavam no interior do partido – que caminhava a partir de

¹⁵¹ *Partiinost* poderia talvez ser melhor traduzido por um neologismo como *partidariedade*. Seria uma atribuição feita à produção artística que demonstrasse afinidade ideológica e política em relação às posições do partido.

1924 para sua “stalinização interna” – enquanto na pauta de produção da grande maioria dos artistas de orientação futurista-construtivista observava-se uma grande parcela de abstracionismo e de utilitarismo, espectros quase opostos e sem identificação ideológica imediata, que fugiam às diretrizes partidárias contemporâneas acerca da arte. A indisposição de muitos destes esquerdistas em assimilar as novas diretrizes governamentais e um papel de subserviência direta aos ordenamentos de não-artistas resultou em um movimento de exclusão destes artistas por parte da autoridade governamental, seja pela alocação excludente de comissões estatais ou pela extinção de ramos institucionais em que predominavam artistas desta persuasão – como a seção IZO do Narkompros, extinta em 1920.

Dessa maneira, não surpreende que, aos olhos de artistas de orientação futurista-construtivista, bem como àqueles que partilhavam seus critérios e visões de futuro em relação ao caminho a ser traçado artística e culturalmente pela sociedade soviética, o período iniciado pela NEP fosse um período de ressentimento e pessimismo. O formalista Roman Jakobson, por exemplo, moveu-se pelo suicídio de Mayakovskii – em 1930 – para diagnosticar a última década da URSS como sendo a década em que viveu *A Geração que esbanjou seus poetas*¹⁵². Escrito em 1931, este longo ensaio de Jakobson visava especialmente a discussão da obra do artista recém-falecido. Entretanto, sua visão geral do cenário artístico durante os anos de governo incontestado de Stalin até o ano da publicação é decerto esclarecedora.

Para Jakobson, a geração que agora parecia tomar as rédeas da revolução diferia-se da geração na qual Jakobson inseria a si e a Mayakovskii – tal como a seguir se pode observar:

Aqueles que têm, hoje, entre 30 e 45 anos de idade, aproximadamente. Aqueles que chegaram aos anos da revolução já formados; que, mesmo não sendo barro amorfo, ainda não estavam solidificados, ainda eram capazes de sentir e de se transformar, ainda eram capazes de ver o momento não como alguma coisa de estático, mas como oportunidade para reiniciar a formação¹⁵³

Definindo da forma acima citada sua geração, Jakobson tacitamente aponta-a como dinâmica e ótima para o desenvolvimento da sociedade revolucionária, vista igualmente como caracteristicamente plástica e repleta de potencialidades ainda não exploradas, necessitada de mãos transformadoras, enquanto critica os mais “sólidos” da geração anterior, dependentes dos cânones burgueses e conseqüentemente incapazes de se identificarem plenamente com os valores e objetivos revolucionários, e os mais jovens, entre os quais se observam tanto exemplos de “barro amorfo” – jovens ainda em formação ou indivíduos alienados e indiferentes à construção da sociedade comunista. Este traço definidor, portanto, sugere que

¹⁵² JAKOBSON, R. *A Geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁵³ IBID p. 10.

para Jakobson a sucessão geracional, para manter sua dinamicidade e sua aptidão à conquista do progresso, deveria sustentar suas potencialidades e evitar sua solidificação “presentificante”. O que observa o autor durante a década de 1920, entretanto, são justamente as manifestações de um processo de solidificação, que pareciam acabar por resultar na marginalização e opressão daqueles que conscientemente optavam por não solidificarem-se. Tal como diagnosticam tantos historiadores, a ascensão e afirmação de Stalin como sucessor de Lenin na direção do governo soviético coincidiu com um intenso crescimento nos números do partido e um relativo relaxamento dos critérios de admissão mas, em especial, com a formação de quadros partidários influenciados de forma um tanto mais notável por uma ideologia bolchevique-comunista cada vez mais enrijecida e programática, configurando portanto um contexto partidário de maior rigidez ideológica e ortodoxia marxista do que a configuração anterior do partido de vanguarda de Lenin. Enquanto o partido bolchevique apresentava pequenos números e uma cúpula de opiniões relativamente heterogêneas – como as discussões entre Lenin, Trotski, Kamenev e Zinoviev nos meses que precederam a revolução atestam – observa-se que a ideologia partidária, ainda que entendida como o principal critério de direcionamento da ação do mesmo, era passível de discussão e de eventuais transformações e adequações. Com a expansão destes números e com a necessidade de introdução de um ensino ideologicamente direcionado e uniformizado, entretanto, a ideologia manteve sua importância, porém inevitavelmente solidificou-se diante da necessidade de coerência entre um número cada vez maior de adeptos e agentes. Acrescido a estas circunstâncias os direcionamentos governamentais que exigiam cada vez mais de todas as esferas da sociedade soviética uma coerência cada vez mais próxima em relação à postura presente do partido – *partiinost* – a ideologia soviética sob Stalin adquire certamente traços mais nítidos de ortodoxia. Nas instituições de ensino e nas instituições de formação de jovens – como o Komsomol¹⁵⁴ e os jovens pioneiros¹⁵⁵ – a perpetuação de um modelo mais rígido e

¹⁵⁴ Komsomol (*Kommunisticheskii Soyuz Molodezhi*) – União da Juventude Comunista. Fundado em 1918, o Komsomol era um órgão estudantil politicamente engajado com a propagação da ideologia marxista e com a educação ideológica dos mais jovens. Participavam do Komsomol indivíduos entre 14 e 28 anos, frequentemente oriundos das instituições afins destinadas a membros mais jovens – como os Jovens Pioneiros. O Komsomol sobreviveu até o fim da URSS, sendo extinto portanto apenas em 1991.

¹⁵⁵ Os Jovens pioneiros eram os que participavam da Organização de Jovens Pioneiros da União Soviética (*Vsesoyuznaya pionerskaya Organizatsiya SSSR*). Tal como o Komsomol esta era uma organização estudantil que tinha como principal objetivo a formação ideológica da juventude soviética. A organização educacional soviética frequentemente utilizava-se de membros de instituições como esta e o Komsomol para a educação ideológica de estudantes mais novos, em relação aos quais realizavam papéis semelhantes a de tutores. A esta organização podiam participar jovens entre 9 e 14 anos, tendo aqueles que tivessem interesse em continuar ativamente participando da disseminação da ideologia soviética no interior da URSS que procurar admissão ao Komsomol em seguida. Para mais sobre o Komsomol ou os Jovens Pioneiros, bem como sobre a atuação destes

codificado do que se poderia denominar agora de ideologia marxista também se observa, contribuindo para a solidificação vista de forma negativa por Jakobson.

Nas artes, este enrijecimento significou desencantamento e marginalização para os artistas-esquerdistas. O suicídio de Mayakovskii foi apenas uma das fatalidades do período no que concerne a artistas desta orientação, talvez a mais dramática. Além da emigração de diversos artistas que discordaram não apenas da posição governamental acima delineada, mas da reação construtivista a ser discutida adiante – dentre os quais se pode citar os irmãos Pevsner e Kandinskii¹⁵⁶ – durante a década de 1920 situa-se também a morte de Khlebnikov e a pauperização de artistas que deixavam de se adequar às exigências de *partiinost*, sendo o caso de Malevich talvez o mais pronunciado. É visto igualmente de forma negativa por Jakobson a submissão da crítica ao chamado gosto público, e a produção de artigos e críticas, para o formalista, desinformadas ou maliciosas. A extinção da sub-seção IZO e a fragmentação das prerrogativas do Narkompros significaram também uma drástica redução da capacidade de interferência de artistas de orientação futurista-construtivista em assuntos relativos à política cultural soviética. Adicionalmente, a simultânea multiplicação de obras de orientação realista, amplamente demandadas pelo gosto público dos *Nepmen*¹⁵⁷ também marginalizava artistas esquerdistas; não apenas estes perdiam rapidamente as prerrogativas que antes os permitiam concentrar comissões estatais em um direcionamento afim, como também a nova faceta de motivação material para a produção artística mostrava clara resistência aos resultados da aplicação de seus critérios e valores artísticos.

O novo direcionamento relativo às artes que aqui delinea-se com a implementação da NEP e com a ascensão do realismo insere-se igualmente em um embate político mais amplo,

na esfera educacional soviética, Cf. WEAVER, K. **Russia's future**: The Communist Education of Soviet Youth. Nova Iorque: Praegue Publishing, 1981. Para informações gerais relativas à educação cotidiana soviética, vide JACOBY, S. **Inside Soviet Schools**. Nova Iorque: Schocken Books, 1975. Ainda que este último se concentre na educação soviética durante os anos das décadas de 1950 e 60, em diversos momentos sua análise reflete o contexto histórico precedente, sendo portanto também de relativa valia àqueles que decidam se aprofundar sobre esta questão em períodos anteriores.

¹⁵⁶ Os irmãos Pevsner – Anton Pevsner e Naum Gabo – são reconhecidos pelas suas experimentações construtivistas tridimensionais, especialmente no contexto artístico alemão e francês da década de 1920, bem como por seu Manifesto Realista, de 1920, no qual denunciam o passadismo mas, igualmente, demonstram animosidade em relação ao termo futurismo, alinhando-se à uma postura de incorporação de arte à vida e da submissão do direcionamento artístico às vicissitudes da vida presente. A categorização dos irmãos Pevsner como futuristas, e especialmente a de Kandinskii como tal, é certamente passível de contestação. Para fins de esclarecimento, portanto, que se pense nestes três artistas como artistas esquerdistas, sendo os três construtivistas e tendo os três partilhado diversas empreitadas com outros artistas desta orientação geral, como Rodchenko e Tatlin – como a participação de Kandinskii no Inkhuk antes de sua emigração em 1921.

¹⁵⁷ Terminologia corrente da historiografia que trata da história soviética que designa aqueles cidadãos soviéticos urbanos que enriqueceram durante o período de vigor da Nova Política Econômica (basicamente 1921-1928), os quais eram os principais consumidores privados de obras de arte durante o período.

relativo à afirmação daquele que sucederia o enfermo Lenin, líder da revolução e autoridade máxima acerca da ideologia marxista-leninista contemporânea. Apesar de ter apenas falecido em 1924, a sucessão de acidentes vasculares cerebrais que sofrera Lenin antes de sua morte iniciou-se em 1922. Estes eventos restringiram cada vez mais sua capacidade de governar, ensejando o apontamento de intermediários representantes que acabariam por manusear parte de sua autoridade – entre os quais Stalin logo se destacaria – bem como uma discussão acerca de quem sucederia o moribundo líder da revolução.

As mais diversas facetas que compõem esta complexa disputa política pela soberania das influências internas ao partido bolchevique são amplamente contempladas em uma enormidade de títulos, não competindo aqui sua reprodução integral – a qual seria inevitavelmente incompleta, além de distanciar-se das metas investigativas em questão. Entretanto, cabe lembrar-se que à Trotski e seus aliados coube durante a década de 1920 a denominação *oposição da esquerda*, indicando suas orientações progressistas em relação às possibilidades da expansão da revolução global em relação aos objetivos de consolidação e desenvolvimento planejado soviético de Stalin. Esta relação permite uma analogia que contribui para o entendimento da disputa artística entre futuristas-construtivistas e realistas, na medida em que os primeiros podem ser associados a esta oposição de esquerda, enquanto os últimos demonstram afinidades em relação aos objetivos da plataforma de Stalin.

Não deve entender-se, de forma alguma, que houve alianças reais entre artistas destas orientações e os principais participantes desta plataforma. Tanto entre futuristas quanto entre realistas, ainda que se observe uma espécie de corporativismo motivada pela ameaça de orientações concorrentes por uma mesma chancela ideológica – uma que por definição excluiria outras – não há indícios que sustentem mesmo a menor forma de formação de blocos de apoio ou *lobby* políticos declarados durante os primeiros anos que seguiram os primeiros acidentes vasculares cerebrais de Lenin, como a produção de obras politicamente carregadas realizadas espontaneamente ou a redação de artigos e manifestos de apoio a alguma das partes. Entretanto, tal como em 1917 os pontos programáticos da pesquisa futurista pareciam partilhar afinidades com a ideologia revolucionária, durante estes primeiros anos da década de 1920 pareciam estes artistas partilharem alguma afinidade em relação às proposições de Trotski, enquanto parecem ainda mais nítidas as afinidades entre a proposta realista e o discurso stalinista de consolidação.

Tal como se disse até agora acerca dos futuristas e de suas expectativas, também Trotski via a real fruição da revolução ainda no futuro, com a expansão do ardor revolucionário e a vitória final sobre a burguesia com a vitória de uma revolução global; tal

como eles, o presente não deveria ser visto como algo a se sacrificar pelo futuro, mas uma oportunidade para determinar um direcionamento social que otimizaria o progresso futuro – o qual poderia obviamente resultar em sacrifícios operacionais. Tal como estes artistas, o presente para a visão soviética de Trotski era um de cultivo e desenvolvimento de potência, em relação ao qual uma preocupação excessiva sobre constrangimentos do presente poderia se demonstrar retardante. Esta forma de pensar punha a Rússia soviética e as demais repúblicas federadas¹⁵⁸ como vanguarda desta revolução global e, portanto, como a linha de frente para as conquistas revolucionárias futuras. Era uma plataforma que contemplava sacrifícios internos para sucessos externos, justificada ideologicamente pelo progressivo processo histórico marxista. Depois de sete anos de conflito, entretanto, talvez não houvesse um russo adulto sequer que não hesitasse, no mínimo, diante de qualquer discurso que parecesse colocá-lo em um posicionamento de vanguarda – um que, por definição, presume uma maior vulnerabilidade e um risco potencialmente maior de repercussões negativas e danosas. Tal como os chamados artistas esquerdistas e seus experimentos construtivos de arte laboratorial ou seus experimentos lingüísticos e cromáticos, a *oposição de esquerda* oferecia ao povo russo – e, principalmente, ao partido – um fim a ser alcançado sem demonstrar os meios para alcançar aquele fim – ou, se imaginarmos as recepções dos experimentos construtivos aos quais se faz menção, os oferecia de uma maneira que não era compreendida ou aceita por seus ouvintes ou espectadores.

Em relação à proposta de Stalin, por outro lado, as afinidades com o realismo de orientação social característico dos membros da AKhRR é ainda mais nítida. A defesa de uma política de consolidação e desenvolvimento econômico da ordem soviética existente, de valorização do desenvolvimento interno em detrimento da alocação de considerável parcela dos escassos recursos soviéticos para além dos limites da unidade da federação demonstra nítidas confluências em relação a uma proposta artística de representação otimista do presente, de difusão de ideais e valores para todas as regiões da federação *em uma linguagem artística já dominada pelas massas*. Em grande parte, os artistas esquerdistas trabalhavam rumo a um desenvolvimento nas artes que pressupunha uma constante reforma – ou mesmo revolução – na forma através da qual o artista realizava seu ofício. O futurismo é, por definição, fadado à revisão constante de seus parâmetros em decorrência do progresso que persegue e da estagnação que evita a todo custo. É uma proposta artística combativa, que

¹⁵⁸ Aqui evita-se fazer menção a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, apenas formada em 1923. Entre 1917 e 1923 observa-se um sistema de Repúblicas federadas com certo grau de autonomia, porém em um arranjo que punha a Rússia em posição de autoridade, e dos governos das demais repúblicas federadas sob tutela parcial do partido comunista russo.

explicitamente denuncia o conforto como a tentação da estagnação. Para os fins de uma política de consolidação, no entanto, certamente apresenta um maior apelo a produção que veicula uma mensagem amplamente disponível e digerível, cuja recepção independe do domínio de determinados conhecimentos ou de uma reflexão prolongada. O estranhamento, que realizava um papel significativo no interior das experimentações e produções futuristas, era indesejável a um tipo de política que visava antes de tudo estabilidade.

O embate político que configurou-se a partir da degeneração e eventual morte de Lenin, que tinha por pólos as figuras de Trotski e Stalin, parecia já direcionar-se a favor do último em 1924, com a formação do triunvirato que não contaria com a presença de Trotski, mas sim do comunista georgiano. Gradualmente, a sucessão de manobras políticas resultaria em uma nova oposição liderada pelos membros do triunvirato que se desfazia no ano seguinte, Kamenev e Zinoviev. As vitórias políticas conquistadas por Stalin e por sua plataforma política cada vez mais resultavam em uma centralização do poder em suas mãos e do direcionamento ideológico e institucional do partido em favor de suas persuasões. A partir dos anúncios de coletivização e do primeiro plano quinquenal, em 1928, a stalinização do partido comunista e do estado soviético parecia encaminhada; e na arte, este direcionamento se refletiria antes na produção realista do que na produção característica dos futuristas-construtivistas, claramente em desfavor político e público diante dos artistas da AKhRR e afins.

A ideologia propulsora da modernização soviética, portanto, se afastava da experimentalidade em direção à premissa do aperfeiçoamento do já existente. A arte agora “deveria ser entendida por milhões”, deveria servir primeiramente às exigências revolucionárias imediatas, e utilizar-se de sua natureza representativa – no caso da tradição pictórica ocidental – para fins de cooptação e educação. A ratificação ideológica acerca da conquista do novo empalidecia diante da aparente demanda prática de saneamento do presente e de sua eventual perpetuação. Eram renomeados não apenas novos comissários, intendentes, e burocratas de todo tipo com base nos novos critérios estabilizadores de Stalin, mas igualmente os arautos da cultura soviética. Perdiam uns sua antiga chancela em prol de outros, novos eleitos à tarefa de construção da cultura soviética, que durante os anos precedentes eram nada mais do que artistas marginalizados e de produção contra-revolucionária.

Diante deste nítido embate que se configurou entre os campos generalizados do futurismo-construtivismo e do realismo, no qual a perda de terreno de um campo significava quase que totalmente ganho de terreno pelo outro, observa-se entre campos opostos de realistas e futuristas-construtivistas a formalização de fronts programáticos específicos e radicalizados, que não apenas se sustentariam a partir de premissas autônomas mas, como se observa em manifestos, igualmente a partir do espectro negativo da orientação oposta. Em outras palavras, a década de 1920 observa o fim da hegemonia futurista-esquerdista na estrutura governamental soviética relacionada à cultura e sua substituição por um embate nítido entre plataformas opostas e conscientes do embate em que se encontram e que, portanto, tornarão partes constitutivas de suas configurações aquilo que os diferencia, para melhor, de seus rivais.

Esta constatação é passível de ser inferida a partir dos efeitos que a ascensão do realismo resulta nas atividades destes artistas esquerdistas. Durante o período aqui contemplado, em outras palavras, observa-se de forma cada vez mais nítida uma mudança de postura entre estes artistas, uma que indica uma preocupação claramente *defensiva* e igualmente uma predisposição a uma radicalização, não apenas afim de garantir sua especificidade e afirmar-se como uma proposta autônoma e definida em um momento político em que uma proposta ideológica vaga não era uma opção, mas especialmente para definir-se como o contraponto do principal rival, considerado contra-revolucionário e danoso em sua própria essência.

As evidências desta nova postura por parte de uma grande quantidade de artistas futuristas-construtivistas são diversas, e muitas serão ainda expostas. As duas de maior escopo e talvez significância, entretanto, são a formação do *Primeiro grupo funcional de Construtivistas*, em 1921, e a criação da revista *Lef*¹⁵⁹, em 1923.

O Primeiro Grupo Funcional de Construtivistas foi formado a partir das discussões artísticas do Instituto de Cultura Artística (Inkhuk)¹⁶⁰, formado em 1920 a partir da iniciativa dos artistas que foram debandados junto com a sub-seção IZO do Comissariado de Esclarecimento. No instituto discutiu-se de forma grupal e corporativa as diretrizes e os planejamentos para a arte soviética no que concernia os artistas de vanguarda, em especial no que se referia à educação e formação de novos artistas. Na medida em que diversos destes artistas ainda ocupavam cargos de docência em universidades soviéticas – especialmente o

¹⁵⁹ Lef (Levyi Front Iskusstv): Front Esquerdista das Artes.

¹⁶⁰ Inkhuk (Institut Khudozhestvennoi Kulturi): Instituto de Cultura Artística.

Vkhutemas – o Inkhuk muito discutiu a maneira através da qual os esforços coordenados de um front esquerdista poderiam direcionar adequadamente a formação de novas gerações de artistas soviéticos em direção ao progresso que pautava as propostas deste coletivo. Nestas discussões, realizadas em um momento de clara ameaça ao paradigma político dos anos anteriores que conferira a estes artistas considerável autoridade, observa-se uma polarização entre visões consideradas opostas. De um lado, observa-se artistas como Kandinskii e Malevich, os quais não denunciavam de forma alguma as aplicabilidades práticas da arte e a sua possível adequação à uma ideologia que põe o material e o trabalho como denominadores comuns para a análise social, mas que igualmente não renunciavam à premissa de que uma arte que progredisse era uma arte que inegavelmente possuísse autonomia para perseguir este progresso desimpedida, livre de constrangimentos de outra ordem. Kandinskii propunha cursos de experimentação pictórica e cromática com intenção de não apenas perseguir um maior entendimento das potencialidades expressivas da pintura – e por definição, de outros campos, especialmente no interior de seu conceito de obra de arte total – mas de desvendar possíveis aplicabilidades destes conhecimentos em outros campos, semelhantes às suas reflexões acerca dos efeitos psicológicos exercidos pelas cores em seus observadores¹⁶¹. No caso de Malevich, por sua vez, a adoção de uma diretriz puramente utilitária acabaria inevitavelmente por comprometer o instável equilíbrio entre intuição e intelecto que para ele era intrínseco para a produção artística, como se observa em diversos de seus escritos¹⁶². Para o criador do Suprematismo, a submissão a um utilitarismo ubíquo resultaria no fim da arte enquanto uma atividade progressiva e inovadora e o constrangimento da potência humana pelos limites do racional e, conseqüentemente, pelo conhecimento racionalmente adquirido. Tal como fazia alusão Khlebnikov ao papel do artista no progresso e na inventividade humana¹⁶³, Malevich defendera nas discussões contemporâneas que um excesso de lógica e utilitarismo seria contraproducente, na medida em que, para se usar uma terminologia tipicamente marxista, o caos, a intuição, a criatividade e a ausência de um propósito definido *a priori* eram para ele partes constitutivas do meio de produção artística.

¹⁶¹ KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.63-98, 177-179.

¹⁶² MALEVICH, K. **From Cubism to Suprematism in Art. To the New Realism of Painting, to Absolute Creation** (1915), in: RAILING, Patricia. **Malevich on Suprematism**. Iowa: Museum of Art, 1999, p. 20-24.

¹⁶³ Khlebnikov é o autor de um artigo no qual são relacionados os contos de fadas às invenções humanas posteriores. Neste artigo o poeta futurista busca demonstrar o papel do artista, enquanto realizador do ofício de maior criatividade na sociedade em que habita, como precursor de grandes desenvolvimentos científicos. Cf. KHLEBNIKOV, V. **On the Usefulness of Studying Fairy Tales** (1915), in: DOUGLAS, 1987, p. 263-264.

Este não era um momento propício para conciliações. Tal como já se afirmou, a década de 1920 se caracterizou na sociedade soviética como um período de gradual enrijecimento ideológico, no qual um direcionamento programático sólido se tornaria um requerimento no campo das artes – em especial como uma demanda resultante da solidificação do direcionamento de grupos rivais que disputavam a mesma chancela oficial. Os debates realizados no interior do Inkhuk em 1920 e 1921 demonstram dissonâncias no interior desta vanguarda russa, as quais até aquele momento coabitavam no interior de um mesmo e heterogêneo grupo, polarizando duas posições radicalizadas e opostas. Contrapondo-se às noções artísticas e holísticas de Malevich e Kandinskii, portanto, posicionaram-se um grande número de artistas que acabaram por promover uma radicalização das premissas utilitaristas do construtivismo. Artistas como Aleksei Gan, Aleksei Babichev, Rodchenko e Stepanova propunham, de forma radicalmente oposta aos artistas acima mencionados, uma racionalização completa da arte e, de forma bem clara, a morte da arte, resultante de sua obsolescência. Seria desta vertente que emergiria, em 1921, o Primeiro Grupo Funcional de Construtivistas, no qual se esperava transformar as vagas e ambíguas diretrizes utilitárias do construtivismo do comunismo de guerra – talvez passível de ser chamado Construtivismo de Guerra – em um corpo programático estrito e definido. A ressonância das propostas racionalistas deste construtivismo definido e extremamente utilitarista pode ser observada não apenas no número superior de adeptos nesta vertente mas, em especial, na emigração de Kandinskii – à qual se atribui a indisposição dos membros do Inkhuk em aceitarem suas propostas um papel de fator causal primário – e na formação do Ikhk, uma contraparte do Inkhuk formado por Malevich com o intuito de promover uma diferente discussão artística fora do âmbito do Inkhuk – o Ikhk, entretanto, nunca alcançou o escopo ou os números do Inkhuk, bem como no interior daquilo que até então se poderia considerar o grupo dos artistas esquerdistas, as propostas contemplativas de Malevich não mais ameaçariam a hegemonia do construtivismo.

Em 1920, ainda demonstrando um construtivismo amplo e ambíguo que Rodchenko e Gan se esforçariam para definir, Tatlin apresentava sua perspectiva artística:

Esta investigação de material, volume e construção tornou possível para nós, em 1918, de forma artística, a iniciar combinações de materiais como ferro e vidro, materiais de um classicismo moderno, comparáveis em sua severidade com a mármore da antiguidade.

Dessa maneira emergiu uma oportunidade de união de formas puramente artísticas a intenções utilitárias. Um exemplo disso é o projeto para um monumento à Terceira Internacional (exibido no Oitavo Congresso).

Os resultados disso são modelos que nos estimulam a inventos em nossa tarefa de criar um novo mundo, e que urgem os produtores a exercerem controle sobre as formas observadas em nossa vida cotidiana.¹⁶⁴

A leitura da reflexão de Tatlin acima reproduzida deve acompanhar a lembrança de que este artista em 1920 não estava na posição de observação mais nítida do enrijecimento que mesmo em 1921 já seria para muitos outros aparente. Ocupante de cargos importantes no interior da estrutura administrativa soviética – chefe do escritório de Moscou da sub-seção IZO do Narkompros em 1918, chefe do departamento de pintura do Svomas de Moscou e, depois, de Petrogrado em 1919 e recipiente de uma considerável comissão para o desenvolvimento de seu *Monumento à III Internacional* em 1920-1921 – Tatlin ocuparia durante a década de 1920 a paradoxal posição de pai fundador do Construtivismo e membro da resistência à sua radicalização – sendo um também um membro fundador do Ikhk em 1922, indicando sua discordância à tendência dominante do Inkhuk, assim como Malevich, Matyushin e Nikolai Punin¹⁶⁵.

O manifesto do Primeiro Grupo Funcional de Construtivistas, presente no catálogo da *Primeira Exibição de Discussão entre Associações de Arte Revolucionária Ativa* de 1924 demonstra, nitidamente, como este novo direcionamento se diferia daquilo que se observa no fragmento acima:

Nós declaramos guerra à arte!

A racionalização do trabalho artístico dos construtivistas nada tem a ver com o diletantismo dos criadores de arte que se esforçam para “socializar” os ramos florescentes da arte, mas com a tentativa de compeli-los a aplicarem-se à realidade social contemporânea.

(...) Os Construtivistas estão convencidos de que, com a crescente influência da visão materialista do mundo, a chamada vida “espiritual” da sociedade, as qualidades emocionais das pessoas não mais podem ser alicerçadas por categorias abstratas de beleza metafísica e por intrigas místicas de um espírito que sobrevoa a sociedade.

Os Construtivistas afirmam que todos os criadores de arte sem exceção estão engajados nestas intrigas, e que independente das vestimentas realistas ou naturalistas em que se drapejem, não são capazes de escapar essencialmente do círculo mágico de truques e conjurações.

Mas ao aplicar-se razão consciente à vida, nossa jovem sociedade proletária vive também apenas pelos valores concretos de construção social e por objetivos claros.

(...) E esta é a nossa realidade, nossa vida. Ideologicamente, conscientemente, nós extirpamos o ontem, mas em termos práticos e formais, ainda não dominamos a realidade de hoje.

¹⁶⁴ TATLIN, V. **The Work Ahead of Us** (1920) in: BOWLT, 1988, p. 206-207.

¹⁶⁵ Em sua própria estrutura o Ikhk demonstraria que não era uma mera “filial” do Inkhuk, possuindo por exemplo uma seção pictórica, chefiada por Malevich Cf. BOWLT, 1988, p. xxxv-xxxvi.

Nós não sentimentalizamos objetos; é por isso que não cantamos sobre eles em versos. Porém temos a convicção de criar objetos; é por isso que estamos desenvolvendo e treinando nossa capacidade de construir objetos.¹⁶⁶

De forma semelhante, as assertivas de Gan acerca do Construtivismo demonstram um tom semelhante:

A revolução proletária não é uma palavra de flagelação mas um verdadeiro chicote, que expulsa o parasitismo da realidade prática do homem sob quaisquer formas que este parasitismo oculte sua repulsiva existência

(...) A arte é indissoluvelmente ligada: à teologia, metafísica e misticismo

Emergiu durante uma época de culturas primórdias, quando a técnica existia na “forma embrionária de ferramentas”, e as formas econômicas vagavam em total primitivismo.

Ela passou pela forja dos artesãos das guildas da Idade Média.

Ela foi reaquecida artificialmente pela hipocrisia da cultura burguesa e, finalmente, colidiu contra o mundo mecânico de nossa época.

Morte à arte! Ela surgiu naturalmente; desenvolveu-se naturalmente e desapareceu naturalmente.

MARXISTAS DEVEM TRABALHAR PARA ELUCIDAR SUA MORTE CIENTIFICAMENTE E FORMULAR UMA NOVA FENOMENOLOGIA PARA O OFÍCIO ARTÍSTICO INSERIDA NO NOVO AMBIENTE HISTÓRICO DE NOSSO TEMPO¹⁶⁷

O Primeiro Grupo Funcional de Construtivistas não foi a única manifestação de enrijecimento do construtivismo de guerra durante a década de 1920. A despeito do que a notoriedade de seus membros indicaria, seria tampouco hegemônico, na medida em que conscientemente rechaçava outros ilustres membros que defendiam um construtivismo menos radicalizado, Mayakovskii e Osip Brik o fariam na Lef. A posição adotada por este grupo – tal como a que adotaria a Lef – deve aqui ser entendida como comum a outras reverberações no interior da arte futurista-construtivista como manifestações de uma preocupação defensiva, que evidenciam a consciência da emergência de rivais à sua hegemonia a partir do advento da NEP e do reaparecimento do gosto público, e demonstram o escopo do efeito desta consciência sobre os rumos da “esquerda artística” durante o período em questão.

Uma reflexão sobre a Lef indica preocupação semelhante. A simples premissa de unificação do disperso construtivismo em um “Front da Esquerda” indica uma preocupação corporativa que se realizou em resposta ao aparecimento de contestação à posição desfrutada por estes artistas durante o período do Comunismo de Guerra. Em repetidos artigos

¹⁶⁶ BOWLT, 1988, p. 241-242.

¹⁶⁷ GAN, A. **Constructivism [Extracts]** (1922), in: BOWLT, 1988, p. 221. O texto apresenta uma formatação que experimenta com o espaço no campo tipográfico, com linhas de texto em diagonais de ângulos diversos e palavras em tamanhos igualmente diversos. Desta formatação decorrem os sublinhados que figuram na passagem reproduzida. A integridade da formatação, entretanto, não foi reproduzida – enquanto na produção de Bowlit este empreendimento tipográfico foi realizado.

publicados durante sua vida editorial, entre 1923 e 1926, uma miríade de artistas esquerdistas demonstram não apenas concordância em relação á necessidade da constituição de um front único e coordenado para o embate contra orientações concorrentes, mas igualmente o escopo do apelo que esta iniciativa apresentou à comunidade artística esquerdista soviética. No interior do corpo editorial da revista são predominantes os nomes de escritores que, tal como Malevich na pintura, não abriam mão da transcendência da arte e da faceta intuitiva do processo criativo, como Mayakovskii, o formalista Osip Brik e os transracionalistas Nikolai Aseyev e Sergei Tretyakov, ambos antigos membros do grupo 41°, liderado por Kruchenykh em Tiflis, no Cáucaso¹⁶⁸. Entre outros contribuintes conhecidos observa-se artistas de orientações semelhantes como Matyushin – que operava no interior do Ikhk com Malevich e Tatlin durante o período – Kamenskii e Boris Pasternak.

No seu primeiro número, no artigo *Pelo que a Lef Luta?*, observa-se um esclarecedor diagnóstico relativo ao cenário artístico contemporâneo, através do qual o corpo editorial da revista – todos assinam este artigo – espera demonstrar a legitimidade da iniciativa de formação de um front unido da esquerda nas artes:

A Arte da RSFSR, tal como se observa em primeiro de fevereiro de 1923:

I. Proletarte. Parte dela degenerou em uma arte de escritores oficiais, oprimidos por sua linguagem pobre e pela repetição de abecedários políticos. Outra parte sucumbiu às influências da academia, e apenas o nome da organização lembraria a Revolução de Outubro. A terceira e melhor parte, após ter seguido Belyi, está se reciclando com nossos critérios e, acreditamos, marchará a frente conosco.

II. Literatura Oficial. De um ponto de vista teórico cada um tem uma opinião própria sobre arte: Osinskii exalta Akhmatova, Bukharin exalta Pinkerton. Na prática, apenas os nomes mais vendidos adornam as páginas dos jornais.

III. As “últimas” tendências literárias (os Serapião, Pilnyak etc.) tendo se apropriado e diluído nossos recursos os estão misturando com temperos simbolistas e os adaptando de forma bruta aos tons moderados da literatura nepiana.

IV. Vira-casacas políticos. Do Oeste vem uma invasão de estadistas anciãos esclarecidos. Alexei Tolstoi já está a polir o cavalo branco de suas obras reunidas para uma entrada triunfante em Moscou.

V. E finalmente em cantos diversos estão os *esquerdistas individuais*. Pessoas e organizações (Inkhuk, Vkhutemas, o Gitis de Meyerhold, Opoyaz etc.). Alguns estão tentando heroicamente arar um solo virgem extremamente sólido por si próprios, enquanto outros estão ainda se livrando dos grilhões do velho lixo com as lixas que são seus versos.

A Lef deve unir todas as forças esquerdistas. A Lef deve auditar seus números, depois de ter descartado o passado que antes estava a eles atrelado. A Lef deve criar um front unificado para explodir os detritos velhos, para lutar pela integração de uma nova cultura.

(...) *A Lef irá agitar a arte com as idéias da comuna e abrir para a arte a estrada para o amanhã.*

(...) *A Lef lutará pela construção estética da vida.*

¹⁶⁸ Tiflis atualmente é nomeada Tbilisi, a capital da Geórgia. O grupo 41° foi formado em Tiflis durante a Guerra Civil, e ocupou-se primariamente de experimentações transracionais sob a liderança de Kruchenykh. Para mais informações sobre o grupo, Cf. LAWTON, 1988, p.33-39 e MARKOV, 2006, p. 337-363.

Nós não apenas reclamaremos um monopólio sobre o espírito revolucionário na arte. Nós o provaremos em competição aberta.¹⁶⁹

No mesmo número, um literal “chamado às armas” convoca membros de todos os rótulos possíveis da esquerda artística à unificação, argumentando um papel específico de cada orientação para a formação de uma real força artística revolucionária, bem como pretendendo demonstrar que a fragmentação acabaria por resultar em cenários negativos. No fim deste artigo, intitulado *A quem a Lef alerta?*, o tom defensivo é expresso:

Lef está em prontidão.

Lef é a defesa de todos os criadores.

Lef está em prontidão.

*Lef rejeita todos os fósseis, os estetas, e os consumidores de arte.*¹⁷⁰

Esse tom defensivo não foi fruto de constrangimentos passageiros. O terceiro exemplar possui um longo artigo, redigido por Tretyakov, intitulado *A Tribuna da Lef*, no qual se pretende rechaçar todas as críticas feitas a respeito da arte esquerdista e, efetivamente, legitimar o futurismo-construtivismo como a arte da revolução. Adicionalmente, o artigo – que se estrutura a partir de subtítulos que são, basicamente, as críticas contra as quais Tretyakov elenca argumentos – apresenta ao historiador indícios da natureza das críticas que sofriam estes artistas durante a década de 1920. Para fins de esclarecimento, seguem apenas os subtítulos:

- Os futuristas são marqueteiros charlatães
- Futurismo é a recusa à arte burguesa decadente, como se atreve denominar-se uma arte proletária
- As obras futuristas são incompreensíveis às massas.
- Isto não é futurismo
- Então por que os futuristas, que escrevem versos em linguagem “futurista”, não a utilizam diálogos mundanos?¹⁷¹

Apenas estes subtítulos permitiriam uma longa discussão sobre as questões aqui travadas. A crítica da ininteligibilidade da arte futurista, especialmente, foi uma crítica recorrente, à qual os futuristas de forma consistente recusaram-se a ceder, com afirmações como a do próprio Tretyakov: “Todas as coisas que são incompreensíveis neste mundo

¹⁶⁹ LAWTON, 1988, p. 194-195.

¹⁷⁰ LAWTON, 1988, p. 200-201. Este artigo é igualmente assinado por todo o corpo editorial da revista, pretendendo ser parte do programa geral da iniciativa delineado no primeiro exemplar.

¹⁷¹ Para o artigo completo: Cf. TRETYAKOV, S. Lef’s Tribune. in: LAWTON, op.cit., p. 234-245.

eventualmente se tornam compreensíveis através de um esforço intelectual persistente”¹⁷² o próprio autor, ainda, opta por acusar os críticos a fomentarem esta visão de ininteligibilidade, declarando que a incompreensão pode decorrer de uma experiência insuficiente, mas igualmente pela falta de desejo pela compreensão.

Fora do escopo da Lef e do espectro constritivos dos grupos formados durante a década de 1920, destaca-se também como uma evidência do tom defensivo adotado por artistas que se consideravam futuristas, construtivistas, ou outro termo que seria ordinariamente qualificado como parte da arte esquerdista o artigo de Boris Arvatov, publicado em 1922 no periódico *Arauto da Arte*, intitulado *O Proletariado e a Arte Esquerdista*. Este artigo, tal como o de Tretyakov, busca primariamente a legitimação do que o autor entende por arte esquerdista como a plataforma artística que melhor contempla as necessidades imediatas e futuras do proletariado. Neste, afirma que a arte proletária autóctone ainda não demonstrou sinal de existência, e que resultará inevitavelmente da sucessão de determinados desenvolvimentos que a arte esquerdista estava em posição sem igual para fomentar. Os argumentos que utiliza se apóiam sobre o utilitarismo e o materialismo que permeavam a arte esquerdista após 1917, demonstrando afinidade com o construtivismo de guerra amplo ao qual Tatlin ainda se aferrava em 1920. A seguinte passagem é excepcionalmente ilustrativa do tom de Arvatov pelo decorrer do artigo:

Brada-se que a classe trabalhadora não compreende os artistas esquerdistas. Mas é claro!... Se você fosse criado exposto a pinturas a óleo e cartões postais vulgares, baratos e de mau gosto, não acharia fácil a exposição aos últimos desenvolvimentos de uma cultura superior. De qualquer forma, será isso mesmo um argumento? Por acaso em dado momento marxistas não lutaram por suas próprias idéias, enquanto o proletariado firmemente apoiava idéias diferentes?

Todas estas objeções derivam inteiramente da recusa subjetiva da arte esquerdista por nossos “ideólogos” e seus discípulos, contaminados como o são por antigos termos. Fetichistas até a medula de seus ossos, eles se portam em relação a inovadores de uma forma absurdamente semelhante àquela de um burguês.¹⁷³

Não apenas este fragmento demonstra o tom defensivo ao qual se fez alusão, mas apresenta como um argumento diverso a premissa da vanguarda, tão cara ao partido revolucionário de Lenin. Igualmente, menciona de forma clara a dissensão em relação aos “ideólogos”, postos sob aspas pejorativamente, diagnosticando conscientemente o redirecionamento que agora parecia por a arte esquerdista para fora do espectro da ideologia

¹⁷² IBID. p.241.

¹⁷³ ARVATOV, B. **Proletariat and Leftist Art** (1922). in: BOWLTON, 1988, p. 227-228.

revolucionária. A menção dos discípulos, ainda, é elucidativa quando posta ao lado das críticas observadas por outros artistas e intelectuais, como Jakobson, ao demonstrar a consciência do enrijecimento ideológico contemporâneo e a atribuição de parte da responsabilidade por este enrijecimento à ortodoxia dos discípulos destas novas gerações. Ainda que, tanto para Arvatov quanto para Jakobson, foi a própria geração que fez a revolução em 1917 a responsável primária pelo esbanjamento ao qual o último faz alusão, em ambos igualmente se observa uma crítica às novas gerações, que solidificavam-se prematuramente e permitiam que a ortodoxia ideológica e o carreirismo do período de afirmação do *Socialismo em um país* sufocassem as potencialidades da geração dinâmica à qual Jakobson faz menção, ao *modus operandi* igualmente dinâmico que Arvatov indica ser característico da arte esquerdista e cada vez mais indisponível entre aqueles que apoiavam outras orientações artísticas.

Esse rol de fragmentos e evidências têm por principal objetivo delinear o nítido efeito do redirecionamento político observado a partir de 1921, com o fim do Comunismo de Guerra e a introdução da Nova Política Econômica, sobre as artes. O tom defensivo que se observa entre os futuristas durante o período aqui contemplado é especialmente significativo justamente porque ele seria impensável nos anos anteriores, em que justamente estes artistas detinham a autoridade de legitimar ou não uma dada orientação ou obra artística. Estes fragmentos demonstram, então, que era sintomático já em 1921 o descenso destes artistas e a consciência deles acerca deste processo. As reações a este processo, por sua vez, são igualmente relevantes, em especial por sua diversidade. A demanda por enrijecimento foi por alguns respondida por um enrijecimento próprio, como no caso do grupo de Gan e Rodchenko, mas também a partir da formação de outros, como o *Grupo Projetista* ou os *Concretistas*. Todos eram compostos por artistas que incorporavam, em algum grau, critérios e parâmetros do construtivismo de guerra, e ainda assim em seu enrijecimento divergiram e afastaram-se. Apenas a partir de 1925, com a formação de grupos convergentes como o *OST*¹⁷⁴ e o grupo *Outubro* – este criado em 1928 – observa-se um nível de corporativismo que permearia as dissensões internas da arte esquerdista para a formação de grupos mais numerosos, porém igualmente programáticos – exigindo portanto maiores renúncias por parte de seus componentes. Como uma iniciativa preemptiva talvez os artistas que comporiam estes grupos poderiam ter alcançado resultados mais efetivos. Tendo sido criados como reações às ofensivas de grupos como o AKhRR – que em 1925 já tinha proporções superiores a qualquer

¹⁷⁴ OST (Obshchestvo Stankovistov): Sociedade de Pintores de Cavalete

grupo de artistas esquerdistas na URSS, tanto em afiliados quanto em obras produzidas – estes grupos originaram-se em um cenário altamente hostil pública e politicamente.

Os esforços da Lef as persuasões de Arvatov e Jakobson indicam uma reação diversa, de reafirmação de um discurso ideológico promovido nos anos anteriores que, durante a década de 1920, se provariam insuficientes. No fim das contas, o gosto público que em 1912 já havia sido denunciado pelo grupo Hiléia seria o principal vetor da disputa entre orientações concorrentes pela chancela governamental. Em um momento em que o direcionamento político almejava estabilidade, crescimento e consenso, a capacidade da arte em apelas para os gostos e ânimos da população soviética foi posto em alta prioridade pelos quadros partidários. Sendo a arte esquerdista, tal como os próprios artistas reconheciam – uma arte progressista que inevitavelmente encontraria resistência por parte do público geral pois este era um requerimento para o progresso e para o desenvolvimento, o período da NEP e do primeiro plano quinquenal se provaria extremamente incompatível com a mesma, caracterizado pela demanda por uma arte compreendida amplamente e que não dispersasse o foco soviético de outros empreendimentos para sua compreensão.

Em outro palco se pode observar igualmente as tensões entre os campos da arte experimental da esquerda futurista-construtivistas e da arte realista social à qual pertencia a AKhRR: o Vkhutemas¹⁷⁵.

O Vkhutemas foi formado em 1920, a partir da fusão do Primeiro e Segundo Svomas de Moscou – respectivamente o antigo Instituto de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou e a antiga Escola Stroganov de Artes Aplicadas. Como seu nome indica, a instituição trazia consigo a pretensão de formação de novos artistas a partir de uma abordagem que punha no mesmo patamar os ofícios de ordem artística e técnica. Dessa maneira, assim como departamentos de pintura, escultura e arquitetura, ramos tradicionais do ofício artístico, havia também departamentos de trabalho em madeira e metal, por exemplo. Sua simples formação, portanto, parece coadunar com os esforços construtivistas de aplicação de intenções utilitárias e práticas à produção artística, formando artistas-engenheiros que poderiam contribuir efetivamente para o progresso material da RSFSR.

Tal como os Svomas, o Vkhutemas também trazia consigo, em sua estruturação, uma grande parcela dos critérios pedagógicos e institucionais que foram estabelecidos pela maioria esquerdista do Narkompros durante a Guerra Civil. Ainda que demonstrasse uma rigidez maior que os Svomas – inclusive não mais sendo “Ateliês Livres” – no que concerne a uma

¹⁷⁵ Vkhutemas (Vyshie KHudozhestvenno-Tekhnicheskie Masterskie): Ateliês Artísticos-Técnicos Superiores.

exigência de ensino prévio e uma estruturação de cursos mais afim da estrutura acadêmica tradicional, aos alunos ainda era permitida ampla participação nas questões administrativas da instituição, tanto pela eleição de reitores e outros cargos quanto pela própria candidatura discente a cargos de representação no interior da mesma. Da mesma forma, a seção de base – uma seção de apresentação geral à arte, pela qual todos os alunos deveriam passar antes de adentrarem em carreiras específicas – foi considerada uma manifestação vitoriosa da visão artística holística dos futuristas-construtivistas, e igualmente fora uma seção amplamente dominada por artistas desta orientação por muitos dos dez anos de sua existência. No entanto, durante a década de sua existência, o holismo que antes pareceria ser a norma do Vkhutemas passaria paulatinamente a dar lugar a um crescente sectarismo, no qual institutos relativos aos ramos das Belas Artes adotariam cada vez mais posturas tradicionais e acadêmicas que os tornaria indispostos e incompatíveis mutuamente às posturas holistas e progressistas dos institutos ligados a ramos artísticos diversos, como os de trabalho de metal e madeira – institutos independentes que, durante a década, seriam fundidos em um só. Gradualmente, na medida em que perdiam os artistas esquerdistas também espaço no interior do Vkhutemas, estes passaram a representar apenas uma concentração considerável nestes institutos ligados a ofícios manuais e na seção de base. Nesta última, entretanto, este número também minguava, bem como sua importância – com o passar dos anos o período a ser contemplado pela seção de base no interior do currículo do Vkhutemas diminuiria paulatinamente, sendo inicialmente um período de dois anos e, ao fim, tornar-se um de seis meses.

A renomeação do Vkhutemas para Vkhutein¹⁷⁶ relaciona-se diretamente a este sectarismo que decorre não apenas da progressiva afirmação de vertentes artísticas concorrentes mas da demanda estatal que motivara este desenvolvimento. A mera mudança para a formação de um instituto indica um grau de centralização maior, bem como as diferentes posturas em relação às expectativas relativas ao funcionamento da instituição, como se pode observar abaixo:

N.I. Chelyapov, presidente do Glavprobr, **indica que essa reorganização tem por objetivo evitar a sobrecarga dos decanatos, simplificar e reduzir o custo de funcionamento das faculdades, adaptá-las melhor à realidade.** O Glavprobr estima que a divisão das faculdades apresentada pela direção do Vkhutemas perpetua o aspecto por demais abstrato e formal do ensino sem trazer nenhuma precisão suplementar quanto à natureza e o conteúdo dos cursos: **acredita também que as faculdades do Vkhutemas, em sua organização atual, não oferecem a imagem do bom desenvolvimento de um VUZ artístico (estabelecimento escolar superior);** uma parte das faculdades funciona segundo o princípio artístico, enquanto uma outra parte funciona segundo o princípio industrial. É por esses

¹⁷⁶ Vkhutein (Vyshii KHudozhestvenno-Tekhnicheskii Institut): Instituto Superior Artístico-Técnico.

motivos que o Glavprobr propõe a fusão das faculdades de produção com tendência industrial com as faculdades artísticas, sob a direção destas últimas.¹⁷⁷

No pronunciamento de Chelyapov se pode observar o resultado, no cenário do Vkhutemas em meados da década de 1920, do antagonismo que se configurou entre as seções industriais e artísticas, e como a posição governamental tendeu a submeter as primeiras à primazia das segundas. O holismo e a abrangência da proposta futurista-construtivista ainda podia ser observada, defendida frequentemente por adeptos desta orientação que ainda operavam no interior da instituição – dentre os quais se destaca Rodchenko, que fora reitor da faculdade de trabalhos em madeira e meta, (Dermetfak) – no entanto se demonstrava claramente em retração diante da imposição governamental de primazia artística sobre empreitadas industriais e de sua posição artística tradicional. Como explica Miguel:

(...)a busca de um método coletivo de aprendizado – uma das mais importantes contribuições do Vkhutemas – é defendida como ponto central da formação do estudante (...) era o mais atacado dos conceitos, especialmente entre 1928-1929. Para a continuidade da própria instituição, a Seção de Base não tinha mais o apoio nem a “aura” adquirida nos anos anteriores, e seus objetivos foram reduzidos à formação básica.¹⁷⁸

Durante a década de 1920, o Vkhutemas/Vkhutein foi um campo de batalha em que se travou realmente combates pelas rédeas da revolução nas artes. Nas eleições de decanos e reitores, na criação de currículos e programas, na alocação de recursos e na realização de exposições cada lado frequentemente tencionava superar seu opositor. O contexto político, entretanto, tornou o campo de batalha altamente favorável a um dos lados, aqui simplificado pela liderança realista. A arte e a metodologia acadêmica tradicional era no momento considerada mais palatável e adequada para as necessidades da revolução e da URSS. A formação de vínculos internacionais com a Bauhaus, evidenciada pela troca de correspondências oficiais de seus respectivos reitores, atesta que o Vkhutemas foi um exemplo do construtivismo russo no campo educacional, o maior deles. Foi, entretanto, gradualmente erodido pela fragmentação do cenário artístico soviético da década de 1920, tornado cada vez mais afim de uma instituição acadêmica tradicional até que, em 1930, tão pouco se assemelhava às propostas de sua fundação em 1920, que presumiam uma estrutura que acoplasse objetivos de ordem industrial-técnica a objetivos de ordem artística-estética, que sua extinção se tornaria previsível. Em 1930 o Vkhutein foi dissolvido, suas partes sendo incorporadas a outras instituições de ensino superiores ou formando institutos auto-suficientes. A seção de base não mais existiria, ou tampouco uma premissa holista de

¹⁷⁷ apud. MIGUEL, 2006, p. 108-109.

¹⁷⁸ MIGUEL, op. cit. p. 114.

integração entre diversos campos artísticos. A segmentação da arte em seus respectivos campos autônomos foi realizada em totalidade, demonstrando a total derrota da proposta integral construtivista diante dos esforços governamentais contemporâneos. Sobre esta dissolução, resume bem Miguel:

(...) O fim do Vkhutein também significou uma mudança na qualidade da produção artística soviética, não somente porque o Realismo Socialista foi implementado logo depois, mas porque os artistas perderam sua formação tecnológica e voltaram a produzir em termos de obras-de-arte puras (pintura, escultura) ou em termos de artes aplicadas (que são muito restritas e especializadas). As artes industriais e o design deixaram de pertencer ao mundo da arte e passaram ao domínio dos engenheiros (...).

A dissolução do Vkhutein foi bastante rápida. Entre 1930 e 1931, já estava em funcionamento uma nova estrutura, totalmente diferenciada da anterior e organizacionalmente mais distribuída(...) As faculdades se transformaram em departamentos ou laboratórios de pesquisa e formação técnica, o que não era o desejo dos professores, principalmente os que acreditavam no Artista-Construtor ou no Artista-Engenheiro. O nome da profissão continuou a existir, mas não significava a mesma coisa. Algumas das Faculdades, inclusive, perderam seu status de formadoras de artistas, deixando de diplomar seus estudantes como artistas, caso exemplar da Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal, em que seus estudantes não-diplomados tiveram que terminar seus estudos como engenheiros, e da Faculdade de Cerâmica, que se transformou em seção artística do Instituto de Silicatos (voltado à Engenharia de Materiais).¹⁷⁹

* * *

A ascensão da popularidade do realismo no cenário artístico soviético durante a década de 1920 pode ser atestada em múltiplos níveis. Além de comissões e exposições comemorativas relativas a instituições soviéticas como o exército vermelho, de uma aceitação nítida no interior do mercado privado restrito da NEP, e da formação da AKhRR em 1922, durante a década de 1920 observa-se um notável crescimento no número de obras produzidas a partir de critérios artísticos considerados realistas. Este crescimento atesta não apenas o sucesso do anterior sufocamento promovido por membros do Narkompros imposto à produções artísticas por eles consideradas contra-revolucionárias e a indisposição de determinados artistas em não colaborar com o projeto revolucionário bolchevique de 1917, mas justamente também a alteração drástica desta configuração, com a expressão cada vez

¹⁷⁹ MIGUEL, 2006, p.132-133

mais numerosa e variada de obras guiadas por critérios antes marginalizados por segmentos da administração cultural soviética. No campo da produção artística voltada para a propaganda, observa-se também uma nítida diferenciação em relação às diretrizes visuais do período anterior, das angulares e semi-representativas ou não-representativas produções características da estética construtivista aplicada a este campo a uma propaganda igualmente realista, representativa. Na arquitetura, as circunstâncias que permitiram a Tatlin receber uma comissão para o projeto de seu *Monumento à III Internacional* seriam substituídas pelos projetos de orientação classicista para as novas obras públicas, como o metrô de Moscou e o Palácio dos Sovietes¹⁸⁰. Na escultura, a famosíssima obra de Vera Mukhina – *Operário e Kolhoznitsa*¹⁸¹ – se tornaria na década de 1930 o maior exemplo do novo direcionamento representativo e otimista da arte realista soviética que já se delineava durante a década de 1920, o qual parecia cada vez mais relegar definitivamente os experimentos abstratos laboratoriais do Obmokhu e dos construtivistas em geral à área de uma engenharia desqualificada, melhor realizada por engenheiros especializados, e não por diletantes. A exigência de *partiinost* tornaria, na pintura, a *kartina* em um dos principais focos de atenção governamental relacionados a este campo de produção artística, em especial por seu quase barroco potencial de impacto – o próprio Lunacharskii colocaria a *kartina* como uma faceta essencial da arte soviética contemporânea por suas propriedades intrínsecas. Stalin, por sua vez, indicaria sua predileção em 1928, ao visitar a exposição da AKhRR que comemorava os dez anos da formação do Exército vermelho – ato significativo, na medida em que Stalin pouquíssimo se interessava por arte e visitara pouquíssimos eventos artísticos. Em todos os campos o predomínio anterior futurista-construtivista rapidamente parecia esfacelar-se diante de repetidas investidas de outras orientações, permitidas pela Nova Política Econômica, dentre as quais se destacam as de orientação realista.

Estas investidas resultariam, ao fim, no decreto de 1932 que abolia todas as organizações artísticas e declarava o *Realismo Socialista* como única orientação artística oficial soviética – intitulado *Da Reconstrução das Organizações Literárias e Artísticas*. Isto não significou, entretanto, uma completa erradicação dos valores e critérios que anteriormente caracterizavam o construtivismo e o futurismo revolucionário em geral. Durante a década de

¹⁸⁰ ANEXO p. XXXI. No caso do Palácio dos Sovietes, especialmente, não apenas o projeto de Boris Iofan – um artista engajado com a causa da arte realista – indica as expectativas governamentais para o projeto, como também os projetos recusados atestam para a marginalização dos critérios construtivistas – na medida em que entre eles estavam não apenas um projeto de Tatlin, mas também um de Walter Gropius e um de Le Corbusier Cf. BOWN, Matthew Cullerne. **Art Under Stalin**. Oxford: Phaidon, 1991, p. 39-40..

¹⁸¹ ANEXO p. XXXI

1920, e mesmo após 1932, o que se observa na cada vez mais hegemônica produção realista são vestígios dos critérios e valores futuristas, atestando que a ação destes artistas durante os primeiros quinze anos de experiência revolucionária teve repercussões duradouras e contribuiu indubitavelmente para a formação de uma linguagem artística essencialmente híbrida e, simultaneamente, autóctone – de certa forma, cumprindo os requisitos e expectativas que Lunacharskii impusera em 1918. A representatividade pictórica realista tornava-se a norma, em detrimento da semi-representatividade de obras propagandísticas de Mayakovskii, portanto, mas ainda as mensagens recorrentemente eram expostas na tipografia angular típica do construtivismo. Os projetos arquitetônicos de clara persuasão clássica como o Palácio dos Sovietes e o próprio mausoléu de Lenin, por sua vez, traíam em seu interior a mesma presença, ainda que sutil e diluída, de preocupações de ordem modernista-futurista¹⁸². Diferentemente do que se pode imaginar, a ação governamental não foi capaz, mesmo possuindo as proporções que o estado soviético viera a possuir, de completamente erradicar vetores de hibridização e moldar de forma uniforme um realismo socialista “puro”. Esta não era, sequer, a intenção que permeia o decreto de 1932 e as ações governamentais afins. A decisão pela exclusividade ideológica do Realismo Socialista se relaciona às intenções estabilizadoras e de cooptação presentes neste novo período da política soviética liderado por Stalin. Não decorria, portanto, de uma inicial rejeição do futurismo a partir da premissa de teor contra-revolucionário, mas da percepção prática de que aquela proposta formal não era a mais adequada às necessidades do novo direcionamento político do projeto soviético. Neste caso, portanto, pode-se observar que a decisão pelo estabelecimento de uma orientação oficial única não necessariamente significa uma intenção de purificação artística *per se*, mas a configuração de uma orientação que servisse aos objetivos em pauta, e que poderia ser permeada por influências e dissonâncias diversas, desde que estas não prejudicassem a capacidade da mesma em atingir os objetivos impostos pelo partido e pela causa soviética. A década de 1920 foi, sem dúvida, um período da história soviética em que o pragmatismo foi posto no mais alto patamar da pauta política e em que as visões de futuro características dos grandes planos que seguiram a revolução de 1917 deram lugar a um esforço de garantia das conquistas presentes e da expansão das mesmas. Buscar novas conquistas como uma extensão daquilo que já possui – isso não é compatível às diretrizes do futurismo revolucionário, tal como o era a proposta vanguardista de expansão da revolução. Uma busca por um futuro

¹⁸² Para uma análise aprofundada das presenças de traços modernistas em projetos arquitetônicos deste período neo-clássico stalinista Cf. BOWN, 1991, p. 37-40.

contemplado no presente era essencialmente limitada, pois apenas a experiência futura demonstraria a totalidade das opções de fato disponíveis. Era, portanto, essencialmente passadista. O *ethos* futurista presumia a aplicação de um método de otimização da potência e exploração guiada, porém não planejada, do desconhecido que se pretendia alcançar – o futuro. Presumia, portanto, riscos constantes e um perene senso de insatisfação em uma busca infinita por um ápice da potência e desenvolvimento humanos aparentemente ilimitados da mesma forma. Não era, portanto, uma perspectiva artística que facilmente se poderia sobrepor sem contrastes ao que se observa quando se debruça sobre os direcionamentos partidários do governo soviético desta década e das que a seguiram imediatamente. Com a NEP, com Stalin, com os planos quinquenais e a coletivização ascendeu também o realismo, a partir de 1932 forma suprema de expressão artística na URSS. Para Kruchenykh, uma vitória daqueles que, na literatura, “congelavam” a linguagem e atravancavam o progresso do homem rumo ao seu auto-conhecimento e à liberação da totalidade de sua potência. Ironicamente, seria apenas durante a década de 1950, durante o período que se denomina “degelo”, agora sob o camarada Nikita Krushchev, que o Realismo Socialista teria que deparar-se com novas contestações, tal como o futurismo durante a década de 1920.

Conclusão

A palavra *utopia* tem nos dias atuais uma conotação em geral negativa. Associada à fantasia e à infantilidade ou ignorância, a utopia parece uma falha de caráter, um resultado da falta de visão ou intelecto cuja existência foi permitida por um pavoroso descompromisso com aquilo que é real e factível. Aquilo que é utópico é instintivamente posto abaixo daquilo que é científico, e a aparição do vocábulo em livros e produções acadêmicas diversas gera desconfiança. Fora da adolescência, onde é tolerada como parte de uma *fase*, a utopia é igualada ao sonho, à inadequação com a realidade, ao inatingível.

Que a utopia seja correntemente associada ao inatingível parece um tanto cruel, quando se põe a pensar sobre o termo! Terá o pragmatismo do século XXI alcançado tamanha proporção ao ponto de redistribuir a carga semântica deste termo de forma que se possa de equivaler a ausência de uma planificação de realização qualitativa à impossibilidade? Algo a se pensar.

De forma alguma faz parte da conclusão deste trabalho uma visão negativa dos tempos em que vivemos, ou de alguma forma de nostalgia indireta acerca do período estudado. É notável, entretanto, como a experimentação do mundo mudou em menos de cem anos. O futurismo talvez não seja mais do que uma utopia, tomada de forma ampla. Longe de antagônicos, utopia e ciência caminham juntos nas elucubrações de Khlebnikov, Kruchenykh, Malevich e Rodchenko. Atribuindo valores diversos às mesmas espécies de variáveis pode-se observar no espectro do futurismo russo a construção de utopias alicerçadas por critérios e preocupações científicas, bem como a elaboração de hipóteses e conclusões de intenção científica permeadas por premissas e objetivos utópicos ou idealizados. Ironicamente, seriam estes utopistas criadores de obras como *Vitória Sobre o Sol* aqueles que nas artes se tornariam os primeiros grandes entusiastas da iniciativa científico-social iniciada em outubro de 1917.

A presença de Nietzsche permeia este trabalho desde o início até, como agora se atesta, o fim. A análise e reflexão acerca do futurismo russo demonstra que, ao menos no início do século XX, utopia pode ser associada à noção de potência. A planificação qualitativa se demonstra inviável porque a previsão do futuro é em si restritiva. A perspectiva partilhada por tantos destes artistas parece resumir-se na noção de que vislumbrar o futuro a partir da experiência presente é em si um passadismo construtivo, devendo a potência ser otimizada a partir justamente da libertação destes constrangimentos em favor de uma postura presentista que vislumbra um futuro em contornos e igualmente aborda o caminho de forma dinâmica.

Durante os primeiros anos do futurismo russo, antes da revolução de outubro, este utopismo implicou uma ruptura inaceitável às estruturas e formulações contemporâneas, cujos participantes legitimados consideravam destrutiva e destituída de qualquer valor *justamente sob o argumento central de não corresponderem aos métodos capazes de alcançar os objetivos que se desejava de uma produção artística*. A descoberta das leis essenciais da língua e da arte, a criação de uma linguagem única inteiramente racional, a possibilidade de realmente se representar dinâmica e velocidade em uma modalidade artística estática e planar eram, para estes críticos, apenas objetivos utópicos que certamente não seriam alcançadas pelas aparentemente bárbaras investidas destes artistas à tradição e ao bom gosto.

A participação futurista no projeto soviético durante os anos de Guerra Civil demonstrou por sua vez, entre muitas outras coisas, que há muito de utópico também no socialismo científico e em sua variação leninista. Acompanhando os experimentos de extinção de unidade monetária e as esperanças e ações voltadas à revolução mundial – objetivos considerados por tantos, nos últimos setenta e cinco anos, utópicas – nas artes a política de experimentação e descoberta passaram ao plano central dos empreendimentos culturais humanos desta nova sociedade que se pretendia construir, e da nova identidade social que se pretendia vincular seus participantes. Esta faceta utópica se demonstra de forma especialmente nítida pelo contraste que oferece em relação ao período que segue, no qual os desafios impostos à revolução e a ameaça à sua existência tornam o pragmatismo a metodologia de sustentação revolucionária. A liderança de Stalin certamente representou uma guinada em direção à ortodoxia e ao pragmatismo na ideologia comunista, em especial no campo cultural. Ainda que certamente não se possa chamar Lenin de utópico, fazê-lo se pode ao falarmos de Lunacharskii e Trotski, Bogdanov e Rodchenko. Mesmo entre os mais racionalistas dos construtivistas, a nota utópica está presente.

Entre as frases famosas de Stalin, por sua vez, encontra-se “A vida [na URSS] é agora melhor, a vida é agora mais alegre”¹⁸³. A década de 1930 coroou a vitória sobre a utopia e a perseguição pragmática do progresso. Do futuro parecia-se esperar um aperfeiçoamento do presente, tornando a busca pelo *novo* algo estruturalmente improvável. Certamente esta noção atesta a variação do termo *futuro* – estranho pode soar, decerto – pois a leitura dos manifestos aqui discutidos indica notadamente que, entre muitos destes artistas, um aperfeiçoamento do presente dificilmente poderia ser vislumbrado como algo que não presente. *O futuro está atrás de nós*, frase de Larionov, em 1932 pareceria especialmente apropriada para oferecer um

¹⁸³ BOWN, 1991, p.75.

contraste máximo ao que poderia dizer o mesmo Larionov, criticando a nova ótica cultural do Realismo Socialista e da planificação stalinista: *O passado está diante de nós.*

As primeiras décadas do século XX evocam entre tantos um especial tipo de encantamento justamente por sua característica dinâmica descrita na introdução e apresentada esporadicamente no decorrer do texto que se finaliza. O escopo e a abrangência do espírito experimental e explorador das primeiras décadas do século XX instigam assombro por aqueles que não observam em sua sociedade contemporânea este impulso que nos parece um tanto ingênuo. A geração que esbanjou seus poetas, como o fraseia Jakobson, o fez não por ação, mas por permissão. Permitindo solidificarem-se em moldes de conforto e satisfação, tornaram para o formalista a realidade incompatível com o dinamismo e o ímpeto de Mayakovskii e do futurismo. A modernidade no século XX, tal como o diz Berman, certamente fragmentou-se. Porém, da mesma maneira, enrijeceu, tornando-se antes sinônimo ou tributária da ciência, e não algo de uma grandeza que engloba a mesma entre outras partes da experiência humana. Tornou-se certamente, de acordo com o que indicam seus manifestos ser a perspectiva predominante do futurismo russo, estagnada, ou ciclicamente presentificada.

Bibliografia

- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. Londres: Verso, 1996, 7ª Ed.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999, 6ª ed.
- _____. **Arte e Crítica da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BARTH, Fredrik. **Process and Form in Social Life**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- _____. **Ethnic groups and boundaries: The Social Organization of Cultural Difference**. Bergen- Oslo/Boston: Univ.Forlaget/Little Brown, 1969
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA. 1999, 16ª ed.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. **O Futurismo Italiano: Manifestos**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BLOCH, M. **Introdução à História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte; gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOWLT, John E. **Russian Art of the Avant-Garde**. London: Thames and Hudson, 1988.
- BOWN, Matthew Cullerne. **Art Under Stalin**. Oxford: Phaidon, 1991
- BÜRGER, Peter. **Theory of the Avant-Garde**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- CHIPP, Herschel B. **Theories of Modern Art**. Berkeley: University of California Press, 1968.
- DE LAMARE, Tite. **Caminhos da Eterna Rússia**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1997.
- DOUGLAS, Charlotte. **Collected Works of Velimir Khlebnikov: Letters and Theoretical Writings**. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- FER, Briony et. al. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac Naify, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- GERMANO, Celant; GIMENEZ, Carmen (Orgs.). **The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932**. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1992.
- GRAY, Camilla. **The Russian Experiment in Art (1863-1922)**. London: Thames and Hudson, 1971.
- GREENFELD, Liah. **Nationalism: Five Roads to Modernity**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- GUIBERNAU, Montserrat. **Nacionalismos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- HARRISON, Charles et. al. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 1988.
- HELLER, Mikhail e NEKRICH, Aleksandr M. **Utopia in Power: The History of the Soviet Union from 1917 to the Present**. Nova York: Touchstone, 1992
- JONAS, H. **O Princípio da Responsabilidade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KOCHAN, Lionel; ABRAHAM, Richard. **The Making of Modern Russia**. Londres: Penguin Books, 1983, 2ª Ed.
- KRAUSS, Rosalind E. **The originality of the Avant-Garde and other modernist myths** - 8ª Ed. MIT Press, 1986.
- LAKS, Anna (Org.). **500 anos de arte russa**. Editora Brasil Connect, 2002.
- LAWTON, Anna (Org.). **Russian Futurism Through its Manifestoes, 1912-1928**. Londres: Cornell University Press, 1988.
- LAVRENTIEV, Alexander N. e NASAROV, Yuri V. **Russian Design. Traditions and Experiment**. (1920-1990). Londres: Academy Group, 1995.
- LEWIN, Moshe. **Russia/USSR/Russia; the drive and drift of a superstate**. Nova York: The New Press, 1995.
- _____. **The Making of the Soviet System; essays in the social history of interwar Russia**. Nova York: Pantheon Books, 1985.
- LINDSAY, Kenneth Clement; VERGO, Peter (Orgs.). **Kandinsky: Complete Writings on Art**. Nova York: Da Capo, 1994.

- LODDER, Christina. **Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917-1920.** in: **Art Journal**, Vol.52, No. 1, Political Journals and Art, 1910-40 (Spring, 1993). Los Angeles: College Art Association.
- MALEVICH, Kazimir Severinovich. **Essays on Art.** Londres: Rapp & Whiting Ltd., 1969, Volumes 1 e 2.
- MARKOV, Vladimir. **Russian Futurism: A History.** Washington DC, New Academia Publishing, 2006.
- MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, ensino, utopia e revolução; os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930).** São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- PETHYRIDGE, Roger. **Witnesses to the Russian Revolution.** Nova Jersey: Citadel Press, 1964.
- PIPES, Richard. **Russia Under the Old Regime.** Nova York: Penguin Books, 1979, 3ª Ed.
- _____. **The Russian Revolution.** Nova York: Vintage Books, 1991.
- _____. **Russia Under the Bolshevik Regime.** Nova York: Vintage Books, 1995.
- POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e Futurismo: A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético.** São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RAILING, Patricia. **Malevich on Suprematism.** Iowa: Museum of Art, 1999.
- SCHORSKE, Carl. **Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture.** Nova York: Vintage Books, 1981.
- TISDALL, Caroline; BOZZOLLA, Angelo. **Futurism.** Londres: Thames and Hudson Ltd., 1977.
- TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.
- WEBER, Max. **Estudos Políticos: Rússia 1905 e 1917.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

ANEXO

ACADEMIA DA EGO-POESIA

(Futurismo Universal)

19 Ego 12

Precursores:

K.M. Fofanov e Mirra Lokhvitskaya

As Tabelas

I. A Glorificação do Egoísmo

1. A Unidade é Egoísmo
2. A Divindade é a Unidade
3. O Ser Humano é uma fração de Deus
4. O Nascimento é um fracionamento da Eternidade
5. A Vida é a fração de fora da Eternidade
6. A Morte é a reintegração da fração.
7. O Ser Humano é Egoísta

II. Intuição. Teosofia

III. Pensamento até a loucura: a loucura é individual

IV. O prisma do estilo – restauração do espectro do pensamento

V. A Alma é a Verdade

O Reitorado:

Igor-Severyanin

Konstantine Olimpov (K. K. Fofanov)

George Ivanov

Graal-Arelskii

Tapa na Cara do Gosto Público

Aos leitores de nossa Primeira Nova Inesperada.

Apenas nós somos a face do nosso tempo. Através de nós a corneta do tempo se faz sentir na arte da palavra.

O passado é rígido demais. A Academia e Pushkin são menos inteligíveis do que hieróglifos.

Jogar Pushkin, Dostoevskii, Tolstoi etc. etc. para fora do Navio da Modernidade.

Aquele que não esquecer seu primeiro amor não reconhecerá seu último.

Quem, confiantemente, guiaria seu último amor na direção das baixezas perfumadas de Balmont? É este o reflexo da alma viril de hoje?

Quem, hesitantemente, temeria rasgar a armadura de papel que envolve o terno negro do guerreiro Bryusov? Ou por acaso pode-se ver o brilho da aurora de belezas desconhecidas a partir dele?

Lavem Suas mãos, se tiverem estas tocado a imunda gosma dos livros escritos por aqueles incontáveis Leonid Andreevs.

Todos aqueles Maxim Gorkiis, Kuprins, Bloks, Sologubs, Remizovs, Averchenkos, Chornyis, Kuzmins, Bunins etc. precisam apenas de uma dacha próxima ao rio. Este tipo de recompensa é o que o destino confere a alfaiates.

Das alturas dos arranha-céus nós observamos sua insignificância!...

Nós ordenamos que os direitos dos poetas sejam reverenciado:

1. Expandir o escopo do vocabulário do poeta com palavras arbitrárias e inovadoras. Palavra-novidade.

2. Sentir um insuperável ódio pela língua que antecede o tempo deles

3. Retirar com horror de suas orgulhosas sobranceiras a grinalda de fama barata que Você criou a partir de torneiras de banheiros.

4. Erigir-se sobre a rocha da palavra “nós” em meio a um mar de vaias e ultraje.

E se por enquanto os nojentos estigmas do Seu “Senso comum” e “bom gosto” ainda estão presentes em nossas linhas, estas mesmas linhas pela primeira vez já vislumbram com raios de verão a Nova Beleza da Palavra Auto-suficiente (e Auto-existente) que se aproxima.

D. Burluk, A. Kruchenykh, V. Mayakovskii, V. Khlebnikov.

Porque nós nos pintamos: Um Manifesto Futurista

À frenética cidade de postes arqueados, às ruas cobertas de corpos, às casas amontoadas, nós trouxemos nossas caras pintadas. Foi dada a largada e a pista aguarda seus corredores.

Criadores, nós não viemos para destruir construções, mas para glorificá-las e afirmá-las. A pintura de nossos rostos não é nem uma ficção absurda, nem um relapso – é indissolivelmente ligada ao caráter de nossa vida e de nosso ofício.

O hino do amanhecer ao homem, como um corneteiro antes da batalha, clama por vitórias sobre a terra, escondendo-se sob as rodas até que chegue o momento de vingança; as armas adormecidas acordaram e cuspiram no inimigo.

Uma nova vida requer uma nova comunidade e uma nova forma de propagação.

Nossa auto-pintura é a primeira linguagem que encontrou verdades desconhecidas. E as conflagrações causadas por ela mostram que os criados da terra não perderam ainda as esperanças de salvar os velhos ninhos, mas sim reuniram todas as suas forças em defesa dos portões, se amontoaram sabendo que após apenas um êxito seremos nós vitoriosos.

O caminho da arte e um amor pela vida têm sido nossos guias. Fé em nosso ofício nos inspira, os lutadores. O caráter resoluto dos poucos resulta em forças que não podem ser sobrepujadas.

Nós juntamos a arte à vida. Depois de um longo isolamento dos artistas, nós em convocamos a vida e a vida invadira a arte; é o momento para que a arte invada a vida. O pintar de nossos rostos é o início da invasão. É o motivo pelo qual nossos corações batem dessa maneira.

Não aspiramos uma forma estética única. A arte não é apenas um monarca, mas também um jornalista e um decorador. Nós apreciamos o que é impresso e o que é novo. A síntese da decoração e da ilustração é a base da nossa auto-pintura. Nós decoramos a vida e pregamos – é por isso que nos pintamos.

Auto-pintura é uma das novas posses valiosas que pertencem ao povo, como todas as outras em nossa época. As antigas eram incoerentes e foram esmagadas pelo dinheiro. Outro era valorizado como um ornamento e se tornou caro. Nós jogamos para fora de seus pedestais ouro e pedras preciosas e os declaramos sem valor. Cuidado, vocês que as colecionam e as acumulam – em breve se tornarão pedintes.

Tudo começou em '05. Mikhail Larionov pintou um nu em pé à frente de um tapete e estendeu os detalhes deste sobre aquela. Mas não houve proclamação alguma. Agora parisienses estão fazendo o mesmo ao pintarem as pernas de suas dançarinas, e damas se empolam com maquiagem marrom e, como as egípcias, alongam seus olhos. Mas isso é antiguidade. Nós, entretanto, unimos contemplação com ação e nos lançamos em direção à multidão.

À frenética cidade de postes arqueados, às ruas cobertas de corpos, às casas amontoadas, nós não trouxemos o passado: flores inesperadas desabrocharam na estufa, e elas nos excitam.

Citadinos vêm por muito tempo envernizando suas unhas, usando sombras de olho, maquiando seus lábios, bochechas, cabelo – mas tudo que estão fazendo é imitar a terra.

Nós, criadores, não temos nada em comum com a terra; nossas linhas e cores surgiram conosco. Se nos fosse dada a plumagem de papagaios, nós arrancaríamos suas penas e as utilizaríamos como pincéis e gizes de cera.

Se nos fosse dada beleza imortal, nós a borraríamos e a mataríamos – nós, que não conhecemos meas medidas.

Tatuagens não nos interessam. Pessoas se tatuam de uma vez por todas. Nós nos pintamos por uma hora, e uma experiência determinada clama por uma mudança de pintura, tal como se mesclam as imagens, quando do outro lado do pára-brisa do carro velozmente passam as imagens das vitrines, uma em direção a outra: estas são as nossas caras. A tatuagem é bela mas diz pouco – apenas sobre uma determinada tribo e seus feitos. Nossa pintura é o noticiador.

Expressões faciais não nos interessam. Isto porque pessoas se acostumaram a entendê-las, de tão tímidas e feias que são. Nossas faces são como o ranger do carrinho que avisa sua passagem aos transeuntes apressados, como os sons bêbados de um grande tango. Mímica é expressiva mas desprovida de cor. Nossa pintura é o decorador.

Motim contra a terra e transformação das faces em um projetor de experiências.

O telescópio discerniu constelações perdidas no espaço; a pintura falará de idéias perdidas.

Nós nos pintamos porque uma face limpa é ofensiva, porque nós queremos apresentar o desconhecido, rearranjar a vida, e erguer a múltipla alma do homem aos limites superiores da realidade.

M. Larionov e I. Zdanevich.

Raionistas e Futuristas - Um Manifesto

Nós, raionistas e futuristas, não desejamos falar sobre nova ou velha arte, menos ainda sobre arte moderna ocidental.

Nós deixamos a velha arte a morrer e deixamos a “nova” arte para combatê-la; e, incidentalmente, com exceção desta batalha extremamente fácil, a “nova” arte não consegue apresentar nada de si própria. É útil pôr esterco em terreno infértil, mas este trabalho sujo não nos interessa.

As pessoas gritam sobre inimigos se aproximando delas, mas na verdade, estes inimigos são, de qualquer maneira, seus mais íntimos amigos. Sua discussão com uma velha arte há muito partida nada mais é do que uma ressurreição dos mortos, um entediante, decadente amor pelo desimportante e um estúpido desejo de carregar o estandarte dos filisteus interesses contemporâneos.

Nós não estamos declarando guerra alguma, pois onde nos poderíamos encontrar um oponente que fosse nosso igual?

O futuro está atrás de nós.

De qualquer maneira nós iremos esmagar em nosso avançar todos aqueles que nos opõem e todos aqueles que não se manifestam

Nós não precisamos de popularização – nossa arte irá, de uma forma ou de outra, alcançar sua plenitude na vida – isso é uma questão de tempo.

Nós não precisamos de debates e palestras, e se nos em algum momento as organizarmos, então isso será um gesto diante da impaciência do público.

Enquanto o trono artístico está vago, e o provincianismo, desprovido de seus privilégios, corre a esmo bradando por uma batalha com fantasmas que já partiram, nós o empurramos de lado, sentamos no trono, e reinamos até que um vice-rei surja e nos suplante.

Nós, artistas dos caminhos futuros da arte, estendemos nossa mão aos futuristas, a despeito de todos os seus erros, mas expressamos nosso extremo desprezo pelos assim chamados ego-futuristas e neofuturistas, pessoas banais e sem talento, assim como os membros dos grupos Valete de Ouros, Um Tapa na Cara do Gosto Público, e União da Juventude.

Nós não puxamos briga, não alertamos tolos desatentos, chamamos pessoas triviais de triviais diante de suas caras, e estamos sempre prontos para defender ativamente nossos interesses.

Nós desprezamos e classificamos como servos artísticos todos aqueles que se movem dentro do cenário da velha ou nova arte e perseguem seus interesses triviais. Pessoas simples e não-corrompidas são mais próximas de nós do que esta carcaça artística que se apegua à arte moderna, como moscas ao mel.

De acordo com a nossa visão, mediocridade que proclame novas idéias artísticas é tão desnecessária e vulgar quanto se estivesse proclamando idéias velhas.

Esta é uma aguda estocada naqueles que se apegam à assim chamada arte moderna, que fazem sua reputação através de discursos diante de velhinhos de renome – apesar do fato de que entre estes e aqueles não há grande diferença. São verdadeiros irmãos em espírito – os malditos trapos da contemporaneidade, pois quem precisa da pacífica empreitada de renovação destas pessoas que fazem estardalhaço acerca da arte moderna, que não criaram uma tese própria sequer, e que expressam antigas verdades artísticas em suas próprias palavras!

Já estamos fartos de Valetes de Ouros, cuja arte miserável é selecionada a partir deste título, de tapas na cara dados por uma mão de bebê acometida por uma maldita velhice, de uniões dos velhos e dos jovens! Não precisamos tratar de vulgares querelas com o gosto público – deixemos que se ocupem disso aqueles que no papel dão tapas na cara, mas que, na verdade, estendem suas mãos em busca de caridade.

Já tivemos esterco suficiente; agora é hora de semear.

Não temos modéstia – declaramos francamente e grosseiramente – nós nos consideramos os criadores da arte moderna.

Nós temos nossa honra artística própria, a qual estamos prontos para defender até o fim, utilizando de todos os meios à nossa disposição. Nós rimos diante das palavras “velha arte” e “nova arte” – isto é besteira inventada por filisteus ociosos.

Nós não poupamos esforços para que a árvore sagrada da arte cresça a uma grande altura, e o que nos importa se pequenos parasitas se acumulam sob sua sombra – deixem-os, eles conhecem a existência da árvore em decorrência de sua sombra.

Arte para a vida e mais ainda – vida para a arte!

Nós exclamamos: O estilo brilhante dos tempos modernos – nossas calças, jaquetas, sapatos, carrinhos, carros, aviões, estradas de ferro, grandiosos barcos a vapor – é fascinante, é uma grande época, uma que não conhece igual em toda a história do mundo.

Nós rejeitamos a individualidade na medida em que esta não possui qualquer sentido para o exame de uma obra de arte. Deve-se contemplar apenas a obra de arte, e examiná-la apenas a partir das leis de acordo com quais ela foi criada.

Os princípios que estabelecemos seguem:

Vida longa ao belo Leste! Nós estamos juntando nossas forças às dos artistas orientais para que trabalhemos juntos.

Vida longa à nacionalidade! Nós marchamos de mãos dadas com nossos ordinários pintores de casas.

Vida longa ao estilo de pintura raionista que nós criamos – livre de formas concretas, existindo e se desenvolvendo de acordo com as leis pictóricas!

Nós declaramos que nunca houve o que se chama de cópia e recomendamos que se pinte a partir de pinturas produzidas antes do dia de hoje. Mantemos que a arte não pode ser examinada pelo ponto de vista do tempo.

Nós reconhecemos todos os estilos como adequados para a expressão de nossa arte, estilos existentes tanto ontem quanto hoje – por exemplo, cubismo, futurismo, orfismo e sua síntese, raionismo, no qual a arte do passado, como a vida, é um objeto a ser observado.

Nós somos contra o Oeste, que vulgariza nossas formas e as formas orientais, e que está reduzindo o nível de tudo.

Nós exigimos um conhecimento do ofício pictórico.

Mais do que qualquer outra coisa, nós valorizamos a intensidade do sentimento e sua grande sensação de ânimo.

Nós acreditamos que o mundo inteiro pode ser expressado plenamente em formas pictóricas:

Vida, poesia, música, filosofia.

Nós aspiramos à glorificação de nossa arte e trabalhamos para este fim e pelo bem de nossas criações futuras.

Nós queremos deixar profundas pegadas atrás de nós, e este é um desejo honroso.

Nós trazemos nossos trabalhos e princípios à frente; ininterruptamente os mudamos e os aplicamos.

Nós somos contra sociedades de arte, pois elas levam à estagnação.

Nós não exigimos atenção do público e pedimos que o mesmo não seja pedido de nós.

O estilo de pintura raionista que apresentamos significa formas espaciais surgindo a partir da interseção de raios refletidos de diversos objetos, formas escolhidas pelo desejo do artista.

O raio é pintado provisoriamente na superfície por uma linha colorida.

Aquilo que é valioso para o amante de pintura encontra expressão máxima na pintura raionista. Os objetos que vemos em vida não exercem papel algum aqui, mas aquilo que é a essência da pintura em si pode aqui ser mostrado da melhor maneira – a combinação de cor, sua saturação, a relação entre massas de cores, profundidade, textura; qualquer um interessado em pintura pode dar sua irrestrita atenção a todas estas coisas.

A pintura parece escorregadia; ela passa a sensação do extratemporal, do espacial. Nela surge a sensação do que poderia ser chamado de quarta dimensão, porque seu comprimento, sua largura, e a densidade da camada de tinta são os únicos sinais do mundo externo – todas as sensações que surgem da pintura são de uma ordem diversa; dessa forma a pintura se torna igual à música enquanto permanecendo pintura. Nesse ponto um tipo de pintura se demonstra que pode apenas ser dominado ao seguir-se precisamente as leis da cor e sua transferência à tela.

Daí a criação de novas formas, cujo significado e expressividade dependem exclusivamente do grau de intensidade do tom e da posição que ocupa em relação aos demais tons. Daí a derrocada natural de todas as formas e estilos existentes em toda a arte do passado – já que elas, como a vida, são meramente objetos para uma melhor percepção e construção pictórica.

Com isso começa a verdadeira libertação da pintura e sua vida de acordo apenas com suas próprias leis, uma pintura auto-suficiente, com suas próprias formas, cor e timbre.

M.Larionov, N. Goncharova

Futurismo e a Arte Proletária (1918)

Certos indivíduos e círculos artísticos que há pouco nos molestavam em diversas “publicações culturais” por trabalhar com o governo soviético e que não conheciam outra denominação para nós que não a de “burocratas” e “artistas fétidos” agora prefeririam tomar nosso lugar

Então uma campanha foi iniciada contra o futurismo, o qual, eles dizem, é uma mó presa ao redor do pescoço do trabalhador, e que a constatação destes artistas de representarem “a arte do proletariado” é “ridícula” etc....

Mas por que eles são tão ridículos?

Porque foi necessário um ano inteiro de um governo proletário e uma revolução que contemplou metade do mundo para que os “em silêncio se pronunciassem”?

Por que apenas o futurismo revolucionário marchou em consonância com a Revolução de Outubro?

Será apenas uma questão de fervor revolucionário explícito, apenas uma aversão mútua às antigas formas, que une o futurismo ao proletariado?

Nem mesmo eles negam que o futurismo é uma arte revolucionária que está a quebrar todas as antigas amarras e nesse sentido aproximando a arte ao proletariado.

Nós sustentamos a existência de um vínculo mais profundo entre o futurismo e a criação proletária.

Pessoas ingênuas em assuntos de arte tendem a considerar qualquer rabisco feito por um trabalhador, qualquer pôster no qual um trabalhador seja representado, como uma obra de arte proletária.

A imagem de um trabalhador em uma pose heróica com uma bandeira vermelha e um slogan apropriado – que tentadoramente inteligível isto é a uma pessoa não versada em arte e quanto precisamos lutar contra esta pernicioso inteligibilidade.

A arte que representa o proletariado é tanto uma arte proletária quanto os Cem-Negros que entraram no partido e podem mostrar sua carteira de filiação são comunistas.

Assim como tudo que cria o proletariado, a arte proletária será coletiva.

O princípio que distingue o proletariado enquanto classe de todas as demais.

Nós entendemos esta afirmação, não no sentido de que uma obra de arte será produzida por diversos artistas, mas no sentido de que ainda que executada por um criador, a obra em si será construída sobre bases coletivistas.

Observe qualquer obra de arte futurista, revolucionária. Para pessoas que estão acostumadas a ver representações de objetos individuais ou fenômenos em uma pintura ficam estarecidos. Não se consegue discernir nada. E de fato, se você remover um pedaço qualquer de uma obra futurista, este então representará um completo absurdo. Isso porque cada parte de uma pintura futurista adquire sentido apenas através da interação com todas as outras partes; apenas em conjunto com elas esta adquire o sentido imbuído a ela pelo artista.

A pintura futurista vive uma vida coletiva

Pelo mesmo princípio toda a criação do proletariado se constrói.

Tente distinguir uma face individual em uma procissão proletária.

Tente entendê-la como pessoas individuais – absurdo.

Apenas em conjunto eles adquirem sua força total, seu significado pleno.

Como uma obra da velha arte é construído – a arte representando a realidade ao nosso redor?

Será que cada objeto existe em si próprio? Eles são unidos apenas por um conteúdo literário exógeno ou por outro conteúdo desta natureza. Então corte qualquer parte de uma velha pintura, e ela nada mudará em resposta. Uma taça permanece a mesma, uma pessoa continuará dançando ou sentada em reflexão, assim como estava antes de ser cortada foda.

O vínculo entre as partes individuais de uma obra da velha arte é a mesma que entre as pessoas do Prospecto Nevskii. Elas se reuniram por acaso, motivadas por uma causa externa, apenas para seguir seus próprios caminhos assim que puderem. É cada um por si, cada um buscando distinção própria.

Tal como o velho mundo, o mundo capitalista, obras da velha arte vivem uma vida individualista.

Apenas a arte futurista é criada sobre bases coletivas

Apenas a arte futurista é atualmente a arte do proletariado.

Natan Altman

Suprematismo na Reconstrução do Mundo (1920) ¹⁸⁴

no momento estamos vivendo um período atípico uma nova criação cósmica tornou-se realidade no mundo uma criatividade dentro de nós permeia nossa consciência para nós SUPREMATISMO não significava o reconhecimento de uma forma absoluta que fizesse parte de um já-finalizado sistema universal pelo contrário aqui se revelava pela primeira vez em toda sua pureza um claro sinal e um plano para um novo mundo nunca antes experimentado – um mundo que se projeta de nossas próprias interioridades e que agora está apenas em seus primeiros estágios de formação por esta razão o quadrado do suprematismo se tornou um estandarte

nesse sentido o artista se tornou o alicerce sobre o qual o desenvolvimento para a reconstrução da vida poderia ser promovido para além das fronteiras do olho que tudo vê e do ouvido que tudo ouve então o quadro não era mais uma anedota ou um poema lírico ou uma palestra sobre moralidade ou uma orgia visual mas um sinal e um símbolo desta nova concepção de mundo que emana de dentro de nós muitas revoluções foram necessárias para que o artista fosse libertado de suas obrigações de moralista de contador de histórias ou de bufão para que pudesse seguir desimpedido sua persuasão artística e traçar a estrada que leva à construção

o ritmo da vida intensificou-se nas últimas décadas tal como a velocidade da motocicleta fora em muitas vezes ultrapassada pela do avião

depois de passar por uma série de estágios intermediários a arte alcançou o cubismo onde pela primeira vez o desejo para construir instintivamente superou a convicção racional deste ponto em diante o quadro começou a ganhar a dimensão de uma nova realidade e desta maneira a pedra fundamental para a representação das formas e contornos do mundo material foi alocada isto se provou essencial para a liberação do espaço para o novo edifício esta idéia foi uma precursora do futurismo que expôs a natureza insaciável de sua força motriz

revoluções se iniciaram de forma velada tudo cresceu e se tornou complexo uma pintura econômica em sua liberação criativa era ainda muito complicada e expressivamente anti-econômica cubismo e futurismo se agarraram à pureza de forma e

¹⁸⁴ Neste manifesto Lissitzkii optou por não recorrer a quase pontuação gramatical alguma, bem como a não utilizar a tradicional letra maiúscula para o início de uma nova frase. Esta tradução, portanto, apenas reproduziu, na melhor de suas capacidades, a escolha do artista

ao tratamento das cores e construíram um sistema extenso e complexo combinando-as sem consideração à harmonia

a reconstrução da vida jogou de lado o velho conceito de nações classes patriotismos e imperialismo que se tornaram completamente descreditados

a reconstrução da cidade resultou em uma total confusão tanto de seus elementos isolados – casas ruas praças pontes – quanto seus novos sistemas que trespassavam os velhos – trem subterrâneo eletricidade transmitida pelo subsolo e sobre o solo tudo isto desenvolveu-se sobre uma fonte de energia cujas bombas se alimentavam da totalidade da criação

tecnologia que em suas proezas tomou a rota mais direta da complexidade do trem para a simplicidade do aeroplano do primitivismo básico da caldeira para a economia do dínamo do chiado caótico do da rede telegráfica para a uniformidade do radio foi desviada pela guerra do caminho da construção e forçada pelos caminhos da morte e da destruição

a este caos veio o suprematismo exaltando o quadrado como a fonte de toda a expressão criativa e a seguir veio o comunismo e exaltou o trabalho como a verdadeira fonte motriz do coração do homem

e em meios aos rugidos estrondosos de um mundo em colisão NÓS NO ÚLTIMO ESTÁGIO DO CAMINHO AO SUPREMATISMO EXPLODIMOS A VELHA OBRA DE ARTE COMO UMA CRIATURA DE CARNE E OSSO E A TORNAMOS EM UM MUNDO FLUTUANDO NO ESPAÇO NÓS CARREGAMOS TANTO A PINTURA QUANTO O OBSERVADOR PARA ALÉM DOS CONFINES DESTA ESFERA E PARA COMPREENDÊ-LA PLENAMENTE O OBSERVADOR DEVE CIRCUNDAR COMO UM PLANETA AO REDOR DA PINTURA QUE PERMANECE AO CENTRO IMÓVEL

a vazia expressão “arte pelo bem da arte” já foi exterminada e no suprematismo nós igualmente destruimos a frase “pintura pelo bem da pintura” e nos aventuramos para além das fronteiras da pintura

primeiro o artista pintou o cenário natural que o cercava depois isto foi obscurecido por cidades ruas canais e todos os produtos do homem por este motivo o artista começou a pintar a natureza artificial – mas involuntariamente ele referenciou em seus trabalhos o método para a representação desta nova natureza suprematismo em si seguiu o verdadeiro caminho que define o processo criativo consequentemente nossa

pintura se tornou um símbolo criativo e a realização deste ímpeto será nossa tarefa vitalícia

quando tivermos absorvido toda a riqueza da experiência da pintura quando nós deixarmos para trás as desinibidas curvas do cubismo quando nós tivermos apreendido o fim e o sistema do suprematismo – então nós teremos dado uma nova face ao mundo nós o remodelaremos de forma tão completa que o sol não mais reconhecerá seu satélite na arquitetura nos estamos caminhando em direção a um conceito completamente novo depois que as horizontais arcaicas as esferas clássicas e as verticais góticas dos estilos de edificação que precederam-nos nós estamos agora entrando em um quarto estágio na medida em que alcançamos economia e diagonais espaciais

nós deixamos no velho mundo a idéia da casa individual do alojamento individual castelo individual igreja individual nós nos impusemos a tarefa de criar a cidade o centro de esforço coletivo é o mastro de transmissão radiofônica que envia rajadas de energia criativa sobre o mundo por este meio nós somos capazes de libertar-nos dos grilhões que nos prendem à terra e ascender nisso repousa a resposta a todas as questões relativas ao movimento

esta arquitetura dinâmica nos proporciona um novo teatro da vida e por sermos capazes de contemplarmos a idéia de uma cidade total a qualquer momento com qualquer plano a tarefa da arquitetura – o arranjo rítmico do espaço e do tempo – é perfeita e simplesmente satisfeita já que a nova cidade não será caoticamente disposta como as cidades modernas das Américas do norte e do sul mas clara e racionalmente dispostas como uma colméia o novo elemento de tratamento que trouxemos à tona com nossa pintura será aplicado à totalidade deste mundo ainda por construir e transformará a aspereza do concreto a suavidade do metal e a reflexão do vidro em uma membrana externa de uma nova vida a nova luz nos dará nova cor e a memória do espectro solar será preservado apenas em velhos manuais de física

este é o caminho em que o artista que se destina à construção do mundo – uma atividade que afeta todos os seres humanos e transpõe trabalho para além das fronteiras da compreensão nós vemos como seu caminho criativo se constituiu do cubismo à construção pura mas ai não havia ainda um escape criativo quando os cubistas avançaram e alcançaram os verdadeiros limites da tela seus antigos materiais – as cores de sua palheta – se provaram demasiado pálidas e ele pôs sobre sua pintura cimento e concreto e construções caseiras de metal não satisfeito ele começou a construir o modelo da estrutura que havia delineado na tela e a partir daí foi apenas um pequeno

passo para transformar a natureza morta cubista abstrata em um contra-relevo completo em si próprio

o pequeno passo então necessário para completar a investida consiste no reconhecimento do fato que um contra-relevo é uma estrutura arquitetônica mas o mais sutil desvio da diretriz da economia leva a um beco sem saída o mesmo destino está reservado ao contra-relevo cubista o cubismo foi o produto de um mundo que já existia ao nosso redor e o contra-relevo é sua prole mecânica ela tem entretanto um parente que traçou um caminho direto de economia que o levou a uma vida real própria a referência é sobre as descobertas científicas por exemplo o submarino o aeroplano os motores e dínamos de toda espécie que potencializam um navio de guerra Contra-relevo é instintivamente consciente de sua origem legítima de sua economia e do realismo de seu trato

ao tomar estes elementos PARA SI ele deseja tornar-se igualmente passível de reclamar para si o seu lugar ao lado destes como uma nova criação ele busca demonstrar sua modernidade cercando-se de todos os dispositivos da vida moderna apesar disto nada mais ser do que a decoração de si com intestinos estômago coração e nervos exteriores

neste fragmento de INVENTIVIDADE TÉCNICA nós podemos ver a construção destes sistemas padronizados nos materiais dos artistas há ferro e aço cobre estanho e níquel vidro áreas retas e curvas e volumes de toda espécie e nuances de cor está sendo construído por diversos mestres-artífices que bem conhecem o trabalho de seus colegas mas não a beleza de seus materiais esta estrutura complexa tomada por completa representa um organismo UNIFICADO não seria portanto justamente por esta razão artístico?

há um elemento sobre o qual uma importância especial se atrela – escala a escala dá vida as relações espaciais é o que determina se todo organismo se mantém inteiro ou é destruído – é o que mantém todas as partes unidas o índice para o crescimento do homem moderno é a habilidade de ver e compreender as escalas relativos de tudo que fora feito é cetro que esta perceptividade será permeada pela compreensão do homem acerca do conceito de espaço o cubismo demonstrou em suas construções sua modernidade em relação a escala porém na pintura e no contra-relevo temos diante de nós uma escala absoluta que é a seguinte – formas em seu tamanho natural na razão 1:1 se entretanto nós desejarmos transformar o contra-relevo em uma estrutura arquitetônica e portanto ampliá-la em cem vezes então a escala deixa de ser absoluta e

se torna relativa na razão de 1:100 então obtemos uma estatua da liberdade americana em cuja cabeça á uma sala para quatro pessoas e cuja mão projeta luz

há sete anos o suprematismo ergueu seu quadrado preto mas ninguém o viu pois naquele tempo um telescópio para este novo planeta ainda não havia sido inventado a grande força de seu movimento entretanto causou uma sucessão de artistas a focarem seus esforços sobre ele e influenciou muitos outros ainda assim nenhum deles possuía substância interior o suficiente para ser completamente tomado pelo seu poder de atração e para formular um sistema global completo deste novo movimento eles afrouxaram seu foco e despencaram como meteoros em irrelevância extinguindo-se em caos porém a segunda e aperfeiçoada fase já está em andamento e o planeta em breve será revelado em sua plenitude

aqueles entre nós que transpuseram os limites da pintura pegam a régua e os compassos – seguindo o preceito da economia – com as mãos pos a ponta difusa do pincel é discordante de nosso conceito de claridade e se necessário nós lançaremos também mão de máquinas porque para a expressão de nossa habilidade criativa o pincel e a régua e o compasso e a máquina são apenas extensões do dedo que aponta o caminho

este caminho para o futuro nada tem em comum com a matemática e estudos científicos ou com êxtases acerca do pôr-do-sol e da luz da lua – ou mesmo com o declínio do sujeito e sua pestilenta aura de individualismo – mas sim um caminho que leva da intuição criativa ao crescimento constante de alimentos para o qual nem pincel nem régua nem compasso nem máquina eram necessários

nós precisamos compreender que o artista atualmente se ocupa com a pintura de bandeiras pôsteres vasos e painéis têxteis e coisas como estas o que é referido como trabalho artístico não tem na maioria dos casos relação alguma com o esforço criativo e o termo “trabalho artístico” é usado de forma a demonstrar a “sacralidade” do trabalho que o artista realiza em seu cavalete a concepção de “trabalho artístico pressupõem uma distinção entre trabalho útil e inútil e como há apenas alguns poucos artistas compradores podem ser encontrados mesmo para a aquisição dos produtos inúteis

o trabalho do artista jaz além dos confins do útil e do inútil é o caminho revolucionário pelo qual avança a criação e sobre o qual o homem enverga seus passos “trabalho artístico é apenas um obstáculo imposto a este caminho e conseqüentemente um conceito contra-revolucionário o aspecto propriedade privada da criatividade deve

ser destruído todos são criadores e não há qualquer espécie de razão para esta divisão entre artistas e não-artistas

de acordo com este raciocínio o artista deixa de ser um homem que não está produzindo coisas úteis e não deve dedicar-se a conquistar este título à atividade criativa pintando pôsteres de acordo com formas e cores prescritas a partir das quais qualquer tentativa de aplicação de julgamento demonstrará GRANDE FALTA DE SENSIBILIDADE tal trabalho agora pertence ao dever do artista enquanto um cidadão da comunidade que está limpando o terreno dos antigos detritos para a preparação de uma nova vida

portanto A IDÉIA DE “TRABALHO ARTÍSTICO” PRECISA SER ABOLIDA POR SER UM CONCEITO CONTRA-REVOLUCIONÁRIO ACERCA DO QUE É CRIATIVO e o trabalho deve ser aceito como uma das funções do organismo vivo humano da mesma forma que o batimento do coração ou a atividade de um centro nervoso de forma a receber a mesma proteção

as primeiras forjas do criador do onisciente onipotente omnífico construtor do novo mundo devem ser as oficinas de nossas escolas de arte quando o artista as deixar ele passará a trabalhar como um mestre-artífice como um professor do novo alfabeto e como promovedor de um mundo que de fato já existe no homem mas que ainda não foi capaz de se fazer perceptível

e se o comunismo que alçou ao trono o trabalho humano e o suprematismo que ergueu o quadrado da criatividade agora marcham em frente juntos então nos estágios seguintes do desenvolvimento é o comunismo que precisará ficar para trás porque o suprematismo – que abarca a totalidade da fenomenologia da vida – atrairá todos para longe da dominação do trabalho e da dominação dos sentidos embriagados liberará todos aqueles engajados em uma atividade criativa e fará do mundo um verdadeiro modelo de perfeição este é o modelo que esperamos de kazimir malevich

DEPOIS DO VELHO TESTAMENTO VEIO O NOVO – DEPOIS DO NOVO O COMUNISTA – E DEPOIS DO COMUNISTA SEGUIU FINALMENTE O TESTAMENTO DO SUPREMATISMO

El Lissitzkii



Natalya Goncharova - Os Evangelistas (1911)



Natalya Goncharova - Camponeses dançantes - 1911



Natalya Goncharova - O Ciclista (1912)



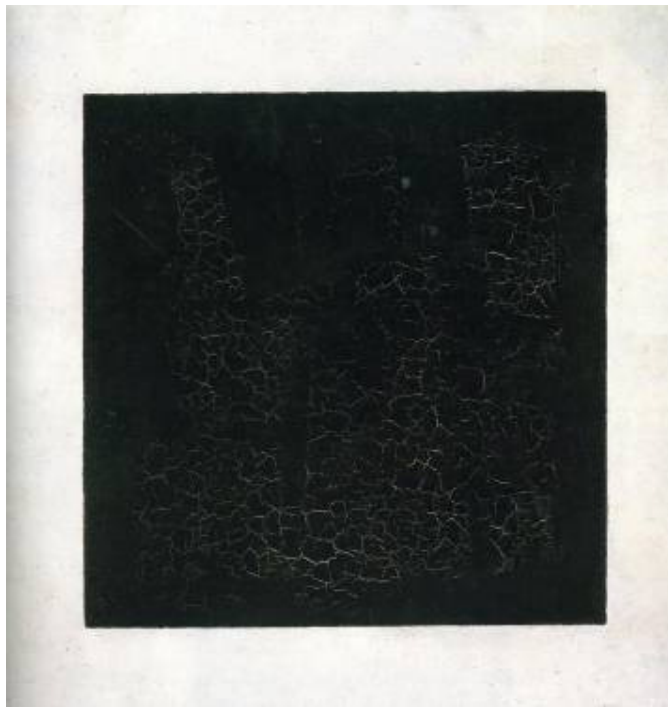
Natalya Goncharova - O Automóvel (1913-1914)



Kazimir Malevich - O Amolador de Facas (1912)



Mikhail Larionov – Paisagem Raionista (1913)



Kazimir Malevich – O Quadrado Preto (1915)



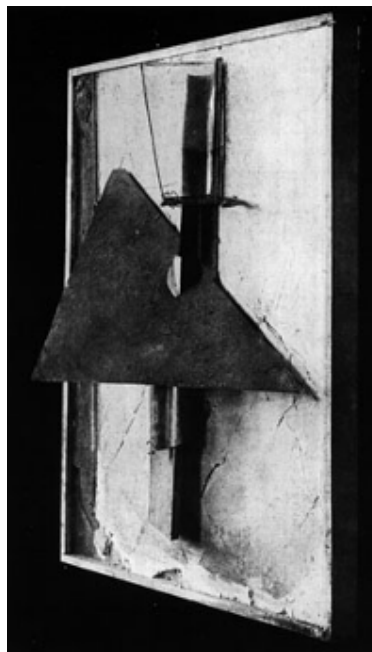
Kazimir Malevich – Supremus n° 58 (1915)



Kazimir Malevich – Supremus n° 56 (1915)



V. Mayakovskii – Cartaz propagandístico do Rosta nº 42



Vladimir Tatlin – Relevo Pictórico: Seleção de Materiais (1914)



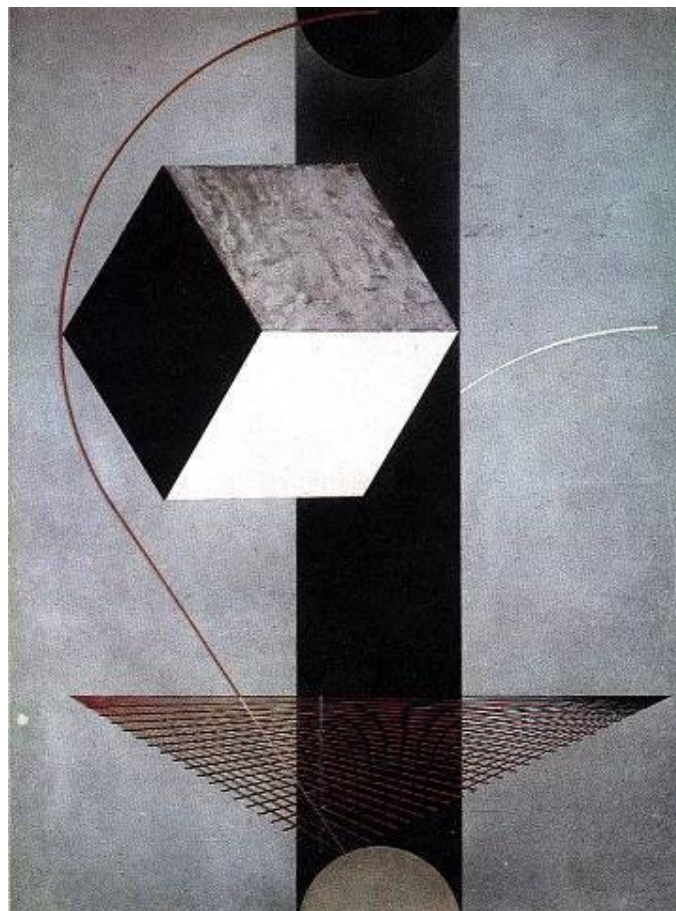
Vladimir Tatlin – Contra-Relevo de Canto (1915)



Vladimir Tatlin – Modelo do Monumento à III Internacional (1918)



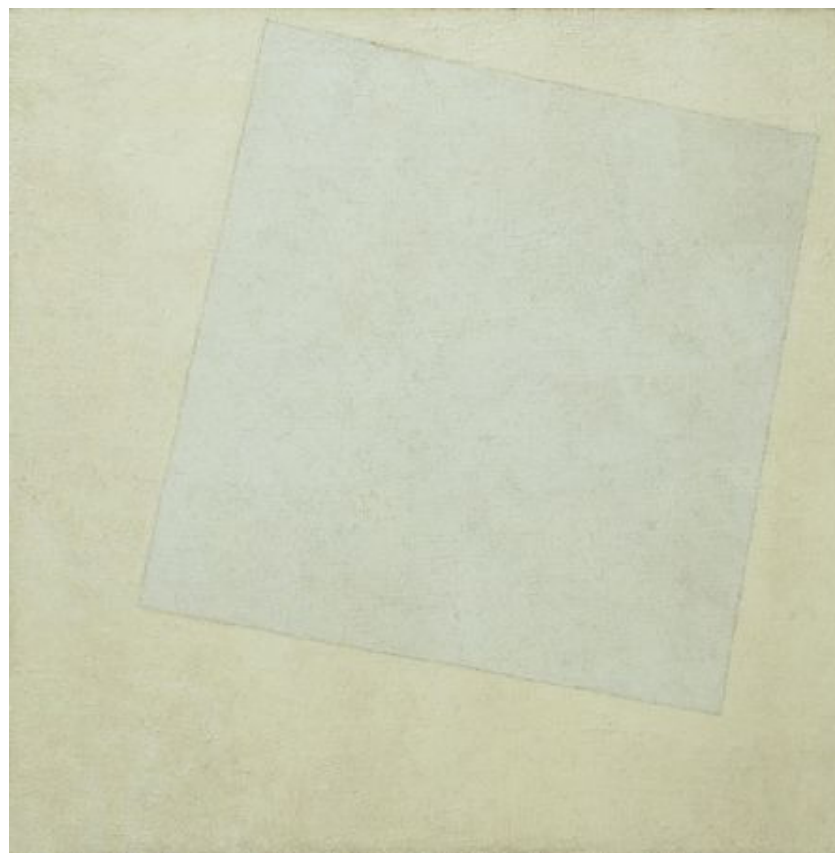
El Lissitzkii – Prouns n° 93 (1923)



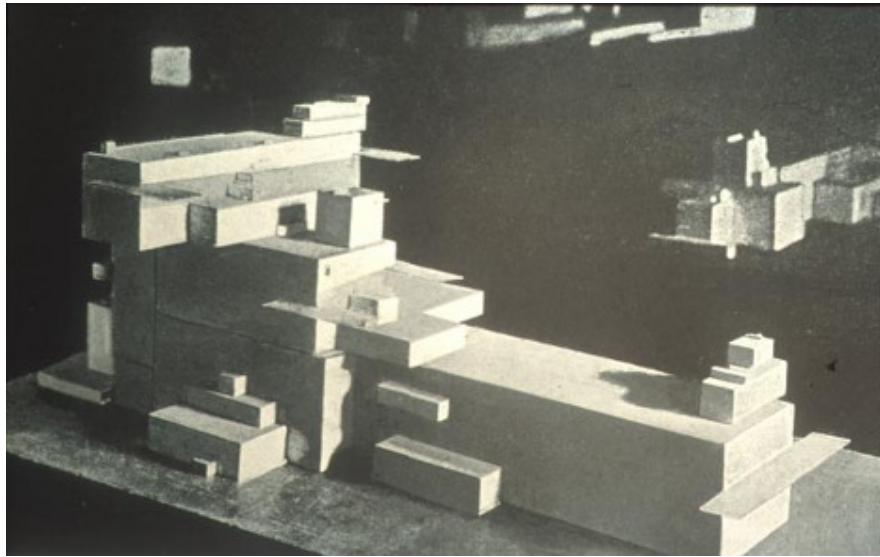
El Lissitzkii – Prouns n° 99 (1924)



El Lissitzkii – Bata nos Brancos com a Cunha Vermelha (1920)



Kazimir Malevich – Branco sobre Branco (1919)



Kazimir Malevich – Design Arquitetônico Suprematista (1923)



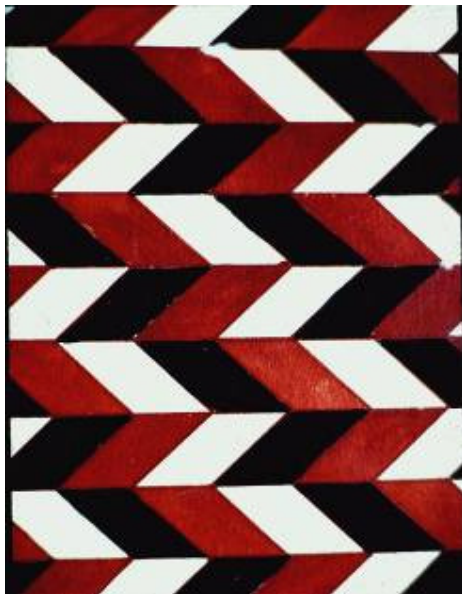
Kazimir Malevich – Design de Bule



Sergei Chekhonin – Design Suprematista para louça



Nikolai Suetin – Design Suprematista para louça



Lyubov Popova – Padrões Têxteis (cerca de 1923)



Vassili Perov – Fila para o Poço (1865)



Vassili Perov – Refeição no Mosteiro (1865-1876)



Ilya Repin – Barqueiros no Volga (1873)



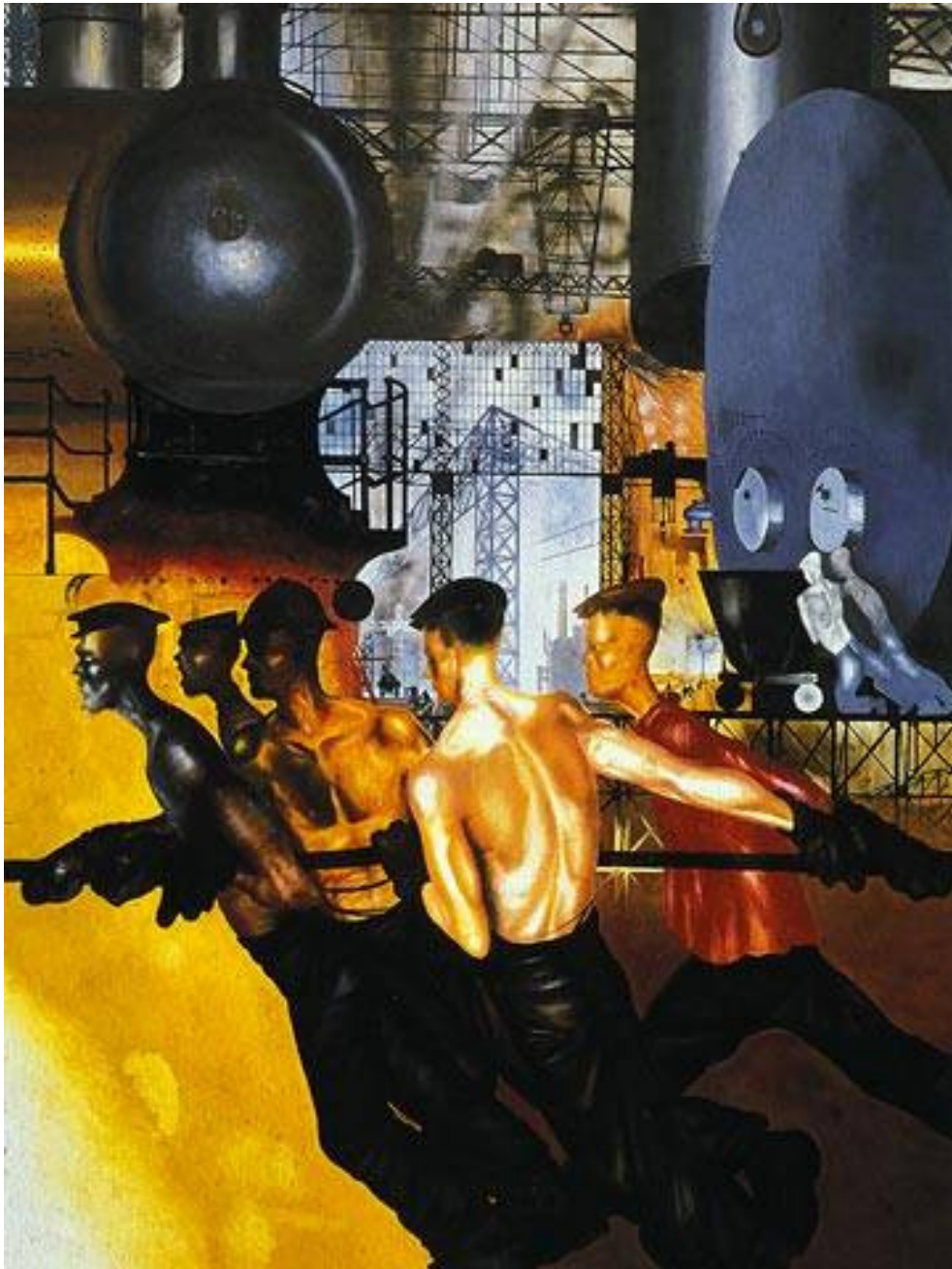
Ilya Repin – Prendendo um Propagandista (1880-1892)



Sergei Gerasimov - Festa da Colheita de uma Fazenda Coletiva (1936)



Viktoria Belakovskaya - Cavalo de Aço nos Campos da Ucrânia (1927)



Yuri Pimenov – Dê tudo à Indústria Pesada (1926)



Vera Mukhina – Operário e Kolkhoznitsa (1936)



Boris Iofan – Palácio dos Sovietes (1934)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)