

Orient(e)(a)ção: as vanguardas artísticas na Rússia confrontando o eurocentrismo

Cristina Dunaeva
Universidade de Brasília

Resumo

Orient(e)(a)ção, uma ação orientada de voltar o olhar ao lado oposto à Europa? Ao Oriente? A si? A orientação ao Oriente como uma ação? Qual Oriente? A Rússia é Oriente? É Ocidente? É os dois, é nenhum dos dois? O artigo discute a importância das críticas elaboradas ao eurocentrismo pelos protagonistas do movimento de vanguardas na Rússia; a relevância da arte medieval, da arte não erudita e não acadêmica para as principais descobertas plásticas do período. Apresenta o percurso histórico da inserção das vanguardas da Rússia/URSS à história da arte moderna e discute o eurocentrismo do modernismo "internacional". Traz a tradução, de russo para o português, de um dos manifestos futuristas.

Palavras – chave

Vanguardas históricas; arte na Rússia/ URSS; arte e sociedade; arte e revolução.

Abstract

Orient(a)(c)tion, an oriented action to turn the eyes back to the opposite side of Europe? To the Orient? For yourself? The orientation to the Orient as an action? Which Orient? Is Russia Orient? Is it Occident? Is it the two, is none of either? This paper discusses the importance of the critiques made to Eurocentrism by the protagonists of the vanguard movement in Russia; The relevance of medieval art, from non-erudite and non-academic art to the major plastics discoveries of the period. It presents the historical course of the insertion of the Russian / USSR vanguards into the history of modern art and discusses the Eurocentrism of "international" modernism. It brings the translation, from Russian to Portuguese, of one of the futuristic manifestos.

Key words

Historical vanguards; arts in Russia/ USSR; art and society; art and revolution.

Para Edward Said, que disseca em seu texto clássico uma ideia europeia do Oriente, do não europeu, “nem o termo 'Oriente' nem o conceito de 'Ocidente' têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano – parte afirmação, parte identificação do Outro” (SAID, 2007, p. 13). Orientalismo, conceito proposto pelo autor, seria, justamente, uma ideia sobre o Oriente, gerada ao longo das práticas de dominação europeias, práticas da negação e do extermínio dos Outros.

No texto que segue, apresento duas questões precisas (duas, entre a vastidão das imagináveis e relevantes ao tema), em dois temas circunscritos pela área de estudos da arte das vanguardas na Rússia/URSS. Apontarei algumas das ideias de artistas/ teóricos da arte do início do século XX, na Rússia, sobre a necessidade de um distanciamento e de autodiferenciação em relação à tradição artística europeia. Quais foram as realizações práticas destas ideias? Discutirei, também, a sequência de pensamento interpretativo que se formou na Europa Ocidental, a partir da década 1960, sobre a arte das vanguardas na Rússia/ URSS, apontando momentos problemáticos desta percepção, relacionados com a visão eurocêntrica da história da arte moderna.

Um dos textos mais emblemáticos e que sinteticamente traz os principais pontos da discussão sobre a necessidade de distanciamento da tradição artística e da arte moderna europeias é o manifesto “Nós e o Ocidente”, de 1914, assinado pelos futuristas Boris Livchits, Artur Lur'ié e Geórguui Iakúlov. Uma das editoras futuristas, Tabiti, publicou o manifesto. Tabiti, nome de uma deusa cita, nos introduz à importância da herança histórica e cultural dos povos citas para o imaginário das vanguardas na Rússia. Ora, não seria uma contradição, relacionar um

movimento artístico, o futurismo, ao passado histórico, épico, arqueológico? Futurismo, a palavra italiana, recria-se por poetas, em russo, e torna-se *budietliáne* (бУДЕТЛЯНЕ) – os que serão, os que virão. Entende-se que para a vinda do novo, há de repensar o passado histórico. A autoidentificação com o Oriente, com as tribos nômades citas que outrora habitavam o vasto território do entorno dos Mares Negro e Cáspio e suas planícies setentrionais, foi uma das escolhas possíveis feita pelos artistas e teóricos da vanguarda. Os irmãos Burliúk, pintores e poetas, integrantes dos mais ativos dos grupos futuristas, por exemplo, participaram das escavações arqueológicas dos terreiros citas, estudaram e divulgaram sua arte. Daí o nome do grupo cubofuturista (junção dos procedimentos plásticos e poéticos dos dois movimentos por meio do aloguismo, que será explicitado no decorrer do texto) – Guiléia (Гилея), - designação histórica do território cita.

“Manifesto “Nós e o Ocidente” (1914)^{1 2}

A Europa, em suas pesquisas criativas (não houve realizações!) encontra-se em crise que se traduz num interesse pelo Oriente, NÃO É POSSÍVEL AO OCIDENTE CONHECER O ORIENTE, pois o primeiro perdeu a noção dos limites da arte (confunde as questões da filosofia e da estética com os métodos da representação na arte). A ARTE EUROPEIA É ARCAICA, NÃO HÁ E NÃO HAVERÁ ARTE NOVA NA EUROPA, pois a última se constrói com os elementos CÓSMICOS. No entanto, a arte do Ocidente é TERRITORIAL. O único país sem uma arte territorial é a

¹O Manifesto foi publicado em janeiro de 1914 em forma de um folheto. A tradução presente foi realizada a partir da cópia disponível em http://www.e-reading.club/chapter.php/1023763/52/Vishneveckiy_-_Evraziyskoe_uklonenie_v_muzyke_1920-1930-h_godov.html. Acesso em: 31 de outubro de 2016.

² As traduções dos textos em russo, no corpo deste artigo, são de minha autoria.

Rússia. Todo o esforço da Europa é direcionado à JUSTIFICATIVA FORMAL das realizações da arte antiga (a estética antiga). Enquanto que as tentativas do Ocidente em relação à constituição de uma estética nova, a priori, e não a posteriori, são FATAIS E CATASTRÓFICAS: uma estética nova segue a arte nova, e não o contrário. Reconhecendo a diferença do desenvolvimento da arte do Ocidente e do Oriente (a arte do Ocidente é a representação de uma percepção geométrica, do objeto ao sujeito; a arte do Oriente – representação de uma percepção algébrica, que segue do sujeito ao objeto), nós afirmamos os princípios GERAIS para a pintura, a poesia e a música:

- 1) o espectro livre,
- 2) a profundidade livre,
- 3) a autonomia dos tempos, como métodos de representação, e dos ritmos, como imutáveis;

e os princípios ESPECÍFICOS:

PARA A PINTURA: 1) a negação da construção com o uso do cone (perspectiva trigonométrica; 2) dissonâncias. GUEÓRGUI IAKÚLOV.

PARA A POESIA: 1) a ininterrupção da massa verbal única e isolada; 2) a diferenciação das massas de diferentes valores de resolução: litóides, fluidas e fosfóides; 3) a superação do método acidental. BENEDIKT LÍVCHITS.

PARA A MÚSICA: 1) a superação da linearidade (da arquitetônica) por meio de uma perspectiva interior (síntese – primitivo); 2) a substancialidade dos elementos. ARTUR-VINCENT LUR'IE".

No final do século XIX, a arte dos ícones, a pintura medieval religiosa realizada em tábuas de madeira, é descoberta pelos historiadores da arte na Rússia e influencia as descobertas plásticas e teóricas das

vanguardas. Um ícone, além de uma representação imagética, é um objeto material dotado de qualidades sagradas e ritualísticas. O protótipo transposto para um ícone através da pintura tornava-se eternizado como substância material e como imagem que precisava dos retoques e das repinturas contínuos, para que possa ser reconhecido e reverenciado, em épocas diferentes. Os primeiros ícones, datados de séculos X – XIII, por exemplo, chegaram aos primórdios do século XX cobertos por várias camadas de repinturas. Reconhecíveis, mas desconhecidos. Na ocasião das comemorações oficiais dos noventa anos de cristianização da Rússia pelo Bizâncio, em 1898, empreendeu-se a “limpeza” dos ícones antigos. As camadas de pintura posteriores foram removidas, uma a uma, e as imagens mais antigas vieram à luz após séculos de invisibilidade, desencadeando a revisão ontológica da história da arte da Rússia, percebida, até então como secundária em relação à arte europeia.

Este episódio leva à discussão contemporânea sobre a originalidade da arte russa e da produção das vanguardas, especificamente, que por muito tempo foram percebidas pelos pesquisadores como imitativas e dependentes da linha evolutiva artística europeia. Uma análise detalhada desta situação, seus principais momentos de debate são apresentados no texto de Jean-Claude Marcadé “Sobre a recepção da vanguarda russa” (2015, Monaco, Grimaldi Forum)³. A arte das vanguardas da Rússia/URSS, após meados da década de 1920 cai no esquecimento e é censurada, tanto na Europa devido à ascensão do nazismo com seu programa artístico específico, quanto na própria União Soviética devido ao estabelecimento do realismo socialista como única linguagem artística oficializada pelo

³ Disponível em <http://www.vania-marcade.com/o-рецепции-русского-авангарда-в-европ/> Acesso em: 31 de outubro de 2016.

estado e ao banimento de quaisquer outras formas de expressão artística (sua destruição, perseguição, aprisionamento e execução dos artistas divergentes). Assim, Maliévitch é preso em 1930, torturado e interrogado (suprematismo rechaçado como formalismo sem conteúdo socialista; telas suprematistas permanecerão em porões dos museus sem serem expostas na URSS até o final da década de 1980); Meyerhold é preso, torturado e executado pelo estado soviético em 1940; Nikolai Punin, um dos principais teóricos e críticos da arte das vanguardas foi preso e torturado nas décadas de 1920 e 1930 e faleceu num campo de concentração soviético em 1953; esta lista é longa. O realismo socialista como linguagem oficial e única foi formulado por Górkí e oficializado em 1934; a partir deste momento tornou-se um método de criação e de expressão obrigatório para todos os artistas membros das Uniões de Artistas na URSS (e todos os artistas deveriam ser membros destas instituições para terem o estatuto de artistas, assim como condições para produzir e expor suas obras). Formalmente, o realismo socialista pouco se deferia das exigências impostas às artes visuais pelos regimes nazistas: figuratividade, narrativa compreensível, o uso da tradição acadêmica europeia e apelo à arte greco-romana são seus pontos em comum.

Na Europa, a arte das vanguardas da Rússia/URSS deve seu conhecimento a algumas obras que foram deixadas pelos artistas na década de 1920, quando ainda foi possível alguma circulação deste material fora do país. O caso do suprematismo é bem elucidativo. Em 1927, Maliévitch realizou uma série de exposições de seus trabalhos na Ucrânia, na Polônia e na Alemanha. Ciente da situação de uma censura política crescente na URSS ele acabou levando grande parcela de suas obras e de seus manuscritos para o exterior, os deixando aos cuidados de

Hugo Hering e Gustav von Riesen que, por sua vez, não podiam divulgar estes materiais até o fim da segunda guerra mundial e, mesmo posteriormente, contaram com inúmeras dificuldades. A maior parte do acervo deixada por Maliévitch na Europa acabou integrando, em 1971, o Stedelijk Museum em Amsterdã, seu legado sendo redescoberto, passadas mais de quatro décadas de esquecimento.

Marcadé lembra que “o próprio conceito “vanguarda russa” foi “inventado” na década de 1960 nos círculos marxistas europeus, ou próximos a estes” e que “os inventores deste conceito o situavam como produto ou consequência da Revolução de 1917, criando o mito dos “anos 20”, quando tudo, supostamente, se criava sob o impacto revolucionário bolchevique”⁴. Segundo Marcadé, os teóricos europeus compreendiam, por exemplo, a pintura dos ícones, desenvolvida na Rússia, como secundária ou influenciada pela pintura bizantina, negando à arte da Rússia a autonomia. Para o autor, enfaticamente, os últimos anos do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, quando os ícones foram “descobertos” e revolucionaram a percepção dos artistas sobre a pintura e a própria ideia de arte, de fazer artístico, dando origem às descobertas mais radicais em pintura (como o “Quadrado negro”, de Maliévitch, de 1915), são chave para a compreensão das vanguardas. Desde 1910, artistas da vanguarda na Rússia se autoneameavam e nomeavam suas produções como “arte de esquerda”, não aludindo (sic!) à esquerda política, mesmo que muitos sendo ativos em movimentos sociais de esquerda. “Arte de esquerda” compreendia-se em termos de questionamento, distanciamento e abandono da tradição clássica,

⁴ Em <http://www.vania-marcade.com/o-рецепции-русского-авангарда-в-европ/> Acesso em: 31 de outubro de 2016.

acadêmica e europeia, como confronto ao gosto burguês, como um modo de existência inteiramente novo. Em 1917, a arte das vanguardas encontrava-se já inteiramente formulada e as obras mais representativas deste movimento haviam sido produzidas, sendo ilusória a ideia de que, somente após outubro deste ano, artistas tiveram condições reais para radicalizar suas produções.

Nos anos seguintes a 1917, além das importantes transformações das instituições de ensino artístico⁵ e das propostas mal sucedidas, devido ao encrudescimento do autoritarismo político dos bolcheviques, de novos modos de organização dos artistas⁶, não houve nenhuma invenção ou nenhum processo artístico criativo entre as vanguardas à altura daqueles dos anos anteriores. Construtivismo é apontado por alguns pesquisadores como um dos maiores acontecimentos vanguardistas na URSS, porém, trata-se de um movimento/processo de construção dos objetos relativamente inócuo e tendencioso, além disso, inteiramente inspirado pelas descobertas anteriores, sendo construtivistas discípulos de Maliévitch, Kandínski, Rózanova, Tatlin e outros. O único movimento artístico posterior a 1917 que tanto em suas formulações teóricas, quanto

⁵ Descrevo algumas destas transformações institucionais promovidas por artistas da vanguarda no texto: DUNÁEVA, Cristina. "Instituto de Pesquisa: Uma Forma de Arte, que nos é Contemporânea". Em: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo/ Departamento de Letras Orientais/ FFLCH/ USP, São Paulo, março 2004, n.1. p. 277 – 284.

⁶ Sobre a organização autônoma de artistas a partir de fevereiro de 1917, na Rússia, em forma de conselhos multi ou apartidários (sendo que muitos dos integrantes destes, como Maliévitch e Rózanova, participavam ativamente do movimento anarquista, até sua perseguição, a partir de 1918, pelos bolcheviques), ver textos interessantíssimos de Nina Gur'ianova: GURIANOVA, Nina. "Avant-garde and ideology". In: *Russian Literature LXVII* (2010) III/IV. Disponível em http://hylaea.ru/pdf/nina_gurianova.pdf Acesso em: 31 de outubro de 2016. GURIANOVA, Nina. "Declaração dos direitos de artista" de Maliévitch no contexto do anarquismo moscovita de 1917-1918. Em russo. Disponível em <http://www.hylaea.ru/pdf/malevich-anarchist.pdf> Acesso em: 31 de outubro de 2016. GURIANOVA, Nina. *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, c. 2012.

em realizações práticas estaria à altura das vanguardas da década 1910, seria OBERIU (ОБЭРИУ) - Sociedade da Arte Real, ativo entre 1927 e início da década de 1930⁷.

A tentativa de ligar o desenvolvimento da arte das vanguardas na Rússia/ URSS aos processos de transformações sociais revolucionárias e, especificamente ao período posterior a 1917, reduz a compreensão da história da arte russa, de seu percurso próprio, negando-lhe autonomia. Este ponto de vista passa por uma revisão contínua, iniciada com a publicação, em 1962, do livro emblemático da historiadora da arte inglesa Camilla Gray⁸ *O grande experimento. Arte russa 1863 – 1917*⁹, que trazia análise de algumas obras de arte russa desconhecidas no Ocidente. Com a abertura dos acervos soviéticos na década de 1980, ocorrem inúmeras exposições sobre o movimento das vanguardas (quadros sendo expostos pela primeira vez após cinquenta anos de silenciamento, editam-se textos teóricos e manifestos dos artistas, muitos ainda aguardando a reedição e a absorção dos seus conteúdos pelos estudiosos, teóricos, críticos e historiadores da arte). O eurocentrismo presente na percepção sobre a arte russa e a arte das vanguardas da Rússia/ URSS precisa ainda ser questionado e debatido, desde que não se pode apelar mais às situações de censura ou ao desconhecimento das fontes.

⁷Sobre OBERIU ver a maravilhosa monografia de Jean-Philippe Jaccard: JACCARD, J.-Ph. *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Berne – Berlin – Frankfurt am Maine – New York – Paris – Wien, Peter Lang, 1991, 611 pages (thèse de doctorat présentée à la Faculté des lettres de l'université de Genève). Publicada em russo em 1995.

⁸Marcadé lembra que Camilla Gray, sendo casada com o filho do compositor soviético Prokófiev, possuía acesso aos acervos dos principais museus de Moscou e Leningrado, podendo conhecer as obras das vanguardas que não eram expostas publicamente desde década de 1930; igualmente, a autora teve acesso às coleções particulares.

⁹Editado em português: GRAY, Camilla. *O grande experimento. Arte russa 1863 – 1922*. São Paulo: Worldwhitewall Editora Ltda, 2004.

Apesar da aparente influência dos movimentos artísticos europeus, as vanguardas na Rússia, mesmo emprestando os nomes como cubismo ou futurismo para definir suas produções artísticas, radicalmente transformavam os processos de criação propostos por seus pares ocidentais, os distorcendo e os ajustando às ideias novas, mais ligadas às discussões peculiares influenciadas pela arte não europeia (dos citas, dos povos do Cáucaso, arte popular, arte não erudita). O distanciamento da Europa, sem apelo ao nacionalismo e sem xenofobia, sucedeu de forma bastante pacífica, quase que como uma indiferença, um virar de costas contemplativo e elegante. O único episódio conflituoso ocorreu na ocasião da visita de Marinetti à Rússia, em 1914, quando foi esculachado pelos futuristas locais.

O futurismo russo, diferentemente do italiano, posicionava-se como fortemente crítico em relação ao progresso tecnológico, ao universo das máquinas e à modernidade; buscava uma arte orgânica, ligada aos ritmos naturais – tempestuosa, imprevisível, menos racional, alógica.

O Aloguismo, ou Alógica, - assim chamou seu estilo artístico, em 1913-1914, Kazimir Malievitch. A palavra “Aloguismo” (АЛОГИЗМ/ Aloguizm) encontra-se escrita na parte de trás de uma das telas pintadas pelo artista em 1913 – 1914. O Aloguismo em pintura é o equivalente de Zaúm (poesia transmental, na tradução de Haroldo e Augusto de Campos e Boris Schnaiderman) em poesia¹⁰.

Na página seguinte, um exemplo da pintura alógica, *Aviador*, de Kazimir Malievitch (1914, Óleo, tela, 125X65, atualmente no Museu Estatal Russo, São Petersburgo). No quadro vemos um serrote, para decepar as

¹⁰CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. Poesia Russa Moderna, São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

palavras e os objetos; uma carta de baralho, para blefar; um zero na convergência da seta e uma sugestão de forma triangular, aludindo à perspectiva trigonométrica; um mini quadrado negro disfarçado de cartola...



Segundo Ekaterina Diogot' (Diogot' 2000: 29):

Aloguismo precede “a teoria de deslocamento”¹¹ de Krutchiónykh, que no final da década de 1910 encontrou nas poesias dos poetas tradicionais os “deslocamentos”: significados ocasionais e frequentemente indecentes, que surgem na junção das palavras, despercebidas pelos autores[...] A conclusão de Krutchiónykh é de que qualquer poesia é *zaiúmnnaia* (transmental), e que um bom poeta se distingue pelo controle destes acasos da linguagem. Para Maliévitch, a arte figurativa, assim como um texto narrativo para Krutchiónykh, se reduz a uma colagem de signos; saber usar a inevitabilidade disto é aquilo que faz de artista o artista no sentido atribuído a esta palavra pelas vanguardas. O artista não é mais um criador, mas manipulador. Daqui abre-se uma via para a produção posterior de Maliévitch, para quem a figuração torna-se possível enquanto citação; mas ele ainda precisava passar pelo portal estreito da arte sem-objeto, não figurativa.

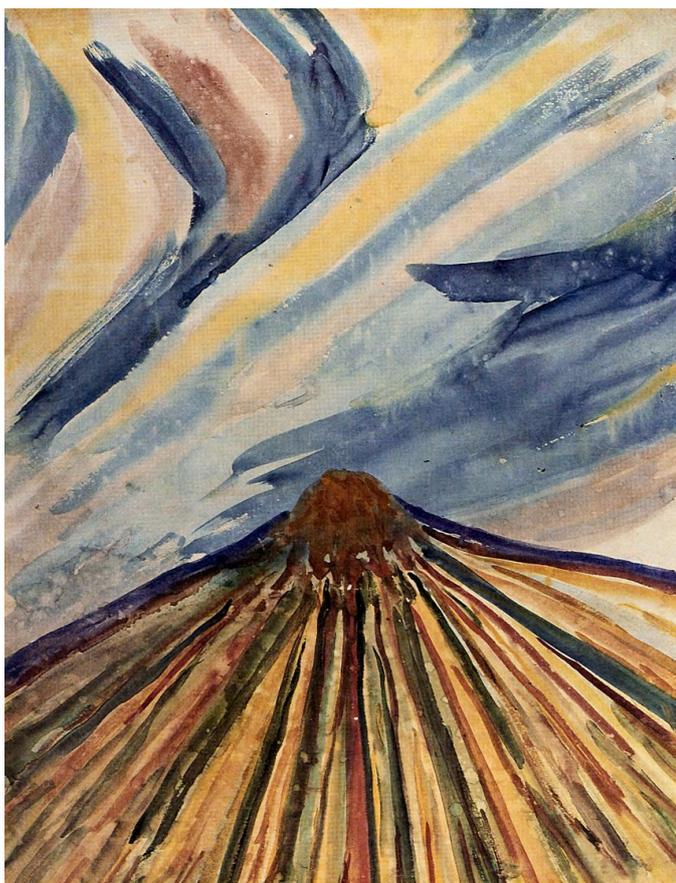


Grupo Alógica. 1913. Fotografia de K. Bulla. São Petersburgo.

Na imagem fotográfica acima encontram-se alguns artistas da vanguarda da Rússia. Em pé, à direita, Mikhail Matiúchin, compositor,

¹¹ Теория сдвига. Сдвиг/sdvig; substantivo, – é a ação de sair da estática, da imobilidade, ou transferir algo de um local para o outro. O termo *deslocamento* entrou em uso após a publicação do artigo de David Burliuk, poeta e pintor futurista, sobre o cubismo, “Uma bofetada no gosto público”, Moscou, 1912.

violinista, editor de mais de vinte publicações futuristas, pintor e um dos idealizadores da teoria da “visão ampliada” do grupo ЗОР-ВЕД (Zor-vied). ЗОР-ВЕД é Зрение+Ведание, uma derivação da conjunção das radicais “zor” e “vied” das palavras “Зрение” (Zriénie)¹², visão e “Ведание” (Viédanie) (saber; em russo, trata-se de um saber-visão/ à etimologia da palavra).

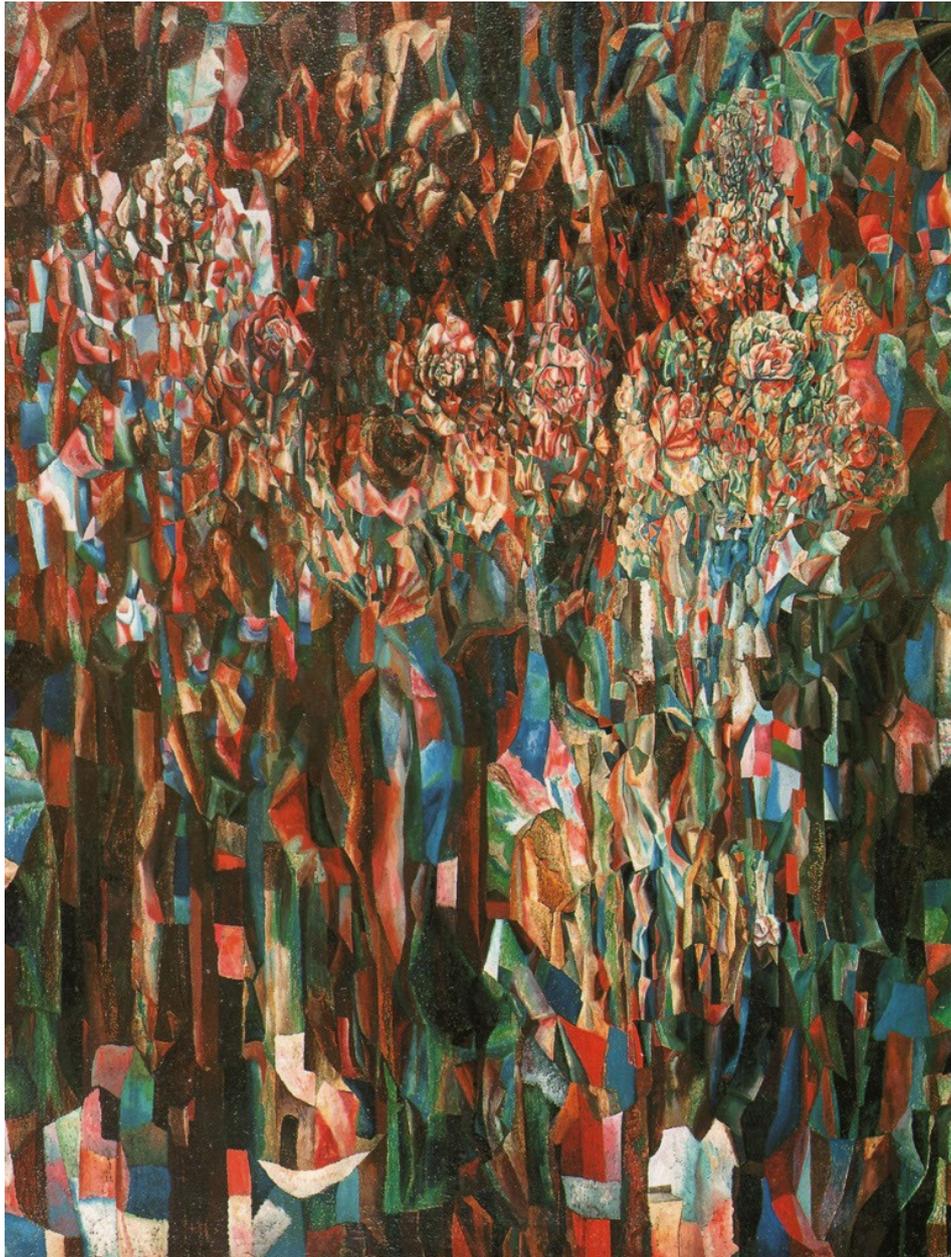


Quadro de Mikhail Matúchin. Meda de feno. Lakhta* (Visão ampliada do espaço pela vertical). 1921. Aquarela. 53X41. Atualmente, encontra-se no Museu Estatal Russo, em São Peterburgo. *Lakhta (Лакhta) é um dos bairros históricos de São Petersburgo, à beira do Golfo da Finlândia.

Ao seu lado, abraçado, Paviel Filônov, criador da Arte Analítica e

¹²Para a transliteração do Russo para o Português uso a tabela publicada no Caderno de Literatura e Cultura Russa. Curso de Russo/ Departamento de Letras Orientais/ FFLCH/ USP, São Paulo, março 2004, n.1.

do grupo Florescimento Mundial, um artista e teórico da arte interessantíssimo e pouco conhecido no Brasil. Trago aqui exemplo de uma de suas pinturas, *As flores do desabrochar mundial*, de 1915. (Óleo s/ tela. 117X154,4. Atualmente, esta tela encontra-se no Museu Estatal Russo, em São Petersburgo).



Na mesma fotografia, antes reproduzida, sentados, de esquerda para a direita, Alieksei Krutchiónykh, poeta *zaumnik* (transmental), pintor, desenhista e editor. Ao seu lado, Kazímir Maliévitch, criador do suprematismo, filósofo e teórico da arte. E, ainda, Iossif Chkolnik, desenhista e primeiro artista a propor a criação de um Museu Contemporâneo de Arte, ainda em 1912, ideia que, posteriormente, será realizada por Kandínski e Maliévitch ao dirigirem os Museus de Cultura Artística¹³.

* * *

Na próxima página trago a transcri(a)ção de um texto futurista¹⁴. Logo em seguida, sua tradução.

¹³Ver DUNAEVA 2004.

¹⁴Kazímir Maliévitch. *Obra completa em cinco volumes*. Volume 1. “Artigos, manifestos, obras teóricas e outros textos. 1913 – 1929”. Moscou: Guiliéia (Гилея), 1995. P.26.



Пасха у футуристов

ПАСХАЛЬНЫЕ ПОЖЕЛАНИЯ

1. Разум - каторжная цепь для художника, а потому желаю всем художникам лишиться разума.

Художник К. Малевич

2. Присоединяюсь.

Александра Экстер

3. Освобождения от варварского ига.

Артур Лурье

4. Воскресения

Н.Кульбин

5. Ужасно боюсь Пасхи: похристосуешься, - а вдруг - Измайлов?!

Поэт В. Маяковский

6. Отчаянно люблю Пасху. - Она весной и куличевая (а кулич - вкус мудрецов) и, главное, можно целоваться даже с незнакомыми. И ещё - я родился на Пасхе.

Василий Каменский

Синий журнал, 1915, №12.

Tradução:

Páscoa com futuristas

Felicitações pascalinas

1. Razão – a corrente que aprisiona artista, portanto desejo que artistas percam a razão.

Artista K. Maliévitch

2. Junto-me.

Aleksandra Ekster

3. Libertação do jugo bárbaro

Artur Lur'ié

4. *Voskriesiéni'ia*¹⁵

N. Kul'bin

5. Temo demais a Páscoa: há de beijar¹⁶, - e se for – Izmáilov¹⁷!

Poeta V. Maiakóvski

6. Desesperadamente amo a Pascoa. - Ela é na primavera e é com as colombas (a colomba é o sabor dos sábios) e, o principal, pode-se beijar até os desconhecidos. E tem mais – nasci na Pascoa.

Vassíli Kamiénski

Revista azul, 1915, No. 12

Legenda da imagem: Pascoa dos futuristas no ateliê de Nikolai Kul'bin. Sentados, de esquerda à direita, Nikolai Kul'bin, Olga Rózanova, Artur Lur'ié, Vassíli Kamiénski. Em pé, Ivan Púni e Vladímir Maiakóvski segurando o retrato de Gueórguii Iakúlov. 1915¹⁸.

¹⁵ *Voskriesiénie*, em russo significa tanto ressurreição, quanto domingo. Aqui, refere-se, igualmente, ao domingo de páscoa.

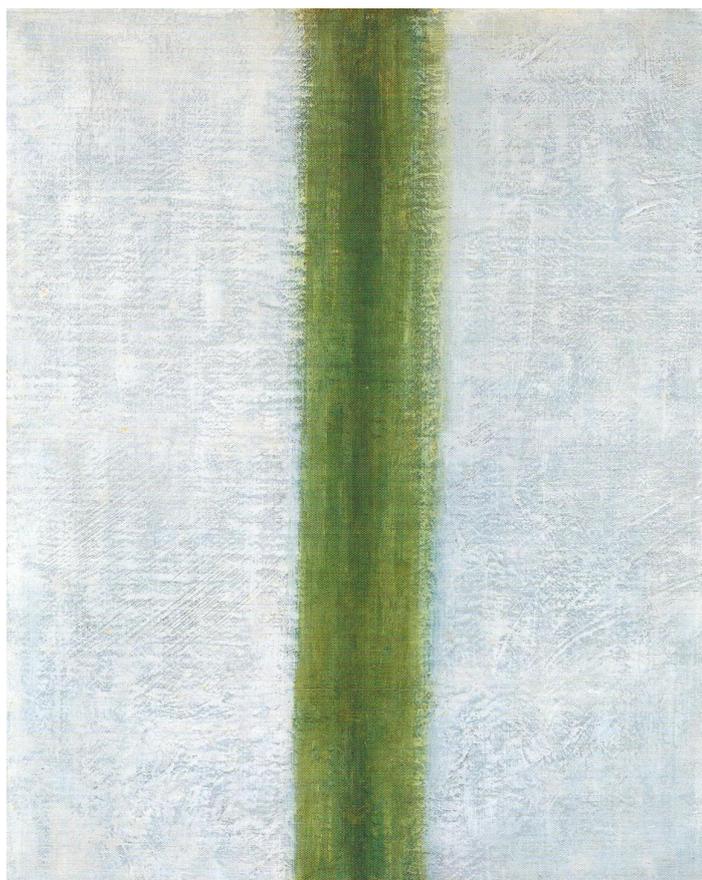
¹⁶ No texto original, em russo, Maiakóvski usa a expressão *pokhrístósuiechia*, que optei por traduzir como “há de beijar”, já que a expressão se refere ao costume de Pascoa de cumprimentar as pessoas, neste dia, com o beijo na boca.

¹⁷ Izmáilov A.A., foi um crítico e parodista que ridicularizava futuristas em seus textos.

¹⁸ Imagem disponível em: <http://www.greatmichelangelo.com/pasha-u-futuristov-pashalnye-pozhelaniya/>. Acesso em: 30 de outubro de 2016.

Entre artistas que assinam o texto e/ou pousam para o fotógrafo encontram-se duas mulheres: Aleksandra Ekster e Olga Rózanova, ambas pertencendo ao grupo suprematista, na época. Olga Rózanova será, a partir de 1917, uma das pessoas mais participativas e atuantes da Federação de Esquerda de Artistas – órgão (conselho/ *soviet*) autogestionário que agrupava artistas de todas as linguagens e áreas de expressão e procurava organizar todas as questões relacionadas à produção artística (desde os espaços expositivos e sua reorganização, até os meios de sobrevivência coletiva nos anos duros das transformações sociais revolucionárias e da 1ª guerra mundial). Esta artista que, infelizmente, faleceu muito jovem, logo em 1918, foi uma das primeiras a abolir a figuração em seus quadros, inaugurando um modo novo de trabalho pictórico, denominado por ela e pela crítica contemporânea de *tsviétopis'* (цветопись) (pintura com as cores), saindo do suprematismo através da desistência das formas geométricas contornadas, percebendo as como desnecessárias em relação à primacia das cores e de seus contrastes. Foi também poeta futurista e ilustrou inúmeras publicações dos grupos futuristas e cubofuturistas; produzindo livros, panfletos, brochuras. Desde o ano de sua morte e até a década de 1980, raramente lembrada; recentemente seu legado artístico, teórico e político sendo reatualizado¹⁹.

¹⁹Destaco as monografias de 2002, primeiras dedicadas à artista, em russo: Olga Rózanova. “Lefánta tchíol...”. Moscou: Agência literária e artística “Vanguarda Russa”, Editora “RA”, 2002. GURIANOVA, Nina. *Olga Rózanova e as primeiras vanguardas russas*. Moscou: Guiliéia, 2002.



Olga Rózanova. "Faixa verde", 1917. Óleo, tela. 71X53. Anteriormente, na Coleção de George Costakis. Foi vendida pelo colecionador e atualmente encontra-se numa coleção particular. Segunda versão desta obra encontra-se no Museu Kremlin de Rostov, em Rostov, Rússia.

Concluo esta breve exposição sobre o movimento das vanguardas na Rússia/ URSS atentando à necessidade de, ainda (passados mais de trinta anos após sua "redescoberta") trazer, por meio das traduções e interpretações teóricas, seu legado importantíssimo para mais perto do público lusófono. Como procurei demonstrar neste texto, algumas respostas teóricas e práticas de artistas da Rússia do começo do século XX à hegemonia da arte europeia propõem um viés interessante para a ressignificação do modernismo a partir da problematização do eurocentrismo.

Referências

BOBRÍNSKAIA, Ekaterina. *A vanguarda russa: origens e metamorfoses*. Moscou: "Piátaia straná", 2003. [БОБРИНСКАЯ, Екатерина. Русский авангард: истоки и метаморфозы. Москва: "Пятая страна", 2003.]

Caderno de Literatura e Cultura Russa. Curso de Russo/ Departamento de Letras Orientais/ FFLCH/ USP, São Paulo, março 2004, n.1.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia Russa Moderna*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

DIOGOT', Ekaterina. *Arte russa do século XX*. Moscou: Trilístnik, 2002. [ДЁГОТЬ, Екатерина. Русское искусство XX века. Москва: Трилистник, 2002.]

DUNÁEVA, Cristina. "Instituto de Pesquisa: Uma Forma de Arte, que nos é Contemporânea". Em: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo/ Departamento de Letras Orientais/ FFLCH/ USP, São Paulo, março 2004, n.1. P. 277 – 284.

GRAY, Camilla. *O grande experimento. Arte russa 1863 – 1922*. São Paulo: Worldwhitewall Editora Ltda, 2004.

GURIANOVA, Nina. "Avant-garde and ideology" In: *Russian Literature LXVII* (2010) III/IV. Disponível em http://hylaea.ru/pdf/nina_gurianova.pdf Acesso em: 31 de outubro de 2016.

GURIANOVA, Nina. "Declaração dos direitos de artista" de Maliévitch no contexto do anarquismo moscovita de 1917-1918. [ГУРЪЯНОВА, Нина. "Декларация прав художника" Малевича в контексте московского анархизма 1917–18 годов.] Disponível em <http://www.hylaea.ru/pdf/malevich-anarchist.pdf> Acesso em: 31 de outubro de 2016.

GURIANOVA, Nina. *Olga Rózanova e as primeiras vanguardas russas*. Moscou: Guiliéia, 2002. [Гурьянова, Нина. Ольга Розанова и ранний русский авангард. Москва: Гилея, 2002.]

GURIANOVA, Nina. *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, c. 2012.

JACCARD, Jean-Philippe. *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Berne – Berlin – Frankfurt am Maine – New York – Paris – Wien, Peter Lang, 1991, 611 pages (thèse de doctorat présentée à la Faculté des lettres de l'université de Genève).

JAKOBSON, Roman, *A geração que esbanjou seus poetas*, São Paulo: Cosac Naify, 2006

MALIÉVITCH, Kazimir. *Dos novos sistemas na arte* [tradução e prefácio de Cristina Antonioevna Dunaeva]. São Paulo: Hedra, 2007.

MALIÉVITCH, Kazimir. *Obra completa em cinco volumes*. Volume 1. Artigos, manifestos, obras teóricas e outros textos. 1913 – 1929. Moscou: Guiliéia, 1995. [МАЛЕВИЧ, Казимир. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 1. Москва: Гилея, 1995.]

MARCADE, Jean-Claude. *Sobre a recepção da vanguarda russa na Europa* (2015, Monaco, Grimaldi Forum). [Жан-Клод Маркадэ. О рецепции русского авангарда в Европе]. Disponível em <http://www.vania-marcade.com/o-recepции-русского-авангарда-в-европ/>

RÓZANOVA, Olga. "Lefánta tchiól...". Moscou: Agência literária e artística "Vanguarda Russa", Editora "RA", 2002. [Ольга Розанова "Лефанта чиол...". Москва: Литературно-художественное агенство "Русский авангард". Издательство "РА", 2002.]

SAID, Edward. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.