

A sociedade russa vista através de seus futuristas: Um estudo de manifestos e obras.

Rodrigo Reis Maia*

Resumo:

O presente artigo se resume à análise dos manifestos, textos e obras dos futuristas russos entre 1912 e 1917, tendo por objetivo contribuir à discussão acerca da identidade russa no período citado e, em especial, quanto à relação entre a Rússia do início do século XX e a modernidade.

Palavras-Chave: Rússia, Futurismo, Modernidade.

Abstract:

The present article resumes itself to the analysis of manifestoes, texts and works of the russian futurists between 1912 and 1917, having as its goal to contribute to the discussion concerning russian identity in the aforementioned period and, specially, concerning the relationship between early twentieth century Russia and modernity.

Keywords: Russia, Futurism, Modernity.

* Mestrando da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista da Capes

“O futuro está atrás de nós”, escrevera Mikhail Larionov em seu Manifesto Raionísta, de 1913 (BOWLT, 1988:87). Apenas esta frase, creio eu, é suficiente para instigar a maioria dos historiadores. Os escritos e obras deste russo, bem como de muitos outros com os quais partilha certos traços e diverge em outros, são as fontes para a análise proposta pelo presente texto, que pretende alcançar um entendimento maior a respeito das relações identitárias existentes entre estes russos e sua sociedade, durante os conturbados anos que antecederam a revolução bolchevique de 1917. A estes artistas cabe a categoria de futuristas, como os mesmos se chamaram no momento de redação dos textos e obras observados. Espera-se ainda demonstrar que tais relações não se aplicam apenas a este pequeno conjunto, mas sim que são relevantes para a reflexão acerca de um segmento consideravelmente mais amplo da sociedade.

O primeiro desafio na análise dos escritos e das obras futuristas está na heterogeneidade dos integrantes deste grupo. Na Rússia, em contraste com o movimento italiano homônimo, o futurismo foi indiscutivelmente um fenômeno artístico heterogêneo e relativamente disperso. Sob esta denominação estão agregados diversos grupos, alguns destes possuidores de programas tão contrastantes que desafiam a integridade da categoria. No entanto, todos partilhavam uma preocupação comum, um aspecto-chave que estava presente em todas as suas pesquisas: o futuro.

Esta preocupação, evidente na frase de Larionov acima reproduzida, é igualmente presente em inúmeros manifestos e obras dos artistas deste grupo. Em seus escritos, o futuro é visto como o motivo pelo qual as atitudes tomadas no presente por estes homens adquire sentido, pois era no futuro que vislumbravam a fruição de seus esforços. Em trabalhos dos futuristas mais diversos, aspectos como um alto nível de experimentalidade e preocupação com a originalidade se mostram presentes, e são alguns dos aspectos constitutivos desta busca incessante pelo progresso, pelo avanço, pelo futuro.

Estes artistas nasceram no último quarto do século XIX. A servidão havia apenas recentemente sido abolida no império russo. O império era administrado de maneira extremamente repressiva, devido à onda de atentados políticos que marcariam o governo do czar anterior. O ministro das finanças, Conde Witte, aproveitara o cenário internacional favorável para atrair investidores estrangeiros à Rússia, com sucesso. A expansão da malha ferroviária anexava ao império na prática territórios que muitas vezes apenas os mapas pareciam conhecer, tornando possível a comunicação entre os extremos deste imenso império. A década de 1890 é uma de expansão vertiginosa da indústria russa. Na virada do século, a Rússia se tornava uma das maiores potências industriais do planeta.

Em outras palavras, a Rússia se modernizava. As populações urbanas cresciam na medida em que camponeses buscavam nas cidades as condições de subsistência que não obtinham no campo. O cotidiano do império, especialmente no meio urbano, sofria alterações enquanto respondia a estas mudanças.

A reação dos russos a esta modernização vinda de cima, cujos efeitos podiam ser sentidos em todas as esferas do cotidiano urbano, foi diversa. Nas artes, não seria diferente. Além dos futuristas, cuja diversidade interna já foi sugerida, a multiplicidade das relações estabelecidas entre os russos e esta modernização acentuada de sua sociedade pode ser observada ao percebermos a existência de orientações artísticas como o acmeísmo e o simbolismo, cujos representantes demonstraram maneiras diversas de encarar estas alterações, muitas vezes encarando a modernidade como uma força negativa e desumanizante. Entre os futuristas, o valor positivo da modernidade era incontestável. O que diferia entre os escritos destes artistas era a natureza da modernidade que melhor serviria à Rússia e aos russos.

Os ego-futuristas, por exemplo, se demonstravam receptivos ao ocidente e ao modelo de modernidade dos grandes centros europeus que gradativamente se transpunha à Rússia, especialmente a São Petersburgo. Em seus poemas figuram limusines, champanhe e palavras em línguas estrangeiras. As especificidades de suas propostas individualistas eram concordantes com as idéias européias que circulam na Rússia neste período.

Já futuristas como Khlebnikov e Kruchenykh, participantes do grupo cubo-futurista “Hiléia”, defendiam a importância de a modernidade acompanhar a revalorização da cultura russa, e vêem na mesma modernidade a oportunidade de promoção da libertação da Rússia de uma relação culturalmente sufocante com o ocidente. Além destes, outros futuristas demonstram em seus manifestos uma visível resistência à cultura ocidental, e uma clara predileção por uma modernidade que fosse capaz de ser promovida em consonância com os valores orientais. Em seus manifestos, é perceptível o direcionamento – apesar de inarticulado – para uma modernidade divergente da que está sendo percebida nestas últimas décadas de industrialização. Uma modernidade, pode-se dizer, alternativa.

A postura majoritária entre os futuristas, no entanto, parece ser uma terceira posição, na qual poderíamos situar Malevich e Mayakovskii, entre outros. Esta foi a da exaltação da modernidade e da perseguição da autonomia e do progresso em si, evitando posicionar-se contra ou a favor da influência ocidental no caráter desta modernização. Para estes artistas, o crucial estava na originalidade e na autonomia dos futuristas – e, no futuro, de toda a humanidade – em sua busca pelo progresso e pelo desenvolvimento das potencialidades humanas, ou seja, na libertação do homem e na permissão de que este persiga o futuro de

forma otimizada e desimpedida. Não se trata de uma posição intermediária entre as duas anteriores; estes artistas demonstram em seus escritos e em suas obras uma linguagem tão radical e bombástica quanto a de futuristas que defendiam uma das duas posições anteriores. Em seu radicalismo, priorizavam determinados aspectos que tornavam a subscrição ao Ocidente ou ao Oriente irrelevante; aspectos que dão a entender como valores universais – e universalizantes – modernos.

Na produção destes artistas, podemos observar como os mesmos percebiam as artes na Rússia e no mundo (LAWTON, 1988:78-81), a instituição acadêmica (LAWTON, 1988:90-94), as instituições familiares (LAWTON, 1988:103-106), dentre muitos outros aspectos que compunham o cotidiano russo no período de sua redação. Podemos melhor entender como os mesmos refletiam e opinavam sobre valores que pareciam importantes nesta sociedade, como a racionalidade, a individualidade ou o progresso.

Um manifesto especialmente expressivo, no qual podemos observar as sensibilidades de seus autores e dos que partilham de suas práticas com relação ao processo de modernização pelo qual passava a Rússia, é o de autoria de Mikhail Larionov e Ilya Zdanevich, intitulado “Porque nós nos pintamos: Um manifesto futurista” (BOWLT, 1988:79-83). Este manifesto aborda um aspecto de uma prática que vinha sendo empregada por diversos futuristas, a pintura facial. Nos anos de 1912 a 1914 foi freqüente o uso de recursos visuais ou escolhas peculiares para a apresentação de si próprio com o intuito de escandalizar os segmentos mais tradicionais da sociedade. Mayakovskii ficaria conhecido por sua gritante camisa amarela, bem como Malevich seria lembrado neste período também por usar colheres de madeira no lugar de botões em sua camisa. Além de indumentárias escolhidas para tal fim, muitos futuristas começaram a pintar seus rostos, percebendo neste ato uma maneira de melhor se relacionar com os novos desenvolvimentos artísticos e com os novos tempos.

O ato de pintar seu rosto realizava um aspecto presente nas teorizações de diversos futuristas: a aproximação entre a arte e a vida. Além disso, permitia uma forma adicional de auto-expressão especialmente adequada aos efêmeros momentos da modernidade, segundo seus praticantes. Neste manifesto, a prática da pintura facial é defendida como especialmente adequada aos tempos modernos por dois argumentos.

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.

A pintura facial, de certa maneira, simbolizava um desejo da grande maioria dos futuristas: o desejo de se ver livre do passado, de superá-lo. Os efeitos latentes do passado resultam de atitudes e esforços que têm pretensões de permanência. A isso Larionov e Zdanevich respondem, propondo a pintura facial enquanto um exemplo, com a proposição de atitudes e esforços de pretensões transitórias, cientes de sua inevitável obsolescência e, portanto, mais “adequadas” a ela.

A primeira guerra mundial foi sentida indubitavelmente por todo o território russo, em diferentes intensidades. Aos futuristas, a guerra se mostrou especialmente presente. Além do fato de grande número destes artistas habitarem os dois grandes centros urbanos do império e, por conseguinte, estarem mais próximos das constantes notícias do front que circulavam pelos muitos periódicos das cidades, segundo Vladimir Markov (MARKOV, 2006:277), a guerra foi sentida pelos futuristas especialmente por ter afetado o seu cotidiano profissional de maneira radical. Frente à guerra e às dificuldades que dela seguiram os futuristas, que vinham desde os dois anos anteriores cada vez mais populares, ainda que não tivessem uma popularidade comparável aos clássicos que eles queriam “jogar fora do Navio da

Modernidade” (LAWTON, 1988:51) ou dos simbolistas, encontraram seu público cada vez menor e menos interessado, consumido pelas questões práticas do cotidiano da guerra, e menos dispostos a investir tempo ou dinheiro em atividades tidas por supérfluas. Em seus manifestos, especialmente, muitas vezes podemos observar por trás de suas afirmações a respeito das artes a forma pela qual estes artistas lidavam ou percebiam a Grande Guerra. Alguns destes futuristas, dos quais Mayakovskii seja talvez o mais claro exemplo, tomaram a guerra por tema recorrente em seus versos e demonstram inclusive, mudanças de foco e de opiniões a respeito da mesma em diferentes momentos do conflito.

Dois exemplos nos quais podemos ver a presença da guerra no trabalho de Mayakovskii são seus escritos intitulados *Também queremos carne* (LAWTON, 1988:87-89) e *Uma Gota de Piche* (LAWTON, 1988:100-102).

No primeiro, publicado em outubro de 1914, apenas alguns meses após a eclosão do conflito, o autor 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. Enquanto o autor tem como principal foco em seu texto criticar a suposta ausência de combatividade e desejo revolucionário de seus contemporâneos não-futuristas, apresenta também uma visão particular da guerra, passível de interpretação histórica.

No segundo texto, de 1915, o autor lida de forma de forma cínica diante das notícias constantes de mortes no front, criticando a imprensa que dissimula luto enquanto rejubila ao anunciar a morte do futurismo, que em sua luta tanto se assemelha ao soldado russo no front e cuja suposta morte deveria ser também motivo de luto, não de alegria. No entanto, escolha de palavras indica o reconhecimento, por parte do autor, de aspectos da guerra que não figuram na percepção do soldado do texto anterior.

Há uma mudança de percepção quando comparamos ambos os manifestos. A guerra parece mais “real” a Mayakovskii em 1915, que se afasta de uma linguagem “marinettiana” como a que usava em 1914 ao tratar deste tema tão querido aos futuristas italianos. A escolha de palavras como “massacre”, a indignação frente a reação cínica e indiferente da sociedade

frente às baixas de guerra, bem como a longa descrição de um jovem russo que simbolizava as potencialidades da juventude que os velhos decadentes da sociedade não eram capazes de apreciar, tudo isso marca uma mudança na percepção que Mayakovskii expunha em seus textos quanto a guerra, e quanto a relação entre a guerra e a modernidade.

Acredito que a comparação dos dois manifestos selecionados exemplifique (a) o uso de manifestos enquanto fontes para interpretação das sensibilidades destes artistas; (b) a presença de vestígios destas sensibilidades a despeito das mesmas não ocuparem um caráter central no texto e (c) a possibilidade de análise diacrônica destas sensibilidades através de manifestos de momentos históricos diversos, tornando-os não apenas evidências de sensibilidades, mas de suas mutações.

Enfim, uma proposta de relacionamento entre sensibilidades individuais e identidades coletivas não seria completa ou científica se não se propusesse a refletir sobre as limitações desta abordagem. Em outras palavras, se tomamos estes exemplos como relevantes para o entendimento da identidade russa neste período, deve-se perguntar de que maneira os mesmos se relacionam ao coletivo, de que forma estes são representativos. Portanto, julgo apropriado que os últimos parágrafos do presente texto sejam dedicados a um breve debate acerca da representatividade destas fontes na análise da identidade russa.

Primeiramente, a maior fraqueza destas fontes: sua incapacidade de representar ou auxiliar no entendimento, da identidade do camponês russo. Este segmento social que no período abordado era maioria absoluta da população do império é pouco tratado nos escritos destes artistas, e quando o é, este tratamento se dá de forma inexpressiva. Tais fontes são representativas apenas em uma análise da visão que certos segmentos urbanos possuíam sobre o camponês russo. No decorrer de séculos da autocracia czarista, o campo russo passara por um processo de polarização em relação aos centros urbanos e à administração pública. O camponês russo, cuja psicologia fora muito abordada pelos escritores russos célebres do século XIX, só pode ser melhor analisado por fontes que o contemplem diretamente.

No entanto, a representatividade destas fontes ainda é significativa. Os futuristas eram provenientes de diversas regiões do vasto império, e de diversas condições sócio-econômicas. Convergiaram em Moscou ou São Petersburgo, em sua maioria, no período universitário ou imediatamente após sua formação em institutos superiores. Em sua heterogeneidade, suas diferentes propostas ilustram bem diversas interpretações russas diante da modernização do *fin-de-siècle*. As respostas dos críticos a estas diversas interpretações oferecem informação adicional acerca de como estas estavam sendo recebidas pelo *establishment* artístico russo.

A forma na qual estes textos são apresentados, a de um manifesto, também contribui para a representatividade destas fontes na análise da identidade deste segmento específico da sociedade russa, o segmento educado – ou semi-educado – que reagia nos centros urbanos às mudanças advindas da modernidade. É uma estrutura textual direta, objetiva. Com poucas exceções, seus autores não eram conhecidos por sua postura conciliatória, e sua indiferença à alienação de seus críticos apenas contribuiu para a sinceridade de seus escritos. Enquanto certas escolhas estilísticas podem ser vistas como vetores de distorção, como sua postura de escandalizar a burguesia, tais escolhas na grande maioria se limitam a enfatizar os pontos centrais sobre os quais o texto se concentra, os argumentos que defendem as abordagens artísticas que propõem. Portanto, buscando nos textos cautelosamente, podemos muitas vezes entre bombásticas afirmativas retirar genuínas opiniões destes artistas a respeito da sociedade em que vivem.

Em suma, a utilização destes manifestos, textos e obras na análise das sensibilidades individuais destes artistas visa contribuir para o entendimento da identidade russa nos segmentos desta sociedade que são capazes de se relacionar; especificamente, a população russa urbana alfabetizada que refletia criticamente acerca das mudanças que observavam em sua sociedade. Visto que tem como principal objetivo observar a relação entre os russos e a modernidade na virada do século, a presente análise não poderia se propor a observar os segmentos rurais no período, os quais só teriam contato com esta modernidade, predominantemente, na década de 1920.

Referências Bibliográficas:

- **BOWLT**, John E. *Russian Art of the Avant-Garde*. London: Thames and Hudson, 1988.
- **LAWTON**, Anna (Ed.). *Russian Futurism Through its Manifestoes, 1912-1928*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- **MARKOV**, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. Washington DC, New Academia Publishing, 2006.