



PATRÍCIA DANZA GRECO

**KAZIMIR MALIEVITCH:
NOVOS CONCEITOS, OUTRAS REVOLUÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: História Social.

Orientadora Profa. Dra. ADRIANA FACINA

Niterói
2007

G791 Greco, Patrícia Danza.

Kazimir Malievitch: novos conceitos, outras revoluções /
Patrícia Danza Greco. – 2007.

219 f. ; il.

Orientador: Adriana Facina Gurgel do Amaral.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Departamento de História, 2007.

Bibliografia: f. 197-208.

1. Malevitch ou Malievitch, Kazimir, Kiev, 1878 –
Leningrado, 1935. 2. Pintura. 3. Rússia – Revolução. I. Amaral,
Adriana Facina Gurgel do. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia III. Título.

CDD 750

PATRÍCIA DANZA GRECO

**KAZIMIR MALIEVITCH:
NOVOS CONCEITOS, OUTRAS REVOLUÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: História Social.

Aprovada em 28 de setembro de 2007

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Adriana Facina Gurgel do Amaral – Orientadora
UFF

Profa. Dr. Daniel Aarão Reis Filho
UFF

Profa. Dr. Ivan Coelho de Sá
UNIRIO

Niterói
2007

Aos meus pais, Angelo e Mercedes

AGRADECIMENTOS

O momento dos agradecimentos talvez seja o mais prazeroso de se escrever de toda a dissertação. Não porque o caminho que se percorra nas longas pesquisas seja tortuoso demais para ocupar o primeiro lugar na lista, mas porque redigi-los significa que se chegou ao fim tão desejado. Além disso, escrever os agradecimentos é lembrar de todos aqueles que importaram nessa trajetória; todos aqueles que apoiaram e acreditaram que era possível conseguir. Para essas pessoas que marcaram a minha estrada, palavras não são suficientes, de modo que esse espaço que reservo para agradecer-lhes é apenas uma pequena demonstração do que foi poder contar, nos últimos dois anos, com a dedicação e a compreensão de todas elas.

Assim, em primeiríssimo lugar, agradeço à minha família, ao meu bem mais precioso. Como diriam os Titãs: “família, família, vive junto todo dia, nunca perde essa mania”. A minha não perdeu nenhuma de suas manias, boas nem ruins. No entanto, para mim, a experiência do mestrado mostrou como só importam mesmo as boas. Mais do que eu poderia imaginar, tive o apoio dela em todos os momentos; apoio de todos os tipos, além de carinho, muito carinho, e também muita compreensão. À minha mãe, ao meu pai, ao meu irmão e à minha avó, muito obrigada!

No topo dessa lista, sem dúvida, estão também alguns professores: minha orientadora, a Prof^ª. Adriana Facina, que me acompanhou desde a elaboração do projeto até a defesa da dissertação, sempre com sua dedicação, carinho e delicadeza; o Prof. Daniel Aarão, cuja prontidão no atendimento dos constantes socorros foi e é inestimável; o Prof. Ivan Coelho de Sá, que contribuiu imensamente com suas sugestões como membro da banca de qualificação; o Prof. Paulo Knauss, defensor da importância do desenvolvimento dessa pesquisa; a Prof^ª. Tereza Scheiner, com indicações de leitura fundamentais para o embasamento desse estudo; o Prof. Angelo Segrillo, cuja disciplina *Teorias da Revolução* proporcionou um aprendizado valioso; e, não menos importante, a Prof^ª Líbia Schenker, responsável por nada menos do que a minha descoberta da obra de Kazimir Malievitch.

Alguns amigos, por mais que não acreditem, ajudaram muito em apenas ouvir. Sem eles, os dias teriam sido mais difíceis, as tempestades mais tenebrosas, as noites mais melancólicas e os amanheceres menos calorosos. Diogo Maia e Aline Pereira não podem mensurar o quanto suas amizades foram essenciais nessa longa e difícil jornada. Diogo, com sua compreensão monástica ao ouvir tantas lamentações, e Aline, com seu desprendimento em sempre me auxiliar no que fosse preciso, além de suas implacáveis críticas que só me

fizeram crescer mais e mais durante esse período. Alguns outros, dignos também de todos os agradecimentos, ajudaram com desde uma palavra amiga até dicas essenciais de leitura; por isso, que eles se sintam verdadeiramente contemplados nessas breves palavras, pois lhes serei também eternamente agradecida: Luiz Lobato, Rodrigo Farias, Henrique Cruz, Diego Ribeiro, Rejane Minato, Ana Maria de Carvalho, Priscila Faria, Letícia Nascimento e André Seabra.

Aos especiais Rafael Mota e Leandro da Cunha, cada qual com sua importância, relevância e acuidade enquanto companheiros. Nunca equiparáveis, mas determinantes na trilha que percorri.

EPÍGRAFE

É preciso sonhar, mas com a condição de crer em nosso sonho. De observar com atenção a vida real, de confrontar a observação com nosso sonho, de realizar escrupulosamente nossas fantasias. Sonhos, acredite neles.

(Lenin)

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	9
RESUMO	14
ABSTRACT	15
INTRODUÇÃO	16
1. O NASCIMENTO DE UM “SAMORODOK”	24
<u>1.1 Kiev sob o olhar do artista</u>	26
<u>1.2 De Kursk a Moscou</u>	34
<u>1.3 O passado presente: a intelectualidade russa do século XIX</u>	42
2. MALIEVITCH E AS REVOLUÇÕES	58
<u>2.1 Malievitch e a Revolução de 1905</u>	59
<u>2.2 O quadrado: o ícone do meu tempo</u>	71
<u>2.3 O suprematismo e a Revolução Bolchevique: esperanças de libertação</u>	108
3. OS ANOS 20 E A QUESTÃO DA ARTE REVOLUCIONÁRIA	129
<u>3.1 Dos Novos Sistemas na Arte e a pedagogia malievitchiana</u>	131
<u>3.2 Stalin e a projeção de um novo líder</u>	153
4. OS ANOS 30 E O DESPONTAR DE UMA SUPREMACIA DO FIM	164
<u>4.1 O Realismo Socialista e a resposta Pós-Suprematista</u>	165
<u>4.2 Os últimos anos do artista</u>	178
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
6. OBRAS CITADAS	197
7. OBRAS CONSULTADAS	203
8. ANEXOS	209

LISTA DE IMAGENS

Capa. Malievitch e seus alunos em Vítebski, 1920.

1. Mapa do território russo (de 1300 até o fim do século XIX).

2. Karl Briullov, **O Último Dia de Pompéia**, 1830-33.

3. Iliá Riépin, **Os Rebocadores do Volga**, 1870-73.

4. Detalhe da obra acima.

5. Iliá Riépin, **Um Camponês Tímido**, 1877.

6. Kazimir Malievitch, **Retrato da Mãe**, 1900.

7. Gustave Courbet, **Funeral em Ornans**, 1849.

8. Jean-François Millet, **Respigadoras**, 1857.

9. Ford Maddox Brown, **A Última Visão da Inglaterra**, 1852-55.

10. Ivan Bilíbin, **Contos Mágicos** (cartaz), 1903.

11. Alexandre Benois, **Passeio da Imperatriz Elizabeth**, 1903.

12. Léon Bakst, **A Sultana Vermelha**, 1910.

13. Léon Bakst, Estudo para decoração do Balé **L'Après-midi d'un Faune**, 1912.

14. Valentin Serov, **O Grande Lago. Domotcanovo**, 1888.

15. Valentin Serov, **O Mar Branco**, 1894.

16. Mikhail Vrubel, **O Conto Oriental**, 1886.

17. Mikhail Vrubel, **Retrato de um Policial (Pechorin no Sofá)**, 1889.

18. Mikhail Vrubel, **Orquídea**, 1886-87.

19. Mikhail Vrubel, **Íris Branca**, 1886-87.

20. Mikhail Vrubel, **O Demônio Sentado**, 1890.

21. Henri Matisse, **Harmonia Vermelha**, 1908.

22. Paul Cézanne, **Montanha de Santa Vitória**, 1902-04.

23. Georges Braque, **Casas e Árvores**, 1908.
24. Claude Monet, **Catedral de Ruão ao Meio-Dia**, 1894.
25. Claude Monet, **Catedral de Ruão ao Anoitecer**, 1894.
26. Kazimir Malievitch, **Igreja**, 1905.
27. Kazimir Malievitch, **Paisagem com Casa Amarela**, 1906-07.
28. Kazimir Malievitch, **Auto-Retrato** (estudo para afresco), 1907.
29. Kazimir Malievitch, **O Triunfo do Céu** (estudo para afresco), 1907.
30. Kazimir Malievitch, **Oração (?)** (estudo para afresco), 1907.
31. Kazimir Malievitch, **O Sudário de Cristo**, 1908.
32. Henri Matisse, **A Margem**, 1907.
33. Pablo Picasso, **Les Femmes d'Alger (O Versão O)**, 1907.
34. Mikhail Larionóv, **A Árvore**, 1910.
35. Kazimir Malievitch, **Auto-Retrato**, c. 1909.
36. Kazimir Malievitch, **Auto-Retrato**, 1908 ou 1910-11.
37. Mikhail Larionóv, **Vênus**, 1912.
38. Kazimir Malievitch, **Banhista**, 1911.
39. Kazimir Malievitch, **Na Avenida**, c. 1911.
40. Kazimir Malievitch, **Homem com um Saco**, c. 1911-12.
41. Kazimir Malievitch, **Jardineiro**, 1911.
42. Kazimir Malievitch, **Enceradores de Soalho**, 1911-12.
43. Kazimir Malievitch, **Camponesas na Igreja**, c. 1911-12.
44. Kazimir Malievitch, **Camponesa com Baldes e Criança**, c. 1912.
45. Kazimir Malievitch, **Colheita do Centeio**, 1912.
46. Kazimir Malievitch, **O Ceifeiro**, 1912.
47. Kazimir Malievitch, **O Lenhador**, 1912.

48. Kazimir Malievitch, **Cabeça de Camponesa**, 1912-13.
49. Kazimir Malievitch, **Retrato Terminado de Ivan Kliun**, 1913.
50. **Cabeça de Cristo**, c. séc. XV.
51. Kazimir Malievitch, **Cabeça de Camponês**, c. 1927-32
52. Kazimir Malievitch, **O Amolador: princípio da animação**, 1912-13.
53. Kazimir Malievitch, **Mulher com Baldes: decomposição dinâmica de Camponesa com Baldes**, 1912.
54. Kazimir Malievitch, Projeto de figurino e cenário para a Ópera **Vitória Sobre o Sol**, 1913.
55. Kazimir Malievitch, **Eclipse Parcial: Composição com Mona Lisa**, 1914.
56. Kazimir Malievitch, **Mulher numa Coluna de Anúncios**, 1914.
57. Kazimir Malievitch, **Quadrado Preto**, 1915.
58. Exposição **0,10**, 1915.
59. Interior do Museu Vitoslavlitsy.
60. Kazimir Malievitch, **Luboks, Patrióticos**, 1914.
61. Kazimir Malievitch, **Quadrado Vermelho. Realismo Pictórico de uma Camponesa em Duas Dimensões**, 1915.
62. Kazimir Malievitch, **Avião em Vôo**, 1915.
63. Kazimir Malievitch, **Quadrado Negro e Quadrado Vermelho**, 1915.
64. Kazimir Malievitch, **Plano em Rotação, Chamado Círculo Negro**, 1915.
65. Kazimir Malievitch, **Oito Retângulos**, 1915.
66. Kazimir Malievitch, **Suprematismo. Jogador de Futebol na Quarta Dimensão**, 1915.
67. Kazimir Malievitch, **Suprematismo com Triângulo Azul e Quadrado Preto**, 1915.
68. Kazimir Malievitch, Painel didático, 1927.
69. Kazimir Malievitch, Painel didático, 1927.
70. Kazimir Malievitch, Painel didático, 1927.
71. Kazimir Malievitch, Chaleira, xícaras e pires, 1923.

72. Kazimir Malievitch, Exemplar de tecido com formas suprematistas e esboço de projeto para outras produções têxteis, 1919.
73. UNOVIS, Decoração em Vítebski, 1920.
74. Embarcação de Propaganda chamada **A Estrela Vermelha**, 1920.
75. S. Tchekhonine, **O reinado dos operários e dos camponeses é sem fim**, 1920.
76. M. Lebedeva, **Quem não trabalha, não come**, 1920.
77. A. P. Apsit, **Vamos, em defesa dos Urais! e Defendamos Petrogrado bravamente!**, 1919.
78. V. I. Fidman, **O inimigo quer ocupar Moscou**, 1919.
79. D. S. Moor, **Você se alistou?**, 1920.
80. V. N. Deni, **Camarada Lenin livra a terra do lixo e Todo golpe de martelo é um golpe no inimigo**, 1920.
81. El Lissítski, **Derrotem os Brancos com a cunha Vermelha**, 1919.
82. Kazimir Malievitch, *Arquitectons*, 1921-27.
83. Grígori Chegal, **Líder, Professor e Amigo**, 1937.
84. Vassíli Iákovlev, **Garimpeiros escrevendo carta ao criador da grande constituição**, 1937.
85. Kazimir Malievitch, **Paisagem de Inverno**, 1909 (c. 1930).
86. Kazimir Malievitch, **Raparigas nos Campos**, 1928-32.
87. Kazimir Malievitch, **Esportistas nos Contornos do Suprematismo**, 1928-32.
88. S. M. Luppov, **Jogos Esportivos em um Estádio**, 1927.
89. Kazimir Malievitch, **Camponeses**, c. 1930.
90. Kazimir Malievitch, **Na Colheita**, 1928-32.
91. Kazimir Malievitch, **Homem a Correr**, c. 1930.
92. Kazimir Malievitch, **Figura Vermelha**, 1928-32.
93. Exposição das obras de Malievitch em Berlim, 1927.
94. Samuel F. B. Morse, **Galeria de Exposição no Louvre**, 1832-1833.

95. Galeria Dulwich em Londres, 1910.

96. **Sala de Arte Construtivista** em Dresden, 1926.

97. Reconstrução do **Gabinete Proun**, 1927.

98. Reconstrução do **Contra-Relevo de Canto**, 1915.

99. Espaço reservado às vanguardas soviéticas no MOMA em Nova Iorque, 1984.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar a trajetória artística de Kazimir Malievitch sob uma perspectiva historicizante de sua figura pública. Em outras palavras, entender o surgimento desse artista no interior da sociedade russa de seu período, enxergando sua obra e seus escritos como objetos mediadores das relações sociais existentes entre 1878 e 1935. Partindo dessa ótica, este estudo, ao mesmo tempo em que analisou as características sócio-econômicas de uma sociedade majoritariamente agrária – que teve suas contradições acirradas com o despontar do capitalismo nessa nação –, procurou também relacioná-las com o desenvolvimento das diversas *personas* integrantes de Malievitch, destacando, dentre elas, o homem, o artista, o teórico, o pedagogo e o museógrafo. O artista e o teórico foram compreendidos enquanto desdobramentos do seu interesse juvenil pelos fenômenos da natureza e, posteriormente, pela capacidade do homem de saber e poder pintar. O pedagogo e o museógrafo foram pensados enquanto prolongamentos necessários para o desenvolvimento de atividades que giravam em torno do Suprematismo. Em suma, a análise de todas as esferas de atuação de Kazimir Malievitch permitiu compreender que a construção de sua trajetória intelectual e artística esteve intimamente ligada às suas primeiras idéias surgidas na juventude, que acabaram levando-o à justificação da pintura enquanto pintura. Entretanto, ao contrário do que se possa imaginar, essa justificativa não pressupôs uma defesa esvaziada de intelectualidade e de sensibilidade, mas sim uma defesa de densidade político-filosófica, que propôs uma nova relação do homem com o mundo, uma reorganização desse mundo, o qual abdicaria da materialidade do objeto e se realizaria no espaço pictórico.

Palavras-Chave: Rússia. *Intelligentsia*. Revoluções. Vanguarda artística. Suprematismo. Pedagogia. Museografia.

ABSTRACT

This present study has for objective to analyze the artistic trajectory of Kazimir Malievitch under a historical perspective of his public figure. In other words, to understand the growth of this artist in the Russian society of his period, using his work and his writings as objects of the social relations between the years 1878 and 1935. Based in this point of view, the study had simultaneously analyzed the social and the economic characteristics of a mainly agrarian society – which had its contradictions incited with the break of capitalism in this nation -, and it also looked for to relate them with the development of the diverse *personas* that constitute Malievitch personality, amongst them, the man, the artist, the theoretician, the teacher and the museographer. The artist and the theoretician had been studied as a development of his youth interest for the *phenomena* of the nature and, later, for the man's painting skills and knowledge. The teacher and the museographer were analyzed as necessary extensions to the development of the activities that were connected with Suprematism. Summarizing, the analysis of every Kazimir Malievitch activities leads to the comprehension that the construction of his intellectual and artistic trajectory was closely linked to his youthful thoughts, which allowed him to justify a painting as a painting. However, this justification did not meant a empty defense of intellectuality and sensitivity, but a defense of political and philosophical density, that suggest a new relation between man and world, a reorganization of this world, which would renounce object's materiality and would accomplish in the pictorial space.

Key-words: Russia. *Intelligentsia*. Revolutions. Artistic avant-garde. Suprematism. Pedagogy. Museography.

INTRODUÇÃO

Existem diferentes maneiras de começar uma dissertação: alguns optam por informar, sem entremeios, os seus objetivos, livrando-se, logo no primeiro parágrafo, da responsabilidade de uma possível frustração do leitor, que, ao longo da leitura do texto, pode sentir-se lesado diante da não correspondência entre suas expectativas e o conteúdo do trabalho; outros – e eu fui um desses na introdução escrita para o material apresentado no período de qualificação – preferem esclarecer, de imediato, os conceitos que norteiam a sua dissertação, informando ao leitor a base de sustentação para o desenvolvimento da sua temática. Reconhecendo a importância de ambas as formas – e, sem dúvida, sabendo que elas devem estar, mais cedo ou mais tarde, presentes no texto –, confesso que decidi optar por uma terceira via, na tentativa de seduzir o leitor que se interesse minimamente pelo tema a completar a leitura de todo o trabalho, mesmo que este não equivalha exatamente ao que é buscado. E essa forma que encontrei – talvez ingenuamente pensando, porém, ao menos, tentando – será contando como começou minha história de amor com Kazimir Malievitch. Antes que o leitor formule a indagação de quantos anos a autora teria para que isso fosse possível, explico a que tipo de amor me refiro.

Lembrando do que dizia Platão sobre o amor ser um grave distúrbio mental, me dei conta de que, quando vi pela primeira vez a obra de Malievitch em uma aula de História da Arte, me senti exatamente assim: atravessada por alguma confusão mental, diante da afirmativa de que um quadrado branco sobre um fundo branco pode parecer uma forma vazia, mas, na verdade, é cheia de significado. Antes de me refugiar nas minhas certezas de que aquilo jamais poderia ser considerado arte, rememorei Glauber Rocha que afirmava que a arte é tão difícil quanto o amor e, invadida por esse pensamento, entreguei minhas armas e escutei atentamente o que aquela perturbadora imagem tinha a me dizer. Ao final da aula, a confusão mental transformou-se em amor e os dogmas que eu carregava para conceituar arte deram lugar ao pensamento do pintor cubista Georges Braque, para o qual a arte é feita para perturbar. Desde então, idealizei o artista Malievitch, que, agora, com os pés no chão, tento historicizar.

A aula a que me referi foi ministrada no Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Nele, ocupei, por três anos consecutivos, a função de monitora da disciplina que me ensinara a apreciar com novos olhos a arte moderna e contemporânea. Sem dúvida, ter sido monitora desta cadeira, sob a supervisão da professora Líbia Schenker,

resultou num grande aprendizado que, ao final da graduação, transformou-se numa monografia intitulada *Malevitch: do quadrado negro às instalações*. Nesta, me preocupei mais em analisar a influência do Suprematismo nos movimentos artísticos que, posteriormente a ele, se desenvolveram na Europa, nos EUA e no Brasil. Além disso, pela necessidade de apresentar alguma reflexão que ao menos tangenciasse as problemáticas museológicas – justamente porque aquele era um curso de Museologia e não de Belas Artes –, abordei brevemente o pioneirismo desse artista no campo museográfico, verificando como a museografia malievitchiana, ou melhor, como a concepção museográfica soviética foi extremamente transgressora diante da que ainda se empregava na Europa no mesmo período.

Quando resolvi cursar uma pós-graduação *stricto sensu*, era justamente essa dimensão do artista como museógrafo que eu pretendia desenvolver primordialmente, projeto este que foi aprovado no mestrado em História ao final de 2004. Meu objetivo era analisar a postura inovadora dos artistas soviéticos, sobretudo de Malievitch e de El Lissítski, em termos da dialética estabelecida entre obra e espectador nos museus de arte e nas exposições da Rússia/URSS bolchevique. Mais especificamente, era evidenciar a influência exercida pelo contexto sócio-político soviético no surgimento de uma nova museografia e a concomitante influência desta no meio que a gerou. Entretanto, ao longo da jornada mestral, descobri que Malievitch era uma figura tão plural que só limitar esta dissertação ao campo museográfico e, mais ainda, a ele depois de 1917 era restringir demais esse artista a apenas uma de suas diversas *personas*. Além disso, em contato com uma bibliografia que até o momento me era pouco familiar, integrada por Raymond Williams, Norbert Elias, Pierre Bourdieu e Antonio Candido, percebi que as relações entre arte e história poderiam ser bem mais interessantes do que apenas o desenvolvimento da temática museológica no período soviético. Ainda acredito que esse tema seja fundamental para se perceber como os princípios da museografia contemporânea foram na Rússia e na Alemanha, pela primeira vez, teorizados e, por isso, mantenho nesta dissertação algumas reflexões a esse respeito. Confesso também que, por falta de dados suficientes sobre o público que freqüentava as exposições na época, a abordagem que eu tinha em mente no projeto de mestrado ficou comprometida, fazendo com que eu partisse para um outro tipo de análise.

Por ambas as questões, meu objetivo maior recai, hoje, sobre as várias *personas* que integraram a figura pública de Malievitch, no intuito de compreender a formação delas no interior da sociedade russa e de perceber como todas convergem, aos meus olhos, para a certeza de que Kazimir foi um revolucionário em todos os campos em que atuou.

Sobre essa questão, o Caderno *Ilustrada* do Jornal *Folha de São Paulo*, publicado em 9 de junho de 2007, se pronunciou carregando o título *Ensaio traz Malievitch revolucionário* para a sua reportagem. Esta, disponível nos anexos desta dissertação, versa acerca do tratado que Malievitch escreveu em 1919, o qual foi traduzido por Cristina Dunaeva em sua dissertação de mestrado e, neste ano de 2007, publicado no formato de um livro. A iniciativa dessa autora foi importantíssima para o avanço nos estudos malievitchianos, já que trouxe uma das principais obras teóricas desse pintor, a qual examina os princípios da arte de acordo com sua visão suprematista.

A dissertação que se inicia nessas páginas introdutórias pretende olhar para o homem, o artista, o teórico, o pedagogo e o museógrafo como esferas de atuação de Kazimir Malievitch, as quais confluíram para torná-lo um grande revolucionário, cuja base de desenvolvimento foi uma Rússia majoritariamente camponesa, com suas tradições populares, associada a uma dose de influência ocidental. O autêntico desdobramento de ambas as referências e a sua síntese posterior possibilitaram a Malievitch a elaboração da então Teoria Suprematista. Nessa trajetória, é impressionante a coerência, durante o passar dos anos, no amadurecimento de seu pensamento, que resultou numa atuação pública extremamente significativa e engajada, não em termos político-partidários, mas em termos do fio condutor que o fez chegar à concepção de um mundo sem-objetualidade. Nesse processo de historicização de sua figura, não pude deixar de questionar uma literatura malievitchiana que concebe a produção desse pintor sob uma perspectiva de dom inato, como pode ser observado logo no início do primeiro capítulo.

Para esta dissertação, Malievitch constituiu-se como artista e teórico no interior de uma sociedade russa em transição, e suas escolhas e percursos se ajustaram ao seu tempo e espaço, nem a mais nem a menos. Daí a complexidade de desenvolver esse trabalho, o qual se centra num estudo histórico das contradições de uma Rússia em transição – seja do campo para a indústria, do capitalismo para o socialismo ou da arte folclórica para a arte de vanguarda – e num estudo da arte, com análises estilísticas das obras. Talvez pela pretensão de imbricar a tradição de análise desses dois saberes, esta dissertação não atenda às expectativas nem de historiadores nem de historiadores da arte. Contudo, ainda assim vale o risco: primeiro pela escassa bibliografia que se encontra em português sobre esse artista, destacando-se apenas três livros listados na bibliografia final; segundo porque as pesquisas já existentes, mesmo em outros idiomas, salientam muito mais a dimensão artística de Malievitch, limitando suas discussões aos embates estilísticos que o cercaram no período; terceiro porque o próprio crítico literário Antonio Candido evidencia nas palavras abaixo a

necessidade de analisar uma obra literária (ou uma obra de arte no caso de Kazimir) a partir das relações entre seus elementos internos e externos:

Hoy sabemos que la integridad de la obra no permite adoptar ninguna de esas visiones disociadas; y que sólo la podemos entender *fundiendo texto y contexto en una interpretación dialécticamente íntegra*, en que tanto el viejo punto de vista que explicaba por los factores externos, como el otro, guiado por la convicción de que la estructura es virtualmente independiente, se combinan como momentos necesarios del proceso interpretativo. Sabemos, finalmente, que lo *externo* (en este caso, lo social) importa, no como causa, ni como significado, sino como elemento que desempeña un cierto papel en la constitución de la estructura, tornándose, por tanto, *interno*.¹

Assim, me pareceu uma grande perda deixar de compreender Malievitch no interior de seu processo histórico, dentro do qual sua produção deve ser abordada a partir de uma teoria da mediação, conforme sugere Raymond Williams², que leva em consideração as relações sociais existentes no meio.

Apenas para exemplificar um pouco mais, é possível encontrar na literatura malievitchiana referências aos grandes acontecimentos da época, como a Revolução Bolchevique de 1917, entretanto falta a correlação dela com o objeto analisado. No caso do envolvimento de Malievitch na Revolução de 1905, é notória, por exemplo, a despreocupação dos autores em encontrar o porquê de sua participação nas barricadas, quais eram os indícios que já apontavam para essa possível tomada de atitude, por parte de um artista ucraniano que fora a Moscou apenas para estudar pintura. Seus interesses, gostos e preocupações, que o acompanharam desde a infância, são traços que não podem ser ignorados, principalmente se compreendidos no interior da Rússia daquele período.

O renomado pesquisador da obra de Malievitch Jean-Claude Marcadé e a pioneira estudiosa de arte russa Camilla Gray insistem em abdicar da dimensão histórica da obra de Kazimir. No caso de Marcadé³, Malievitch é o contrário de um intelectual, nasceu quase como uma criança abençoada, dotada de um destino já pré-estabelecido, que independe de esforço, inteligência ou estudo universitário – como ele mesmo diz. Já para Gray, comparando Malievitch ao pintor Kandinski, este era um homem de educação sofisticada e cosmopolita e isso representava uma barreira entre ambos, já que Kazimir possuía linguagem e pensamento

¹ CANDIDO apud MONASTERIO, 2003, p. 359.

² WILLIAMS, 1979, p. 98-103.

³ MARCADÉ apud NÉRET, 2003, p. 7.

confusos, derivados de seu “*simple background*”⁴. Interessante é perceber como ela mesma o destaca logo depois como um brilhante orador, um homem de muito charme e humor. Em primeiro lugar, parece ser um tanto contraditório ele pensar e expressar-se de maneira confusa em seus textos e, ao mesmo tempo, ser um brilhante orador. Entretanto, é possível que algumas pessoas tenham dificuldade em transformar seus pensamentos em palavras escritas, mas não em palavras faladas. E, sabendo que de fato isso está passível de ocorrer, vale então atentar para os trechos reproduzidos de seus escritos nesta dissertação e julgar até que ponto a afirmação de Gray está correta, já que, aos meus olhos, eles parecem utilizar uma linguagem bastante clara e coesa; em segundo, parece que a informação de que ele era um homem de muito charme e humor é algum tipo de compensação por ele não dispor da sofisticação cosmopolita de Kandinski. Acredito que abordagens desse tipo, muito embora o livro de Gray seja uma obra primorosa, reduzem a complexidade de Kazimir Malievitch e, por esse motivo, devem ser evitadas.

Outro ponto que incomodou na análise da bibliografia foi encontrar passagens que afirmavam que Malievitch desprezava a arte tradicional, como ocorreu no livro de Simmen e Kohlhoff⁵. Entretanto, num contraponto, surgiram também abordagens mais preciosas sobre esse assunto, como a que Cocchiarale e Geiger⁶ fizeram ao demonstrar que a utilização do objeto na pintura não excluía, para Malievitch, o valor artístico da obra. Ele mesmo, numa citação referida na nota 127, demonstra como sua busca pela pintura sem objeto não o impediu de continuar a apreciar o estilo realista. Obviamente, Malievitch encontrará no Suprematismo a única forma de representar um mundo de movimento e sensação, o que não significa que tudo o que foi produzido até então fosse desprezível. É sempre bom lembrar que a crítica não implica o desprezo ou a aversão.

Esses foram os nortes que embasaram este estudo, que parece ser um dos poucos que tenciona abordar Malievitch sob essa ótica historicizante. Até o presente momento, de trabalhos produzidos no Brasil sobre esse artista, foram encontrados a dissertação de Dunaeva e a tese de Verônica Stigger. Esta constitui um trabalho muito cuidadoso das relações entre a dimensão mítica das obras de Piet Mondrian e Kazimir Malievitch e a dimensão ritualística das obras de Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. Na análise da obra de Malievitch, Stigger preocupa-se em descrever o caminho que ele percorreu em sua trajetória artística até o Suprematismo, mas exclui dessa abordagem as relações sociais que vigoravam na Rússia no

⁴ GRAY, 1986, p. 143.

⁵ SIMMEN;KHOLHOFF, 2001, p. 40.

⁶ COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 14.

início do século XX. Obviamente, seu rico trabalho não tinha essas tensões como objetivo, porém, ao negligenciá-las, acredito que a complexidade do artista e teórico Kazimir se esvai de tal maneira que compromete a sua plena compreensão. Para exemplificar, Stigger, em seu texto, só reconhece influências ocidentais na pintura de Kazimir, além de se valer de um pensamento muito ingrato do autor John Golding que diz:

a originalidade que Malevitch fez derivar do cubismo não se deveu a um proficiente aprendizado, mas justamente a seu oposto, a uma “total falta de compreensão das intenções e da gramática do cubismo sintético”, e foi ainda esta má compreensão que “o habilitou a produzir resultados tão surpreendentes e originais”.⁷

Lembrando da observação de Camilla Gray ao comparar Kazimir e Kandinski, parece existir na literatura malievitchiana uma tradição de atribuir a esse artista uma formação provinciana que, no caso de Gray, tornou seus textos confusos e, no caso de Golding, o impediu de compreender a gramática referente ao Cubismo Sintético. Vale ressaltar, ainda, que tanto a dissertação de Dunaeva quanto a tese de Stigger foram desenvolvidas em universidades de São Paulo, sugerindo que o Rio de Janeiro ainda está bastante carente de pesquisadores que se interessem pelo tema em questão.

Antes de finalizar esta introdução, alguns esclarecimentos parecem ser relevantes: acredito que o primeiro deles consista na abordagem problemática da bibliografia, já que os livros se contradizem o tempo todo, sendo que datações e análises estilísticas das obras de Kazimir, informações sobre sua vida e a importância de um ou de outro estilo na sua trajetória artística aparecem sob perspectivas, muitas vezes, bem diferentes. O segundo corresponde à falta de fontes, ou seja, de publicações dos escritos que Malievitch realizou em sua vida, pois, embora publicados em outros idiomas, são bastante difíceis de encontrar; o terceiro concerne ao meu desconhecimento da língua russa. A ausência desse conhecimento prejudica o acesso ao material necessário e dificulta a transcrição correta dos termos russos, a partir da transliteração dos caracteres cirílicos para os latinos. O quarto diz respeito aos nomes de seus quadros que variam muito de tradução para tradução.

As quatro questões acima mencionadas foram parcialmente solucionadas da seguinte forma: no caso das fontes, foi utilizado tudo aquilo que estava disponível para compra no exterior e que fosse viável de adquirir, desde publicações do próprio Malievitch até catálogos de exposição com trechos de algumas de suas brochuras. Em relação à bibliografia

⁷ STIGGER, 2005, p. 114.

conflitante, todas as informações que puderam ser buscadas diretamente nas fontes disponíveis foram por elas confirmadas ou retificadas; no caso das demais, foi citado o livro do qual foi retirada a informação em questão. No que tange à ausência do conhecimento do idioma russo, foi escolhida a grafia encontrada nos livros mais recentes, principalmente naqueles que foram traduzidos diretamente do russo para o português. No que diz respeito aos títulos dos quadros, prevaleceu a tradução dos títulos em inglês que, mesmo assim, não encontram uma unicidade.

Afora isso, as datas dos acontecimentos históricos obedeceram ao calendário russo que, até fevereiro de 1918, quando então o calendário Juliano foi substituído pelo Gregoriano na Rússia, apresentava uma diferença de treze⁸ dias em relação à datação do Ocidente na mesma época.

Também vale mencionar que as análises estilísticas realizadas dos quadros não se esgotam nelas mesmas, constituindo muito mais do que a ligeira reflexão desenvolvida nesta dissertação. Entretanto fazê-la dessa forma, apenas ressaltando o que fosse de interesse maior para o objeto, parece ter tornado o texto mais claro quanto à sua intencionalidade. O mesmo ocorreu com as causas da Primeira Guerra Mundial: por opção elas não foram trabalhadas, já que não seriam decisivas para o estudo aqui desenvolvido. Algo parecido deu-se também com as exposições das quais Malievitch participou: foram citadas as mais decisivas, principalmente para o seu contato com um novo estilo, mesmo que apenas como espectador e não como artista expositor.

Tendo isso feito, o momento parece exigir uma breve explanação do conteúdo dos capítulos, que assim foram estruturados:

O primeiro deles tomou por base trechos da autobiografia de Kazimir, para demonstrar como foi construído o seu interesse pela pintura e a relação deste com a estrutura econômico-social da Rússia do século XIX. Além disso, um significativo espaço foi dedicado ao nascimento da chamada *intelligentsia* russa e ao seu papel como movimento revolucionário.

O segundo, o maior de todos, retomou a questão da *intelligentsia* não apenas no plano político-social, mas também no artístico, demonstrando como o tipo de Realismo desenvolvido na Rússia – e ao qual Malievitch aderiu no início de sua trajetória como pintor – teve por inspiração as inquietações revolucionárias desses jovens contestadores. Além disso, esse capítulo se ateve também na análise de como Malievitch associou a arte popular russa – cujo interesse por parte de inúmeros artistas foi resultado, de certa forma, dos ideais dos

⁸ Os dias de diferença entre um e outro calendário aumentavam ao passar dos séculos. Por esse motivo, as datas correspondentes ao século XIX tinham uma diferença de doze e não de treze dias em relação ao Ocidente.

intelligenti que circulavam no período – ao que estava em produção no Ocidente na época, produzindo uma brilhante síntese de ambas as tendências. E, ainda, este capítulo se preocupou também em indagar como se deu o desenvolvimento gradual da teoria suprematista e qual a sua relação, em termos conceituais, com a Revolução Bolchevique.

O terceiro centrou-se no Tratado de 1919 intitulado *Dos Novos Sistemas na Arte* e, conseqüentemente, em Malievitch como Professor, já que muito desse texto embasou os métodos pedagógicos que Kazimir pôs em prática nas instituições em que lecionou. Além disso, este capítulo procurou analisar a política cultural empregada pelo novo governo bolchevique, destacando suas diferenças e semelhanças desde a tomada do poder em 1917 até a reviravolta ocorrida nos anos 20.

O quarto e último buscou mostrar como em tempos de desconfiança generalizada, Malievitch conseguiu, embora muito acusado de produzir uma “arte burguesa”, transitar no meio artístico restrito da década de 30, ocupando cargos como Professor, expondo em mostras de importância e pintando quadros que, ao mesmo tempo que apresentavam a figuração exigida pelos nos tempos, traziam uma crítica velada ao sistema, além de serem obras-síntese de toda a sua instigante trajetória artística desse pintor.

Com os devidos esclarecimentos prestados, e depois de evidenciado o objetivo desse trabalho e a sua importância para um campo muito pouco pesquisado, convido o leitor a descobrir um pouco mais sobre *o homem por trás do quadrado*, suas experiências, interesses, teorias e contestações. Para aqueles que se divertiram com a recente propaganda da *coca-cola*⁹, que satirizava os espectadores que se postavam diante do *Quadrado Preto* e fingiam entender o seu significado, vale a leitura desta dissertação para que possam compreender que a simplicidade da forma quadrangular simboliza a democratização da pintura e traz consigo uma concepção de mundo que transcende a materialidade do objeto; para aqueles que se interessam pela Rússia desse período ou pela abstração em si, vale então a leitura desta dissertação a fim de que ela possa gerar reflexões que ajudem a consolidar os estudos malievitchianos, sobretudo sob uma perspectiva que não se restrinja nem à história nem à história da arte.

⁹ O comercial referido está disponível, em espanhol, no seguinte *site*: <[http://www.youtube.com/watch?v=tko17XwMWSs&mode=related &search=>](http://www.youtube.com/watch?v=tko17XwMWSs&mode=related&search=)>.

1. O NASCIMENTO DE UM “SAMORODOK”

Segundo Jean-Claude Marcadé, notadamente reconhecido como dos maiores pesquisadores franceses da obra de Malievitch, *samorodok* significa *pepita*, cujo sentido figurado, para ele, aponta para “[aquele que é] autor do seu próprio nascimento”¹⁰. Tal afirmativa pode derivar de uma idealização equivocada do artista como gênio criador, imbuído de uma capacidade artística e intelectual que é inerente a ele, inata, e desvinculada do meio em que ele se constituiu como tal. Se esse for o caso, é preciso prontamente relembrar autores como Pierre Bourdieu, Antonio Candido e Nicolau Sevcenko, para os quais é preciso historicizar os processos de consagração dos artistas e de suas obras. A exemplo, nesta mesma página de onde foi retirada essa citação, Néret continua a transcrever as palavras de Marcadé:

O “samorodok” nasce de modo inesperado num meio onde nada fazia prever que pudesse desempenhar um papel importante. Ao contrário do “autodidacta” que não ultrapassa o fruto de estudos feitos ao acaso, o “samorodok” vê-se erguido a níveis que os simples mortais jamais atingirão apesar das suas virtudes, da sua inteligência, dos seus esforços, dos seus cursos universitários ou da sua riqueza. Malevitch é um “samorodok”-tipo, o contrário de um intelectual (como Kandinsky, por exemplo).¹¹

Embora seja tentador olhar para o objeto de pesquisa desta dissertação com os mesmos olhos inebriados com que olha o pesquisador francês, o entusiasmo e o encantamento diante de tão fulgurante artista não pode prejudicar sua compreensão dentro do contexto de época, recusando-se, assim, essa aura mística e mítica que envolve todos aqueles classificados como gênios. Norbert Elias, outro importante teórico que compartilha idéias com os demais já citados, sustenta, em seu livro *Mozart: sociologia de um gênio*, a necessidade de não separar o

¹⁰ MARCADÉ apud NÉRET, op. cit., p. 7.

¹¹ Ibid., loc. cit.

homem do artista¹², cuidado que deve ser relevado quando se trata de Kazimir Malievitch. Ao contrário do que parece insinuar Marcadé, Malievitch não nasce num ambiente totalmente alheio ao desenvolvimento artístico, mas sim num ambiente no qual o aspecto decorativo das casas camponesas (*Khata*) lhe era familiar e muito aprazível.

Obviamente não é intento desta dissertação sucumbir ao outro extremo, do artista e de sua obra como reflexo do seu meio, mas apenas demonstrar como devaneios metafísicos, por mais inocentes e retóricos que sejam, os quais cubram qualquer artista com o manto profético da predestinação, o que parece estar indicado pela frase “[...] [o] ‘samorodok’ vê-se erguido a níveis que os simples mortais jamais atingirão [...]”, prejudicam uma compreensão mais complexa das mediações entre o “artista genial” e as contradições do meio em que vive. Mais uma vez a fala de Elias parece pertinente quando ele afirma que “não é meu propósito destruir o gênio ou reduzi-lo a outra coisa qualquer, mas tornar sua situação humana mais fácil de entender [...]”¹³; com isso, torna-se evidente a constatação de que a constituição de Kazimir Malievitch como artista morador de Moscou inter-relaciona-se necessariamente – embora em graus maiores ou menores – com o ucraniano nascido e criado em Kiev por significativos anos.

Para que fique ainda mais claro, Pierre Bourdieu afirma:

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os ‘interesses’ mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma.¹⁴

Assim, a experiência de Malievitch como homem e artista, inseridos num meio determinado, surge, aos olhos dos pesquisadores, mediada em sua produção artística.

A despeito dessas considerações, o termo *samorodok* foi adotado para o título deste capítulo, e isso se justifica porque, ainda que o sentido figurado trazido por Marcadé não seja o espírito que move esta dissertação, ele denota algo de muito valioso, de muito precioso, que, irrefutavelmente, pode ser encontrado na trajetória artística da figura pública de Kazimir Malievitch.

¹² ELIAS, 1995, p. 14.

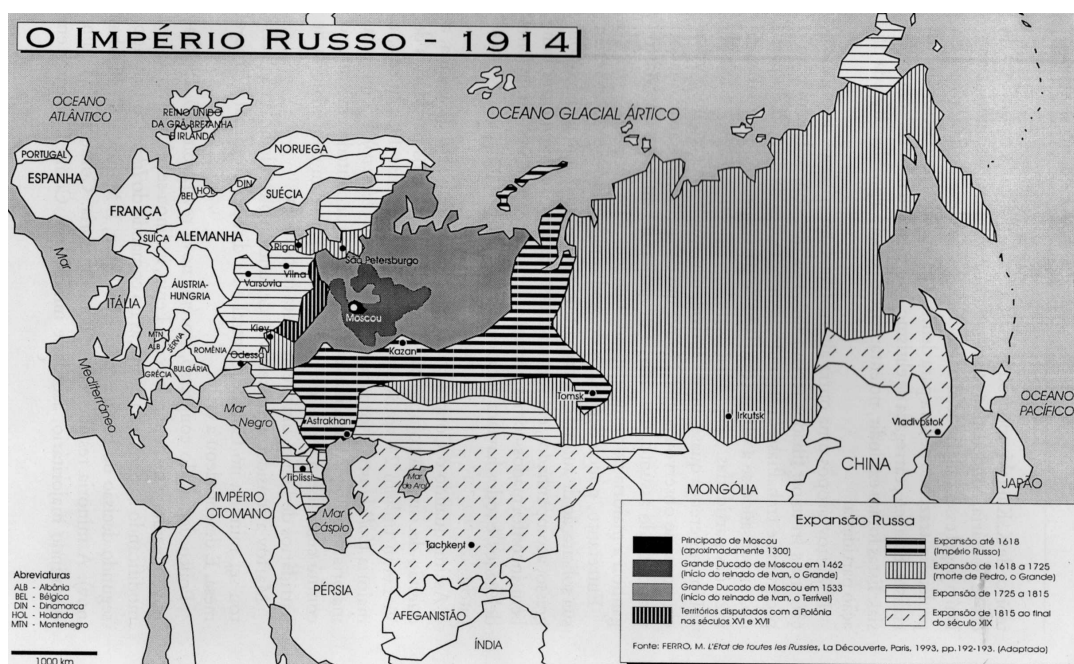
¹³ Ibid., p. 19.

¹⁴ BOURDIEU, 1996, p. 15-16.

1.1 Kiev sob o olhar do artista

A história do Império Russo é uma história de conquistas. Em luta contra a dominação mongol no século XV, a partir do desejo do Príncipe Ivan, O Grande (1462-1505), o Estado Tzarista constituiu-se a partir de ofensivas e defensivas bélicas, que levaram à expansão do território russo em todas as direções. Como exemplifica Reis Filho,

a Rússia sempre foi uma nação em movimento – tropas e população –, na direção dos quatro pontos cardeais, projetos desmesurados, à procura de espaços, riquezas, segurança e dos anelados e sonhados portos de águas quentes. A oeste, uma parte da Polônia, partilhada com o reino da Prússia e o Império Austro-Húngaro. A noroeste, os Estados do Báltico e a Finlândia. A sudoeste, os Balcãs, o programa de libertação dos eslavos do sul, sob jugo dos otomanos e austríacos, e a perspectiva futura de integrá-los ao Império. Ao sul, as montanhas do Cáucaso. Além, o litoral tépido do Mar Negro, e o norte da Pérsia, onde se estabeleceu uma área de influência. E o sonho do Índico. A leste e sudeste, as vastidões siberianas, as planícies da Ásia Central, horizontes sem fim e sem começo, a voracidade mais delirante alcançando o extremo nordeste do continente americano, costeando o litoral até o norte da atual Califórnia. No extremo oriente, as províncias do Amur e do Ussuri, usurpadas do desfalecente Império do Meio, o homem doente da Ásia, em cujo nordeste, na rica Mandchúria, firmou-se uma outra área de influência. No seu prolongamento, a península coreana. Mais ao sul, o arrendamento do Port Arthur, um porto de águas quentes, afinal.¹⁵



1. Mapa do território russo (de 1300 até o fim do século XIX)

¹⁵ REIS FILHO, 1997, p. 24-25.

Tamanha ampliação de domínios, ainda no século XVI, quando a Sibéria já fora conquistada pelo primeiro Tzar, Ivan, O Terrível (1533-1584), suscitou uma tomada de posição diante das várias nacionalidades conquistadas. Uma tensão entre adotar uma política de russificação ou conviver pacificamente com identidades distintas, preocupando-se, apenas, com a obediência política e militar dos conquistados, acabou se impondo e, segundo Reis Filho, prevalecia a segunda opção, o que não despertava, assim, sentimentos de inferioridade nos alógenos¹⁶. Com o tempo, curiosamente, não eram raros os casos em que estrangeiros desfrutavam de condições de vida melhores do que as dos russos e, portanto, surtos de russificação passaram a eclodir ao longo do tempo, até que, em 1881, uma política mais incisiva foi adotada nesse sentido, o que gerou um sentimento de desrespeito e de descontentamento por parte das nacionalidades não-russas.

Em meio a esse expansionismo, no século XVII, parte da Ucrânia passou para o domínio russo, que, em fins do XVIII, adquiriu quase a totalidade desse território. Cristãos ortodoxos como os russos e também de etnia eslava, os ucranianos tiveram grande relevância para o Império, ocupando cargos administrativos e eclesiásticos importantes no regime – o que não significa dizer que o idioma ucraniano, por exemplo, fosse aceito; ao contrário, era proibido.

Foi justamente nesse país, mais precisamente em sua capital – Kiev –, que nasceu, em 14¹⁷ de fevereiro de 1878, Kazimir Severinovitch Malievitch, filho dos imigrantes poloneses Severin Antonovitch e Liudviga Alexandrovna. Também chamada de *Pequena Rússia*, a Ucrânia guardava uma das principais características do restante do Império, ou seja, uma população majoritariamente camponesa. Não é de se estranhar, portanto, que o pequeno Kazimir admirasse a vida campestre, a ponto de quase idealizar uma labuta idílica no interior de uma estrutura servil de produção:

Sempre invejei os camponeses, que viviam, segundo me parecia, em plena liberdade, no seio da natureza, que levavam os cavalos a pastar, dormiam ao relento, pastoreavam grandes rebanhos de porcos, que traziam de regresso, à noite, escarranchados neles, agarrados às suas orelhas...¹⁸

¹⁶ REIS FILHO, op. cit., p. 25-26.

¹⁷ Há dúvida na historiografia malievitchiana entre os dias 11 e 14 para assegurar o exato dia de nascimento do artista.

¹⁸ MALIEVITCH apud NÉRET, op. cit., p. 8.

Embora não se possa precisar com que idade estava o menino Malievitch quando se sentia dessa maneira em relação ao estilo de vida camponês, é preciso lembrar que a Rússia, desde o século XVII, tinha institucionalizado o regime servil, chamado legalmente de *Kreopostnoje Pravo*, que prendia o camponês (*mujik*) à terra sem possuí-la. Muito embora se possa afirmar que Kazimir experimentou essa sensação após a assinatura do Estatuto da Abolição da Servidão¹⁹ – o Estatuto foi assinado em 1861 e o artista nasceu em 1878 –, ainda assim a prosperidade do camponês russo não tinha nada de realmente significativa. Isso porque o fim da servidão tinha causas político-econômicas que configuravam necessidades do Estado Russo naquele momento e, portanto, todos os princípios expressos no Estatuto estavam lá para atender muito mais a essas demandas do que para beneficiar de fato os camponeses.

Para melhor compreender essa questão, ainda no século XVIII, os camponeses já vislumbravam sua liberdade, liderados por Pugatchev, que, em junho de 1774, declarou em seu *ukaz*²⁰:

But since now, by the power of the right hand of the Almighty, Our name now flourishes in Russia, We accordingly do ordain by this personal *ukaz*: those who formerly were nobles living on estates are enemies to Our power and disrupters of the empire and oppressors of the peasantry, and they should be caught, executed and hanged, they should be treated just as they, who have no Christianity, dealt with you peasants. When these enemies and villains have been eliminated, all may enjoy peace and a quiet life that will last for all time.²¹

Debelado esse movimento, os camponeses ameaçaram na década de 20, com oitenta e cinco levantes no decorrer de três anos, na de 30, com 138 revoltas, na de 40, com 345 sublevações. Nos anos 50, 600 revoltas foram registradas, sendo que, no ano de 1858, vinte e cinco províncias apresentavam sublevações. Além disso, afluíam críticas advindas de uma nascente *intelligentsia* russa (a partir, sobretudo, da década de 40) e, mais incisivamente, eclodia o Movimento *Decembrista*, que foi conduzido por oficiais do exército que, a partir de uma crise sucessória aberta após a morte de Alexandre I (1801-1825), tentaram rebelar-se contra o Regime Tzarista. Diante dessas tensões, o fim da servidão era premente para a

¹⁹ ALEXANDRE II, 1861. Disponível em <<http://artsci.shu.edu/reesp/documents/emancipation%20manifesto.htm>>. O preâmbulo do estatuto encontra-se ao final, na seção *anexas*.

²⁰ *Ukaz* refere-se a uma proclamação do Tzar, uma espécie de decreto, porém com uma abrangência menos geral e mais específica, que possui força de Lei.

²¹ PUGATCHEV, 1774. Disponível em <<http://artsci.shu.edu/reesp/documents/pugachev.htm>>. O restante do documento encontra-se ao final, na seção *anexas*.

estabilização de tais demandas sociais, além de o trabalho servil ser considerado o grande entrave para o capitalismo russo. Ademais, a nobreza tinha dívidas astronômicas para com o Estado, o qual tentava encontrar uma maneira de receber o que lhe era devido sem maiores conflitos.

Sob essas circunstâncias nasceu o Estatuto, visando beneficiar, em primeiro lugar, o Estado Tzarista. Uma de suas mais importantes regulamentações foi aquela que, compreendendo que era preciso dar terra a essa mão-de-obra agora livre, institucionalizou uma forma de organização multissecular, a Comuna Rural (*Mir*), que distribuía e redistribuía periodicamente lotes de terra entre as famílias nela residentes. Tal norma seria bastante proveitosa para o campesinato russo, se não existissem as condições abaixo descritas por Reis Filho:

A lei obrigará as Comunas Rurais a comprarem as terras que os senhores quiserem vender, por um preço fixado por estes. As terras serão quase sempre menores em extensão e piores em qualidade que as que já eram trabalhadas pelos camponeses antes da abolição da servidão. O Estado financiará a compra, mas as prestações serão tão pesadas que os camponeses, para pagá-las, terão de trabalhar para os senhores de terra.²²

Assim, as comunas eram mantenedoras de uma estrutura de subordinação, que, para muitos camponeses, estava velada pela ilusão da propriedade sobre a terra. Na verdade, apenas as piores terras eram vendidas às Comunas – e por preços altíssimos –, cujo pagamento amortizava as dívidas da nobreza, sendo imediatamente captado pelo Estado, intermediário da negociação.

Além disso, a própria distribuição de terras entre as famílias não era igualitária, por vezes privilegiando uma família em detrimento de outra. Isso porque, obviamente, a qualidade do solo não era homogênea, sem mencionar a dependência entre os próprios camponeses, através de empréstimos concedidos pelos mais abastados, e da própria possibilidade de compra de terras por parte daqueles que dispusessem de recursos para o pagamento inteiro do valor – ainda que a Comuna, em sua origem, se responsabilizasse por garantir uma propriedade comum e inalienável²³.

Outro benefício alcançado pelo Estado com a institucionalização das Comunas foi a execução do fisco e a manutenção da ordem. Valendo-se da hierarquização existente na organização da estrutura interna das Comunas, o Estado obtinha controle legitimado no

²² REIS FILHO, 1999, p. 10.

²³ Ibid., p. 10-11.

interior dela, o que era um grande facilitador para evitar conflitos sociais. Isso porque cada Comuna possuía uma assembléia composta pelos patriarcas das famílias que lá residiam, os quais escolhiam, dentre os mais idosos, o chefe local. Suas tarefas, como o recolhimento dos impostos e a resolução de pequenos conflitos, poderiam gerar descontentamentos rotineiros, mas ele gozava de uma legitimidade conferida pelos próprios integrantes da Comuna, por meio das eleições e da respeitabilidade adquirida pelo tempo de vida e de trabalho nas terras comunais.

Quando Malievitch expressa seu sentimento em relação à vida camponesa, ele parece não levar em consideração toda essa conjuntura e, talvez, ele não devesse mesmo fazê-lo, já que em comparação com a vida operária, o campesinato, pelo menos parte dele, parecia viver em condições menos piores. Imerso numa estrutura majoritariamente agrária, o parque industrial russo apenas contemplava as indústrias têxtil, metalúrgica e, em menor escala, de bens de consumo imediato, e, embora com números altos e crescentes de trabalhadores fabris, cerca de 75% destes guardavam ainda forte relação com sua origem agrária, já que tamanha força de trabalho fora recrutada no campo e para lá voltava conforme a oferta de emprego. Em outras palavras, além dos operários estarem afastados de sua região de origem, não tinham estabilidade alguma, sem contar que não possuíam assistência social, trabalhavam de doze a quinze horas diárias, recebiam salários muito baixos, quando o recebiam em espécie e não em gêneros, e não possuíam nenhum direito quanto a greves ou à organização em sindicatos, sob pena de prisão.

Malievitch também se refere à vida fabril, com certeza não com a mesma condescendência com que olha para o trabalho campestre:

Ali [na fábrica], todos os trabalhadores seguiam atentamente o trabalhar da máquina, semelhante ao movimento de um animal rapace. E, ao mesmo tempo, era necessário vigiar, com olhar atento, os próprios movimentos. Um movimento em falso significava uma ameaça de morte ou de mutilação para toda a vida. A um rapazinho, como eu era na altura, aquelas máquinas sempre pareceram feras carnívoras.²⁴

Interessante observar que Kazimir vivenciava de muito perto o trabalho pesado a que eram submetidos os operários, já que seu pai trabalhava numa refinaria de açúcar doze horas por dia. Numa citação ainda mais explícita, Malievitch demonstra claramente sua predileção pela vida camponesa em detrimento da operária:

²⁴ MALIEVITCH apud NÉRET, op. cit., p. 8.

O ponto essencial por intermédio do qual eu distinguia os operários dos camponeses, foi o desenho. Os operários não desenhavam, não eram sequer capazes de decorar suas casas, não se preocupavam com a arte. Pelo contrário, os camponeses interessavam-se... O campo interessava-se pela arte (na época, desconhecia essa palavra). Será mais correcto dizer que fabricavam objectos que me agradavam muito. Era nesses objectos que residia o segredo da minha simpatia para com os camponeses. Eu observava-os, com grande emoção, a fazerem ornamentos, e ajudava-os a revestir com argila o solo das suas *Khata* [choupana do camponês] ou a fazerem desenhos sobre o fogão. Os camponeses representavam muito bem galos, pequenos cavalos e flores. As cores eram preparadas no local, com diferentes tipos de argila e de azul-da-holanda.²⁵

Embora Kazimir detecte que, a essa altura, ainda não reconhecia aquela decoração como arte, é difícil saber até que ponto o fascínio presente em sua descrição não está demasiadamente ressaltado em função da dimensão artística do pintor que, agora, faz o relato de si há anos atrás. Daí não ser possível distinguir o homem do artista, sendo mais prudente perceber como aquele entorno despertava e construía o interesse do pequeno Malievitch. Há de se destacar que as casas camponesas eram, de fato, extremamente decoradas e muito mais atraentes do que o aspecto cinzento que acompanha o ambiente fabril.

Em sua autobiografia²⁶, datada de 1923 segundo Simmen e Kholhoff²⁷, Malievitch confere ainda mais importância ao poder que a arte – embora desconhecesse o termo como ele mesmo afirma – exercia sobre ele. Nela, ele se refere com muito entusiasmo ao dia em que entrou com seu pai em uma loja repleta de quadros, os quais o teriam emocionado muito, a ponto de tornar aquele momento inesquecível. Ao mencionar um quadro especificamente, o de uma menina sentada num banco descascando batatas, o deslumbramento e a sensação de descoberta são notórios em cada uma de suas palavras:

[...] A batata e a pele pareciam surpreendentemente reais. Esta obra deixou-me uma impressão indelével, como se tivesse sido produzida pela própria natureza. Tratava-se também aqui da reprodução de uma figura humana semelhante à dos ícones; no entanto, por alguma razão, despertou toda a minha atenção e causou-me uma emoção invulgar, o que não acontecia com os ícones.²⁸

²⁵ MALIEVITCH apud NÉRET, op. cit., p. 8-9.

²⁶ Néret afirma que Malievitch escreveu duas autobiografias, mas não as inclui em suas referências bibliográficas ao final do livro. Jeannot Simmen e Kolja Kohlhoff mencionam apenas uma autobiografia, datada de 1923, e também não a registram em sua bibliografia. Trechos da referente ao ano de 1923 foram encontrados em algumas outras publicações, bem como algumas referências a uma outra autobiografia datada de 1933.

²⁷ SIMMEN;KHOLHOFF, op. cit., p. 7.

²⁸ MALIEVITCH apud Ibid., p. 9.

Por esta fala é possível perceber o encantamento que Malievitch nutria pela natureza; na verdade, antes da arte, sua primeira descoberta foi justamente a natureza, suas cores e sombras criadas e recriadas a todo o instante:

I remember that one day in March my father and I went to the station. There was still snow in the fields and an enormous cloud hung on the horizon, its lower part a leaden blue shade. I remember a lake on a bright day, the sun reflected in its ripples like the ceaseless movement of the stars. All these things had a strong effect on me [...]²⁹

Os temporais e as noites de modo geral exerciam um poder de deslumbramento no pequeno Kazimir que ele não podia explicar, apenas sentir:

Lembro-me bem e nunca esquecerei como me fascinavam acima de tudo as tonalidades e as cores dos temporais distantes, os trovões, os relâmpagos e a chegada quase instantânea da calma a seguir à tempestade.
[...]

Como era difícil levarem-me para a cama, arrancarem-me da observação extasiada das estrelas brilhantes no céu escuro como breu.³⁰

Segundo o artista, não era apenas ele que era invadido por esse estarrecimento, mas também seu pai, que compartilhava da mesma emoção: “but nature intrigued me most, as it did my father, and we both loved its change”³¹.

Quando Malievitch deparou-se com o quadro da menina descascando batatas, ele sentiu o mesmo encantamento e emoção de quando se estarrecia diante dos espetáculos da natureza. Até aquele momento ele não compreendia que, de fato, era a capacidade humana de reproduzir plasticamente o cenário natural que o maravilhava:

Only later did I realize that the energy of nature, to which I was organically related, did not affect me this way.
[...]

Clearly, the girl with potatoes, pots, and pans was so vividly portrayed that to me she seemed to be part of nature. I had now seen her double, and I sensed that she was depicted by a human hand. But it did not occur to me to try to find that man, to learn from him how to do this kind of portrayal, and there was no one to guide me.³²

²⁹ MALIEVITCH, 1990, p. 169-170.

³⁰ MALIEVITCH apud SIMMEN;KHOLHOFF, op. cit., p. 8.

³¹ MALIEVITCH, op. cit., p. 169.

³² Ibid., p. 170.

Como ainda não era de todo perceptível o fascínio que a pintura – muito mais do que o espetáculo da natureza – exercia sobre ele, Malievitch também não percebeu que os ícones tinham por trás de sua austeridade religiosa a mesma mão de um artista ou, se percebia, não alcançava sua essência como o próprio Kazimir admitiu em sua autobiografia.

Assim, então, permaneceu o cenário por alguns anos: o pequeno Malievitch embevecido pelas cores criadas pela natureza e absorto pela capacidade de criação de um quadro como o da menina descascando batatas, sem atentar-se para a possibilidade de também traduzir plasticamente os espetáculos naturais. O mesmo ocorria com os ícones: tinham extrema relevância como primeiras pinturas com as quais Malievitch travou contato visual dentro de sua própria casa, mas imperceptíveis sob esse conceito, estando lá meramente por uma questão religiosa e, no caso de sua família, muito mais por uma questão de respeito a uma tradição camponesa:

My mother's life was occupied with housework; my father spent the whole day at the sugar refinery. The house was furnished simply. There were icons, which were hanging on the walls more for the sake of tradition and social convention than from religious feeling. Neither my father nor my mother was particularly religious, and they always had some pretext for avoiding church. Sometimes my father liked to amuse himself by inviting both the Catholic and the Russian Orthodox priests to our house at the same time.³³

Malievitch atribuía essa dificuldade de associação entre suas percepções e seus sentimentos, essa dificuldade de entender que existiam artistas e que suas pinturas dependiam daquilo que queriam pintar e que sentiam que deveriam pintar, ao próprio estilo de vida que imperava naquele tempo:

Our day-to-day life at home was like that of everyone working at sugar refineries in the 1800s. No one talked about art, and it took me quite a long time to find out that the word "art" existed and that there were artists who did nothing but draw whatever they liked.³⁴

Aos onze anos, Malievitch notou a presença de um artista que pintava um telhado verde e percebeu, então, que um céu ou uma árvore também poderiam ser pintados. E foi justamente uma árvore que Malievitch tentou pintar. Não se aturdiu se nada saísse daquela tentativa porque só a experiência e a sensação da tinta no pincel já lhe eram extremamente

³³ MALIEVITCH, op. cit., p. 169.

³⁴ Ibid., loc. cit.

valerosas. Daí em diante, cada vez mais ele passava menos tempo passeando e mais tempo desenhando, até que o lápis o aborreceu e ele foi, então, trocado definitivamente pelos pincéis que, curiosamente, tinham vindo de uma loja que os utilizava para pincelar remédio na garganta de crianças com difteria. Apesar desse preocupante detalhe, eram mais fáceis de lidar do que o lápis. Mas, mesmo assim, Malievitch não conseguia pintar o que via; ele tinha uma série de memórias acumuladas de suas visões e emoções e não conseguia torná-las pictoricamente inteligíveis. Até esse momento, ainda não lhe ocorrera pintar ao ar livre.

Aos quinze anos, Malievitch recebeu de sua mãe um verdadeiro estojo de pintura, no qual ele encontrou todas as cores que evocavam suas lembranças dos espetáculos da natureza.

É bom lembrar que seu pai, a partir de 1889, mudou-se com sua família duas vezes, para duas cidades distintas, sempre em busca de novas refinarias³⁵. Segundo Joosten³⁶, em Parkhomovka, onde Malievitch teria começado a desenhar, ele também terminou o programa de dois anos da Escola de Agricultura. Da segunda delas, Voltchok (localizada entre Kiev e Kursk), Kazimir foi até Konotop, localidade próxima, na província de Chernigov, e lá dedicava todo o seu tempo a pintar paisagens, além de ter sido o local onde ele ouviu falar que em Moscou existiam escolas de arte que ensinavam a pintar paisagens como elas realmente eram. Ele tentou matricular-se, mas seu pai escondeu sua ficha de inscrição e, um mês depois, informou Kazimir de que não havia mais vagas. De acordo com Joosten³⁷, Malievitch voltou a Kiev e procurou pelo já conhecido artista realista local Nikolai Pimonenko. Este possibilitou que Kazimir acompanhasse aulas na Escola de Desenho de Kiev³⁸ (1895) e Malievitch passou, então, a dedicar seu tempo à pintura.

1.2 De Kursk a Moscou

Em 1896, quando Malievitch já estava com dezoito anos, sua família transferiu-se para Kursk, cidade russa. Lá, ele conheceu pintores amadores com os quais fundou um ateliê cooperativo e uma associação. É importante perceber como, já no início de sua carreira – ou de sua trajetória artística melhor dizendo, Kazimir já manifestava uma inclinação pelo que havia de mais novo na arte russa, o estilo Realista, contrapondo-se à tradicional Arte de Salão.

³⁵ De acordo com informações reunidas em diferentes livros, o pai de Malievitch trabalhou como operário e depois tornou-se gerente. Enquanto gerente, era responsável por diversas refinarias de açúcar nos arredores de Kiev.

³⁶ JOOSTEN, 1990, p. 5.

³⁷ Ibid., loc. cit.

³⁸ Camilla Gray, quando se refere a essa viagem, ela a situa no ano de 1897, o que não corresponde à cronologia realizada por Joosten (GRAY, op. cit., p. 145).

Compreendendo melhor a tradição artística russa, é de se imaginar que séculos de produção de uma arte ligada à religião, expressa pelas igrejas, pelos ícones e pelos utensílios eclesiásticos principalmente, de alguma maneira exprimissem o gosto do povo russo e ditassem-no simultaneamente, como uma via que determina e é determinada ao mesmo tempo. Desde a conversão da Rússia ao cristianismo no século X, a produção artística tomou esse rumo e se solidificou nas diversas gerações que se seguiram até o século XVIII.

No reinado de Pedro, O Grande (1682-1725), foi fundada a *Academia de Belas Artes de São Petersburgo*, responsável por formar arquitetos, pintores e escultores. Ainda no governo desse Tzar, palácios e mansões ao gosto europeu foram construídos e a Rússia começava a conhecer, então, uma arte muito diferente da sobriedade dos ícones e da simplicidade dos utensílios domésticos produzidos pelos próprios camponeses. Estilos como o Barroco, o Classicismo e o Romantismo invadiram a Rússia com o passar dos anos e foram reverenciados com obras de verdadeira maestria pictórica.



2. O Último Dia de Pompéia, Karl Briullov, 1830-33

As cenas históricas, as paisagens e os retratos conviviam simultaneamente com a tradicional arte cristã, até porque a religiosidade do povo tinha suas raízes muito bem fincadas no território russo. No século XIX, coexistia com ambas as tendências um outro estilo artístico que, ao contrário de embelezar o mundo ou de traduzir os encantos nele já existentes, optava por retratar a vida da maneira como ela se mostrava, sem embelezamentos, além de

buscar, por vezes, um retrato psicológico de suas personagens. Esse estilo foi chamado de Realismo e grassou com importantes representantes como Ivan Chíchkin e Iliá Riépin³⁹.



3. Os Rebocadores do Volga, Iliá Riépin, 1870-73



4. Detalhe da obra

Não será à-toa que Riépin terá em Malievitch um admirador: além do exímio pintor que se tornou, também encontrou nos camponeses tema para alguns de seus quadros, um motivo a mais que pode ter conquistado o olhar do jovem artista Kazimir. Para Sarabianov, não há dúvida quanto a essa suposição: “writing about his very first pictures of peasants, he refers to a ‘naturalism’ close to the spirit of Ivan Shishkin and Iliá Repin [...]”.⁴⁰



5. Um Camponês Tímido, Iliá Riépin, 1877

³⁹ Ambos faziam parte do grupo que ficou conhecido como *Ambulantes*, o qual promovia exposições itinerantes para ampliar o acesso do público à arte.

⁴⁰ SARABIANOV, 1990, p. 164.

Segundo o próprio artista, foi em Kursk que ele descobriu as palavras *arte* e *artista*, muito embora nem ele nem seus colegas soubessem, de fato, seus verdadeiros significados. De acordo com sua autobiografia, muitos tinham a pintura como uma forma de lazer, como uma maneira de relaxar após o trabalho cansativo, sentimento que não era compartilhado por Kazimir.

Para Simmen e Kohlhoff, é em função do contato com artistas locais que Malievitch produz suas primeiras pinturas realizadas a partir da natureza. Joosten confirma essa informação quando diz que seu contato com Lev Kvachevsky, integrante da associação referida mais acima, fez com que ambos fossem frequentemente pintar ao ar livre.

Em 1898, Kazimir já começara a expor publicamente, juntamente com outros artistas, chegando até mesmo a vender alguns de seu quadros. Curiosamente, de acordo com a totalidade de suas obras reunidas cronologicamente e estudadas por Jean-Claude Marcadé, não existem obras remanescentes desse período e, assim, o primeiro quadro a óleo conhecido desse artista é um retrato de sua mãe⁴¹. Com um semblante sereno, seus olhos não exprimem severidade, mas apenas uma atenção para com o mundo que os rodeia.



6. **Retrato da Mãe**, Kazimir Malievitch, 1900

Nesse momento, surgem os primeiros sinais de uma característica de Malievitch que o acompanhará por toda a sua vida e que, inquestionavelmente, terá grande relevância para torná-lo um grande nome da vanguarda russa: a inquietação e a insatisfação diante do resultado de suas obras. E, por conta dessa necessidade de sempre ir além, de sempre buscar mais do que tinha e do que conseguia fazer, ele resolveu procurar um ensino acadêmico para

⁴¹ SIMMEN;KOLHOFF, op. cit., p. 8-9.

sua formação. Moscou continuava em sua cabeça. Foi, então, que o processo de industrialização na Rússia possibilitou que ele trabalhasse como desenhista técnico dos caminhos-de-ferro de Kursk a Moscou, o que lhe conferiu o pecúlio necessário para a viagem.

A questão industrial na Rússia é bastante curiosa e vale ser analisada, já que envolve a tensão existente entre a chegada da modernidade e as tradições comunais características daquele país majoritariamente rural.

Pedro, O Grande, amante dos estudos técnicos e náuticos, foi o principal responsável por encontrar no Ocidente um paradigma de modernização a ser seguido pela Rússia. Aos olhos de Pedro, O Grande, esse gigante adormecido durante séculos precisava acordar para o mundo moderno e, por esse motivo, tratou de importar características encontradas em países como a Holanda e a Inglaterra. Interferiu na maneira do nobre russo vestir-se, no tamanho de sua barba (tradicionalmente muito longa) e na ocupação de seus dias, criando uma burocracia civil para a administração do país. Também institucionalizou um exército regular e uma marinha de guerra. Como símbolo do iniciado processo de modernização, Pedro ordenou a construção de um modelo de cidade, que, à custa de milhares de vidas camponesas, seria a nova capital do Império, São Petersburgo. Obviamente, o modelo de modernização ocidentalizante trouxe consigo o espectro do capitalismo, o que implicou em processo de industrialização na Rússia.

Depois do período de reformas de Pedro, O Grande, coube a Nicolau I (1825-1855), representante de uma coalizão de forças conservadoras, entre 1825 e 1855, o atraso dessa grande potência. Em 1820, por exemplo, a produção de ferro russa só perdia para a Inglaterra e, em quarenta anos, fora ultrapassada pela França, pelos EUA e pela Prússia. Na produção de carvão, enquanto a Inglaterra, os EUA e a Prússia mostravam índices em torno de dezenas de milhões, a Rússia não alcançava a marca de cem mil toneladas. Entretanto, seria um tanto reducionista atribuir apenas a um homem – por mais poder que ele condensasse – a responsabilidade por um desenvolvimento retardatário se comparado ao de outras potências européias. Como bem percebeu Reis Filho, com um olhar bastante perspicaz,

na verdade, naquele mundo de trevas, era possível identificar, em ação, forças sociais e políticas, certamente muito diferentes, mas unidas, numa hostilidade básica ao padrão de vida que então se estabelecia na parte ocidental da Europa. Nesse sentido, o Tsar poderia ser visto como o chefe obscurantista de uma sociedade apegada a valores tradicionais.⁴²

⁴² REIS FILHO, 2003, p. 23.

Em outras palavras, indícios capitalistas ganhavam seus primeiros impulsos ainda circunscritos no interior de uma sociedade hierarquizada, autocrática, majoritariamente rural e muito entranhada por tradições comunitárias e pela servidão desde o século XVII (1649). Daí Reis Filho reconhecer não a estagnação do desenvolvimento moderno na Rússia, mas apenas a constituição de um modelo alternativo, alcunhado de *modernidade alternativa*. Este conceito encerra em seu bojo não a recusa ao desenvolvimento moderno, mas sim a recusa a um modelo paradigmático de desenvolvimento, o modelo estabelecido da *modernidade liberal*, também conhecida como *modernidade ocidental*, substituindo-o por um novo que relevasse as peculiaridades russas e perpassasse a introdução de reformas. Para que seja melhor compreendido, o conceito de modernidade alternativa, aqui limitado à realidade russa, sugere não um projeto arcaizante de manutenção de estruturas ultrapassadas, mas um projeto não valorativo, isto é, não entranhado por juízos de valor de maior ou menor “modernidade”; um projeto que guarda as tradições russas comunitárias, rejeitando a existência da onipotência do mercado auto-regulador. Para a *intelligentsia*⁴³ russa, com suas duas grandes vertentes, a radical e a reformista, a modernidade deveria acompanhar as necessidades específicas da sociedade russa; para os intelectocratas russos, a modernidade deveria moldar-se às peculiaridades do Estado Tzarista⁴⁴.

Nicolau I, então, ao contrário de exclusivamente algoz de uma população sedenta pelo desenvolvimento voraz característico da modernidade ocidental, foi tão-somente – sem com isso eximi-lo de sua responsabilidade enquanto Tzar – o líder que exprimiu a tendência eslavófila em detrimento da ocidentalista. Assumindo essa postura, Nicolau I não conseguiu encarnar nem se quer a figura de um reformista; ao contrário, liquidou o Movimento *Decembrista* em dezembro de 1825. Com Napoleão derrotado, a Rússia impunha-se como uma guardiã da Ordem na Europa, o que não impediu que no interior de seu próprio Exército surgissem, após contato travado com o Ocidente em função das guerras, oficiais descontentes com as estruturas sociais e políticas russas. Assim, tal grupo, organizado clandestinamente, tentou um golpe que logo foi debelado, mas que deixou premente a necessidade de busca por reformas.

Alexandre II (1855-1881), auxiliado por algumas cabeças reformistas – Nicolau e Dmitri Miliutin principalmente –, foi o grande responsável pela introdução de importantes mudanças. A mais significativa, já assinalada anteriormente, foi a abolição da servidão em fevereiro de 1861. Mesmo com reformas importantes introduzidas por Pedro, O Grande, a

⁴³ A formação de uma *intelligentsia* na Rússia será abordada no próximo subcapítulo.

⁴⁴ REIS FILHO, 2005, p. 19.

servidão parecia ganhar cada vez mais força. Todavia, o Movimento *Decembrista*, bem como as revoltas camponesas que aconteciam desde a década de 20, já havia mostrado seu descontentamento em relação ao servilismo, o que acabou influenciando a atitude tomada por Alexandre II.

Aqui cabe uma breve explanação sobre que tipo de intelectuais eram representados pelos irmãos Miliutin. Estes faziam parte dos chamados *intelectocratas*, que, no seio do Estado, propunham mudanças gerais em benefício da sociedade e, sobretudo, em benefício do fortalecimento do Estado. Não confiavam na capacidade das massas de se autogerirem, portanto adotavam sempre uma postura tutelar sobre elas, ou seja, decidindo sozinhos o que constituía o interesse geral da sociedade. De todo modo, representam uma categoria importante de pensadores reformistas, já que apoiavam a necessidade de modernização da Rússia, levando sempre em conta um projeto alternativo de modernidade que fortificasse o Estado Tzarista e fomentasse a educação do povo, único meio de evolução dessa nação. De acordo com Reis Filho, as reformas propostas pelos Miliutin evidenciavam bem a tendência geral dos intelectocratas, como é possível perceber no seguinte trecho:

Algumas referências regiam o programa: a nação como um todo orgânico, cujos interesses deveriam primar sobre os das classes e setores particulares; a idéia de que o Estado exprimia os interesses da Nação, devendo por isto mesmo ser reforçado, recusando-se, em consequência, qualquer limitação ao poder do Autocrata; uma ética a serviço do Estado; combate aberto aos privilégios da aristocracia e de outras classes consideradas *egoístas*; leis aplicáveis para todos, salvo para o Tsar, reforçando-se assim o princípio da autocracia; desconfiança em relação à participação das amplas massas – elas deveriam ser, em toda uma primeira fase histórica, instruídas e educadas, para ganhar condições de efetiva participação nos negócios de interesse geral.

As reformas tinham um sentido claro: modernizar a Rússia, mas fora dos padrões do capitalismo liberal ocidental, considerado estranho às tradições e à história russas e nocivo a seus interesses como Estado e Nação. Os objetivos dos intelectocratas eram os de fortalecer o Estado, à custa dos chamados interesses particulares e egoístas, e assegurar, de forma lenta e controlada, e ordeira, um processo de promoção social, baseado na educação, capaz de reconferir à Rússia a força, a grandeza e a importância perdidas no cenário internacional.⁴⁵

Fechado esse parêntese e retomando a questão da abolição da servidão promovida no governo de Alexandre II, com ela, como já explicado anteriormente, o Tzar supostamente atendia reivindicações de duas forças sociais, a nobreza e o campesinato. A primeira saiu

⁴⁵ REIS FILHO, 2005, p. 16.

notoriamente mais beneficiada, já que seus piores lotes de terras foram vendidos por preços elevados, mas cujo pagamento acabava por amortizar suas dívidas estupendas. Os camponeses, por sua vez, prenderam-se à ilusão de que agora eram livres e produziam para seu próprio sustento, quando, na verdade, viviam em condições miseráveis para pagar pelas terras comunais e pelo que necessitavam da cidade. Sem dúvida, nesse entremeio, o Estado foi o grande vencedor: acalmou camponeses, ganhou com o pagamento pelas terras vendidas (liquidação de dívidas aristocráticas) e obteve controle legitimado no interior da Comuna, por meio do chefe local, que facilitou a manutenção da ordem e a arrecadação do fisco.

Sobre o que representou a abolição da servidão na Rússia, a seguir um trecho de um relato que demonstra a reação de um ex-servo, Alexander Nikitenko, que obteve sua liberdade em 1825 e tornou-se Professor de Literatura da Universidade de São Petersburgo:

March 5 [1861], Sunday. A great day: the manifesto on freedom for the peasants. They brought it to me around noon. With an inexpressible feeling of joy, I read through this precious act the likes of which has surely not been seen throughout the thousand year history of the Russian people. I read it aloud to my wife and children and one of our friends in the study before the portrait of Alexander II at whom we all gazed with deep reverence and gratitude. I tried to explain to my ten year old son as simply as I could the meaning of the manifesto, and I instructed him to enshrine forever in his heart the fifth of March and the name of Alexander II the Liberator.⁴⁶

O decorrer dos anos não deve ter mostrado uma realidade tão satisfatória assim para Nikitenko e para seu filho de dez anos, os quais, possivelmente, acompanharam os levantes camponeses contra a exploração gerada pelas exigências estipuladas no Estatuto da Abolição da Servidão.

Outras medidas também foram tomadas durante o governo de Alexandre II, até porque o desfecho da Guerra da Criméia desencadeara uma crise política, econômica e moral na sociedade russa, sem mencionar a perda de quase quinhentas mil vidas. Sobre as demais reformas, de acordo com Reis Filho,

nas finanças públicas, determinou-se a confecção de um orçamento de Estado, devidamente publicado, e organizou-se uma nova sistemática de impostos com procedimentos de controle sobre o Tesouro, a arrecadação e as despesas. Dinamizaram-se as estruturas educacionais, melhorando o

⁴⁶ NIKITENKO, 1861. Disponível em < <http://artsci.shu.edu/reesp/documents/nikitenko.htm>>. O restante do documento encontra-se ao final, na seção *anexos*.

ensino em todos os níveis e conferindo margens de autonomia às universidades. Na administração da justiça, criaram-se garantias à magistratura, até então inexistentes, e instituiu-se o júri, com direito de defesa assegurado ao réu com debates contraditórios, públicos.⁴⁷

Ademais, foram autorizadas assembleias provinciais e municipais que gozavam de certa autonomia e as Forças Armadas sofreram grande reformulação, desde a cúpula até o próprio recrutamento.

Contudo, nessa dialética que incide sobre o movimento de todas as sociedades, se a Rússia era um “gigante de pés de barro”⁴⁸ como atesta Reis Filho no que tange ao despontar do capitalismo nessa nação, pode-se dizer que as reformas dos anos 60 e 70 acordaram esse gigante que, agora de pé, não só revelou seus pés frágeis como também uma organicidade um tanto quanto agonizante. Mais claramente falando, o Estado Tzarista citado como o maior vencedor diante de suas reformas, em especial a da abolição da servidão, encontrou nos estratégias de sua vitória também o início de sua derrota.

Isso porque, obviamente, não era consenso entre os camponeses a satisfação com o trabalho na terra comunal, da maneira como havia se dado o processo, o que acarretou na continuidade dos levantes camponeses, destacando-se os anos de 1891, 1902 e 1904-05⁴⁹. As rebeliões eram rápidas, porém impetuosas. Massacrados em suas tentativas, não deixaram de incitar revolucionários descontentes com o regime, os quais declararam verdadeira guerra à farsa tzarista. Da *intelligentsia* mais moderada à mais radical, todos demonstraram sua insatisfação e, por isso, foram perseguidos.

Malievitch, embora certo de que seu maior amor era a pintura, trabalhava na construção da ferrovia, preparando-se para seguir seu caminho até Moscou. E, sem dúvida, essa conjuntura não lhe passava despercebida, o que fará do pintor um combatente na Revolução de 1905.

1.3 O passado presente: a intelectualidade do século XIX

Norbert Elias, com muita acuidade, percebe que:

⁴⁷ REIS FILHO, 2003, p. 25.

⁴⁸ Ibid., p. 13.

⁴⁹ REIS FILHO, 1999, p. 22-23.

[...] não é raro que as realizações notáveis ocorram mais freqüentemente em épocas que poderiam, no máximo, ser chamadas de fases de transição, caso usemos o conceito estático de “épocas”. Em outras palavras, tais realizações surgem da dinâmica do conflito entre os padrões de classes mais antigas, em decadência, e os de outras, mais novas, em ascensão.⁵⁰

Sem sombra de dúvida, a Rússia do século XIX encontrava-se, nesse período, numa fase de transição, estando ela imersa num mar de contradições, que foram ainda mais agravadas com o afloramento do capitalismo nessa nação. Presa a um sistema basicamente agrário, mesmo com nascentes pólos industriais, sua majoritária população rural, equivalente a 79%⁵¹ na virada do século XIX para o XX, sofria com os mais variados dissabores, ao passo que também surgia uma intelectualidade que experimentava o que de mais novo circulava no pensamento europeu. Dessa intelectualidade, nomes como Herzen, Dostoiévski e Tchernichévski registraram passagem pelos cenários político e/ou artístico russos, propondo uma mudança de postura diante da nova realidade que se impunha. Se por um lado o desenvolvimento econômico era preciso, por outro a Rússia guardava ainda valores humanitários já corrompidos pela modernização capitalista no Ocidente, como a igualdade e a solidariedade, sendo os guardiões supremos desses valores os camponeses e sua forma de organização comunal, reduto da moral e cultura russas.

Assentada nessa crença, emergiu e se desenvolveu, então, a chamada *intelligentsia russa*, subdividida em eslavófilos e ocidentalistas. Os primeiros agregavam a essa crença o componente religioso, dotando o povo de uma pureza quase santificada. Por esse motivo, tornaram-se antiquados em suas análises, passando de uma proposta de modernidade com base no modelo comunal para um projeto arcaizante e demasiadamente nacionalista, no qual o Tzarismo e a Igreja Ortodoxa eram reafirmados e defendidos.

É preciso lembrar que falar em Estado Tzarista é falar, necessariamente, em Igreja Ortodoxa Russa. É bem verdade que o Estado, por si só, vestia uma roupagem autocrática e, com isso, projetava sua sombra sobre as classes existentes no Império, “conformando-as como classes estruturalmente acanhadas do ponto de vista político”⁵². Para sustentar seu poder sobre elas, se servia da polícia política, das Forças Armadas e da burocracia civil. Esta última, considerada os “[...] olhos e ouvidos do Tsar”⁵³, criada por Pedro, o Grande (1682-1725), era repleta de funcionários nomeados, notadamente conhecidos por sua corrupção, ineficiência e

⁵⁰ ELIAS, op. cit., p. 15.

⁵¹ REIS FILHO, 1999, p. 13. Em fins do século XIX, o autor já menciona que a percentagem era maior, de 85% (REIS FILHO, 2003, p. 19).

⁵² Ibid., p. 18.

⁵³ REIS FILHO, 2003, p. 16.

arrogância. Contudo, não foi tão-somente através de decretos (*ukazes*)⁵⁴, da dependência das classes sociais constituintes do Império e da força que o Estado Tzarista manteve-se no poder; o papel da Igreja Ortodoxa foi fundamental na propagação de uma ideologia forte de resignação e, sendo ela subsidiada pelo Estado, ainda assegurava a manutenção de um caráter divinizador em relação à figura do Tzar. Assim, se por um lado a disseminação dessas idéias, unida a uma política de russificação intensificada, descontentava as nacionalidades não-russas, que não só eram provenientes de diferentes culturas, mas também de distintas religiões, por outro contentava os russos, pois lhe dava identidade, incentivava o culto à sua missão civilizadora e produzia no imaginário social a figura do Tzar como um verdadeiro pai, bondoso e temível, sendo, por vezes, – acreditava-se – desconhecedor do que se passava no seio da sociedade.

Os eslavófilos, então, em sua visão melancólica de descontentamento com o que poderia estar por vir, reafirmavam o poder do Tzarismo bem como da Igreja, contrapondo-se, sob esse aspecto, diametralmente aos ocidentalistas. Estes, ao olhar para a modernidade capitalista – aqui entendida no mesmo sentido de Löwy e Sayre, isto é, como geradora de uma civilização moderna, engendrada pela revolução industrial, e de uma generalização da economia de mercado, além de ser caracterizada pelo espírito de cálculo, pelo desencantamento do mundo, pela racionalidade instrumental e pela dominação burocrática⁵⁵ –, encontravam miséria, proletarização e egoísmo, mas também um Ocidente, sob alguns aspectos, bem-sucedido. Por esse motivo, não obstante olhassem para o povo russo com os mesmos olhos romantizados dos eslavófilos, também consentiam uma perspectiva futura moderna, propondo uma modernidade alternativa que privilegiasse, de maneira conjugada, o desenvolvimento econômico russo e a tradição coletivista comunal, por meio de uma distribuição de terras mais justa, que levaria em consideração o tipo de cultivo, a potencialidade da área cultivada e o número de integrantes das famílias locais. Assim, vislumbravam que, em função do capitalismo ainda incipiente existente na Rússia, bem como em função das tradições comunais do povo russo, essa nação poderia saltar, sem o malefício das etapas intermediárias, para um socialismo agrário, no Ocidente rotulado como *Socialismo Utópico*.

Também conhecido por ser um socialismo de fundo romântico, o Socialismo Utópico assim se colocava diante do mundo moderno: como sendo anticapitalista. No entanto, como

⁵⁴ É bem verdade que, em 1864 e em 1870, foram criadas, respectivamente, as assembléias provinciais (*zemstvos*) e as municipais (*dumas*), mas elas não eram fortes o suficiente para oferecer uma resistência tão significativa assim ao poder do Tzarismo.

⁵⁵ LÖWY; SAYRE, 1995, p. 35.

visto, sua rejeição à destruição dos valores tradicionais ocasionada pela modernidade – se não destruição, pelo menos criação de novos valores nada glorificáveis – não impedia, na visão dos ocidentalistas russos, que o desenvolvimento econômico fosse logrado, daí a necessidade de uma acurada análise dessas formulações russas sem a transposição para elas das visões e terminologias estanques ocidentais. Nas palavras de Joseph Frank,

essas categorias são deduzidas, por analogia, das idéias ocidentais de socialismo utópico [que serviriam de modelo para compreender os assim chamados “revolucionários ocidentalizados”] ou nacionalismo conservador [por parte dos eslavófilos]; mas a situação russa contém configurações que não possuem nenhuma contrapartida ocidental. Os eslavófilos suportam tanto um monarca absolutista quanto a completa autonomia da comuna camponesa. (...). Os populistas eram a favor de liberdade política e individual, mas idealizavam a comunidade camponesa patriarcal na qual a própria idéia de individualismo (no sentido ocidental) ainda não tinha começado a criar raízes.⁵⁶

Problematizando a última das assertivas de Joseph Frank nessa citação, na qual ele diz que a “[...] idéia de individualismo (no sentido ocidental) ainda não tinha começado a criar raízes”, é preciso salientar que, embora a ressalva do parêntese seja fundamental para a compreensão do sentido da frase do autor, as comunas guardavam uma certa dose de individualismo. Isso porque a identidade propiciada pelo trabalho comum, pelo auxílio mútuo e pelo acesso à terra por parte de todas as famílias, por vezes, sucumbia diante da necessidade, prevista em Lei, de redistribuição periódica dos terrenos, o que fazia com que as famílias não buscassem inovações e investimentos no solo que, somente por ora, era cultivado por elas. Melhor explicando, a contradição reinava no interior das Comunas, assim como no interior da sociedade em que, posteriormente, foram institucionalizadas; se por um lado garantiam o acesso à terra, por outro criavam distinções sociais no seio da Comuna, desestímulos gerados por terras que não eram trabalhadas em sua totalidade, mas usufruídas por famílias distintas conforme a redistribuição prevista. Essa situação, conjugada com os instrumentos rudimentares de trabalho e com a baixa produtividade⁵⁷ da propriedade comunal, fazia pulular entre os camponeses, até mesmo entre aqueles mais abastados, doenças, fome e miséria. De acordo com Reis Filho,

⁵⁶ FRANK apud PEREIRA, 2006, p. 23.

⁵⁷ É preciso evidenciar que existe uma grande diferença entre produção e produtividade. O universo demográfico russo, com seus mais de 100 milhões de habitantes, fazia com que o volume total da produção estivesse dentre os mais altos; todavia, quando se tratava da produtividade, os índices, como já exposto, eram muito inferiores aos europeus.

os *mujiks* trabalhavam em condições muito baixas de produtividade, comparadas com os padrões europeus, registrando-se, apesar de progressos localizados, avanços muito lentos: nos anos 60 do século XIX, por exemplo, cada agricultor produzia, em média, 2,21 *puds* de trigo (1 *pud* = 16,38 Kg). Ora, em 1905, a produção girava em torno de 2,81 *puds*, ou seja, um crescimento de apenas 27% em quase quatro décadas. Circunstâncias históricas e sociais condicionavam o fenômeno: técnicas de produção tradicionais (assolamento trianual), instrumentos de trabalho pouco eficientes (ainda predominava o antigo arado de madeira, a *sokha*), escassez de tração animal e de fertilizantes orgânicos e químicos, retalhamento excessivo e insegurança quanto à posse a longo prazo dos pequenos lotes, periodicamente redistribuídos, como já se disse, no interior comuna.⁵⁸

Aberto esse pequeno parêntese e tomado os devidos cuidados em relação ao que alerta Joseph Frank, talvez o termo romântico deva ser melhor precisado nas próximas linhas. Segundo Pereira,

o romantismo do século XIX foi um conjunto muito genérico de atitudes frente ao processo de implantação das sociedades industriais. Podemos defini-lo, de forma geral, como uma visão ético-social herdeira do romantismo estético alemão, que tomou forma na Europa Ocidental do século XIX – chegando, como vimos, à Rússia –, enquanto o capitalismo industrial e sua ideologia correspondente (liberal e burguesa) avançava.⁵⁹

Na Rússia, também de acordo com Pereira, o termo ganhou propriedades outras, em consonância com a necessidade e com a realidade da sociedade naquele período:

O romantismo russo, traduzido na admiração pelo povo, o qual resguardaria, através da comuna, uma solidariedade contraposta ao egoísmo capitalista ocidental, era, podemos dizer, “o mesmo coração que pulsava em todos” eles, populistas e eslavófilos. A direção para a qual suas visões estavam voltadas era fundamentalmente o que os distinguiu: os populistas idealizando um futuro redentor, e os elavófilos reivindicando um passado perdido; os populistas assumiram uma proposta modernizante alternativa, entusiastas que eram da modernidade, mas *entusiastas críticos*, querendo reformulá-la de modo a afastar as injustiças sociais verificadas no Ocidente; e os elavófilos com uma proposta em geral arcaizante. Ambos, porém, desenvolveram agudas reflexões morais, políticas e sociais sobre o *presente*, fosse reivindicando a conservação de formas arcaicas, fosse propondo ideais revolucionários.⁶⁰

⁵⁸ REIS FILHO, 2003, p. 20-21.

⁵⁹ PEREIRA, 2006, p. 24.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

Esse romantismo, encarnado pela versão ocidentalista da *intelligentsia* russa, pode ser classificado, nas categorizações de Löwy⁶¹ dos quatro tipos existentes, como o Romantismo de tipo Revolucionário. Sua definição para Pereira consiste em:

[...] Uma redenção através do resgate daquilo que haveria de melhor – de mais justo, em termos sociais e morais – em um passado, geográfico ou temporal, e a instauração de uma nova sociedade livre das injustiças do industrialismo moderno e voltada para um futuro redentor. Tal redenção seria a síntese de um passado idealizado e das necessidades de se responder às inquietações presentes, rumo a uma superação projetada no futuro. O autor chama atenção para o caráter messiânico dessa vertente romântica, que se via como portadora de um novo discurso capaz de recuperar, em um futuro idealizado, a integridade humana perdida pelo contexto utilitário capitalista.⁶²

A autora fala, na primeira das duas citações, em *populistas* e não em *ocidentalistas*. Para não incorrer em erro, é preciso esclarecer como se deu o surgimento dessa terminologia. Segundo Pereira, citando o autor Richard Pipes, o termo Populismo surge em meados da década de 70 do século XIX, no intuito de designar uma geração de revolucionários que se distinguia da dos anos 30 e 40, isto é, as propostas gradativas de Alexandre Herzen, nas quais as reformas seriam implementadas pelo próprio Estado, dera lugar ao atentados terroristas da geração de Nicolau G. Tchernichévski e, mais precisamente, de S. G. Nietcháiev. No entanto, com o tempo, excluindo-se a corrente eslavófila, a *intelligentsia* russa, atravessando as décadas de 30 a 80, passou a ser ela toda denominada de *populista*, mesmo que o termo só devesse ser empregado após os anos 70.

Essa extensão do termo às demais décadas não aconteceu de maneira tão equivocada ou arbitrária como se possa imaginar. Uma linha de continuidade entre os grupos revolucionários críticos e combatentes das quatro décadas sem dúvida existe, principalmente no que tange à disseminação e ao aprofundamento dos valores comunitários celebrados nas comunas⁶³, sem que, com isso, houvesse rejeição a uma modernização do país. Nas palavras de Reis Filho, os *intelligenti*, em geral,

⁶¹ Os quatro tipos existentes são: Passadista ou Retrógrado, Conservador, Desencantado e Revolucionário. Pereira os enumera, explicando-os brevemente em sua dissertação (p. 25); mas para esclarecimentos mais detalhados, ver a obra original: LÖWY, Michel. **Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin**. São Paulo: Edusp, 1990.

⁶² PEREIRA, op. cit., p. 26.

⁶³ Há de se destacar brevemente que Nicolai Tchernichévski, embora pertencente à *intelligentsia* russa e, portanto, participante daqueles ideais que eram comuns a todos os *intelligenti*, não louvava a comuna pelos valores cristãos de solidariedade e igualdade nela encerrados, como características que remeteriam à tradição do

rejeitam a modernidade ocidental, sobretudo o individualismo excessivo e seus correlatos, considerados inevitáveis: culto ao sucesso individual e ao mercado auto-regulado, o desprezo pelos valores comunitários, fundados numa certa idéia de solidariedade e bem comum. Celebram as virtualidades alternativas das tradições rurais russas e suas instituições comunitárias – o *mir* e a *obshchina*, de onde poderá provir um socialismo agrário, estruturado numa federação de comunas rurais. É certo que dialogam com as propostas socialistas ocidentais, mas a apropriação é sempre muito seletiva, na medida em que o mundo ocidental, no seu conjunto, é analisado como exaurido e incapaz de oferecer uma proposta de prosperidade e justiça para a humanidade. Finalmente, seria importante sublinhar que, embora valorizando tradições comunitárias ancestrais, não podem ser caracterizadas como *arcaizantes*. Olham para o futuro na perspectiva da modernidade, mas de uma *modernidade alternativa*.⁶⁴

Entretanto, como já dito anteriormente, a razão que os movia era a mesma, mas não a tática que levava ao fim comum. Por essa distinção, duas vertentes podem ser contrastadas: uma revolucionária, tendo seu maior representante em Nicolai G. Tchernichévski, e uma reformista, cujo maior nome é o de Alexandre Herzen. Na primeira delas, perdurava a crença numa ruptura radical rumo a um socialismo agrário, ruptura essa que seria empreendida pelas contra-elites e/ou por uma súbita insurreição das massas. A segunda, mais propensa às mudanças gradativas, por meio de reformas, clamava pelas liberdades individuais acima de tudo, ao contrário de Tchernichévski que defendia o uso da violência e do autoritarismo para engendrar a revolução. Principalmente após a frustração da geração da década de 40 com as reformas empreendidas pelo Estado nos anos 60, a crença nos ataques pontuais como desestabilizadores do sistema passou a se intensificar, ganhando muitos adeptos.

Antes de continuar, vale lembrar que tais reformas, já mencionadas ao final do subcapítulo 1.2, demonstraram uma tentativa, ainda muito incipiente, de responder a algumas agitações que levantavam a Rússia já no século XIX. Além das sublevações camponesas, o desfecho da Guerra da Criméia acarretou numa grave crise política, econômica e social.

Habituada à expansão e auxiliada pelas reformas implementadas por Pedro, o Grande, que, numa viagem à Europa, buscou atualizar conhecimentos técnicos, militares e náuticos russos, a Rússia surgia aos olhos do mundo como uma grande potência, que fora fundamental na derrocada, em 1815, de Napoleão e no esmagamento de muitas das revoluções que compuseram o episódio da *Primavera dos Povos* em 1848. Entretanto, durante a chamada Guerra da Criméia (1853-1856), revelou a fragilidade de seu exército, por falta de

povo russo, mas sim por ela ser regida por leis objetivas, científicas, ligadas ao racionalismo e ao utilitarismo revolucionários.

⁶⁴ REIS FILHO, 2005, p. 11.

equipamentos, despreparo de oficiais, deficiência na vestimenta e no armamento dos soldados e dificuldade de abastecimento e de comunicação⁶⁵, denotando também uma Rússia de pouco desenvolvimento na indústria bélica e de transportes⁶⁶.

Para melhor compreender, em 1814, por exemplo, o exército russo contava com 800 mil homens que, juntos, conferiam superioridade em terra à Rússia. Também nos primeiros anos, entre 1804 e 1860, o número de fábricas aumentou de 2.400 para 15 mil, sendo emergente, inclusive, a partir da década de 30, uma rede ferroviária. Isso demonstra como nunca a Rússia deixou de crescer, contrariando qualquer insinuação a respeito de uma suposta estagnação. Ao contrário, seu crescimento era significativo, porém muito abaixo do crescimento de outras nações européias. Na década de 50, enquanto a Rússia contava com 650 quilômetros de ferrovias, os EUA dispunham de 12.500. As máquinas a vapor eram importadas, mas à custa da exportação de cereais, que ocasionava, certamente, um imenso descompasso na balança comercial. E, como uma das conseqüências desse ritmo de desenvolvimento diferenciado, o Exército russo, grandioso no passado, passou a sofrer sucessivas derrotas na década de 50 durante o episódio da Guerra da Criméia. Numa tentativa de impedir as intenções expansionistas do Império Russo, estabeleceu-se uma Aliança Anglo-Franco-Sarda, reforçando o auxílio, juntamente com a Áustria, ao Império Turco-Otomano que fora invadido. Diante dos inimigos, o exército russo desmoronou. Dentre as causas, além da dificuldade de reunir todo o exército numa só batalha, algumas podem ser traduzidas na fala de Paul Kennedy:

Muitos navios russos eram feitos de madeira e pouco resistentes ao mar, sua potência de fogo era inadequada e suas tripulações, mal treinadas. Os aliados tinham mais navios de guerra a vapor, alguns deles armados com granadas de *shrapnel* e foguetes Congreve. Acima de tudo, os inimigos da Rússia tinham a capacidade industrial de construir navios mais modernos (inclusive dezenas de canhoneiras a vapor) [...].

Mas o exército russo estava ainda pior. O soldado de infantaria comum lutava bem, e, sob a inspirada liderança do almirante Nakhimov e o gênio de engenharia do coronel Todleben, a resistência russa em Sebastopol foi um feito notável. Mas sob todos os outros aspectos, ele era lamentavelmente inadequado. Os regimentos de cavalaria não tinham ousadia e seus animais, treinados para paradas, eram incapazes de campanhas mais pesadas (as forças irregulares dos cossacos eram melhores). Pior ainda, os soldados russos estavam mal armados. Seus antiquados mosquetes de pederneira tinham um alcance de 200 metros, ao passo que os fuzis das tropas aliadas podiam disparar com eficiência até mil metros – razão pela qual as baixas russas foram muito maiores.

⁶⁵ REIS FILHO, 2003, p. 22.

⁶⁶ REIS FILHO, 1999, p. 13.

A liderança no exército era inadequada, prejudicada pelas rivalidades pessoais, e incapaz de produzir uma estratégia geral coerente [...]. Eram poucos os oficiais médios treinados e educados, numerosos no exército prussiano, e a iniciativa era desestimulada. Surpreendentemente, havia também muito poucos reservistas a serem convocados no caso de uma emergência nacional, já que a adoção de um sistema de serviço militar de pouca duração teria exigido o fim do regime de servidão.

Finalmente, havia as debilidades logísticas e econômicas. Como não havia ferrovias ao sul de Moscou (!), carroças de abastecimento, puxadas a cavalo, tinham de atravessar centenas de quilômetros de estepes, que se transformavam num mar de lama no degelo da primavera e nas chuvas outonais.⁶⁷

Corroborando as palavras de Kennedy, Reis Filho escreve:

O Império não tinha soldados, mas escravos embrutecidos, nem oficiais, mas mercadores de homens, nem propriamente exército, mas uma multidão sem ligação à fé, ao czar, à pátria, sem coragem cavaleiresca nem dignidade militar. Entre os soldados, a resignação e o descontentamento recalcado. Entre os oficiais, a crueldade, o servilismo e a corrupção. A descrição é de uma testemunha amarga, L. Tolstoi (M. Ferro e R. Girault, 1989).⁶⁸

É preciso salientar que houve necessidade de recrutamento entre os servos, que estavam despreparados para o combate e que, ao deixarem seus trabalhos para lutar nas batalhas, causaram problemas na economia russa.

Assim, quanto mais a guerra durava, maiores eram as chances de vitória dos aliados. Com o bloqueio inglês de importação de armas e de exportação de cereais pela Rússia, tornava-se mais difícil custear os dispêndios bélicos. E, as despesas militares que sempre absorveram muito do Tesouro, aumentaram ainda mais, resultando num déficit alarmante, bem como num nível altíssimo de inflação ocasionado pela emissão de papel-moeda. Alertado de uma possível falência do Estado, o Tzar Alexandre II optou pelo fim da guerra. Com isso, ficou claro que o Exército possuía sua eficácia na debelação de revoltas camponesas, operárias e nacionalistas, mas começava a confidenciar suas fissuras diante do despontar do capitalismo e das indústrias nas nações européias.

Além dos problemas gerados por essa guerra e pelo seu desfecho que, sem dúvida, perturbou a confiança do povo russo, nascia a *intelligentsia* na década de 30, opondo-se à autocracia czarista e à continuidade da servidão. Anos antes, em 1825 precisamente, eclodiu um movimento que precedeu as reivindicações da intelectualidade russa de duas décadas

⁶⁷ KENNEDY, 1989, p. 171.

⁶⁸ REIS FILHO, 1997, p. 27.

depois. O Movimento *Decembrista* foi composto por “oficiais do exército e regimentos de elite”⁶⁹, ambos insatisfeitos com o regime vigente. Opuseram-se à coroação de Nicolau I e lutaram pelo constitucionalismo e pelo fim da servidão. Foi fulminantemente debelado, mas sua fala ecoou pelo tempo, tomando novamente vida na geração crítica da década de 40.

Essa geração⁷⁰, como já mencionado, rompeu com a melancolia de uma elite intelectual desencantada com os rumos da Rússia e passou a incorporar um chamado Romantismo Revolucionário, capaz de unir passado e presente em vista do futuro. Essa geração foi grande herdeira dos *decembristas*, principalmente quanto ao espírito heróico e de abnegação deixado por eles. Isso porque, como os componentes desse movimento eram de origem nobre e, por isso, os que mais se beneficiavam com o trabalho servil, seu despojamento quanto ao seu “bem-estar” em prol do “bem-estar” do povo denotava uma renúncia àquilo que lhes era oferecido e, por isso, um certo heroísmo advindo de sua conscientização e de sua realização – entendida como a prática do que concebiam em teoria.

Alexandre Herzen, embora praticamente mentor dessa geração, não via com olhos tão generosos a questão da abnegação e do heroísmo. É bem verdade que defendia publicamente a mudança do sistema político vigente, mas prezava, acima de tudo, a liberdade do indivíduo:

[...] Herzen expõe seu princípio fundamental – o objetivo da vida é a vida em si mesma, e sacrificar o presente a um futuro vago e imprevisível é uma forma de ilusão que leva à destruição de tudo que é valioso nos homens e nas sociedades, ao sacrifício gratuito da carne e do sangue dos seres humanos vivos no altar das abstrações idealizadas.⁷¹

Ele não podia conceber que vidas fossem perdidas ou sacrificadas em nome de milhares de outras no futuro. Por isso, suas metas traçadas não se perdiam no horizonte, mas apresentavam-se plausíveis e de implantação imediata, na forma de possíveis reformas empreendidas pelo próprio Estado:

O homem poderia se contentar com o presente, mas não se contenta. Rejeita a beleza e a satisfação hoje porque precisa possuir também o futuro. É essa a resposta de Herzen a todos os que, como Mazzini ou os socialistas de sua época, pediam supremos sacrifícios e sofrimentos pelo bem da nacionalidade, da civilização humana, do socialismo, da justiça ou da humanidade – se não no presente, então no futuro.

⁶⁹ VENTURI apud PEREIRA, op. cit., p. 33.

⁷⁰ Alguns nomes são mais correntemente destacados na literatura que versa acerca dessa geração. São eles: Alexandre Herzen, Mikhail Bakunin, Nicolai Ogarëv e Vissarion Bielinski.

⁷¹ BERLIN, 1988, p. 199.

Herzen rejeita isso violentamente. A finalidade da luta pela liberdade não é a liberdade amanhã, mas a liberdade hoje, a liberdade dos indivíduos vivos com seus próprios fins individuais, os fins pelos quais se movem, lutam e talvez morrem, fins que, para eles, são sagrados.⁷²

Assim, apesar de reivindicar mudanças formais no sistema de seu país, Herzen também concebia a possibilidade de outros sistemas que não só o socialista por ele apregoado, na tentativa de sempre conceder e louvar o poder de escolha do povo em relação ao que lhe era mais conveniente. Na fala de Walick,

Herzen did not suppose that Russian socialism was historically inevitable. There were other possibilities, he suggested: perhaps communism, that “Russian despotism in reverse”, would be victorious; perhaps the tsarist system would transform itself into a “social and democratic despotism”. Or perhaps Russia would swoop on Europe, destroy the civilized nations, and perish together with them in a universal holocaust. History, Herzen stressed, had no predestined paths; it allowed humanity to select one among number of possible choices and to fight for its implementation.

[...]

As was mentioned earlier, Herzen’s theory of “Russian socialism” was preceded by an intensification of the voluntaristic elements in his world view. Both before and after 1848, he rebelled against a teleologically conceived historical necessity, against allegedly objective laws of history that appeared to force individuals and nations to take a predetermined path. He developed his new ideas in the book *From the Other Shore*: here his passionate denial of the “rationality” of the historical process and his emphasis on the role of accident and “improvisation” were expressions not only of the collapse of his previous optimistic view of history but also of the urge to create a philosophy of history that would leave a larger margin for free and conscious personal choice.⁷³

Desse modo, a geração de Herzen não justificava os meios pela necessidade do fim, isto é, prezava a liberdade de escolha e a conservação da mentalidade e dos costumes russos contidos na Comuna acima de tudo. O mesmo não se pode dizer da geração dos anos 60 e, principalmente, dos anos 70. Esta foi chamada, no geral, após a publicação do romance *Pais e Filhos* de Turgueniév, em 1862, de *niilista*, por questionar qualquer autoridade ou crença estabelecida, não se curvando nunca diante delas. Parte dessa geração, liderada por Nicolai Tchernichévski, interessava-se muito mais pelo objetivo – a revolução – do que pelos meios que levavam a ele. Dessa linha resultou uma corrente ainda mais radical, que não mensurava o uso da violência, recorrendo a ataques terroristas pontuais. Os partidários dessa tática,

⁷² BERLIN, op. cit., p. 202.

⁷³ WALICK, 1979, 169 e 171.

chamados de *jacobinos russos*, não levavam em consideração a vontade do povo e colocavam-se como seus tutores para levar a cabo a revolução, mesmo que o povo não estivesse disposto a lutar por ela. Em breves palavras, a geração de 60 e suas correlatas nas décadas posteriores divergiam quanto a algumas teorizações, ora acreditando que era dever de um bom revolucionário suportar todas as agruras desse ofício para alcançar a revolução independente da vontade do povo (N. Tchernichévski) – pensamento que levou ao radicalismo de alguns integrantes que passaram a recorrer a atentados terroristas (S. G. Nietcháiev) –, ora crendo no poder de convencimento acarretado pela propaganda dos ideais revolucionários (P. Lavrov). Existia, ainda, uma outra linha, com seu maior expoente em P. Tkatchev, que buscava tomar o poder e fazer dele um instrumento de transformação social. Sustentava que a tomada de poder era por tempo determinado, mas nunca estipulava a duração.

Diante do que pregava Herzen, da sua predileção pelas liberdades individuais, uma elite detentora de um poder centralizado, por mais revolucionária que fosse, desprezava a democracia e se sobrepunha à vontade do povo, assim como o Tzarismo:

O processo culmina na libertação de alguns ao preço da escravização de outros, e na substituição de uma velha tirania por uma nova, às vezes muito mais terrível, pela imposição da escravidão do socialismo universal, por exemplo, como antídoto para a escravidão da Igreja católica universal.

[...]

A idéia de que há um futuro esplêndido reservado à humanidade, que ele é garantido pela história e justifica as mais horripilantes crueldades no presente, essa conhecida amostra de escatologia política, baseada na crença em um progresso inevitável, parecia a Herzen uma doutrina fatal dirigida contra a vida humana.⁷⁴

Dostoiévski compartilhava do mesmo temor que Herzen, retratando esse tipo de aberração da luta revolucionária no seu romance *Os Demônios*. A propósito desse romance e dos demais da época, Berlin faz a seguinte afirmação:

É difícil imaginar que a literatura russa de meados do século, e em particular os grandes romances russos, pudesse ter surgido, não fora a atmosfera específica que esses homens criaram e promoveram. As obras de Turgueniév, Tolstoi, Gontcharov, Dostoiévski e romancistas menores revestem-se do sentido de sua própria época, desse ou daquele meio social e histórico particular e de seu conteúdo ideológico, em grau ainda mais alto do que os romances “sociais” do Ocidente.⁷⁵

⁷⁴ BERLIN, op. cit., p. 199-200.

⁷⁵ Ibid., p. 125.

Ao ler *Os Demônios*, a observação de Berlin parece ainda mais surpreendente. A crítica social presente neste livro demonstra como o ambiente intelectual e político da época não só não passava despercebido aos olhos de Dostoiévski como também rendeu uma obra-prima literária, que misturou arte e vida nas páginas romanceadas.

Inicialmente chocado com o atentado ao Tzar Alexandre II promovido por D. V. Karakozov em 1866, Dostoiévski, que anos antes pertencera a uma organização política de esquerda, já mergulhou, com esse episódio, num mar de reflexão a respeito dos rumos tomados pelo movimento revolucionário na Rússia. Em 1869, quando S. G. Nietcháiev executou um ex-membro de sua organização, a *Justiça Sumária do Povo*, justamente por ele manifestar o desejo de não pertencer mais a ela, Dostoiévski viu-se estupefato diante de tamanha revelia. Todos os seus projetos que estavam em andamento no período foram abandonados em prol da necessidade manifestada pelo autor de responder àquela barbárie ocorrida. *Os Demônios*, inicialmente circulando em forma de folhetins em jornais, geraram muita polêmica, em função do rigor crítico com que Dostoiévski tratou a evolução do movimento revolucionário. Embora muitos achassem que o episódio liderado por Nietcháiev não fora mais do que um feito lamentável porém excepcional dentro das diretrizes revolucionárias, Dostoiévski percebia o eixo que unia os movimentos da década de 40 e os atuais da de 60, afirmando que os primeiros detinham uma responsabilidade paterna em relação aos segundos:

[...] Dostoiévski, para quem os atos políticos do homem são produto de um processo histórico, não vê aquele episódio como algo isolado nem único, e sim como um elo na cadeia dos movimentos revolucionários russos, e afirma: “os principais propagadores da nossa falta de originalidade nacional seriam os primeiros a se afastar horrorizados do caso Nietcháiev. Nossos Bielinskis e Granovskis não acreditariam se lhes dissessem que eles são os pais diretos de Nietcháiev. Portanto, foram essa afinidade e essa sucessão do pensamento, que evoluíram dos pais para os filhos, que procurei expressar em minha obra”.⁷⁶

Assim, *Os Demônios* foi regido por uma maestria não só artística mas também moral, que condenou qualquer tendência que, por mais redentora que ela se apresentasse, abusasse do autoritarismo em detrimento dos valores humanos de liberdade e de garantia da pluralidade de opinião. Nas palavras de Paulo Bezerra:

⁷⁶ BEZERRA, 2003, p. 694.

Primeiro romance da história sobre o terrorismo, *Os demônios* é um romance de advertência, pois, ao mostrar como age a organização chefiada por Piotr Stiepanóvitich e o clima de pavor que se segue à série de mortes por ela desencadeada, revela que a ausência de um humanismo autêntico, pautado no respeito à liberdade dos indivíduos e às diferenças entre eles, e de princípios éticos na vida política pode neutralizar as fronteiras entre os antagonismos ideológicos e levar campos que pareceriam opostos a usarem os mesmos procedimentos na consecução e manutenção dos seus objetivos, fazendo do terrorismo um método de ação política.⁷⁷

Berlin atenta para o fato de que a maior parte dos populistas não apoiava a idéia de uma ditadura revolucionária como acreditavam os jacobinos russos, mas como bem realizou Dostoiévski, se existia essa tendência, ela deveria ser denunciada.

Nicolai Tchernichévski, o pai dessa linha de ação, deixou, então, de herança para o movimento revolucionário a capacidade de não tatear quando uma atitude devesse ser tomada. As ações tinham que conter respostas imediatas a questões práticas que surgissem e o revolucionário deveria estar sempre pronto para agir, dotado de um autocontrole sobre-humano, de firmeza nas suas crenças e decisões e de incansabilidade na luta pelo que era justo.

Essa questão da justiça é bastante curiosa para se diferenciar os populistas dos marxistas. A luta para os populistas, desde os mais moderados até os terroristas, estava no campo da ética, ou seja, a revolução era justa, por isso se deveria lutar por ela, até mesmo independente da vontade do povo – que era instintivamente revolucionário, mas precisava ser acordado de seu sono dominador. Para os marxistas, o capitalismo trazia consigo o proletariado e do proletariado insurgia a revolução. Assim, a história estava a favor deles, já que a revolução era inevitável.

Não obstante, de acordo com Frank Joseph citado por Pereira⁷⁸, a diferença entre populistas e marxistas não era de fato tão rígida, já que, assim como Lenin achava que toda a prática que levasse à revolução era moral, a vertente jacobina do populismo russo também não poupava esforços para o que se devesse fazer em nome dessa revolução. Nesse sentido, o romantismo característico dos populistas era negligenciado em prol do racionalismo e do cálculo revolucionário, característica que se tornou a máxima dos Bolcheviques.

O argelino Albert Camus, em sua peça *Os Justos*, também ressaltou a mesma faceta sinistra do movimento revolucionário russo. Nela, importa menos o que é a justiça do que o que leva os homens a praticarem os atos mais escabrosos em nome dela. Kaliayev e Stepan,

⁷⁷ BEZERRA, op. cit., p. 694-695.

⁷⁸ PEREIRA, op. cit., p. 28-29.

duas personagens da peça, lutam pelo mesmo fim, libertar a Rússia do jugo czarista. No entanto, uma diferença se colocava entre as duas posições: devotando a vida à causa da revolução, Kaliayev não abandonou determinados princípios em sua luta pelo que considerava justo, em contraste com Stepan, para o qual as idéias valiam mais do que os próprios homens. Em frases proferidas por Stepan, como “só as bombas são revolucionárias” ou “não amo a vida, mas a justiça, que está mais alta do que a vida”⁷⁹, vê-se traduzida uma linha revolucionária terrorista, que, diante do dilema de ter que jogar ou não uma bomba na carruagem do Grão-Duque com duas crianças no interior, não hesitaria em fazê-lo:

[...]

Dora: - Abre então os olhos e compreende que a organização perderia os seus poderes e a sua influência se tolerasse que assassinássemos crianças à bomba.

Stepan: - Não tenho paciência para essas patéticas. Só quando nos decidirmos a esquecer as crianças, só nesse dia seremos os donos do mundo e a revolução triunfará.

Dora: - Nesse dia, a revolução será odiada pela humanidade inteira.

Stepan: - Que importância tem, se a amarmos o bastante para a impor à humanidade inteira e a salvar de si mesma e da escravatura?

Dora: - E se a humanidade inteira rejeitar a revolução? E se o povo, por quem lutas, recusar que os seus filhos sejam mortos? Deveremos matar, mesmo assim?

Stepan: - Sim, se for preciso, e até que o povo compreenda. Também eu amo o povo.

Dora: - Não é essa a imagem do amor.⁸⁰

[...]

Kaliayev, embora sendo capaz de matar o Grão-Duque e até a Grão-Duquesa, já que para ele quem morreria não seria um homem, mas o despotismo, não pôde atirar a bomba ao perceber que os sobrinhos do casal estavam também na carruagem. E, em um de seus diálogos com Stepan, Kaliayev conseguiu perceber a possibilidade de concretização do temor quanto ao rumo das organizações revolucionárias na Rússia que tomava conta de Herzen e de Dostoievski:

[...]

Stepan (*com violência*): - Não há limites. A verdade é que vocês não acreditam na revolução. (*Todos se levantam, exceto Yanek*). Não acreditam. Se acreditassem totalmente, integralmente, se tivessem a certeza de que pelos nossos sacrifícios, pelas nossas vitórias, conseguiríamos construir uma

⁷⁹ CAMUS, 2007, p. 9 e 25.

⁸⁰ Ibid., p. 53-54.

Rússia liberta da tirania, uma terra de liberdade que acabaria por cobrir o mundo inteiro, se não duvidassem de que o homem então, liberto dos seus senhores e dos seus preconceitos, levantaria ao céu a face dos verdadeiros deuses, o que pesaria a morte de duas crianças? Digo-lhes que se sentiriam com todos os direitos. E se a morte das crianças os detêm, é porque não têm a certeza de ter esse direito. É porque não acreditam na revolução.

(*Silêncio. Kaliayev levanta-se*)

Kaliayev: - Stepan, tenho vergonha de mim mesmo, e no entanto não te deixarei continuar. Aceitei matar para destruir o despotismo. Mas por detrás do que dizes, vejo a imagem de um outro despotismo que, se alguma vez vencer, fará de mim um assassino, ao contrário do justiceiro que me esforço por ser.⁸¹

[...]

Antes da tomada da dianteira do movimento revolucionário pelo grupo representado por Stepan na peça de Camus, uma linha de ação mais ponderada, caracterizada pela organização *Terra e Liberdade* fundada em 1862, fez com que centenas de jovens, acreditando poder propagar os ideais da revolução em meio ao povo, migrassem para o campo, o que levantou muita desconfiança por parte dos camponeses que, não raras vezes, denunciaram-nos para a Polícia Política do Tzar. Com o fracasso dessa iniciativa e com a perseguição aos integrantes da *Terra e Liberdade*, práticas revolucionárias ligadas ao terror ganharam maior amplitude, com o intuito de evidenciar a vulnerabilidade do sistema através das práticas terroristas. Em março de 1881, o Tzar foi finalmente liquidado, agora por revolucionários de uma nova organização, a *Vontade do Povo*, alternativa de ação para a linha adotada pela *Terra e Liberdade*, seja a de 1862 ou a segunda, fundada em 1876.

⁸¹ CAMUS, op. cit., p. 57-58.

2. MALIEVITCH E AS REVOLUÇÕES

Pouco se abordou na historiografia malievitchiana sobre o papel político que desempenhou Kazimir Malievitch no processo revolucionário iniciado, mais concretamente, em 1905 na Rússia. Em geral, a literatura a respeito desse artista aborda, não sem motivo, as experiências artísticas de Kazimir, porém não as relaciona com a construção de uma nova ordem que emergia, no sentido do papel fundamental que sua arte desempenhou na consolidação desta. Giulio Carlo Argan, reconhecido crítico e historiador da arte italiano, talvez por sua trajetória política na Itália ligada ao Partido Comunista, enxergou que, embora a estética malievitchiana não estivesse prontamente e unicamente a serviço da revolução, ela assumia um caráter político, na medida que ela sugeria o logro de uma nova realidade não-objetiva ou, mais precisamente, não-objetual, isto é, de uma realidade desapegada do aspecto material dos objetos que a comporiam. Nas palavras do próprio autor:

Malevich é um teórico; não se ocupa da exaltação e da propaganda dos ideais revolucionários, mas da rigorosa formação intelectual das gerações que irão construir o socialismo. A concepção de um mundo “sem objetos” é, para ele, uma concepção proletária porque implica a não-propriedade das coisas e noções. Sua utopia urbanista-arquitetônica também se inspira nesse princípio: a ordem da sociedade futura será a de uma cidade onde “objetos” e “sujeitos” se exprimem numa única forma.⁸²

Esse capítulo tem a difícil missão de demonstrar como o teórico e o artista se mesclam também ao homem político, fazendo de Kazimir Malievitch um amálgama cognitivo que o tornou um revolucionário em todas as instâncias em que atuou.

⁸² ARGAN, 1992, p. 325.

2.1 Malievitch e a Revolução de 1905

A situação na Rússia agravava-se quanto mais o tempo passava e as elites se mostravam incapazes de responder às demandas do povo. A nobreza, embora até certo modo beneficiada pelo Estatuto de Abolição da Servidão, perdia controle gradativo sobre terras e cargos políticos, o que não a tornava menos presa às tradições ou menos avessa às mudanças necessárias. Enquanto ela continuava acreditando que a terra ainda era a maior representante das posses de uma família, o número de indústrias na Rússia aumentava, muito embora elas continuassem, como atenta Reis Filho, a constituir “ilhas urbanizadas num oceano rural”⁸³.

Assim, pela mentalidade que ainda muito reinava nessa nação, a industrialização na Rússia dependia fortemente do capital internacional, controlador da tecnologia utilizada na produção e grande credor nos investimentos industriais. É bem verdade, deve-se ressaltar, que a Rússia guardava certa autonomia, mas os seus índices altíssimos de exportação de cereais⁸⁴ e de importação de maquinaria das nações européias acabavam facilitando a sua dependência em relação a capitais internacionais. Porém, também o capital nacional teve sua importância, com o crescimento de uma burguesia russa nos parques industriais mais antigos. O Estado, sem dúvida, estava sempre presente, mediando e fomentando tal política:

Formava-se uma articulação de capitais nacionais e internacionais, patrocinada, estimulada e protegida pelo Estado. Uma política sistemática, implementada por um outro *intelectocrata*, S. Witte⁸⁵, entre 1892 e 1903, aplicara um conjunto de medidas coerentes, construindo um quadro favorável para o crescimento industrial e as exportações: tarifas alfandegárias altas, reserva de mercado, orçamento equilibrado, moeda forte, fiscalidade baseada em impostos indiretos, política agressiva de atração de capitais externos, encomendas diretas a setores determinados (indústria bélica) e, quando era o caso, controle direto, como no caso das estradas de ferro (dois terços controlados pelo Estado)⁸⁶.

Desse modo, torna-se evidente que formas capitalistas e pré-capitalistas mesclavam-se na Rússia nesse período, mas à custa de camponeses e operários vitimados por esse processo. Presos à ilusão do acesso à terra, os camponeses viviam precariamente, sem condições para produzir, tendo mesmo que vender parte de sua produção para pagar impostos, para amortizar

⁸³ REIS FILHO, 1999, p. 13.

⁸⁴ Com a introdução de novas técnicas, a Rússia passou a produzir em maior escala cereais, em especial trigo, e parte substancial da produção era exportada para a Europa.

⁸⁵ Conde Sergei Witte, primeiramente Ministro das Finanças e, posteriormente, em 1905, Primeiro-Ministro, até sua deposição em 1906 pelo Tzar Nicolau II.

⁸⁶ REIS FILHO, 2003, p. 30.

a dívida contraída pela compra das terras comunais e para adquirir produtos industrializados; os operários, por sua vez, trabalhavam mais de doze horas por dia, nem sempre recebiam salário em espécie e não possuíam o direito de organizar-se, podendo ser presos em caso de greves.

Outra questão potencialmente problemática encontrada no Regime Tzarista era a rivalidade e, talvez mais enfaticamente falando, o chauvinismo dos russos em relação às nacionalidades não-russas. Estas, sujeitas não só aos conflitos no interior da sociedade, ainda sofriam com uma política estatal nesse sentido, pautada numa justificativa divina de superioridade dos russos, na qual as artes só deveriam ser expressadas no idioma oficial e o acesso a cargos estatais estava reservado a russos e a “russificados”. Nos setores industriais, as atividades mais penosas eram desempenhadas pelos não-russos, bem como estes não tinham direito às melhores terras.

Toda essa conjuntura, intensificada pelas idéias revolucionárias que a *intelligentsia* russa fazia circular por entre a população, por meio de jornais ou do próprio movimento de “ida ao povo”, fazia de 132 milhões de habitantes⁸⁷ um contingente demográfico bastante preocupante no caso de sublevações. As reformas empreendidas no governo de Alexandre II tentaram minimizar os descontentamentos, mas, num efeito inverso, acabaram servindo para gerar reações ainda mais contundentes em relação ao autoritarismo do regime. Uma linha jacobina do populismo russo passou a liderar ataques terroristas contra autoridades tzaristas, e os camponeses mais astutos se levantaram diante da falácia que representava o Estatuto da Abolição da Servidão. O Tzar, ao invés de propor reformas de maior alcance, acabou sendo desestimulado por grupos reacionários que orbitavam em torno de sua figura.

De acordo com Chalmers Johnson⁸⁸, em sua Teoria Funcionalista⁸⁹, a resistência das elites russas em atender às reivindicações demandadas pela sociedade poderia ser – como de fato foi – um fator determinante, mas não exclusivo, para o início de um processo revolucionário nessa nação. Por essa teoria, uma revolução acontece quando se agregam os seguintes elementos na seguinte equação: *disfunção múltipla + intransigência das elites + fator x (relação das elites com os meios de coerção) = revolução*. Pormenorizando-a, tem início uma disfunção múltipla quando a elite mostra-se intransigente na implementação das reformas exigidas. Isso provoca uma deflação de seu poder e perda de legitimidade por parte

⁸⁷ REIS FILHO, 2003, p. 15.

⁸⁸ JOHNSON, 1966, passim.

⁸⁹ COHAN, 1980, passim. De acordo com Cohan, existiriam as seguintes teorias da revolução: Aristotélica, Marxista, Funcionalista, da Sociedade de Massas e dos Enfoques Psicológicos, esta última subdividida em estudos das experiências de revolucionários individuais, repressão dos instintos, teoria das expectativas crescentes e teoria da privação relativa.

dos líderes. Tal modelo estaria representado na Rússia na medida em que o Tzar Alexandre II recusou-se a dar continuidade à implementação de reformas, aumentando o descontentamento da massa e dos movimentos revolucionários organizados. O *fator x*, no caso russo, ainda não abordado neste texto, viria um pouco mais à frente, quando as Forças Armadas apoiarão os rebelados. Já para a Teoria das Expectativas Crescentes foi justamente a implementação das reformas que conduziu ao processo revolucionário. Inicialmente proposta por Tocqueville e renascida nos anos 30 com Crane Brinton⁹⁰, esta teoria enuncia que uma situação revolucionária está mais propícia a ocorrer quando um mau governo decide implementar algumas reformas. O povo, acostumado a uma situação degradante, a partir destas reformas, cria expectativas que não são atendidas conforme o esperado e daí surgem os movimentos de luta. James Chair Davies⁹¹ faz uma pequena alteração, inserindo a chamada *Curva J*, dizendo que o período de melhorias deve ser seguido por um breve período de recessão para que ocorra a revolução, já que nesse momento as expectativas não são, nem minimamente, atendidas. Em outras palavras, no final dos anos 50, essa teoria desenvolve-se acreditando que, se um indivíduo possui um determinado incremento no seu padrão de vida, mas, ainda assim, acha que poderia ter mais – isto é, suas expectativas não são atendidas pela realidade com a mesma velocidade desejada – e, sobretudo, se há um declínio em relação a esse padrão que já havia melhorado mas que não fora suficiente para impedir o crescimento de outras e novas expectativas, existe uma grande probabilidade de surgimento do conflito armado.

Obviamente, todas essas teorias podem ser questionadas quanto à formulação de um modelo acabado para os processos revolucionários. No entanto, de algum modo, ou elas se ajustaram ao caso russo ou este se enquadrou no modelo delas. De uma maneira ou de outra, não esquecendo que o processo histórico ocorrido na Rússia não pode ser limitado ou reduzido a sentenças ou equações, o que se pode afirmar é que a incapacidade de implementação de reformas de todo eficazes no atendimento das demandas do povo acabou acirrando ainda mais os ideais terroristas de uma corrente no interior do populismo russo, a qual acabou por ser responsável pelo assassinato do Tzar Alexandre II em 1881. Sobre esse ocorrido, Pereira narra os seguintes acontecimentos:

Ao disparar contra Alexandre II, Karakóзов erraria o alvo, tendo seu braço desviado por um comerciante de origem humilde. Agarrado pela multidão e entregue de imediato às autoridades, Karakóзов gritou para as pessoas: “Estúpidos! Fiz isso por vocês!” Ao ser levado até o Tzar, esse o perguntou

⁹⁰ COHAN, op. cit., p. 169.

⁹¹ GLANTZ, 2003, p. 1.

se era polaco (havia, na época, um movimento de rebeldia polonesa contra a dominação russa), ao que o jovem respondeu: “Russo puro!”, causando um grande espanto.⁹²

Depois do fracasso do movimento de “ida ao povo”, os revolucionários conscientizaram-se de que, muito provavelmente, um atentado à vida do Tzar poderia causar uma enorme comoção social e, por esse motivo, pretendiam espalhar rumores atribuindo sua autoria à nobreza. Como explica Pereira⁹³, acreditavam os revolucionários, dessa maneira, que o povo se insuflaria contra a aristocracia e daria início à tão sonhada revolução. Entretanto, o que ocorreu foi o contrário: uma indignação veemente contra aquela atitude e, como era de se esperar, a continuidade dos ideais reacionários no interior do governo – o Tzar era apenas um dos componentes que liderava aquela sociedade – e da represália às ações revolucionárias.

Entretanto, Alexandre III (1881-1894), sucessor do antigo Tzar, apesar de apelar para Deus, para a lealdade⁹⁴ dos súditos indignados com o ocorrido e de intensificar o cerco contra essas ações revolucionárias, não pôde mais sustentar o gigante tzarista que, levantado e sobre seus pés de barro, já começara a ruir.

Com uma população esmagadora, que crescia cerca de um a dois milhões por ano, com uma economia frágil, dependente do capital internacional e exportadora de gêneros alimentícios, com camponeses e operários insatisfeitos com as reformas implementadas – ainda que contrários ao assassinato do Tzar –, com uma elite de olhos velados – ocupando a Corte Imperial, o Senado e o Conselho de Estado –, incapaz de olhar para além de seus banquetes e de sua atmosfera “civilizada”, e, não menos importante, com uma tradição revolucionária enraizada, o controle sobre as tensões que afloravam, a despeito da intensificação da repressão, tornava-se cada vez mais complicado.

Clandestinamente voltavam a se articular, pouco a pouco, organizações revolucionárias. Os liberais, muito em função de seu trabalho nos *zemstvo* e nas *dumas*, criaram um partido em 1904, a *União da Liberdade*. Apesar de heterogêneo, no geral eram mais moderados quanto às suas reivindicações. Em contrapartida, dois anos antes, era criado o *Partido Socialista Revolucionário*, herdeiro da tradição populista, retomando sua prática desde a propaganda do ideal revolucionário até os atentados a integrantes do governo.

⁹² PEREIRA, op. cit., p. 51. Pereira diz em nota de rodapé sobre essa narrativa que “esse fato não foi confirmado, mas o suposto salvador da vida do Tsar, Ossip Komissarov, recebera honras e fora saudado como um herói da nação. Ver VENTURI. Ibid.”.

⁹³ Ibid., loc. cit.

⁹⁴ ALEXANDRE III, 1881. Disponível em <<http://artsci.shu.edu/reesp/documents/emancipation%20manifesto.htm>>. O documento encontra-se ao final, na seção *anexos*.

Preocupou-se também em formular um programa comprometido com liberdades civis e políticas. Apesar de um tanto heterogêneo, conseguiu repercussão do seu trabalho, resgatando discursos que absorviam “os ideais comunitários e igualitários, as demandas libertárias e a recusa aos valores propagados pela modernidade ocidental”⁹⁵. Por esse motivo mesmo, tal partido continuava a crer, com base nas Comunas e nos seus valores comunitários ainda não corrompidos, que seria possível levar a Rússia direto para a etapa socialista, sem o entremeio ocupado pela revolução burguesa. Vale apenas lembrar de uma idéia já lançada anteriormente de que os valores comunitários eram compartilhados, sem dúvida, na organização comunal, mas que a desigualdade e o individualismo também nela já prosperavam.

Além dos populistas, agrupados em torno do Partido Socialista Revolucionário, uma outra vertente também integrava o movimento revolucionário: a social-democrata. Surgido de uma ruptura com os SRs em 1879, o grupo formado, dentre seus integrantes estava G. Plekhanov, acreditava num trabalho mais paciente, construído a longo prazo. Diferia dos anteriores por acreditar que seria a via do capitalismo, do desenvolvimento urbano e industrial, que criaria as condições para a revolução. Num primeiro momento, dever-se-ia lutar pela derrocada do Tzarismo e pela instauração de uma República; num segundo momento, com as disputas entre proletariado e burguesia condensadas, existiriam as condições para se alcançar a revolução socialista. Encarnando as teses marxistas mais deterministas, eram chamados de *marxistas* e acusados pelos populistas de serem “mais uma versão da tradição ocidentalizante”⁹⁶. Por outro lado, os populistas eram por eles rotulados de socialistas utópicos.

Assim, nos anos 90, começavam a moldar-se os primeiros partidos socialistas, ainda que na clandestinidade. Segundo Reis Filho,

em 1892, surgiu o *Bund*, organização de judeus marxistas, intelectuais, artesãos e operários. Em 1894, na Polônia russa, formou-se um outro partido social-democrata, igualmente inspirado no marxismo. No ano seguinte, em São Petersburgo, apareceu a União de Luta pela Emancipação da Classe Operária, reunindo intelectuais marxistas e lideranças operárias. Um pouco mais tarde, em 1898, fundou-se, afinal, um partido social-democrata russo. Embora desmantelado um pouco depois pela polícia política, estabeleceu um marco⁹⁷.

Como aponta Reis Filho, o partido social-democrata russo foi desarticulado, mas logo

⁹⁵ REIS FILHO, 2003, p. 35.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

encontrou uma maneira de se reestruturar. Dessa vez, contou não só com integrantes reconhecidos, como Plekhanov, mas também com novos revolucionários, como Martov e Ulianov, o último notoriamente conhecido como Lenin. Este, em pouco tempo, mostrou seus traços de liderança e, no Congresso de julho e agosto de 1903, quando tudo transcorria sem maiores discrepâncias entre as visões dos participantes, Lenin apresentou uma proposta oposta a de Martov. Acreditando que o proletariado sozinho não alcançaria mais do que uma consciência de classe sindicalista, propôs que existisse um partido profissionalizado na luta revolucionária, cujos militantes, para serem filiados, deveriam participar recorrentemente de alguma organização do partido. Martov submeteu à apreciação dos delegados do Congresso uma outra proposição: seriam filiados todos aqueles que se identificassem com o programa político do partido. Vitorioso por uma pequena diferença de três votos, Martov, em seguida, acabou derrotado, pois, quando da votação da composição da direção partidária e dos redatores do jornal *Iskra* (Faísca), delegados, contrariados, haviam deixado o congresso, e o número de votantes a favor da proposta de Martov diminuíra de 27 para 19. Os favoráveis a Lenin mantiveram-se em 24 e, por isso, o partido passou a ser liderado por partidários das idéias de Ulianov. Assim, surgiu a divergência entre *Bolcheviques* (maioria) e *Mencheviques* (minoria) dentro do *Partido Operário Social-Democrata Russo* (POSDR). Em pouco tempo, Plekhanov, que compunha o corpo redacional do jornal *Iskra*, inclinou-se para as posições de Martov, fazendo Lenin optar pela fundação de um novo periódico, o *Vperiod* (Avante!). Cindidos entre Mencheviques e Bolcheviques, o POSDR assim se apresentou às massas quando do início dos levantes de 1905.

Em 1904, as tensões entre as demandas da sociedade e a autocracia Tzarista, agora liderada por Nicolau II (1894-1917), foram ainda mais acirradas com o confronto irrompido desde os primeiros meses desse ano entre Rússia e Japão pelo controle da área da Manchúria e da Coréia. A Rússia, ignorando o trágico episódio da Guerra da Criméia e menosprezando a potencialidade de seu inimigo, insistiu em batalhas marítimas e terrestres, sofrendo derrotas desastrosas no Porto Arthur, em Tsushima e em Mukden.

A guerra estendeu-se até setembro de 1905, mas suas conseqüências já em 1904 – mortos, feridos, problemas no abastecimento e nos transportes e custo de vida elevado, todos ocasionados por uma guerra travada longe das fronteiras russas⁹⁸ – fizeram com que o Tzar, tentando remediar a situação de descontentamento, decretasse um pacote legislativo que abolia as dívidas resultantes da compra das terras comunais pelos camponeses, imaginando,

⁹⁸ REIS FILHO, 2003, p. 44.

com isso, aliviar a carga que recaía sobre os *mujiks*. Entretanto, o clima continuava tenso, principalmente após a demissão de quatro operários da fábrica de armas de Putilov, episódio que levou a uma greve geral nessa fábrica, contando com um total de treze mil trabalhadores parados em 3 de janeiro de 1905. Logo depois, greves atingiram as centrais elétricas, os transportes públicos e as tipografias, totalizando, em 8 de janeiro, uma paralisação de mais de duzentos mil homens. Sobre os acontecimentos do dia seguinte, Reis Filho faz a seguinte declaração:

Uma grande manifestação reuniu-se, pacífica, para levar ao tsar, por meio de um manifesto, queixas e reivindicações. O tom geral era de *Antigo Regime*: os súditos, como crianças, suplicavam ao tsar *paizinho* (*batiuchka*) atenção e proteção. Mas as reivindicações eram *modernas*: jornada de trabalho de oito horas, salário mínimo, eleições, assembléia representativa. Misturavam-se as épocas no que diziam e nas formas em que se manifestavam e se organizavam os trabalhadores, avançando em direção ao Palácio de Inverno em São Petersburgo, com suas mulheres, ícones e crianças.⁹⁹

A despeito das indignações e do espectro de possíveis insurreições que rondavam o Império, quando o Padre Gapon resolveu liderar a manifestação naquele dia 9 de janeiro não era sua intenção iniciar um processo revolucionário, visto que a redação do manifesto estava muito mais impregnada de ternura, doçura, súplica e obediência do que de violência e revolução. Conforme pode ser observado na transcrição abaixo, os trabalhadores apontavam dois caminhos para o seu soberano, o da cessão às suas reivindicações, levando à grandiosidade do Império Russo, ou o da morte dos ali presentes, completamente esgotados e oprimidos pelo trabalho sobre-humano:

Soberano, nós, os operários, as nossas mulheres e os nossos velhos, os nossos pais, viemos à tua presença, soberano, para pedir justiça e proteção. Estamos reduzidos à miséria, somos oprimidos, esmagados por um trabalho superior às nossas forças, somos injuriados, não se nos quer reconhecer como homens, somos tratados como escravos condenados a sofrerem o seu destino e a calarem-se. Esperámos com paciência, mas cada vez mais se nos empurra para o abismo da indigência, da servidão e da ignorância. O despotismo e a arbitrariedade esmagam-nos, afogamo-nos. Faltam-nos as forças, soberano! Chegou-se ao limite da paciência; para nós, este é o momento terrível em que a morte vale mais do que o prolongamento de tormentos insuportáveis (...) Ordena e jura satisfazê-las [as nossas reivindicações] e tornarás a Rússia forte gloriosa, gravarás para sempre o teu nome nos nossos corações, nos corações dos nossos filhos e netos. Se recusares ouvir a nossa súplica, vamos morrer aqui, nesta praça, em frente

⁹⁹ REIS FILHO, 2003, p. 41-42.

do teu palácio. Não há outra saída para nós, não temos motivo para procurá-la noutro lugar. Só restam dois caminhos à nossa frente: para a liberdade e a felicidade, ou para o túmulo. Mostra-nos, soberano, qual devemos escolher. Vamos segui-lo sem replicar, mesmo que seja o caminho da morte. Sacrifique-se a nossa vida pela Rússia esgotada em tormentos. Não lamentaremos este sacrifício; oferecemo-lo de boa vontade¹⁰⁰.

Curiosamente, no trecho acima, os trabalhadores reafirmam a sua subserviência a qualquer decisão do Tzar, mesmo que essa os leve para o caminho da morte. Sem mesmo analisar o documento, a guarda imperial, defendendo um Tzar que não estava nem presente no Palácio de Inverno, disparou contra os manifestantes, que, entre mortos e feridos, totalizaram algumas centenas. Diante desse acontecimento, a morte foi a opção escolhida, mas não pelos próprios trabalhadores e sim imposta a eles, sem qualquer ponderação. Indignado, o povo reagiu naquele *Domingo Sangrento*¹⁰¹, dando início à *Revolução de 1905*.

Todavia, o acontecimento do dia 9, associado ao logro da greve em outras cidades, não foi ainda suficiente para serem adotadas atitudes que evitassem outros incidentes, como queria o intelectocrata Witte, então Ministro das Finanças.

O povo resistiu enquanto pôde até que, poucos dias depois, acabou voltando ao trabalho. Mas o incêndio fora, tão-somente, momentaneamente controlado. Outros episódios grevistas ameaçaram a tranqüilidade tzarista, principalmente em fevereiro, abril/maio e setembro/outubro de 1905, como uma resposta à atitude egocêntrica do Tzar diante dos acontecimentos do início do ano: segundo Louçã, em sua fala ao povo ainda em janeiro, ele dissera que “[...] estava disposto a ‘perdoar’ aos seus súbditos pelo transtorno que tinham trazido à tranqüilidade pública”¹⁰².

Obviamente, a classe operária não se portava assim apenas por um capricho, por uma mera teimosia em represália ao que falara o Tzar. Sua capacidade de organização era notória em relação aos primeiros levantes do início do século XIX, os quais se apresentavam bastante intempestivos e instintivos, ou seja, sem um programa regulamentado de reivindicações. Na década de 80, o movimento já ganhara solidez e as greves, mesmo ilegais, eram mantidas por tempo prolongado, ganhando simpatia e adesão de outros setores sociais. Nos primeiros anos do século XX, os atos grevistas tinham em mente reivindicações modernas, como “[...] liberdades políticas e sindicais, previdência social, condições dignas de vida e de trabalho”¹⁰³. Tais exigências não eram mais um favor do Imperador para com seus súbditos, mas uma

¹⁰⁰ LOUÇÃ, 2005, p. 28.

¹⁰¹ Expressão que passou a designar esse acontecimento histórico na Rússia.

¹⁰² LOUÇÃ, op. cit., p. 28-29.

¹⁰³ REIS FILHO, 2003, p. 42.

necessidade básica e fundamental para a continuidade do sistema sócio-econômico que se estabelecia. O maior exemplo disso foi a eleição de deputados que representavam o operariado em conselhos denominados de *Soviets*. Estes, durante o processo revolucionário, germinaram em abundância não só nas cidades como também nos campos. Os camponeses, aliás, condensaram uma importante força político-social, capaz de lutar veementemente pelo fim da massificada carga tributária e do recrutamento compulsório para as Forças Armadas e pela nacionalização da terra.

Desse modo, como um todo, a situação na Rússia não era nada simples de ser contornada: greves imensas com organização dos operários em conselhos, que alimentavam a luta e supriam determinadas deficiências da atuação estatal; camadas médias, desde 1904, reivindicando liberdades e uma Assembléia Constituinte; camponeses organizando-se e promovendo saques e protestos; soldados e marinheiros realizando motins; nacionalidades não-russas exigindo autonomia cultural e política; e uma guerra que piorou as condições de vida da população.

Diante das exigências insufladas, o Tzar resolveu conceder algumas liberdades, nomeando, para isso, o Conde Witte como Primeiro-Ministro. A partir de outubro, estariam garantidas liberdades de expressão e de organização, bem como um órgão representativo da sociedade, a chamada *Duma*. Além disso, foi assinado o Tratado de Paz com o Japão, no mês anterior, pondo fim a uma guerra que só reverteu em prejuízos para o povo russo e que prejudicou a debelação dos levantes em função das tropas encontrarem-se no exterior.

O *Manifesto de Outubro* tentou, assim, retardar uma explosão quase iminente a partir de reformas que, aos olhos dos combatentes mais desconfiados, constituíam mais uma manobra estatal que assegurava o mínimo de mudanças possível. Entretanto, no interior de diversas outras forças políticas prevaleceu a aceitação quanto às proposições do manifesto, como foi o caso dos liberais, divididos em *Outubristas* e *Kadetes*. Este último, já anteriormente reunido em torno da União pela Liberdade, fundou o *Partido Constitucionalista Democrático*. O Tzar, já recomposto a essa altura, com suas tropas – desmoralizadas nos campos bélicos – em território russo prontas para agir contra a população, empreendeu uma onda repressora que, além de destruir milhares de vidas, ainda interferiu diretamente naquilo que já passava a constituir um poder paralelo: os soviets. O de São Petersburgo, responsável por incitar levantes e por praticamente liderar a greve geral de outubro, foi desmantelado em dezembro desse ano, sendo presa quase a metade de seus deputados¹⁰⁴. Numa tentativa

¹⁰⁴ LOUÇÃ, op. cit., p. 31.

derradeira, o soviete de Moscou conclamou a insurreição que, embora feliz no controle de algumas partes da cidade, logo foi chacinada. O mesmo ocorreu até 1907: eclosão de sublevações e insurreições, abatidas logo em seguida pelo Estado.

Durante esse período, os SRs mantinham sua tradição de ataques fulminantes, porém pontuais. O POSDR, cindido quando do levante de 1905, também nada de muito substancial pôde fazer, já que todos os partidos, novamente na clandestinidade, contrariando o Manifesto de Outubro, foram aliados de suas lutas, seja pela morte, pela prisão ou pelo exílio.

Os ideais revolucionários na arte acompanhavam os passos da política. Isaiah Berlin, ao se referir à *intelligentsia* russa, diz que:

[...] Seria justo afirmar que o maior efeito do movimento foi a própria Revolução Russa. Esses primeiros intelectuais russos *révoltés* deram o tom moral do tipo de discurso e ação que prosseguiu através do século XIX e início do século XX, até o clímax final em 1917.¹⁰⁵

No campo artístico, esse tom também se fez presente, não só trabalhado na literatura por romancistas como Turgueniév, Dostoiévski e Tolstoi, mas também nas artes plásticas, por meio do grupo intitulado *Ambulantes*, que recebeu as idéias que circulavam na época e as transfigurou, encontrando, assim, um modo de traduzir pictoricamente a essência nelas presente.

De acordo com Camilla Gray, as crenças de Tchernichévski e do crítico literário¹⁰⁶ N. A. Dobroliúbov quanto à necessidade de uma funcionalidade social para a arte – explicitadas em frases como “The true function of art is to explain life and comment on it”, “Reality is more beautiful than its representation in art” e “Only the content is able to refute the accusation that art is an empty diversion...”¹⁰⁷ – influenciaram imensamente artistas que se contrapunham ao ideal artístico que predominava desde o século XVIII, a chamada Arte de Salão. Assimilando tais ideais, a geração de Chíchkin e Riépin¹⁰⁸ interessou-se mais pelo conteúdo social abordado na temática da pintura do que na sua própria fatura. O modo de pintar, o tipo de pincelada, importava mais – porém não exclusivamente e não igualmente entre todos – no sentido de conferir maior realidade àquilo que se pretendia retratar.

¹⁰⁵ BERLIN, op. cit., p. 125.

¹⁰⁶ ROSENAL; IUDIN, 1965, p. 126-127.

¹⁰⁷ TCHERNICHÉVSKI apud GRAY, op. cit., p. 9-10.

¹⁰⁸ Embora Riépin faça parte da segunda geração de pintores realistas, ele absorveu plenamente os ideais da primeira, continuando e fomentando-os.

A ruptura com o paradigma vigente, com a Academia, deu-se em 1863, promovida por treze artistas que buscavam levar a arte até o povo, promovendo exposições itinerantes em viagens aos campos russos na década de 70. Mais do que o sentido de retratar a realidade como ela se apresentava aos olhos do homem, existia, sobretudo, uma necessidade de retomada dos valores russos, daquilo que era peculiar, autêntico e popular daquela cultura, o que fez com que *mujiks* fossem temática certa naquele novo estilo que se delineava. A arte parecia ter, agora, um papel importante a cumprir na empreitada a que se devotavam os *intelligenti*, auxiliando na educação e na reeducação do povo, denunciando a pobreza e o sofrimento, mas também exaltando a garra, a beleza e a coragem dos homens russos.

Apesar de servir bem ao ideal revolucionário, e dos próprios artistas compartilharem a crença de uma necessidade de valorização daquilo que era peculiar à sociedade russa, os pintores realistas não estavam a serviço da política ou da revolução. Enquanto revolucionários como Tchernichévski defendiam os valores comunitários e solidários, ainda não corrompidos na Comuna, no campo ético-político, ou seja, defendia-os por serem justos e regidos por leis científicas, os pintores realistas continuavam a pensá-los no campo da religião. Em outras palavras, os mesmos valores que eram defendidos por Tchernichévski eram também os pregados na doutrina cristã, e, para os eslavófilos, essa religiosidade do povo russo era justamente o que produzia os valores humanitários ainda tão presentes no *Mir*. Embora os realistas não possam ser rotulados como eslavófilos, eles também compreendiam a religião como um dos componentes formadores de uma identidade autêntica do povo russo.

Gray destaca ainda como Moscou tornou-se o reduto dos debates que eram travados por essa nova juventude de artistas:

For Moscow became the centre of this nationalist movement which lies at the base of the modern movement in Russian art. The repudiation of international neo-classicism which had dominated the Russian artistic field since the end of the eighteenth century, and the ensuing rediscovery of the national artistic heritage, was the starting-point of a modern school of painting in Russia.¹⁰⁹

E foi justamente nessa cidade que os artistas ambulantes encontraram apoio financeiro, por parte de marchands como P. M. Tretiakov. Este, grande colecionador de arte russa, doou, para a cidade de Moscou, em 1892, sua coleção reunida por mais de trinta anos, o que permitiu a descoberta da obra realista russa por parte de novos artistas.

¹⁰⁹ GRAY, op. cit., p. 10.

Aliás, sobre o papel dos colecionadores de arte na Rússia, é fundamental percebê-los como peça-chave para o contato com a produção artística do Ocidente. Além desses mediadores, existiam também os próprios artistas russos que viajavam à Europa e que, com o seu retorno, promoviam o intercâmbio necessário e algumas revistas de arte, que divulgavam as exposições de maior destaque na Europa. Dentre nomes importantes de colecionadores e patronos da arte, destacam-se Sergei Chtchukin, Ivan Morosov e Savva Mamontov, cujo primo era Constantin Stanislávski, o qual atribuiu, certa vez, o nascimento de seu teatro realista aos esforços de Mamontov nos anos 80.

É bom lembrar que o Realismo na França já existia desde, principalmente, o início da segunda metade do século XIX. No geral, opunha-se aos excessos e às idealizações românticas, bem como atualizava seu conteúdo diante das Revoluções de 1848, passando a preocupar-se também com a apresentação de uma temática social nas pinturas.

Longe de ser homogêneo, esse estilo contava com artistas que ora rompiam com a tradição por meios estilísticos ora por meios temáticos – ou, ainda, das duas maneiras: um maior ou um menor cuidado com os detalhes da composição, um maior ou um menor cuidado com a precisão da linha que delineava as personagens, uma visão mais panorâmica ou mais particular da cena e o caráter social da temática abordada são, todas elas, questões que diferenciavam artistas enquadrados no mesmo estilo. Assim ocorreu com Courbet, Millet e Brown¹¹⁰, conforme atestam as imagens abaixo:



7. Funeral em Ornans, Gustave Courbet, 1849

¹¹⁰ KEMP, 2006, p. 322-323.



8. Respiadoras, Jean-François Millet, 1857



9. A Última Visão da Inglaterra, Ford Maddox Brown, 1852-55

Malievitch começa a se desenvolver como artista em meio a essa atmosfera de ruptura. Sua predileção quanto à vida campestre encontrou alento nas obras realistas e no discurso de resgate dos elementos de identidade cultural dos russos e, em maior escala, dos eslavos¹¹¹.

Quando Malievitch chegou à Moscou em fins de 1904, toda a turbulência causada pelos descontentamentos da população já atingira não só São Petersburgo, mas também essa cidade. Ainda que muito claro em sua mente que o objetivo de sua viagem era a busca por conhecimento técnico de pintura, o que fez com que logo na primavera de 1905 ele voltasse a Kursk para trabalhar e reunir novamente dinheiro suficiente para custear mais um ano de estudo, Malievitch não ignorou os movimentos sociais que gritavam por mudanças. Retornando a Moscou no outono do mesmo ano, Malievitch não se eximiu diante do último suspiro da Revolução conclamado pelo soviete moscovita, lutando então nas barricadas de dezembro e distribuindo panfletagem revolucionária por entre a população.

2.2. O quadrado: o ícone do meu tempo

Ainda no século XIX, o Realismo, que constituía – e ainda constituía – uma resistência diante dos preceitos da chamada Arte de Salão, se deparou com um novo

¹¹¹ Nesse momento, o Pan-eslavismo já se desenvolvera como movimento político e sócio-cultural, conquistando muitos adeptos.

movimento, que, do mesmo modo que ele, se opunha à Academia, mas que também já fazia frente aos ideais realistas. Questionando não propriamente o fazer artístico mas o conjunto de normas que costuma acompanhar boa parte dos estilos, alguns artistas em São Petersburgo rogaram-se o dever de apresentar o que para eles era, de fato, *o verdadeiro mundo da arte*. Organizaram-se em torno da Revista *O Mundo da Arte (Mir iskusstva)*, em 1897, cujo título, um ano depois, deu nome também ao grupo, que tinha como principais líderes Sergei Diáguilev e Alexandre Benois.

Ao contrário do que se possa presumir diante da intenção do grupo de mostrar “a verdadeira arte”, isto é, a despeito de se imaginar que a pintura ou o desenho de seus integrantes fosse regido por uma série de leis técnicas que definiriam esse caráter “verdadeiro”, Benois e Diáguilev eram amantes da pluralidade, da possibilidade de criação e recriação, do que era bom ou seria bom independente da moda imperante na época.

Contrastando com os ideais revolucionários que ganhavam espaço nesse momento, O Mundo da Arte nutria grande admiração pelo Ocidente, ao passo que também redescobria a arte presente nas tradições artesanais russas. Dentre seus grandes feitos, sem dúvida, destaca-se a promoção de uma série de exposições nacionais e internacionais, as quais possibilitaram o acesso por parte dos russos a obras de Monet, Degas, Derain, Matisse, Rousseau, Braque e Rodin. Além disso, quando havia a possibilidade – e Diáguilev empenhava-se para que ela sempre existisse –, tais exposições contavam tanto com russos quanto com ocidentais, que eram expostos lado a lado, equiparados em sua qualidade artística, como ocorreu em 1899 em São Petersburgo. No *Salão de Outono* de 1906, por exemplo, Diáguilev foi responsável por expor, em doze salas, a maior quantidade de obras russas que o Ocidente já vira, desde o que de mais contemporâneo havia na época até o próprio artesanato, visto, nesse momento, também como arte. Dentre o que havia de mais corrente nessa arte folclórica, destacavam-se “passadeiras coloridas e tapetes rústicos, toalhas bordadas a mão, cestas para bagas e cogumelos feitas de casca de bétula que, como os ícones, estavam presentes entre os utensílios indispensáveis, não apenas nas aldeias mas em muitas casas da cidade”¹¹². Ademais, nas exposições nacionais, assim como no *Salão de Outono* de 1906, o princípio democrático reinava, fazendo com que tendências distintas fossem exibidas em conjunto.

Alexandre Benois, um dos idealizadores do grupo, o definia da seguinte maneira:

I consider that the ‘World of Art’ should not be understood as any one of these things separately [a sociedade, a organização expositiva e a revista],

¹¹² PETROVA, 2002, p. 54.

but all in one; more accurately as a kind of community which lived its own life, with own peculiar interests and problems and which tried in a number of ways to influence society and to inspire in it a desirable attitude to art – art understood in its broadest sense, that is to say including literature and music.¹¹³

Petrova evidencia ainda mais a importância do grupo, conferindo-lhe maior abrangência em seus campos de ação:

O *mundo da arte* chamava atenção à história e à cultura de diversos países, animando e renovando o interesse dos vários aspectos da vida artística, tais como o teatro, a ilustração e apresentação de livros, reprodução gráfica em grandes tiragens (cartões postais, gravuras em madeira e em metal, linoleogravura, cartazes). Toda esta atividade artística visava divulgar a cultura e se mostrou de enorme *importância* para a sociedade russa.¹¹⁴

Como a autora acima aponta, o teatro e as artes gráficas foram os maiores beneficiados com a atuação desse grupo. Diáguilev, mentor dos chamados *Balés Russos*, compreendia os espetáculos teatrais como verdadeiras obras de arte, dotadas de cor nos cenários e nos figurinos. Reunindo grandes nomes da pintura, da música e da dramaturgia, Diáguilev, unido a Benois e Mstislav Dobujínski, transportou a pintura para o teatro, fazendo dela uma atuante primordial nas composições dos espetáculos.



10. **Contos Mágicos (cartaz)**¹¹⁵,
Ivan Bilbin, 1903



11. **Passeio da Imperatriz Elizabeth,**
Alexandre Benois, 1903

¹¹³ BENOIS apud GRAY, op. cit., p. 37.

¹¹⁴ PETROVA, op. cit., p. 52.

¹¹⁵ “O cartaz consiste em um anúncio para a série de livros Contos Mágicos, que foi editada pela Expedição da Preparação dos Papéis Governamentais. O tema do cartaz é tomado do conto mágico sobre Ivan Tsarévitch, Pássaro de Fogo e o Lobo Cinzento, ilustrado pelo artista anteriormente (o livro saiu em 1901)”. (PETROVA, op. cit., p. 353).



12. **A Sultana Vermelha**,
Léon Bakst, 1910



13. Estudo para decoração do Balé **L'Après-midi d'un Faune**, Léon Bakst, 1912

Em resumo, pela singularidade de boa parte de seus integrantes descender de imigrantes estrangeiros, como ocorria com Benois – filho de uma família que residia na Rússia desde fins do século XVIII, quando Pedro, O Grande, “importou” artistas do Ocidente –, a formação do grupo em questão pretendia se constituir como um ponto de equilíbrio entre o resgate das tradições populares russas desejada pelos realistas e as produções artísticas ocidentais, também presentes na Rússia, mais vigorosamente em São Petersburgo. Nas palavras de Camilla Gray:

This international culture was a basic characteristic of the members of the 'World of Art' who felt it their mission to restore to Russia the culture which had been lost during the reign of the 'Wanderers'. [...] Their aim was to create in Russia as essentially international centre which would for the first time contribute to the mainstream of Western culture. To do this they set about restoring contact again with German, French and English ideas, as well as encouraging an interest in the national heritage, not only that of medieval Russia to which Abramtsevo colony had dedicated themselves, but also to the much neglected art produced under Peter and Catherine the Great which had been completely dismissed by the 'Wanderers' as alien.¹¹⁶

A partir de 1906, um pouco distantes da Rússia, os principais membros de O Mundo da Arte residiam ou passavam grande parte do tempo em Paris. No entanto, segundo Dempsey, o movimento Rosa Azul (*Golubáia Roza*) de Moscou, bem como o Velocino de Ouro (*Zolotóie Runó*), denominação homônima da revista em circulação (de 1906 a 1909)

¹¹⁶ GRAY, op. cit., p. 38-39.

desse grupo, tentou dar continuidade às atividades da organização anterior, de modo que, em 1910, O Mundo da Arte reestruturou-se e continuou a desempenhar um papel importantíssimo no que concerne às exposições que promovia pelas cidades russas. Ainda de acordo com Dempsey¹¹⁷, suas atividades perduraram até 1924, tendo sido montadas vinte e uma exposições com o que de mais vanguardista existiu na Rússia nesses quatorze anos.

A autora inglesa menciona a colônia de Abramtsevo em sua citação. Sobre esta, é necessário fazer algumas considerações pela geração de artistas que nela trabalhou. Como já dito anteriormente, ao passo que se desenvolvia O Mundo da Arte em São Petersburgo, muito movido por uma reação aos ideais revolucionários da *intelligentsia* dos anos 60 e 70 que inspiraram parte significativa do movimento realista, o Realismo já encontrara seus patronos e se desenvolvera como reduto do que de mais autêntico poderia existir do povo russo.

Savva Mamontov, empresário e amante da arte, nos anos 70, ao norte de Moscou, adquiriu a localidade de Abramtsevo, com o objetivo de torná-la um espaço educativo, artístico e social. Em 1871, um hospital foi construído, bem como, logo em seguida, a primeira escola da região. Esta, a cargo da esposa de Savva, foi acrescida de um ateliê de escultura, o que se constituiu, ao longo dos anos, como uma das principais atividades desenvolvidas na região. O intento do ateliê era o de servir tanto a artesãos que, tipicamente, já estivessem envolvidos com as tradições artísticas russas quanto a artistas que se interessassem pela ressurreição delas.

Em 1872, numa de suas viagens à Itália, Mamontov encontrou um grupo de artistas russos cujos nomes de destaque – o escultor Mark Antokolskyo, o pintor Vassily Polenov e o historiador da arte Adrian Prakhov – compartilhavam das mesmas idéias dos chamados Ambulantes, isto é, da necessidade de resgatar as tradições populares russas e de comprometer socialmente o fazer artístico. Alguns anos se passaram entre idas e vindas de Moscou até que o quarteto se empenhasse mais decididamente a criar e recriar uma cultura russa, não só não limitada às artes, mas destinada, sobretudo, à melhoria da vida do povo.

Em 1874, então, acompanhado pelos artistas que conhecera em Roma dois anos antes, bem como por Iliá Riépin que conhecera em Paris, Mamontov voltou a Abramtsevo, tornando-a uma localidade conhecida por defender aquilo que acreditavam ser a identidade do povo russo. Para a construção de uma igreja local, por exemplo, uma série de depoimentos, estudos, pesquisas e objetos foi recolhida e organizada, com o objetivo de se chegar o mais próximo possível do que seria um modelo medieval de igreja russa.

¹¹⁷ DEMPSEY, 2003, p. 63.

O teatro também foi estimulado e presenteado com a criação de uma primeira companhia teatral privada na Rússia. Os espetáculos gloriosos de Diáguilev que foram levados ao Ocidente tiveram sua origem nas idéias de Mamontov e de seu círculo de artistas, que entenderam a peça teatral como dotada de uma unicidade que interligava, necessariamente, cenário, pintura, música e encenação, que, juntos, constituíam o que era de fato a arte da dramaturgia. Seus espetáculos logo atraíram uma nova geração de artistas, bem como influenciaram os teatros imperiais que se renderam aos novos projetos de Mamontov. Este, que já contava com artistas como os irmãos Vasnetsov e os já citados Polenov e Riépin, passou a servir-se também dos trabalhos de Isaac Levitan, grande inovador da pintura paisagística¹¹⁸ e de Konstantin Korovin, se não o primeiro, pelo menos um dos primeiros artistas a incorporar os traços impressionistas em suas telas, depois do contato com as obras desse movimento quando de sua viagem a Paris em 1885.

Muitos dos artistas que trabalhavam com Mamontov eram ou seriam professores da escola de arte de Moscou, como foi o caso de Korovin e Valentin Serov. Este último, criado em Abramtsevo desde menino, foi estimulado por Riépin e se tornou um exímio retratista, muito embora nos primeiros anos de pintura tenha deixado sua marca em paisagens distintas, sempre movidas pelo espírito da experimentação no estilo, na técnica e na expressão.



14. O Grande Lago. Domotcanovo, Valetin Serov, 1888

¹¹⁸ Polenov também desenvolvia em seu repertório temático a pintura de paisagem, muito influenciado pelo pai da escola paisagística russa, Savrassov. No entanto, Gray afirma que Levitan é quem foi o responsável por verdadeiramente inovar nessa esfera temática (GRAY, op. cit., p. 16).



15. **O Mar Branco**, Valentin Serov, 1894

Tanto Serov quanto Korovin foram artistas-professores de extrema influência na escola de Moscou na primeira década do século XX, além de estabelecerem uma ponte com o grupo O Mundo da Arte de São Petersburgo, colaborando tanto na revista quanto expondo nas mostras organizadas por Diáguilev.

Ademais, em 1890, Serov apresentou a Mamontov Mikhail Vrubel, que já trabalhara na restauração das pinturas da Igreja de São Cyril em Kiev. Seu nome, embora não muito conhecido, teve imensa importância para o desenvolvimento do movimento de vanguarda na Rússia. Além da oposição à subordinação da pintura à temática social, Vrubel enxergou os ícones como obras de arte, com eles aprendendo a maneira como exploravam a bidimensionalidade do plano da tela:

The chief mistake of the contemporary artists who try to revive the Byzantine style is their lack of appreciation for the Byzantine artists' use of drapery. They make of it a mere sheet where they [the Byzantine artists] revealed so much wit. Byzantine painting differs fundamentally from three-dimensional art. Its whole essence lies in the ornamental arrangement of form which emphasizes the flatness of the wall.

[...]

The artist should not become the slave of the public: he himself is the best judge of his works, which he must respect and not lower its significance of that of a publicity stunt... to steal that delight which differentiates a spiritual approach to a work of art, from that with which one regards an opened printed page, can even lead to a complete atrophy in the demand for such delights: and that is to deprive man of the best part of his life...¹¹⁹

¹¹⁹ VRUBEL apud GRAY, op. cit., p. 32 e 34.

Suas pinturas, além de muitas vezes dotadas de um tom melancólico característico das obras simbolistas, ainda exploravam de maneira extraordinária e diversificada o espaço da tela, antecipando ou desenvolvendo questões suscitadas nos quadros de Cézanne, Monet e Matisse. Aliás, como Cézanne, a vida de Vrubel foi muita sofrida. O reconhecimento de sua obra foi quase nenhum durante o período de sua existência e, quando houve, ocorreu muito em função dos esforços de Savva Mamontov nesse sentido.



16. **O Conto Oriental**, Mikhail Vrubel, 1886



17. **Retrato de um Policial (Pechorin no Sofá)**, Mikhail Vrubel, 1889



18. **Orquídea**, Mikhail Vrubel, 1886-87



19. **Íris Branca**, Mikhail Vrubel, 1886-87



20. **O Demônio Sentado**, Mikhail Vrubel, 1890

As duas primeiras telas, apesar de serem de 1886 e 1889 respectivamente, exploram uma questão bastante difundida, posteriormente, na obra de Matisse. É sabido que a arte moderna, com o surgimento da fotografia, buscou conferir um outro *status* à pintura que não o de meramente representativa do cosmo. Cada artista ou cada movimento desenvolveu suas teorias ou seus questionamentos plásticos de uma maneira própria, mas todos eles trabalharam no sentido de perceber o espaço da tela como bidimensional e, portanto, dotado da possibilidade e da peculiaridade de conter e apresentar *uma pintura* e não uma cópia fiel do mundo existente. Matisse iniciou seus trabalhos no *Fauvismo*, mas foi como *Matisse* que ele escreveu seu nome na História da Arte. Sem enquadrar-se em qualquer estilo, a não ser no seu próprio, esse pintor questionou a linha gráfica na pintura, substituindo-a pela plástica, utilizando-a como um mero consolo para os olhos perdidos do espectador diante das grandes zonas de cor que compunham seus quadros.

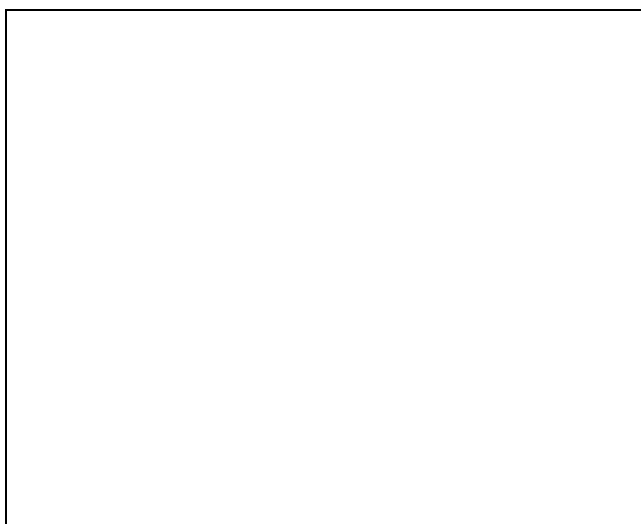


21. **Harmonia Vermelha**, Henri Matisse, 1908

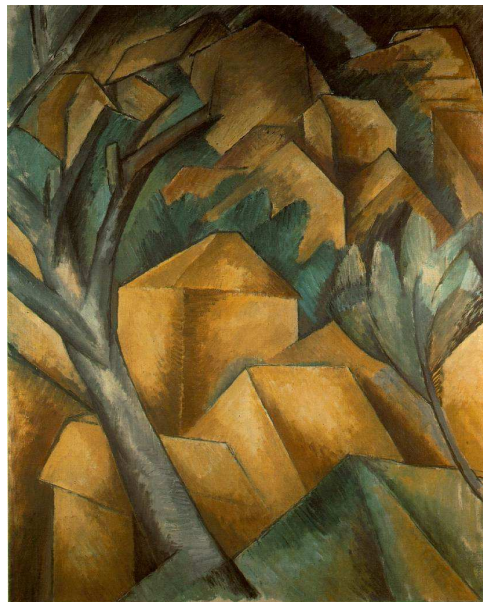
É bastante curioso como Vrubel antecipa essa característica matisseana. Na imagem 17, a decoração do sofá mistura-se à decoração do plano anterior, que não pode ser definida de forma segura como pertencente a uma cortina. Os móveis confundem-se nos diversos planos, muito próximos um dos outros ou até mesmo justapostos entre si.

Outra forma de explorar a bidimensionalidade da tela está presente nas imagens 18 e 19, só que agora mais próxima da vertente impressionista de Monet. Mesmo relevando que as duas obras sejam desenhos feitos em aquarela, pode-se ainda dizer que apenas a cor escura distancia o olhar do espectador da flor no primeiro plano, bastante estilizada e até diluída no seu entorno. No segundo caso, a audácia da utilização de cores muito claras em todo o papel elimina ainda mais a sensação de profundidade, uma proposição que será trabalhada por Malievitch em 1918.

Na imagem 20, o traço que impera, além do tom melancólico, é uma pincelada próxima à modulada de Cézanne, principalmente na lateral direita do quadro. A geometrização presente nesse espaço da tela ainda lembra a leitura que Picasso e Braque farão da obra de Cézanne até chegarem no Cubismo.



22. **Montanha de Santa Vitória**, Paul Cézanne, 1902-04



23. **Casas e Árvores**, Georges Braque, 1908

Assim se configurava o cenário artístico da Rússia de fins do século XIX e início do XX: o Realismo atentando para a necessidade de um comprometimento social da arte, a colônia de Abramtsevo resgatando as tradições populares russas, O Mundo da Arte rompendo as barreiras do horizonte cultural russo por meio de suas exposições, que faziam a ponte com

a produção do Ocidente, e a pintura transgressora de Mikhail Vrubel abrindo as portas para as mais diversas experimentações no espaço pictórico.

Malievitch nasceu e se constituiu como artista em meio a esse período de transição, de rupturas, de embates e discussões e, sobretudo, de revoluções. Não só de uma revolução político-social semelhante a que ocorreu em 1905 como também das que ocorreram no plano artístico, principalmente no de Kazimir a partir de sua chegada a Moscou.

Antes de continuar analisando o percurso seguido por Malievitch em sua trajetória artística, vale lembrar que a sua infância passada nos campos de Kiev, o contato com as tradições camponesas, a paixão pelos coloridos da natureza, a descoberta da pintura, tudo isso encontrou no Realismo, na sua transgressão temática e nos seus traços menos rígidos, a maneira mais condizente de apresentação pictórica do mundo aos olhos de Kazimir. Em outras palavras, houve uma cúmplice união entre os interesses nutridos pelo artista e as proposições sustentadas pelos realistas ou, ainda, uma confluência de desejos e crenças que eram constituídos no interior daquela realidade – e nela encontravam seu alento –, bem como sobre ela exerciam também sua influência. Em resumo, uma verdadeira via de mão dupla que determina e é determinada ao mesmo tempo. O mesmo tipo de reflexão pode ser desenvolvido acerca das poucas cidades pelas quais Kazimir passou e os artistas que conheceu. Fatos nunca exclusivamente determinantes, mas, com certeza, participantes significativos na possibilidade de escolha, por parte de Malievitch, de uma trajetória regida pela livre experimentação artística. Para que se compreenda melhor essa afirmação, é preciso mencionar que havia uma grande diferença pedagógica entre a escola de Moscou e a de São Petersburgo.

Como visto, a cidade de Moscou já era o reduto dos pintores realistas, que lá encontraram seus patronos e fomentadores desse estilo. Além disso, a escola de Moscou era conhecida por estimular a pintura de paisagens, ao contrário do que ocorria na capital. E ainda, desde a década de 50, houvera uma completa ruptura com o paradigma de ensino da Academia de São Petersburgo, já que o curso de três anos voltado para o desenho, para a gravura e para a escultura clássica foi substituído por uma liberdade total dos alunos moscovitas quanto à decisão e à escolha das cadeiras que gostariam de cursar. Para um amante da representação pictórica dos fenômenos naturais, como assim o era Kazimir a essa altura, nenhuma escola poderia se enquadrar melhor aos seus interesses do que a de Moscou, bem como a liberdade pregada pelo seu ensino artístico não poderia dar maiores asas a uma águia pronta para voar. Assim, quando Kazimir procurou por maior conhecimento técnico e lhe foi apontado pelos artistas que conheceu o caminho de Moscou e não o de São Petersburgo, isso, de alguma maneira, já indicava uma via menos rígida e mais contestadora

para sua trajetória artística. Entretanto, isso não significa dizer que a mesma via também não pudesse ser seguida por ele acaso tivesse viajado para a capital.

Feito esse pequeno lembrete, em 1904, quando Malievitch chegou a Moscou, sua pintura já estava bastante impregnada dos preceitos realistas, como atesta seu único quadro remanescente desse período – *Retrato da Mãe*, de 1900. Todavia, essa pintura já apontava também para o início de uma inclinação impressionista em sua obra. Simmen e Kohlhoff sustentam que, em 1903, Malievitch já experimentara pintar aos moldes impressionistas, pois tivera acesso a reproduções das obras desse movimento em revistas que circulavam na época¹²⁰. Vale a pena resgatar que uma das revistas em circulação era *O Mundo da Arte*, cujo primeiro número foi publicado em outubro de 1898. Nela, eram contempladas a arte russa em geral, desde os movimentos mais contemporâneos até o artesanato, e a arte ocidental, com grandes nomes franceses como, por exemplo, os impressionistas Degas e Monet. Como já dito anteriormente, o propósito da revista e das exposições promovidas por *O Mundo da Arte* era *a arte pela arte* (“*art for art’s sake*”¹²¹), sem submetê-la à religião, à política ou à propaganda social. Além disso, o impressionismo rondava as telas russas desde 1885, quando Korovin iniciou um processo de incorporação dos traços e das cores típicos desse movimento em sua pintura.

Voltando a Malievitch, o próprio artista, em suas notas autobiográficas, diz que ele já era um impressionista quando de sua viagem a Moscou e que já havia exposto suas obras como tal. Se era, poucas obras restaram para endossar essa caracterização, mas o mais importante é que foi em solo moscovita que esse ainda incipiente tom dado à obra de 1900 e aprofundado nas telas de 1903 ganhou de fato vulto, graças à coleção de Chtchukin que permitiu a descoberta e a observação das telas de Monet da séria *Catedral de Ruão*. Ao entrar em contato com elas, Malievitch, da mesma forma que se encantara com a pele da menina descascando batatas, também ficou maravilhado diante daquelas pinturas, que agora o encantavam pelas manchas de cor que constituíam a beleza das paredes da catedral.

O Impressionismo, alcunhado dessa maneira pelo crítico de arte Louis Leroy – que, diante da obra *Impressão, Sol Nascente* de Claude Monet, disse depreciativamente que aquilo nada mais era do que, de fato, apenas uma impressão –, buscava traduzir “a impressão visual de uma cena, [...] aquilo que o olho via [e não o] que o artista sabia”¹²². Camille Pizarro, um

¹²⁰ SIMMEN; KOHLHOFF, op. cit., p. 15.

¹²¹ GRAY, op. cit., p. 48.

¹²² DEMPSEY, op. cit., p. 15.

dos integrantes do grupo Sociedade Anônima de Pintores, Escultores e Gravadores¹²³, via a integridade da obra impressionista por “[...] ela se basear efetivamente na sensação e não em alguma forma de decoro cultural”¹²⁴. Enxergava nesse tipo de pintura mais do que um trabalho de luz e de cor; via um caráter socializante nela, reminiscência do movimento realista. Para Pizarro, a percepção empírica do mundo contida nas telas impressionistas carregava consigo uma vertente democrática.

Claude Monet interessou-se mais pela questão da cor e passou a empregar seus esforços numa análise pictórica da relação espaço-tempo. Escolhida uma paisagem, natural ou urbana, ele a pintava várias vezes num mesmo dia, produzindo uma série de obras que se diferenciavam em função da luz que incidia num determinado objeto (espaço) num horário específico (tempo). Assim ocorreu com a série *Catedral de Ruão* que tanto impressionou Malievitch. No entanto, aquilo que para o público em geral era uma tradução plástica das cores que o olho humano via refletidas na parede da catedral, para Kazimir, já consciente que seu fascínio maior recaía sobre a capacidade do homem de pintar a natureza do que na existência dela mesma, aquilo era mais do que uma simples apresentação da percepção do homem em relação ao mundo, era a própria tentativa de buscar a pintura nos fenômenos da natureza. Em outras palavras, tratava-se de pintar a própria pintura:

Ninguém observava a pintura propriamente dita, ninguém via o movimento das manchas coloridas, ninguém as via crescer de modo infinito: para eles, Monet, ao pintar esta catedral, esforçou-se por transmitir a luz e as sombras que estavam nas paredes. Mas isso é falso. Na realidade, todo o esforço de Monet recaiu nas próprias paredes da catedral. Não eram a luz e as sombras que constituíam a sua tarefa principal, mas a pintura que se encontrava na sombra e na luz... devemos dirigir nosso olhar pro que é pictórico e não para o samovar, a catedral, a abóbora, a Gioconda.¹²⁵

Assim, o Impressionismo, mais especificamente o de Monet, foi uma grande descoberta na vida do artista: além de incentivar a pintura ao ar livre e de trabalhar com uma paleta composta pelas cores primárias e suas complementares, que, com suas combinações, substituíam o tradicional claro-escuro (*chiaroscuro*), também ajudou o jovem artista Kazimir a reafirmar o seu interesse pela pintura enquanto pintura, questão que seria fundamental, anos mais tarde, para a sua ruptura com a arte figurativa.

¹²³ Essa sociedade foi criada por artistas que se sentiam lesados por serem sempre recusados nos salões oficiais. Após a criação do grupo, sua primeira exposição, aberta ao público em 1874, provocou o surgimento do termo impressionista para designá-los, conforme já explicado no corpo do texto.

¹²⁴ HARRISON, 2001, p. 30.

¹²⁵ MALIEVITCH apud NÉRET, op. cit., p. 13.

A partir desse momento, Malievitch volta-se completamente para esse estilo, tornando suas pinturas ricas em luz e cor, ambas pensadas e trabalhadas muito mais como componentes emanados da própria tinta do que como simples ferramentas para captar a aparência do mundo. Agindo assim, Malievitch mais uma vez demonstra o início de um salto que terminará com o Suprematismo, quando essas pequenas manchas de cor, de tinta, assumirão sua principal condição: a de ser pintura.



24. **Catedral de Ruão ao Meio-Dia,**
Claude Monet, 1894



25. **Catedral de Ruão ao anoitecer,**
Claude Monet, 1894



26. **Igreja,** Kazimir Malievitch
1905



27. **Paisagem com Casa Amarela,** Kazimir Malievitch
1906-07

O propósito que o levou a Moscou, estudar na *Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura*, não foi logrado, já que ele não obteve êxito nos seus exames de seleção para ingresso. Entretanto, o contato com coleções de arte particulares e o tempo que passou estudando no ateliê de Fiódor Rerberg (artista conhecido por preparar estudantes para os exames da escola de Moscou) foram muito frutíferos no sentido do contato que Kazimir estabeleceu com outras obras e artistas e no sentido das experimentações que realizou em seus quadros.

Ainda em 1905, quando Malievitch retornou a Kursk por volta de abril/maio, ele alugou um pomar que considerava o seu estúdio a céu aberto. Lá, pintando ao ar livre, com a primavera colorindo a paisagem, Malievitch demonstrou como o seu contato com a obra de Monet foi derradeiro para o amadurecimento de suas idéias. Não só sua pintura ganhou maior densidade em sua plasticidade como sua paixão pela capacidade do homem de pintar os fenômenos naturais foi reformulada; nesse momento, Kazimir começou a perceber que o tema era uma questão secundária, já que a pintura bastava-se por si só. Embora ainda atraído pelo colorido da natureza, seu interesse maior passou, agora, a recair sobre as manchas de cor, sobre a textura da fatura, sobre a pintura por ela mesma:

By working at Impressionism, I learned that an objective image was never one of its concerns. If there was still a likeness, it was only because the painter had not yet found a form that would portray painting “as such”, without evoking associations with nature and objects, without being an illustration or story, but a form that was a completely new creative fact, a new reality, a new truth.

[...]

Impressionism led me to look at nature again with new eyes, and nature in turn evoked new reactions in me, igniting my spiritual energy toward creativity, toward working on a completely different aspect of the phenomenon.¹²⁶

Malievitch, então, ao refletir sobre sua antiga influência, a pintura realista, afirmou continuar fascinado por ela, porém agora consciente de que ela aprisionava a pintura quando a submetia a uma determinada temática: “[...] and [os Ambulantes] put painting into the form this subject required”¹²⁷. Ele se via como tendendo a uma não-objetualidade, mas ainda preso à questão representativa. Ele pensava e pensava mas não conseguia descobrir se existia alguma forma – e, no caso afirmativo, qual seria – capaz de livrar definitivamente a pintura

¹²⁶ MALIEVITCH, op. cit., p. 173.

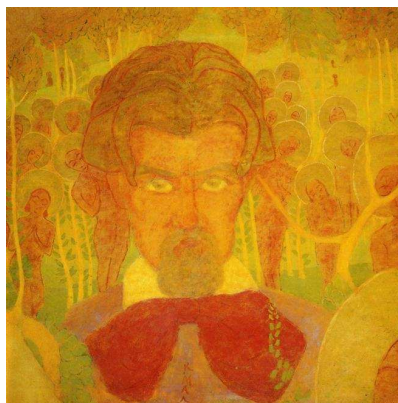
¹²⁷ Ibid., loc. cit.

desse subjugo representacional; uma forma capaz da realidade nela se transfigurar, uma forma originada das profundezas da estética, mas cuja beleza não lhe era inerente, mas possível de ser concretizada somente no plano artístico. Mais tarde, depois do contato com o Cubismo, Malievitch descobrirá que forma é essa e a tornará o ícone do seu tempo.

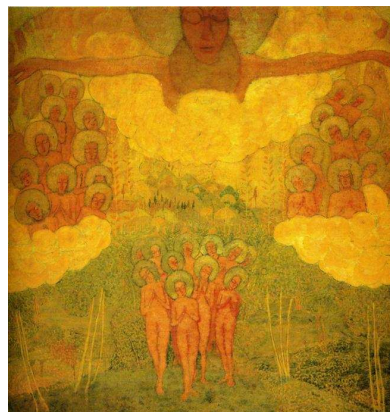
De volta a Moscou, Malievitch, que passara sua infância em contato com os ícones mas que, até o momento, não os concebia enquanto objetos artísticos puramente, percebe que eles representam muito mais do que é consagrado no campo da religião. Eles constituem o que se pode chamar de uma arte icônica. Para Malievitch, essa produção de ícones possui um indissociável vínculo com a arte dos camponeses, já que ela seria a expressão mais grandiosa do universo artístico camponês, a expressão máxima da pluralidade criativa e emocional dos *mujiiks*. Assim, além de rememorar sua infância e todos aqueles elementos decorativos camponeses que tanto o emocionavam, Malievitch também percebeu a maestria artística com que os ícones eram realizados. Sendo capaz de ver nos rostos representados não santos mas pessoas comuns, ele se interessou por aquele tipo de pintura e de pintor, que trabalhava a cor e a forma baseado numa interpretação puramente emocional do tema. Assim, Malievitch, segundo ele próprio, alcançou o terceiro estágio de seu desenvolvimento artístico, compreendendo que a arte icônica era a expressão do povo, enquanto a arte renascentista era a da aristocracia e a realista, a da camada média da sociedade, da *intelligentsia* e das mentes mais revolucionárias. Sem menosprezar a qualidade da tradição renascentista, ele a encavara como uma busca pela beleza, ao passo que a arte dos Ambulantes era voltada para a propaganda e para a denúncia da realidade social. O seu próximo passo nem seguiu a direção renascentista nem a realista: ele optou por caminhar paralelamente à arte camponesa, se imbuindo de um espírito primitivista.

É preciso lembrar, em primeiro lugar, a importância de Abramtsevo num estudo mais aprofundado da arte medieval russa. Pelo interesse dessa colônia na preservação dessas tradições, artistas, muitos dos quais professores na escola de arte de Moscou, voltaram-se para uma pesquisa mais minuciosa da linha e da pureza das cores contidas nos ícones. Em segundo, é devidamente oportuno mencionar que Malievitch interessou-se pelo que viu na Exposição *Rosa Azul* em 1907. No grupo homônimo à exposição encontravam-se artistas cada qual com suas características, mas todos reunidos em torno de uma leitura simbolista para seus trabalhos. Uma atmosfera poética e mística em torno da apresentação da realidade e uma sugestão de sentimentos como tristeza e, ao mesmo tempo, esperança eram algumas caracterizações que os uniam. Kazimir, sintetizando seus interesses e tudo que já observara

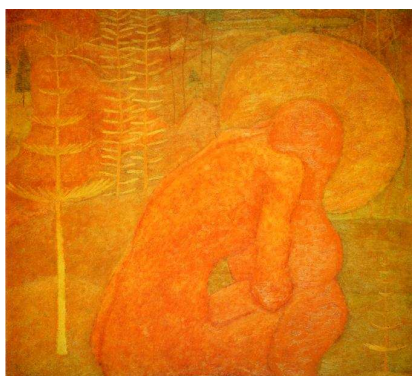
em termos artísticos, produziu, por pouco tempo, alguns quadros que podem ser considerados simbolistas sob uma base estrutural icônica.



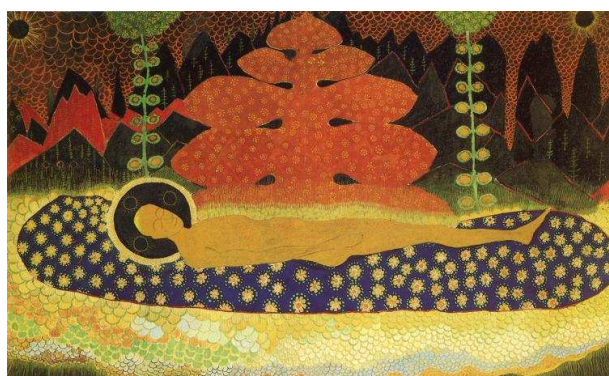
28. **Auto-Retrato**, Kazimir Malievtch, 1907



29. **O Triunfo do Céu**, Kazimir Malievtch, 1907



30. **Oração (?)**, Kazimir Malievtch, 1907



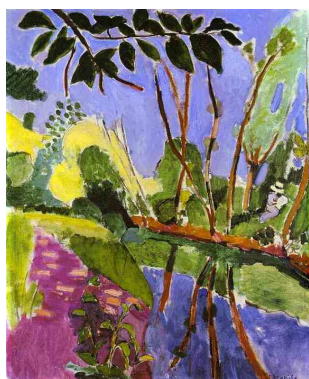
31. **O Sudário de Cristo**, Kazimir Malievtch, 1908

Ainda em 1907, Malievtch expôs doze desenhos na XIV Exposição da Associação de Artistas de Moscou, na qual também estavam presentes artistas como Mikhail Larionóv e sua esposa Nathália Gontcharova¹²⁸. Na primavera de 1908, a Exposição *Tosão de Ouro* (*Velocino de Ouro*) trouxe para a Rússia artistas como Matisse, Van Gogh, Gauguin e Braque. Em contato com a pintura leve e irônica dos seus contemporâneos russos e com o colorido das obras dos quatro ocidentais e da solução espacial encontrada por eles para a questão do plano da tela, Malievtch inicia uma série de pinturas que podem ser caracterizadas como *fauves*, muito embora estivessem longe de imitar o *Fauvismo* francês, já que continuavam a modelar-se ao interesse de Kazimir de resgatar as tradições camponesas russas.

Vale lembrar que, a essa altura, Pablo Picasso já pintara o quadro que deu início à sua trajetória cubista, *Les Femmes d'Alger*. Fica claro como a influência das artes

¹²⁸ Apesar de expondo no mesmo lugar, Kazimir só se tornará conhecido do casal em 1910.

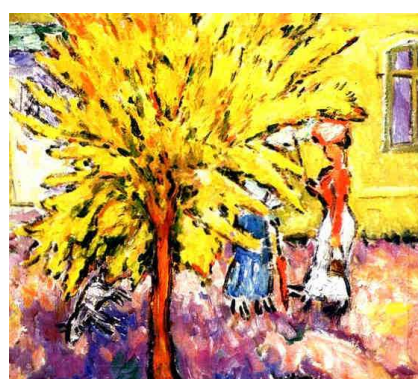
primeiras – ou mais comumente chamadas de artes primitivas – na pintura ocidental é bastante diferenciada da que muitas vezes buscaram os pintores russos. Como o próprio Matisse disse por ocasião de sua viagem à Rússia em 1911, os artistas russos não deveriam invejar o Ocidente e nem nele inspirar-se, já que eles tinham sua própria arte tradicional para apontar-lhes o caminho a ser seguido.



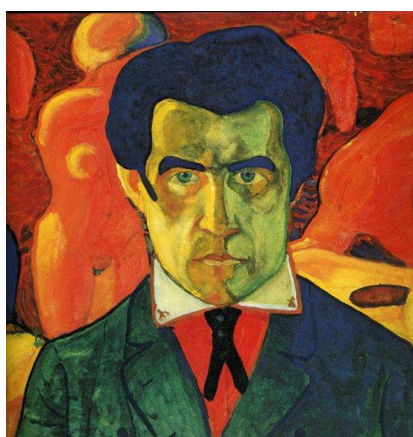
32. **A Margem**,
Henri Matisse, 1907



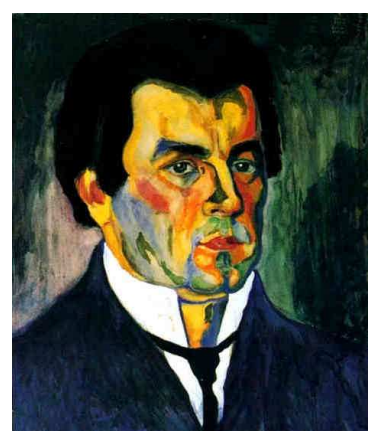
33. **Les Femmes d'Alger (O Version O)**,
Pablo Picasso, 1907



34. **A Árvore**,
Mikhail Larionov, 1910



35. **Auto-Retrato**, Kazimir Malievtch
c. 1909



36. **Auto-Retrato**, Kazimir Malievtch
1908 ou 1910-11

Os dois auto-retratos demonstram uma total liberdade na utilização das cores, sendo que o primeiro ainda sustenta uma seriedade e um posicionamento da cabeça e do corpo que resgatam a maneira como eram apresentadas as imagens nos ícones. Além disso, o olhar fixo presente nesses quadros, nada submisso, que encara o espectador e o alerta de estar atento a suas atitudes, perpassará toda a obra de Kazimir. Principalmente em fins dos anos 20, as figuras, principalmente de camponeses, serão apresentadas de frente, como se nada temessem, encarando e intimidando aquele que as observa. A facilidade com que Malievtch substituiu as

figuras sagradas por camponeses já ficara bastante evidente quando ele afirmou ver nos ícones não santos, mas pessoas comuns. De acordo com Marcadé, responsável por reavaliar a cronologia estabelecida para as obras desse pintor, muitas telas com essas mesmas características foram datadas propositadamente por Malievitch como tendo sido realizadas por volta de 1908 quando, na verdade, também pertenciam a esse período de fins da década de 20.

Vale ressaltar que, para além do conceito que envolve os trabalhos de Malievitch no sentido do desenvolvimento cada vez maior da autonomia do espaço pictórico, que já vinha sendo acompanhado pelo desejo de rompimento com a figuração, todas as experimentações realizadas por Kazimir no espaço plástico estão de acordo com a questão fundamental da arte moderna: romper com o espaço renascentista, a partir da libertação da pintura do subjugo representacional naturalista. Tanto o Impressionismo quanto o Fauvismo, bem como a própria arte icônica, cada qual a sua maneira, abdicam da perspectiva renascentista, negando a ilusão de profundidade na tela. Para esses movimentos modernos de vanguarda, a ênfase na bidimensionalidade do quadro era fundamental para conferir autonomia à pintura. A arte icônica, obviamente, não compartilhava dessa noção, mas, assim como ocorreu com a arte medieval no Ocidente, ela acabava enfatizando a planaridade da tela pela ausência da perspectiva e do claro-escuro davinciano.

Feita esse pequeno ressaltado, em 1910 nasce o grupo *Valete de Ouros*, cujos nomes de Larionóv e Gontcharova destacavam-se dentre os seus integrantes. Segundo Petrova, na linguagem oral, essa expressão remete a alguém sem escrúpulos, um trapaceiro ou vigarista, o que já confere um tom sarcástico ao nome da referida organização e de sua primeira exposição¹²⁹. A crença que unia os diversos artistas que compunham esse movimento era a vontade de restituir à arte russa a pureza e a simplicidade dos desenhos infantis e artesanais, além de promover uma criativa síntese entre a vanguarda ocidental e a arte popular russa.



37. **Vênus**, Mikhail Larionóv, 1912

¹²⁹ PETROVA, op. cit., p. 55-56.

A partir desse ano, Malievitch passa a pintar cada vez mais sob a égide do *Fauvismo*, ou melhor, do Primitivismo, mas utilizando-se, muitas vezes, de uma temática voltada para os trabalhadores e seus ofícios. Além da substituição da linha pictórica pela gráfica (contornos pretos evidenciando o limite da figura) e da liberdade de uso da cor, percebe-se ainda em alguns de seus quadros que a forma muitas vezes ovalada ou triangular do rosto das figuras remete aos rostos trabalhados por Picasso, bem como os seus corpos aludem às estruturas corporais dos ídolos pagãos. Apesar da extrema devoção à fé cristã que nutria o povo russo, Douglas afirma que muitas casas mantinham dentro seus pertences esse tipo de escultura. Nas palavras do próprio autor,

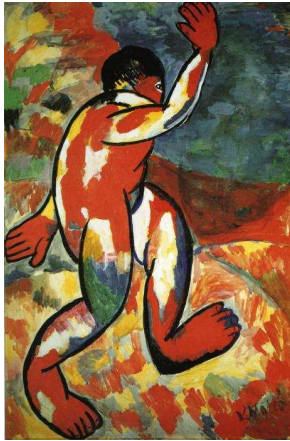
his primitivizing style, with its massive bodies and the heavy [ver imagem 44], somber features of the woman and child, is taken from the carved stone idols – the “stone women” – that are the remnants of pagan rituals. A source of wonder and veneration, these images of old Slavic nature deities could be found until quite recently in the fields throughout rural Russia and Ukraine (plate 7a). In spite of their profound Christianity, many peasants preserve elements of their pre-Christian natural religion, a phenomenon known to ethnographers as “double belief” or “syncretism”. The “stone women” serve to connect the modern rural population with its ancient roots in a most dramatic and concrete way.¹³⁰

Voltando à idéia de que a arte russa não copiava puramente o que era produzido no Ocidente, a obra malievitchiana representa um grande exemplo da originalidade que dispunham os pintores russos para recriar aquilo que lhes chegava do Ocidente. No caso de Kazimir, ele se servia de uma base ocidental para, a partir dela, seguir um rumo próprio, caracterizado por um olhar profundamente interessado tanto na modernidade artística de russos e de estrangeiros quanto na simplicidade técnica e, portanto, mais instintiva com que trabalharam antigos eslavos e na criatividade emotiva com que trabalhavam até hoje os camponeses. Em 1920, ele dirá, por exemplo, que o Primitivismo que tanto inspirava suas obras era, na verdade, uma busca pela simplificação da realidade; busca essa que não surgiu primeiramente em Gauguin, mas sim em Cézanne¹³¹, através da geometrização de suas formas. Assim, as faces triangulares e os corpos atarracados e geometrizados de seus camponeses, além de fruto de uma análise estética dos trabalhos de Picasso e de ídolos antigos, era também uma nova proposição a partir das teorias cézanneanas – até porque o Cubismo teve sua grande mola-mestra justamente em Cézanne:

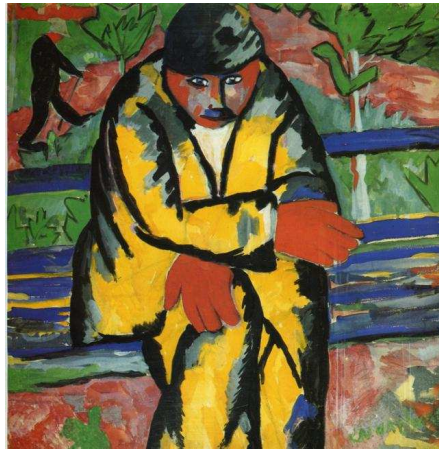
¹³⁰ DOUGLAS, 1994, p. 60.

¹³¹ Assim, como os demais artistas, Cézanne chegou ao conhecimento de Malievitch por meio das exposições organizadas na Rússia e, principalmente, por meio dos marchands Chitjukin e Morosov.

Nós notamos na arte uma aspiração ao primitivo, à simplificação do visível, nós chamamos a esse movimento *primitivismo*, mesmo quando se realiza no nosso mundo contemporâneo. Muitas pessoas atribuem a Gauguin este movimento primitivista original, mas tal não é correcto... O carácter primitivo aparente em muitos pintores contemporâneos é a aspiração à redução das formas a um corpo geométrico, e é a esta geometrização que Cézanne faz apelo, foi ela que ele indicou, reduzindo a natureza ao cone, ao cubo e à esfera.¹³²



38. **Banhista,**
Kazimir Malievtch, 1911



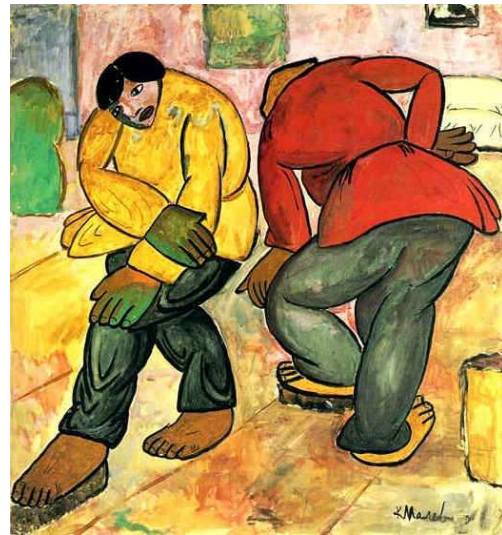
39. **Na Avenida,**
Kazimir Malievtch, c. 1911



40. **Homem com um Saco,**
Kazimir Malievtch, c. 1911-12



41. **Jardineiro,**
Kazimir Malievtch, 1911

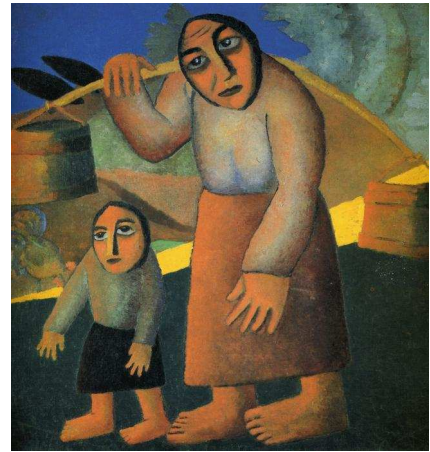


42. **Enceradores de Soalho,**
Kazimir Malievtch, 1911-12

¹³² MALIEVITCH apud NÉRET, op. cit., p. 21-22.



43. **Camponesas na Igreja,**
Kazimir Malievitch, c. 1911-12



44. **Camponesa com Baldes e Criança,**
Kazimir Malievitch, c. 1912

Em 1911, Malievitch expõe ao lado não só de Larionóv e Gontcharova mas também de Tátlin, que se tornará o grande nome do Construtivismo russo. Em 1912, é inaugurada a Exposição *Rabo de Burro*, que se afirma enquanto referência de arte russa, independentemente dos modelos ocidentais¹³³. Organizada pelo referido casal, o qual desvinculara-se do *Valete de Ouros* por considerar demasiada a reverência que se fazia ao Ocidente, essa exposição foi a última grande mostra de obras Primitivistas ou Neoprimitivistas, dela fazendo parte Malievitch. Na mesma época, uma outra exposição teve influência marcante na obra de Kazimir: a segunda mostra do *Valete de Ouros*, que trouxe Fernand Léger para o conhecimento dos russos.

No ano seguinte, a exposição *O Alvo* inaugurou o Raionismo. Fundado por Larionóv e Gontcharova, esse novo estilo assumiu categoricamente seus intentos abstratos para a pintura. Seus membros acreditavam que, quando pintavam, eles não reproduziam um objeto, mas sim os raios de luz que emanavam dele. Pelas Leis da ótica, muito grosso modo, só é possível enxergar um elemento qualquer porque ele, ao receber a luz, emanada de uma lâmpada ou do próprio sol, a reflete, e esta interage com a retina humana de modo que o tal elemento possa ser visto. Se a famosa frase de Paul Klee for lembrada – a arte não reproduz o visível; ela torna visível –, parece que nenhum outro movimento poderia ter incorporado melhor o papel que, mais tarde, Klee conferirá à arte. Na sua tentativa de abstrair o objeto, o Raionismo centrou-se no processo invisível por meio do qual o olho o vê, tornando visível o conjunto de raios que são refletidos por ele. Para Larionóv, se uma pessoa quisesse pintar literalmente um

¹³³ Principalmente a partir de 1912, a Rússia assumirá sua força enquanto produtora de movimentos artísticos autênticos e seguirá por essa via própria, durante os próximos anos, com as abstrações lírica (Kandinski) e geométrica (Suprematismo e Construtivismo).

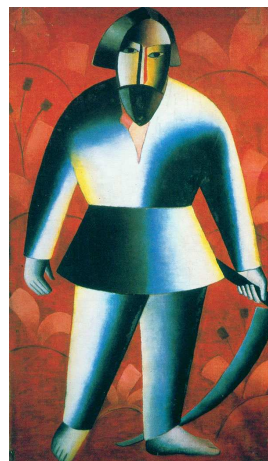
objeto, então ela deveria representar todos os raios que, refletidos por ele, possibilitavam a sua visualização.

Alguns outros grupos formaram-se entre 1910 e 1913, cada qual defendendo seus preceitos; no entanto, para não alongar em demasiado o espaço reservado para a abordagem desses movimentos, foram citados apenas aqueles que tiveram uma relevância maior na trajetória de Malievitch, seja pelo contato travado com seus membros, seja pelo conhecimento de novos estilos que as exposições organizadas por eles possibilitaram.

Retomando o ano de 1912, quando Kazimir conheceu o trabalho de Léger, torna-se evidente o impacto desse encontro em sua obra: desde então, Malievitch passou a trabalhar sob aquilo que ele denominou *Realismo Transracional*, cujo pleno sentido poderá ser compreendido ao longo das próximas páginas. É bom lembrar que o Cubismo de Fernand Léger distinguia-se do de Picasso e Braque pela forma cilíndrica e pela cobertura metalizada que ele atribuíra àquilo que apresentava em suas telas. Kazimir, ao assimilar esse tratamento plástico, percebeu que essa simplificação do corpo humano possibilitada pelas formas do cone e do cilindro, bem como a estrutura metálica que parecia recobrir a figura, levava a um processo de desnaturalização das formas humanas e, conseqüentemente, a um abandono, ainda que tímido, da vinculação entre pintura e realidade.



45. **Colheita do Centeio**, Kazimir Malievitch, 1912



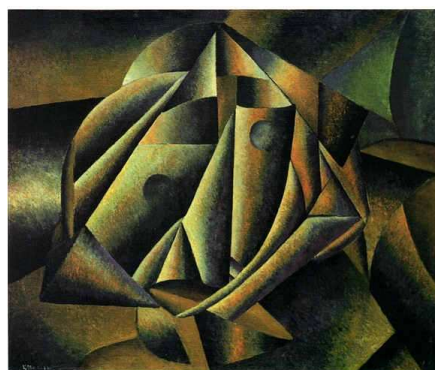
46. **O Ceifeiro**, Kazimir Malievitch, 1912

Vale observar como a temática do trabalho, principalmente no campo, não se afastou da pintura de Malievitch, demonstrando como, desde o Primitivismo, Kazimir olhava atentamente para a questão do movimento, para a ação que é sempre desenvolvida na realização de um trabalho. À cor, Malievitch também não renunciou, muito embora o

Cubismo Analítico, fase desse estilo que estava em vigência na Europa no momento, oriente a pintura na direção do uso de cores escuras e cinzentas, na tentativa de conferir a ela *status* científico a partir da utilização de tons “típicos de máquina”. Ademais, nessas obras, ele ainda não esfacela o fundo da imagem para sugerir a anulação seqüencial de planos, característica tão presente e marcante também do Cubismo Analítico. Um pouco depois, entretanto, Malievitch inicia o processo de ruptura com a relação distanciada entre figura e fundo, experimentando uma plasticidade mais próxima de Picasso e Braque.



47. **O Lenhador**, Kazimir Malievitch
1912



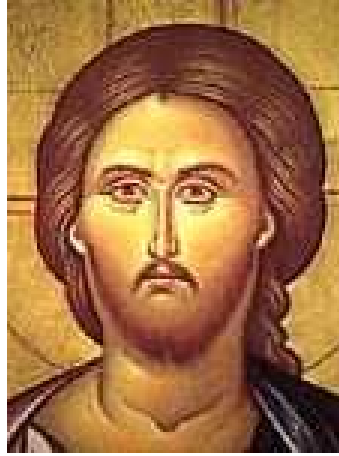
48. **Cabeça de Camponesa**, Kazimir Malievitch
1912-13

Ainda que possa parecer que o Ocidente dita a trilha que Malievitch segue no desenvolvimento de sua obra, assumir isso como verdade seria desconsiderar todo o movimento de retomada da arte popular russa que vinha ocorrendo desde o século XIX, muito influenciado pelas idéias lançadas pela *intelligentsia*. Por esse motivo, é preciso buscar na pintura de Kazimir não só a influência ocidental, mas que desdobramento Malievitch dá a ela, conduzindo-a numa linha que parece reger toda a sua obra e que é relevada no desenvolvimento de sua teoria. À geometrização das facetas recompostas no plano da tela, Malievitch une a manutenção da cor, evidência da forte influência que a arte popular multicolorida da Ucrânia e da Rússia ainda tinha sobre ele, o contínuo interesse pela vida campestre, presente na temática do trabalho camponês, e a composição das formas cilíndricas facetadas numa estrutura icônica de arranjo na tela¹³⁴.

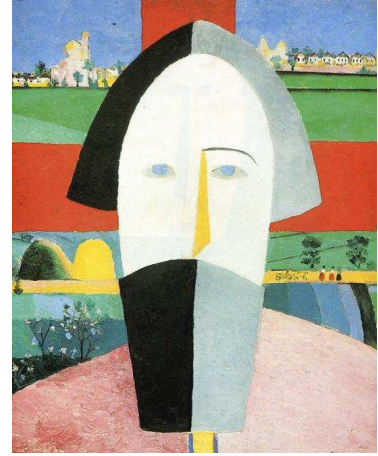
¹³⁴ A imagem 51, embora do final dos anos 20, foi nesse momento referida e ilustrada para facilitar a compreensão da relação entre o quadro de 1913 e o ícone do século XV.



49. **Retrato Terminado de Ivan Kliun**, Kazimir Malievitch, 1913



50. **Cabeça de Cristo**, c. séc. XV



51. **Cabeça de Camponês**, Kazimir Malievitch, c. 1927-32

Sobre essas três imagens, Marcadé elabora uma interessante associação entre os olhos de Cristo e o olho fragmentado e deslocado do retrato de Malievitch:

Na pintura de ícones [...], os olhos são os das faces de Cristo, muito abertos, olhando do interior através do visível, a verdadeira realidade. Mas no *Retrato Aperfeiçoado de Ivan Vassilievitch Kliunkov*, o olho icônico (o do arquétipo iconográfico chamado “o olho que vê tudo”, isto é, “Deus”), sofre uma “deslocação” (“*sdvig*”), numa perspectiva de ora em diante “transmental”. No desenho da antiga colecção Leporskaia (il. p. 25), onde este olho, com as suas duas partes desajustadas, choca perpendicularmente com o eixo do nariz, representado por meio de um paralelepípedo alongado, aparece o sentido parabólico da dupla visão: olho exterior e olho interior, ver e saber, percepção e conhecimento...¹³⁵

O Futurismo, vindo da Itália, também não passou ao largo dos olhos atentos de Kazimir. Em fevereiro de 1913, um mês antes da exposição *O Alvo*, da qual Malievitch participou, o artista já declarara para um grande amigo seu, Mikhail Matiúchin¹³⁶, que a única direção significativa que a arte deveria seguir era a do Cubo-Futurismo. Ao contrário de seus amigos Larionóv e Gontcharova, Kazimir não estava tão preocupado ou incomodado com a influência que o Ocidente poderia exercer na arte russa. Sua intenção, já semeada na sua fase impressionista, era buscar um meio de expressão que justificasse a pintura pela pintura, uma abordagem que abnegasse o objeto e pudesse ser universal. Daí talvez se explique a

¹³⁵ MARCADÉ apud NÉRET, op. cit., p. 32.

¹³⁶ Matiúchin fazia parte da organização *União da Juventude*, a qual reunia os grandes nomes da vanguarda russa do período. Quando da viagem de Matiúchin a Moscou, em 1912, uma grande sintonia de idéias aproximou Kazimir desse artista futurista, o qual convidou Malievitch a fazer parte dessa associação em 1913.

quantidade imensa de experimentações que Malievitch fez no plano pictórico, principalmente entre 1912 e 1913. O cubo-futurismo foi, justamente, uma forma que Kazimir encontrou de inovar partindo desses dois estilos, unindo a questão temporal mais acentuada nos futuristas com a questão espacial própria dos cubistas.

Agora talvez caiba uma ligeira explicação sobre os principais fundamentos desses dois estilos. O Futurismo originou-se na Itália por meio do poeta Filippo Tommaso Marinetti, o qual, já em 1908, escrevera um manifesto declarando suas idéias futuristas. No entanto, foi somente em fevereiro de 1909 que Milão começou a ouvir os ecos desses pensamentos, perdidos, até então, no prefácio de um dos seus volumes de poesia. Algumas questões fizeram do Futurismo um importante movimento de vanguarda no início do século XX: em primeiro lugar, segundo Lynton, ele deu início à tradição de divulgação das crenças de um movimento em manifestos artísticos¹³⁷; em segundo, na sua aversão a qualquer resquício do passado, promoveu uma busca incessante por novas formas de expressão que fossem mais condizentes com a modernidade, que expressassem os novos mitos que agora regiam a vida dos homens – a velocidade e o dinamismo; em terceiro, nessa busca, influenciou decididamente a poesia e a música, sendo este último campo presenteado com as criações de Luigi Russolo – as músicas-ruído; em quarto, pelo seu contato muito próximo com o Cubismo, o Futurismo alimentou e foi alimentado por esse movimento e, portanto, serviu de fonte de inspiração para muitos artistas de variadas cidades e distintos países; e, em quinto, após a morte de dois de seus integrantes nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, esse movimento, partindo de Marinetti, apoiou a conquista do poder na Itália por Mussolini. Muitos outros pontos poderiam ser abordados, como a agressividade com que os membros desse grupo se portavam em suas palavras e em suas atitudes do dia-a-dia, a contradição presente em algumas de suas idéias, a adesão das mulheres a esse movimento a despeito do desprezo a elas apregoado no manifesto futurista, o serviço que os ideais desse estilo prestaram ao poder político; todavia, melhor é limitar sua abordagem ao papel que desempenhou para os artistas russos nos anos 10. O Cubismo, por sua vez, mais correntemente conhecido, tem sua proposta fundamental no esfacelamento da figura e do fundo e na recomposição das partes originadas desse recorte no plano bidimensional da tela; dessa forma, ao contrário de representar apenas um ângulo de visão, o pintor explicita vários outros, já como desejava Cézanne. Além disso, nessa recomposição, a mistura das facetas referentes à figura e ao fundo possibilita uma anulação da ilusão de profundidade acarretada por uma visualização seqüencial dos planos, o que

¹³⁷ LYNTON, 2000, p. 71. O documento encontra-se ao final, na seção *anexas*.

soluciona, para o Cubismo, a questão primordial que se coloca para os movimentos de vanguarda: buscar na ênfase da planaridade do quadro a autonomia da pintura enquanto pintura.

Com suas pinturas cubo-futuristas, Malievitch conseguiu que o fundo da imagem fosse tão dinâmico quanto a representação do trabalhador e da atividade que ele exerce. É uma total fusão do tempo e do espaço, por meio do esfacelamento e da recomposição dos pedaços referentes ao processo de execução daquela atividade. Em outras palavras, nos quadros de Malievitch vê-se uma representação da cronofotografia recortada daquele movimento, que nada mais é do que instantâneos sucessivos do ofício realizado. O interesse de Kazimir pelo desenvolvimento cada vez maior e mais complexo da geometrização cézanneana reside no fato dele notar que é através dela que ele conseguirá, cada vez mais, renunciar ao objeto, renunciar à figuração.



52. **O Amolador: princípio da animação,**
Kazimir Malievitch, 1912-13



53. **Mulher com Baldes: decomposição
dinâmica de Camponesa com Baldes,**
Kazimir Malievitch, 1912

É preciso ter em mente que, a essa altura, Kandinski já realizara, em 1910, sua *Primeira Aquarela Abstrata* e escrevera, no mesmo ano, seu livro mais conhecido, *Do Espiritual na Arte*, no qual ele descreve o processo de experimentação que envolve a criação artística.

Já participando de debates sobre arte contemporânea, Malievitch se dedica cada vez mais a refletir sobre todas aquelas questões que, já na sua fase impressionista, tumultuavam seus pensamentos. Foi então que, em julho de 1913, Matiúchin convida Kazimir para ajudá-lo a pensar e a montar a Ópera *Vitória Sobre o Sol*, escrita por Aliexsiei Krutchônkykh. Dessa amizade promissora, surge uma parceria entre os dois artistas que leva Matiúchin a criar a

música e Malievitch a projetar os cenários e os figurinos com formas geométricas, preferencialmente pintadas nas cores primárias, as quais geometrizaravam todo o espetáculo, desde a decoração até os corpos dos atores, principalmente quando estes vestiam máscaras que acentuavam seu anonimato. Segundo Néret, essa ópera constituiu um marco para as artes do século XX, apresentando-se como uma performance que, hoje em dia, teria o nome de *happening*¹³⁸. Ela causou um grande rebuliço, foi motivo de comentários positivos e negativos. Para Matiúchin, restaram os bons frutos, que ele descreveu da seguinte forma:

[...] De tal modo as palavras eram fortes pela sua força interior, de tal modo eram poderosos e terríveis os cenários e os futuroslavos como nunca se tinham visto, tal era a ternura e a sutileza da música que se enrolava em redor das palavras, dos quadros e dos hércules futuroslavos que tinham vencido o Sol das aparências baratas e ascendido a sua própria luz no interior de si próprios.¹³⁹

Se tão majestosa essa ópera se apresentou aos olhos do público, mais ainda ela foi aos olhos de Malievitch, para o qual ela se cristalizou como um verdadeiro marco: quando da publicação do libreto da ópera, Malievitch insistiu muito que pelo menos um de seus desenhos do cenário fosse incluído; esse desenho nada mais era do que o seu famoso quadrado preto, esquema que representava o pano de palco de uma das principais cenas da ópera. Com certeza esse esboço gráfico ainda não era a pintura que inauguraria o Suprematismo em 1915, mas, com certeza, já constituía a semente que rapidamente germinaria. Daí compreender-se o porquê de Kazimir sempre insistir que o surgimento do Suprematismo remonta a 1913. Na carta escrita ao amigo Matiúchin, em 1915, ele diz:

Krutchonik me contou que você editará *Vitória sobre o sol* e que você gostaria de incluir meus desenhos para o cenário. Eu lhe serei bastante grato se você incluir somente o meu desenho do pano de fundo no ato em que se dá a vitória. Achei na minha casa um projeto e achei-o agora bem a propósito para ser publicado no livro.¹⁴⁰

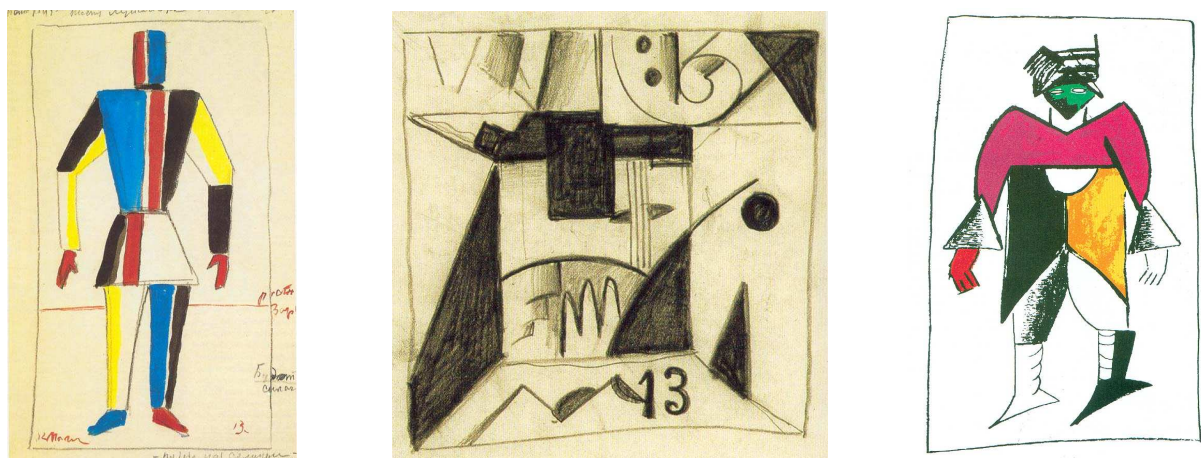
Para que fique ainda mais clara e justificada sua importância, nessa ópera, Malievitch pôde constatar o poder da forma geométrica, como se portava num cenário composto apenas por elas, como ganhava autonomia, como sua plenitude e beleza no espetáculo lhe eram

¹³⁸ NÉRET, op. cit., p. 44.

¹³⁹ MATIÚCHIN apud Ibid., p. 47.

¹⁴⁰ MALIEVITCH apud STIGGER, op. cit., p. 119-120.

próprias, sem necessidade de associação com qualquer figuração. A certeza de Malievitch quanto aos encantos daquelas formas como donas exclusivas de sua existência era tanta que foi exatamente o desenho de um único quadrado que ele insistiu que fosse publicado no libreto da ópera. Além disso, é muito sintomático que esse quadrado fosse o esquema do pano que compõe justamente o ato em que os futureslavos proclamam a vitória sobre a luz que emana de outro ser, encontrando em si próprios uma fonte de energia ainda mais poderosa. Se os futureslavos forem vistos como formas geométricas (figurino) envoltas pela forma pura do quadrado (pano de fundo) e o sol como a realidade ou a figuração, a cena mostra a grande libertação dessas formas do subjugo daquilo a que elas estavam sempre atreladas, por meio de uma dependência que alimentava sua existência. Era a vitória da supremacia das formas geométricas, a vitória do quadrado, forma puramente criada pela mente humana, fruto da cognição do homem, forma da qual todas as demais – triângulo, retângulo, círculo etc. – são desdobramentos.



54. Projeto de figurino e cenário para a **Ópera Vitória Sobre o Sol**, Kazimir Malievitch, 1913

Muitas críticas recaíam sobre artistas como Malievitch que, com suas formas geométricas, pareciam não apresentar nada mais do que a pintura pela pintura. É bem verdade que essa foi sempre a meta de Kazimir, mas nunca à custa do esvaziamento da carga intelectual e emotiva de sua pintura, como acreditavam alguns. Nada era mais caro a Kazimir do que a emoção contida no ato de pintar. Fora isso que o despertara enquanto criança para essa atividade artística e era isso que continuava a movê-lo até então. Além disso, para ele era incontestável a necessidade de elaborar uma teoria coerente para mostrar ao mundo como a ausência do objeto na pintura constituía o verdadeiro realismo representado na tela. Assim

como Larionóv cria que a plenitude do objeto só poderia ser representada no plano pictórico se os raios de luz dele emanados fossem pintados, Malievitch, ao distanciar-se do Raionismo e aproximar-se do Cubismo e do Futurismo, acreditava que, sob os efeitos do seu Realismo Transracional – aquilo que vai além da razão –, não era a plenitude do objeto que interessava, mas sua pulverização, já que era a partir dela que os elementos que compunham esse objeto poderiam ser contrastados pictoricamente. Nesse sentido, sem dúvida o fim almejado era a pintura; mais especificamente, aquilo que existe de pictórico no embate dos elementos constituintes de um objeto, a pintura contida no objeto, a mesma pintura que o seduzira na série *Catedral de Ruão*, pintura essa que era encontrada na própria natureza ao invés de ser compreendida como uma simples ferramenta de representação dos fenômenos naturais. No entanto, por mais que o fim fosse esse, para se conceber esses elementos constituintes do objeto, era necessário dele partir de uma forma *intuitiva*, isto é, *intuir* aquilo que, em suas combinações e enlaces, fizesse parte daquela totalidade que queria traduzir Larionóv e tantos outros artistas de sua época.

Tendo isso em mente, é ainda mais fácil compreender o interesse de Malievitch pela arte icônica, já que os ícones prestam-se como elementos exemplares para essa nova relação com o objeto. Em outras palavras, mais do que a pintura própria do ícone, o que mais seduzia Malievitch nessa arte era a ausência do ser retratado, a relação intuitiva que o pintor precisava alimentar para suprir a ausência do modelo representado. Daí ele sempre se referir à fervorosa capacidade criativa do camponês. Nas palavras de Marcadé,

Maliévitch não foi influenciado apenas pelos aspectos formais do ícone; com uma intuição genial, ele captou a questão filosófico-teológica em torno ao ícone: a presença real não está na imagem simbólica representada, mas na *relação* entre esta e o modelo ausente: “a invisibilidade da imagem é a fonte da visibilidade do ícone”.¹⁴¹

Assim, do mesmo modo que Reis Filho sustenta que a modernidade na Rússia se apresentou como uma modernidade alternativa, talvez a pintura de Malievitch também assim o tenha sido, *alternativa*. Alternativa tanto às propostas que vinham do Ocidente quanto alternativa no que tange à arte popular camponesa. Seu fio condutor era justificar a pintura enquanto pintura, valendo-se, para isso, de inúmeras propostas artísticas cujos desdobramentos malievitchianos levavam a uma fusão e completa reformulação de todas elas. Nessa sua trajetória, elaborou uma teoria e uma pintura que se relacionavam com o objeto

¹⁴¹ MARCADÉ, 2002, p. 105.

intuitiva e sensivelmente, relação essa que ele denominará de *Novo Realismo Pictórico*, posteriormente nomeado de *Suprematismo*. Daí ser tão complexo enquadrar os quadros de Malievitch em estilos importados do Ocidente, como Impressionismo, Fauvismo, Cubismo e Futurismo.

Esse termo realismo aparecerá sempre nas nomeações de Kazimir. Sua fase cubo-futurista é, por exemplo, em função de todos os motivos acima explicitados, uma fase *Realista Cubo-Futurista*. E, por trás de todas as suas terminologias, existe sempre o desejo não de transmitir objetos e sim de fazer um quadro, mas sempre partindo daquilo que vai além da razão, a intuição:

Os objectos têm em si uma quantidade de momentos temporais, o seu aspecto é variado e por consequência sua pintura é também variada. Todos estes aspectos temporais dos objectos e a sua anatomia (camada de madeira, etc.)... foram tomados pela intuição como meio de edificação do quadro; graças a isso, estes meios eram construídos de tal maneira que o carácter inesperado do encontro de duas estruturas anatómicas deu uma dissonância de grande força de tensão, o que justifica o aparecimento de partes de objectos reais em locais que não correspondem à natureza. Assim, em proveito das dissonâncias dos objectos, privámo-nos de ter uma representação da totalidade do objecto. Podemos dizer com alívio que deixámos de ser camelos com duas bossas, carregados com a confusão acima mencionada.¹⁴²

Com isso em mente, Malievitch parte para aquilo que ele denominará Alogismo, última etapa anterior ao Suprematismo. Como se corporificasse o *nonsense* dadaísta, Kazimir passa a usar recortes de jornal, revistas e alguns outros materiais colados sobre a superfície da tela. Mais do que enfatizar a planaridade dela com papel colado, ele ainda estimulava a mente do espectador a tentar estabelecer relações entre, por exemplo, a Mona Lisa e o anúncio de um imóvel em Moscou, uma escada, um peixe e uma igreja, que evidentemente parecem não possuir uma associação lógica, mas que sugestionam a mente a pensar se um pedaço de papel com a imagem da pintura de Leonardo da Vinci não vale tanto ou não representa tanto quanto um pedaço de jornal com anúncio de aluguel de um apartamento. Entretanto, mais do que estimular a mente a esse tipo de pensamento, essa associação insólita pretende encorajar o espectador a não precisar estabelecer conexões entre as imagens ali presentes, e isso inclui a sugestão de raciocínio citada acima, pois só assim ele conseguirá abstrair totalmente o significado corrente daquelas imagens e, com isso, não mais chocar-se diante de suas

¹⁴² MALIEVITCH apud NÉRET, op. cit., p. 41.

sobreposições. As colagens de Malievitch nada mais pretendem do que rumar em direção à pura abstração. Com o significado abstraído, as imagens não se igualam ou se diferenciam conceitualmente; elas apenas se assemelham ou se distanciam pictoricamente. Sem submeter essas imagens à realidade, tudo passa a ter sentido e a ser possível no plano pictórico, justamente porque aquilo se torna exclusivamente uma *pintura*.



55. Eclipse Parcial: Composição com Mona Lisa,
Kazimir Malievitch, 1914

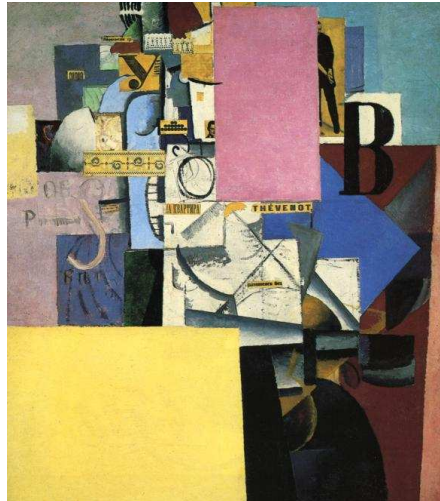
É preciso ressaltar que o contato com Matiúchin e Krutchônkyh, bem como com Burliuk e Khliébnikov, possibilitou, segundo Stigger, o contato com a experiência do *Zaum*, poesia baseada numa linguagem transmental, destituída de significado. Embora esse contato tenha, definitivamente, exercido influência expressiva sobre as idéias de Malievitch, a sua pintura terá sempre um significado, até mesmo quando o significado for a pintura por ela mesma, como parecem sugerir os quadros alógicos de Malievitch. Em grande parte deles, utilizando apenas tinta e nenhuma colagem – muito embora o olho humano possa confundir-se nesse sentido –, existe uma inscrição na parte de trás das telas que sustenta, por exemplo, “justaposição alógica de duas formas, vaca e violino, enquanto momento de luta com a lógica do natural, do sentido e dos preconceitos pequeno-burgueses”¹⁴³. O quadro que contém essa inscrição na sua parte traseira é de 1914, ano de início da Primeira Grande Guerra, e, portanto, ano em que o movimento dadaísta questionava os valores e gostos burgueses que levavam o mundo a tal deplorável conflito. Nas palavras de Argan,

O movimento Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte. [...] Esta deixa de ser um modo de produzir valor, repudia

¹⁴³ STIGGER, op. cit., p. 143.

qualquer lógica, é ‘nonsense’, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso. [...] Ela documenta um processo mental, considerado estético por ser gratuito. É nonsense no nonsense, mas positivo porque o comportamento do mundo, que pretende ser lógico e é insensato, é um nonsense negativo e letal. Todavia, o nonsense, o acaso também podem ter uma coerência e um rigor próprios. Desfinalizada e desvalorizada, a arte já não é senão um sinal de existência; significativo, porém, quando tudo em redor é morte¹⁴⁴.

Já com os desenhos da ópera *Vitória Sobre o Sol* na mente, Kazimir parte para trabalhar essas colagens, que foram muito influenciadas pelas colagens cubistas de Picasso e Braque, com formas quadrangulares que ocupam parte significativa da tela e que se colocam sobrepostas ao que está atrás, denotando a importância delas na composição pictórica. Essas formas quadrangulares coloridas ganham tamanha magnitude que nada mais pode superá-las, nem mesmo a pintura de palavras, de outras figuras e formas ou, até mesmo, os recortes de jornal, que são fragmentos concretos da realidade que por tanto tempo se quis representar. A tela era, agora, o lugar da realidade da pintura e essas formas geométricas pintadas eram a expressão máxima dessa nova realidade, que afirmava sua superioridade ocupando o primeiro plano da tela.



56. **Mulher numa Coluna de Anúncios**, Kazimir Malievitch, 1914

É bom lembrar que além das colagens cubistas que já agregavam materiais externos à tela, Tátlin havia exposto pela primeira vez, em maio de 1914, seus chamados Contra-Relevos. Para ele, os materiais utilizados para a realização de uma obra são mais significantes do que a imagem que esta possa representar (figuração), pois, mais do que reflexos de uma realidade, eles são os próprios componentes dessa realidade, uma parte concreta do mundo

¹⁴⁴ ARGAN, op. cit., p. 353.

real. Partes estas que são apresentadas como tais, como simples materiais que estabelecem relações efetivas de tensão e de inter-relação entre si e com o espaço real do espectador em função de sua tridimensionalidade. Tátlin era o maior expoente do Construtivismo russo, ou seja, de um movimento criado em princípios do século XX, caracterizado por construções de estruturas tridimensionais, elaboradas com materiais os mais diversos, destacando-se os transparentes e os vazados. Tais estruturas eram colocadas diretamente no chão, sem pedestal, tornando-se assim parte integrante do mundo do espectador. É a aproximação cada vez mais estreita entre arte e espaço de vida. Além disso, para Tátlin, a verdadeira importância da arte estava no cumprimento de um papel político-social no mundo e, por esse pensamento, é fácil compreender o porquê do Construtivismo ser um movimento voltado para uma arte funcional, comprometida tanto com a propaganda política quanto com uma nova estética, a qual permearia a vida cotidiana através da sua aplicabilidade na indústria – característica essa que será absorvida e propagada fundamentalmente pela *Bauhaus*¹⁴⁵. Em suma, Tátlin concebia a arte como “ativamente filosófica, eficazmente política e tecnologicamente produtiva”¹⁴⁶.

Na emblemática história de como nasceu o *Quadrado Preto*, Malievitch, insatisfeito com o resultado de um dos seus quadros, mergulha o pincel em tinta preta e pinta um quadrado recobrimo a antiga composição e, daquele quadro monocromático, desenvolve uma série de outras pinturas abstratas geométricas que inauguram o *Suprematismo* na tela:

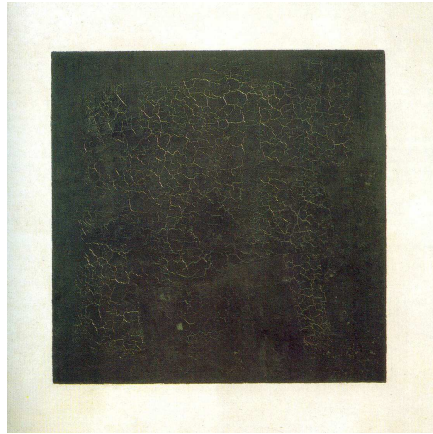
Rejeitámos a razão apoiando-nos no facto de que uma outra razão cresceu em nós, a que por comparação com a que rejeitámos, podemos chamar *para lá da razão*, mas que também é regida por uma lei, uma construção, um sentido, e apenas quando a compreendermos alcançaremos uma obra fundada na lei desse *para lá da razão* verdadeiramente nova.¹⁴⁷

Em 1915, Malievitch compreende essa lei e o *Quadrado Preto* é a expressão mais pura dessa arte verdadeiramente nova; dessa arte que clama por ela mesma, que clama pela sensibilidade de seu pintor, pela capacidade dele de intuir as relações elementares que compõem um objeto, de relacionar-se com ele sem a materialidade de sua existência.

¹⁴⁵ A Bauhaus foi uma escola de *design* e de arquitetura, fundada por Walter Gropius em Weimer em 1919, cujo *slogan* era “arte e tecnologia – uma nova unidade”.

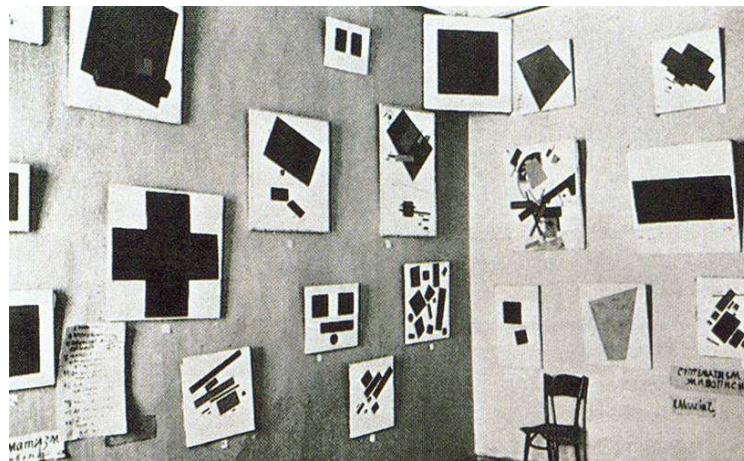
¹⁴⁶ GOODING, 2002, p. 50.

¹⁴⁷ MALIEVITCH apud NÉRET, op. cit., p. 43.



57. **Quadrado Preto**, Kazimir Malievitch, 1915

O primeiro contato que o público travou com o novo estilo delineado ocorreu na Exposição *0,10*, a última futurista realizada em Petrogrado, em 1915, numa galeria particular. Um conjunto de trinta e nove obras nunca antes vistas ganhou uma sala exclusiva, causando um grande estremecimento na vanguarda artística. Segundo Simmen e Kohllhoff, a imprensa, ao contrário do que se poderia imaginar, reagiu estupefata diante de tamanha originalidade, declarando que aquela pintura vinha purificar o movimento de vanguarda.



58. **Exposição 0,10**, 1915

Alexandre Benois parece não compartilhar em nada desse entusiasmo, declarando:

Mr. Malevich speaks very plainly of the disappearance of the habit of the consciousness to see images in paintings. But do you know what this is? It is nothing less than a call for the disappearance of love, that fundamental principle that provides us with warmth and without which we would inevitably freeze to death and perish. “The habit of the consciousness to see the nooks and crannies of nature” – but is this the whole of the landscape; [...] this Mr. Malevich (and he is not alone in this, but a representative of his

time, his “legion”) is glad that he has transformed himself in the “nothingness” of forms, that he has destroyed the ring of the horizon which “leads the piper away from his goal and to destruction”. Mr. Malevich promises to bring us to the goal and to destruction, and thus he is seized with pride and aspires to some sort of divine honors...¹⁴⁸

Apesar da crítica contundente de Benois, a fotografia remanescente da referida exposição suscita, hoje, questões importantíssimas. Ela mostra uma série de quadros que primam pela liberdade das formas geométricas, que, dispostas a partir de um eixo diagonal na estruturação da composição, anulam qualquer formulação gravitacional que as aprisione. Além do fundo branco ao qual sobressaem as formas, elas ainda parecem manter uma relação de flutuação com o todo da parede, já que a ausência de moldura nos quadros faz com que as pinturas dialoguem entre si, dinamizando e ritmando o espaço. No encontro das duas paredes, mais uma prova da originalidade genial do artista: percebendo que ali incidia uma ruptura na relação de continuidade entre as telas, uma divisão do todo harmonioso expostos nas duas paredes, Malievitch pendura o vitorioso *Quadrado Preto*, que além de se destacar dentre as outras pinturas, ainda conecta as duas superfícies, unindo-as, interferindo com isso na forma de construção da sala. Melhor explicando, se a edificação de um espaço quadrangular implica na realização de quatro ângulos retos, Malievitch, ao colocar o *Quadrado Preto* na quina que divide as duas paredes, interfere no projeto estrutural original, dando a idéia de um abaulamento, que, sem dúvida, não interrompe o olhar que observa continuamente o conjunto de obras. Além disso, esse quadro habita um lugar nunca antes imaginado nas exposições e, mais do que isso, um lugar reconhecidamente sagrado pelos russos, um lugar que remete instantaneamente aos ícones que muitas vezes eram assim dispostos na *izbá* (choupana do camponês russo). Na cidade de Vitoslavlitsy, ao sul de Novgorod, um museu ao ar livre – ou, numa tipologia museológica, um museu a céu aberto – reconstitui uma *izbá* antiga, com objetos de época dispostos como eram organizados de costume. Numa das fotografias do museu, é possível observar a referida quina, que, segundo Kies, tinha uma importância expressiva no interior da casa. Nas suas palavras,

The spiritual focus of the home was the icon corner, located diagonally across from the oven. It was called the krasnyi ugol (beautiful corner) and had at least one icon, sometimes an icon case (bozhnitsa or kiot), embroidered linens and usually a small table with candles and family mementos. Anyone entering the izba would bow to the icons before greeting the hosts or speaking. Guests of honor were seated in the icon corner, and

¹⁴⁸ BENOIS apud DRUTT, 2003, p. 239.

matchmaking rituals and parts of the marriage rites took place there. When a family member died, the body was laid out so the head lay toward the icon corner and the feet lay toward the door.¹⁴⁹



59. Interior do **Museu Vitoslavlitsy**

Malievitch, não ingenuamente, sabia bem da dimensão sagrada icônica que ele conferiria ao *Quadrado Preto* exibindo-o daquela maneira. É preciso ter em mente que o quadrado era para o artista a forma zero, isto é, a forma da qual todas as demais derivam. Uma forma que não existe na natureza e que, portanto, não pode ser associada a ela; uma forma puramente mental, de criação do homem, um verdadeiro ícone de uma arte do mundo das idéias, das sensações, das intuições. Com ela, dentre tantas transformações que a acompanham, uma é particularmente democrático-social: a arte, agora, era *cosa mentale*, como disse Leonardo da Vinci, era muito mais a elaboração de um conceito do que a habilidade técnica do artista. Ser artista era ser um pensador e não um especialista na capacidade de desenhar, na capacidade de representar a realidade precisamente.

Além disso, o preto envolvido pela tinta branca que o enquadra leva o espectador a uma sensação de vazio, de uma força interior que o puxa para um lugar infinito, onde nada existe e tudo se constrói. Essa sensação de afastamento revela mesmo um outro mundo, uma outra dimensão, preenchida pela ausência do objeto material, dotada da força das sensações, da força da pintura por ela mesma, infinita nas relações sensíveis e intuitivas que podem ser estabelecidas. É a verdadeira vitória sobre o sol, vitória da escuridão, cuja carga conceitual é muito mais positiva do que negativa. Positiva porque é o lugar onde as sensações são redescobertas, onde a luz exterior não incide mais sobre o objeto e, portanto, não possibilita

¹⁴⁹ KIES, 2005. Disponível em <<http://www.strangelove.net/~kieser/Russia/villagestructures.html>>. Embora uma *homepage* pessoal, a página contém interessantes artigos que contam com uma bibliografia séria e, em princípio, confiável.

mais a sua visualização. Um lugar onde a cegueira é o padrão, onde a supressão da visão leva o homem a se relacionar de outra maneira com a materialidade, a tocá-la ou a sentir a sua aproximação sem a bengala do olhar, onde uma nova orientação tem que ser descoberta. Orientação essa que vem do interior de quem não mais vê, mas de quem escuta, toca, sente e pensa. Como nos diálogos da Ópera *Vitória sobre o Sol*, diz-se também aqui: “O sol está pálido [...] / Viva a escuridão! / [...] Os nossos rostos são escuros, / A luz está em nós.”¹⁵⁰.

2.3 O suprematismo e a Revolução Bolchevique: esperanças de libertação

Depois do episódio de 1905, o Estado empenhou-se em dar cabo de qualquer vestígio da revolução, numa tentativa de debelar completamente o sonho revolucionário. Ao mesmo tempo em que intensificava o cerco repressor, levando os partidos à clandestinidade e seus integrantes – na melhor das hipóteses – ao exílio, ele também colocava em prática uma política de desenvolvimento moderno aos moldes ocidentais. As bases do pensamento dos irmãos Miliutin abriam espaço, agora, para as propostas de P. A. Stolypin, que acreditava numa reforma agrária que condensasse e fortalecesse o poder dos proprietários de terra, os *kulaks*, que viriam a constituir, com isso, uma base política concreta do governo czarista.

Desde antes de 1861, existia uma significativa diferença entre os camponeses russos: enquanto alguns precisavam vender sua mão-de-obra para sobreviver, outros se aproveitavam dessa necessidade e a empregavam em suas propriedades. Com a institucionalização das Comunas, essa desigualdade deveria desaparecer, já que a terra comunal era, em sua origem, comum e inalienável. Entretanto, em função de um dispositivo legal, essas terras eram passíveis de compra por parte de camponeses que dispusessem do montante total para a sua aquisição, sem parcelamentos, de sorte que as melhores terras eram compradas pelos mais abastados que, garantindo uma propriedade particular, mantinham a antiga estrutura do campo, investindo na terra privada em detrimento da comunal. Isso possibilitava, novamente, a exploração da mão-de-obra proletária rural (*batraks*), bem como o lucro, a partir de empréstimos que correntemente os camponeses mais ricos¹⁵¹ concediam à maioria dos *mujiks*, que penava com as dívidas a serem pagas pelas terras comunais, que, ainda por cima, eram

¹⁵⁰ Diálogos da Ópera *Vitória Sobre o Sol* apud SIMMEN; KOHLHOFF, op. cit., p. 50.

¹⁵¹ A palavra “rico” aplicada aos *kulaks* deve ser bem caracterizada para que não implique uma visão deturpada desses camponeses que, em contraste com a vida miserável do *mujik* pobre e médio (*bedniak* e *seredniak*), acabavam por se destacar como “prósperos”. Em geral, como destaca Reis Filho, esses camponeses somente “tinham um ou dois animais, pequenos excedentes regulares, [...] estoques de sementes, alguma poupança [...]” (REIS FILHO, 1999, p. 119).

inferiores em qualidade. Stolypin, então, passou a ver nesses camponeses mais abastados a possibilidade de criação e de fortalecimento de uma classe de fazendeiros prósperos – burguesia rural¹⁵² – (*kulaks*), que constituiriam a base política de apoio do Tzar diante de uma sociedade basicamente rural, que acirrava suas mazelas e contradições com o desenvolvimento do capitalismo.

Assim, em 1906, muito seguro quanto ao seu poder depois do assassinato da Revolução em dezembro do ano anterior, o Tzar Nicolau II decretou as *Leis Fundamentais*. Estas distanciavam o sonho do sufrágio universal e limitavam em muito o poder da *Duma*, cujas Leis só vigorariam se ratificadas pelo soberano. O Tzar dispunha, dessa forma, de total poder sobre essa Assembléia, inclusive de dissolvê-la quando bem lhe conviesse. Todavia, a despeito do espanto que possa causar, a *Duma* representava, mesmo que cerceada de todas as formas, uma grande conquista para muitos deputados, que reconheciam nela um poder legislativo e, quiçá, uma embrionária Assembléia Constituinte. No seio de uma autocracia russa que perdurava há alguns séculos, a constituição de uma assembléia política legal representava de fato uma vitória, ainda que pequena. Imbuídos, então, de espírito transformador, os deputados eleitos para a primeira *Duma* clamavam por reformas, o que levou à sua dissolução logo nos seus dois primeiros meses de vida. A segunda teve o mesmo fim, sendo apenas a terceira, depois de garantida uma maioria conservadora em sua composição, a única a sobreviver durante todo o mandato de quatro anos.

Quanto aos movimentos sociais, não eram só os partidos que sofriam perseguições; tentativas grevistas eram impiedosamente massacradas a tiro, bem como a formação de organizações ultrachauvinistas era estimulada pelo Estado, que agora se empenhava numa total radicalização da política de russificação, iniciada mais vorazmente a partir de 1881.

Assim seguiram-se os anos na grande Rússia: de um lado, uma cúpula intransigente, insistindo no poder autocrático do Tzar, convicta da manutenção de seu conservadorismo e fomentadora de grupos de extermínio como o *Centúrias Negras*; de outro, uma sociedade majoritariamente rural, com quase metade de sua população composta por nacionalidades não-russas e com partidos políticos, embora bastante enfraquecidos, pensativos em relação à Revolução de 1905 e à sua dissonância diante da teoria marxista.

Sobre esta, talvez valha uma breve explicação. Marx, acreditando que a história da humanidade era, em maior ou menor grau, uma história das lutas de classe, compreendeu que

¹⁵² Essa burguesia, dispondo das melhores terras, dos instrumentos de trabalho e empregando mão-de-obra camponesa, produzia quantidade suficiente de alimentos para comercializar e especular, além de lucrar também com o arrendamento de suas terras.

essas disputas não eram uma prerrogativa da moderna sociedade burguesa, a qual apenas estabeleceu novas classes, novas condições de opressão e, por conseguinte, novas formas de luta em lugar de antigas. Sua peculiaridade foi a de simplificar os antagonismos de classe, diferenciando muito bem dois grandes grupos, burguesia e proletariado. Isso porque, à medida que a burguesia crescia, aumentando seus capitais, ela colocava em um plano secundário todas as outras classes legadas pela Idade Média¹⁵³. Tendo isso como convicção, Marx aprofundou sua análise ressaltando que a estrutura econômica das modernas sociedades burguesas, que levou à formação dos dois grupos supracitados, tinha por base uma grande contradição. Isso porque o desenvolvimento do capital, visto como uma relação de produção burguesa, pressupunha a existência do trabalho assalariado, tornando o crescimento do proletariado tão intenso quanto o do capital. Com isso, ao passo que se expandia a burguesia, expandia-se também o proletariado, a classe explorada que, de acordo com o seu maior depauperamento, seria responsável pela derrocada burguesa. É preciso lembrar que para Marx o lucro do burguês provinha da mais-valia¹⁵⁴, a qual impedia que o aumento do salário crescesse na mesma proporção do valor pelo qual a mercadoria era vendida, levando o proletário a privações crescentes. Assim, no momento de maior tensão, de maior discrepância entre forças produtivas desenvolvidas e relações sociais de produção envelhecidas, o grupo dos dominados manter-se-iam coesos pela consciência de classe e, quando adquirissem força suficiente, quando percebessem que nada mais eram do que mercadorias dentro do processo de produção, derrubariam a classe dominante, ocupando, então, seu lugar. Nesse momento, o proletariado engendraria uma revolução social que modificaria completamente o modo de produção existente e, conseqüentemente, todo o complexo social a sua volta. Num primeiro momento, a sociedade organizar-se-ia em torno de uma ditadura do proletariado, guardando algumas semelhanças com o sistema capitalista (cada qual segundo sua capacidade/trabalho), sendo seguida pelo regime comunista (cada qual segundo sua necessidade), no qual já não existiria mais classe e nem Estado, em função deste não ser nada mais do que uma arena de lutas de classe e instrumento de coerção da classe dominante¹⁵⁵.

Em uma sociedade que iniciara, há pouco tempo, seu processo de industrialização e que, portanto, contava com uma burguesia ainda muito incipiente, haveria a necessidade de ocorrer, antes da revolução proletária, uma revolução burguesa, a qual destituiria o poder onipotente do Tzar. Entretanto, o episódio de 1905 pareceu não seguir o curso da história

¹⁵³ MARX; ENGELS, 2004, p. 45-46.

¹⁵⁴ Grosso modo, constitui a diferença entre o custo do que o operariado produz (por quanto é vendida sua força de trabalho) e o quanto a mercadoria produzida vai custar (MARX, 1996, p. 608-613).

¹⁵⁵ COHAN, 1980, passim.

ditado pelo Marxismo da II Internacional e, por isso, muitos revolucionários aturdiram-se diante dele. Os SRs continuavam a crer que o capitalismo, se desenvolvido na Rússia, levaria ao fim das comunas e de seus valores, os quais deveriam prevalecer e disseminar-se por toda a nação. Os marxistas – social-democratas russos –, por sua vez, mantinham a crença na teoria; guiavam-se por ela e, portanto, respeitavam-na, afirmando que a burguesia russa deveria – e iria – assumir o seu papel diante da revolução que acenava de bem perto. Contudo, 1905 mostrou a quem quisesse ver que os burgueses relutaram em ocupar o seu posto, o que fez com que social-democratas mais audaciosos titubeassem ao voltar a ajustar a realidade russa à rigidez das palavras escritas. Lenin foi um desses, aprendendo com o ano de 1905 que os textos não podem prevalecer diante da realidade, costumando repetir, inclusive, uma frase do escritor alemão Goethe que dizia que a árvore da vida é verde enquanto a da ciência é cinzenta. Com isso, ele atentava para a necessidade de se olhar para o real e dele partir, ajustando a teoria ao que de prático se tinha em mãos. E a realidade que Lenin via configurava-se da seguinte forma: em primeiro lugar, os soviets sendo capazes de estabelecer um poder forte e paralelo ao oficial; em segundo, o campesinato constituindo contingente expressivo para o movimento de luta social; em terceiro, as nações não-russas sendo também numerosas e estando prontas para lutar caso a revolução lhes garantissem o direito à autonomia política e cultural; em quarto, a burguesia insistindo em esmorecer diante do papel que Marx reservara a ela em suas teorias (se não Marx, pelo menos a II Internacional).

Com isso em mente, os Bolcheviques mais uma vez divergiram dos Mencheviques, conforme atesta Ferro na seguinte explanação:

Na fase em que se encontrava a Rússia, julgava Lenine, em *Deux tactiques*, tratava-se de uma revolução “burguesa”, como a Revolução Francesa de 1789. Entretanto, era perigoso confiar seu destino à burguesia, que não teria vontade nem força para destruir o regime feudal e realizar uma verdadeira transformação social. Somente a classe operária, aliada ao campesinato, obrigaria a burguesia a realizar essa revolução. Uma vez derrubado o tzarismo, Lenine recomendava a instituição de um governo provisório, expressão da “ditadura revolucionária e democrática do proletariado e do campesinato”. Ditadura “democrática”, porque os elementos avançados da burguesia estariam prontos a colaborar com ela. Este regime constituiria uma etapa necessária à instituição de uma república socialista, objetivo acessível somente no dia em que a Rússia atrasada se apoiasse numa Europa mais adiantada, onde a classe operária já teria tomado o poder.

Hostis a uma revolução socialista prematura, “que não seria o feito dos próprios trabalhadores, mas daqueles que os dirigiam”, Plekhanov e os mencheviques tiraram uma conclusão inversa da experiência de 1905: ela confirmava sua opinião de que não se podia contar com o apoio do campesinato e demonstrava que a burguesia, por medo das agitações, pendia

para o lado da reação assim que as violências agitavam as cidades e os campos. Estando provado que qualquer revolução é irrealizável nestas condições, era necessário em primeiro lugar ajudar a burguesia a derrubar o tzarismo e, por isso, cumpria não “assustá-la” [...].¹⁵⁶

Assim sendo, ainda que o programa político de duas etapas para a revolução se mantivesse o mesmo para Bolcheviques e Mencheviques, o que ainda os unia em torno da social-democracia, logo eles ratificaram suas diferenças e se dissociaram de vez (1912), já que tanto a noção de *revolução permanente* de Leon Trotski quanto a de *revolução ininterrupta* de Lenin apontavam para uma revolução, grosso modo falando, em que o proletariado assumiria a função que a burguesia teimava em recusar. Segundo Segrillo, Lenin e Trotski, pelo menos até o circunstancial ano de 1917, discordavam em alguns pontos quanto às suas elucubrações: para Trotski, a burguesia era fraca demais para executar as tarefas de sua própria revolução, a qual deveria ser levada a cabo pelo proletariado, este forçado a dirigi-la rapidamente para a etapa socialista. Em outras palavras, a revolução só teria sucesso se passasse imediatamente da etapa burguesa para a socialista, sendo condição *sine qua non* para o seu êxito o seu irrompimento em escala internacional. Também, para ele, o campesinato não constituía um aliado confiável nessa luta. Já Lenin acreditava que esta transição se daria de maneira mais lenta, além de advogar em favor de uma aliança operário-camponesa. Lenin, inclusive, em discussão com o partido, defendia que essa aliança só seria possível se fosse incorporado ao programa do POSDR a questão da nacionalização das terras, reivindicação tão cara aos *mujiks*. Sobre uma revolução internacionalista, Lenin concordava com Trotski de que ela era imprescindível para a plena vitória revolucionária. Segrillo mostra como Ulianov não estabelecia *a priori* completamente suas estratégias; ele analisava, cautelosamente, a maneira como se daria a melhor forma de passagem para o socialismo, muito embora este sempre fosse seu objetivo primordial. Como bem destaca o autor, *a teoria sempre relacionando-se à prática concreta. Este parece o fio condutor leninista*¹⁵⁷.

Enquanto essas discussões travavam-se no cenário partidário da época, pelo menos em se tratando do POSDR, o tempo passava e as contradições da sociedade russa pareciam aprofundar-se cada vez mais. Isso porque o desenvolvimento econômico da Rússia, embora de porte considerável, estava ainda muito longe de equiparar-se ao já alcançado em alguns países da Europa. E, como se esse problema ainda não fosse o bastante, o baixo índice de industrialização, se comparado ao de grandes potências européias, já era suficiente para

¹⁵⁶ FERRO, 2004, p. 20.

¹⁵⁷ SEGRILLO, 2003-2004, p. 252.

assolar os valores comunais tradicionais. Numa abordagem dialética, o que se pretende explicar é que o desenvolvimento econômico russo, associado ao despontar do capitalismo nessa nação, nem atendia aos números internacionais de produção e nem conservava tradições comunitárias e solidárias ainda presentes no *mir*, bem como ainda gerava uma nova classe social – a operária – que sofria com a exploração de sua força de trabalho, a qual, mesmo exaurida, ainda não bastava para que a Rússia alcançasse alguns níveis desenvolvimentistas que vigoravam no momento.

Numa tentativa de esclarecer o método de análise acima citado, cabe uma ligeira explicação sobre as acepções que o termo *dialética* ganhou ao longo do tempo, até que ele, finalmente, se tornasse um método. Tomando por base Leandro Konder no livro *O que é Dialética?*, esse termo, tendo nascido na Grécia Antiga, surgiu como a arte do diálogo, tornando-se, tempos depois, a capacidade de argumentar, definindo e distinguindo conceitos para demonstrar uma tese. Para Konder¹⁵⁸, de todos os filósofos gregos, passando por Zenão de Eléia (séc. V a. C.) e Sócrates (c. 470-399 a. C.), o mais radical de todos a pensar a dialética de acordo com a acepção que interessa a esta dissertação foi Heráclito (sécs, VI e V a. C), para o qual “[...] o conflito é o pai e o rei de todas as coisas”¹⁵⁹. Essa afirmativa era seguida por outra, ainda mais perturbadora: Heráclito, quando indagado sobre o que levava à transformação do ser, respondia que este não possuía nunca qualquer estabilidade.

Entre o século XVII e XVIII, quando a questão do movimento vigorava desde pensadores como Nicolau Copérnico (1473-1543)¹⁶⁰, Galileu Galilei (1564-1642)¹⁶¹ e René Descartes (1596-1650)¹⁶², Giambattista Vico (1668-1744) cria que a realidade histórica poderia ser conhecida pelo homem, já que fora e era criada por ele ao longo do tempo. Esse pensamento estimulou imensamente o desenvolvimento de um método de análise desse real.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, caminhando por essa estrada, reafirmou o princípio da contradição estabelecido por Imanuel Kant no pensamento, expandindo-o até a realidade. Para ele, se era necessário analisar a formação da consciência humana, essa análise deveria considerar não só o plano subjetivo, mas também os planos histórico e cultural. Com isso,

¹⁵⁸ KONDER, 2004, p. 7.

¹⁵⁹ Ibid., p. 8.

¹⁶⁰ Questionou o sistema geocêntrico vigente, sustentando que a terra não era o centro do universo e que girava em torno do sol por meio de um movimento uniforme.

¹⁶¹ Ratificando as descobertas de Copérnico, ancorado no uso do telescópio, Galileu é considerado um dos criadores da ciência moderna, por conjugar a linguagem matemática na formulação de teorias com a comprovação empírica das mesmas.

¹⁶² Dedicou-se a estudar a metafísica como fundamento para todo conhecimento verdadeiro. Tudo só pode ser questionado pela existência do *eu*, da consciência do *eu*. A primeira descoberta rumo ao saber verdadeiro é a própria descoberta do espírito enquanto sujeito, da sua capacidade de duvidar.

Hegel, além de corroborar a idéia kantiana de que a consciência humana pertencia sempre a um ser ativo na realidade, que nela interferia modificando-a, percebeu também que tal interferência era moldada sempre pela realidade objetiva. Isso fez com que Hegel se concentrasse nos movimentos dessa realidade, partindo do princípio básico da *superação dialética*, segundo o qual uma realidade é negada, com manutenção de algo de essencial dela, e elevada a um nível superior¹⁶³.

Japiassú e Marcondes, sintetizando o pensamento hegeliano no verbete *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich* de seu dicionário¹⁶⁴, acordaram em dizer que a dialética estava presente nesse pensador, mas não como um método, apenas como uma constatação da própria existência do real. Sendo ou não seu método o dialético, o que não se pode negar é que Karl Marx reavaliou muitos dos ideais hegelianos e, com o seu materialismo histórico e dialético¹⁶⁵, enxergou muitas outras contradições que foram negligenciadas por seu antecessor.

Marx, para perceber que a revolução seria o meio indispensável para a conquista da liberdade, para a debelação da pobreza e para o alcance da igualdade entre os homens, no intuito de que todos pudessem desenvolver plenamente suas qualidades¹⁶⁶, concentrou-se numa análise que levou em consideração o todo e suas contradições, que, muito basicamente, eram constituídas pelo impasse existente entre o valor da mercadoria e o seu valor de uso, entre o caráter útil concreto e o social abstrato do trabalho¹⁶⁷ nela presente. De uma maneira mais cuidadosa, esse todo diz respeito a uma perspectiva totalizante, isto é, a uma visão do conjunto da realidade que possibilite perceber que os elementos constituintes dela interligam-se uns aos outros. Assim, essa totalidade, como diz Konder¹⁶⁸, é muito mais do que uma soma das partes, é justamente aquela estrutura significativa de qualquer realidade que é captada em função da visão proporcionada pelo conjunto. Em poucas palavras, a totalidade é um instante

¹⁶³ KONDER, op. cit., p. 26.

¹⁶⁴ JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996, p. 122.

¹⁶⁵ Embora aqui seja mencionado que o pensamento de Marx baseava-se num materialismo histórico e dialético, é preciso salientar que o materialismo dialético foi, originalmente, muito mais atribuído a Engels, a partir de seu livro “Anti-Dühring”, e a idéia mais recorrente que se tem dele é a de que ele constituiria a filosofia do marxismo, enquanto o materialismo histórico seria a essência científica dele. A união de ambos representaria o reconhecimento da existência de leis científicas que governariam a “[...] natureza, a sociedade e o pensamento” (ENGELS apud BOTTOMORE, 1993, p. 258). De qualquer maneira, de acordo com BOTTOMORE (Ibid., p. 259), “não há dúvida de que a teoria da sociedade de Marx é, ao mesmo tempo, materialista e dialética, e pretende ser científica. Se ela tem razão em reivindicar a vantagem cognitiva da cientificidade, deve ter continuidades importantes com as ciências naturais”.

¹⁶⁶ BOBBIO, 1998, p. 1121.

¹⁶⁷ Nas sociedades capitalistas, a razão primordial do trabalho é corrompida e, ao invés de realizar-se nele, o trabalhador aliena-se nele, a partir do momento que o produto pertence, antes mesmo de sua produção, a outrem que não ao próprio trabalhador que irá produzi-lo. Em outras palavras, a mercadoria torna-se alheia ao operário que a produziu.

¹⁶⁸ KONDER, op. cit., p. 36-39.

de um processo de totalização, que constitui a própria dinâmica da atividade humana, de modo que ele não pode nunca atingir um patamar definitivo e acabado. Assim estava solidificado um método para pensar o constante movimento da realidade, tomando por base os princípios básicos desse movimento, a contradição e a mediação, ambas encerradas em cada síntese, dando vida à sua construção/formulação. Síntese é aqui compreendida como a “totalidade” explicitada um pouco acima, como “[...] a visão de conjunto que permite ao homem descobrir a estrutura significativa da realidade com que se defronta, numa situação dada”¹⁶⁹.

Além disso, cabe apenas lembrar que, para Marx, resgatando um termo utilizado por Hegel, a superação dialética marcava o movimento da história, já que a mudança e a permanência não poderiam ser pensadas uma sem a outra. Daí a necessidade da chamada *fluidificação* dos conceitos, por meio de uma reflexividade de categorias e determinações¹⁷⁰. Assim, a dialética deveria estar sempre pronta a rever suas próprias sínteses para que não corrompesse o âmago de sua existência, o movimento que faz dela a dialética.

Assim, pode-se dizer que a dialética serviu – e deve servir – de base de pensamento crítico sobre a realidade que está sendo estudada, evidenciando suas contradições e sua permanente transformação, sem perder de vista sua própria autocrítica. E é esse o espírito que se presta à análise da Rússia às vésperas de uma revolução que seria um marco para o mundo contemporâneo.

Numa reflexão dialética acerca desse período histórico, a Rússia, ao se aventurar no nas artimanhas do capitalismo, acabou revelando suas mazelas e contrastes, já que o nível de desenvolvimento que ela atingira não era ainda o suficiente para que a sua população pudesse colher amplamente os frutos derivados desse crescimento; ao contrário, serviu para instigar a *intelligentsia* russa contra o processo ocidentalizante, que trazia consigo seus deletérios desdobramentos – egoísmo, miséria e proletarização –, condenando ao esquecimento aqueles valores puros e autênticos encontrados na Comuna Rural. Além disso, ela ainda deixava insatisfeitos operários e camponeses, que retroalimentavam suas insatisfações com as bravatas – positivamente falando – da *intelligentsia*, dos revolucionários que a constituíam. Assim, quanto mais o Tzarismo investia numa perspectiva ocidentalizante para a economia russa, mais ele condenava a sobrevivência de seu regime, já que os índices não alcançavam as metas internacionais e ainda destruíam o que de mais precioso a Rússia possuía: as comunas rurais e suas tradições.

¹⁶⁹ KONDER, op. cit., p. 37.

¹⁷⁰ Ibid., p. 50-56.

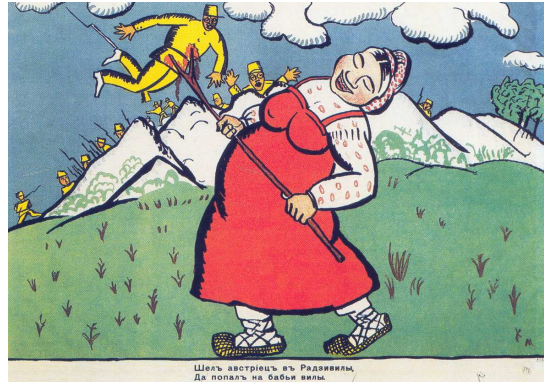
Além disso, o objetivo de Stolypin de gerar uma classe forte de *kulaks* não foi concretizado a tempo, bem como a Polícia Política insistia numa constante atividade repressora. Tentando organizar esse quadro, as instituições políticas apresentavam-se totalmente antiquadas no atendimento às demandas dos novos tempos. A própria *Duma*, mesmo que com ampla maioria conservadora, contava com deputados que condenavam a postura do Tzar de conferir um mínimo poder político a ela, além de criticar também a sua postura intransigente diante da resolução dos mais variados problemas.

Assim, como a guerra com o Japão lançou a fagulha que faltava para a onda de protestos por melhores condições de trabalho – que acabou levando, por conta de uma manifestação, ao episódio do Domingo Sangrento e à Revolução de 1905 –, a entrada da Rússia na Primeira Guerra Mundial também terminou por inflamar antigos focos de incêndio, que queimavam em brasa e esperavam pelo momento adequado para arder em chamas altas e perigosas.

No começo, o Tzarismo conseguiu adesão majoritária da população russa, como se toda ela tivesse sido banhada por uma onda patriótica que deixou a todos submersos em suas certezas. Para um povo que convivia de bem perto com nacionalidades não-russas e que era estimulado a acreditar que era superior a elas, não é difícil imaginar o patriotismo e o chauvinismo crescendo em cada russo diante da invasão alemã ao seu território.

Esperava-se uma guerra curta e vitoriosa, tanto que os artistas contemporâneos – e Malievitch era um deles –, mesmo imersos em intermináveis discussões acerca do Cubismo, do Futurismo, do Raionismo etc., empenharam-se em resgatar a tradição do *lubok*, produzindo gravuras que, certas da vitória russa, satirizavam os alemães¹⁷¹. Malievitch, mesmo absorto em suas pesquisas rumo à abstração, foi responsável pela realização de alguns, cujos textos foram atribuídos a Vladimir Maiakovski. É bom lembrar que essas pequenas gravuras eram muito comuns entre o povo, faziam parte de uma tradição popular, e, portanto, seus desenhos estavam longe de conter a rigidez acadêmica em suas representações. Por esse motivo, foram fonte de inspiração no início do século, quando os artistas buscavam resgatar as tradições artísticas russas. Malievitch agora não precisava mais se inspirar nesse fazer artístico, muito associado ao chamado Primitivismo ou Neoprimitivismo na Rússia, para realizar suas pinturas, mas sim era responsável pela produção de um legítimo *lubok*. Para encenar suas caricaturas, nada melhor do que os campos e sua gente, enfrentando o inimigo que todos acreditavam que logo debandaria.

¹⁷¹ Os *luboks* eram gravuras populares que possuíam inúmeras temáticas, dentre elas a religiosa – a mais numerosa de todas –, a satírica, a cotidiana, a informativa etc.



60. *Luboks Patrióticos*, Kazimir Malieievich, 1914¹⁷²

Os revolucionários acreditavam que a sociedade russa se exasperaria diante de mais um conflito bélico, que, como qualquer outro, trazia sempre consigo, independentemente de ser ou não vitorioso, o sofrimento derivado das perdas e das privações características de uma guerra. Todavia, a resistência a ela foi quase nenhuma, já que o nacionalismo russo, desde muito alimentado pelo Estado, foi por ele muito bem mobilizado, fazendo com que quase toda a sociedade apoiasse o conflito, como já dito, em nome da pátria ameaçada.

É bem verdade que no início a Rússia obteve algumas vitórias no enfrentamento com o exército austro-húngaro, o que correspondia às expectativas do povo. Entretanto, logo quando as ofensivas alemãs entraram em cena, a Rússia apresentou derrotas memoráveis e teve parte significativa do seu território ocidental tomado pelas tropas estrangeiras. Como já fora constatado na guerra com o Japão, bem como na Guerra da Criméia, o oficialato russo demonstrava sua falta de conhecimento e as armas estrangeiras se mostravam bem mais eficazes na luta contra as russas.

Além disso, como ocorreu em 1904, a entrada na Primeira Guerra Mundial expôs as fragilidades e as contradições da grande Rússia. Em 1916, a Alemanha já invadira e se estabelecera em regiões economicamente cruciais para a Rússia, resultando em inflação elevada e em escassez de gêneros alimentícios essenciais para a nutrição. Assim, além dos milhões de homens mortos na guerra, o que a Rússia tinha a oferecer à sociedade, majoritariamente feminina nesse momento, era a espera em filas gigantescas, nos dias hibernais de fevereiro de 1917, por poucos gramas de pão, que nem sempre chegavam às suas mãos. Diante da fome, os protestos logo se transformam em levantes que, contrariando as ordens do Tzar, contaram com soldados que se colocaram ao lado do povo.

¹⁷² O primeiro deles carrega a seguinte inscrição: *Que barulho, que tumulto fazem os alemães perto de Lomja*. E o segundo tem inscrito: *O austríaco armou-se em Radziwill e aí está apanhado na forquilha de uma camponesa*.

Além disso, desde 1915, temendo a disseminação total do caos pela Rússia, o Tzar Nicolau II assumiu a dianteira das tropas na guerra, o que fez com que os futuros erros e derrotas fossem associados diretamente à sua figura. Enquanto perdurou esse clima de tensões e insatisfações, a sociedade resolveu ela própria organizar-se para suprir a ausência do Estado debilitado e, com isso, descobriu a sua potencialidade. Em 1916, ondas de greve voltaram a assolar o território russo.

A população, então, faminta rebelou-se contra o Tzarismo em fevereiro de 1917, destruindo seus símbolos e instaurando um governo provisório, por meio de uma onda insurrecional que durou apenas cinco dias.

Com inúmeros regimentos aderindo ao contingente populacional que estava nas ruas clamando por pão, paz e terra, não é de todo surpreendente que o Tzar tenha abdicado de seu trono em 2 de março de 1917. Com o vácuo aberto no poder, em função do Príncipe ser ainda muito pequeno e do Grão-Duque Miguel recusar-se a assumir o trono, rapidamente a *Duma* tratou de constituir um Governo Provisório, garantindo assim uma dose de liberalismo na direção da Rússia e uma brecha para um possível retorno do Tzarismo.

Reis Filho sustenta que essa revolução foi uma revolução anônima, que passou ao largo dos partidos políticos da época, e que não podia ser atribuída a nenhuma liderança pessoal específica. Numa metáfora ferroviária apropriada dos revolucionários, Reis Filho mostra como os deputados que agora constituíam o Governo Provisório tinham entrado no último vagão do trem da história, que se dirigia à revolução¹⁷³, e que, portanto, não estavam nada seguros no comando dessa nação.

É bom lembrar que, na passagem do quarto para o quinto dia, voltaram a se organizar os soviets, nesse caso específico o de Petrogrado¹⁷⁴, mas que ainda relutava em assumir sua força total, pedindo autorização ao novo governo para poder funcionar numa sala do Palácio de Inverno. O Governo Provisório, por sua vez, não proclamou a República, só cuidou de decretar anistia para presos políticos e exilados e liberdade de organização e de expressão. Todas as demais reformas que gritavam no momento foram condicionadas ao fim da guerra e à convocação de uma Assembléia Constituinte. Como muitos territórios estavam ainda tomados pelos alemães, a guerra arrastava-se e o povo não via nenhuma de suas reivindicações atendida. Ao contrário da organização do soviete de Petrogrado que fora um tanto titubeante no início do quinto dia de manifestação, muitos outros conselhos alastraram-

¹⁷³ Informações adquiridas em documentário da Globo News, referido adequadamente ao final do trabalho.

¹⁷⁴ Desde o início da 1ªGG, o nome da cidade de São Petersburgo foi modificado para Petrogrado, já que o sufixo “burgo” era de origem alemã e, por esse motivo, soava demasiadamente alemão em época em que a Rússia lutava contra as ofensivas desse país.

se pela Rússia e, abdicando de fazerem parte desse governo, seguindo os passos do soviete da Petrogrado, preferiram colocar-se como órgão autônomo do poder popular que fiscalizaria os andamentos do novo regime. Obviamente, não tardou nada para que eles o rechassem. As manifestações pela paz tornar-se-iam violentas; os Mencheviques defenderiam mudanças pela via legal, com eleições e garantia de multipartidarismo; e os Bolcheviques se postariam, em abril, no terminal ferroviário, entusiasmados com a chegada de Lenin do exílio, como atesta o filme *Outubro* de Sergei Eisenstein.

Enquanto isso, uma outra revolução acontecia no campo das artes plásticas. O Raionismo de Larionóv e o Cubo-Futurismo de Malievitch advogavam, desde 1912-13, pela ruptura total com a arte figurativa, rendendo, com isso, homenagens à abstração. Sintetizando o Cubismo e o Futurismo, a questão do espaço era, nos pincéis de Kazimir, ligeiramente abandonada em prol da preeminência do tempo. Isso porque, no Cubismo, o fundo é estático por natureza – sem dúvida ele se desordena, mas não simula o desenvolvimento de uma ação no tempo que transcorre. O Futurismo, por sua vez, centra sua essência no movimento, contudo não trabalha o fundo do quadro no mesmo sentido, o que o torna tão estático quanto o cubista. Malievitch, sem desprender-se da concretude do espaço da tela, busca a abstração do tempo, cuja síntese de ambos é o próprio movimento.

Esclarecendo um pouco mais essa questão, de acordo com Japiassú e Marcondes, *tempo* tem, dentre outras acepções, o significado de “[...] movimento constante e irreversível através do qual o presente se torna passado, e o futuro, presente”¹⁷⁵. Além disso, a sua associação com o espaço fez muitos filósofos e cientistas acreditarem que a síntese de ambos é a maneira que os homens têm de experimentar o real. Assim, as telas cubo-futuristas de Malievitch, ao fundirem a reordenação alógica dos cubistas e a dinâmica do movimento dos futuristas, revelavam a própria realidade espaço-temporal do trabalhador e da atividade que ele exerce, não num dado instante como um instantâneo fotográfico, mas nos sucessivos instantes que se seguem durante o exercício laboral. O interessante é perceber o paradoxo dessa questão: a realidade, para se apresentar como real numa pintura, conceitualmente falando, exige que sua aparência se distancie de uma caracterização naturalista da cena; ela exige, para ser apresentada como de fato é, que a sua representação busque mais a abstração do que a figuração, o que constitui uma verdadeira revolução diante do velho cânone da pintura como antecessora da fotografia, como naturalista por excelência na tradução do real.

¹⁷⁵ JAPIASSÚ; MARCONDES, op. cit., p. 258-259.

Como se não fosse o suficiente, a Ópera *Vitória Sobre o Sol* escandalizou São Petersburgo ao final de 1913, por meio da articulação de um conteúdo incomum, de uma música atordoante e de um cenário e figurino audaciosos. Um pouco antes, nesse mesmo ano, os três artistas – Krutchônkykh, Matiúchin e Malievitch – tinham escrito um manifesto, criticando abertamente a imobilidade na criação artística. A ópera referida foi a prova viva de como negar toda a rigidez que dominou muito da arte do passado; de como os artistas podem libertar-se dos próprios limites que impõem à sua obra, de como podem surpreender a si mesmos criando algo que esteja longe dos padrões e das exigências que eles se colocam; em suma, como movimentar a sua própria criação artística a todo momento. No caso de Malievitch especificamente, é possível perceber como ele provou que a geometrização de seus quadros cubo-futuristas poderia ser ainda mais ousada se reduzida à própria forma geométrica, suficiente por ela mesma. Assim, nesse momento, os trabalhos para a Ópera *Vitória Sobre o Sol* foram a maneira que Malievitch encontrou de ousar no interior de sua própria trajetória artística, de experimentar, de mudar e de desenvolver sua obra.

Além disso, em função do uso pelos atores das máscaras e das roupas – cujo material consistia em papelão e arame –, Malievitch ressaltou o anonimato daquelas pessoas e interferiu na sua movimentação pelo peso da roupa, produzindo um bailado de formas geométricas coloridas. Simmen e Kohlhoff dizem que essa “[...] obra celebra a supremacia da técnica sobre a natureza, [...] a edificação do reino dos homens fortes; [...] revolta-se contra o ‘bom senso adormecido’”¹⁷⁶. Ela, sem dúvida, luta contra a concepção dos espetáculos na época, ainda muito presos aos figurinos tradicionais. Nem de perto como se apresentavam há cinquenta anos, mas ainda não totalmente libertos para reduzir – se é que essa palavra é a mais apropriada – os atores a formas geométricas dançantes e as músicas a ruídos atordoantes.

De posse de uma aura futurista, que luta por um reino que virá, por um reino de homens fortes, como diz Simmen e Kohlhoff, talvez essa ópera possa ainda ser vista como uma apologia à modernidade, à movimentação do mundo moderno que caracteriza as pinturas futuristas, à geometrização cézanneana que hoje é tida como o início da trilha da arte moderna. Daí para um universo em que se questiona a vinculação da realidade da pintura à semelhança com o real foi um passo, pequeno em comprimento e grande em significado. Por isso Malievitch, em 1927, declararia que:

A obra de um pintor realista reflecte a natureza enquanto tal e representa-a como um “todo” harmonioso e orgânico. Neste tipo de reproduções da

¹⁷⁶ SIMMEN; KOHLHOFF, op. cit., p. 32.

natureza, não se reconhece nenhum elemento criativo, pois a criatividade não radica na imutável síntese da interpretação. Um artista que não imita, mas cria, expressa-se a si próprio; as suas obras não são reflexos da natureza, mas sim novas realidades, não menos importantes do que as realidades da própria natureza.¹⁷⁷

Depois de figurado o Alogismo, o Novo Realismo Pictórico então concluiu a busca incessante de Malievitch por uma pintura sem objeto, carregando o nome de *Suprematismo* a partir de junho de 1915. Essa palavra, inexistente até então no vocabulário russo, parece ter sido importada, segundo Nakov¹⁷⁸, do polonês, língua materna dos pais de Kazimir, e significa, nos seus lábios, a supremacia da sensação pura, a supremacia dos estímulos que engendram o movimento do mundo, movimento esse que fascina Kazimir desde quando seus quadros apresentavam temáticas laborais. O Suprematismo é uma nova concepção desse mundo, porém não de um novo, mas de um que não limita a relação entre homem e objeto à sua necessidade material; um mundo que multiplica as relações e identidades com o objeto, que o concebe apenas em estímulos, sensações e intuições; um mundo que se torna realidade no plano pictórico, que através da pintura tem essas sensações rítmicas traduzidas; um mundo em que a pintura se justifica enquanto pintura porque é ela que transmuta a sensibilidade em formas dinâmicas, flutuantes e libertas.

O Suprematismo simbolizou, então, uma revolução no espaço plástico, que parece ter prefigurado uma ainda maior, cujo impacto em termos da sensação de libertação foi o mesmo, redefinindo completamente os rumos da história e da arte no século XX. Assim se apresentou a Revolução Bolchevique de outubro de 1917, um aceno de esperança para um povo faminto que, se não morria no front de batalha, chorava pelos que lá perdia.

Retomando rapidamente os erros do Governo Provisório que, com eles, condenou a chance de consolidar sua perspectiva liberal ocidentalizante ao amargo *se* da História, é possível dizer que a insistência em primeiro declarar a paz para depois convocar uma Assembléia Constituinte e, então, atender às demandas do povo foi o mais grave de todos. Como atesta Reis Filho¹⁷⁹, a sociedade organizou-se em escala generalizada, clamando por seus direitos: os operários queriam jornada de trabalho de oito horas, previdência social, salário mínimo, dentre outras reivindicações; os camponeses gritavam pela terra, que deveria ser distribuída de acordo com a necessidade de cada família. Os soldados exigiam a paz e seus direitos enquanto cidadãos; e as nacionalidades não-russas reclamavam autonomia política e

¹⁷⁷ MALIEVITCH apud SIMMEN; KOHLHOFF, op. cit., p. 24.

¹⁷⁸ NAKOV apud STIGGER, op. cit., p. 134.

¹⁷⁹ REIS FILHO, 2003, p. 59-60.

cultural. Em abril, depois de uma declaração infeliz do então Ministro das Relações Exteriores, grandes descontentamentos ganharam vulto, o que fez com que o governo exigisse, em maio, participação de deputados do soviete de Petrogrado na sua composição. Ao passo que o governo demonstrava a sua incapacidade na direção dos acontecimentos, ele também dividia a responsabilidade das decisões com os representantes mais legítimos – ou mais próximos – do povo, além de tentar acalmar os ânimos com essa nova aliança. Como se o governo já não tivesse apresentado inaptidão suficiente para gerir a Rússia – com os sovietes praticamente atendendo à célebre chamada dos Bolcheviques de *todo poder aos sovietes* –, uma última ofensiva foi realizada durante a guerra, que, derrotada, levou a uma revolta generalizada, ocasionando a renúncia daquele governo depois de cinco meses de gestão. Após algumas semanas de deliberações, um novo governo se constituiu, contando com maior número de deputados dos sovietes e com um Presidente de Conselho que fora Ministro de Guerra na administração anterior desde abril, Alexandre Kerenski. Mesmo empenhando todos os seus esforços, não fora dessa vez que os Bolcheviques conseguiriam convencer os dirigentes dos sovietes a tomar o poder, dando, assim, mais uma chance, em julho, à burguesia¹⁸⁰.

Kerenski, habilmente, tratou de denunciar os Bolcheviques como agitadores da ordem, acusando-os de incitar à população a um golpe de Estado. Por esse motivo, muitos integrantes do partido foram presos e outros, obrigados a viver na clandestinidade. Num congresso realizado no exterior¹⁸¹, essa fração do POSDR substituiu o lema de *todo poder aos sovietes* por *todo poder aos operários e camponeses*, deixando clara sua intenção de levar a revolução a cabo mesmo sem os conselhos populares, contando apenas com os Comitês de Fábrica que gozavam de ampla maioria bolchevista.

Lenin e Trotski, diante do processo que se desenrolava, já tinham intercambiado suas visões distintas, de modo que Trotski aceitara a concepção organizacional-partidária de Lenin e este, por sua vez, concordara com as propostas tático-estratégicas de seu camarada para a deflagração de uma revolução socialista.

Após uma Conferência de Estado organizada em Moscou em agosto, o General Kornilov, que se destacara no comando das Forças Armadas e, portanto, era bem visto por Kerenski e pelos demais ministros, desfechou um golpe militar. Aos olhos do povo, se, há

¹⁸⁰ Note-se, aqui, que SRs e Mencheviques também integraram o novo governo, no aguardo da convocação da Assembléia Constituinte para fazerem valer suas proposições.

¹⁸¹ Nesse congresso, um novo Comitê Central seria eleito, composto agora por Lenin, Zinoviev, Trotski, Stalin, Bukharin, Sverdlov, Dzerjinski, Preobrajenski, Uritski, Noguín, Kollontai, Rikov, Artem, Ioffe, Miliutin, Lomov etc. (REIS FILHO, 1999, p. 55).

alguns meses, os Bolcheviques tinham sido perseguidos pela acusação de um possível golpe, o qual, agora, era concretizado por um homem de confiança do governo, sobressaía a seguinte questão: quem eram os verdadeiros golpistas? Quem merecia a sua confiança? Kerenski, opondo-se à tentativa, demitiu Kornilov e denunciou o golpe que lhe fora comunicado, fazendo com que os soviets e as organizações populares debelassem o sonho do general. Entretanto, mesmo assumindo essa postura, Kerenski não desfrutava mais da confiança do povo, e os soviets se mostravam impacientes na demora do atendimento às suas reivindicações.

Mais confiantes agora de sua força e importância, essas organizações populares agitaram-se diante do novo lema bolchevique, bem como os camponeses deram início à sonhada reforma agrária, aproveitando a época de semeio que se iniciava. Os soldados, por sua vez, cuja grande maioria era composta por *mujiks*, trocaram a baioneta pela foice, ou seja, o front pela luta por uma porção de terra.

As tensões cresciam, fomentadas pelos Bolcheviques nas cidades e pelos SRs de esquerda no campo. Kerenski, temendo o resultado daquelas agitações e percebendo que pouco poder tinha junto aos soviets, proclamou a República, convocando para novembro uma Assembléia Constituinte. As nações não russas, reivindicando autonomia política, conseguiram aprovar em agosto, em Kiev, a convocação de assembleias distintas para as várias nações. Embora aderindo a um novo comportamento, Kerenski não pôde impedir que a situação se invertesse: se antes foram perseguidos pela acusação de tentativa de golpe, os Bolcheviques, nesse momento, usavam o mesmo argumento para ocupar pontos estratégicos de Petrogrado, principalmente depois da ordem de fechamento de um de seus jornais.

Na noite que precedeu o II Congresso dos Sovietes, Petrogrado foi tomada pelo Comitê Militar de seu conselho popular, obedecendo a uma decisão que não viera dos demais soviets, mas do Comitê Central dos Bolcheviques, cujos integrantes aderiram ao caráter emergencial que Lenin ditava, afirmando que qualquer espera poderia ser fatal.

Na manhã seguinte, a insurreição foi aprovada pelo Congresso dos Sovietes, contando com ampla base de apoio em função dos decretos que atendiam aos interesses do povo naquele momento: paz, terra, direito de secessão e controle sobre a produção. A respeito de como a voz de Lenin foi recebida por ocasião da *Proclamação aos Povos e aos Governos de Todos os Países Beligerantes*, Reed declara:

Alguma coisa havia despertado bruscamente em todos aqueles homens. Um deles falou na “revolução mundial em marcha, de somos a vanguarda”.

Outro, da “nova era da fraternidade, em que todos os povos formarão uma só família...”

[...]

Sob o domínio de um sentimento comum, todos, insensivelmente, se levantaram. Então, irrompeu um unísono, num lento “crescendo”, de todas as bocas, a *Internacional*. Um velho soldado de cabelos brancos chorava como criança. E o canto reboava pela sala, fazendo estremecer as janelas e as portas, indo perder-se, correndo, no céu silencioso. “A guerra acabou!” “A guerra acabou!”, gritava ao meu lado um jovem operário, radiante de contentamento. Em seguida, quando terminaram e ainda continuavam de pé, alguém gritou: “Camaradas! Lembremo-nos dos que tombaram pela causa da liberdade!”. Entoaram, então, a *Marcha Fúnebre*, esse cântico ao mesmo tempo majestoso, melancólico e triunfante, tão russo, tão comovente. A *Internacional* era, afinal, um hino estrangeiro. A *Marcha Fúnebre*, ao contrário, parecia ser a própria alma das grandes massas russas, cujos delegados, reunidos naquela sala, construíam, com sua visão ainda imprecisa, uma Rússia nova... e talvez muito mais.¹⁸²

Diferentemente da Revolução de 1905, diante da qual os partidos se viram surpreendidos e cuja rapidez dos acontecimentos não permitiu a elaboração de uma alternativa de poder que incidisse sobre a propriedade privada dos meios de produção, a Revolução de Outubro só dependia de uma questão de tempo; tempo esse que os Bolcheviques trataram de acelerar. Se ela constituiu um golpe ou uma revolução, Reis Filho sustenta que:

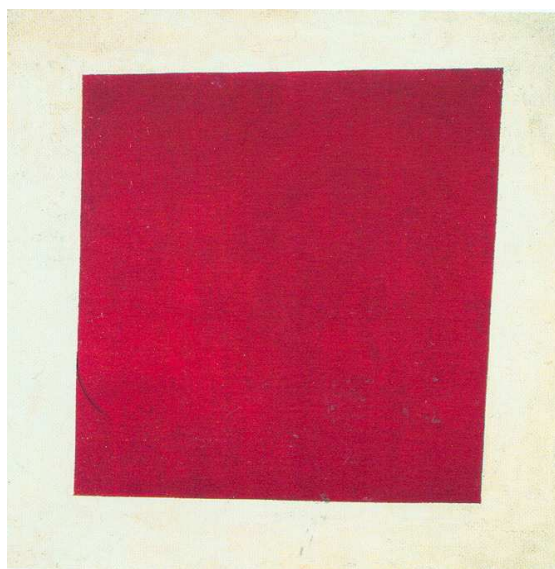
A análise das circunstâncias sugere a hipótese de uma síntese: golpe e revolução. Golpe na urdidura, decisão e realização da insurreição, um funesto precedente. A política dos *atos consumados*, empreendida por uma vanguarda que se arroga o direito de agir em nome das maiorias. Revolução nos decretos, aprovados pelos soviets, reconhecendo e consagrando juridicamente as aspirações dos movimentos sociais, que passaram imediatamente a ver o novo governo – o Conselho dos Comissários do Povo, dirigido por Lenin – o intérprete e a garantia das reivindicações populares.¹⁸³

Em suma, nesse início de governo, prevaleceu a sensibilidade de Lenin de adequar as decisões às reivindicações não só do proletariado, mas também dos soldados, dos camponeses e das nações não-russas, florescendo o verde da vida em detrimento do cinza da ciência. Lutara-se em fevereiro por uma Rússia livre da opressão czarista e, em setembro/outubro, pelo fim da opressão liberal. No filme, de Dziga Vertov, *Réquiem a Lenin*, uma camponesa depõe afirmando saber agora o que os líderes dizem, palavras valiosas que ela então compreende e memoriza, para contar aos outros quando da sua volta para casa. Ela diz ter havido um tempo de miséria, mas que, agora, já faz parte do passado.

¹⁸² REED, 2002, p. 182-183.

¹⁸³ REIS FILHO, 2003, p. 67.

O povo estava comprometido com a revolução, aspirava novos tempos, tempos de igualdade e liberdade, que pareciam se iniciar com os primeiros decretos do Governo. Lenin, presidindo o Conselho dos Comissários do Povo e, portanto, maior representante daqueles desejos ardentes, bem poderia ter assumido o quadrado vermelho de Malievitch como bandeira que anunciava essa nova era. O vermelho, símbolo de poder e de revolução, tendo na sua palavra correlata russa *krasni* também o significado de belo, feliz, constituía o sentido que movia aquela sociedade, sentido esse que estava expresso na forma quadrangular que libertava a arte. No quadro *Quadrado Vermelho. Realismo Pictórico de uma Camponesa em Duas Dimensões*, estava estampado o significado daquele novo tempo, traduzido por aquela forma geométrica vermelha irregular, que rompia com toda a rigidez das imposições do passado e prenunciava a sua libertação; era a irregularidade da forma banhada pelo sangue da revolução; revolução na arte e na política que alentavam aquela população.



61. Quadrado Vermelho. Realismo Pictórico de uma Camponesa em Duas Dimensões, Kazimir Malievitch, 1915

Entretanto, o sonho de novos tempos logo sucumbiu após a assinatura do tratado de paz com a Alemanha, rompendo alianças preciosas e levando a Rússia a uma outra guerra, talvez a pior delas, a guerra civil, que despertou todo tipo de peleja adormecida nos mais de 100 milhões de habitantes da grande Rússia.

Assim que iniciou suas atividades, o novo governo se deparou com as eleições para uma Assembléia Constituinte já convocada antes da Revolução. Percebendo que a maioria dos deputados eleitos coube a SRs de direita, Mencheviques e liberais, os Bolcheviques, diante da recusa dessa Assembléia de assinar uma *Declaração dos Direitos do Povo Trabalhador e*

Explorado, dissolveram-na, o que não causou nenhum impacto problemático. Entretanto, o mesmo não ocorreu em março de 1918, quando Lenin insistiu na assinatura de um tratado de paz com a Alemanha que a beneficiava com anexações e indenizações variadas. Obviamente, Lenin não concordava com os ditames do tratado, mas, em nome da salvação da Revolução, o assinava, no intuito de posteriormente ignorá-lo. Porém, a atitude não teve repercussão positiva, nem entre os próprios Bolcheviques nem entre os SRs de esquerda, que se destituíram do poder.

Em maio, as críticas ao governo aumentaram, diante de um decreto que autorizava a requisição forçada de cereais nas propriedades dos *kulaks*. Entretanto, rapidamente, esses destacamentos passaram a invadir também propriedades de médios camponeses. Diante da dificuldade de abastecimento das cidades e do Exército Vermelho, chefiado por Trotski, a intenção bolchevista era fomentar uma disputa entre camponeses pobres e ricos, fazendo com que os primeiros, permanecendo ao lado do governo, denunciassem aqueles que especulavam com gêneros alimentícios de primeira necessidade. Revoltados com o desrespeito à aliança estabelecida em dezembro de 1917, cujo Decreto da Terra reconhecia as conquistas camponesas de setembro, os SRs de esquerda conclamaram o povo à guerra civil.

Diante dos gritos dos SRs, tropas francesas e inglesas desembarcaram na Rússia, aumentando o contingente capitalista que lá já lutava desde novembro de 1917. É bem verdade que, logo após a série de atentados aos Bolcheviques empreendidos pelos SRs, sendo um deles responsável por quase matar o próprio Lenin, o Governo buscou prontamente restabelecer as antigas alianças, inclusive revogando o decreto que causara tanto descontentamento entre os camponeses. Todavia, nesse momento, os contra-revolucionários, referidos como *Branco*s, já fortalecidos, lutavam demonstrando sua sede de vitória.

Alguns fatores foram decisivos para o sucesso do Exército Vermelho. Em primeiro lugar, após o assassinato do Tzar Nicolau II e de sua família, houve uma disputa muito grande de em torno de quem se centraria a contra-revolução. Em segundo, os Brancos, quando invadiam um distrito ou um vilarejo, não faziam distinção na sua chacina entre Bolcheviques e Imperialistas. Em terceiro, os camponeses já se sentiam menos lesados por conta da revogação do decreto de expropriação. Em quarto, os exércitos estrangeiros estavam desgastados pela Primeira Guerra Mundial, e os povos de seus países manifestaram-se contrários a mais dispêndios bélicos. Em 1920, um armistício foi assinado, sendo a paz selada em março de 1921¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Em 2 de março de 1921, uma última guerra seria travada entre o Governo e os marinheiros de Kronstadt. O que parecia uma revolta solidária a greve de trabalhadores em Petrogrado, tornou-se uma revolução contrária à

O então Partido Comunista – composto pelos Bolcheviques que se autodenominaram assim desde 1918 – via-se diante de uma Rússia que precisava ser reerguida. Apesar de fortalecido ao final da guerra civil, os sucessivos erros do Partido minaram, no coração de alguns russos, muito do sonho de 1917. Os SRs e os Mencheviques estavam longe de apoiar aquele governo e os camponeses negavam-se a aceitar as requisições de sua produção, conforme tinha ocorrido durante a vigência da guerra civil, a qual instituíra uma espécie de *comunismo de guerra* que substituía o comércio pela economia de troca¹⁸⁵. Além disso, o programa marxista já não era mais o mesmo, depois da sua adaptação à conjuntura da realidade russa do período. A Revolução Internacional também não ocorrera e os Bolcheviques viam-se sozinhos na luta contra a opressão capitalista internacional. Somado a isso, os números atestando a queda na produção eram alarmantes e a memória da carnificina da guerra civil estava viva demais para ser enterrada.

Numa obra-prima da literatura, com suas metáforas de brilho intenso e assombroso, o judeu Isaac Bábel, integrante da Sexta Divisão do Primeiro Exército de Cavalaria, de junho a setembro de 1920, é quem melhor traduz a *brutalização das relações sociais* na Rússia nesse período. Bábel descreve como antigas rixas transformaram-se em rituais de sinistra crueldade, entre russos e poloneses, entre judeus e cossacos. Envolvido por uma atmosfera poética, o texto de Bábel não faz concessões, está carregado de sentidos funestos, porém revelados com primorosa maestria literária. Referindo-se a um monge traidor, Isaac diz em um dos seus contos: “posso ver as chagas do seu Deus a destilar sêmen, o fragrante veneno embriagador de virgens”¹⁸⁶. Avolumam-se no livro episódios de violência lutuosa, além de importantes reflexões a respeito da revolução. Ditas pela boca do judeu Guedáli, palavras simples ganham dimensão reveladora:

- “Sim”, grito eu para a revolução, eu grito “sim” para ela, mas ela se esconde de Guedáli, e manda para a frente apenas a fuzilaria...”

[...]

- Mas o polonês estava atirando, meu caro *pan*, porque ele era a contra-revolução. E vocês atiram porque são a Revolução. Mas a Revolução é alegria. E a alegria não gosta de ter órfãos pela casa. O homem bom faz boas obras. A Revolução é uma boa obra de homens bons. Mas os homens bons não matam. Então, quer dizer que quem faz a Revolução são os homens maus. Mas os poloneses também são homens maus. Quem dirá a Guedáli de que lado está a Revolução e de que lado está a contra-revolução?

burguesia e ao regime dos Bolcheviques que se instaurara na Rússia. O desfecho foi a morte e a prisão de seus integrantes.

¹⁸⁵ REIS FILHO, 2003, p. 70-75.

¹⁸⁶ BÁBEL, 2006, p. 26.

[...]
- A Internacional... nós sabemos o que é a Internacional. E eu quero uma Internacional de homens bons.¹⁸⁷

Bábel termina o conto dizendo: “chega o sábado. Guedáli, fundador de uma Internacional irrealizável, foi para a sinagoga rezar”.

Se Guedáli pudesse ter visto os primeiros anos da NEP, talvez tivesse retrucado, dizendo que naquele momento tinha início verdadeiros tempos de paz e de liberdade, tempos de homens bons que, estimulando os camponeses por meio de uma nova política econômica, mais adequada àquela realidade, fariam a Rússia prosperar. Entretanto, foi bom mesmo não ter visto; se não, mais uma vez Guedáli se frustraria, diante de uma *Revolução pelo Alto* cuja bondade faria de milhões de pessoas vítimas de um sinistro processo.

¹⁸⁷ Ibid., p. 57-58.

3. OS ANOS 20 E A QUESTÃO DA ARTE REVOLUCIONÁRIA

Quando do fim da Guerra Civil, a Rússia constituía um país completamente destruído. A fome era companheira diária dos russos, assim como cada lembrança sofrida das lutas e mortes dos últimos oito anos. Além dos horrores da Primeira Guerra Mundial e da Guerra Civil, o povo carregava o fardo de uma nação com índices de produtividade ainda menores do que na época do Tzarismo. Segundo Reis Filho, a realidade econômica da Rússia era realmente desastrosa:

O produto industrial registrava um declínio de mais de dois terços. Na grande indústria, a perda chegava a 80%. A produção de petróleo, energia elétrica e carvão caíra em mais de 70%. Em relação a outros setores estratégicos para o equilíbrio da economia, como ferro, aço e açúcar, uma situação ainda mais desoladora: quase 100% de queda. O mesmo ocorria no tocante ao comércio externo. Quanto à produção agrícola, diminuição de quase metade.¹⁸⁸

O Partido Comunista, solitário no poder, tinha uma grande responsabilidade sobre seus ombros: reerguer a Rússia e oferecer àquele povo, que tinha acreditado na Revolução, tempos de paz e fartura. Se a missão era árdua, o espírito de abnegação herdado dos *decembristas* e, sobretudo, dos populistas deveria ganhar sobrevida, mesmo que isso representasse o afastamento momentâneo dos desejos originais dos marxistas.

Ao contrário da ênfase no poder político centralizado que fora a crença que moveu os Bolcheviques em seus primeiros anos de governo, Lenin, agora, enquanto Presidente do Conselho dos Comissários do Povo, tendia para aquilo que foi a máxima da *intelligentsia* russa no século XIX: um autogoverno descentralizado e democrático entre os camponeses. Obviamente, isso não implicava em absoluto a ausência do Estado nos campos, entretanto, era

¹⁸⁸ REIS FILHO, 2003, p. 71.

preciso persuadir os *mujiks* a produzirem cereais em quantidade para alimentar as cidades e vender ao exterior. O episódio da Guerra Civil já mostrara que o rompimento da aliança operário-camponesa não era a melhor via para o crescimento do país. Além disso, agora, o mais importante era, antes do crescimento econômico-industrial russo, o fim da fome, que, associada a epidemias, mataria cinco milhões de pessoas na passagem de 1921 para 1922. Assim, um conjunto de normas foi posto em prática e, aos poucos, consolidado naquilo que ficou conhecido como NEP, Nova Política Econômica. Sobre esta, Lenin fez a seguinte declaração:

O capitalismo está morrendo; mas ao morrer ele ainda pode causar a dezenas e centenas de milhões de pessoas incríveis sofrimentos, mas nenhuma força pode impedir sua queda [...] Mais cedo ou mais tarde, vinte anos mais cedo ou vinte anos mais tarde, ela chegará. É para ela, para esta nova sociedade, que nós ajudamos a elaborar as formas de aliança dos operários e camponeses quando trabalhamos na aplicação da nossa nova política econômica.¹⁸⁹

Dentre algumas de suas medidas, estava a cobrança de um único imposto incidindo sobre os camponeses, que o pagariam com os próprios gêneros alimentícios produzidos. Depois de pago, os camponeses teriam total liberdade para comercializar o excedente, além de poderem voltar a empregar mão-de-obra assalariada e a arrendar suas terras. Sobre os termos dessa nova política, Service diz:

A nova idéia de Lenin era muito simples. Propôs substituir-se a requisição de grãos à força por um imposto em espécie sobre os grãos. Uma vez que os camponeses houvessem entregado a contribuição que lhes foi determinada, disse ele, poderiam vender sua produção em mercados locais. A comercialização privada de cereais devia voltar a ser permitida. Lenin apresentou esta idéia com sucesso ao Politburo em 8 de fevereiro de 1921.¹⁹⁰

É preciso evidenciar que, a essa altura, os campos eram o refúgio de 86,7% dos russos economicamente ativos e, portanto, estabelecer um acordo com eles era crucial. As cidades também ganharam um novo impulso, já que foi autorizada a restituição da pequena propriedade privada em relação à indústria e aos serviços. Isso tudo, é claro, acontecendo sob o poder e a supervisão do Partido Comunista.

¹⁸⁹ LENIN apud GOMES, 2006, p. 197.

¹⁹⁰ SERVICE, 2006, p. 475.

3.1 Dos Novos Sistemas na Arte e a pedagogia malievitchiana

Os novos tempos pareciam indicar um caminho pleno em liberdade, pelo menos no que tange ao comércio, porque, em relação às artes, o ano de 1921 foi o primeiro aceno do trem que levaria para fora da Rússia os movimentos de vanguarda.

Desde que tomou o poder em outubro, o novo governo sabia bem que precisava de artistas para construir e consolidar o sonho do socialismo. Além do interesse da vinculação da arte à propaganda, já que muito da “instrução” do povo se daria pela imagem, existia também, não se pode negar, uma idéia de que a revolução cultural era condição premente para a sobrevivência da revolução político-econômica.

Para Lenin, por exemplo, estava muito clara a idéia de que a revolução cultural, após a consolidação dos alicerces políticos, se colocava como imprescindível para a construção do socialismo na Rússia, já que o “nível de cultura capitalista”, como previa o marxismo, era ainda inadequado para a superação do capitalismo. Nas palavras de Trotski, ao analisar o pensamento leninista,

a luta pela cultura, dadas as premissas políticas (mas não materiais) ‘necessárias e suficientes’, ocuparia inteiramente toda a nossa atividade, se não fosse o problema da luta incessante e implacável, no terreno econômico, político, militar e cultural entre a sociedade socialista que se edifica sobre uma base atrasada e o capitalismo mundial [...].¹⁹¹

Antes de continuar, é preciso esclarecer que, embora Lenin seja citado, todo o incentivo que se deu às artes não foi obra exclusiva dele, mas derivada de um pensamento comum por parte dos dirigentes – o que não significa dizer que todos compartilhassem da mesma idéia. Em outras palavras, assim como Nicolau I foi o representante de uma coalizão de forças conservadoras que existiam na Rússia, Lenin também assim o era, só que de uma coalizão que acreditava nos preceitos marxistas, porém, muitas vezes, com pequenas e grandes divergências entre si. Entretanto, não obstante Lenin não fosse o único responsável pela importância que se conferiu ao investimento no campo cultural, sua figura e suas percepções tinham certo peso, não porque ele era o Presidente do Conselho, mas porque ele já demonstrara algumas vezes o poder de convencimento que dispunha quanto a decisões-chave

¹⁹¹ TROTSKI apud MIRANDA, 1981, p. 205-206.

do Partido, como, por exemplo, aquela que definiu que chegara a hora dos Bolcheviques dirigirem a revolução, mesmo sem o consentimento dos soviets.

A esse respeito, Anatoli Lunatcharski diz:

Quem não sabe que Lênin concedia uma grande importância à revolução cultural? Falava nesta com bastante frequência já depois de outubro.

[...]

Interessava a Lênin sobretudo a cultura, que é premissa indispensável para a conquista da cultura socialista perfeita, para a consolidação das vitórias políticas e a construção com êxito da economia socialista em nosso país.¹⁹²

Também Clara Zetkin, fundadora do Partido Comunista da Alemanha, declarou: “[...] Lênin, que concebia a massa no espírito de Marx, atribuía, é claro, uma importância enorme a seu mais amplo desenvolvimento cultural. Considerava esta uma das maiores conquistas da revolução e a garantia fiel da realização do comunismo”¹⁹³. Mais uma vez, é preciso ressaltar que o fato de Lenin ser visto dessa forma não garantia a imposição do seu ponto de vista na administração da Rússia. Ao contrário, era necessário, para que uma política de incentivo cultural fosse posta em prática, que um número significativo de dirigentes também pensasse assim, bem como que houvesse artistas empenhados, com suas artes, a apoiar a revolução. Contudo, é importante ter em mente que fazia grande diferença Lenin ser partidário dessa opinião, já que ele era uma figura muito importante e atuante dentro do Partido, constituindo, até mesmo, uma referência, em função das inúmeras obras que escrevera até então.

Dentre esses dirigentes, com certeza a figura de Anatoli Lunatcharski era uma das que mais reconhecia a importância do incentivo à educação e às artes para a vitória da revolução, tanto que foi justamente ele que foi indicado, em dezembro de 1917, para compor o governo, como Comissário do *Narkompros*, Comissariado do Povo para a Instrução Pública. De acordo com Miguel,

esse comissariado (ministério) era basicamente a junção do “antigo Ministério da Educação Pública, o Comitê Governamental de Educação criado pelo Governo Provisório, e pelo antigo Ministério do Palácio, que controlava os teatros imperiais, as Academias de Artes e os palácios reais”.¹⁹⁴

¹⁹² LUNATCHARSKI, 1968, p. 191 e 192.

¹⁹³ ZETKIN, 1968, p. 180.

¹⁹⁴ MIGUEL, 2006, p. 44.

Sua criação tinha, dentre alguns objetivos, proteger o patrimônio contra possíveis avarias, ocasionadas por conflitos advindos do próprio processo revolucionário. Sobre essa função, Malievitch já fora encarregado dela logo nos primeiros dias do governo bolchevique, sendo indicado pelo Comitê Revolucionário como responsável pelos monumentos e antiguidades de Moscou, sobretudo do Kremlin.

De início, o governo logo se preocupou com a questão do analfabetismo. Em 1918, foi assinado o decreto *Sobre a Mobilização*, que instituía que todos os cidadãos deveriam aprender a ler e a escrever. Em 1919, um outro, denominado *A Liquidação do Analfabetismo*, reforçou o anterior, obrigando a alfabetização do povo, com faixa etária entre oito e cinquenta anos, em língua russa ou em língua materna, sendo que aos empregados seriam cedidas duas horas do trabalho sem desconto de salário. Além de cuidar da educação num sentido restrito da palavra, o *Narkompros* responsabilizava-se também pelas artes, pelo seu estímulo e conservação. Entretanto, num exemplo de como não havia unanimidade nas opiniões no interior do Partido, Zetkin conta que, para Lenin, a liquidação do analfabetismo era mais importante do que a organização de exposições, como fica claro nas seguintes declarações:

Naturalmente travamos uma verdadeira e tenaz guerra contra o analfabetismo. Organizamos bibliotecas e sala de leitura de construção rústica nas cidades e povoados grandes e pequenos [...] Montamos bons espetáculos e concertos, e enviamos por todo o país “exposições ambulantes” e “trens de ilustração”. Mas, repito: que pode dar isso à população, aos muitos milhões de pessoas às quais faltam os conhecimentos mais rudimentares, a cultura mais elementar?

[...]

[...] o balé, o teatro, a ópera e as exposições de pintura e escultura novas e novíssimas evidenciam a muitos, no estrangeiro, que os bolcheviques não somos tão terríveis bárbaros como êles supunham. Não nego estas manifestações e outras semelhantes da cultura social, e muito menos as subestimo. Mas confesso que me alegra mais a fundação de duas ou três escolas primárias em aldeias longínquas do que o maravilhoso que se possa exibir numa exposição .¹⁹⁵

Independentemente dessa sua opinião, Lenin, como atesta Lunatcharski, não interferia nas decisões deste Comissário, talvez por não encarnar os interesses artísticos da maioria do Partido, talvez porque o importante para ele era que a arte não estivesse comprometida com uma propaganda contra-revolucionária. Além disso, todos sabiam que o incentivo à produção artística era crucial, já que, com uma ampla população analfabeta, a imagem constituía

¹⁹⁵ LENIN apud ZETKIN, op. cit., p. 178 e 181.

ferramenta necessária para a instrução e para aglutinação do povo em torno da Revolução. Nas palavras de Anatoli,

Em geral, Vladimir Ilich apreciava grandemente a arte do passado, e sobretudo o realismo russo (compreendidos os pintores ambulantes, por exemplo).

[...]

Repito que Vladimir Ilich jamais transformou em diretrizes suas simpatias e antipatias estéticas.¹⁹⁶

Ainda segundo Lunatcharski, era comum Lenin se eximir diante de uma pergunta a respeito de determinada obra, respondendo que Anatoli era o verdadeiro especialista e que, portanto, estava mais habilitado a opinar do que ele. Além disso, Lenin não parecia incomodar-se de retirar algumas lições dos feitos burgueses, assim como Malievitch se serviu das vanguardas figurativas que lhe chegaram do Ocidente para romper com a carga representacional sobre a pintura: “sim, Ilich sabia que nos devíamos entregar a um estudo sério e tenaz e tirar da sabedoria burguesa e de sua técnica tudo o que pudesse ser útil para suprimir a burguesia e construir nosso próprio mundo”¹⁹⁷.

Assim, segundo Miguel, citando parte do texto *Les Narkompros*, Anatoli acreditava numa política que

*[...] encorajava a individualidade e a criatividade. Isso estava ligado a um princípio de igualdade de chances e de imparcialidade. Para as artes e as ciências, no início da era soviética, o trabalho criativo deveria ter um mínimo de pressão externa e o governo não deveria mostrar preferência por nenhum grupo em particular.*¹⁹⁸

E, assim, colocando em prática essa crença, o *Narkompros* possibilitou a reformulação de todo o sistema oficial de ensino das artes, visando atender todos os grupos de artistas, desde o incentivo a correntes mais tradicionalistas até o apoio à arte vanguardista. Dessa nova concepção de ensino, esperava-se criar meios de levar a arte a um maior número de pessoas (pela questão, fundamentalmente, da necessidade de instrução do povo) e fomentar o trabalho artístico de quem tivesse interesse em desenvolvê-lo, não havendo mais prova para ingresso nas escolas de arte. Em outras palavras, promovia-se, por exemplo, novos tipos de propaganda e de decorações de rua com base nas vanguardas, mas não se deixava de integrar a velha intelectualidade russa à nova realidade vanguardista. Com isso, o *Narkompros* não tendia nem

¹⁹⁶ LUNATCHARSKI, op. cit., p. 187.

¹⁹⁷ Ibid., p. 194.

¹⁹⁸ MIGUEL, op. cit., p. 45.

para o radicalismo dos que almejavam a implantação de uma imediata cultura proletária, nem para a simples aceitação de uma cultura burguesa. Seu intuito era o de conciliar, ainda que temporariamente, ambas as correntes, sendo o mediador o Partido Comunista no poder. Para pôr em prática tal política, Lunatcharski confidenciou cargos de destaque a artistas vanguardistas, como Kandinski e Tátlin, ambos integrantes da Seção de Artes Plásticas¹⁹⁹ – *IZO*, já que parecia a Anatoli que eram esses artistas que melhor aceitavam a Revolução²⁰⁰. Vale lembrar que Malievitch já era figura de destaque para o novo governo, fazendo com que, obviamente, ele compusesse a *IZO*, como membro eleito da divisão de Moscou dessa seção, que era dirigida pelo construtivista Vladimir Tátlin.

Antes de continuar, é preciso prestar um certo esclarecimento a respeito de quem foram os artistas que mais se voltaram para o apoio à revolução. Além dos comprovadamente engajados, como Maiakovski e Malievitch, este último membro da União dos Artistas de Esquerda desde 1917, basicamente todos os artistas de vanguarda foram a favor da nova ordem que se estabelecia. É preciso ter em mente que ser um vanguardista significava estar, muitas vezes, à margem dos salões expositivos oficiais, bem como ser foco da crítica artística mais ferrenha. Na revolução, eles viram a possibilidade de construção de uma nova sociedade, menos rígida, menos autocrática, menos presa a “academismos”. A revolução, por sua vez, via nesses artistas sua principal base de apoio, artisticamente falando, como se o novo sistema político, econômico e social que se almejava construir na Rússia exigisse também novos alicerces artísticos.

Prestado esse esclarecimento, no interior da *IZO*, além das diferenças estéticas, os artistas se dividiam em duas tendências basicamente: uma que associava as artes ao Estado, seu mais novo subsidiário depois da nacionalização das coleções particulares, e outra que achava que as artes deveriam ser concentradas num órgão autônomo, que faria a ponte com artistas de outros países. Muito embora houvesse espaço para o desenvolvimento de ambas as correntes, há de se destacar que o Estado apreciava muito mais a primeira, como é possível perceber no trecho abaixo:

Vladimir Ilich chamou-me em 1918 e disse-me que era preciso pôr em primeiro lugar a arte como um meio de agitação. E expôs-me dois projetos. Em primeiro lugar, considerava que se deviam adornar os edifícios, muros e

¹⁹⁹ Departamento interno do *Narkompros*. Miguel confere uma maior abrangência a *IZO*, nomeando-a como um departamento de artes visuais.

²⁰⁰ É preciso não ocultar a informação de que Lunatcharski, mesmo pondo em prática uma política de ensino das artes bastante inovadora e que estimulava todas as tendências, não era um adepto fervoroso do vanguardismo, mais especificamente do futurismo, o que torna a política assumida pelo *Narkompros* ainda mais louvável.

demais lugares onde se costumava pregar cartazes com grandes inscrições revolucionárias. [...] O segundo projeto tinha relação com a ereção de monumentos aos grandes revolucionários em escala extraordinariamente vasta, de monumentos temporários, em gesso, tanto em Petrogrado como em Moscou. [...] Pressupunha-se que cada monumento seria inaugurado solenemente com um discurso a respeito do revolucionário em questão e que ao pé do monumento haveria inscrições esclarecedoras. Vladimir Ilich chamava a isso de “propaganda monumental”.²⁰¹

Assim, logo de início, o governo já demonstrava sua predileção, e toda aquela efervescência artística que se desenrolava desde 1910 seria mais bem vista se atrelada à propaganda revolucionária – até porque, é preciso lembrar, a Guerra Civil já começara e, em seu início, ela aparentava muito mais uma vitória dos Brancos do que dos Vermelhos.

No entanto, embora essa determinação fosse verdadeira, ainda havia espaço para a segunda das correntes, que prezava a liberdade de criação em si mesma, principalmente após a substituição, em 1918, da *Academia de Belas Artes de São Petersburgo*, da *Escola de Artes Aplicadas de Stroganov* e da *Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura* de Moscou pelos *Ateliês Artísticos Livres (Svomas)*, os quais não possuíam exame de admissão, bem como promoviam suas exposições nas ruas. É interessante destacar que, segundo Joosten, antes mesmo da Revolução de Outubro, Malievitch, enquanto Presidente do Departamento das Artes do soviete de Moscou²⁰², já tinha proposto a abertura de escolas de arte regidas pelos mesmos princípios do *Svomas*, que só viriam a vigorar após a tomada do poder pelos Bolcheviques, mais especificamente em outubro de 1918.

Torna-se evidente, então, como a *IZO* conseguiu atender a todos os gostos, tanto no sentido de conservar o que de valor o passado trazia e o que de novo o século XX apresentava quanto no sentido de atrelar a arte à propaganda e de dar liberdade de criação aos que mais contundentemente a desejavam. Cooptando e tentando equilibrar todas as tendências artísticas, Lunatcharski estimulou sua produção imensamente, tornando a Rússia palco de inspiração não só no terreno da revolução política como também da revolução artística. E uma das propostas que comprovava a tentativa de conciliação de todas as tendências era a eliminação do júri que julgava a entrada de obras de arte nas exposições, chamadas de *Exibições Livres Estatais*, com o objetivo de tornar a arte livre para qualquer cidadão russo.

²⁰¹ LUNATCHARSKI, op. cit., p. 185.

²⁰² Existe, aqui, uma dúvida quanto à terminologia empregada. Joosten refere-se a um departamento de arte no interior do “Moscow Soldier’s Soviet”. Pela denominação do autor, não é possível saber se esse departamento estava ligado ao Comitê Militar do soviete de Moscou ou se era diretamente subordinado ao próprio soviete.

Diante de tamanho esforço, até mesmo Malievitch, um dos representantes dessa categoria mais “libertária”²⁰³, aderiu à proposta de associar suas formas geométricas livres a decorações de rua, vendo nessa prática a possibilidade de ornar o mundo material com a essência do imaterial. Até então não havia a obrigatoriedade da figuração na expressão artística, daí a atmosfera relativamente harmônica que rondava os diversos estilos e que fazia Malievitch empenhar-se na construção dessa nova sociedade que se almejava livre. Além disso, não interessava a Kazimir que o Suprematismo ficasse preso aos ateliês. Era muito mais condizente com sua idéia de reformulação do mundo a propagação das formas suprematistas por todo o espaço público, já que, para ele, a pintura moderna era a arte própria do mundo moderno, daí a necessidade de sua difusão.

Enquanto toda essa transformação se abatia sobre o aparato cultural na Rússia, Malievitch prosseguia com suas pesquisas suprematistas. Já em 1915, quando da Exposição *0,10*, Malievitch fizera circular por entre o público a brochura *Do Cubismo ao Suprematismo; novo realismo pictórico*, na qual Benois se baseou para fazer a crítica furiosa referida na citação 148. A propósito dessa crítica, Malievitch interpôs uma ainda mais severa: “aqueles que têm por hábito animar-se diante de uma carinha bonita, têm dificuldade em animar-se diante da face de um quadrado... O segredo do encantamento é a própria arte de criar e ele está no tempo, e o tempo é maior e mais sábio do que os porcos!”²⁰⁴. Além disso, nessa mesma exposição, Kazimir não expôs apenas formas únicas em suas telas, mas também associações entre inúmeras delas, todas sempre desdobradas do ícone supremo, o quadrado. Simmen e Kohlhoff estabelecem uma diferenciação entre ambas as tendências, chamando a primeira de *Suprematismo Estático* e a segunda de *Suprematismo Dinâmico*. Embora compreensível a distinção realizada, talvez os termos empregados não fossem os mais adequados. Seja uma ou sejam várias as formas, na tela, todas elas ganham movimento, ritmo, estímulo, já que foram criadas sob o conceito de uma nova realidade. É como se o mundo sem objetos fosse tão múltiplo em suas relações, tão livre nas suas combinações e descombinações, que só mesmo uma formulação conceitual em que não exista espaço, tempo e gravidade é capaz de descrevê-lo. Um mundo outro que toma forma na tela, a partir da sensação, porque só ela é capaz de intuir novas relações para que a razão as formule pictoricamente. Daí todas as formas suprematistas serem dinâmicas, mesmo quando aparentemente são apresentadas de forma estática, presas a um eixo horizontal. Além disso, o

²⁰³ Dunaeva faz referência a essa corrente de pensamento como sendo *anarquista* (DUNAEVA, 2005, p. 18).

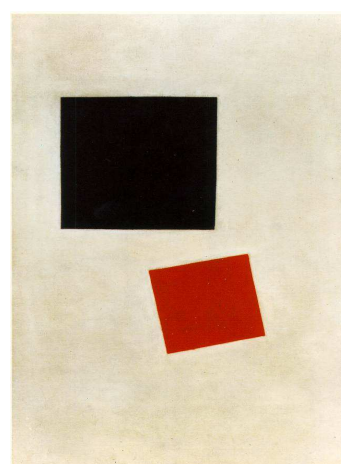
²⁰⁴ MALIEVITCH apud NÉRET, op. cit., p. 49.

próprio *Quadrado Preto* foi intitulado, inicialmente, de *Quadrângulo*, porque não existia nele nenhuma rigidez quanto aos seus ângulos e nem quanto à proporção de seus lados.

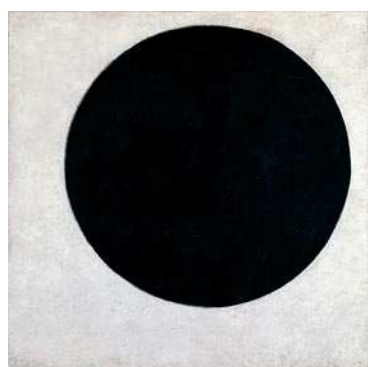
Ademais, a maneira como essas telas eram exibidas nas exposições fazia com que a sensação de flutuação, de movimento, de dinamismo ficasse ainda mais evidente. É preciso lembrar que a forma como Malievitch organiza suas exposições está estreitamente ligada à sua Teoria Suprematista e, portanto, deve ser compreendida sobre essa ótica, como uma imagem que contém outras menores, como uma grande obra, um grande cosmo, onde flutuam todas as associações empreendidas em cada tela.



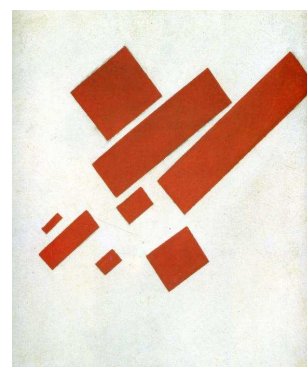
62. Avião em Vôo,
Kazimir Malievitch, 1915



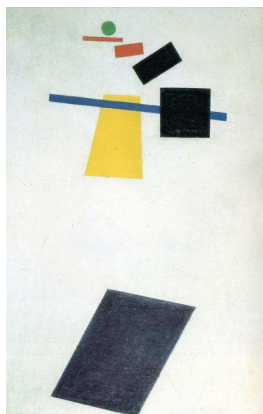
63. Quadrado Negro e Quadrado Vermelho,
Kazimir Malievitch, 1915



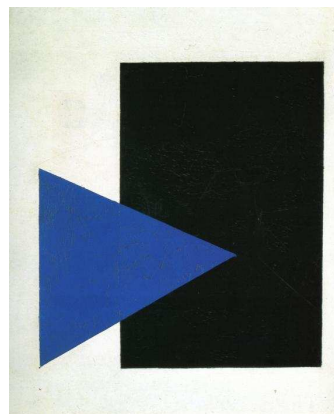
64. Plano em Rotação, Chamado Círculo Negro,
Kazimir Malievitch, 1915



65. Oito Retângulos,
Kazimir Malievitch, 1915



66. **Suprematismo. Jogador de Futebol na, Quarta Dimensão**, Kazimir Malievitch, 1915



67. **Suprematismo com Triângulo Azul e, Quadrado Preto**, Kazimir Malievitch, 1915

A essa repetição de uma mesma estrutura (forma geométrica em contraste com o branco do fundo), Stigger confere uma dimensão mítica baseada na auto-referencialidade, isto é, baseada no fato da pintura suprematista girar em torno dela mesma, tornar-se um signo em si mesmo e, com isso, provocar uma curiosidade, uma indagação, estimulando o pensamento de quem a vê. Talvez o Suprematismo não apregoe o fim da pintura retiniana tão calorosamente vociferado por Marcel Duchamp, mas, com certeza, constitui o começo de uma produção mais preocupada com o conceito, com a questão processual da pintura, na qual as formas não são “repetição das coisas vivas da vida, elas [são] a coisa viva”²⁰⁵. O fato da superfície plana colorida tornar-se uma forma viva e real, como disse Malievitch, faz com que o Suprematismo se constitua como um mito, como um ícone, que se estabelece como um marco para o desenvolvimento de inúmeras propostas mais conceituais e mais democráticas para a arte no século XX. Isso porque essa forma viva e real nasceu da razão e da intuição muito mais do que da técnica, nasceu da elaboração de um mundo que angustia porque é diferente, mas onde se abrem todas as possibilidades. A propósito disso, para Malievitch, a angústia maior estava no mundo atual, na carga representacional que recaía sobre a pintura não permitindo a sua libertação, uma angústia diante da realidade do mundo e de suas telas que, como afirma Stigger, “[...] o fez abandonar o ‘mundo da representação’ e substituí-lo por outro, por um mundo alheio àquele que lhe foi dado conhecer”²⁰⁶.

Sobre esse outro mundo, talvez seja possível falar em transcendência, mas difícil falar em religião. Malievitch possuía uma visão muito própria da questão religiosa, do caráter divinizador de todas elas. Para ele, o milagre estava na pintura, nos homens, nos artistas capazes de pintar e, mais do que isso, capazes de ver a pintura no mundo. Sendo capazes disso

²⁰⁵ MALIEVITCH apud STIGGER, op. cit., p. 129.

²⁰⁶ STIGGER, op. cit., p. 131.

e de compreender que só a não figuração pode “retratar” a totalidade do mundo – que se torna novo porque descartou a materialidade de sua existência –, os artistas tornam-se deuses, porque foram capazes de abdicar do objeto, de superar os medos e as angústias e ultrapassar a barreira da materialidade para a imaterialidade, da parte para o todo. Malievitch é um amante da pintura e do homem, da capacidade humana de pintar, de pensar e de sentir o processo pictórico. A relação que se estabelece entre Suprematismo e Deus é apenas no sentido da beleza suprema, da superioridade suprema de Deus, uma questão muito mais retórica e metafórica do que de fato metafísica. Até porque Deus, para ele, superava qualquer figuração e, portanto, só poderia ser alcançado através da não-figuração²⁰⁷. Se assim ele acreditava, nada impedia que o Suprematismo fosse uma mera ferramenta para a relação do homem com Deus, assim como servia para concretizar no plano pictórico as relações com os demais seres e objetos. Além disso, para Miguel, o que é chamado aqui de transcendência, essa concepção de um novo mundo, ou de um novo espaço, estava associada às formulações da ciência moderna, mais especificamente, à concepção de uma quarta dimensão, por C. Howard Hinton e P. D. Uspensky, e à realização de uma geometria não-euclidiana, pelo matemático russo Lobachevski, cuja análise geométrica dos espaços curvos servia para cálculos inerentes à Teoria da Relatividade²⁰⁸.

Na brochura de 1915 que circulou durante a Exposição *0,10*, Malievitch já demonstrou a sua preocupação em formular uma teoria de consistência para justificar suas formas geométricas. Suas pesquisas no plano plástico nunca cessaram até que ele se desse por satisfeito, o que ocorreu em 1918, quando Kazimir chegou ao *Quadrado Branco* e realizou, a partir dele, algumas outras formas que também se destacaram por serem brancas sobre um fundo branco. Entretanto, a despeito de qualquer teoria, “na comunidade, estes quadrados receberam uma outra significação: o quadrado negro é o signo da economia, o vermelho, o sinal da revolução [...] e o branco simboliza a ação pura”²⁰⁹.

Nessas obras de sua “série branca”, forma e fundo se confundem, levando Kazimir ao máximo da economia no plano pictórico. Se o *Quadrado Preto* era a forma zero, o *Quadrado Branco* foi o zero da pintura, mas não um zero que determina o fim, mas o zero que possibilita o recomeço: “a ciência e a arte não têm fronteiras, porque o objeto do conhecimento é infinito e inominável, e *o infinito e o inominável se igualam a zero*”²¹⁰. Assim, ao alcançar o “grau zero” da pintura, esse ponto-chave em que todas as possibilidades

²⁰⁷ MALIEVITCH apud Ibid., p. 135.

²⁰⁸ Para informações detalhadas desta hipótese, ver MIGUEL, op. cit., p. 34-36.

²⁰⁹ MALIEVITCH apud STIGGER, op. cit., p. 124.

²¹⁰ Ibid., p. 135.

para um recomeço se abrem, Malievitch dedica-se somente ao ensino, tanto do processo pictórico quanto da História e Teoria da Arte nos *Svomas*.

Nesse campo, o do ensino, Malievitch surpreende com mais uma inovação, que só pode ser compreendida a partir da conclusão a que chegou Kazimir no seu Tratado *Dos Sistemas Novos na Arte*. Antes de continuar, é sempre preciso ter em mente que, no caso de Malievitch, o teórico surge a partir do pintor, que, por sua vez, se desenvolve e se afirma como vanguardista em função da elaboração de suas teorias. Em outras palavras, um conjunto unívoco que só pode ser compreendido em sua totalidade se analisado assim, sem desmembramentos de suas partes. A respeito da obra teórica de Kazimir, Dunaeva fala:

É possível dividir o conjunto das obras literárias do pintor em duas partes, cada uma das quais corresponde a objetivos diferentes. Maliévitch marcava os manuscritos não publicados com uma numeração fracionária. Podemos supor, que ele mesmo dividia o trabalho em duas partes. A primeira parte incorporava todos os escritos filosóficos, que o pintor englobava em uma obra única e de grandes proporções: *O Mundo como a Sem-Objetualidade (Mir kak biespriedmiétnost)*. A segunda parte correspondia aos trabalhos de análise histórica de sistemas fundamentados nos meios de representação diferentes, que Maliévitch nomeava de *Figuralogia (Izológuia)*. Tomando em consideração o caráter relativo desta repartição, pois a criação do artista não é sujeita à divisão nenhuma e é incompreensível e impossível em segmentos separados, talvez seria melhor falar em dois rumos gerais no pensamento de Kazimir Maliévitch [...].²¹¹

Ainda segundo a mesma autora, o tratado mencionado um pouco acima foi publicado, sob a orientação de El Lissítski, pelos alunos dos Ateliês Artísticos Livres em Vítebski, bem como a brochura *De Cézanne ao Suprematismo; ensaio crítico*, publicada em 1920, recuperou partes significativas do tratado do ano anterior. É bem notório como Malievitch preocupava-se imensamente em divulgar suas teorias, não só através de seus escritos e de suas aulas como também por meio de palestras e debates.

Voltando ao tratado de 1919, ele, em primeiro lugar, procura explicar ao leitor o motivo que fez Malievitch buscar uma nova e revolucionária forma de pintar. Para Kazimir, a natureza é bela porque é composta pelo contraste de diversos signos. E esses signos não são estáticos, estão sempre em movimento, apresentando-se de maneira distinta com o passar do tempo. Com isso, o ato estético é dinâmico, sempre mudando conforme a necessidade das reformulações dos elementos componentes do mundo. Sabendo disso, o homem sempre tentou expressar esse belo, isto é, o próprio movimento contínuo do mundo, e ajustou sua

²¹¹ DUNAEVA, op. cit., p. 11-12.

forma de representação à sua temporalidade. Em outras palavras, para Kazimir, a arte tem que ter o sentido do seu tempo e o sentido que rege o seu tempo, o seu momento, é o da economia. O mundo movimenta-se, segundo ele, para o menor consumo de energia na criação das maiores mudanças. E essa economia no gasto energético tem que ser traduzida na maneira de pintar. É ela que irá “[...] avaliar e definir a contemporaneidade da criação da arte²¹²”. Além disso, por uma própria organicidade do corpo humano, “[...] qualquer ato deve se realizar de modo econômico²¹³”, já que todo corpo tende a preservar ao máximo sua energia. Assim, um pintor ao olhar para a natureza deve ver, além dela, “[...] o movimento e o repouso das massas pictóricas²¹⁴” e, partindo do princípio econômico, traduzir a dinâmica da totalidade que vê. A arte tem que acompanhar a mudança do mundo e, se o homem é capaz de interferir nessa mudança, tem que ser também capaz de atualizar a sua forma de fazer arte: “o movimento do novo mundo animal encontra-se dentro do meu crânio: único centro criativo²¹⁵”. Em passagens ainda mais explícitas, Malievitch diz:

[...] É equivocado pensar que a excelência e a plenitude da arte estão completas e, obrigatoriamente, precisamos nos dirigir a elas e alcançar uma arte igual nas operações com as formas da modernidade [...] A vida cresce por meio de novas formas. E a cada época são necessários a arte, o meio e a experiência novos [...] Não considerar o mundo moderno por seus avanços é o mesmo que não participar do triunfo atual das transformações.

[...]

A nova vida faz nascer a nova arte. E se considerarmos que a beleza é eterna, então, dentro da vida moderna haverá nova beleza²¹⁶.

Malievitch mostra como a tendência da arte já era, há alguns anos, a de uma busca pelo primitivo, pela simplificação. Só que para ele, Gauguin não é o seu maior expoente, porque esse primitivismo não se iguala ao do passado; é um novo movimento que vai de encontro ao anterior, porque, em sua simplificação, busca a abolição do objeto. E, em alguns pintores, essa aspiração ao “primitivismo moderno” se traduz pela redução do corpo à sua geometrização. Nesse momento, então, surge o segundo grande tema ou parte do tratado, que define, segundo esses critérios, os cinco sistemas na arte: o Impressionismo, o *Cézannismo*, o Cubismo, o Futurismo e o Suprematismo. Todos eles possuem uma maneira própria de desconstruir o objeto e revelar o elemento pictórico enquanto tal. Segundo Dunaeva,

²¹² MALIEVITCH, 2007, p. 25.

²¹³ Ibid., p. 27.

²¹⁴ Ibid., p. 28.

²¹⁵ Ibid., p. 32.

²¹⁶ Ibid., p. 34.

os impressionistas destacam a luz e a fatura pictórica que *cresce nas paredes das catedrais góticas*; Cézanne dá importância às formas geométricas essenciais para a construção do quadro pictórico – o cone, o cubo e a esfera; os cubistas, a reboque de Cézanne, evidenciam os diferentes planos do objeto, almejando sua representação espacial completa, chegando à conclusão do maior objetivo da arte representativa, de imitação; e, por fim, Van Gogh, e depois dele os futuristas, procura revelar as forças dinâmicas dentro da substância pictórica.²¹⁷

Segundo Malievitch,

Cézanne, apesar de ter uma sensação perfeita do pictórico no objeto, forneceu apenas pequenos deslocamentos da forma, mas não pôde fornecer uma construção puramente pictórica, ainda que, aspirando ao cone, ao cubo, à esfera, indicou-os como as figuras organizadoras das construções pictóricas.²¹⁸

O Cubismo, dando continuidade ao *Cézannismo*, esfacelou o objeto para captar todas as suas dimensões, todos os seus pontos de vista, a sua totalidade, porque o academismo só possibilitava – quando possibilitava – a visão de três lados do objeto. Além de outros ângulos de visão, o Cubismo quis levar para a pintura o conhecimento do objeto, da sua estrutura. O Futurismo, por sua vez, foi responsável por levar para a tela os vários tempos em que se situa o objeto. Todavia, foi só o Suprematismo que conseguiu aniquilá-lo. Em todos os casos, incluindo o Impressionismo, o gênero, o tema, foi apenas um pretexto para a pesquisa acerca da pintura e do processo pictórico. Em suma, para Malievitch, “quem sente a pintura vê menos o objeto; quem vê o objeto sente menos o pictórico”²¹⁹, por isso, o objeto tem que ser deixado para aquilo que Kazimir denomina como nova arte, que seriam a fotografia e o cinema²²⁰. O cinema-documentário de Dziga Vertov parece que assimilará bem o papel que Malievitch reservou à cinematografia, partindo de fragmentos fílmicos da realidade para composição de narrativas dirigidas.

Dunaeva salienta ainda o caráter didático proveniente desse tratado, fruto da intenção de Malievitch de difundir suas teorias, de difundir suas idéias para tornar os artistas livres em suas criações. Essa intenção norteou sempre sua conduta enquanto professor, já que, em painéis com esquemas pedagógicos baseados na comparação, ele encontrou uma forma de explicar aos alunos o desenvolvimento dos diversos estilos em função do elemento pictórico,

²¹⁷ DUNAEVA, 2007, p. 10.

²¹⁸ MALIEVITCH, 2007, p. 47.

²¹⁹ Ibid, p. 48.

²²⁰ Ibid., p. 40.

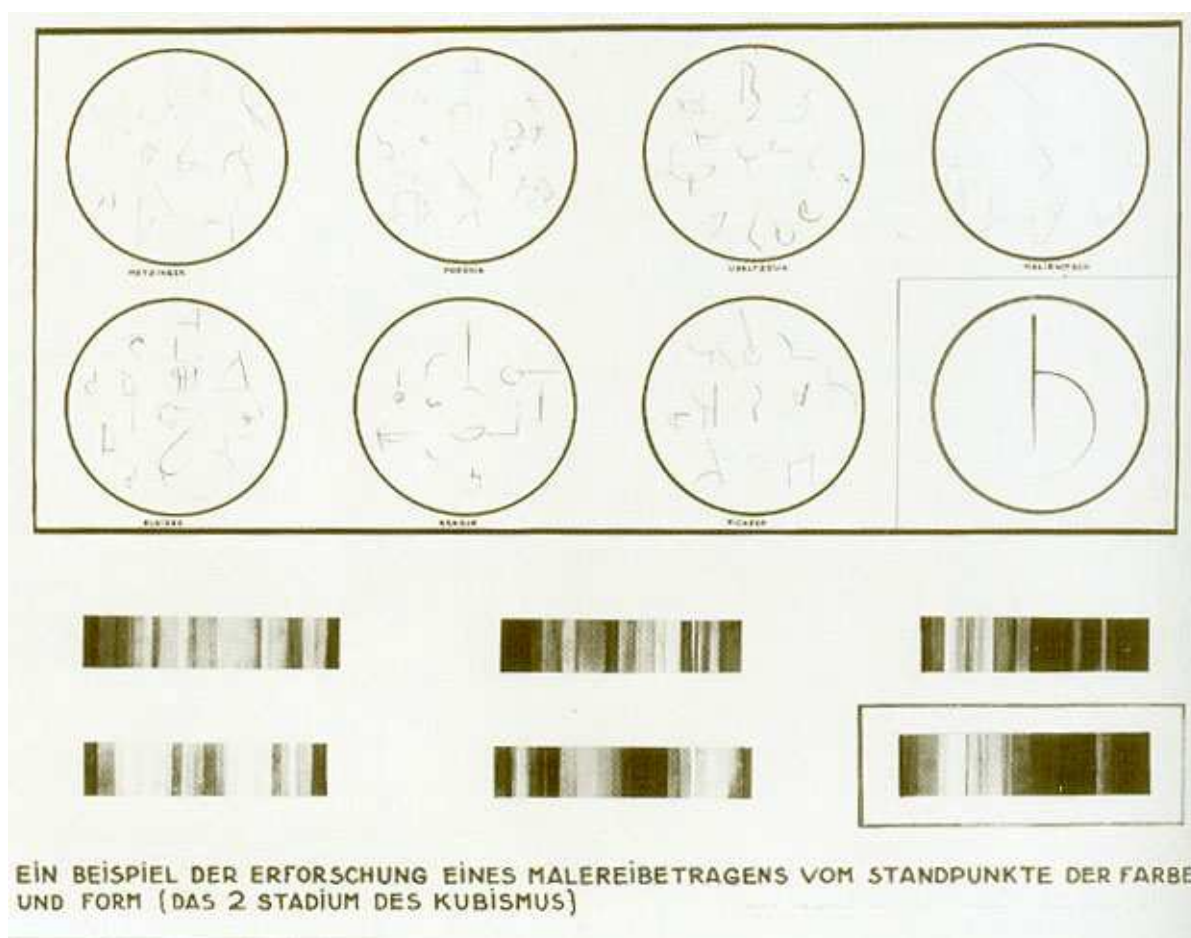
isto é, ele tomou por base sua experiência enquanto pintor e demonstrou aos alunos como se deu o descobrimento, por diversos artistas, da pintura enquanto tal, lançando um olhar retrospectivo sobre a História da Arte. Com isso, ele esperava que os estudantes tivessem acesso ao conhecimento de tendências diversas e que, comparativamente, percebessem a diferença na fatura final de cada uma. Daí eles estariam prontos para a vivência absoluta do processo pictórico, até chegarem a uma composição própria. Em outras palavras, partindo do princípio da pintura livre de tema, eles poderiam experimentar a pintura enquanto tal, sem regras, limites ou grilhões.



68. Painel didático, Kazimir Malieuvitch, 1927

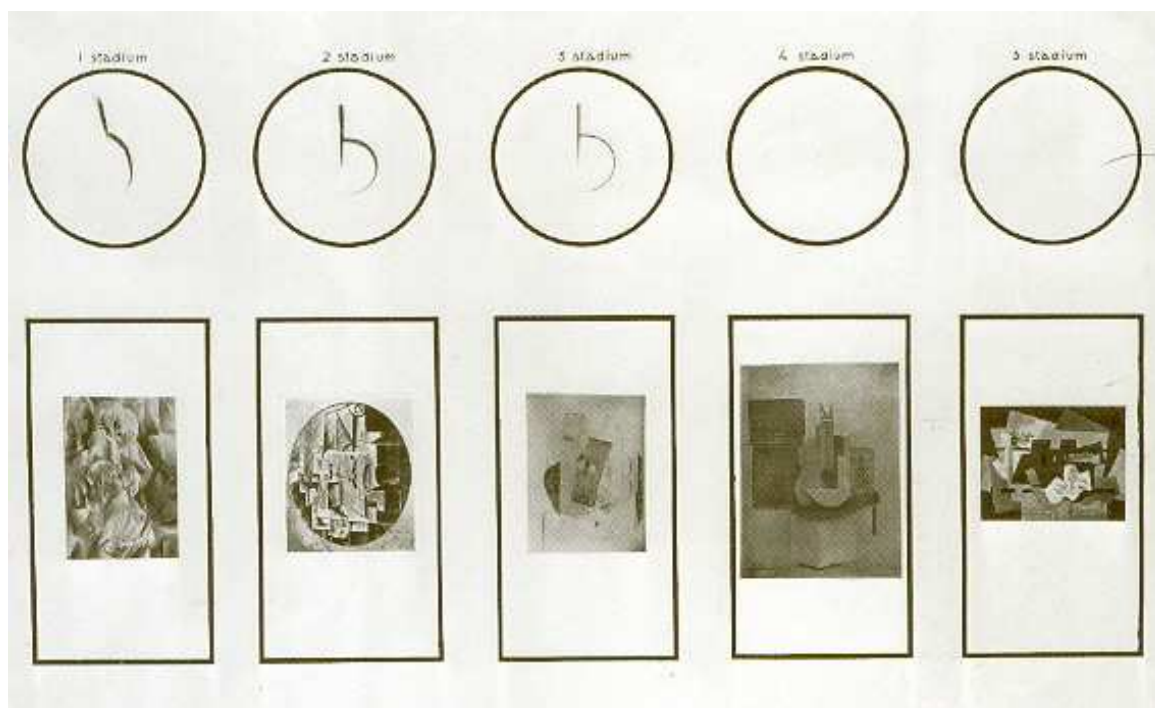
Um pouco mais tarde, ele acrescenta aos seus esquemas didáticos sua descoberta do *elemento adicional*, isto é, um elemento que, independentemente do tema, se destaca no interior da massa pictórica. Uma espécie de forma-base da qual se realiza a pintura em questão. Para Malieuvitch, de qualquer estilo era possível extrair esse elemento. Na imagem 69, cada círculo corresponde a um artista cubista e, em todos eles, é possível ver uma série de elementos extraídos de suas pinturas referentes a uma mesma fase do Cubismo. Na parte inferior direita do painel, evidencia-se a forma recorrente em todos os artistas que, nesse caso, assemelha-se a uma foice. No painel 70, todas as fases percorridas no interior do Cubismo foram representadas por uma obra e, acima delas, o elemento-base de cada uma. Muitas vezes o elemento da primeira fase se encontra também na segunda, da mesma maneira ou desenvolvido. Cada vez que um estilo é invadido por uma forma dessas, cada vez que essa forma é adicionada a outros estilos, ela provoca a reformulação da massa pictórica.

Malievitch, como explica Douglas²²¹, recorria muito à metáfora de que esse elemento adicional assemelhava-se ao bacilo causador da tuberculose: quando infectava o artista, mudava todo o seu sistema de trabalho. Uma outra metáfora muito perspicaz que Kazimir utilizava era a de que ele era um médico e seus estudantes, pacientes. Por um tempo determinado, de incubação, suas obras seriam diagnosticadas pelo médico, ele, que prescreveria a receita. Em outras palavras, a velha maneira de ensinar que colocava ao aluno o que estava certo ou errado foi substituída pela análise de Malievitch das obras de seus estudantes, o qual destacava o que elas tinham de próprias, qual era o seu elemento básico, o que estava presente nelas que poderia ser desenvolvido. Com isso, o aluno estava livre para perseguir sua identidade, sua inclinação, e o mestre assim o era porque, com sua experiência, foi capaz de apontar o que de mais interessante e original as obras desses alunos apresentaram.



69. Painel didático, Kazimir Malievitch, 1927

²²¹ DOUGLAS, op. cit., p. 30-31.

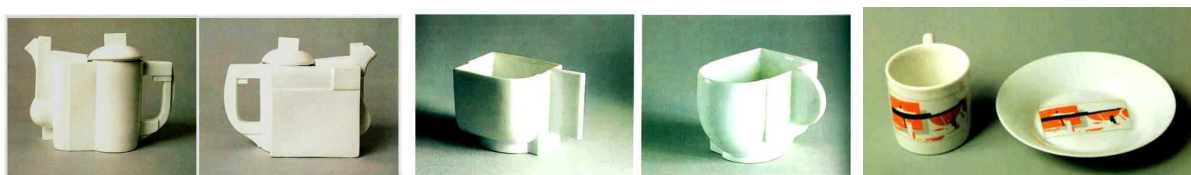


70. Painel didático, Kazimir Malievitch, 1927

Se o empenho foi grande, o reconhecimento não ficou atrás. Kazimir Malievitch, com sua Teoria Suprematista e seus conseqüentes desdobramentos – formulação de um novo conceito expositivo e de um novo método pedagógico –, acumulou inúmeras funções no novo governo. Entre 1917 e 1919, relacionam-se as seguintes: foi encarregado, desde os primeiros dias da tomada do poder pelos Bolcheviques, da preservação das coleções de Moscou; contribuiu com suas formas geométricas para a decoração de ruas e espaços públicos moscovitas e de Petrogrado; escreveu artigos para o Jornal *Anarquia (Anarkhiia)*, criticando os artistas conservadores que se opunham às vanguardas que apoiavam a revolução; produziu desenhos para cartazes e capas de programas de congressos, além de projetar cenários para produções de Maiakovski; e lecionou pintura nos ateliês livres de Moscou e de Petrogrado, além de Teoria e História da Arte e de experimentar a produção têxtil junto com seus alunos nessa última cidade. Sobre esta atividade, o interesse de Malievitch pelo tecido só se dava no sentido dele se apresentar como mais uma superfície de concretização do Suprematismo, sendo que, muitas vezes, Kazimir importava-se apenas em desenvolver os desenhos, sem a preocupação de produzir os tecidos. O mesmo ocorreu em relação à produção de cerâmica: Malievitch não se interessava pela produção do objeto em si, pela sua função, mas pela criação de novas formas suprematistas que, como representantes da movimentação característica do mundo moderno, dele também fariam parte como utensílios domésticos.



71. Exemplar de tecido com formas suprematistas e esboço de projeto para outras produções têxteis, Kazimir Malievitch, 1919.



72. Chaleira, xícaras e pires, Kazimir Malievitch, 1923

Como é possível observar, Malievitch contribuiu incansavelmente para o campo artístico da nova e da velha capital; contudo, em 1919, Moscou já não era o melhor dos lugares para se viver. A Guerra Civil já afetara drasticamente a economia russa e os investimentos e incentivos no campo das artes já não eram tão vultosos. Tanto que seu tratado, já analisado, não obteve verba para ser publicado em nenhuma das duas grandes cidades em que Malievitch trabalhou, sendo impresso, somente, na tipografia da escola de Vítebski. Por esse motivo, Kazimir decidiu atender ao chamado de seu amigo El Lissítski e foi trabalhar no Instituto Público das Artes em Vítebski, dirigido por Marc Chagall²²². De início, sua intenção era a de passar pouco tempo, mas logo destacou-se entre os professores e os alunos e, então, ali, resolveu tentar pôr em prática suas novas estratégias pedagógicas. Sua

²²² Chagall passou parte significativa de sua vida em Paris, mas contribuiu para as artes na Rússia por meio, principalmente, de seu cargo no Instituto de Vítebski. Era um pintor extremamente original, além de trabalhar também com vitrais e cenários de balés e óperas. Foi considerado por André Breton um dos precursores do Surrealismo, em função do ambiente fantasioso característico de suas obras. Entretanto, Chagall afirmava pintar apenas cenas que vivenciara em sua infância, valendo-se, para isso, dos símbolos judaico-cristãos russos correntes em sua juventude. (CHILVERS, 2001, p. 109).

sugestão foi aceita e o ensino nessa escola foi, a partir de então, completamente reformulado, e o conhecimento passou a ser construído por um coletivo, como um constructo produzido por alunos e professores. Empolgado com a escola, Malievitch fundou, com seus alunos, o grupo *UNOVIS* – os *Afirmadores da Nova Arte* –, que consistia em pessoas comprometidas em trabalhar sob a égide do Suprematismo, difundindo-o.

Enquanto isso, o *Narkompros*, que se estruturara a partir de um número enorme de órgãos, departamentos, seções, instituições etc., que deveriam cuidar das artes e da educação desde o nível mais básico até o superior e o técnico-profissionalizante²²³, sofria com um orçamento bastante aquém das funções a que fora designado. Como se não fosse suficiente, com a instituição da NEP, a verba repassada para esse comissariado passou a ser muito inferior a dos anos anteriores. Sobre esses números, Miguel traz a seguinte informação²²⁴: em 1918, o *Narkompros* dispôs de 11,5% dos recursos totais do governo; em 1919, de 15,5%; em 1920, de 9,4%; em 1921, de 2,2%; e nos dois anos seguintes, algo em torno de 2 a 4%. Mesmo assim, o *Narkompros* continuou bastante ativo durante a primeira metade da década de 20, mas encontrou um grande problema a ser enfrentado: uma insistência maior por parte do Partido de controlar mais incisivamente todas aquelas seções que se multiplicaram no interior desse comissariado.

Mesmo não pertencendo ao *Narkompros*, o *Proletkult*, responsável por estimular a criação de uma cultura proletária que fosse construída pelos próprios operários, foi um dos primeiros organismos a sofrer com uma conduta mais repressora por parte do Partido. Segundo Lunatcharski, um dos fundadores do *Proletkult*, Lenin nunca viu com bons olhos a sua organização, já que antipatizava com esse afastamento dos operários do aprendizado das ciências e da cultura já existentes. Além disso, e talvez principalmente por isso, outro fundador desse órgão foi Alexandre Bogdanov, cujas concepções políticas divergiam bastante de Lenin, o que fazia com que ele temesse o surgimento de um desvio político no interior do *Proletkult*. Assim, em 1920, Lenin recomendou a Anatoli que ele deveria fazer a vinculação dessa organização ao *Narkompros* e, conseqüentemente, ao Partido, já que, agora, esse comissariado se reorganizava sob considerável vigilância.

Assim, a NEP, instituída em 1921, embora indicasse tempos de maior liberdade para os camponeses e suas comercializações, não trouxe boas novas para o desenvolvimento cultural. Embora ele continuasse a ser uma preocupação, as poucas somas eram direcionadas para tendências artísticas mais condizentes com a velha idéia de representação naturalista,

²²³ Para a precisão dessa informação, ver MIGUEL, op. cit., p. 46-47.

²²⁴ MIGUEL, op. cit., p. 50.

fazendo com que aquela política conciliatória de todos os movimentos artísticos passasse a enfraquecer mais e mais a cada ano. Numa citação bastante exemplificativa de Lunatcharski, ele diz:

Numa conversa particular, pedi a Lênin: “Dê-me dinheiro para a manutenção de nossos teatros experimentais, pois são teatros novos e revolucionários”. Disse-me êle: “Que os teatros experimentais se mantenham durante êstes tempos de fome à base de determinado entusiasmo. É necessário aplicar todos os esforços para que não afundem os alicerces básicos de nossa cultura, pois isso o proletariado não nos perdoaria”.²²⁵

É bom lembrar que alguns desses “teatros revolucionários” foram encenados nos palcos do *Proletkult*, tendo à frente Sergei Eisenstein, que trabalhava em conjunto com V. Meyerhold. Assim, o pouco dos recursos que ainda era destinado às artes privilegiou uma associação mais explícita entre arte e política e, mais do que isso, começou a sugerir uma certa figuração, um certo realismo na apresentação dessas produções artísticas. Um dos exemplos claros de alocação desses recursos foi o cinema, muito estimulado, que levou ao surgimento do cinema-documentário de Dziga Vertov, cineasta predileto de Lenin, e da polifonia imagética de Sergei Eisenstein.

Desde o início da revolução, o governo investiu em cineastas que, dispondo de pouco material, realizavam filmes curtos, quase como propagandas, partindo de imagens que nem sempre tinham continuidade e de slogans que glorificavam o processo revolucionário. O propósito era o de instruir, de encorajar soldados que lutavam na Guerra Civil, por meio do que foi chamado de *trens de propaganda*. De acordo com Bibikova, “[...] peintes et colorés artistiquement, (ils) [os trens de propaganda] sont autant de bibliothèques volants (...), de cinématographes, de tribunes ambulantes, d’outils pédagogiques (...). C’est une entreprise gigantesque, presque fantastique...”²²⁶. Um dos nomes que posteriormente se destacaram na produção desse tipo de filmagem foi Dziga Vertov que, através da experimentação, desenvolveu mais conscientemente o cinema-documentário, cujos fragmentos fílmicos reais eram justapostos de modo a criar uma narrativa. Furhammar e Isaksson descrevem seu cinema como uma espécie de surrealismo político, por conjugar fatos, sentimentos e propaganda nas suas produções²²⁷.

²²⁵ LUNATCHARSKI, op. cit., p. 189.

²²⁶ BIBIKOVA, 1989, p. 13.

²²⁷ FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 15.

Não compartilhando da aversão à ficção que sentia Vertov, Eisenstein produziu verdadeiras obras de arte, a partir de um novo tipo de seleção e montagem de cenas, chamado por ele de *montagem intelectual*. Para Eisenstein, os elementos cinematográficos tratados como reflexos de um acontecimento constituíam um limitador para o cinema, isto é, de nada valia ouvir os ruídos dos passos de alguém que já se via estar andando. Isso nada mais seria do que um reflexo estático daquela ação. Para ele, ao contrário, o decurso lógico da ação tornar-se-ia muito mais enfático e incisivo se os elementos sonoros fossem trabalhados independentes da ação, contrapondo-se inclusive a ela, determinando sentidos sem que a continuidade lógica fosse agredida. Assim, para Eisenstein, a montagem era vista como um princípio dramático, organizado por um conjunto de conflitos – conflito gráfico, de planos, de volume, de luzes... – que imprimiriam o ritmo cinematográfico. Com isso, ele acreditava que o conceito criado em função do choque entre dois planos era transmitido dinamicamente ao espectador, tornando-o um ser ativo, participante. Nas palavras do próprio cineasta/autor,

é isso que constitui o caráter particular de uma obra de arte verdadeiramente viva e a distingue de uma obra morta, na qual o espectador recebe o resultado de um processo de criação consumado, ao invés de ser lançado no curso do processo²²⁸.

O resultado de tal montagem foi chamado por Eisenstein de *quarta dimensão fílmica*, na qual nenhuma combinação é gratuita, pois é essa polifonia no composto imagem-som que permite por meio de signos o surgimento do tema, a significação geral da obra. Em outras palavras, de duas imagens sempre nasce uma terceira significação.

A cena conhecida do massacre ocorrido na escadaria de Odessa, em *O Encouraçado Potemkin*, é o que pode ser citado como mais emblemático da exposição de sua teoria de montagem, a qual dribla e conjuga, ao mesmo tempo, um cunho ideológico. Além da sensacional justaposição de imagens que significam e ressignificam o tempo todo aquilo que se vê, o espectador, nesse filme, é clamado a julgar o que vê, a procurar razões para o que está na tela, a estabelecer relações entre o massacre promovido pelas forças Tzaristas e a importância da Revolução Bolchevique.

Em relação às artes plásticas, a 47ª Exposição dos Ambulantes, aberta ao público em 1922, transformou-se na menina dos olhos do governo, incitando os desejos mais adormecidos nos membros do Partido, que desejavam voltar a ver na pintura os politicamente

²²⁸ EISENSTEIN apud AGEL, s.d., p. 66.

engajados temas realistas. A partir dessa exposição, nasceu a Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (*Akhrr*), que empreendeu inúmeros embates públicos com a vanguarda soviética.

Malievitch, já em 1919, em partes de seu tratado, trazia uma crítica a qualquer tipo de imposição de regras ao ato de criar. Para ele, esse processo criativo era livre e tinha que ser livre para ser criativo, se não se tornaria a repetição de formas da natureza e não a criação de outras novas. Seu interesse pela revolução voltou-se justamente para a possibilidade de construção de uma sociedade mais livre. Nesse sentido, ele deixava claro no tratado que, se houvesse qualquer tipo de orientação a esse fazer artístico, a arte socialista seria tão conservadora quanto a arte acadêmico-burguesa. Com esse tom, Malievitch criticava o utilitarismo estrito que regia os novos tempos.

Refletindo sobre sua conduta, Kazimir parece ser, muito mais do que um marxista, um adepto dos passos de Alexandre Herzen, para o qual a liberdade de escolha do indivíduo tinha sempre que prevalecer. Na citação referida na nota 73, Walick deixa claro que Herzen, embora adepto do socialismo, não previa um fim absoluto, preestabelecido, para a humanidade; ao contrário, ele dizia que existiam vários caminhos e que cabia às pessoas escolherem e lutarem por um deles. Talvez Malievitch não fosse assim tão condescendente com as escolhas humanas como Herzen, mas ele, ao menos, libertou a pintura do subjugo representacional, liberou-a para ser apenas pintura, e, com isso, abriu caminho para uma nova geração de artistas que seria composta por pessoas de todas as origens que, para pintar, necessitariam, tão-somente, do desejo de querer se expressar artisticamente.

Em 1924, o *Proletkult* já não dispunha de praticamente nenhuma verba, o que foi o mesmo que decretar o seu falecimento. Até esse ano, Malievitch gozava ainda de algum prestígio: nos anos de 1921 e 1922, Kazimir participou ainda de debates no *Inkhuk* (Instituto de Cultura Artística) de Moscou e de Petrogrado, discursando sobre o Cubismo e o Suprematismo. Participou também de grandes exposições e, em 1923, foi encarregado dos quatro departamentos de investigação artística que foram vinculados ao Museu de Cultura Artística (*Mkhk*) de Petrogrado. A idéia de um museu de arte contemporânea havia surgido na escola de arte de Vítebski, cujo interesse seria o de adquirir e preservar obras representativas da contemporaneidade. Com essas instituições, nasceram os primeiros museus de arte moderna que, na época, tendiam mais para o que se conhece hoje como museu de arte contemporânea. Além disso, a criação desses quatro departamentos também fora idéia de Malievitch, que queria transformar o espaço museológico também num laboratório de pesquisa e experimentação artística, revolucionando o conceito de museu, distanciando-o

completamente dos antigos *gabinetes de curiosidade*. Ainda em dezembro de 1923, teve início a reformulação do *Mkhk* e, no início de 1924, ele foi transformado no *Inkhuk* de Leningrado, integrado por cinco departamentos, sendo Malievitch responsável pelo Departamento teórico-formal de Cultura Pictórica.

A essa altura, Petrogrado já passara a se chamar Leningrado, após a morte de Lenin em janeiro de 1924. Sobre esta, vale mencionar que muitos atribuem os derrames sucessivos sofridos por Lenin – dois em 1922, que já o afastaram de suas obrigações, e um em 1923, que o deixou mudo e paralisado – ao atentado que ele sofrera em 1918. Apesar do trânsito ainda significativo que Malievitch dispunha, o *UNOVIS* fora obrigado a retirar-se de Vítebski ainda em 1921, cuja municipalidade dessa cidade passou a ver com suspeita aquele grupo de formalistas anti-sociais que, em 1920, haviam tão brilhantemente decorado a cidade para os festejos da Revolução.



73. Decoração em Vítebski, UNOVIS, 1920

Malievitch ainda tentou vincular o *UNOVIS* ao *Inkhuk* de Moscou, mas não obteve êxito na sua tentativa. Por pior que o presente se mostrasse, ele ainda concedia o espaço de discussão e, diante disso, Malievitch ainda sonhava com um novo mundo e uma nova URSS²²⁹. Mal sabia Kazimir que, três anos mais tarde, ele estaria com suas malas prontas para viajar a Berlim, para a montagem de uma grande exposição de suas obras, mas também numa

²²⁹ Em dezembro de 1922, foi instituída a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS.

tentativa de refugiar-se na Alemanha. Entretanto, seu visto não foi renovado e ele se viu obrigado a voltar à URSS, onde o esperava a prisão.

3.2 Stalin e a projeção de um novo líder

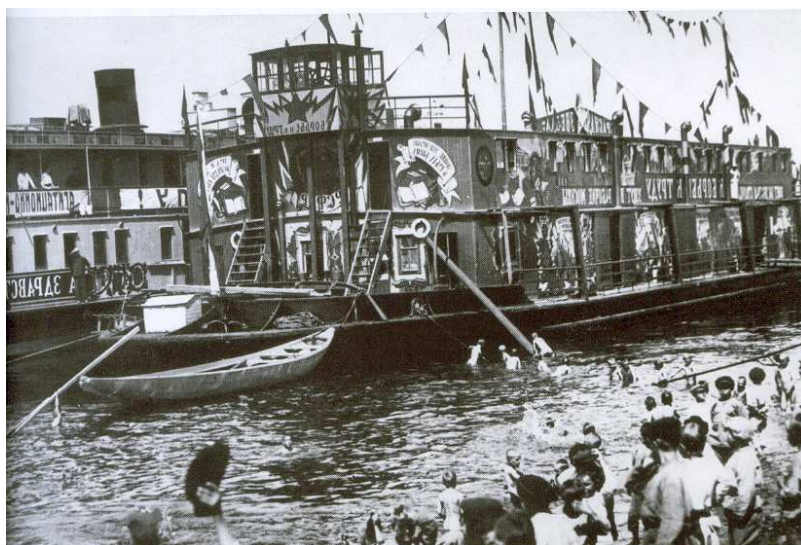
Desde 1914, a tormenta que assolava o povo russo parecia não ter fim. Depois da frustração com a Revolução de Fevereiro, a de Outubro conseguiu reacender a esperança nos corações daquelas pessoas, embrutecidas por tantos anos de guerra e privações. Entretanto, a Guerra Civil ainda postergou em três anos a chegada da tão desejada paz e, durante esse período, o povo teve que se mostrar ainda mais forte, acreditando que o sonho socialista haveria de se concretizar.

Sabendo que a luta pelo poder não se findara no dia 25 de outubro, o governo soube bem como continuar a alimentar aquele sonho, principalmente após a revogação do decreto que autorizava o envio aos campos de destacamentos armados. Apesar das lamúrias por mais tempos bélicos, a prática de um certo *comunismo de guerra* por parte do governo pareceu, de alguma maneira, ter alentado os corações amargurados, já que, de fato, a igualdade entre os homens de alguma forma se estabelecera, em função da economia de troca – sem moeda – praticada, da distribuição estatal de porções de ração a todos os russos e da reafirmação da comuna rural, acarretando numa diminuição do desnível social entre os *kulaks* e os demais camponeses²³⁰.

Além disso, o sistema propagandista teve importância crucial, sempre lembrando ao russo do campo, da cidade ou do front que a consolidação do processo revolucionário era a saída para todos os males. Nesse sentido, os artistas tiveram seu lugar assegurado nessa sociedade, não importando, nesse primeiro momento, se eram figurativos ou abstratos, já que o fundamental é que todos contribuíssem para sedimentar os alicerces da revolução. Dentre alguns exemplos do empenho desses artistas estavam os trens e as embarcações de propaganda, os cartazes, as decorações de rua durante os festejos revolucionários e as exposições estatais, lembrando que estas não mais julgavam a qualidade da obra pelo nome do artista ou pela escola que representava; todos, agora, poderiam participar, já que o valor estava na própria experimentação artística.

²³⁰ Vale lembrar somente que, com o fim da Guerra Civil, os camponeses não se contentaram mais com esse comunismo de guerra e medidas conciliatórias foram tomadas visando matar a fome do povo e reconstruir o país.

Para a propaganda revolucionária não existia superfície que não pudesse ser trabalhada: barcas, trens, edifícios, utensílios domésticos, todos serviam de instrumento de contínua reiteração dos valores da revolução, sendo o trabalho e o serviço militar temas bastante difundidos nos cartazes durante os penosos anos de Guerra Civil.



74. Embarcação de Propaganda chamada A Estrela Vermelha, 1920



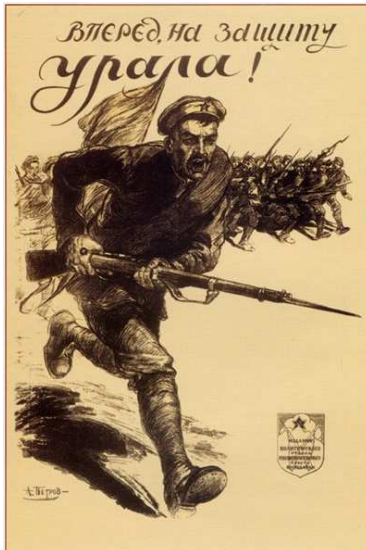
75. O reinado dos operários e dos camponeses é sem fim, S. Tchekhonine, 1920



76. Quem não trabalha, não come, M. Lebedeva, 1920

Em relação aos *affiches* (cartazes), a arte gráfica foi sempre uma tônica na Rússia e, após a revolução, encontrou ainda mais espaço, já que, através dela, o novo governo propagava e reavivava a ideologia revolucionária em todos os russos. De acordo com Baburina, a utilização maciça dos cartazes como veículos de propaganda durante o governo bolchevique supria a ausência de outros meios de comunicação de massa, como ela mesma deixa claro quando diz:

It is based on “the communicability” of the circulation agitation graphics being partially topical in the absence of other mass media – television, cinema, radio and in conditions of people’s illiteracy. The simplicity of the graphic language, boundlessness of audience, possibility of a prompt response to various events—all that facilitated the poster art’s uncommon popularity. But the main thing is that the Revolution slogans were directed to people themselves and evoked a response in their hearts.²³¹



77. Vamos, em defesa dos Urais! e Defendamos Petrogrado bravamente!, A. P. Apsit, 1919



78. O inimigo quer ocupar Moscou, V. I. Fidman, 1919



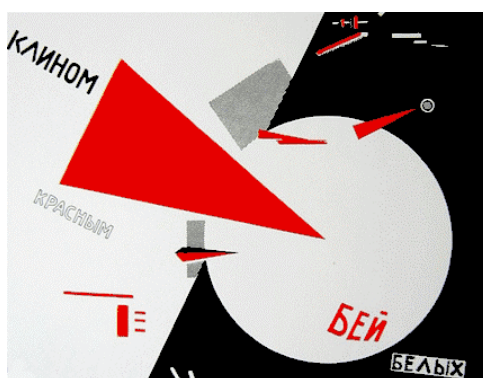
79. Você se alistou?, D. S. Moor, 1920

²³¹ BABURINA, 2000, p. 7.



80. Camarada Lenin livra a terra do lixo e Todo golpe de martelo é um golpe no inimigo, V. N. Deni, 1920

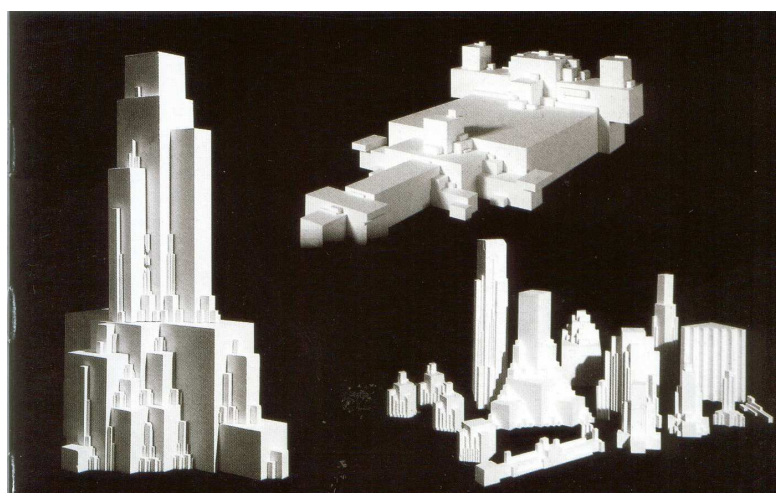
A estética dos cartazes era bastante variada, mas todas elas, com seus *slogans* muito otimistas, eram muito persuasivas. Um artista gráfico de renome na Rússia e que conheceu o Suprematismo através do próprio Malievitich foi El Lissítski, cujos *affiches* atendiam às mesmas funções dos já reproduzidos nesta dissertação, porém utilizavam uma linguagem abstrata para tal. A imagem abaixo demonstra como o cartaz desse artista sofreu uma grande influência de uma pintura específica de Kazimir, já reproduzida nesta dissertação na ilustração 67.



81. Derrotem os Brancos com a cunha Vermelha, El Lissítski, 1919

A propósito dessa amizade, vale mencionar que para Kazimir ela foi muito frutífera, já que El Lissítski, enquanto arquiteto de formação, influenciou sua visão espacial, o que o fez propor uma espécie de arquitetura suprematista, cujos projetos em gesso e madeira ficaram conhecidos como *Arquitecton*. Segundo Malievitich, o Suprematismo associado à arquitetura

representava a vitória da consciência sobre a superfície e o seu conseqüente avanço em direção a uma arte de configuração espacial²³². Se Malievitch pleiteava um novo mundo, cuja arte acompanhasse a modernidade de seu tempo, o Suprematismo tridimensional consistia justamente na conquista do espaço por formas novas e mais apropriadas, que foram intuídas a partir de relações outras que não perpassaram a materialidade do objeto. Relações que nasceram da procura da pintura no objeto e que, ao se concretizarem em formas que primavam pela economia pictórica, possibilitaram também “a concepção de projectos visionários para o espaço cósmico”²³³.



82. *Arquitectons*, Kazimir Malievitch, 1921-1927

A partir dos *arquitectons*, o artista desejava que o Suprematismo se tornasse público, penetrasse na sociedade, mas não através de uma simples aplicabilidade da teoria que buscasse uma modernização estética dos objetos do cotidiano, como os construtivistas/produtivistas almejavam; mas sim mediante uma compreensão muito maior da arte como representação do mundo sensível. Como sugeriu Miguel, Malievitch parecia estar bastante atento às novas tecnologias que o mundo começava a descobrir. Em dezembro de 1920, mais uma publicação de Malievitch – *Suprematismo: 34 desenhos* –, na qual ele demonstra claramente seu deslumbramento com a possibilidade dos vôos interplanetários, de acompanhar o movimento de todo o cosmo, cujo princípio dinâmico é o mesmo que rege a capacidade cognitiva humana.

Assim, entre 1917 e 1922, uma cultura modernista acabou se consolidando, em geral vanguardista, coletivista e difundida. Dentre suas expressões mais notáveis estavam o cinema

²³² MALEVITCH apud SIMMEN; KOHLHOFF, op. cit., p. 68.

²³³ SIMMEN; KOHLHOFF, op. cit, p. 56.

revolucionário, o teatro político, os grandes projetos urbanísticos modernos, as artes gráficas, o Construtivismo, com sua crença na utilização de formas artísticas para fins utilitários, e o Suprematismo. Entretanto, tão-logo a governo viu-se forte e sozinho no poder, a liberdade que fora a tônica que regera os últimos anos deu lugar à suspensão dos subsídios à boa parte das escolas de arte, que haviam se multiplicado. Em primeiro lugar porque os tempos de escassez urgiam pela contenção de despesas; em segundo porque, diante de uma obra realista e de uma abstrata, os pensamentos mais conservadores prevaleceram, e os poucos recursos foram direcionados para as produções realísticas. A partir da morte de Lenin, a situação agravou-se ainda mais e tornou-se insustentável depois da renúncia de Lunatcharski de seu cargo como comissário do *Narkompros*. Com Litkens ocupando o lugar de Anatoli, como afirma Willet²³⁴, as antigas aspirações tornaram-se ilusões e tanto o movimento por uma cultura proletária como por uma linguagem de vanguarda para as artes foram extirpados do cenário cultural soviético.

Malievitch, que já sofria críticas duríssimas quanto a um suposto vazio de suas obras que seriam formalistas e anti-sociais, foi demitido, em novembro de 1926, de seu cargo no *Inkhuk*, que, a essa altura, já fora transformado em *Ginkhuk* (Instituto Nacional de Cultura Artística). Em uma carta ao diretor do instituto, Malievitch não temeu manifestar sua decepção: “aqueles que desde o princípio da Revolução de Outubro trabalharam incansavelmente no desenvolvimento da sua obra, não por medo, mas por entusiasmo, são hoje excluídos”²³⁵. Em 1927, a pressão sobre o *Narkompros* se intensificara, sendo que muitas de suas funções já haviam sido diluídas por entre os outros comissariados, esvaziando imensamente a força de atuação de Lunatcharski. Quando em 1929 Anatoli pediu demissão, porque já não contava mais com apoio para suas políticas, o governo recebeu-a muito bem, demonstrando o seu descontentamento com o trabalho que vinha sendo realizado. Muitos artistas buscaram abrigo no exterior. Malievitch também tentou ao viajar a Berlim, vislumbrando poder continuar lá a propagar suas idéias, tanto que, junto às suas malas, estavam mais de cem obras, entre pinturas, desenhos, painéis pedagógicos e escritos. Entretanto a pátria-mãe o chamou de volta e, de acordo com Stigger, Kazimir já não nutria esperança quanto a uma recepção calorosa:

Ao ser chamado de volta, não titubeou em deixar suas obras com dois de seus amigos: Gustav von Riesen e Hugo Häring. Para o primeiro, confiou

²³⁴ WILLETT, 1987, p. 87.

²³⁵ MALIEVITCH apud SIMMEN; KOHLHOFF, op. cit., p. 72-73.

um pacote com a seguinte advertência: se não fosse possível voltar à Alemanha no ano seguinte, ou se fosse morto, ou ainda se não tivessem mais notícias dele nos próximos 25 anos, Riesen poderia dispor de seus trabalhos do modo que bem entendesse.

De fato Kazimir não retornaria à Alemanha e, também segundo Stigger, sua obra teria o seguinte destino:

Em 1934, o pacote foi escondido num porão por razões de segurança. No final da Segunda Guerra Mundial, a casa recebeu alguns impactos, e o porão ficou soterrado pelos destroços. Oito anos depois, em 1953, iniciaram-se os trabalhos de recuperação, e descobriu-se o pacote intacto. Nele, estavam manuscritos, livros de anotações, desenhos e fotos do artista. As obras que foram entregues a Häring – pinturas cubo-futuristas e suprematistas – também tiveram que ser escondidas num porão durante o nazismo. Passaram por diversos donos, algumas foram vendidas, outras emprestadas para exposições, umas perdidas para sempre. Por fim, voltaram para o poder de Häring. Em 1943, a escola onde trabalhava incendiou, e Häring fugiu com os quadros de Malevitch para Berlim. Em 1957, estas obras, finalmente, encontraram um lugar para ficar: o Museu Stedelijk, de Amsterdã, onde estão até hoje.²³⁶

Assim, se após a Revolução de Outubro o cenário artístico foi composto por um “romantismo revolucionário”, uma crença de que haveria uma grande adesão àquele novo projeto e que a liberdade seria o eixo que conduziria a nova pátria socialista, com o passar dos anos, os artistas vanguardistas tiveram seu campo de atuação bastante refreado, mesmo que ainda conseguissem manter uma certa autonomia. Todavia, no fim dos anos 20 e início dos 30, o regime já se tornara um grande guardião de si mesmo, disseminando e entremeando na sociedade uma ideologia de eterna vigilância contra o inimigo que poderia estar ao lado. Sob essa perspectiva, o esforço dos primeiros anos por parte dos artistas em geral e de Lunatcharski só poderia, agora, ser mesmo visto como negativo e degenerado, quase um sintoma de decadência burguesa ou, na melhor das hipóteses, uma manifestação anarcóide de infantilismo extremista²³⁷.

Definitivamente a supressão das liberdades não atingiu somente os artistas, mas também o próprio Partido, cujos membros, combatentes antigos da causa da revolução, foram muitas vezes expulsos, presos e até exilados. Isso porque, logo em 1921, o X Congresso do Partido advogou em prol dos debates fechados, alijando dos pormenores das discussões

²³⁶ STIGGER, op. cit., p. 136-137 (páginas referentes às duas citações).

²³⁷ WILLETT, 1987, p. 105-6.

militantes e sociedade. O intuito de tal isolamento era o de transparecer unanimidade na concordância das decisões, como se todos os integrantes constituíssem um todo homogêneo que pensasse da mesma forma, imagem que conferiria maior força, veracidade, credibilidade e legitimidade às diretrizes traçadas pelo Partido. Com isso, ele passava a ser mais concretamente o detentor de uma verdade científica, cujos desvios de pensamento deveriam ser extirpados, já que a unicidade nas opiniões era a prova viva de que ele sabia o que era melhor para o proletariado.

Entretanto, a despeito disso, quando da implementação na NEP, o debate era bastante intenso no interior do Partido, já que ela propunha retroceder – tomando como ponto de referência o comunismo de guerra – ao emprego de formas capitalistas de produção e, conseqüentemente, de exploração, e, ainda por cima, muito mais dos operários do que dos camponeses. As maiores lideranças do Partido disputavam, em geral, em torno das duas posições representadas por N. Bukharin e E. Preobrazhensky. O primeiro defendia uma aliança operário-camponesa sem traumas; em outras palavras, a coletivização dos campos almejada pelos comunistas se daria num processo lento, baseado na persuasão dos *mujiks*. As cooperativas deveriam ser incentivadas, mas numa estrutura mais simples, menor, para depois tender a organizações mais complexas que levariam à coletivização. O desenvolvimento econômico se daria, então, num ritmo mais lento, pautado num respeito maior aos interesses dos camponeses. A construção de relações sólidas, harmônicas e tranqüilas com o campesinato se expandiria para além das fronteiras da URSS que, isolada num mundo capitalista em cujos países a revolução ainda não acontecera, se aliaria aos camponeses de nações colonizadas ou pouco desenvolvidas. Para a ortodoxia marxista, sem dúvida, a proposta de Bukharin apresentava-se muito herética.

Para Preobrazhensky, esse processo lento de desenvolvimento poderia levar ao fim da revolução. Ela estava sozinha no mundo e isso era uma verdade que deveria ser assumida e, portanto, só o investimento na indústria pesada poderia garantir a sua sobrevivência. Embora não avesso à aliança operário-camponesa, pela situação em que se encontrava a URSS naquele momento, os recursos para investimento na indústria deveriam provir dos camponeses, pois a classe operária já estava bastante debilitada e exaurida – não é à-toa que, nas cidades, mendicância, delinqüência e tráfico eram uma constante. Os *mujiks* pagariam um tributo e, ao mesmo tempo, a política de troca privilegiaria as indústrias. Dessa maneira, como atenta Reis Filho²³⁸, o socialismo passaria por uma etapa de acumulação socialista primitiva,

²³⁸ REIS FILHO, 1999, p. 97-99.

alcançando-a pela exploração do campesinato. Ao governo, caberia ponderar e equilibrar as dosagens dessa exploração, investindo no balanceamento dos interesses sociais e na paz no interior da sociedade. Era uma verdadeira junção do pior do capitalismo e do socialismo, num caldeirão cujo caldo só poderia mesmo se apresentar como um amálgama de líquidos que não podem se misturar pelas suas densidades diferenciadas.

Apesar de muito mais provável de ser bem-sucedida, embora houvesse o temor de uma investida internacional que se aproveitasse do desenvolvimento econômico ainda muito retardatário da URSS, a proposta de Bukharin se distanciava muito dos preceitos marxistas, cujas linhas de ação estavam muito mais próximas da proposição de Preobrazhensky. Contrariando as expectativas, mesmo assim, a tese bukharina foi prevalecendo, já que muitos compreenderam aquilo que Lenin sustentara reiteradas vezes, que eram as circunstâncias que obrigavam a empreender tal política, mas que, tão-logo fosse possível, ela seria abortada. Assim, no ano da morte de Lenin, os índices produtivos já eram bastante satisfatórios, pelo menos em alguns setores. Em relação à área cultivada e à produção de grãos, os números estavam próximos de se igualar aos do ano de 1913. A criação de gado, por sua vez, superara os índices mais promissores, assim como ocorria quanto à criação dos suínos. O rebanho de eqüinos, embora oito milhões abaixo dos melhores números, crescera significativamente.

No entanto, não compartilhando da mesma prosperidade, as indústrias estavam longe de superar as marcas anteriores, fato que contribuía imensamente para a miséria que se irradiava por entre a população nos centros urbanos. A produção industrial na Rússia, como já visto, era bastante inferior a dos países capitalistas já na época do Tzarismo e, com os sucessivos desgastes bélicos desde 1914 e com o “bloqueio” do mundo capitalista após a revolução socialista, esse setor não recebeu maiores investimentos e apresentava resultados preocupantes. Mesmo com a abertura para o capital internacional, apenas 0,6% da produção estava ligada a empresas estrangeiras, situação muito provocada pela expropriação de terras que se fizera em 1917 e que descontentara imensamente ingleses e franceses.

Com ritmos diferenciados entre a produção maciça de cereais e a deficiente de industrializados, os camponeses, já em 1923, acenaram descontentes diante da diferença desfavorável – 1 para 2,38 nesse ano – no valor de troca do cereal pelo bem de consumo, estocando seus cereais ou, simplesmente, semeando menos, produzindo apenas para o autoconsumo. O governo percebeu a tensão e, nesse primeiro momento, interveio assegurando a manutenção da aliança operário-camponesa.

Em 1926, porém, a realidade industrial continuava precária, já que apenas uma única indústria conseguira superar os melhores índices anteriores: a elétrica. Em 1927, o valor de

troca entre campo e cidade caíra se comparado a 1923, mas ainda estava muito aquém dos desejos dos *mujiks* – 1 para 1,82. Nesse mesmo ano, a diretriz de Bukharin foi reafirmada pelo Partido, mas ventos ameaçadores já anunciavam o temporal. Apesar do descontentamento quanto ao valor de troca, desde 1926 recursos já começavam a ser destinados para a indústria pesada, contrariando as bases da NEP. O investimento nessa indústria prejudicava o crescimento da de bens de consumo e, com isso, ocorria um aumento ainda maior nos índices de troca. Nesse mesmo ano, Stalin já discursava a favor das cidades voltarem a ser o foco de atenção da política governamental, do fortalecimento da indústria na economia soviética e do alcance das metas estabelecidas num prazo curto estipulado²³⁹. A essa altura, o *Gosplan*, um centro de planejamento criado em 1921, não só elaborava estatísticas, que era sua função original, como também já dirigia os passos da economia nacional.

A acentuação das querelas no interior do Partido e dos reveses na política econômica só pode ser plenamente compreendida tendo em mente que, desde 1922, quando Lenin já estava bastante debilitado pelos dois derrames que sofrera, as principais lideranças do Partido já se debatiam em torno da luta pelo poder. Cada qual utilizava-se dos escritos de Lenin a seu favor, já que pela característica marcante de sua figura – de privilegiar o verde da vida em detrimento do cinza da ciência – seus pronunciamentos acabam atendendo às necessidades de ambos os lados. Próximo de sua morte, Lenin também não apontou nenhum substituto, pesando, inclusive, sua mão crítica sobre todos os grandes nomes da época, Kamenev, Zinoviev, Trotski e, sobretudo, Stalin. Os dois primeiros eram rivais declarados de Trotski, chegando a pedir sua expulsão do partido em 1924, depois deste ter feito o mesmo em relação a eles em 1917. Curiosamente foi justamente Stalin, a figura do Secretário-Geral do Partido desde 1922, que intercedeu nos dois casos.

E, numa reviravolta atordoante – principalmente porque o Partido praticara sem hesitar a centralização e o fechamento dos debates como estabelecido em 1921 –, os antigos adversários de Trotski juntaram-se a ele, em 1926, na chamada Oposição Unificada. O resultado foi que, no XV Congresso do Partido, em 1927, Trotski e seus camaradas foram expulsos. Depois de seis anos de prática comum da *tsitcha* (limpeza) no interior do Partido, ou seja, da expulsão em larga escala dos “desvios”, não adiantava clamar agora por democratização, pois todos já tinham sido cúmplices do crime de tornar o Partido Comunista dono absoluto da verdade e, portanto, inquestionável.

²³⁹ STALIN apud REIS FILHO, 1999, p. 102-103.

Numa resposta às políticas “anti-nepistas” que passaram a vigorar desde 1926, a produção comercializada caía cerca de 50%. O Estado novamente interveio, comprando cereais, mas, a partir de 1927, os números já voltaram a alcançar a casa dos 50 e a ultrapassá-la rapidamente. Os destacamentos armados, no início de 1928, voltaram a ser uma prática, ainda escamoteados sob a justificativa de *medidas emergenciais*. Bukharin e outros gritaram e foram atendidos, já que os princípios da NEP foram reafirmados. Mas, ao fim do mesmo ano, mais espectros bolchevistas assombraram o campo, agora justificados por uma suposta conspiração dos *kulaks* contra o governo.

Nesse cenário, ganhou cada vez mais força a figura de Josef Stalin. Se num primeiro momento suas personalidade parecia um tanto mediadora e conciliatória, intervindo pela não expulsão de camaradas e pelo meio termo entre a proposta de Bukharin e de Preobrazhensky, nesse segundo, na virada de 1928 para 1929, ele passou a defender veementemente a posição de Preobrazhensky, porém radicalizando cada uma de suas considerações. Em 1929, então, o Comitê Central aprovou o *I Plano Quinquenal*, com metas astronômicas para os próximos cinco anos. Em julho, decretos autorizavam mais assaltos ao campo e, em dezembro, Stalin bradava pela eliminação dos *kulaks* e pela coletivização das terras e dos animais. O plano de abril que já se mostrara insano para alguns – embora em muitos ele tivesse despertado grande entusiasmo – superava a si mesmo, estimando a coletivização das principais áreas de produção até 1933.

Lembrando o personagem Stepan do livro *Os Justos* de Albert Camus, Stalin dizia que “não havia fortaleza que não pudesse ser conquistada pela vontade de verdadeiros bolcheviques²⁴⁰”. Em outras palavras, quem discordasse dos novos tempos na URSS não era um legítimo bolchevique, um verdadeiro revolucionário. Na impossibilidade de Bukharin de jogar a bomba, Stalin tomou-a para si e atirou, explodindo com os últimos laços que ligavam Estado e camponeses.

²⁴⁰ STALIN apud REIS FILHO, 1999, p. 112.

4. OS ANOS 30 E O DESPONTAR DE UMA SUPREMACIA DO FIM

Em 1919, Malievitch já declararia:

Sempre cobram da arte que seja compreensível, mas nunca cobram de si mesmos ajeitar a própria cabeça para a compreensão, e os socialistas culturalmente mais avançados seguem pelo mesmo caminho, com as mesmas cobranças sobre a arte, parecem-se com o comerciante que cobrava do pintor as tabuletas que representassem compreensivelmente as mercadorias que tinha em sua venda. E muitos, especialmente socialistas, pensam que a arte serve para desenhar pães verossímeis; também acham que os automóveis e toda a vida técnica está somente a serviço das comodidades da causa econômica e alimentar.²⁴¹

Nessa crítica feroz à exclusiva subordinação da arte à questão econômica, Malievitch chega a uma importante constatação: “[...] mas nunca cobram de si mesmos ajeitar a própria cabeça para a compreensão [...]”. Sob a égide desse pensamento, transcorreram os terríveis anos da década de 30. A possibilidade do Estado “ajeitar a sua própria cabeça” poucas vezes foi considerada e, quando sim, logo abandonada. Era a causa da Revolução que estava em jogo, e, para garantir sua sobrevivência, só o intenso processo de industrialização.

O I Plano Quinquenal, aprovado em 1º de outubro de 1929, definia as regras que comandariam o jogo daqui em diante: investimento desmedido nas indústrias pesada, bélica, elétrica, mineral e de transportes e coletivização dos campos soviéticos com liquidação dos *kulaks*. Uma locomotiva acelerada rumo à consolidação da revolução num só país. No seu caminho, postava-se a resistência camponesa, que só poderia ser interpretada pelo Estado – detentor da verdade científica absoluta – como um desvio, como fruto de um processo de *kulakização*. Isso seria o mesmo que falar numa contaminação dos campos pelas raízes parasitárias da árvore dos *kulaks*; uma proliferação extraordinária de novas espécies, os *pró-*

²⁴¹ MALIEVITCH, 2007, p. 43.

kulaks, *semi-kulaks* e *kulakizantes*, todas pertencentes ao mesmo gênero putrefato. Na linguagem, apenas uma profusão de corruptelas do termo *kulak*; na prática, prisão e deportação de cinco milhões de pessoas para as áreas gélidas do Grande Norte e da Ásia Central: mão-de-obra farta para os essenciais e penosos serviços de exploração de madeira e minério, construção dos caminhos-de-ferro e abertura de canais.

4.1 O Realismo Socialista e a resposta Pós-Suprematista

A Teoria Marxista, apesar de aparentemente unívoca, suscitou, ao longo do tempo, uma série de interpretações distintas. Uma delas – e que predominou por muito tempo – consistia na necessidade de um desenvolvimento industrial avançado que conferisse as condições necessárias para o irrompimento de uma revolução proletária. Em primeiro lugar porque só num mundo dominado por fábricas era possível imaginar a existência do proletariado, força social que engendraria o processo revolucionário. Em segundo, porque só o desenvolvimento avançado de um país no setor industrial poderia garantir o sucesso da revolução, já que não haveria qualquer dependência quanto a importações do repulsivo mundo capitalista. Para entender os anos 30 na URSS e suas contradições, é preciso compreender a ideologia em que criam aqueles homens, os dirigentes bolcheviques.

O tempo da NEP, embora bastante próspero em alguns setores, colocava-se como uma agressão, demasiadamente perturbadora, aos preceitos marxistas, já que estava assentado numa aliança operário-camponesa com bases liberais, necessárias à sua frutificação. Por isso, para alguns, a NEP só poderia ser encarada como circunstancial, como excepcional, em função da tamanha discrepância com que se apresentava em relação ao Marxismo.

Contudo, uma questão se coloca: será que a Revolução Bolchevique já não representara um desvio dessa teoria? Sim, muitos marxistas surpreenderam-se com ela, quer dizer, menos com ela e mais com a de 1905. Entretanto, essa surpresa foi contrabalançada pela crença de que a Revolução Internacional seria o elo entre os acontecimentos de outubro e o Marxismo da II Internacional. Como o tempo passava e a revolução nos países europeus não ocorria, a leitura da situação inverteu-se: ao invés do processo revolucionário russo ser acudido pelo internacional, era a salvação daquele que garantiria a eclosão deste. Diante dessa premissa, como assegurar a sobrevivência da Revolução Bolchevique? Retomando a Teoria Marxista: somente a auto-suficiência industrial seria capaz de garanti-la.

Entretanto, alguns tentaram defender a NEP, já que o primeiro dos desvios fora o próprio acontecimento da revolução num país de bases agrárias. Tiveram voz por pouco tempo, sendo rapidamente silenciados pela expulsão do Partido. Com a eliminação cada vez maior das dissidências e, principalmente, com a tomada de decisões reduzida à esfera do Estado e não mais estendida à do Partido, não só a probabilidade de escolha de políticas econômicas concernentes aos preceitos marxistas era grande, como os seus excessos eram bastante prováveis. E os anos 30 confirmaram essa hipótese.

O I Plano Quinquenal visava industrializar o país, e a coletivização das terras era uma forma de controlar e intensificar o quanto se produzia e como se produzia, bem como a liquidação dos *kulaks* e dos especuladores nos centros urbanos significava a eliminação das forças historicamente conservadoras. Tudo fazia sentido, as novas medidas estavam respaldadas pela teoria e, por isso, eram as mais corretas. Era o sacrifício das gerações presentes em vista das futuras.

Assim, diante do caráter inusitado da própria Revolução de Outubro em relação ao que previa o Marxismo, seus dirigentes dispunham de duas possibilidades: ou assumiam o desvio dos acontecimentos e reformulavam a teoria para adequar-se à nova realidade, como tentou Lenin no início dos anos 20 e Bukharin ao longo de toda essa década, ou tentavam encontrar medidas que recolocasse o processo revolucionário nos trilhos marxistas mais ortodoxos, nem que para isso a locomotiva da história tivesse que se alimentar de milhares de vidas. Prevaleceu a segunda opção. A coletivização dos campos mostrava-se traumática, 60% da produção, em cinco meses, entre outubro de 1929 e fevereiro de 1930, já derivava de cooperativas e fazendas estatais.

Como é de se imaginar, a resistência não foi pequena, por meio do assassinato de autoridades, destruição de rebanhos, recusa em proceder à semeadura, todas consideradas manifestações de *kulaks* e de *kulakizados*, a suposta burguesia do meio rural. As atrocidades eram tantas que até mesmo Stalin, em março de 1930, condenou a brutalidade do processo. O Estado, maliciosamente, atribuiu a responsabilidade às autoridades locais, dizendo que a coletivização não poderia se dar por meio da imposição ou da obrigação. O resultado foi a fuga de camponeses e a queda na produção. A resposta: viva novamente a repressão! Os tempos eram tão tenebrosos que até mesmo práticas enterradas com o Tzarismo foram ressuscitadas, como o chamado *passaporte interno*, sem o qual o camponês não poderia deixar as fazendas. Além disso,

impostos, normais e extraordinários, cotas obrigatórias, multas, aluguéis de máquinas e pagamentos dos serviços prestados pelas Estações de Máquinas e Serviços (MST), equipadas e controladas pelo Estado, deterioração dos termos de intercâmbio entre produtos manufaturados e agrícolas, um arsenal completo de medidas para quebrar a espinha do mujique russo, reduzindo-o definitivamente à condição de servo das unidades de produção. Na melhor das hipóteses, um cidadão de segunda classe.²⁴²

Interessante é perceber que, ao contrário do que se possa imaginar, a repressão crescia na mesma proporção que a estagnação da produção. Obviamente existiam variações, mas poucas superavam os números de 1928. É bem verdade que o percentual no cumprimento das cotas mínimas aumentava ano a ano, entretanto, a produção em si crescia muito pouco, derivada, em grande parte, da resistência camponesa maciça, que, a despeito de sofrer represálias severas – deportações, prisões e mortes –, tentava lutar contra a crueldade daquele processo. Definitivamente, como denunciara Kazimir, os Bolcheviques não queriam “ajeitar as suas cabeças”. Moshe Lewin, compartilhando dessa perspectiva malievitchiana, percebeu, astutamente, que a resistência maior provinha dos próprios Bolcheviques que, se mais atentos à realidade histórica do campesinato russo, teriam percebido que ele estava longe de ser uma força reacionária; ao contrário, desde sempre cultivou valores como a igualdade e a solidariedade em suas terras comunais, que estavam totalmente de acordo com os pretendidos no novo mundo socialista ou comunista:

Had they understood the peasants better, they might have discovered – as some among them came, in fact, to believe, and as other peasant-based revolutionary movements later proved – that, ignorance and conservatism notwithstanding, peasants are not automatically bearers of capitalism and can be interested in participating in important cooperative social experiments and change.²⁴³

Assim, em vez de tamanha imposição, talvez tivesse sido apenas uma questão de saber como persuadi-los a contribuir para a edificação daquela nova sociedade, como já declarara Bukharin e parte da *intelligentsia* do século XIX, parcela principalmente representada por Lavrov.

Com tamanha rigidez sobre os campos, as indústrias prosperavam. Desde a decisão de que o I Plano Quinquenal, já bastante agigantado em seus números, deveria ser cumprido em quatro anos, o surto industrial foi tremendo, levando à criação de oito mil novas fábricas ao

²⁴² REIS FILHO, 1999, p. 122.

²⁴³ LEWIN, 1985, p. 270.

longo da década de 30, com surgimento de pólos industriais novos, como, por exemplo, o químico, o eletrotécnico e o de automóveis.

Em função da política de industrialização desmedida, a semelhança entre o regime soviético dos anos 30 e o czarista multissecular não perpassava somente a retomada de práticas servis, mas também a malha complexa da burocratização. Também é Moshe Lewin que analisa o assunto, explicando que a nova política empreendida pelo Estado acabava gerando a necessidade de novos cargos, para suprir a ausência de findados setores ligados ao mercado:

The elimination of markets and of the sectors traditionally active through them – namely, the masses of small-scale urban and rural producers, long the hallmark of Russian economic life and still vitally important – tended to produce, as a replacement, hosts of officials. The supertempo orientation and a one-sided preference for heavy industry were so deeply unbalancing that nothing less than a constant interference by the state could provide some modicum of economic activity. And this meant, again, ever new offices.²⁴⁴

Entretanto, se em relação ao campo o Estado portava-se retomando práticas czaristas de ordenação, opressão e repressão, as cidades ganhavam um certo alento, diante da transformação do escalonamento social. Como explica Reis Filho²⁴⁵, a mobilidade era uma tônica nesse processo. Tanto a mobilidade concernente às migrações²⁴⁶, dita espacial, quanto a vertical e a social, esta última ocasionada pela mão-de-obra desqualificada que não atendia às demandas dos setores mais especializados das indústrias e, portanto, mudava de trabalho o tempo todo. A vertical, bastante entusiasmante, consistia no número acelerado com que surgiam novos diplomados, pelo incentivo conferido à educação, agora tornada pública e universal, com programas de estudo à distância e noturnos, como ocorria nas universidades próprias para operários, as *Rabfaks* (1918). Além do ensino superior, existia o ensino técnico-profissionalizante, associado aos *Vkhutemas* (Ateliês Superiores Técnico-Artísticos Estatais). Este último, como explica Miguel²⁴⁷, exigia uma formação prévia, como se as *Rabfaks* fossem preparatórios para ele, tanto que, em 1921, em Moscou, foi aberta uma faculdade operária com formação em Artes.

²⁴⁴ LEWIN, 1995, p. 176.

²⁴⁵ REIS FILHO, 2003, p. 93-94.

²⁴⁶ A exemplo, em função da necessidade de mão-de-obra no setor industrial crescente, o Estado muitas vezes autorizava a migração de *mujiks* do campo para a cidade.

²⁴⁷ MIGUEL, op. cit., p. 94.

Entretanto, a realidade da situação, na prática, não era assim tão animadora. No lugar das antigas elites, surgiram novas, justamente compostas pelos “gestores” da Revolução, profissionais de formação que auxiliavam no processo de construção da nova realidade industrial. Seus salários eram bem superiores aos demais. Além disso, existiam as diferenciações entre gênero, geração e nível de produtividade. Aqueles que produziam níveis extraordinários de peças tinham acesso a regalias e se tornavam uma “classe superior”, quase como uma classe de “superoperários” do sistema. Afora isso, existiam os pobres “inimigos do povo”, sem quaisquer direitos, para onde muitos *mujiks* acusados de *kulakização* acabavam sendo empurrados.

Além disso, agregado também ao processo de industrialização, estava o crescimento nunca antes visto da população dos centros urbanos. Entre 1926 e 1939, enquanto o contingente demográfico total crescera 15%, o urbano tivera um aumento de 112%, demanda que não condizia com a oferta de suprimentos ligada à indústria leve e à civil, por conta da ênfase nos demais setores industriais.

A ideologia do Estado, que determinava as regras, também já estava bastante diluída entre o povo. Muitos jovens foram seduzidos pela crença de uma sociedade igualitária futura e, compondo organizações comunistas como o *Konsomol*, se voluntariaram em empreitadas, certos de construir um futuro melhor. As mulheres também contribuíram significativamente, afinal essa nova Rússia que se erguia (URSS) havia lhes concedido direitos nunca antes desfrutados. E, para disseminar e consolidar ainda mais essa ideologia, o Estado serviu-se bem das artes. Não só dos engenhosos *affiches*, como já citado no capítulo 3, mas também das pinturas, que ornavam as exposições e todos os espaços públicos onde pudessem ser amplamente visualizadas. Porém, não eram pinturas como as do grupo *UNOVIS* que decoraram Vítebski por ocasião dos festejos da Revolução em 1920; eram obras consideradas esteticamente “compreensíveis”, que aludiam a temas de interesse do Estado, os quais, obviamente, só poderiam ser devidamente representados através da figuração. Em outras palavras, tinha início um novo reinado, que apenas oficializava as políticas culturais já empregadas desde a segunda metade dos anos 20.

Para que se possa compreender melhor, embora os movimentos de vanguarda tenham tão intensamente acreditado na Revolução e lutado por ela, o Estado nunca se convenceu da sua contribuição prática para a concretização do processo, e as palavras de Lunatcharski confirmam essa assertiva:

Mas os pintores realistas (ou melhor, aqueles que estiveram mais ou menos próximos ao realismo) foram ao encontro da revolução com menos vontade do que os artistas das novas correntes; mas os últimos, cujas formas não figurativas corresponderam mais adequadamente ao desenho industrial e à decoração, verificaram-se incapazes de expressar o novo conteúdo ideológico da revolução.²⁴⁸

Assim, quando da necessidade de estimular os trabalhadores às metas quase irrealizáveis dos primeiros anos da década de 30, o Estado entendeu que todos os esforços eram necessários para a realização dessa empreitada, inclusive aqueles oriundos da arte. Como o pensamento hegemônico era o de que o vanguardismo, apesar de bem intencionado, não se prestava adequadamente ao fim desejado, decretou-se uma resolução, em 1932, intitulada *Sobre a Reconstrução das Organizações Literárias e Artísticas*, que nada mais fazia do que oficializar a mentalidade que estava em voga desde muito: reunir as artes em agrupamentos únicos que pudessem atender às demandas do delicado momento.

Pormenorizando um pouco mais, o decreto em questão afirmava que, nos últimos anos, quando ainda eram frágeis as estruturas de expressão artística proletária, “elementos estranhos” haviam habitado o cenário artístico, e o governo, atento ao problema, empenhara-se em incentivar essas estruturas, o que possibilitou o seu desenvolvimento expressivo, tanto em termos quantitativos quanto em termos qualitativos. Entretanto, ainda existiam limites – não sendo mencionado quais pelo documento – que prejudicavam um desenvolvimento ainda mais próspero, que se comprometesse inteiramente com as tarefas políticas da contemporaneidade. Além disso, esses mesmos limites poderiam levar a uma indesejada elitização dos artistas-operários, que os afastaria dos demais artistas favoráveis aos valores socialistas. Diante disso, algumas medidas deveriam ser tomadas, a saber: liquidação da Associação de Escritores Proletários (*VOAPP* e *RAPP*); integração de todos os escritores que apoiavam a plataforma do governo soviético e que pretendiam participar da construção socialista em um único sindicato de escritores soviéticos contendo uma facção comunista; execução de mudanças análogas às outras artes; e orientação do Departamento Organizacional no sentido de ele encontrar medidas práticas para pôr em prática essa resolução²⁴⁹. Isso tudo, num olhar retrospectivo, consistia naquilo que Lenin já exigira de Lunatcharski em relação ao *Proletkult*, ou seja, a sua vinculação ao Estado e, conseqüentemente, ao Partido, já que este,

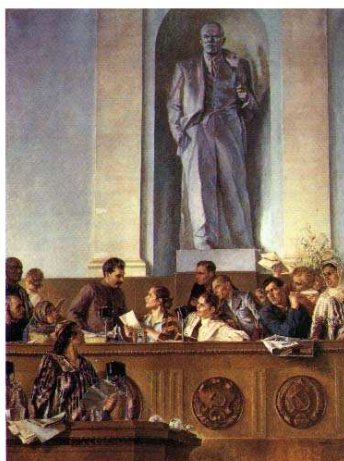
²⁴⁸ LUNATCHARSKI apud KIBLITSKY, op. cit., p. 130.

²⁴⁹ O documento citado encontra-se traduzido na tese de doutorado de Jair Diniz Miguel, adequadamente referida nas referências bibliográficas desta dissertação.

naquele momento, já cuidava de bem perto das diretrizes que regiam as expressões artísticas russas.

Com o prestígio cada vez maior alcançado pela *Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (AKhRR)*, com a prática corrente dos cartazes propagandistas e com a predileção estilística pública e notória do governo, não é difícil imaginar que foi justamente o Realismo que melhor atendeu às demandas estatais, passando, em pouco tempo, a vestir uma roupagem que lhe conferiu um outro nome: o Realismo Socialista. Kiblinky, em citação ao conceito formulado na época para esse estilo, é quem melhor define suas regras:

O realismo socialista exige do artista uma fiel e historicamente concreta representação da realidade em sua dinâmica revolucionária. Depois, em conformidade com o espírito do socialismo, devem-se de combinar fidelidade e representação artística historicamente concreta com trabalho de modelação ideológica e educação dos trabalhadores.²⁵⁰



83. **Líder, Professor e Amigo**, Grígori Chegal, 1937



84. **Garimpeiros escrevendo carta ao criador da grande constituição**, Vassíli Iákovlev, 1937

²⁵⁰ KIBLINSKY, 2002, p. 132-133.

A associação direta das artes ao Estado, por meio dessas uniões de escritores, pintores e arquitetos, era o mesmo que falar em subordinação da arte à ideologia estatal, que, perdida em suas certezas, definia o que era melhor para o povo. Como diria Malievitch, o Estado era realmente incapaz de “ajeitar a sua cabeça”. Entretanto, não foi simplesmente pela força que o governo impôs sua vontade: muitos artistas carregavam consigo as mesmas certezas e, se antes viviam à sombra das vanguardas, hoje assumiam o trono no novo reinado, povoando a URSS com temáticas históricas e paisagísticas que objetivavam, por meio de imagens claras, educar e ensinar. Olhando sob um outro viés, essas obras pareciam mais intentar “lobotomizar” esses trabalhadores, convencendo-os, maliciosamente, de que todos os sacrifícios eram realizados em busca de um futuro melhor. Todavia, apesar de um olhar tentador, considerá-lo como única verdade é reduzir demais a complexidade daquele processo histórico, como se o governo e os artistas realistas estivessem plenamente conscientes da realidade sinistra que construía. É preciso ter em mente que todas as ações tinham por trás o poder da ideologia que, por tantas vezes, vela os olhos diante da vida. Sem nenhuma dúvida, o Estado queria o melhor para o povo, mas isolou-se naquilo que ele considerava *melhor*, sem perceber que com isso condenava-o ao pior. Por vezes, ouvia os gritos desesperados dos *mujiks* e concedia-lhes benefícios atenuantes daquela realidade. Entretanto, no geral, estava embebido pelo Marxismo da II Internacional e tomava todas as decisões respaldado por ele, afinal, a história estava a favor da revolução. Por isso, ao utilizar as artes como instrumento propagandista, o governo não pretendia puramente tornar a sociedade uma massa facilmente manipulável; ele pretendia instruir, para que um dia todos pudessem ver o mundo do mesmo modo que ele, pensamento que constitui o grande equívoco de todo regime ditatorial.

Por esse motivo, numa outra análise correlata, dizer que os artistas que aderiram ao Realismo Socialista apenas o fizeram por medo ao terror ou porque já haviam sido inebriados por argumentos intencionalmente manipuladores é ceder à mesma armadilha. A ideologia do Estado estava presente também na sociedade e esses artistas, já tradicionalmente realistas ou adeptos desse estilo desde os anos 30, estavam, do mesmo modo, empenhados em construir uma sociedade melhor e acreditavam, assim como Tchernichévski, que as artes tinham o dever de auxiliar nessa caminhada, apresentando temas educativos e, sobretudo, incentivadores da labuta. Assim, as inúmeras encomendas ofertadas a esses artistas pelo Estado já tinham um destino certo: ocupar aldeias, vilas, praças e escolas, buscando, com isso, a construção de uma nova sociedade. Mas essa atitude teria uma contrapartida, como atenta

Elliott ao dizer: “when power tries to enlist art for its own purposes, it runs the risk of curtailing other basic freedoms”.²⁵¹

Assim, quando a ideologia isolou-se em si mesma, muitos artistas realistas empenharam-se em campanhas contrárias aos vanguardistas, acusando-os de, com seu formalismo, servilismo aos interesses burgueses e obediência ao gosto da arte ocidental, onerarem o Estado por uma arte que prestava poucos serviços à causa da Revolução²⁵². Uma ironia do destino: as vanguardas eram banidas do cenário artístico com o mesmo argumento com o qual repudiavam as correntes “tradicionalistas” nos primeiros anos da Revolução.

Todavia, existiram também artistas que resistiram às novas regras, mas, para eles, foi reservado um lugar especial no ostracismo, nas prisões ou nos cemitérios. Maiakovski viu-se um prisioneiro do totalitarismo do novo regime, logo ele que fundara em 1923 a *LEF* (Frente de Esquerda) e que a reavivara em 1927, sempre com a preocupação de torná-la uma revista aberta à discussão das vanguardas e de suas responsabilidades no interior da sociedade. Diante da inversão de forças, preferiu a morte, suicidando-se em 1923. Outros artistas, como Malievitch, resolveram encarar o jogo, mas sem aceitar por completo suas regras, num verdadeiro desafio de resistir driblando as suspeitas do Estado. Contudo, isso não fez com que ele deixasse de sofrer com a rigidez dos novos tempos, como fica bastante claro nos desabafos angustiados de Kazimir ao grande amigo Matiúchin: “mudar de Leningrado a Moscou não é uma salvação [...] mas não tenho forças para viver aqui. E não tem jeito seguir Maiakovski”²⁵³.

Malievitch descobriria novas forças, justamente naquilo que amara durante toda a vida: a pintura. O Pós-Suprematismo talvez tenha sido o refúgio encontrado por Kazimir e, mais do que isso, um meio de resistir, da única maneira que ele sempre soube fazer: pintando e pensando. Ao referir-se às novas obras, Malievitch diria: “[...]descobri um tipo de neurose provocada pela pintura que poderia ser tratada somente com receitas coloridas”²⁵⁴.

Sobre essa nova e última fase, perdurou durante um bom tempo uma confusão gigantesca em relação à datação de suas obras que, hoje, já está quase totalmente desfeita, salvo em poucos livros que não mencionam tal questão. Isso porque, quando a obra de Kazimir foi redescoberta na década de 70, ela apresentava telas do início do século XX realizadas sob a influência do Impressionismo, mas já dotadas de características cubo-futuristas e até mesmo suprematistas. Entretanto, depois de análises incansáveis, Jean-Claude

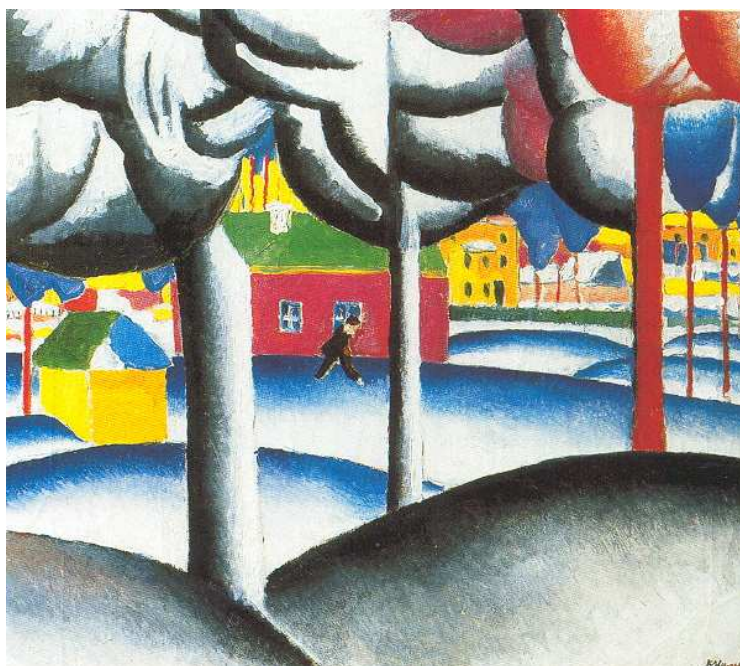
²⁵¹ ELLIOTT, 1995, p. 35.

²⁵² KIBLITSKY, op. cit., p. 132.

²⁵³ PETROVA, op. cit., p. 75.

²⁵⁴ MALIEVITCH apud Ibid., p. 75.

Marcadé admitiu que elas pudessem ter uma datação retroativa, realizada em função da necessidade própria do pintor de recompor a sua trajetória artística. Melhor explicando, de acordo com Marcadé, como em 1927 Kazimir deixara praticamente toda a sua obra em Berlim, ele, de volta a Moscou, quisera reproduzir a trilha que tinha percorrido na sua experimentação artística até chegar ao Suprematismo e, por esse motivo, teria datado retroativamente suas telas²⁵⁵. Uma outra hipótese é que ele estivesse desafiando o Estado e testando sua acuidade, datando as obras como anteriores a 1918 e escrevendo em seu dorso títulos já pautados na reforma que o alfabeto cirílico sofrera a partir desse ano. Se por uma ou por outra razão – ou pelas duas –, o importante é que a estética desses novos quadros trouxe um colorido muito harmonioso, bem de acordo com o que Kazimir escrevera a seu amigo Matiúchin.



85. **Paisagem de Inverno**, Kazimir Malievitch, 1909 (c. 1930)

Também nessa época, surgiram obras totalmente autênticas, basicamente povoadas pelo camponês e por sua atividade laboral, mas de uma criatividade realmente espantadora diante de tudo que Kazimir já pintara até então. São telas figurativas, mas esteticamente ligadas ao Suprematismo, e que ainda apresentam estruturas de composição que remetem à arte icônica. Uma brilhante síntese plástica de tudo que lhe era caro e que regera suas pesquisas por toda a vida. Telas esteticamente novas, mas teoricamente concernentes ao seu

²⁵⁵ Nesse caso, sua intenção estaria associada à sua retrospectiva que seria exibida em 1929 na Galeria Tretiakov em Moscou.

desenvolvimento artístico. Depois de ter levado a pintura ao seu grau zero com seu *Quadrado Branco*, Malievitch provou, com o seu Pós-Suprematismo, que aquele zero não era o fim, mas definitivamente o recomeço; o ponto zero de onde nasce a vida. E para essa vida, inúmeras possibilidades, inclusive a da figuração. Mas não uma figuração gratuita, sem reflexão; uma figuração que sintetiza sua história, apresentando ao mundo uma mistura fantástica da vida e da arte campestre, do Cubo-Futurismo e do Suprematismo. Sem dúvida, era a melhor resposta que Kazimir poderia dar àqueles tempos de repressão, além de contemplar a posteridade com muitas outras obras-primas de sua expressão.



86. **Raparigas nos Campos**, Kazimir Malievitch, 1928-32

Como se não bastasse, o anonimato dessas figuras ainda traz inúmeras interpretações. E, sem dúvida, é essa sua ambigüidade que confere aos últimos trabalhos malievitchianos ainda mais valor, porque é na ambigüidade que reside a grande arma do artista contra os regimes totalitários; é a ambigüidade que comprova a capacidade criativa do homem, tantas vezes glorificada por Malievitch, a capacidade de responder a todas as adversidades, de enfrentar a ditadura sem incomodá-la.

Dentre as inúmeras interpretações está a tentativa pura e simples de criar, a partir de estéticas próximas ao Surrealismo e à pintura metafísica de De Chirico. Embora seja bem provável que, de alguma maneira, Malievitch estivesse mesmo experimentando o que lhe

chegava do Ocidente para encontrar o seu próprio caminho, como sempre ocorrera em sua vida artística, é difícil negar que essa via própria não tivesse, ao menos, uma pitada de crítica ao processo de coletivização, com suas mortes, prisões e deportações. Kazimir apresenta esses camponeses eretos, firmes, rígidos, não temendo o espectador, mas sem rosto para encará-lo. Rostos vazios porque, nas palavras de Kazimir, ele “[...] não via o homem do futuro” e, por isso, não poderia prever a aparência e a expressão de suas faces. Mesmo ele declarando que o futuro do homem é um enigma insondável²⁵⁶, cabe se perguntar se a ausência do rosto está mesmo atrelada a uma incapacidade profética do artista ou à dúvida que pairava sobre sua cabeça a respeito do futuro daquela sociedade que se erguia, sobre o futuro daquela gente após terríveis anos de coletivização.

Numa comparação entre Kazimir e um artista realista, é interessante perceber como, contrapondo-se à movimentação e festejos da cena, Malievitch apresenta quatro figuras petrificadas, estáticas, talvez retratos de como Kazimir via os atuais cidadãos soviéticos, máquinas sobre-humanas de produção desenfreada. Aliás, o nome do novo estilo determinado por Malievitch, Supranaturalismo, bem podia referir-se a esses homens, supranaturais, produtos de um sistema, no mínimo, doloroso.



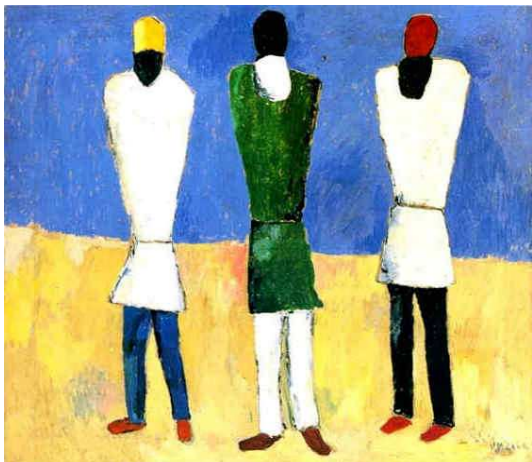
87. **Esportistas nos Contornos do Suprematismo**, Kazimir Malievitch, 1928-32

²⁵⁶ MALIEVITCH apud NÉRET, op. cit., p. 74.



88. **Jogos Esportivos em um Estádio**, S. M. Luppov, 1927

Talvez sua crítica aguda fique ainda mais evidente quando ele pinta camponeses mutilados, sem braços, ou quando suas imagens viram as costas para o espectador, ignorando sua existência, como muitas vezes os *mujiks* foram ignorados pelo Estado.

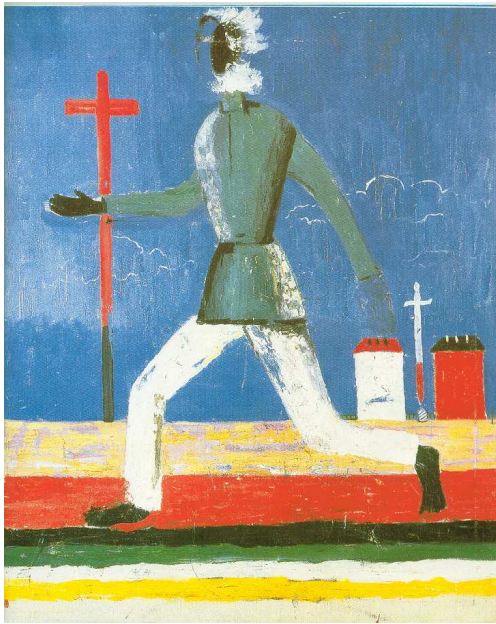


89. **Camponeses**, Kazimir Malievitch, c. 1930

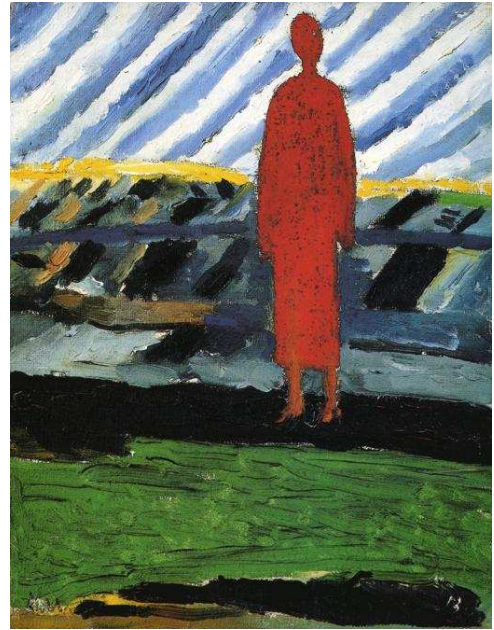


90. **Na Colheita**, Kazimir Malievitch, 1928-32

Além disso, em certas ocasiões, Malievitch dota o camponês de movimento, mas de um movimento de fuga, em cuja respectiva pintura vê-se uma corrida desesperada, entre uma cruz e uma espada. Na maior parte das vezes, porém, as figuras estão mesmo paradas, anônimas e geometrizadas ou, como no caso abaixo, imitando a realidade, como espectros vermelhos pairando sobre a paisagem.



91. **Homem a Correr**, Kazimir Malievitch
c. 1930



92. **Figura Vermelha**, Kazimir Malievitch,
1928-32

Como bem observou Douglas, o Pós-Suprematismo de Malievitch foi uma leitura do Surrealismo e do Suprematismo, não abandonando, contudo, sua fonte de inspiração primeira, os camponeses, vítimas de uma *Revolução pelo Alto*, processo violento de construção do socialismo na URSS: “between 1927 and 1932, [...] Malevich was developing a unique Metaphysical style of painting that continued and expanded the philosophy of Suprematism, while at the same time constituting a response to the calamitous social upheavals of the time”²⁵⁷.

4.2 Os últimos anos do artista

Ao olhar para os últimos anos de vida de Malievitch, já no interior do processo dos anos 30, surge uma dúvida difícil de ser respondida: como ele conseguiu continuar a ocupar cargos em instituições culturais soviéticas e ter sua obra exposta em Moscou e em outras cidades? É bem verdade que o seu prestígio estava longe de ser o mesmo, mas, mesmo assim, seu destino foi muito melhor do que o de muitos artistas na mesma época.

Em 1926, Malievitch foi demitido de suas funções no *Ginkhuk* e este, logo em seguida, foi fechado. Uma das razões que levou à sua extinção foi, justamente, o método de ensino, considerado um “deboche artístico”, que, ainda por cima, era custeado, naqueles

²⁵⁷ DOUGLAS, op. cit., p. 35.

tempos difíceis, pelo Estado. Esse método concernia basicamente ao aprendizado por meio do elemento adicional, que liberava os jovens estudantes para seguir um caminho autônomo em suas obras. Depois de sua demissão, em 1927, Malievitch conseguiu autorização para viajar a Varsóvia e a Berlim. Na última das cidades, ele expôs seus quadros e, o mais importante, publicou um livro intitulado *O Mundo Não-Objetual: o manifesto do Suprematismo*, dividido em duas partes, cuja primeira delas é totalmente dedicada à sua teoria do elemento adicional, a que fora motivo-chave para a sua demissão um ano antes. Quando retornou a Moscou no mesmo ano, Malievitch, como muitos dos professores que trabalhavam no *Ginkhuk*, foram realocados em departamentos no Instituto de História da Arte. Como ainda assim suas práticas artísticas e magisteriais encontravam sempre resistência, Kazimir teve que lutar muitas vezes pelo não fechamento do laboratório que dirigia. Diante disso, resolveu retornar a Vítebski, em 1929, onde os artistas dispunham de um pouco mais de liberdade para suas criações. Lá lecionou e, também, publicou artigos sobre suas teorias acerca dos movimentos artísticos de vanguarda. No mesmo ano, foi agraciado com uma retrospectiva na Galeria Tretyakov e, como deixara suas obras na Alemanha, na tentativa de legá-las à posteridade, foi obrigado a pintar uma série de quadros que foram datados retroativamente, afinal, não seria nada proveitoso para sua imagem, já muito maculada, o Estado descobrir que praticamente todos os seus trabalhos haviam sido deixados no exterior.

No começo dos anos 30, expôs novamente suas obras, dessa vez em Kiev, sua cidade-natal, na Galeria de arte local. Entretanto, dessa vez, o olho que tudo via já estava demasiadamente desconfiado desse artista com idéias tão libertárias, que poderiam ser facilmente tidas como contra-revolucionárias. Sua exposição, então, foi interrompida às pressas e Malievitch detido para interrogatório por dois meses. O principal questionamento girava em torno do caráter “burguês” de suas obras, acusadas de trazer influência do Ocidente para o interior de uma sociedade que se pretendia construir sob alicerces proletários. Apesar de traumática, a prisão não impediu que ele continuasse com certo prestígio, tanto que, em 1932, ele foi convocado a expor na exibição que comemoraria o 15º aniversário da Revolução. De proporções muito maiores, Malievitch precisou produzir mais quadros para encobrir a lacuna deixada por ocasião de sua viagem a Berlim. Além disso, depois de interrompida sua exposição em Kiev, o Estado guardara suas obras por dois anos, só devolvendo-as em 1932, talvez mesmo para compor a mencionada exposição. Em 1933, Malievitch descobriu o câncer e lutou muito escrevendo cartas para as autoridades soviéticas solicitando a autorização de uma viagem à Europa, na tentativa de encontrar meios de sanar ou atenuar sua doença e sua fome. Tristes anos para um artista tão notável e entusiasta da

causa da revolução. Em 1935, Kazimir morreu em seu apartamento e as despesas do memorial correram por conta da cidade de Leningrado. Seu corpo foi levado a Moscou, cremado em seu caixão suprematista, e suas cinzas foram enterradas em sua *datcha*, bem abaixo de um carvalho, tudo conforme ele desejava. O aluno e amigo Nicolai Suetine, já tendo construído um cubo com um quadrado preto, tornou-o uma espécie de lápide, sendo colocada sobre o local onde, agora, jaziam as cinzas daquele que fora um dos expoentes máximos da vanguarda artística soviética.

Como é possível observar, apesar da demissão e da prisão, Malievitch ainda gozava de uma certa importância, se não em função da ideologia que dominava os anos 30, pelo menos da que regeu os anos anteriores, afinal, vale lembrar, ele já ocupava um cargo de prestígio antes mesmo da Revolução de Outubro e, logo com seu irrompimento, foi encarregado pelo Comitê Revolucionário de ser o guardião do patrimônio moscovita. Além disso, duas outras questões podem auxiliar na solução desse mistério ou, pelo menos, na formulação de uma hipótese que estimule a reflexão, a saber: a temática de suas obras pós-suprematistas e a amizade que construíra com um de seus vizinhos de Nemchinovka, Kirill Shutko, membro do Comitê Central do Partido Comunista.

No primeiro dos casos, fruto da necessidade de produzir uma obra figurativa que não levantasse suspeita, Malievitch chegou ao Pós-Suprematismo, ou ao Supranaturalismo como ele mesmo o intitulava. Suas telas com temáticas ligadas ao trabalho camponês, embora esteticamente nada condizentes com as tendências realistas já bastante incentivadas em fins dos anos 20, atenuavam a sua imagem burguesa ligada a uma estética supostamente formalista. Entretanto, só essa artimanha não pareceu ser suficiente para livrá-lo das acusações e, nesse sentido, sua amizade com Kirill pode ter levado a algum tipo de intervenção por parte deste junto ao Comitê Central, que tenha culminado numa represália menos acentuada sobre Kazimir.

Em cartas ao amigo, Malievitch não poupava críticas, não fazia concessões, acusando os novos dirigentes de substituir os bons artistas por “picaretas”:

They are burying everybody who could become a force for raising the quality of Soviet art ... Imagine the style of our Socialist epoch, created under the direction of Moisei Brodsky, the Essens, the Maslovs, and those who beating their chest scream about Marxism, who underhandedly drag us down. (They'd like to have my studio).²⁵⁸

²⁵⁸ MALIEVITCH apud DOUGLAS, op. cit., p. 36.

Na mesma carta, Kazimir pedia que Shutko se interessasse a respeito do que estava sendo realizado na vida artística de Leningrado, porque, em breve, ele, bem como os demais artistas vanguardistas, seriam acusados de *kulaks*. Kazimir sempre fora muito consciente do seu tempo e, com essa frase, indicava sua perplexidade diante das acusações de *kulakização* comuns no período. Num outro parágrafo, ele pergunta ao amigo, nesse momento responsável pelo departamento de propaganda fílmica do Comitê Central, se ele é ou não necessário nesse novo sistema. Se não era, o que seria então feito com ele? Toda a sua conduta desde o ano de 1917 era de fato merecedora daquela perseguição?

Em outra carta, já bastante enfurecido, ele informa Kirill que soube que seria premiado com o título de artista honorário e pergunta, então, se isso era uma tentativa de “sossegá-lo” e de não mais terem que lidar com ele e com sua obra. Na carta, ele se compara a Giordano Bruno, o filósofo de um universo infinito que foi queimado vivo por suas idéias heréticas na Idade Média. Como ele, Kazimir dizia que iria sofrer, mas que suas formas iriam permanecer, assim como ocorreu com as crenças e teorias do análogo medieval.

Talvez Kirill de fato interviesse a favor de Malievitch, mas essa intervenção, por vezes, devia sucumbir diante da teimosia de Kazimir. Todavia, assim como ocorrera com Sacha no romance *Os Filhos da Rua Arbat* de Anatoli Ribakov, a teimosia de Malievitch consistia, na verdade, numa fé cega e desesperada de que chegaria o momento em que “os homens bons”, como diria Guedáli, se atentariam para o que estava acontecendo e reconheceriam a importância das vanguardas, deixando-as livres, novamente, para recriar a arte socialista soviética: “[...] I have hope that Soviet power in the person of Many Comrades will give me the opportunity to develop it”²⁵⁹. Passou o tempo e Kazimir não viu suas esperanças concretizadas, nem mesmo com a proximidade de sua morte; definitivamente, o Estado não queria “ajeitar sua cabeça”.

No entanto, mesmo com todo boicote, mesmo com suas obras esquecidas e abandonadas nos porões dos museus soviéticos, Malievitch se eternizou e, no período da *Glasnost* foi redescoberto, sendo estudado desde então. Entretanto, além do pouco interesse na historicização de sua figura pública por parte da literatura que se debruçou sobre ele, pouco também se pesquisou acerca da relação entre teoria, didática e museografia²⁶⁰, campos amplamente difundidos e teorizados por Kazimir, como um bloco único de relações infinitas. Assim, antes de terminar esta dissertação, as propostas museográficas das vanguardas

²⁵⁹ MALIEVITCH apud DOUGLAS, op. cit., p. 36.

²⁶⁰ Atualmente, está sendo desenvolvida uma dissertação de mestrado, na área de História da Arte da UNICAMP, pela mestranda Angela Nucci, que se dedica ao estudo da pedagogia malievitchiana e de seus conseqüentes desdobramentos, incluindo neles a organização de suas exposições.

soviéticas não poderiam deixar de ser aqui brevemente mencionadas, sendo necessário, para isso, uma breve explicação da origem dos termos *museu* e *museologia*.

A origem do termo *museu* remonta à Grécia Antiga, quando o paradigma de comunicação vigente centrava-se na escrita. É corrente imaginar que o termo tenha derivado da palavra *mouseion* (Templo das Musas); no entanto, apesar de existir sim uma relação bastante estreita entre museu e musas, a origem do termo não se encontra no templo em si, mas na própria instância de manifestação das musas (*Mousàon*). E, entendendo estas como representações do gênio criativo do homem, ou seja, como fonte de inspiração de todo e qualquer homem, pode-se dizer que elas são, em sua essência, imateriais, materializando-se apenas sob a forma da palavra (poesia), da dança, da arte etc. Sendo assim, se a origem do termo museu é imaterial, sua base conceitual também assim o é, podendo ser definida como a própria espontaneidade, como o conjunto de manifestações do gênio humano no tempo e no espaço. Porém, apesar desta origem, foi somente no século XX que o homem conscientizou-se desta essência do museu, tornando-o, a partir de então, um espaço simbólico constituído por trocas de experiência entre o espectador e a esfera do tangível e do intangível, do material e do imaterial:

Le concept de musée apparaît en Chine au 2ème siècle avant notre ère. Elle est fondée sur l'idée de conservation succédant à un déplacement de l'objet. Au 18ème siècle se développe l'idée d'organisation de la collection, et au 20ème siècle se forge l'idée d'un espace symbolique pour penser le musée.²⁶¹

Em relação ao vocábulo *museologia*, este é justamente pela primeira vez pensado como algo além de uma simples administração e organização de museus nas primeiras décadas do século XX na Rússia. E não é por coincidência que uma verdadeira teoria museológica tenha sido, se não concebida, pelo menos, pré-concebida lá nesse período. A política do *Narkompros* de incentivar e valorizar igualmente todas as tendências artísticas constituiu uma das fontes responsáveis por uma nova maneira de se expor, pautada no desenvolvimento plástico das obras e não numa linha de sucessão cronológica:

Lorsque des courants divers sont présentés simultanément dans le cadre des grandes expositions comme, par exemple, la '1ère exposition des artistes de toutes les tendances' en avril 1919 à Pétrograd, la présentation chronologique n'est pas retenue. Les courants sont juxtaposés en fonction

²⁶¹ Disponível em <<http://mapage.noos.fr/malevich/these002.html>>.

du développement plastique des oeuvres : ‘La Commission a choisi comme principe d'exposition la succession des courants, qui sont les jalons du développement de l'art russe, tout en refusant le principe de la continuité historique des courants. Ainsi l'Union de la Jeunesse et d'autres courants modernes de l'art russe, les peintres Ambulants et les peintres du Monde de l'Art, se sont trouvés placés les uns à côté des autres. Les groupes qui sont les continuateurs des principes de ces deux côtés, ont été placés selon le principe de quantité et de dimension des tableaux.’²⁶²

Além disso, artistas como Malievitch foram além, e vislumbraram a idéia de um museu da contemporaneidade, que cuidasse de fomentar e preservar as obras de seu tempo. A ele, estava associada a idéia de um museu-laboratório, cujo resultado foram os Museus de Cultura Artística, os quais completavam a antiga função de conservação e exposição das obras com uma atividade ligada ao ensino e à difusão da arte. Sobre esse assunto, Kazimir diria:

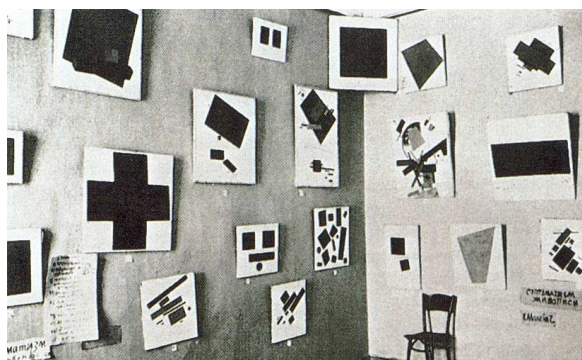
Vejo o museu como um lugar onde o homem se encontra em todo um conjunto, onde cada um poderia ver a modificação, o crescimento e o desenvolvimento de todo um organismo, e não examinar cada detalhe do todo em entrepostos isolados. E com isto, constituir a imagem do homem apenas com a forma contemporânea de sua última modificação e não sobrecarregar seus ombros com todos os mantos e togas do passado.²⁶³

A partir dessas idéias sobre o papel dos museus, bem como da necessidade de não tornar estáticas suas formas suprematistas, comprometendo com isso o dinamismo e a movimentação propostos pelo Suprematismo – e aí se evidencia a importância do desenvolvimento de sua teoria para a elaboração de uma nova museografia –, Kazimir concebeu uma nova proposta expositiva:

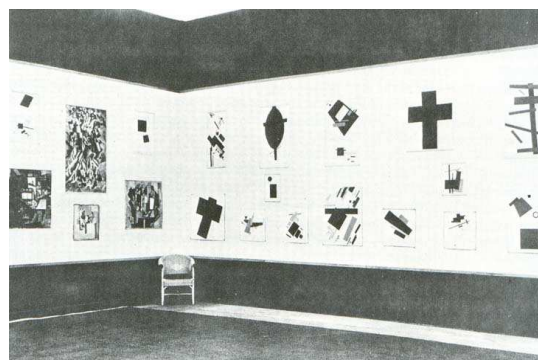
[...] As paredes dos museus são superfícies planas sobre as quais devem ser colocadas as obras na mesma ordem que a composição de formas é colocada sobre a superfície plana pictórica, quer dizer que, se sobre a superfície plana pictórica surgissem séries de formas uniformes, a própria obra debilitar-se-ia em sua intensidade e vice-versa.

²⁶² Disponível em <<http://mapage.noos.fr/malevich/these002c.html>>.

²⁶³ Essa citação foi extraída do resumo do trabalho apresentado por Angela Nucci no III Encontro de História da Arte, promovido pela Unicamp em 2007. O trabalho intitulava-se: *Os Novos Sistemas de Ensino da Arte: Kazimir Malievitch e a revolução artístico-pedagógica na Rússia*.



58. Exposição 0,10, 1915



93. Exposição das obras de Malievitch em Berlim, 1927

Na imagem 92, por exemplo, a faixa escura que enquadra o branco da parede onde estão penduradas as obras parece propor um novo quadro, no qual o branco dessa parede é a tela, e a composição de cada quadro constitui um arranjo suprematista distinto, flutuando na imensidão clara. Além disso, em relação às exposições que não tratavam apenas de obras suprematistas, mas de um conjunto maior de estilos, Kazimir também propunha um outro tipo de exposição, cujo sentido seria apreendido pelo espectador por meio da comparação.

Se colocarmos uma série de trabalhos uniformes sobre a superfície plana, obteremos uma linha ornamental, o que anula a força que ela poderia fazer aparecer no meio de confrontações variadas.

[...]

É por isso que parece ser mais vantajoso executar a montagem na seguinte ordem: ícone, cubismo, suprematismo, os clássicos, o futurismo – percepção pictórica.²⁶⁴

Para Kazimir, se não houvesse um contraste entre os estilos pictóricos dos quadros expostos, as variações gradativas que vão surgindo no desenvolvimento dos diversos estilos artísticos não seriam perceptíveis, daí a necessidade de uma contraposição mais acentuada das obras entre si.

Le lien de l'art nouveau et de l'art imitatif au modèle de la nature est le même, bien qu'il varie graduellement et de manière presque imperceptible d'une oeuvre à l'autre. Et si nous plaçons une série d'oeuvres dans l'ordre de leur développement historique, nous ne trouverons pas une telle ligne de contraste.²⁶⁵

²⁶⁴ Essa citação foi extraída do resumo do trabalho apresentado por Angela Nucci no III Encontro de História da Arte, promovido pela Unicamp em 2007. O trabalho intitulava-se: *Os Novos Sistemas de Ensino da Arte: Kazimir Maliévitch e a revolução artístico-pedagógica na Rússia.*

²⁶⁵ MALIEVITCH. Disponível em <<http://mapage.nooos.fr/malevich/these002c.html>>.

Neste sentido, o espaço expositivo que era, até então, composto por obras de arte que constituíam entidades independentes, nas mãos de Malievitich, bem como de seu amigo e companheiro de atividade El Lissitski, tornava-se um todo muito bem organizado. Em outras palavras, as exposições, até o momento, apresentavam uma infinidade de quadros que não dialogavam uns com os outros, pois o ilusionismo gerado pela perspectiva, juntamente com a moldura pesada (redoma), impediam qualquer tipo de contato ou de insinuação de continuidade em relação à tela vizinha²⁶⁶. Malievitich, por sua vez, organizava a exposição de maneira que as obras, geralmente sem moldura, dialogassem entre si, e que o espectador não se posicionasse passivamente em relação a ela, já que seria por ela mesma envolvido: “[...] o observador sente que ele não é apenas o padrão, o módulo, mas, até certo ponto, o centro da composição”²⁶⁷.



94. Galeria de Exposição no Louvre, Samuel F. B. Morse, 1832-1833



95. Galeria Dulwich em Londres, 1910

²⁶⁶ O'DOHERTY, 2002, p. 6.

²⁶⁷ Disponível em <<http://worldwhitewall.com/ellissitsky1890-1941.htm>>.

Um outro exemplo claro da fertilidade de novas proposições nesse campo é a Sala de Arte Construtivista, projetada, a pedido de Dorner²⁶⁸, por El Lissitski. No seu projeto, as paredes cinzas eram recobertas por finas ripas pintadas de um lado de branco e do outro de preto. Assim, o espectador, ao deslocar-se pela sala, ora veria a parede como cinza, ora como branca ou preta, conferindo, com isso, uma tripla vivacidade à exposição. Como bem atentou Bolaños, “de este modo se produce una óptica dinámica, asociada al andar humano. Esto obliga al visitante a ser um espectador activo”²⁶⁹. Além disso, no canto da sala, foram idealizados espaços para pinturas, sobre os quais corria uma tela de aço perfurada que encobria, em parte, a pintura que estava por trás dela. Esse mecanismo permitia que o visitante pudesse deslizar essa tela de maneira que os quadros que não lhe interessassem naquele momento ficassem subpostos a ela, fazendo com que ele, mais do que um espectador ativo, fosse também um museógrafo.

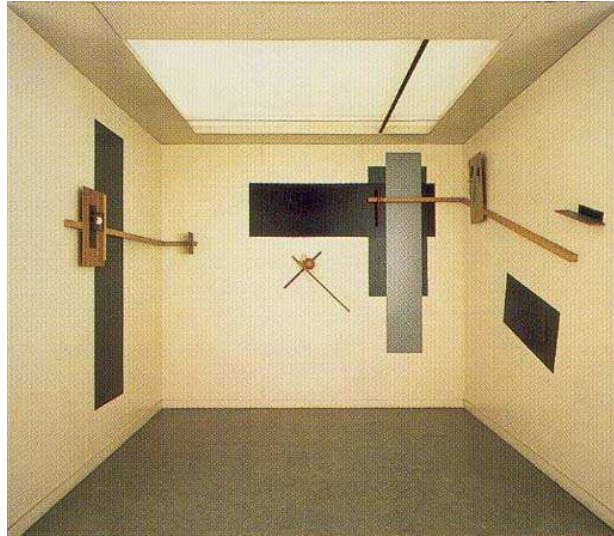


96. Sala de Arte Construtivista em Dresden, 1926

Um outro exemplo do trabalho de El Lissitski em termos expositivos é o *Gabinete Proun*, construído por ele em 1923. Este estava imbuído de uma nova proposta estética, na qual o teto, as paredes e o chão possuíam elementos geométricos em relevo. Como esses elementos se projetavam para além da parede, teve início, nesse momento, uma tentativa de aproximar arte e vida, que foi amplamente desenvolvida pelos Construtivistas.

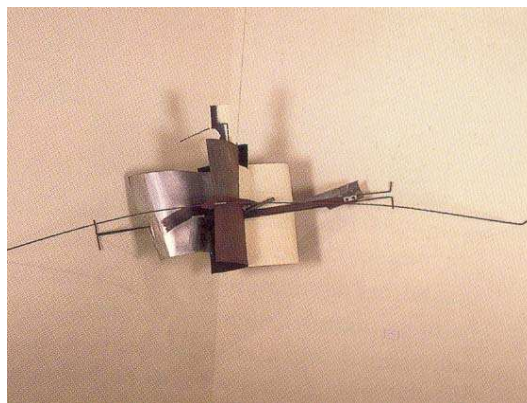
²⁶⁸ Alexander Dorner, Diretor do *Landesmuseum* de Hannover desde 1922, inaugurou uma nova maneira de organizar suas exposições, ressaltando a importância da historicização dos períodos e das relações entre eles em detrimento do simples destaque a nomes de mestres da pintura e da escultura. Para ele, toda obra não era, apenas, fruto de um gênio individual, mas, sobretudo, expressão da sociedade em que foi produzida.

²⁶⁹ BOLAÑOS, 2002, p. 124.



97. Reconstrução do **Gabinete Proun**

Dentre os Construtivistas, estava Tátlin que, com seu *Contra-relevo de Canto*, instaurou uma nova relação entre forma, espaço, material e função, já que ele, vale relembrar, acreditava que um pedaço da realidade era sempre mais representativo dela do que a melhor das esculturas ou das pinturas naturalistas. Além disso, pela crença de que a arte teria, necessariamente, uma função utilitária, trabalhou intensamente a questão do Produtivismo, chegando a propor um monumento à III Internacional bastante pitoresco, antenado com o que havia de mais moderno na arquitetura na época.



98. Reconstrução do **Contra-Relevo de Canto**, 1915

Muito tempo depois, teóricos debruçados sobre a questão das exposições iriam reafirmar esses pioneiros princípios russos, baseados, sobretudo, na elaboração de espaços expositivos dinâmicos, que convocassem a participação do espectador para a sua

compreensão, tornando-o assim um ser ativo e participante daquele processo, uma verdadeira aproximação entre arte e vida:

[...] os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si.²⁷⁰

No que tange a Malievitch, além da colaboração indiscutível nesse campo, coloca-se mais uma vez a necessidade de interligação das várias *personas* que compuseram a sua figura. Suas exposições são a prova viva dessa necessidade. De acordo com Baxandall²⁷¹, nenhuma imagem pode ser analisada de maneira autônoma, independente de seu contexto, já que sua relação com o meio no qual foi produzida é tão intensa e ativa que deve ser abordada a partir da intertextualidade, isto é, do relacionamento do texto visual com outros, que podem não ter da mesma natureza. Nesse caso, Kazimir constitui uma fonte rica de relações intertextuais, e suas exposições só podem ser compreendidas sob essa ótica. Sabendo que a arte abstrata muitas vezes não atinge seu fim apenas com sua apresentação plástica, Malievitch pensou uma nova forma de ensinar que começaria por instigar o olho do estudante. Por comparações contrastantes, ele seria levado a perceber quais eram as diferenças entre as imagens que se apresentavam. Suas exposições foram uma maneira de estender sua didática para além da sala de aula, dotando o espectador dessa mesma capacidade reflexiva, tudo isso derivado de sua teoria suprematista que se desenvolvera e que, agora, precisava ganhar vida para tornar-se a arte moderna do mundo moderno.

²⁷⁰ DELEUZE, 1992, p. 227.

²⁷¹ BAXANDALL, 1991, *passim*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu Manifesto Suprematista, Malievitch disse: “suprematism is the rediscovery of pure art which, in the course of time, had become obscured by the accumulation of ‘things’”²⁷². Nessas breves palavras, Kazimir sintetizou o sentido maior de sua vida – o amor pela pintura e pelo ato de pintar.

Depois de muitos experimentos no meio plástico, Malievitch desenvolveu um estilo próprio que o tornou um dos pintores mais notáveis e importantes do século XX, apontando, ao lado de Marcel Duchamp, um caminho para arte menos técnico e mais conceitual.

Marcel Duchamp teve sua trajetória primeiramente marcada pelo seu *Nu Descendo a Escada*, uma obra esteticamente construída a partir do Cubismo e do Futurismo. Apesar de sua fase como pintor apresentar obras de inegável valor, foi mesmo como um dadaísta – ou melhor, como *Duchamp* – que ele escreveu seu nome na História da Arte. Foi o fundador de uma arte puramente do intelecto, cujas associações insólitas lhe renderam sua fama. Em trabalhos como *O Grande Vidro* (também chamado de *Noiva Desnuda por seus Celibatários Mesmo*), o sarcasmo é a grande tônica, já que todos os seus elementos constituem uma engrenagem sem utilidade. A noiva, sempre ansiosa por ser desposada/desnuda, produz uma espécie de gasolina amorosa que excita os nove celibatários, os quais, ao tentarem entrar em contato com ela, expelem líquidos seminais que chegam à máquina de chocolate por meio de linhas capilares que a fazem funcionar. No entanto, apesar de compor toda uma maquinaria que se retroalimenta, ela não possui qualquer funcionalidade, diante de uma relação impossibilitada desde o princípio pelo fato da noiva ter como pretendentes celibatários. Além disso, quando de sua exposição, *O Grande Vidro* foi apresentado ao lado de uma espécie de catálogo de consulta, chamado de *Caixa Verde*, o qual reunia os cálculos, os desenhos, as plantas e as anotações que Duchamp realizara durante a elaboração da obra. Com esse gesto, Marcel Duchamp pôs em prática a idéia da intertextualidade, convocando o espectador a descobridor a obra e não mais a postar-se diante dela como um mero apreciador, além de revelar para aquele que quer descobri-la não só o produto final – a obra em si –, mas também o processo artístico e mental que a gerou. Assim, ele ensejou a oportunidade do espectador ultrapassar os limites etimológicos dessa palavra e tornar-se um sujeito pensante e participante naquele trabalho. Duchamp bradou, então, pelo fim da arte retiniana, inaugurando uma nova arte que se tornava *cosa mentale*, em citação a Leonardo Da vinci, por quem nutria

²⁷² MALIEVITCH, 2003, p. 74.

incontestável admiração. É preciso lembrar também que o Dadaísmo foi um movimento que só pode ser plenamente compreendido no contexto da Primeira Guerra Mundial e, portanto, a obra *O Grande Vidro* constitui uma verdadeira sátira à sociedade capitalista mecanizada, cuja corrida por novos mercados consumidores foi um dos motivos que levou a esse deplorável conflito. Além disso, a máquina, no mundo capitalista, se apresenta como uma substituta da mão-de-obra humana, mostrando-se melhor qualificada, produzindo mais em menos tempo. A máquina de Duchamp é exatamente o oposto: uma engrenagem impotente, inútil, cujo produto final não é jamais alcançado²⁷³.

Costuma-se dizer que Marcel Duchamp representou para a arte o que Kazimir Malievitch representou para a pintura. Partindo do interesse pela relação entre obra e artista, Kazimir compreendeu que uma das representações mais tradicionais da arte russa, a arte icônica, pressupunha um desprendimento de imaginação e de intuição extremamente criativo por parte de seu pintor, já que a imagem representada era fruto da concretização de uma presença a partir de uma ausência. Esta descoberta, associada à sua experiência enquanto artista, o fez perceber que o processo artístico era uma atividade própria de um homem capaz de observar, pensar, intuir e pintar e, por isso, era complexa em sua pesquisa e conceituação, porém livre para qualquer experimentação. Nessas experimentações, Kazimir descobriu que ser pintor era buscar o elemento pictórico naquilo que se via, sendo o tema, então, um mero pretexto para essa perseguição. Em contato com a geometrização cézanneana, cuja simplicidade técnica era semelhante à das artes primeiras, Kazimir observou que ela era capaz de desnaturalizar o objeto, principalmente se trabalhada sob a ótica de Léger, cujas formas metalizadas acentuavam ainda mais essa característica. Assim, trilhou um árduo caminho até a elaboração de um estilo que abdicasse do tema, do objeto, para dedicar-se ao puro ato de pintar, cujo processo envolvia a capacidade sensível do artista de manifestar-se diante da pintura que já existe no mundo.

Sustentando esse pensamento, propôs o Suprematismo, compreendido por ele como “[...] the supremacy of pure feeling in creative art”²⁷⁴. Em palavras mais genéricas, era a libertação da pintura para ser ela mesma. Apesar de aparentemente uma simples justificação da pintura enquanto tal, o Suprematismo propunha um novo mundo, no qual as relações com o objeto se dariam intuitivamente, ou seja, as imbricações pictóricas geradas pelos elementos constituintes dele seriam inferidas de maneira intuitiva, e a concretização desse novo mundo

²⁷³ Além do termo celibatário significar aquele que não tem intenção de casar, num sentido figurado, ele significa, ainda, esterilidade ou inutilidade.

²⁷⁴ MALIEVITCH, 2003, p. 67.

se daria no plano plástico da tela. Era a supremacia de um mundo regido pela sensibilidade, pela capacidade criativa e cognitiva do homem. Uma verdadeira arte moderna para um mundo moderno. Assim como a arte de Marcel Duchamp tinha o sentido do seu tempo, a de Kazimir, contemporâneo do artista francês, também buscava a atualização da arte diante da realidade do seu tempo e do seu espaço, ao simbolizar bem o sentido de libertação, que era o mesmo sonhado pelo povo russo quando lutou mais incisivamente e coletivamente em 1905 e 1917. O Suprematismo era a arte da revolução porque era a própria revolução da arte.

Além disso, o sentido maior desse tempo que era comum aos dois artistas contemporâneos era a modernidade, tanto que o primeiro se utilizou da idéia da máquina no *Grande Vidro*, e o segundo traduziu, com suas formas geométricas flutuantes num espaço que era próprio da pintura, o movimento, o ritmo e o dinamismo típicos dos *tempos modernos*, como Charles Chaplin bem revelaria no filme homônimo.

O quadrado era a representação perfeita da capacidade criativa e intuitiva do homem, uma forma puramente fruto da elucubração humana, que, preenchida pelas cores preta, vermelha e branca, assumiu cada qual um sentido, seja o zero da forma, o sangue da revolução ou o fim da pintura, todos carregando uma conotação positiva, de recomeço e de transformação.

Também como Duchamp, Malievitch não se contentou com um espectador passivo e fez dele um pensador, tanto quanto o pintor assim o era. E aí reside a importância maior desses dois artistas, que viram na capacidade do homem de pensar e questionar a maior das obras de arte, aquilo que liga artista e espectador, obra e público, cabeça e pensamento. Valorizando imaginação e reflexão em detrimento de técnica na concretização, ambos revolucionaram o conceito de arte e pintura: Duchamp, com seus *ready-mades*, questionou a autoria da obra e a sua unicidade, enquanto Kazimir, com seu *Quadrado Branco*, levou a pintura ao grau zero, encerrando a busca incessante da pintura moderna pela ênfase total na bidimensionalidade da tela. O plano do quadro, agora, conquistara de vez sua autonomia enquanto espaço de infindáveis experimentações, sempre à procura do elemento pictórico, sem, com isso, ter sido esvaziado de sua importância e de seu sentido.

Chegando ao fim desta dissertação, desfruto da felicidade de com ela poder abrir novos caminhos para a redescoberta de um dos maiores ícones da arte moderna que, injustamente, permaneceu por muitos anos enterrado nos porões dos museus soviéticos e que,

aqui, é rememorado, de maneira que possa sugerir possíveis reflexões sobre algumas relações entre o conceito suprematista e questões contemporâneas. Como disse Willett,

De fato, podemos hoje constatar que a arte radical dos anos 20 – e, ao mesmo tempo, toda a história de sua inspiração – conseguiu conservar a força que faltou a tantos dos seus criadores; portanto, podemos recuperá-la das poeiras das lojas e da obscuridade dos arquivos, deixando que a nossa imaginação seja novamente iluminada por ela.²⁷⁵

Apesar do Suprematismo propor uma arte mais democrática, um estímulo à descoberta de cada ser humano enquanto artista, enquanto dotado de capacidade cognitiva e sensitiva para propor novas relações com o meio que o rodeia, traduzindo-as livremente no espaço pictórico, ele é tratado apenas como um dos grandes marcos da arte moderna, destituído de sua significação no interior da Rússia de seu período. Refiro-me aqui a um dos principais problemas que envolvem a arte na contemporaneidade: a sua apropriação pelo mercado, capaz de destituir o simbolismo e o conceito originais dos estilos, vestindo-os com uma roupagem que seja rentável. No caso do Dadaísmo, por exemplo, o mercado apropriou-se de sua liberdade artística e livrou-o de seu engajamento político, descontextualizando-o, o que fez com que uma arte questionadora dos valores burgueses, responsáveis por levar o mundo a um conflito bélico do porte da Primeira Grande Guerra, seja hoje consumida como exemplo de arte erudita, embora suas associações insólitas objetivassem justamente não serem mais apropriadas pelo mercado hediondo que se tornara o mercado de arte. Para Baudrillard, a questão é um pouco mais complexa:

Até a antiarte, a mais radical das utopias artísticas, foi realizada, desde que Duchamp instalou seu porta-garrafas e que Andy Warhol quis tornar-se uma máquina. Toda a maquinaria industrial do mundo ficou estetizada, toda a insignificância do mundo viu-se transfigurada pelo estético.²⁷⁶

O autor, nesse trecho, bem como nos demais do capítulo *Transistético* do seu livro *A Transparência do Mal*, atenta para o fato de que a aceitação de um *ready-made* como arte, muito embora a questão estética não tivesse sido buscada por Duchamp, fez com que a beleza da idéia se transfigurasse na beleza do próprio objeto, tornando uma roda de bicicleta sobre

²⁷⁵ WILLETT, 1987, p. 107.

²⁷⁶ BAUDRILLARD, 1990, p. 23.

um banco um objeto imbuído de prazer estético tanto quanto uma pintura como *O Juízo Final* – ou qualquer outra consagrada pela crítica e história da arte. E, segundo ele, essa estetização impetuosa do mundo levou a uma contemporaneidade indiferente ao valor estético e, portanto, inestética. Esta, por sua vez, levou a uma desordenação também do valor, com especulação desmedida e adulterada:

[...] Há um paralelo dessa escalada no próprio mercado da arte. Nele também, por ter-se liquidado toda a lei mercantil do valor, tudo se torna “mais caro que caro”, caro elevado ao quadrado: os preços ficam exorbitantes, o sobrelanço delirante. Assim como quando já não há regra do jogo estético este se alastra em todas as direções, também, quando se perde toda a referência à lei de troca, o mercado resvala para a especulação desenfreada.²⁷⁷

Assim, para ele, o resultado de um conceito de arte pautado na desconstrução e na experimentação acabou, indiretamente, originando uma valorização estética extremada de todo e qualquer signo. Em outras palavras, valorização e desvalorização perderam seu limite de separação e tornaram-se uma só, permitindo que o mercado se valesse da conveniente fusão, flutuando além do bem e do mal assim como a arte o fez além do belo e do feio.²⁷⁸ Acredito que, embora de fato o mundo hoje vivencie essa questão, do que é ou não arte, do que é ou não belo, tudo se deveu muito mais à capacidade de apropriação, por parte do mercado de arte, de tudo aquilo que lhe surgiu como novo e que pudesse ser rentável do que de características inerentes a qualquer movimento, justamente porque elas são esvaziadas de seu sentido e ressignificadas sob a lógica do mercado. Assim, o conceito que é “estetizado” torna-se símbolo de arte “erudita”, de gente “erudita”, mais ou menos como se, após a abolição dos títulos nobiliárquicos, como explicou Pierre Bourdieu²⁷⁹, o gosto supostamente refinado tenha se tornado uma categoria de distinção social. Isso, associado a propagandas abjetas como a da Coca-Cola, referindo-se ao esvaziamento do sentido de uma obra como o *Quadrado Preto*, ao passo que ratificam ainda mais o preconceito diante dela, pela falta de conhecimento sobre o assunto, também conferem subsídios para reafirmar a prepotência por parte daqueles que acham que a entendem – e que por isso são superiores –, mas nada mais compreendem do que o seu sentido estético para o desenvolvimento da pintura moderna.

²⁷⁷ BAUDRILLARD, op. cit., p. 26.

²⁷⁸ Ibid., loc. cit.

²⁷⁹ BOURDIEU, 2000, passim.

É bom terminar essa jornada e saber que esta dissertação tentou, do início ao fim, historicizar Kazimir Malievitch e sua pintura suprematista, sugerindo inúmeras outras abordagens como, por exemplo, a já mencionada nestas considerações finais, que ajudam a pensar, a partir desse artista e de sua obra, problemas inerentes à contemporaneidade. Apenas como um exemplo, ao mesmo tempo que a Coca-Cola ridiculariza o Suprematismo, os mediadores nas vendas de obra de arte se enriquecem cada vez mais com ele, fazendo com que cada pintura de Kazimir valha algumas milhares de dezenas ou de centenas de dólares, de acordo com a sua importância conferida pelo mercado e pela crítica de arte.

Um outro exemplo estaria no consumo dessa arte ratificado pelos museus. Na década de 80, quando a arte soviética ainda não grassara de prestígio suficiente, o MOMA de Nova Iorque reservava a ela um lugar bastante inapropriado diante da sua qualidade artística que, se comparada a conferida a Picasso, estava longe de possuir a mesma importância. Explicando isso, Crimp chama a atenção para o fato de que aquilo que se pretende consumir no museu é, na verdade, a regra que rege a forma de exposição: “[...] do cuidado especial que cerca a instalação do cubismo em oposição ao que acontece com a vanguarda soviética, relegada agora a um canto apertado debaixo de uma escada; da decisão de expor certas obras pertencentes ao museu enquanto outras são banidas para o depósito”²⁸⁰.



99. Espaço reservado às vanguardas soviéticas no MOMA em Nova Iorque, 1984.

Pela complexidade existente no processo histórico da Rússia na transição do século XIX para o XX – este estendendo-se até a década de 30, e pela necessidade de compreensão

²⁸⁰ CRIMP, 2005, 231-233.

de Malievitch no interior dele, as duzentas páginas que compõem essa dissertação não foram suficientes para realizar abordagens, não só como a supracitada, como algumas inerentes ao próprio período em questão, como a que trata da revolucionária pedagogia malievitchiana acompanhada pela não menos inovadora concepção museográfica. Apesar deste trabalho analisar como, a partir de suas teorias constitutivas de um mundo não-objetual, Malievitch desenvolveu métodos pedagógicos voltados para a busca do elemento pictórico nas tendências artísticas – demonstrando que o tema, na verdade, servia apenas de pretexto para essa investigação – e que, comparativamente, ensinou, por meio dos seus painéis didáticos, como perceber o contraste entre um e outro estilo a partir da trajetória que o artista perseguiu procurando a pintura em si mesma – método que foi incrementado com a descoberta do elemento adicional –, muito ainda se tem que refletir sobre suas propostas no campo da Educação. Seria muito proveitoso um estudo, por exemplo, entre a concepção pedagógica de Malievitch e a sua correspondência em relação à questão da zona de desenvolvimento proximal trabalhada pelo contemporâneo Lev S. Vygotsky, que morreu um ano antes de Kazimir. Quais seriam as semelhanças entre as duas propostas? De que maneira um e outro abordavam o papel do professor enquanto mediador? Qual era a importância para ambos da bagagem sócio-cultural trazida pelo aluno? Ou, ainda, o que significava para eles a construção do conhecimento a partir da potencialidade encontrada em cada estudante? Vygotsky é nome corrente e consagrado nos estudos sobre métodos pedagógicos; talvez Kazimir também o seja; talvez algum contato tivesse sido travado entre um ucraniano e um bielorrusso que viveram no mesmo período. Problemáticas em aberto.

Sobre a questão museográfica, este consiste num campo ainda mais carente de estudos quando se tratando da Rússia dos anos 10 ou da URSS dos anos 20. Kazimir desenvolveu concepções museográficas revolucionárias, que foram extensões de sua didática utilizada em sala de aula para o espaço do museu, pensado como um espaço de experimentação e de descoberta, assim como hoje é concebido pela museologia contemporânea. Como bem observou Gonçalves:

Com relação à exposição como comunicação, todos os argumentos colocados em discussão têm em conta que a atitude estética é uma faculdade sensível de conhecimento do mundo. Isso quer dizer que, como processo de comunicação, a exposição é sempre permeada pela dimensão da sensibilidade.²⁸¹

²⁸¹ GONÇALVES, 2004, p. 155.

Sensibilidade essa que foi sempre perseguida por Malievitch, na relação homem-mundo, professor-aluno, artista-obra-espectador.

Assim, esta dissertação se encerra tendo a certeza de ter contribuído muito para os estudos malievitchianos e seus desdobramentos, ao tentar compreender Kazimir no interior de seu processo histórico. Logo ele que não poderia ser analisado de forma diferente, por ter sido um grande entusiasta da Revolução, um combatente dela em 1905, e o criador de uma arte libertária, signo da nova sociedade que se pretendia construir. Com suas formas suprematistas, decorou ruas, produziu porcelanas e, sobretudo, ensinou o verdadeiro conceito de liberdade a jovens artistas, que viriam a auxiliar na construção do sonho socialista soviético.

Com mais este trabalho, que se finda agora neste parágrafo, Kazimir Malievitch se viu um pouco mais eternizado na história, pela importância que teve de criar uma obra com o sentido do seu tempo. Ao levar a pintura ao grau zero, Malievitch abriu as portas para todas as possibilidades, tornando a pintura livre para assumir as características da modernidade: ritmo, dinâmica e movimento. Foi idealizador de um novo mundo, cuja imaterialidade seria a base para uma nova realidade, menos objetiva e mais sensível. Embora incompreendido nos anos 30, legou ao mundo bases sólidas para a pintura, a educação e a museologia, que esta dissertação pretendeu analisar como um corpo único pertencente à vida e à história de Kazimir Malievitch – e de sua Rússia revolucionária.

OBRAS CITADAS

AGEL, Henri. Os Grandes Teóricos (III) S. M. Eisenstein. In: **Estética do Cinema**. São Paulo: Cultrix, s.d.

ALEXANDRE II. **The Abolition of Serfdom in Russia**; Manifesto of February 19, 1861. Disponível em <<http://artsci.shu.edu/reesp/documents/emancipation%20manifesto.htm>>.

ALEXANDRE III. **Manifesto of April 29, 1881**. Disponível em <<http://artsci.shu.edu/reesp/documents/alexIII--april%20manifesto.htm>>.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BÁBEL, Isaac. **O Exército de Cavalaria**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BABURINA, N. **Russia 20th Century: history of the country in poster**. Moscou: Panorama, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. Transestético. In: **A Transparência do Mal**. Campinas: Papyrus, 1990.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**: pintura e experiência social na Itália da renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BERLIN, Isaiah. Aleksandr Herzen. In: **Pensadores Russos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. Uma Década Notável; o nascimento da intelligentsia russa. In: **Pensadores Russos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BEZERRA, Paulo. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os Demônios**. São Paulo: Editora 34, 2003.

BIBIKOVA, I. Les Trains et Bateaux de Propagande. In: TOLSTOÏ, Vladimir. **Art Decoratif Soviétique 1917-1937**. Paris: Éditions du Regard, 1989.

BOBBIO, Norberto et al. **Dicionário de Política**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.

BOLAÑOS, María. **La Memoria del Mundo**; cien años de museología 1900-2000. Asturias: Ediciones Trea, 2002.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**; gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **La Distinción**; criterio y bases sociales Del gusto. Madrid: Ediciones Taurus, 2000.

CAMUS, Albert. **Os Justos**. Porto Alegre: Deriva, 2007.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo Geométrico e Informal**; a vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COHAN, A. S. **Teorias da Revolução**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

CRIMP, Douglas. **Sobre Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**; guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

2EME SIECLE AVANT NOTRE ERE: DEPLACEMENT ET CONSERVATION. **La Problematique du Musée**. Disponível em <<http://mapage.noos.fr/malevich/these002.html>>.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os Demônios**. São Paulo: Editora 34, 2003.

DOUGLAS, Charlotte. **Kazimir Malevich**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., 1994.

DRUTT, Matthew (org.). **Kazimir Malevich: Suprematism**. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2003. Catálogo de Exposição.

DUNAEVA, Cristina Antonioevna. **De Sistemas Novos na Arte de Kazimir Maliévitch**; da história da arte à análise da linguagem artística. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ELLIOTT, David. The Battle of Art. In: BRITT, David. **Art and Power**; Europe under the Dictators, 1930-45. Eds. Londres: Hayward Gallery, 1995.

FERRO, Marc. **A Revolução Russa de 1917**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GLANTZ, Michael H. **Davies J-Curve Revisited**. Disponível em <http://www.fragileecologies.com/jun27_03.html>, 2003.

GOMES, Oziel. **Lenin e a Revolução Russa**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias; o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art; 1863-1922*. Nova Iorque: Thames y Hudson, 1986.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

JOHNSON, Chalmers. *Revolutionary Change*. Londres: Longman, 1966.

JOOSTEN, Joop M. Chronology. In: *Kazimir Malevich; 1878-1835*. Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990. Catálogo de Exposição.

KEMP, Martin. *História da Arte no Ocidente*. Lisboa, Ed. Verbo, 2006.

KENNEDY, Paul. *Ascensão e Queda das Grandes Potências; transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KIBLITSKT, Joseph. Arte Soviética da Época de Stálin. In: PETROVA, Ievguénia. *500 Anos de Arte Russa*. São Petersburgo: Palace Editions, 2002.

KONDER, Leandro. *O Que é Dialética?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos).

LEWIN, Moshe. *Russia/USSR/Russia; the drive and drift of a superstate*. Nova Iorque: The New Press, 1995.

_____. *The Making of the Soviet System; essays in the social history of interwar Russia*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1985.

LOUÇÃ, António. 1905; Ensaio Geral para um Século de Revoluções. *Combate*, Portugal, n. 284, p. 25-31, out./dez. 2005.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia; o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

_____. *Romantismo e Messianismo; ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1990.

LUNATCHARSKI, Anatoly V. Lênin e Arte. In: *Cultura e Revolução Cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasiliense, 1968.

LYNTON, Norbert. Futurismo. In: Stangos, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna; com 123 ilustrações*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MALEVICH, Kazimir. 1/42: Autobiographical Notes, 1923-1925. In: **Kazimir Malevich; 1878-1835**. Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990. Catálogo de Exposição.

_____. Chapters From an Artist's Autobiography, 1933. In: **Kazimir Malevich; 1878-1835**. Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990. Catálogo de Exposição.

_____. **Dos Novos Sistemas na Arte**. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. **The Non-Objective World**: the manifesto of Suprematism. Nova Iorque: Dover Publication, 2003.

MARCADÉ, Jean-Claude. Ícone e Vanguarda na Rússia, Duas Faces Maiores da Arte Universal. In: PETROVA, Ievguénia. **500 Anos de Arte Russa**. São Petersburgo: Palace Editions, 2002.

MARX, Karl. Diversas Fórmulas da Taxa de Mais Valia. In: **O Capital**; crítica da economia política. Livro 1, vol. II. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MARX, Karl. & ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

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.

MIRANDA, Orlando (org.). Programa da Revolução Internacional e Programa do Socialismo em um Só País. In: **Trotsky**. São Paulo: Ed. Ática, 1981. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

MONASTERIO, José Ortiz. Literatura Y Sociedad en Algunos Textos de Antonio Candido con una Aplicación a la Literatura Mexicana. In: SERNA, Jorge Ruedas de la. **História e Literatura**; homenagem a Antonio Candido. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

NÉRET, Gilles. **Kazimir Malevitch e o Suprematismo**. Köln: Taschen, 2003.

NIKITENKO, Alexander. **Alexander Nikitenko responds to the Emancipation of the Serfs, 1861**. Disponível em < <http://artsci.shu.edu/reesp/documents/nikitenko.htm>>.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**; a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEREIRA, Ana Carolina Huguenin. **O Palácio dos Demônios**; Dostoiévski e o Pathos Moderno. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense.

PETROVA, Ievguénia.. Arte Russa dos Ícones até os Dias Atuais. In: PETROVA, Ievguénia. **500 Anos de Arte Russa**. São Petersburgo: Palace Editions, 2002.

PUGATCHEV, Emilian Ivanovich. **The Pugachev Rebellion, 1773-1774**. Disponível em <<http://artsci.shu.edu/reesp/documents/pugachev.htm>>.

RAKITIN, V. **El Lissitzky: 1890-1941**. Tradução Pitanga do Amparo. Disponível em <<http://worldwhitewall.com/ellissitzky1890-1941.htm>>.

REED, John. **Dez Dias que Abalaram o Mundo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Os Intelectuais Russos e a Formulação de Modernidades Alternativas: um caso paradigmático?** Disponível em <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/reggen/pp16.pdf>>.

_____. À Procura de Modernidades Alternativas: a aventura política dos intelectocratas russos em meados do século XIX. In: RIDENTI, Marcelo & ROLLAND, Denis (orgs.). **Intelectuais e Estado**. São Paulo: Unicamp & Paris: Harmatan, 2004. [no prelo].

_____. **A Revolução Russa; 1917-1921**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1999. (Coleção Tudo é História).

_____. **As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. (Coleção Revoluções do Século XX).

_____. **Uma Revolução Perdida**; a história do socialismo soviético. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997.

REVOLUÇÃO Russa. Dirigido por Rosa Magalhães e apresentado no Programa Arquivo N em 28/02/2007. Rio de Janeiro: Globo News/Central Globo de Jornalismo, 2007. 19min. e 26s, son., color., disponível em <http://video.globo.com/Videos/Busca/0,,7959,00.html?b=revolucao%20e%20e%20e%20russa%20e%20%23gmc_canal_tv_Globo%20News%23>.

REVOLUÇÃO Russa 2. Dirigido por Rosa Magalhães e apresentado no Programa Arquivo N em 07/03/2007. Rio de Janeiro: Globo News/Central Globo de Jornalismo, 2007. 22min. e 1s, son., color., disponível em <http://video.globo.com/Videos/Busca/0,,7959,00.html?b=revolucao%20e%20e%20e%20russa%20e%20%23gmc_canal_tv_Globo%20News%23>.

RIBAKOV, Anatoli. **Os Filhos da Rua Arbat**. São Paulo: Ed. Best Seller, 1987.

ROSENTAL, Mark Moisevich; IUDIN, Pavel Fedorovich (org.). Nikolái Alexándrovich Dobroliúbov (1836-1861). In: **Diccionario Soviético de Filosofia**. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1965. Disponível em <<http://www.filosofia.org/enc/ros/dobr.htm>>.

SARABIANOV, Dmitrii. Kazimir Malevich and His Art, 1900-1930. In: **Kazimir Malevich; 1878-1835**. Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990. Catálogo de Exposição.

SEGRILLO, Angelo. O Conceito de Revolução Permanente em Trotski e Lenin. **Tempos Históricos**. Paraná, v. 516, p. 239-254, 2003/2004.

SERVICE, Robert. **Lenin: a biografia definitiva**. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

SIMMEN, Jeannot; KOHLHOFF, Kolja. **Kazimir Malevitch**; vida e obra. Colônia: Könemann, 2001.

STIGGER, Verônica. **Arte, mito e rito na modernidade**; a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica de Arte) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo.

WALICKI, Andrzej. **A History of Russian Thought**; from the enlightenment to marxism. Stanford: Stanford University Press, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLETT, John. A Torre de Tatlin. In: HOBBSAWM, Eric (org.). **História do Marxismo**; o marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia. São Paulo: Paz e Terra, 1987. v. 9.

ZETKIN, Clara. Do Livro “Recordações Acêrca de Lênin”. In: **Cultura e Revolução Cultural**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

OBRAS CONSULTADAS

AGEL, Henri. Os Grandes Teóricos (III) S. M. Eisenstein. In: **Estética do Cinema**. São Paulo: Cultrix, s.d.

ALEXANDRE II. **The Abolition of Serfdom in Russia**; Manifesto of February 19, 1861. Disponível em <<http://artsci.shu.edu/reesp/documents/emancipation%20manifesto.htm>>.

ALEXANDRE III. **Manifesto of April 29, 1881**. Disponível em <<http://artsci.shu.edu/reesp/documents/alexIII--april%20manifesto.htm>>.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BÁBEL, Isaac. **O Exército de Cavalaria**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BABURINA, N. **Russia 20th Century: history of the country in poster**. Moscou: Panorama, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. Transestético. In: **A Transparência do Mal**. Campinas: Papyrus, 1990.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BERLIN, Isaiah. **Pensadores Russos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOBBIO, Norberto et al. **Dicionário de Política**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.

BOLAÑOS, María. **La Memoria del Mundo**; cien años de museología 1900-2000. Asturias: Ediciones Trea, 2002.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**; gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **La Distinción**; criterio y bases sociales Del gusto. Madrid: Ediciones Taurus, 2000.

BOWN, Matthew Cullerne. **Art Under Stalin**. Oxford: Phaidon, 1991.

BRITT, David. **Art and Power**; Europe under the Dictators, 1930-45. Eds. Londres: Hayward Gallery, 1995.

CAMUS, Albert. **Os Justos**. Porto Alegre: Deriva, 2007.

- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo Geométrico e Informal**; a vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- COHAN, A. S. **Teorias da Revolução**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.
- CRIMP, Douglas. **Sobre Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**; guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- 2EME SIECLE AVANT NOTRE ERE: DEPLACEMENT ET CONSERVATION. **La Problematique du Musée**. Disponível em <<http://mapage.noos.fr/malevich/these002.html>>.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os Demônios**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- DOUGLAS, Charlotte. **Kazimir Malevich**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., 1994.
- DRUTT, Matthew (org.). **Kazimir Malevich: Suprematism**. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2003. Catálogo de Exposição.
- DUNAEVA, Cristina Antonioevna. **De Sistemas Novos na Arte de Kazímir Maliévitch**; da história da arte à análise da linguagem artística. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
- EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FAUCHEREAU, Serge. **Kazimir Malévitch**. Paris: Éditions Cercle D'Art, 1991.
- FERRO, Marc. **A Revolução Russa de 1917**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GLANTZ, Michael H. **Davies J-Curve Revisited**. Disponível em <http://www.fragileecologies.com/jun27_03.html>, 2003.
- GOMES, Oziel. **Lenin e a Revolução Russa**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias; o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art; 1863-1922*. Nova Iorque: Thames y Hudson, 1986.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração; começo do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. Companhia das Letras, 1995.

_____. *História do Marxismo; o marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia*. São Paulo: Paz e Terra, 1987. v. 9.

_____. *Revolucionários*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

HOLZ, H. H. *De La Obra de Arte a La Mercancía*. Barcelona: Gustaco Gili, 1979.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

JOHNSON, Chalmers. *Revolutionary Change*. Londres: Longman, 1966.

KAZIMIR MALEVICH; 1878-1835. Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990. Catálogo de Exposição.

KAZIMIR MALEVICH. Disponível em <<http://www.abcgallery.com/M/malevich/malevichbio.html>>.

KAZIMIR SEVERINOVICH MALEVICH. Disponível em <http://www.russianavantgard.com/master_pages/Master%201%20-%20Kazimir%20Malevich.html#illustrations>.

KEMP, Martin. *História da Arte no Ocidente*. Lisboa, Ed. Verbo, 2006.

KENNEDY, Paul. *Ascensão e Queda das Grandes Potências; transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KONDER, Leandro. *O Que é Dialética?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos).

LENIN, V. I. *Cultura e Revolução Cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasiliense, 1968.

_____. *O Estado e a Revolução*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

LEWIN, Moshe. **Russia/USSR/Russia**; the drive and drift of a superstate. Nova Iorque: The New Press, 1995.

_____. **The Making of the Soviet System**; essays in the social history of interwar Russia. Nova Iorque: Pantheon Books, 1985.

LOUÇÃ, António. 1905; Ensaio Geral para um Século de Revoluções. **Combate**, Portugal, n. 284, p. 25-31, out./dez. 2005.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**; o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MALIÉVITCH, K. S. **Dos Novos Sistemas na Arte**. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. **The Non-Objective World**: the manifesto of Suprematism. Nova Iorque: Dover Publication, 2003.

_____. **The World as Non-Objectivity**. Copenhagen, Borge Forlag, 1976.

_____. **The White Rectangle**; writings on film. São Francisco: Potemkin Press, 2002.

MARGOLIN, Victor. **The Struggle for Utopia**; Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

MARX, Karl. Diversas Fórmulas da Taxa de Mais Valia. In: **O Capital**; crítica da economia política. Livro 1, vol. II. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MARX, Karl. & ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

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.

MIRANDA, Orlando (org.). Programa da Revolução Internacional e Programa do Socialismo em um Só País. In: **Trotski**. São Paulo: Ed. Ática, 1981. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

NÉRET, Gilles. **Kazimir Malevitch e o Suprematismo**. Köln: Taschen, 2003.

NIKITENKO, Alexander. **Alexander Nikitenko responds to the Emancipation of the Serfs, 1861**. Disponível em < <http://artsci.shu.edu/reesp/documents/nikitenko.htm>>.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**; a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEREIRA, Ana Carolina Huguenin. **O Palácio dos Demônios**; Dostoiévski e o Pathos Moderno. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense.

PETROVA, Ievguénia. **500 Anos de Arte Russa**. São Petersburgo: Palace Editions, 2002.

_____. **New Art for a New Era**; Malevich's vision of the russian avant-garde. Londres: Booth-Clibborn Editions, 1999. Catálogo de Exposição.

POPULAR LUBOK (POPULAR PRINT). Disponível em < http://www.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/Lubok/lubok.html>.

PUGATCHEV, Emilian Ivanovich. **The Pugachev Rebellion, 1773-1774**. Disponível em < <http://artsci.shu.edu/reesp/documents/pugachev.htm>>.

RAKITIN, V. **El Lissitzky: 1890-1941**. Tradução Pitanga do Amparo. Disponível em <<http://worldwhitewall.com/ellissitsky1890-1941.htm>>.

REED, John. **Dez Dias que Abalaram o Mundo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **A Aventura Socialista no Século XX**. São Paulo: Atual, 1999.

_____. **Os Intelectuais Russos e a Formulação de Modernidades Alternativas: um caso paradigmático?** Disponível em < <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/reggen/pp16.pdf>>.

_____. À Procura de Modernidades Alternativas: a aventura política dos intelectocratas russos em meados do século XIX. In: RIDENTI, Marcelo & ROLLAND, Denis (orgs.). **Intelectuais e Estado**. São Paulo: Unicamp & Paris: Harmatan, 2004. [no prelo].

_____. **A Revolução Russa; 1917-1921**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1999. (Coleção Tudo é História).

_____. **As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. (Coleção Revoluções do Século XX).

_____. **Uma Revolução Perdida**; a história do socialismo soviético. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997.

REVOLUÇÃO Russa. Dirigido por Rosa Magalhães e apresentado no Programa Arquivo N em 28/02/2007. Rio de Janeiro: Globo News/Central Globo de Jornalismo, 2007. 19min. e 26s, son., color., disponível em <http://video.globo.com/Videos/Busca/0,,7959,00.html?b=revolucao%20e%20e%20e%20russa%20e%20%23gmc_canal_tv_Globo%20News%23>.

REVOLUÇÃO Russa 2. Dirigido por Rosa Magalhães e apresentado no Programa Arquivo N em 07/03/2007. Rio de Janeiro: Globo News/Central Globo de Jornalismo, 2007. 22min. e 1s, son., color., disponível em <http://video.globo.com/Videos/Busca/0,,7959,00.html?b=revolucao%20e%20e%20e%20russa%20e%20%23gmc_canal_tv_Globo%20News%23>.

RIBAKOV, Anatoli. **Os Filhos da Rua Arbat**. São Paulo: Ed. Best Seller, 1987.

ROSENTAL, Mark Moisevich; IUDIN, Pavel Fedorovich (org.). Nikolái Alexándrovich Dobroliúbov (1836-1861). In: **Diccionario Soviético de Filosofia**. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1965. Disponível em < <http://www.filosofia.org/enc/ros/dobr.htm>>.

SEGRIOLO, Angelo. O Conceito de Revolução Permanente em Trotski e Lenin. **Tempos Históricos**. Paraná, v. 516, p. 239-254, 2003/2004.

SELZ, Jean (org.). **Dictionnaire de Poche: l'impressionisme**. Paris: Fernand Hazan, 1972.

SERNA, Jorge Ruedas de la. **História e Literatura**; homenagem a Antonio Candido. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SERVICE, Robert. **Lenin: a biografia definitiva**. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

SIMMEN, Jeannot; KOHLHOFF, Kolja. **Kazimir Malevitch**; vida e obra. Colónia: Könnemann, 2001.

STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**; com 123 ilustrações. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000

STIGGER, Verônica. **Arte, mito e rito na modernidade**; a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica de Arte) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo.

TOLSTOÏ, Vladimir. **Art Decoratif Sovietique 1917-1937**. Paris: Éditions du Regard, 1989.

VALABRÈGUE, Frédéric. **Kazimir Sévérinovitch Malévitch**. Marselha: Mancoevres Éditions, 1994.

WALICKI, Andrzej. **A History of Russian Thought**; from the enlightenment to marxism. Stanford: Stanford University Press, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZIZEK, Slavoj. **Às Portas da Revolução**: seleção dos escritos de Lenin de fevereiro a outubro de 1917. São Paulo: Boitempo, 2005.

8. ANEXOS

Fonte: documento disponibilizado pelo *Programa de Estudos da Rússia e do Leste Europeu*, da *Faculdade de Arte e Ciências da Seton Hall University*, na página <http://artsci.shu.edu/reesp/documents/emancipation%20manifesto.htm>.

Alexander II The Abolition of Serfdom in Russia Manifesto of February 19, 1861

This is the ceremonial preamble to the hundreds of pages of statutes spelling out the terms of the abolition of serfdom. It was ghost-written by the Metropolitan of Moscow, who opposed the reform.

By the Grace of God WE, Alexander II, Emperor and Autocrat of All Russia, King of Poland, Grand Duke of Finland, etc., make known to all OUR faithful subjects:

Called by Divine Providence and by the sacred right of inheritance to the Russian throne of OUR ancestors, WE vowed in OUR heart to respond to the mission which is entrusted to Us and to surround with OUR affection and OUR Imperial solicitude all OUR faithful subjects of every rank and condition, from the soldier who nobly defends the country to the humble artisan who works in industry; from the career official of the state to the plowman who tills the soil.

Examining the condition of classes and professions comprising the state, WE became convinced that the present state legislation favors the upper and middle classes, defines their obligations, rights, and privileges, but does not equally favor the serfs, so designated because in part from old laws and in part from custom they have been hereditarily subjected to the authority of landowners, who in turn were obligated to provide for their well being. Rights of nobles have been hitherto very broad and legally ill defined, because they stem from tradition, custom, and the good will of the noblemen. In most cases this has led to the establishment of good patriarchal relations based on the sincere, just concern and benevolence on the part of the nobles, and on affectionate submission on the part of the peasants. Because of the decline of the simplicity of morals, because of an increase in the diversity of relations, because of the weakening of the direct paternal relationship of nobles toward the peasants, and because noble rights fell sometimes into the hands of people exclusively concerned with their personal interests, good relations weakened. The way was opened for an arbitrariness burdensome for the peasants and detrimental to their welfare, causing them to be indifferent to the improvement of their own existence.

These facts had already attracted the attention of OUR predecessors of glorious memory, and they had adopted measures aimed at improving the conditions of the peasants; but these measures were ineffective, partly because they depended on the free, generous action of nobles, and partly because they affected only some localities, by virtue of special circumstances or as an experiment. Thus Alexander I issued a decree on free agriculturists.

and the late Emperor Nicholas, OUR beloved father, promulgated one dealing with serfs: in the Western provinces, inventory regulations now determine the peasant land allotments and their obligations. But decrees on free agriculturists and [western] serfs have been carried out on a limited scale only.

WE thus became convinced that the problem of improving the condition of serfs was a sacred inheritance bequeathed to Us by OUR predecessors, a mission which, in the course of events, Divine Providence has called upon Us to fulfill.

WE have begun this task by expressing OUR confidence toward the Russian nobility, which has proven on so many occasions its devotion to the Throne, and its readiness to make sacrifices for the welfare of the country.

WE have left to the nobles themselves, in accordance with their own wishes, the task of preparing proposals for the new organization of peasant life—proposals that would limit their rights over the peasants, and the realization of which would inflict on them [the nobles] some material losses. OUR confidence was justified. Through members of the provincial committees, who were entrusted [with the task] by the corporate organizations of the nobility in each province, after collecting the necessary data, have formulated proposals on a new arrangement for serfs and their relationship with the nobles.

These proposals were diverse, because of the nature of the problem. They have been compared, collated, systematized, rectified and finalized in the Main Committee instituted for that purpose; and these new arrangements dealing with the peasants and household serfs* of the nobility have been examined in the Council of State.

Having invoked Divine assistance, WE have resolved to execute this task.

On the basis of the above-mentioned new arrangements, the serfs will receive in time the full rights of free rural inhabitants.

The nobles, while retaining their property rights to all the lands belonging to them, grant the peasants perpetual use of their household plots in return for a specified obligation; and, to assure their livelihood as well as to guarantee fulfillment of their obligations toward time government, [the nobles] grant them a portion of arable land fixed by the said arrangements as well as other property.

While enjoying these land allotments, the peasants are obliged, in return, to fulfill obligations to the noblemen fixed by the same arrangements. In this status, which is temporary, the peasants are temporarily bound.

At the same time, they are granted the right to purchase their household plots, and, with the consent of the nobles, they may acquire in full ownership the arable lands and other properties which are allotted them for permanent use. Following such acquisition of full ownership of land, the peasants will be freed from their obligations to the nobles for the land thus purchased and will become free peasant landowners.

* *dvorovye* -- serfs who did not hold allotments of land; most of them worked as domestic servants or craftspeople

A special decree dealing with household serfs will establish a temporary status for them, adapted to their occupations and their needs. At the end of two years from the day of the promulgation of this decree, they shall receive full freedom and some temporary benefits.

In accordance with the fundamental principles of these arrangements, the future organization of peasants and household serfs will be determined, the order of general peasant administration will be established, and the rights given to the peasants and to the household serfs will be spelled out in detail, as will the obligations imposed on them toward the government and the nobles.

Although these arrangements, general as well as local, and the special supplementary rules affecting some particular localities, estates of petty nobles, and peasants working in factories and enterprises of the nobles, have been as far as possible adapted to economic necessities and local customs; nevertheless, to preserve the existing order where it presents reciprocal advantages, WE leave it to the nobles to reach a voluntary understanding with the peasants and to reach agreements on the extent of the land allotment and the obligations stemming from it, observing, at the same time, the established rules to guarantee the inviolability of such agreements.

This new arrangement, because of its complexity, cannot be put into effect immediately, an interval of not less than two years is necessary. During this period, to avoid all misunderstanding and to protect public and private interests, the order actually existing on the estates of nobles should be maintained until the new order shall become effective.

Towards that end, WE have deemed it advisable:

1. To establish in each province a special Office of Peasant Affairs, which will be entrusted with the affairs of the peasant communes established on the estates of the nobility.
2. To appoint in every district arbiters of the peace to solve all misunderstandings and disputes which may arise from time new arrangements and to organize from these justices district assemblies.
3. To organize Peace Offices on the estates of the nobles, leaving the village communes as they are, and to open cantonal offices in the large villages and unite small village communes under one cantonal office.
4. To formulate, verify, and confirm in each village commune or estate a charter which will specify, on the basis of local conditions, the amount of land allotted to the peasants for permanent use, and the scope of their obligations to the nobleman for the land as well as for other advantages which are granted.
5. To put these charters into practice as they are gradually approved on each estate, and to put them into effect everywhere within two years from the date of publication of this manifesto.
6. Until that time, peasants and household serfs must be obedient towards their nobles, and scrupulously fulfill their former obligations.
7. The nobles will continue to keep order on their estates. with the right of jurisdiction and of

police, until the organization of cantons and of cantonal courts.

Aware of the unavoidable difficulties of this reform, WE place OUR confidence above all in the graciousness of Divine Providence, which watches over Russia.

WE also rely upon the zealous devotion of OUR nobility, to whom WE express OUR gratitude and that of the entire country as well, for the unselfish support it has given to the realization of OUR designs. Russia will not forget that the nobility, motivated by its respect for the dignity of man and its Christian love of its neighbor, has voluntarily renounced serfdom, and has laid the foundation of a new economic future for the peasants. WE also expect that it will continue to express further concern for the realization of the new arrangement in a spirit of peace and benevolence, and that each nobleman will bring to fruition on his estate the great civic act of time entire group by organizing the lives of his peasants and his household serfs on mutually advantageous terms, thereby setting for the rural population a good example of a punctual and conscientious execution of the state's requirements.

The examples of the generous concern of the nobles for the welfare of peasants, amid the gratitude of the latter for that concern, give Us the hope that a mutual understanding will solve most of the difficulties, which in some cases will be inevitable during the application of general rules to the diverse conditions on some estates, and that thereby the transition from the old order to time new will be facilitated, and that in the future mutual confidence will be strengthened, and a good understanding and a unanimous tendency towards the general good will evolve.

To facilitate the realization of these agreements between the nobles arid the peasants, by which the latter may acquire full ownership of their household plots and their houses, the government will lend assistance, under special regulations, by means of loans or transfer of debts encumbering an estate.

WE rely upon the common sense of OUR people. When the government advanced the idea of abolishing serfdom, there developed a partial misunderstanding among the unprepared peasants. Some were concerned about freedom and not concerned about obligations. But, generally, the common sense of the nation has not wavered, because it has realized that every individual who enjoys freely the benefits of society owes it in return certain positive obligations; according to Christian law every individual is subject to higher authority (*Romans*, chap. xiii., 1); everyone must fulfill his obligations, and, above all, render tribute, dues, respect, and honor (*Ibid.*, chap. xiii., 7). What legally belongs to nobles cannot be taken away from them without adequate compensation, or through their voluntary concession; it would be contrary to all justice to use the land of the nobles without assuming corresponding obligations.

And now WE confidently expect that the freed serfs, on the eve of a new future which is opening to them, will appreciate and recognize the considerable sacrifices which the nobility has made on their behalf.

They should understand that by acquiring property and greater freedom to dispose of their possessions, they have an obligation to society and to themselves to live up to the letter of the new law by a loyal and judicious use of the rights which are now granted to them. However beneficial a law may be, it cannot make people happy if they do not themselves organize their

happiness under protection of the law. Abundance is acquired only through hard work, wise use of strength and resources, strict economy, and above all, through an honest God-fearing life.

The authorities who prepared the new way of life for the peasants and who will be responsible for its inauguration will have to see that this task is accomplished with calmness and regularity, taking advantage of the time allotted, in order not to divert the attention of cultivators away from their agricultural work. Let them zealously work the soil and harvest its fruits so that they will have a full granary of seeds to return to the soil which will be theirs.

And now, Orthodox people, make the sign of the cross, and join with Us to invoke God's blessing upon your free labor, the sure pledge of your personal well being and the public prosperity.

Given at St. Petersburg, March 3, the year of Grace 1861, and the seventh of OUR reign.

Alexander

Fonte: documento disponibilizado pelo *Programa de Estudos da Rússia e do Leste Europeu*, da *Faculdade de Arte e Ciências da Seton Hall University*, na página <http://artsci.shu.edu/reesp/documents/nikitenko.htm>.

Alexander Nikitenko responds to the Emancipation of the Serfs, 1861

Alexander Nikitenko was born a serf of the Sheremetev family in Voronezh Province in 1803. Through an extraordinary concurrent of events, Alexander was able to receive an education, develop his intellectual abilities and ultimately, in 1825, obtain his freedom. He went on to become a professor of literature at St. Petersburg University. Throughout his life Nikitenko kept a detailed diary of his daily activities and responses to ongoing events. Published soon after his death, the diary provides a intimate view of Russian intellectual and cultural life. In the passage below, Nikitenko reports his reaction to learning of the emancipation of the serfs.

March 5 [1861], Sunday. A great day: the manifesto on freedom for the peasants. They brought it to me around noon. With an inexpressible feeling of joy, I read through this precious act the likes of which has surely not been seen throughout the thousand year history of the Russian people. I read it aloud to my wife and children and one of our friends in the study before the portrait of Alexander II at whom we all gazed with deep reverence and gratitude. I tried to explain to my ten year old son as simply as I could the meaning of the manifesto, and I instructed him to enshrine forever in his heart the fifth of March and the name of Alexander II the Liberator.

I could not say sitting at home. I had an urge to go outside and wander through the streets and, as it were, merge into the reborn people. At intersections announcements were posted from the Governor-General and around each of them clumps of people were assembled: one read while the others listened. Constantly the words "decree on liberty," and "freedom" rose up to meet the ear. One person, reading the announcement and having reached the place where it was said that household serfs were to remain in obedience to their master for two years, exclaimed with indignation: "The devil take this paper! Two years--as if I'm really going to obey!" The others were silent.

From among my acquaintances, I met up with Galakhov. "Christ has risen!"* I said to him. "Truly he has risen," he answered, and together we expressed our common joy. Then I dropped in on Rebinder. He ordered that champagne be served and we each drank a glass in honor of Alexander II.

* "Christ has risen" (Khristos voskres!) The traditional Russian orthodox Easter greeting.

Fonte: documento disponibilizado pelo *Programa de Estudos da Rússia e do Leste Europeu*, da *Faculdade de Arte e Ciências da Seton Hall University*, na página <http://artsci.shu.edu/reesp/documents/alexIII--april%20manifesto.htm>.

Alexander III - Manifesto of April 29, 1881

We proclaim this to all Our faithful subjects: God in His ineffable judgment has deemed it proper to culminate the glorious reign of Our beloved father with a martyr's death, and to lay the Holy duty of Autocratic Rule on us.

Submitting to the will of Providence and the Law on the inheritance of Sovereignty, We assume this burden in a terrible hour of universal popular grief and terror, averring before the countenance of the Most High that, imparting this Authority to Us in so difficult and troublesome a time, He will not withhold his All-powerful help from us. We also aver that the fervid prayers of the pious people, which is celebrated in all the world for its love and devotion to its Sovereigns, will draw Divine blessing down upon Us and upon the labor of governing that lies before Us.

Our father reposing in God, having assumed from God the Autocratic power for the benefit of the people in his stewardship, remained faithful even unto death. It was not so much by stern orders as by goodness and kindness, which are also attributes of power, that He carried out the greatest undertaking of His reign--the emancipation of the enserfed peasants. In this he was able to elicit the cooperation of the noble [serf-] holders themselves, who always quick to the summons of the good and honorable. He established Justice in the Realm and, having made his subjects without exception free for all time, He summoned them to take charge of local administration and public works. May His memory be blessed through the ages!.

The base and wicked murder of a Russian Sovereign by unworthy monsters from the people, done in the very midst of that faithful people, who were ready to lay down their lives for Him--this is a terrible and shameful matter, unheard of in Russia, which has darkened Our entire land with grief and terror. But in the midst of Our great grief, the voice of God orders Us courageously to undertake, in deference to Divine intention, the task of ruling, with faith in the strength and rightness [*istina*] of autocratic power. We are summoned to reaffirm that Power and preserve it for the benefit of the people from any encroachment.

Courage to the hearts, now overcome by confusion and terror, of our faithful subjects, who all love the Fatherland and have from generation to generation been devoted to the Hereditary Tsarist Power! Under its shelter and in unbroken union with it, Our land has more than once experienced great tumults and passed, with faith in the God who ordains its fate, through grievous experiences and misfortunes and on to new power and glory.

Dedicating ourself to Our great Service, we appeal to Our faithful subjects to serve Us and the State truly and faithfully, so that the foul treason which shames the Russian land may be uprooted, faith and morality be reaffirmed, children be reared rightly, falsehood and spoliation be exterminated, and order and justice be imparted to the activities of the institutions given to Russia by her Benefactor, Our Beloved Father.

Alexander / St. Petersburg, 29 April 1881

Fonte: documento disponibilizado pelo *Programa de Estudos da Rússia e do Leste Europeu*, da *Faculdade de Arte e Ciências da Seton Hall University*, na página <http://artsci.shu.edu/reesp/documents/pugachev.htm>.

The Pugachev Rebellion, 1773-1774

Pugachev's first *ukaz*, September, 1773

From the autocratic Emperor, our Great Sovereign Petr Fedorovich of all Russia, and so forth and so forth and so forth. This is my personal *ukaz* to the Cossack army of the Iaik: Inasmuch as you, my friends, served former tsars with your very flesh and blood, and as your fathers and grandfathers did, so for the sake of your fatherland should you serve me, the great sovereign emperor Petr Fedorovich. When you stand up for your fatherland, your Cossack glory will endure from henceforth for all time and so will that of your children. You, the Cossacks and Kalmucks and Tatars will be rewarded by me, the Sovereign Imperial Majesty Petr Fedorovich. As for those of you who have wronged me, the Sovereign Imperial Majesty Petr Fedorovich, I, the Sovereign Petr Fedorovich, forgive you all your wrongs and reward you with the river from source to mouth, and lands and meadows and money and powder and shot and supplies of grain. Thus I, the great sovereign emperor, reward you.

Petr Fedorovich

Pugachev's last *ukaz*, June 1774

By the grace of God We, Peter the third, Emperor and Autocrat of all Russia, and so forth and so forth and so forth. It is declared for all the people to know. By this personal *ukaz* We bestow on all those who formerly were peasants and in subjugation to the landowners, along with Our monarchic and paternal compassion, to be dutiful slaves subject directly to Our crown. We grant them the ancient cross and prayer, haircut and beard, freedom and liberty, and they are to be Cossacks forever, not liable to recruitment into the army or to the soul tax or other money taxes, and We grant them tenure of the land and the forests and the hay meadows and the fisheries and the salt lakes, without purchase and without *obrok*, and we liberate all the aforementioned from the villainous nobles and from the bribe takers in the city--the officials who imposed taxes and other burdens on the peasants and the whole people. We wish everyone salvation of the soul and a peaceful life in this world, for which We have tasted and suffered exile and great wrongs from those villains, the nobles. But since now, by the power of the right hand of the Almighty, Our name now flourishes in Russia, We accordingly do ordain by this personal *ukaz*: those who formerly were nobles living on estates are enemies to Our power and disrupters of the empire and oppressors of the peasantry, and they should be caught, executed and hanged, they should be treated just as they, who have no Christianity, dealt with you peasants. When these enemies and villains have been eliminated, all may enjoy peace and a quiet life that will last for all time.

Given on this, the 31st day of June, 1774

Peter

Fonte: documento disponibilizado na página <http://memoriavirtual.net/2005/02/davinci/futurismo-manifesto-futurista>.

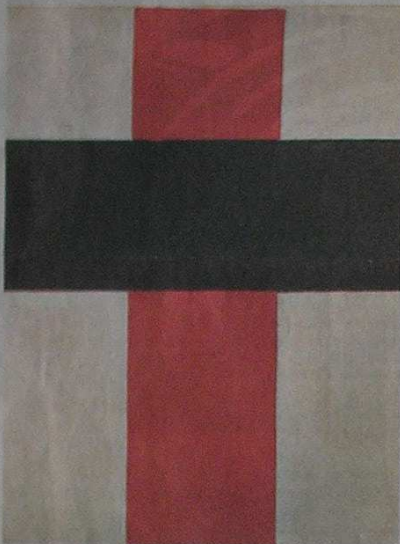
Manifesto Futurista (Publicado em 20 de Fevereiro de 1909, no “Le Fígaro”)

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.
2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.
4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com o seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor que parece correr sobre a metralha é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.
5. Nós queremos glorificar o homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita.
6. É preciso que o poeta prodigalize com ardor, esforço e liberdade, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.
7. Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.
8. Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipotente.
9. Queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas idéias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.
10. Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda a natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda a vileza oportunista e utilitária.
11. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas lutas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as fábricas penduradas nas nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um luzir de facas; os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os

trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o vôo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta.

Ensaio traz Malievitch revolucionário

Artista russo expõe seu projeto estético e faz uma leitura dos principais movimentos da arte em “Dos Novos Sistemas na Arte”



“Suprematismo” (1921-27), quadro pertencente à coleção do Stedelijk Museum, e tela homônima pintada em 1915 por Malievitch



Divulgação

MARCO GIANNOTTI
ESPECIAL PARA A FOLHA

A editora Hedra lança uma pequena pérola do artista suprematista Kazimir Malievitch (1878-1935). A bela edição “Dos Novos Sistemas na Arte”, em formato de bolso, foi traduzida por Cristina Dunaeva do original russo e conta com notas bastante esclarecedoras.

O texto foi escrito em 1919, em um momento em que Malievitch parece ter chegado ao limite da pintura. Em 1915, realiza “Quadro Negro”, em que rompe definitivamente com a pintura naturalista. Apresenta o quadro na “Última Exposição Futurista”, em um canto da parede, levemente inclinado, como se fosse um ícone.

Vale lembrar que a experiência pictórica russa é bastante singular no contexto europeu, pois do século 13 até o 19 se resume à produção contínua de ícones religiosos, permanecendo praticamente inalterada durante seis séculos! A arte russa desconhece a renascença, a perspectiva e a mímesis. Talvez por este motivo os artistas russos do começo do século 20 tenham sido capazes de absorver rapidamente o cubismo e a colagem e de fazer a passagem para uma pintura abstrata, reconhecendo seu potencial espiritual e antimimético.

Busca por abstração

Na sua busca por uma abstração cada vez mais depurada, o artista realiza em 1917-18 pinturas monocromáticas em branco. Malievitch chega à conclusão de que a pintura deve se libertar do compromisso de representar objetos, cabendo ao artista buscar novas formas para moldar uma nova realidade. Seu projeto estético parece extrapolar os limites do campo pictórico, o artista passa a operar diretamente no mundo.

Em um momento de transformação radical da sociedade russa, Malievitch encarna o espírito revolucionário ao ser eleito, em agosto de 1917, presidente do departamento das artes do conselho moscovita; em seguida, se torna responsável pela conservação do patrimônio histórico.

Este texto é fruto de sua ex-

periência como professor dos ateliés artísticos livres. Autodidata, Malievitch ensina pintura e história da arte a partir da sua experiência como pintor.

Marco zero

Resulta daí uma didática, uma nova linguagem para Malievitch revelar seu ponto de vista, que assume uma dimensão histórica, espécie de marco zero a partir do qual faz uma leitura do que considera os principais movimentos da arte, da pintura rupestre ao cubismo. Ao acabar com a divisão da produção pictórica em gêneros, a pintura é vista como sistema: “impressionismo, cezanismo, cubismo, futurismo e suprematismo” são consideradas estruturas fundantes da arte moderna, embora apenas os dois últimos ainda pudessem ser desenvolvidos.

O leitor incauto terá dificuldade na primeira leitura, pois a lógica linear do texto é fragmentada. Malievitch chega a admitir, em uma de suas cartas em anexo, que “os conceitos não se amoldavam a nossas letras”, “quanto mais preciso, tanto mais obscuro”, “o espiritual que me preenche não é compreendido por aqueles que me cercam”.

Papel decisivo

Este é o preço assumido por um artista disposto a romper com os limites da linguagem. A obra Malievitch tem um papel decisivo na arte brasileira, é referência lapidar tanto para a arte concreta como para o neoconcretismo. Como afirma o manifesto neoconcreto em 1959: “Malievitch, por ter reconhecido o primado da “pura sensibilidade na arte”, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando à sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade”.

MARCO GIANNOTTI é crítico e avaliador do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

DOS NOVOS SISTEMAS NA ARTE

Autor: Kazimir Malievitch
Tradução: Cristina Dunaeva
Editora: Hedra
Quarto: R\$ 17 (104 págs.)
Avaliação: bom

RAIO-X

Conheça mais sobre Kazimir Malievitch



Foto: Divulgação

“Cabeça de Composita” (1928-32)

A evolução na arte é constante, pois tudo no mundo se movimenta e, às vezes, no lugar da evolução, ocorre na arte uma revolução

Malievitch

O artista, em 1900, com equipamento de pintura



“10.10. A Última Exposição Futurista”, na atual S. Petersburgo, em 1915

Nome: Kazimir Malievitch

Nascimento: 1878, em Kiev

Morte: 1935, em Leningrado

Principais escritas sobre arte:

“Do Cubismo ao Suprematismo” (1915).

“Dos Novos Sistemas na Arte” (1919).

“Suprematismo, O Mundo como Sem-Objetualidade, Ou a Paz Eterna” (1922)

Importância na arte moderna:

Em 1915, Malievitch, ao lado de Olga Rozanova e Ivan Kliun, criou o movimento suprematista (ou novo realismo pictórico), que pretendia chegar ao último estágio pictórico, a um superior estágio da pintura, daí o nome da corrente, que influenciou gerações posteriores