

4. A PALAVRA LIBERTADA:  
TEXTO E IMAGEM NO LIVRO FUTURISTA RUSSO

*Eu destruí o aro do horizonte e saí do círculo dos objetos.*

KAZÍMIR MALIÉVITCH

instituto de arte contemporânea

Lemos essas palavras apocalípticas na primeira página de uma pequena (trinta e uma páginas) brochura intitulada *Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo: O Novo Realismo Pictórico*, publicada por Kazimir Maliévitch em 1915, paralelamente à famosa mostra 0.10 (Última Exposição Futurista de Quadros 0.10), realizada em Petrogrado no segundo ano da Primeira Guerra Mundial<sup>1</sup>. Foi a 0.10 que testemunhou a estréia do *Quadrado Preto sobre Fun-*

1. Kazimir Maliévitch, *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novii jivopisnii realizm*, 3ª ed., Moscou, 1916, p. 1. Esse pequeno livro (31 pp.) que eu pude consultar na British Library, em Londres, é hoje extremamente raro, e não consegui localizar edições russas posteriores; em consequência, eu o citarei em inglês (ou francês), daqui por diante.

A tradução inglesa mais acessível é a de John E. Bowlt em *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, ed. e trad. de John E. Bowlt, New York, Viking Press, 1976, pp. 116-35. Essa tradução do ensaio de Maliévitch é citada subsequenteemente como *CFS*; Bowlt é citado como *RA*. Para outra tradução inglesa, ver Maliévitch, *Essays on Art, 1915-1913*, 2 vols., ed. de Troels Andersen, trad. de Xenia Glowacki-Prus e Arnold McMillin, Copenhagen, Borgen, 1968. Subsequenteemente citado como *EA*.

Uma boa tradução francesa é aquela de Andrée Robel-Chicurel, em Maliévitch, *Écrits*, ed. de Andrei B. Nakob, Paris, Éditions Champ Libre, 1975, pp. 185-212.

4.00  
/mas.

do Branco junto com trinta e cinco abstrações correlatas de Maliévitch, assim como o primeiro grupo de contra-relevos de Tátlin e obras como a colagem *Estojo de Costura* de Olga Rozanova e a construção *Cubista em Sua Penteadeira* de Ivan Kliun. O público e os jornalistas, circulando pelo pomposo palácio de inverno que abrigou a mostra, acharam tudo um embuste, quando não um escândalo. O famoso crítico e pintor Aleksandr Benois declarou: “Não é mais o futurismo que temos diante de nós, mas o novo ícone do quadrado. Tudo o que julgávamos santo e sagrado, tudo o que amávamos e que nos deu uma razão de viver desapareceu”<sup>2</sup>. Outros que zombavam dos quadrados e círculos de Maliévitch adotaram uma linha mais otimista. Talvez, sustentavam eles, a mostra fosse chamada de Última Exposição Futurista porque os futuristas não poderiam, obviamente, ir mais longe em sua experimentação: então, certamente, o fim da “arte moderna” estava em vista e poder-se-ia esperar um saudável retorno à arte figurativa tradicional<sup>3</sup>.

O retorno à figuração, é claro, viria, com o advento do realismo socialista em meados dos anos trinta, mas então as lições da vanguarda russa já tinham sido absorvidas na construção da arte ocidental. De fato, é no não-objetivismo (*bespredmetnost*) de Maliévitch e seu círculo que encontramos, talvez, a mais radical versão da ruptura do *avant-guerre* com o pacto mimético entre o artista e o público, uma ruptura que se manifestou, paradoxalmente, numa nova síntese do verbal e do visual.

O manifesto de Maliévitch, escrito ao longo dos cerca de cinquenta livros de artista – miscelâneas nas quais verso, prosa e imagem visual se misturam em surpreendentes e novas combinações –, é em si mesmo uma amostra interessante de manifesto enquanto poema, um texto notável menos pelo seu poder de argumentação do que pela sua retórica. A sua tese básica, de que a arte

2. A afirmação de Benois foi feita em *Rech!*, 9 jan. 1916; ela é reproduzida em Maliévitch, *Écrits*, p. 141. A tradução é minha.

3. Ver Charlotte Douglas, “0-10 Exhibition”, em *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, ed. de Stephanie Barron e Maurice Tuchman, Cambridge, Mass., MIT Press, pp. 34-40.

deve cessar de erguer um espelho diante da natureza e que deve, ao contrário, celebrar a “nova beleza de nossa vida moderna” (CFS 120), a beleza da máquina, da velocidade – “Guerras gigantescas, grandes invenções, a conquista do ar, a velocidade da viagem, telefones, telégrafo, grandes navios de guerra [...] o domínio da eletricidade” (CFS 125) –, e que, para assim fazê-lo, “Deve-se dar à forma a vida e o direito de uma existência individual” (CFS 123), nos é bastante familiar a partir dos manifestos futuristas italianos. Também familiar é o desprezo pelo ego individual – “Somente artistas enfadonhos e impotentes velam a sua obra com *sinceridade*. A arte requer *verdade*, e não *sinceridade*” (CFS 119) – e a insistência em que o passado deve ser não apenas esquecido, mas ativamente destruído. De fato, o desprezo de Maliévitch pela pintura de “Madonas e Vênus [...] com cupidos gordos e namoradores” e a sua afirmativa de que “qualquer pentágono ou hexágono talhado poderia ser uma obra de escultura maior do que a Vênus de Milo ou o Davi” (CFS 123) lembra o *Manifesto Técnico da Escultura Futurista* (1912) de Boccioni, onde este afirma que “Construir e tentar criar, agora, com elementos que foram roubados dos egípcios, dos gregos ou de Michelangelo é como tentar puxar água de um poço seco com um balde sem fundo”<sup>4</sup>.

Contudo, nada no futurismo italiano nos prepara para o fervor místico e oracular, a expressão aforística gnômica de *Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo*. A voz profética que nos fala em metáforas e enigmas, que nos exorta, desafiando-nos para entrar num futuro que já vê e conhece, é uma construção ficcional elaborada, de uma espécie que não se espera encontrar numa defesa do pintor da sua arte. Desde a primeiríssima declaração:

Transformei-me no zero da forma e retirei-me do charco imundo da arte acadêmica.

4. Ver Umbro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos*, New York, Viking Press, 1973, p. 52. Subseqüentemente citado como *FM*. Maliévitch deve ter conhecido o manifesto de Boccioni, que foi traduzido para o russo pouco depois de escrito; ver Charlotte Douglas, “The New Russian Art and Italian Futurism”, *Art Journal*, 34, nº 3, primavera 1975:229-39.

Destruí o aro do horizonte e saí do círculo dos objetos, o aro do horizonte que tem aprisionado o artista e as formas da natureza.

Esse aro amaldiçoado, pela revelação contínua de novidade após novidade, conduz o artista para longe do seu *objetivo de destruição*.

CFS 118

até a última página:

Superei o impossível e construí abismos com a minha respiração. Vocês foram apanhados nas redes do horizonte, como peixes!

CFS 135

o manifesto de Malévitch declara o processo de destruição e recriação, que é o seu assunto. Mais lírico do que expositório, uma espécie de “Canção do homem que fez o que era preciso”, o texto pode ser descrito como um extenso poema em prosa em que as afirmações de equivalência desejada (*A* deve ser *B*) se alternam com a narrativa (eu fiz *X*, você fez *Y*), como se para dizer: eu fiz assim e portanto é assim, e por isso você deve “apressar-se e aparar a endurecida crosta dos séculos, para poder nos alcançar mais facilmente” (CFS 125). Nas palavras de Walt Whitman, “Aquilo que aceito, você deve aceitar”.

Para Malévitch, a destruição do antigo inclui não apenas a rejeição de toda a representação na pintura, mas ainda, mais enigmaticamente, “a coesão das coisas”, do “conjunto” e da “base puramente estética do refinamento da disposição”:

por mais que arranjemos os móveis nos aposentos, não os aumentaremos nem criaremos formas novas para eles. [...]

Pois a arte é a habilidade de criar uma construção que deriva não da inter-relação de forma e cor e não da base do gosto estético na beleza composicional de uma construção, mas da base de peso, velocidade e direção de movimento.

CFS 122-23

Em outras palavras, não uma composição centrada em que cada parte contribui para a articulação do todo; nem ainda uma estrutura linear como começo, meio e fim. Ou melhor: “Devemos ver

tudo na natureza não como objetos e formas reais, mas como *material*, como massas das quais devem ser feitas as formas que nada têm em comum com a natureza” (CFS 123). A distinção que Malévitch faz aqui é entre arte como “a repetição ou o registro de formas da natureza” (CFS 122) e aquilo que John Cage denominaria arte depois, ou seja, “a imitação da natureza em seu modo de operação”<sup>5</sup>.

Conseqüentemente, a composição do manifesto não pode ser linear; não pode, por exemplo, ser uma lista da espécie que encontramos no *Destruição da Sintaxe* de Marinetti (1913), onde as exigências para a “Nova Arte” são numeradas 1, 2, 3, e assim por diante. Ao contrário, o texto está repleto de repetições; move-se em círculo para trás a fim de seguir adiante. Assim, a frase “pequenos recantos da natureza” é repetida várias vezes, cada vez com maior escárnio e desprezo. Ou ainda, a sentença “*Objetos desapareceram como fumaça*”, que aparece na primeira página e retorna na penúltima, depois de Malévitch ter tomado a questão do cubismo e do futurismo como etapas na evolução da nova arte suprematista. O futurismo, sugere ele, estava certo ao celebrar a dinâmica da nova tecnologia e a liberdade da cor. “Mas, ao falhar na destruição do objetivismo (*predmetnost*), eles [os futuristas] alcançaram apenas a dinâmica das coisas”:

O galope de um cavalo pode ser transmitido com um único tom de lápis. Mas é impossível transmitir o movimento do vermelho, do verde ou das massas azuis com um único lápis.

CFS 130

Quanto ao cubismo, a sua descoberta central era “a energia da dissonância [...] obtida da confrontação de duas formas contrastantes”:

Ao alcançar essa nova beleza, ou simplesmente energia, nos libertamos da impressão do conjunto do objeto.

5. John Cage, “On Robert Rauschenberg, Artists, and His Work”, em *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961, p. 100.

O peso em torno da nuca da pintura está começando a quebrar-se.

CFS 131

Observe-se o uso do “nós” e do tempo presente aqui. Maliévitch nos brinda com a sua própria evolução do cubismo e futurismo (como em suas telas e colagens de 1913-1914) para a abstração. Devemos portanto testemunhar o processo pelo qual ele mesmo chega a ver que o cubismo se revela incompleto por se recusar a dar o passo final, libertar-se completamente do objeto. A estratégia do manifesto é nos convencer de que *“As formas se movimentam e nascem, e nós estamos, para sempre, fazendo novas descobertas”* (CFS 120). E daí o discurso aforístico, fragmentário e parabólico:

A arte da pintura, a palavra, a escultura, tudo era uma espécie de camelo, sobrecarregado com toda a tralha de odaliscas, Salomé, príncipes e princesas.

CFS 124

Se todos os artistas vissem as encruzilhadas desses caminhos celestes, se compreendessem esses planos e interseções monstruosos dos nossos corpos com as nuvens nos céus, então não pintariam crisântemos.

CFS 126

Daí também as imagens de ruptura violenta – “Eu irrompi da câmara de tortura da Inquisição, do academicismo” – e de fuga: “Libertei todos os pássaros da gaiola eterna e escancarei os portões para os animais nos jardins zoológicos” (CFS 135). No fim do manifesto, Maliévitch exorta os seus leitores a “Apressar-se e romper a crosta endurecida dos séculos, a fim de nos alcançar mais facilmente. [...] Depressa! Pois amanhã você não nos reconhecerá”.

A implicação é de que o suprematismo, como ele agora denomina o seu trabalho, não é apenas outro *ismo*, o último de uma série de movimentos explosivos – ego-futurismo, cubo-futurismo, raionismo –, mas a manifestação de uma realidade mais alta<sup>6</sup>. Os

6. Sarah Pratt observou que a noção de Maliévitch de “deixar cair a crosta endurecida” é uma versão secular do conceito de Tolstói de deixar cair as camadas de corrupção a fim de atingir o núcleo de

cubistas, deve-se dizer, tiveram êxito apenas na violação da integridade da forma; o objeto representado, embora fragmentário e distorcido, ainda existe. A esperança de Maliévitch é eliminar completamente o objeto a fim de atingir o que ele chamou, seguindo Uspenski e outros filósofos matemáticos do período, a quarta dimensão<sup>7</sup>. Em sua insistência de questionamento, seu lirismo exclamatório e sua exortação, o manifesto não pode abster-se todavia de suspender nossa descrença, pois promete-nos situar no gume afiado, na soleira do novo, do que está-para-ser-realizado. De fato, a prosa lírica oracular de Maliévitch repetidas vezes se refere ao *Quadrado Negro* em termos antropomórficos, por exemplo:

Cada forma é um mundo.

Qualquer superfície pictórica é mais viva do que qualquer rosto do qual se projetam um par de olhos e um sorriso.

Um rosto pintado num quadro nos dá uma penosa paródia da vida, e essa alusão é apenas uma lembrança do vivo.

Mas uma superfície vive; ela nasceu.

CFS 134

“Uma superfície vive”: as palavras de Maliévitch nos levam de volta aos manifestos (ou fragmentos de manifestos) de 1913, escritos pelos dois poetas Vielímir Khliébnikov e Aleksiei Krutchônikh sob os títulos *A Palavra como tal* (*Slovo kak takovoie*) e *A Letra como Tal* (*Bukva kak takovia*)<sup>8</sup>. O mais conhecido dos dois foi publicado

Deus dentro do ser humano”. A estetização da doutrina teológica da Igreja Ortodoxa Russa é comum no período futurista.

7. P. D. Uspenski, *The Fourth Dimension* (1909) e o seu *Tertium Organum* (1911) foram estudados de perto por Maliévitch e os seus amigos artistas e poetas. Ver p. 172 e ss. e notas 25 e 26.

8. São quatro textos assim intitulados, reimpressos na edição bilíngüe russo-alemã, Vladímir Márkov, ed., *Manifesti i programmi russkikh futuristov / Die Manifeste und Programmschriften der Russischen Futuristen*, Slavische Propylaen, Munique, Wilhelm Fink Verlag, 1967. Esse texto é subsequentemente citado como *MPF*. Os textos são: 1. Krutchônikh e Khliébnikov, *Slovo kak takovoie*, 1913,