

Os Falsos Futuristas: Os futurismos russos, seus críticos e Marinetti

Mestrando Rodrigo Reis Maia¹ (UFRJ)

Resumo:

Esta comunicação tem por objetivo abordar a relação entre os grupos artísticos russos se denominaram futuristas na Rússia pré-revolucionária e os críticos que os denominaram dessa maneira. Diferentes entre si e em relação ao movimento homônimo de Marinetti, estes grupos empregaram diferentes estratégias e possuíam diferentes relações com seus críticos contemporâneos, entre eles podendo-se incluir o próprio Marinetti. Na medida em que estes diferentes grupos artísticos russos acirravam-se em antagonismos, os próprios levantavam críticas sobre seus rivais. Através da análise desta dinâmica, portanto, pretende-se melhor compreender a ação de tais grupos, observando-os não apenas através de seus manifestos, mas também refletindo sobre como fatores externos – no caso os críticos – eram percebidos por estes artistas.

Palavras-chave: Rússia, Crítica Literária, Futurismo, Século XX.

Introdução

No ano de 1912 o termo futurismo seria utilizado na Rússia pela primeira vez por um artista ao intitular a proposta à qual se pretende desenvolver em seu ofício. Esta primeira utilização partiria do grupo ego-futurista, iniciado por Igor Severyanin, em São Petersburgo. No mesmo ano o grupo Hiléia, baseado inicialmente em Moscou, lançaria um almanaque intitulado *Um Tapa na Cara do Gosto Público* (LAWTON, 1988:51-52), tido por muitos como a publicação fundadora do futurismo russo, apesar de, neste momento, nenhum participante do grupo Hiléia se autodenominar futurista. Na verdade, neste momento seria uma espécie de primitivismo orientado à cultura eslava o principal tema que os unira no momento da formação do grupo, em 1910. Posteriormente, o grupo Hiléia se declararia futurista, proponente de uma abordagem artística que chamariam Cubo-Futurista.

Além destes dois grupos, outros dois grupos literários de pretensões programáticas futuristas teriam um impacto no cenário artístico pré-revolucionário. O primeiro destes foi denominado “Mezanino da Poesia”, criado por Vadim Shershenevich, em 1913; o segundo, criado por Sergei Bobrov em 1914, fora chamado “Centrífuga”.

O futurismo russo, diferentemente do movimento homônimo italiano lançado por Marinetti em 1909, era heterogêneo. Os grupos citados defendiam na maioria das vezes uma postura autônoma, o que os diferenciava radicalmente do futurismo italiano, cujas produções eram na maioria das vezes sujeitas ao escrutínio de seu líder incontestável, Filippo Tommaso Marinetti. Foi freqüente, inclusive, a pretensão de um grupo de desqualificar os demais, e negar-lhes a legitimidade de autodenominarem-se futuristas. Ademais, não se apresentavam como tributários do movimento italiano, mas sim frequentemente se dissociavam deste.

O termo futurista, na literatura russa do início do século, estava em disputa. Como mediadores desta disputa, resguardados por um suposto profissionalismo, estão os russos que ocuparam a posição de críticos, e publicaram em periódicos diversos seus pareceres sobre as propostas destes artistas.

Assim como o futurismo russo só pode ser entendido enquanto um fenômeno artístico multifacetado, a crítica ao mesmo só pode ser analisada a partir do reconhecimento de sua heterogenei-

dade. A proposta do presente artigo é a de apresentar as diferentes facetas da crítica literária russa que escreveu e deliberou sobre a validade e a qualidade das obras destes diferentes artistas que se utilizavam dessa denominação.

1 A crítica e os futuristas

Podemos ilustrar as pretensões artísticas de cada um dos dois grupos futuristas através de dois textos publicados em 1912, nos quais cada grupo explicita seus objetivos artísticos e pontos programáticos.

O grupo Hiléia² lançou neste ano o almanaque *Um Tapa na Cara do Gosto Público*, iniciado por um manifesto com o mesmo nome. Tinha como principal ponto programático o desenvolvimento de uma nova linguagem e um ódio desmedido à linguagem “congelada”, estagnada. Propunha uma abordagem lingüística experimental voltada para o desenvolvimento de uma língua coerente com a realidade moderna. Nesta pesquisa lingüística deveriam ser estudadas as características e propriedades intrínsecas das letras e das palavras, ao invés de se concentrar apenas no conteúdo que estes signos veiculavam. Afinal, pensavam os futuristas deste grupo que o conteúdo era justamente um dos vetores de atraso no desenvolvimento da linguagem, visto que impedia as mutações lingüísticas com seus limites constritivos³. Especialmente significativa é a passagem que afirma: “Permanecer sobre a rocha da palavra ‘Nós’ em meio a um mar de vaias e ultraje”, na qual declaram o caráter coletivo de seu grupo, bem como sua indiferença em relação ao prospecto de alienação da crítica que os julgaria⁴. Ainda no decorrer deste manifesto, seus signatários afirmavam que “a academia e Pushkin são menos inteligíveis que hieróglifos”. Diziam ter como um de seus objetivos “Jogar Pushkin, Dostoevskii, Tolstoi, etc., etc. para fora do Navio da Modernidade”. Criticavam de forma igualmente ácida as obras de escritores de orientação simbolista ou decadente, como Balmont, Andreev, Blok, Sologub, Kuzmin, entre outros, dizendo ainda que estes escritores não possuíam nada de especial, e sim eram ultrapassados e injustamente reconhecidos a despeito de sua mediocridade⁵.

Os críticos literários de maior renome e circulação, neste momento da literatura russa, eram os escritores que haviam se tornado célebres nas décadas anteriores, produzindo obras de orientação simbolista ou decadente. Entre estes, figuram justamente alguns dos autores tão criticados nominalmente pelo manifesto do grupo Hiléia, como Sologub.

Estes críticos reagiram de maneira extremamente negativa à proposta do grupo Hiléia. Não apenas pelos insultos diretamente direcionados a eles, mas pelo que estes insultos simbolizavam: seu anti-academicismo, seu desrespeito à norma culta, seu desprezo por obras consideradas clássicas e fundamentais para o desenvolvimento da literatura russa, como as de Pushkin, Dostoevskii e Tolstoi e, especialmente, pelo tom destrutivo e revolucionário que atravessa o texto do manifesto, que se propunha a chamar de arte a destruição da sintaxe. Os críticos consideravam bárbaras as conclusões lingüísticas a que chegavam Kruchenykh e Khlebnikov e as denúncias dos mesmos acerca do caráter não-russo de escritores consagrados como Pushkin – por muitos considerado um patriarca da literatura russa. Estes futuristas, por sua vez, criticavam a influência europeia na obra de Pushkin dos outros autores que deveriam ser jogados para fora do “Navio da Modernidade”, rechaçavam estas críticas com afirmações enfáticas acerca do europeísmo doentio que tomara conta da literatura grã-eslava, e recusavam legitimidade à crítica que participava desta situação decadente, que inclusive fazia dela seu sustento.

No mesmo ano o grupo de Severyanin, os ego-futuristas, lançou seu manifesto fundador, intitulado *Tabelas* (LAWTON, 1988:109). Neste breve manifesto, afirmavam-se como reitores da “Academia de Ego-Poesia”, responsável pela criação do futurismo universal. Afirmavam possuir dois precursores, cujas obras inspiraram e antecederam o desenvolvimento desta academia: os decadentes Fofanov⁶ e Lohvitskaya. Neste manifesto, apresentam alguns pontos programáticos que perme-

ariam as obras de seus participantes: a glorificação do ego, do egoísmo, do individualismo; e o valor da intuição e do misticismo como experiências transcendentais, indispensáveis à vida humana.

Estes ego-futuristas tiveram recepção diversa por parte destes críticos. Seus pontos programáticos possuíam claras afinidades às orientações estilísticas dos que os julgavam, e sua linguagem é de tom muito mais conciliatório do que o dos moscovitas. Comparativamente, sua proposta é mais semelhante ao futurismo italiano, em especial quanto à exaltação representacional dos novos desenvolvimentos tecnológicos como simbólicos da modernidade e do progresso⁷. Sua estilística se propunha experimental, no entanto menos beligerante do que a dos moscovitas em relação à tradição lingüística russa. Ao lado de inovações métricas e estilísticas e criação de neologismos caminhavam motivos partilhados por seus críticos e a utilização de línguas estrangeiras – especialmente o francês – na construção de suas obras. Alguns destes críticos, em especial Fedor Sologub e Valery Bryusov, demonstraram ainda apreço pela proposta de Severyanin, e contribuíram a esta não apenas com críticas favoráveis, mas com poemas para figurarem em suas publicações, nos quais os já conhecidos autores pretendiam atender aos pontos paradigmáticos estabelecidos em *Tabelas*.

Dentre os ego-futuristas, segundo os críticos acima mencionados, o maior talento seria de fato o de Igor Severyanin. Seja pela constante validação por parte da crítica, ou pela hábil utilização de motivos e imagens que eram atraentes para seus leitores – os poemas de Severyanin muitas vezes transcorriam em cenários utópicos luxuosos, ocupados por dândis de cartola e fraque que bebericavam champanhe e cruzavam as ruas em automóveis de luxo – Severyanin tornar-se-ia, já em 1912, uma celebridade literária na Rússia, o que o levaria a tomar uma decisão que muito influenciaria os dois grupos: sua saída da dita “Academia da Ego-Poesia”, anunciada publicamente em novembro deste ano. Na carta, intitulada “Epílogo do Ego-Futurismo”⁸, considerava-se genial, e dizia ter alcançado um patamar de individualidade e brilhantismo pessoal que tornava sua saída o próximo passo óbvio em sua carreira. Ao deixar o grupo, inclusive, afirmava que tomara vontade de ir ao campo e produzir a partir dele. Segundo o fundador do ego-futurismo, esta opção é apenas fruto de sua autonomia enquanto um homem egoísta de individualidade desenvolvida e afirmada, que faz o que quer quando quer. Esta postura da carta demonstraria mais uma característica do movimento que contribuiria para a o mesmo fosse melhor aceito pela crítica: Sua postura em relação ao progresso e à modernização era condicional. Enquanto o movimento italiano tinha como cerne o desenvolvimento da tecnologia e das potencialidades do homem – inclusive em momentos ressaltando a coletividade desta humanidade – o movimento de Severyanin tinha como principal plataforma a ênfase no ego e no individualismo. Os motivos modernos e tecnológicos são recorrentes por sua dimensão “libertadora”; no entanto, não são a quintessência do pensamento ego-futurista.

Após a saída de Severyanin, os integrantes do grupo buscaram reformular seu grupo e sobreviver a este traumático evento que diminuiria sensivelmente a circulação de suas publicações. No entanto, no mesmo período da saída do fundador do grupo petersburguense, outro evento faria com que o grupo criado pelos Burliuk passasse a se destacar enquanto o representante de maior renome do futurismo russo: a adoção da denominação de futurista para designar as propostas artísticas de seu grupo.

Esta adoção ocorrera em 1913, empreendida presumidamente por David Burliuk, fundador e articulador do grupo. Foi certamente responsabilidade do mesmo, parcial ou total, a criação do termo *Cubo-futurismo*⁹. A opção pelo termo teve um aspecto estratégico, visto que o mesmo havia sido estereotipado pela crítica vigente como sinônimo de arte experimental e inovadora (MARKOV, 2006:118). Ademais, os componentes da chamada *Avant-Garde* russa pré-revolucionária seriam caracterizados por sua ampla experimentação com diversas correntes vindas da Europa, e pela subsequente “miscigenação” das mesmas. O termo futurismo, portanto, adquiriu um sentido holístico desta diversidade estilística russa.

Com o declínio da repercussão do grupo ego-futurista, sendo Severyanin agora um agente desvinculado de qualquer grupo, e a adoção da denominação futurista pelo grupo Hiléia, este último

passaria paulatinamente a se destacar, entre a maioria dos russos, afastando-se do então arquétipo futurista. Anteriormente, segundo Markov (MARKOV, 2006:62), qualquer trabalho que fosse chamado de futurista seria inicialmente pensado como um semelhante às obras de Severanin e de seu grupo. A adoção – ou aceitação, como veremos abaixo – da denominação a partir de meados de 1913, bem como a posterior inclusão do prefixo *Cubo*, tinha entre suas motivações a diferenciação do grupo em relação aos demais, em especial ao ego-futurismo e ao futurismo italiano.

Segundo Markov (MARKOV, 2006:117), possivelmente os próprios críticos já começavam a chamar os artistas do grupo moscovita de futuristas antes que Burliuk e Mayakovskii começassem a fazê-lo em 1913. Esta suposta adoção do termo como aceitação de uma denominação já corrente entre os críticos por parte dos moscovitas, se procedente, nos ajuda a entender um intrigante fenômeno na relação entre os mesmos e o *establishment* artístico russo. Entre 1913 e o início da guerra, quando o futurismo passava pelo que seria considerado seu auge de popularidade, os cubo-futuristas se apegariam a esta pré-denominação por parte da crítica, como se este aspecto conferisse uma espécie de legitimidade destes artistas em adotar o termo, visto que não eram auto-proclamados, mas sim percebidos como inovadores, experimentadores, futuristas. Posteriormente, com as dificuldades da guerra pesando sobre o futurismo e as sucessivas declarações na imprensa quanto à morte do movimento, Mayakovskii tomaria uma posição defensiva, afirmando que o termo, para início de conversa, havia sido posto sobre eles pela crítica, e que as atividades destes artistas transcende ao termo (LAWTON, 1988:100-102). O autor afirma que, enquanto pudesse ser dito que o futurismo, como era conhecido anteriormente, havia morrido, seus componentes estavam mais fortes do que nunca, haviam evoluído, e agora se debruçavam sobre novas pesquisas e possibilidades artísticas, enquanto ainda mantinham em vista os ideais de experimentação, progresso e modernidade.

Ademais, havia ainda outro grupo digno de nota que se destaca quando nos deparamos com grande número de russos em posições de críticos literários. Este se formava sincronicamente a estes grupos futuristas, e se uniria ao coro de apoio aos cubo-futuristas e suas pesquisas lingüísticas: os formalistas. Russos cujos nomes são hoje conhecidos, como Jakobson, Shklovskii ou Brik, defenderiam em seus escritos a validade das pesquisas lingüísticas de autores como Kruchenykh e Khlebnikov, bem como da busca destes autores pela descoberta das propriedades da palavra, do signo, da proto-linguagem etc.

Na medida em que se consolidaram, especialmente na crítica, estas duas denominações conflitantes – ego e cubo-futurismo – os grupos que se formaram a partir de então foram julgados, ao menos inicialmente, a partir destes modelos, além de justapostos, como seus predecessores à proposta italiana. Foi o que ocorrera com o grupo de Shershenevich, o Mezanino da Poesia, formado e extinto no segundo semestre de 1913, e com o grupo Centrífuga, liderado por Sergei Bobrov, e em existência entre os anos de 1914 e 1916.

Os formalistas e os escritores simbolistas e decadentes, no entanto, tinham impacto limitado quando nos propomos a observar como foram recebidas as propostas futuristas nas regiões mais distantes da Rússia.

Se o amplo sucesso de Severanin nos dá uma rara amostra dessa recepção no que diz respeito aos ego-futuristas, para pensarmos na relação entre o grupo Hiléia e seus públicos podemos refletir brevemente sobre a turnê empreendida por três deles – Kamenskii, Burliuk e Mayakovskii – que atravessara o império, oferecendo palestras e recitais, promovendo a disseminação de sua proposta artística. O trio recebera respostas diversas de seu público; em algumas cidades tiveram alta repercussão, enquanto em outras – na maioria – encontraram auditórios quase vazios e ameaças policiais.

Segundo Markov, no balanço final, a turnê resultara em prejuízos materiais, e não ganhos. No entanto, seu principal objetivo – o de disseminar o futurismo – destes autores foi alcançado. Entre 1913 e a grande guerra a imprensa de Moscou e São Petersburgo publicava diariamente matérias que tinham os futuristas como assunto. Além disso, o termo “futurista”, que antes era interpretado

como representativo da poesia nos moldes de Severyanin e dos Ego-futuristas, cada vez mais parece representar as obras, pesquisas, empreendimentos e características do grupo de Burliuk, como podemos observar no seguinte fragmento de uma matéria de Valery Bryusov, de 1914:

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

O futurismo, até 1913, era pouco disseminado fora de Moscou e São Petersburgo. No entanto, especialmente após esta turnê cubo-futurista e a explosão de publicações e discussões acerca do futurismo nas grandes cidades russas, a presença do futurismo nas províncias também pode ser observada nos habitantes destas províncias que, apesar de não terem se filiado a grupo algum, passaram a produzir textos literários e se chamarem futuristas¹⁰.

Enquanto os anos de 1912 e 1913 foram anos de formação, consolidação e expansão das propostas destes dois grupos, em 1914 a crescente sensação que se tornara o futurismo seria gravemente afetada pela eclosão da Grande Guerra.

Aos futuristas, as circunstâncias da guerra tiveram também repercussões específicas. Segundo Markov (MARKOV, 2006:277), a guerra foi sentida pelos futuristas especialmente por ter afetado o seu cotidiano profissional de maneira radical. Frente à guerra e às dificuldades que dela seguiram os futuristas encontraram seu público cada vez menor e menos interessado, consumido pelas questões práticas do cotidiano da guerra, e menos dispostos a investir tempo ou dinheiro em atividades tidas por supérfluas.

Neste cenário, pode-se melhor entender iniciativas conciliatórias que objetivavam formar um movimento futurista unificado na Rússia – especialmente quando se observa que estas iniciativas foram tomadas por pessoas cujas posições anteriormente eram notoriamente excludentes com relação a outras abordagens. Como exemplos desta iniciativa, podemos elencar o manifesto “De agora em diante eu me recuso a falar mal mesmo de trabalhos de idiotas”, escrito por Davi Burliuk em 1915 (LAWTON, 1988:95-99), ou o manifesto de 1914, “Vão para o Inferno”, assinado por muitos cubo-futuristas e por Igor Severyanin, fundador do ego-futurismo (LAWTON, 1988:85-86)!

No primeiro, Burliuk inicia com o subtítulo: “Uma Rússia esteticamente unida” (LAWTON, 1988:95). Em seguida, proclama a vitória dos futuristas, que haviam com sucesso arrombado as muralhas da “cidadela do velho gosto”, e agora rugiam por entre os simbolistas que, de forma enrustida, os aceitavam. Observava a presença de obras de pintores futuristas expostas lado a lado com obras que denomina “duras de morrer” como evidência de que os críticos cediam às propostas dos futuristas, fortalecidos em seus discursos de conflito e mudança pela grande guerra que permeava o cotidiano de todos nas cidades russas.

No segundo, seus signatários declaram: “Hoje nós cuspiamos no passado que ficou grudado em nossos dentes, ao declararmos: 1. Todos os Futuristas estão unidos pelo nosso grupo. 2. Nós rejeitamos nossos rótulos acidentais Ego e Cubo e nos tornamos a única companhia literária dos Futuristas”. A aliança entre os cubo-futuristas e Severyanin, portanto, pretende atuar como centro de convergência das tendências futuristas tão diversas, e consequentemente negar a legitimidade de quaisquer artistas que viessem a se chamar de futuristas que divergissem de suas propostas.

Os dois primeiros anos do futurismo russo, portanto, foram marcados pela disputa entre os grupos Ego e Cubo pela primazia e legitimidade de ser chamado de futurista, mediada e interferida pela crítica. No entanto, as dimensões deste conflito, só podem ser observadas de forma completa quando se reflete sobre os críticos que conferiram ao termo futurista o sentido de movimento inovador que compunha o cerne da disputa.

Os anos de guerra, por sua vez, levariam os futuristas a tomarem posições menos radicais e excludentes, a aproximarem-se com intuito de garantir financiamento para seus empreendimentos, ainda que, entre si, o resultado de suas obras fosse estilisticamente bem diferente. Com o prosseguimento do conflito, a situação piorava; o tema da guerra, antes utilizado por futuristas como Mayakovskii e Burliuk como maneira de enaltecer a conflituosa modernidade, era cada vez mais sentida por todos, o que se torna perceptível na obra destes artistas. Na medida em que na opinião pública se atenuava o ardor nacionalista que atravessara a Rússia nos primeiros meses de guerra, e o substituíam por uma percepção negativa do conflito (HELLER, 1992:19), a guerra deixou de ser um tema recorrente, mesmo para os autores que mais o utilizavam, e adquiria cada vez mais um sentido negativo. Mayakovskii, inclusive, atacaria a crítica em 1915 e usaria esta “carga negativa” da guerra, que agora ele também demonstrava sentir, para fortalecer seu argumento contra a crítica. Tal ataque está presente em seu manifesto “Uma Gota de Piche”, reproduzido parcialmente abaixo:

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

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

Senhores! Vocês realmente não sentem pena por aquele jovem extravagante rapaz, de cabelo ruivo bagunçado, meio bobo, um pouco mal-educado, mas sempre, oh! sempre, desafiador e impetuoso? Por outro lado, como vocês podem entender a juventude? Os jovens aos quais somos queridos não retornarão em breve do campo de batalha; mas vocês, que permaneceram aqui com pacatos empregos em jornais ou outros negócios desta estirpe; vocês, que são fracos demais para erguer uma arma; vocês, velhacos cheios de ruga e cabelo grisalho, vocês estão preocupados em descobrir a maneira mais suave de passar ao próximo mundo e não com o destino da arte russa. (LAWTON, 1988:100-101)

Com o prosseguimento do conflito e o crescimento das dificuldades pelas quais passavam os cidadãos russos, o futurismo começa literalmente a se despedaçar. Alguns autores, para fugirem do alistamento e, posteriormente, do caos revolucionário de 1917, migram para o Cáucaso, especialmente para Tiflis e Baku – como Zdanevich e Kruchenykh¹¹. Outros de fato vão para o front – como Livshits. Outros ainda rumam para o leste¹² ou migram para a Europa – como Larionov e Goncharova – e para a América – como Davi Burliuk. Enquanto muitos destes artistas continuam a realizar suas pesquisas e a produzir obras futuristas, a imprensa de Moscou e Petrogrado agora não dispunha de páginas para eles como antes. Com exceção da repercussão regional de suas obras, em especial no que diz respeito aos artistas no Cáucaso, o futurismo só voltaria a circular pela Rússia com força comparável à que possuía em 1913 após a revolução de novembro de 1917.

2 Marinetti: crítico e padrão a ser seguido

Em janeiro de 1914 Marinetti visitou a Rússia, com intuito de conhecer os artistas que aqui se diziam futuristas e afirmar sua liderança sobre os mesmos, esperando cooptá-los ao movimento que iniciara em 1909.

O que o artista italiano encontrou, ao chegar, foi uma recepção diferente da que provavelmente esperava. Enquanto na Europa estava acostumado a ser vaiado e reprovado constantemente pela grande maioria dos críticos e boa parte do público em geral e da comunidade literária, e encontrava aceitação apenas entre seus companheiros e alguns simpatizantes, no império russo Marinetti recebera uma recepção grandiosa por parte da sociedade russa, tratado como ilustre celebridade européia, um convidado de honra, enquanto pelos futuristas, em sua grande maioria, encontrara apenas indiferença, boicote ou hostilidade¹³. Previamente à sua chegada, o conhecido futurista Mikhail Larionov, criador do raionismo, convidava seus colegas russos a jogarem ovos podres sobre Marinetti por causa de sua traição aos ideais futuristas.

Experiências como esta levariam o fundador do futurismo italiano a proclamar: “os russos são falsos futuristas, que distorcem o verdadeiro significado da grande religião que busca a renovação do mundo por meio do Futurismo” (GRAY, 1971:94), ou a reconhecer em um segundo momento que na Rússia havia potencial para o futurismo, apesar de ainda não se demonstrar na nação eslava de forma desenvolvida (MARKOV, 2006:150).

Enquanto alguns futuristas concordavam que se devia receber o autor italiano de forma cordial – como Burliuk e Matyushin – outros, como Khlebnikov e Livshits, ouviam os discursos de Marinetti sobre o potencial futurista da Rússia como condescendentes, e recusavam-se a curvar-se diante deste pretenso comandante-em-chefe do futurismo, que ousava dizer que o futurismo russo ainda era subdesenvolvido em relação a sua contraparte italiana, quando na verdade, pensavam Khlebnikov e Livshits, era Marinetti que havia se tornado anacrônico, e perdido todo apelo que talvez um dia já pudesse ter tido junto com sua obsolescência. Em protesto, Khlebnikov e Livshits imprimiram um panfleto que esperavam distribuir em fevereiro, antes de uma palestra de Marinetti, ato que foi impedido na última hora. Reproduzo o panfleto abaixo:

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

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

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

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

O laço do servilismo na ovelha da hospitalidade. (MARKOV, 2006:151)

A postura hostil ao futurista italiano está diretamente relacionada à relação entre artistas e críticos russos nos anos anteriores à visita do mesmo. A crítica russa ainda era composta por profissionais – artistas ou não – muito ligados aos desenvolvimentos artísticos europeus, à arte e à crítica artística européias. Afinal, os esforços do *Mundo da Arte*¹⁴ de trazerem o modernismo francês à Rússia ainda era recente, e muitos de seus integrantes ainda eram ativos no campo das artes. Apesar de, tradicionalmente, a Rússia ter inegavelmente contribuído com especificidades próprias a todos os estilos que transportou dos cenários artísticos europeus para os seus, ela ainda permanecia, especialmente aos olhos dos futuristas, um país que olhava para fora em busca de critérios e indicações acerca do que fazer no campo artístico; uma nação artisticamente submissa. O convite a Marinetti foi realizado por Tasteven, o representante russo da *Société des grandes conférences*, e ex editor da famosa revista simbolista *Tosão de Ouro*. Marinetti, portanto, vinha à Rússia a pedido de um sim-

bolista, e não de seus supostos pares futuristas. Fora um representante da crítica, antes do que um representante do movimento a ser criticado, que convidaria o autor italiano a discursar sobre o movimento em solo russo.

Portanto, em 1912, quando Severyanin denominara a proposta de seu grupo como futurista, e demonstrara semelhanças com o movimento italiano, a ligação foi imediatamente feita pelos críticos entre o movimento de Marinetti e o de Severyanin. Enquanto para este, bem como para seus colegas, esta associação pudesse ser positiva ou, ao menos, irrelevante, para os futuristas do grupo Hiléia, cujo tom era muito mais nacionalista ou eslavista, esta associação era um ataque direto às premissas de autonomia e originalidade que propunham estes artistas às suas propostas.

Apesar de constantes ataques aos outros grupos que se dissessem futuristas, bem como a tentativas diversas de estabelecer sua originalidade e primazia no que diz respeito ao termo futurista e às suas pesquisas, o fantasma de Marinetti parecia onipresente, e a crítica parecia impermeável aos brados cubo-futuristas de autonomia, julgando-os uma derivação do movimento de Marinetti. Poder-se-ia contemplar que a postura dissociativa em relação ao “movimento original” italiano pode ter sido vista pelos os críticos como apenas mais um indício da relação entre os dois movimentos, visto que esta é justamente a espécie de faseologia progressiva cíclica que Marinetti explicitava em seus pontos programáticos, ao dizer:

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

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

Eles tumultuarão em nossa volta, arfando de angústia e de despeiro, e todos, exasperados com a nossa soberba e incansável ousadia, atirar-se-ão para nos matar, impelidos por um ódio tanto mais implacável, quanto mais corações estiverem ébrios de amor e de admiração por nós. (BERNARDINI, 1980:36).

Marinetti, de certa maneira, foi o maior crítico do futurismo russo. Sua “religião” provia os padrões e critérios pelos quais as obras futuristas eram julgadas. O escrutínio da crítica russa passava pelas linhas de pesquisa de Marinetti, por seus valores e concepções.

Conclusão

Os artistas futuristas russos compunham um grupo heterogêneo, formado por diferentes propostas, objetivos, valores e percepções. A relação entre estes e os escritores que os criticavam nos jornais, sejam estes jornalistas de ofício, escritores contribuintes ou quaisquer outros em condição de criticá-los em suporte impresso para leitura do público é uma tarefa de amplitude formidável, que dentro dos limites do presente artigo só pôde ser preliminarmente abordada.

Neste estudo preliminar, no entanto, é possível observar nas dinâmicas em níveis mais amplos indícios que possam melhor direcionar pesquisas mais focadas, mais restritas, que objetivem melhor compreender as relações entre críticos e criticados em determinados momentos ou grupos deste período da literatura russa.

Referências Bibliográficas

- [1] **BERNARDINI**, Aurora F. *O Futurismo Italiano: Manifestos*. São Paulo: Editor Perspectiva, 1980.
- [2] **BOWLT**, John E. *Russian Art of the Avant-Garde*. London: Thames and Hudson, 1988.
- [3] **GRAY**, Camilla. *The Russian Experiment in Art (1863-1922)*. London: Thames and Hudson, 1971.
- [4] **HELLER**, Mikhail e **NEKRICH**, Aleksandr M. *Utopia in Power: The History of the Soviet Union from 1917 to the Present*. Nova York: Touchstone, 1992.
- [5] **LAWTON**, Anna (Ed.). *Russian Futurism Through its Manifestoes, 1912-1928*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- [6] **MARKOV**, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. Washington DC, New Academia Publishing, 2006.

¹ **Rodrigo Reis Maia (Mestrando)**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS)
E-mail: rodrigoreismaia@gmail.com

² Hiléia (*Gilea*) era o nome da região na qual vivera David Burliuk, organizador do grupo, na antiguidade. Seu nome contemporâneo era Chernianka. O nome da região seria adotado pelo grupo pela importância dada pelo mesmo à cultura eslava em suas pesquisas.

³ Esta percepção de uma suposta esterilidade da linguagem contemporânea e da necessidade de desenvolvimento de novas pesquisas lingüísticas e novos empreendimentos poéticos que as acompanhem está expressa em manifestos como *A Palavra enquanto tal* (*Slovo kak takovoe*), *A Letra enquanto tal* (*Bukva kak Takovaya*), *Novos caminhos da Palavra* (*Novye Puti Slova*), entre outros, tendo sempre entre seus signatários Kruchenykh e Khlebnikov, os líderes e principais representantes da pesquisa lingüística cubo-futurista.

⁴ Na verdade, no entanto, a pretensa coletividade do grupo na realidade deu lugar a uma diversidade de estilos e pesquisas que desafia a afirmação em questão.

⁵ No manifesto, estes autores têm seus sobrenomes escritos no plural, de modo a explicitar sua mediocridade e principalmente sua falta de originalidade: “(...)Lavem suas mãos, que tocaram no nojento ranho dos livros escritos por aqueles incontáveis Leonid Andreevs. Todos estes Maxim Gorkys, Kuprins, Bloks, Sologubs, Remizovs, Averchenkos, Chornys, Kuzmins, Bunins, etc. necessitam apenas uma dacha perto do rio. Tal é a recompensa que o destino dá a alfaiates”.

⁶ O filho de Fofanov, também chamado Constantine, era um dos componentes do grupo.

⁷ Como exemplo, podemos citar o livro *Poemas elétricos* (*Elektricheskie Stikhi*), que continha o poema *Em uma Limusine* (*V Limuzine*), publicado por Severyanin já em 1911, portanto antes da formalização do ego-futurismo.

⁸ Em novembro de 1911, portanto antes do manifesto “As Tabelas”, Severyanin havia lançado um panfleto intitulado “Prólogo de Ego-Futurismo”, que continha um poema que anunciava uma nova forma de poesia (LAWTON, 1988:109).

⁹ Burliuk, desde a fundação do grupo em 1910, se demonstrou ávido admirador do Cubismo, promovendo palestras sobre o movimento iniciado por Picasso e frequentemente discutindo entre amigos e experimentando com esta nova orientação.

¹⁰ Para mais detalhes acerca das manifestações regionais do futurismo, ver MARKOV, 2006:206-216.

¹¹ Kruchenykh e Zdanevich eram dois componentes do grupo 41°, formado em Tiflis em 1919. O grupo tinha como principal foco o desenvolvimento e a pesquisa da dita linguagem transracional (*zaumnyi Yazik*). Nos anos seguintes, o grupo se desfaria, e Zdanevich iria para Paris, enquanto Kruchenykh voltaria para Moscou e trabalharia para o governo soviético.

¹² Digno de nota é o grupo Criação (Tvorchestvo), criado por Burliuk durante sua estadia em Vladivostok, antes de ir para os Estados Unidos.

¹³ Na verdade, apenas dois futuristas – Shershenevich e Bolshakov, ambos do grupo Mezanino da Poesia – participaram ativamente de sua recepção.

¹⁴ *Mundo da Arte* foi um grupo criado em 1898 em São Petersburgo (e editor de revista homônima), considerado responsável pela introdução do modernismo europeu na Rússia, entenda-se, os impressionistas e pós-impressionistas, em especial franceses. O grupo se desfez em 1904, e muitos de seus participantes seguiram caminhos diversos, mesmo que ainda fossem reconhecidos por seu empreendimento passado. Dentre seus participantes os mais ilustres seriam Diaghilev, conhecido pelos balés que organizara na Europa posteriormente, e Benois, visto como líder do grupo e cuja presença posterior no campo artístico seria sentida primariamente enquanto crítico conservador. Seu artigo “Cubismo ou Ridiculismo” (BOWLT, 1988:103), de 1912, já em seu título demonstra a posição do autor diante das pesquisas mais recentes vindas da Europa, e a forma como é mencionado em diversos tratados futuristas demonstra que sua opinião sobre os movimentos mais recentes do império também não era das melhores.