

CRISTINA ANTONIOEVNA DUNAEVA

***DE SISTEMAS NOVOS NA ARTE DE KAZÍMIR MALIÉVITCH
(1878-1935).
DA HISTÓRIA DA ARTE À ANÁLISE DA LINGUAGEM
ARTÍSTICA.***

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História da Arte do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr.
Nelson Alfredo Aguilar.

Este exemplar corresponde à redação final
da Dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 28 / 02 / 2005

BANCA

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (orientador)

Prof. Dr. John Milton (membro)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (membro)

Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)

FEVEREIRO/2005

JNIDADE BC
Nº CHAMADA UNICAMP
D91d
V _____ EX _____
TOMBO BC/ 62790
PROC 16-P-00086-05
C _____ D _____
PREÇO 11,00
DATA 23/03/05
Nº CPD _____

lido - id 344013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

D91d Dunaeva, Cristina Antonioevna.
De sistemas novos na arte de Kazimir Maliévitch : da história da arte à análise da linguagem artística / Cristina Antonioevna Dunaeva. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.
Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
1. Malevich, Kazimir Severinovich, 1878-1935.
2. Arte russa. 3. Vanguarda (Estética). 6. Arte – História.
I. Aguilar, Nelson Alfredo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. título.

Palavras -chave em inglês (Keywords): Art, Russian.
Avant-garde (Aesthetics).
Art – History.

Área de concentração: História da arte.

Titulação: Mestre em história.

Banca examinadora: Nelson Alfredo Aguilar, John Milton, Luciano Migliaccio.

Data da defesa: 28/02/2005.



FEVEREIRO 2005

Agradeço:

Minha mãe, Elena, e meu pai, João, pelo apoio durante todos os anos de minha vivência no Brasil. Sem ajuda carinhosa da minha mãe, a pesquisa de materiais em Moscou e São-Petersburgo seria impossível.

Elson Maceió, grande amigo, que me estimulou quanto à possibilidade de continuar os estudos acadêmicos no Brasil e que efetuou minha inscrição na secretaria de IFCH/Unicamp.

Nelson Aguilar, pela sugestão do tema de trabalho, pela orientação e pela paciência.

Boris Schnaiderman, Paulo Bezerra e Trajano Vieira, pela preciosa ajuda com a tradução do texto singular de Maliévitch.

Professores do curso de Mestrado: Luiz Marques e Luciano Migliaccio, pela troca de idéias sobre a história da arte.

Amigos da Unicamp e de Campinas: Hugo, Maria, Andréa, Fernanda e Filipe, pela vivência conjunta.

John Milton, pela compreensão da tarefa de tradução.

Todos os funcionários da Unicamp, especialmente Júnior, por seu trabalho.

Irina, Viktor, Liuba e Pavel, funcionários do Museu Estatal Russo, São-Petersburgo, por me acolher durante frio inverno de 2003 e pelos conselhos sobre a bibliografia que usei no trabalho.

Amigos da Baixada Santista, pela alegria e pela força, sem as quais seria difícil sobreviver às distâncias, não somente lingüísticas.

Bomfim, por companhia, amizade, travessias, mares, estrelas, luas e lutas durante o período final de trabalho.

Índice:

Sumário	p.7
1. Introdução à tradução comentada do tratado <i>De Sistemas Novos na Arte</i> de K.S.Maliévitch	p.9
1.1. História de um texto	p.9
1.2. Conteúdo do tratado	p.13
1.3. Contexto histórico e cultural entre 1917-1920. Atividades pedagógicas de Kazímír Maliévitch	p.17
1.4. Pano de fundo: a questão artística na Rússia. Principais referências teóricas	p.23
1.4.1. <i>Filosofia da Ação Comum</i> de Nikolai Fiódorovitch Fiódorov (1829-1903)	p.27
1.4.2. Filosofia da <i>omniunião</i> de Vladimir Soloviov	p.32
1.4.3. <i>Tektologia. A ciência geral de organização</i> de Alieksandr Bogdánov	p.35
1.5. Apontamentos sobre a tradução	p.39
2. Organização das Notas	p.47
3. Apresentação do texto em português:	p.49
4. Glossário:	p.93
5. Anexos (cartas de Maliévitch):	p.101
5.1.: Carta de Kazímír Maliévitch para Mikhail Matiúchin	p.101
5.2. Cartas para Mikhail Guerchenzon	p.107
6. Bibliografia:	p.117

Sumário

De Sistemas Novos na Arte (O nóvikh sistiémath v isskústvie), 1919, é o primeiro tratado teórico de Kazímír Sievierínovitch Maliévitch (1878, Kíiev – 1935, Leningrado), um dos principais artistas da vanguarda russa, criador do suprematismo, teórico da arte, filósofo e pedagogo.

No tratado Maliévitch apresenta e analisa os sistemas novos da arte: o impressionismo, o cubismo, o futurismo, a obra pictórica de Cézanne, Van Gogh e Gauguin, assim como a crítica da arte dita primitiva, a arte da Grécia clássica e a romana, o primitivismo moderno e o academismo. A crítica da arte está ligada à reflexão filosófica sobre o contexto histórico e cultural do surgimento da arte moderna e do suprematismo.

O tratado está relacionado às atividades pedagógicas desenvolvidas por Maliévitch. Em 1918 ele é o professor dos Ateliês Artísticos Livres do Estado (*SVOMAS – Svobodnyie Khudójestviennyie Mastierskíie*), em Petrogrado, e em 1919 – o Mestre-Chefe dos I e II Ateliês Artísticos Livres do Estado em Moscou. Em Vítiebsk cria o grupo *UNOVIS* (Afirmadores da Arte Nova – *Utvierdíiteli Nóvogo Isskústva*) e embasa o ensinamento na análise dos sistemas pictóricos. O pintor afirmava que o livro editado em Vítiebsk fora a transcrição de uma das palestras supostamente dadas em Moscou¹.

¹ Afirmando isto devido à data de término do tratado, colocada por Maliévitch na página final – 15 de Julho de 1919. Em 1920, numa das cartas para Mikhail Matiúchin Maliévitch escreve, *Meu livro representa uma palestra. Ela está transcrita <assim> como eu falava, e editada*, cito por: Chatskikh, A. *Vítiebsk. A vida da arte. 1917-1922 (Vítiebsk. Jizn isskústva. 1917-1922)*. Moscou: *As línguas da cultura russa (Iazyki rúskoi kultúry)*, 2001. P. 53-54.

Abstract

“On The New Systems of Art”, 1919, it’s a first theoretical work of Kazimir Severinovich Malevich. This Russian artist of avant-garde, philosopher and pedagogue was the creator of the suprematism.

In this work Malevich introduce the new systems of modern art, such as the impressionism, the cubism, the futurism, the painting of Cézanne, Van Gogh and Gaugain; and also represent the critics on the primeval art, the classic art of Greece and Rome, the modern primitivism and academic art. This critic is connected to philosophical reflection about the historical and cultural context of the birth of modern art and suprematism.

In this period of time (1919) Malevich was a professor of the State Free Artistic Workshops (SVOMAS) in Petrograd and master of the I and II State Free Artistic Workshops in Moscow. In Vitebsk he created the Affirmers of the New Art (UNOVIS) group and instructed the pupils on the new systems of the art.

1. Introdução à tradução comentada do tratado *De Sistemas Novos na Arte de*
K.S.Maliévitch

1.1. História de um texto.

A obra literária e teórica de Kazímir Sievierínovitch Maliévitch (1878-1935) é numerosa e variada. Às vezes parece que o pintor se dedicou à pena e ao papel mais que à tela e ao pincel. Ao mesmo tempo a plástica e a palavra do artista são inseparáveis, uma decorre da outra formando assim um fenômeno único – a herança criativa de Kazímir Maliévitch².

Os pintores inovadores russos do início do século XX, marchando na esteira das descobertas artísticas dos contemporâneos ocidentais, aspiravam à independência e à originalidade. Maliévitch realizou uma ruptura criando as composições geométricas sem-objeto e uma nova corrente da arte – o suprematismo. Inicialmente, esse termo, que deriva da raiz latina *suprem*, significava a dominação, a supremacia da cor sobre outras propriedades da pintura. Segundo Maliévitch, nos quadros sem-objeto a tinta pela primeira vez foi liberada do papel coadjuvante e não servia para fins alheios. Ou seja, os quadros suprematistas foram o primeiro passo da “criação pura”, do ato que igualava o poder criativo do ser humano e da natureza.

Até 1912 o desenvolvimento do pintor seguia em direção ao domínio das inovações plásticas dos “ismos” nacionais e ocidentais: do neoprimitivismo, do fovismo, do cubismo e do futurismo. Maliévitch foi um dos criadores do cubo-futurismo russo, que sintetizou as duas últimas correntes³.

² Ver: Jean-Claude Marcadé. *Malevich, painting and writing: on the development of a suprematist philosophy*, in: *Kazimir Malevich: Suprematism*. Organized by Matthew Drutt. 2003. The Solomon R. Guggenheim Foundation, N.Y. P.33-43.

³ Cubo-futurismo: estilo artístico que une o cubismo e o futurismo. Maliévitch criou várias obras cubo-futuristas entre 1913 – 1915, como, por exemplo, *Retrato aperfeiçoado de Ivan Kliun* (1913. Óleo sobre tela, 111,5x70,5. São Petersburgo, Museu Estatal Russo.

A aproximação com os poetas Aliexiei Krutchônkyh e Vieliemir Khliébnikov e a amizade com Mikhail Matiúchin, músico, pintor e escritor dotado, serviram de impulso que direcionou o cubo-futurismo à arte da sem-objetualidade. Maliévitch propôs a novos amigos a criação de uma apresentação teatral, que se basearia em palavra, música e pintura novas. Esta apresentação teatral foi a ópera futurista *Vitória sobre o Sol (Pobieda nad sôlntsem)*. O pintor considerava os dois espetáculos, que foram apresentados em Petersburgo em dezembro de 1913, início do suprematismo, pois o trabalho no teatro serviu de estímulo para a libertação da pintura como tal⁴. Usando os meios da pintura, o vanguardista russo criou neste período as manifestações da qualidade especulativa, onde as características palpáveis dos fenômenos não tinham nenhum sentido, justificativa e significado.

No final da primavera de 1915 foi criado o primeiro quadro sem-objeto. Maliévitch estava preparando os esboços da cenografia da ópera futurista quando, de repente, o desenho do pano de fundo foi limpo de todos os sinais do universo visível. O que restou foi uma composição sem-objeto com as figuras geométricas independentes, que não representavam nada e percorriam o espaço num movimento dinâmico, demonstrando plena liberdade da vontade artística de seu criador⁵. Um eclipse aconteceu no universo de Maliévitch durante o trabalho com um outro quadro abstrato. Seguindo a intuição, o pintor literalmente encobriu a composição colorida com um plano negro tetragonal e nomeou este quadro recém nascido de *Quadrângulo*. Conhecemo-lo como *Quadrado Negro*⁶.

É preciso notar, que as vanguardas russas tendiam não somente à invenção da nova corrente que seria independente dos avanços dos europeus, mas, também, à transformação desta corrente num sistema complexo; e cuja importância confirmava-se com um nome próprio ou, melhor, com uma definição terminológica, com um embasamento teórico e com um círculo dos correligionários, encabeçados por um líder. A idéia magistral da cultura

⁴ O conceito *como tal* pela primeira vez aparece em 1913 na *Declaração da palavra como tal* de Krutchônkyh. (Jaccard, J.-Ph. *Daniil Kharms e o fim da vanguarda russa*, São Petersburgo, ed.: *Projeto acadêmico*, 1995. P.17). Ver também a carta de Maliévitch para Matiúchin em Anexo IV.

⁵ Atualmente este desenho encontra-se no Stedelijk Museum de Amsterdã. A composição deste desenho serviu de base para o quadro *Suprematismo*, de 1915, que também está no Stedelijk.

⁶ *Quadrado Negro*. 1915. Óleo sobre tela, 79,5x79,5. Moscou, Galeria Estatal Tretyakov.

rusa, a criação universal, remonta à concepção dos eslavófilos, e é desenvolvida nas teorias artísticas e filosóficas do início do século XX, que alimentavam ocultamente os destruidores das tradições. Acontece, que a partir do século XIX os eslavófilos põem-se a meditar sobre o destino histórico especial da Rússia e apontam algumas características constantes da cultura russa. Uma destas, a criação universal, ou a compaixão universal, pela primeira vez é expressa em toda a plenitude na obra de Aleksandr Púchkin. Esta característica compreende-se como o dom e a capacidade da percepção, da absorção e da vivência das culturas alheias, com a posterior reprodução destas, porém com um sotaque russo inconfundível. Partindo deste ponto, Vladímir Soloviov em seu sistema filosófico que influenciou toda a produção artística do início do século XX, associa, através da categoria da Beleza, a criação universal ao conceito da omniunião (*vsieiedínstvo*), e vê a arte como a reveladora da Beleza, como o principal meio de atingir a omniunião. A arte passa a ser uma filosofia da vida. Os artistas tornam-se profetas. Pode-se notar que as concepções dos sistemas transformadores das vanguardas enquadram-se perfeitamente na tradição do pensamento filosófico desenvolvido na Rússia moderna.

Após a criação do primeiro *Quadrado* a maior preocupação de Maliévitch foi manifestar-se a respeito e afirmar sua prioridade. Para isso publicou um folheto, cuja ênfase foi a derrubada dos costumes artísticos da época, assim como a introdução do termo suprematismo. Também preparou para a última exposição futurista russa *0,10* trinta e nove telas⁷. Em Maliévitch, criador de uma corrente sem precedentes, propagandista e intérprete, os pintores radicais obtiveram um líder.

Primeiro, Maliévitch apelou à criação verbal por razões táticas e, dedicando-se às tarefas da auto-afirmação, escolheu o manifesto como a forma mais comum da expressão. Logo em seguida apareceram as obras que ultrapassaram os limites desta retórica. 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

⁷ A exposição ocorreu em Petrogrado no dia 17 de dezembro de 1915.

em uma obra única e de grandes proporções: *O Mundo como a Sem-Objetualidade (Mir kak biespredmiétnost)*. 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 Kazímir Maliévitch e concentrar-se na descrição e na análise do segundo rumo, o da análise histórica.

A importância dos textos analíticos é muito grande. São duas as principais obras teóricas: *De Sistemas Novos na Arte (O nóvikh sistiémax v isskústvie)*, de 1919; e *Introdução à Teoria do Elemento Adicional (Vviediénie v teóriu pribávotchnovo eliemiénta)*, de 1925-26. A primeira é dedicada à análise das correntes de artes plásticas do início do século XX, vistas como os degraus do movimento ascensional ao suprematismo, a um sistema complexo, que mais tarde se transformará numa única fundamentação filosófica do universo, na sem-objetualidade⁸.

⁸ Este tratado, concebido em Niemtchínovka, nos arredores de Moscou, foi publicado em Vítiébsk, pelos alunos dos Ateliês Artísticos Livres sob a orientação de El Lissítski com uma grande tiragem (mil exemplares) em forma de uma série de litografias com a capa mole. A maior parte do texto foi transcrita pelos aprendizes de El Lissítski (a primeira e a última páginas escritas pelo próprio Maliévitch)⁸. Em 1920 é publicada em Petersburgo a brochura de Maliévitch *De Cézanne ao Suprematismo. Ensaio crítico (Ot Sezanna do supriematizma. Kritítcheski ótcherk)*, na qual entram fragmentos grandes da edição de Vítiébsk. Após a edição deste primeiro trabalho teórico, Maliévitch se preocupa em divulgá-lo escrevendo as cartas, distribuindo a edição, fazendo palestras, participando em debates e polemizando na imprensa. Foram incluídas na edição algumas folhas adicionais portando os desenhos esquemáticos de Maliévitch que ilustravam os meios de construção cubista e várias imagens de *Quadrângulo Negro* junto ao esboço do quadro *Vaca e Violino* (1913. Madeira, óleo. 48,8x25,8. Museu Estatal Russo, São Petersburgo), em: Chatskikh, A. *Vítiébsk. A vida da arte. 1917-1922 (Vítiébsk. Jizn isskústva. 1917-1922)*. Moscou: *As línguas da cultura russa (Iazyki rúskoi cultúry)*, 2001. P. 53-56.

1.2. Conteúdo do tratado

De Sistemas novos na Arte não é um ensaio sobre a história da arte, ou melhor, é e não é, simultaneamente. A ruptura com a crítica da arte *academicista* dos *velhadores*⁹ encontra-se na ampliação dos horizontes e na anulação das fronteiras que separam a arte da criação e da realização transformadora que se consubstancializa através da criação artística. Assim, a descrição dos sistemas artísticos caminha junto à crítica das relações sociais transformadas pelos artistas modernos; relações que reprimem ao longo da história as possibilidades da livre criação. Percebe-se, no tratado, que para o autor a nova crítica socialista é tão conservadora quanto a antiga – acadêmica e burguesa. O problema esconde-se na separação entre a teoria e a prática, entre a cultura e a política, por exemplo. Somente num mundo livre o artista será livre, mas construir uma sociedade livre significa aprender a construir a liberdade em todos os níveis da atuação humana. Não é suficiente destruir os padrões estéticos velhos, também é preciso combater qualquer imposição autoritária destes padrões no presente. Maliévitch critica a sociedade que vê no artista um simples instrumento de transformação. A criação livre sem-objeto já é uma transformação.

O dilema da época (1919) chamava-se arte funcional, utilitária, que, paradoxalmente, prestigia o conteúdo e renega o valor da forma, todavia compreende o conteúdo estritamente como mensagem literária e não altera a forma - mimética, da tradição clássica europeia. Durante a década de 1910 a relação entre a forma e o conteúdo foi estudada, experimentada, revolucionada e renovada; no entanto, a recaída e a volta às concepções ultrapassadas pela vanguarda prenunciou a futura institucionalização e a censura da criação artística na União Soviética.

Ao analisar a história da forma dentro da arte ocidental, Maliévitch começa com a arte dita primitiva, pré-histórica, e descreve como a partir de uma simples estrutura (esquema) do corpo humano as formas alcançam o auge da representação imitativa no período do Renascimento. Posteriormente, o objeto de representação passa à destruição (desmontagem, desconstrução) contínua pelos artistas. O supematismo se apresenta como

⁹ Neologismos que Maliévitch usa no tratado.

a última fase deste longo caminho, pois chega às formas puras, primárias, à *materia prima* da pintura. Os quatro sistemas da arte, sobre os quais Maliévitch se estende no texto, o interessam pela questão de como dentro deles o objeto fora desconstruído e de que maneira os elementos mais importantes da pintura foram revelados.

Assim, os impressionistas destacam a luz e a fatura pictórica que *cresce nas paredes das catedrais góticas*; Cézanne, as formas geométricas essenciais para a construção do quadro pictórico - o cone, o cubo e a esfera; os cubistas, seguindo Cézanne, diferentes planos do objeto, almejando sua representação completa, chegando à conclusão do maior objetivo da arte representativa, de imitação; Van Gogh, e após ele os futuristas, procuram revelar as forças dinâmicas dentro da substância pictórica.

Antes de começar a análise dos sistemas pictóricos, o autor introduz, logo no início do tratado, as principais determinantes da criação moderna, tais como novo/ destruição do antigo/ não contentamento com o presente, e a economia, a quinta dimensão, que rege todos os processos. A economia dos meios pictóricos e a criação de formas novas determinam os novos sistemas na arte. A forma na pintura funciona como um meio de construção pictórica e, ao mesmo tempo, é o objetivo da criação artística que visa, antes de tudo, o surgimento consciente de formas novas, ao invés da reprodução das formas criadas pela natureza - como acontece na criação técnica, que cada dia traz invenções novas, substituindo os mecanismos velhos. Não se trata de um simples progresso ou de uma evolução, mas do movimento que não é necessariamente linear, podendo ser espiral, cíclico, com rupturas e reviravoltas: o que importa é a noção do movimento e sua função transformadora.

Outro elemento importante da criação artística e da transformação é a intuição, que abre espaço para o conhecimento pleno, porém não restritamente irracional, não dependendo somente da razão, mas também dos sentidos, das emoções e da percepção. A intuição pode ser reveladora quanto às limitações da razão e ajuda a liberar as energias criativas para o surgimento do novo. Maliévitch escreve sobre o domínio da casualidade das inclusões intuitivas, quando o *novo será considerado uma via natural*; para que isso de fato aconteça, seria necessário compreender os mecanismos intuitivos, estudando-os.

A criação racional segue um objetivo, e a autoconsciência é um dos meios desta criação; enquanto isso a criação intuitiva é aquela sem-consciência, que não possui um objetivo, não possui a resposta exata.

Para resumir as idéias acima apontadas: *De Sistemas Novos na Arte* é um texto que além de organizar as idéias sobre o percurso da arte moderna e sobre o período suprematista (1915-1919), procura ser didático, servindo de base à educação de novos criadores livres.

O objeto da análise deste tratado teórico é a pintura que se constitui da tela (a superfície pictórica), das formas, das cores, da dinâmica, da fatura e da economia de meios da criação artística. O pensamento do artista, do criador é intuitivo e irracional - além da razão (o território da razão é o *negócio econômico de comilança*, como Maliévitch afirma no tratado), sem-objeto. A liberdade da criação pode ser atingida por meio da iconoclastia, da negação continua da imitação automática e mecânica da natureza. A natureza morta, o gênero mais estático de todos, junto à paisagem, que possui mais dinâmica, e o retrato, o mais narrativo, psicológico, pretensioso e lucrativo, são o fim da pintura que imita, copia. Estes três gêneros sempre permaneceram na periferia da produção acadêmica e serviram de polígono para as experimentações e descobertas dos pintores modernos. Maliévitch acaba radicalmente com a divisão da produção pictórica em gêneros. Segundo ele, os impressionistas se apropriaram da paisagem para plantar as cores nos muros das catedrais góticas. Cézanne constrói as paisagens e as naturezas mortas por meio de três formas primárias, os gêneros são um pretexto, um molde para as investigações, que vão muito além da reconstrução da objetividade. Após a abolição dos gêneros, surge a pintura como tal.

1.3. Contexto histórico e cultural entre 1917-1920.

Atividades pedagógicas de Kazimir Maliévitch.

A revolução de fevereiro de 1917, abolindo a principal instituição do poder na Rússia – o poder do imperador, abriu espaço para o surgimento de novas instituições artísticas, que imitavam as organizações políticas: os parlamentos simbólicos e os sindicatos dos artistas. Os vanguardistas ocupam parte de lugares nuns e nos outros, e são nomeados de “esquerdistas” (este termo é usado pela primeira vez em relação às vanguardas em 1915 e, a partir de 1917, substitui o nome de “futuristas”).

No verão de 1917 os artistas da esquerda compartilharam dos slogans liberais, exigindo a livre concorrência no mercado, a independência do poder e as exposições sem o júri. Porém, num mercado burguês a arte da vanguarda não teve muito sucesso, e quase todos os artistas apoiaram a revolução social de outubro. Assim, para os artistas mais radicais surgiu a oportunidade de ganhar num espaço bem maior que um simples mercado; surgiu a possibilidade de reescrever toda a história da arte anterior e posterior a este momento, ocupando o lugar central.

Para as vanguardas, a partir de 1917, o que é proclamado é a destruição de antigos valores opressores, o fim da repressão e a livre expressão. E a esperança de transformação através da livre criação surge tão forte como jamais esteve.

Em outubro os bolcheviques chegaram ao poder, e o poder sobre a cultura foi transferido para o Comissário do Povo para o Ensino, sob direção de Anatóli Lunatchárski. Os esquerdistas consentiram em trabalhar com o poder, inspirados pela possibilidade de reescrever toda a história da arte, a partir de uma folha branca. Dentro do Comissariado do Povo para o Ensino foi criada a Seção das Artes Plásticas (*IZO*), que chamava para a união das vanguardas do mundo inteiro numa Internacional.

A partir deste momento formam-se duas tendências ideológicas, entre as quais oscilam os artistas da vanguarda até a década de 1920. Segundo a posição marxista, o artista, junto ao proletário, deve romper com as correntes do mercado. Isto significava que o único mecenas, a partir deste momento, será o Estado. Segundo a posição anarquista, o artista deve criar própria organização autônoma. Maliévitch exige a criação de *um coletivo internacional, que se ocuparia das questões artísticas, das embaixadas das artes em outros países e dos museus da arte criativa*¹⁰ no país inteiro. O programa marxista foi realizado na URSS, onde o artista foi protegido do mercado pelo Estado.

O programa anarquista, como um sistema alternativo em relação ao Estado, teve a chance única neste período: a reforma de 1918 que transformou a Academia de Belas Artes de São Petersburgo em Ateliês Artísticos Livres (*SVOMAS*) foi dirigida para isso. As provas de admissão para *SVOMAS* foram abolidas. Os alunos eram ensinados nos ateliês, ora dirigidos por um mestre, ora sem mestre algum. De seminários participava um público amplo, e as exposições eram realizadas na rua. Um processo semelhante se passa em Moscou, onde as duas principais escolas de artes – *Stróganovskoie* e Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura também são transformadas em Ateliês Artísticos Livres (*SVOMAS*). Os artistas de vanguarda ganham um espaço para atuar como professores e, enquanto mestres destes ateliês, pensam junto com os alunos o problema e o processo da criação artística.

Em 1918-1921 o Estado presta aos artistas um apoio sem precedentes anteriores. Como os mecenas particulares pararem de existir após a nacionalização de espaços expositivos, o Estado distribui as doações, os materiais, as encomendas para as obras de agitação política e promove as exposições sem júri. As instituições sociais são substituídas pelas estatais. Uma união de artistas não é mais um círculo de amigos ou um grupo de comercialização de produção artística; é o núcleo da Seção das Artes Plásticas (*IZO*). Na Seção serviram, entre os outros, Kandínski, Maliévitch, Tatlin e Rózanova. Eles prosseguiram com as aquisições de obras artísticas contemporâneas para suprir as necessidades de criação de Museus de Cultura Artística, onde pela primeira vez a história

¹⁰ Maliévitch K.S. *Obras Reunidas de Kazimir Maliévitch em Cinco Volumes (OR)*. Moscou: Guiliéia, 1995-

da arte é construída pelos próprios artistas, evitando a opinião dos críticos da arte e dos consumidores; e de tal maneira que a vanguarda aparece como uma conclusão lógica do processo percorrido pela arte, a partir de primórdios do século XIX¹¹. Estes primeiros MACs aparecem em várias cidades.

Porém, com o fim da época do comunismo militar (1921) todas as instituições mencionadas na breve descrição acima param de funcionar. *SVOMAS* e *UNOVIS* se fecham; Seção das Artes Plásticas passa sob controle de *Glavpolitprosvet* (abreviação para Seção de Educação Política), que possui direito de veto político. Começa a ser estabelecido um sistema de controle estatal e de censura dentro da cultura. Foi fim de um período anárquico para as artes e para os artistas, fim de monopólio vanguardista sobre a imagem visual do novo poder político¹².

Durante 1917-1919, como professor de *SVOMAS*, Maliévitch dirige um ateliê de pintura e leciona história e teoria da arte. Artista autodidata, explica a história da arte moderna partindo de sua própria experiência como pintor, explicando o processo da criação pictórica relacionada à autonomia dos artistas.

O suprematismo é explicado (passaram quatro anos desde sua criação em 1915) e está sendo ensinado nos Ateliês Artísticos Livres. As raízes da pintura como tal, e não da imitação tosca, vazia e comercial, provêm da matéria, do material da pintura. Os impressionistas trabalharam a luz e as cores; Cézanne, a forma e a fatura; Van Gogh, a dinâmica pré-futurista; os cubistas levaram o objeto da pintura até as últimas conseqüências, só lhes faltou atravessar a última fronteira, atrás da qual se encontra o fim da gravitação. O novo realismo é o mundo sem divisões, sem fronteiras, sem rótulos. A nova pintura é aquela sem gêneros, sem imitação e livre. A criação artística sem divisões: a pintura, a poesia, a arquitetura, a música, o teatro podem ser suprematistas, sem-objeto.

2001. Vol.1. P.136.

¹¹ Sobre a formação e o funcionamento de Museus de Cultura Artística, que resultou nos Institutos de Cultura Artística, escrevo em artigo *Instituto de Pesquisa: Uma forma da Arte que nos é Contemporânea/ em Caderno de Literatura e Cultura Russa* n 1*, São Paulo, março 2004: *Ateliê Editorial*. P. 277-283.

¹² Livro de Jacques Baynac *El Terror Bajo Lenin* (Barcelona: *Tusquets Editor*. 1978) ilustra bem os processos políticos deste período.

Maliévitch ensinava aos alunos, aos seguidores e aos artistas como ser livre e como criar livremente, usando os meios pictóricos acessíveis: as superfícies pictóricas, as formas, as cores e a dinâmica. Contava a história da arte desde os primórdios (a arte dita primitiva) até a época moderna (o dinamismo futurista e a sem-objetualidade suprematista). Partindo do princípio da cultura artística que se baseia na análise livre dos fenômenos, o artista analisava a história da arte do ponto de vista de desenvolvimento e de uso de meios pictóricos. Abstraindo-se do objeto e da cela do gênero, Maliévitch e os alunos trabalhavam diretamente com a matéria pictórica. Posteriormente (nos laboratórios de *GINKHUK* – Instituto Estatal de Cultura Artística), o elemento adicional da pintura foi descoberto e passou a servir de instrumento básico para a análise de sistemas pictóricos.

Durante este período de três primeiros anos pós-revolucionários, os laboratórios artísticos, as escolas de arte livres, os institutos de cultura artística dependem do Estado, que passa a ditar as normas de funcionamento e a direção ideológica, encontrando na produção artística um meio de dominação cultural, ao invés de espaços onde a liberdade possa ser exercitada. Posteriormente, os laboratórios tornam-se institutos; os ateliês, escolas padronizadas; os artistas, funcionários das artes. Os sonhos murcham, a utopia morre, a matam, ou exterminam aqueles que não a querem morta.

No entanto, 1919, ainda foi um período otimista para o artista por causa de seu trabalho em um novo Instituto, o de Vítiébsk, onde Maliévitch, com a criação de *UNOVIS*, realizou um forte programa de uma organização alternativa ao Estado e aos partidos.

Em 1919, durante o trabalho com *De Sistemas Novos na Arte*, foram estabelecidos os cinco sistemas da pintura moderna: o impressionismo, o cezannismo, o cubismo, o futurismo e o suprematismo. Somente os dois últimos ainda vivos, abertos, com um potencial a ser desenvolvido (o dinamismo no futurismo e a sem-objetualidade no suprematismo). Maliévitch presta muita atenção à estrutura do sistema. Este, que pode ser aberto ou fechado, perfeito ou imperfeito. Cada um dos sistemas possui uma característica principal, um eixo ao redor do qual se agrupam os elementos. A compreensão dos sistemas

pictóricos servirá de fundamento para a criação suprematista: este foi o objetivo do tratado em questão.

O futurismo exclui a perspectiva. Da dinâmica do movimento vem a dinâmica da plástica pictórica. O futurismo conseguiu destruir os objetos para alcançar a dinâmica, porém, o esforço de alcançar a plástica puramente pictórica não teve sucesso. Os futuristas expulsam a razão só pela metade. O futurismo percorre somente uma metade do caminho da pintura nova. *A condição dos objetos no futurismo tornou-se mais importante que a essência e o sentido deles*¹³. O paradoxo do futurismo encontra-se na negação da razão, junto ao uso das formas criadas pela razão. Tanto o futurismo quanto o cubismo trabalham com a apócope, com a redução do objeto por conta das dissonâncias e do movimento.

Além disso, percebe-se no tratado a crítica da sociedade, a crítica da produção artística contemporânea que está deixando de ser livre e deve seguir as ordens das elites políticas dirigentes. A rigidez das novas instituições educacionais oprime o artista. A produção suprematista torna-se rebelde, questionadora. Os suprematistas começam a serem perseguidos, tachados de formalistas anti-sociais; a produção deles é rotulada de incompreensível. Maliévitch em vez de escrever sobre o suprematismo, descreve a história da pintura do ponto de vista de emprego de meios pictóricos, descreve o confronto entre a arte acadêmica oficial e a arte moderna, contemporânea que se libera da imitação cega dos objetos e converte-se em a si mesma¹⁴.

Desta maneira, o texto foi escrito num período de tempo sutil, quando a liberdade e a esperança foram vivenciadas de uma maneira feliz em todos os níveis da vivência humana. Após uma década de intensa reflexão sobre a criação artística foram elaborados um instrumental crítico e um método de construção, que, sendo aplicados na prática durante o funcionamento dos Ateliês Artísticos Livres, por exemplo, visavam a formação de artistas livres, de criadores livres. Este período foi muito curto. Em 1919, já começavam a se estabelecer novas elites políticas ditando regras tanto para a criação quanto para a vida,

¹³ *Do cubismo ao suprematismo. Novo realismo pictórico*. 1915. OR P.31.

¹⁴ Ainda em 1919, em Vítiébsk Maliévitch publica *Suprematismo. 34 Desenhos* – uma brochura dedicada exclusivamente ao suprematismo.

para o pensamento, para o trabalho, etc. Além disso, a nova censura começava a funcionar e a nova moral estatal começava a ser implantada. O espaço aberto pela revolução social para as experimentações com a educação artística passa a ser restringido muito rapidamente, primeiro nos centros urbanos mais próximos ao poder político (Moscou e Petrogrado), e estendendo-se, posteriormente, à periferia do império em transição¹⁵.

Compreendendo as sutilezas deste momento histórico, quando a voz da liberdade e da rebeldia começa a ser calada abertamente (faltam mais ou menos dez anos até a mudez completa), fica clara a preocupação de Maliévitch com a atual cena crítica e o tom de alerta, de contestação e de insatisfação que demonstra a sensibilidade do artista convicto quanto ao papel da arte na transformação universal. É um texto de alerta que, lembrando a revolução modernista da vanguarda no passado, aponta às tendências reacionárias no presente, supostamente revolucionário. Daí tamanha preocupação com o novo, com aquilo que vem, que está sendo criado – livremente e conhecendo muito bem os alcances e as falhas da arte moderna. A crítica oficial, por mais feroz e ameaçadora que seja, é em primeiro lugar arrogante. O suprematismo é julgado pelos críticos oficiais como uma arte burguesa e incompreensível, idealista¹⁶. Maliévitch prova que a pintura moderna chama-se assim, pois é inseparável da vida moderna. A criação de uma sociedade nova, por exemplo, exige uma arte nova que se liberou das opressões do passado. Em 1919, Maliévitch e a vanguarda russa estão no poder.

A brochura editada em Moscou trata da história da arte e de sistemas pictóricos; o tratado de Vítiebsk, do presente e da transformação - da guerra, das recentes perseguições ao suprematismo, da vida livre sem rótulos, nações, Estados e fronteiras, da utopia, das limitações do materialismo.

¹⁵ Sobre uma das experiências interessantes relacionadas com a educação infantil e a perseguição desta pelo governo soviético: *Elementos para uma pedagogia antiautoritária. Conselho central dos jardins de infância socialistas de Berlim/ Vera Schmidt/ Wilhelm Reich// em Cadernos HOMEM E A SOCIEDADE*. Publicações Escorpião. P. 7-53.

¹⁶ Ver p 54 do texto da dissertação. Neste trecho Maliévitch escreve sobre a crítica contemporânea ao suprematismo.

1.4. Pano de fundo: a questão artística na Rússia. Principais referências teóricas.

A arte moderna russa se destaca no cenário da arte européia graças às peculiaridades específicas da cultura russa que se caracteriza por um processo histórico pleno de rupturas violentas. A cristianização no século X e a “europeização” empreitada pelo Pedro I (Rússia adere ao calendário gregoriano em 1700) são dois momentos históricos que aplicaram autoritariamente as normas culturais alheias à cultura tradicional forçando a velocidade de assimilação de padrões culturais muito distantes da realidade vivida pelo conjunto de povos que se encontraram entre as fronteiras do império russo. Assim, o interesse recente pelas belas artes russas surge quando a alta cultura ocidental entra em crise e nega sua inabilidade adquirindo uma assustadora motricidade de autodeterminação insaciável e violenta.

Por outro lado, na Rússia do começo do século XX há um grande interesse pela arte moderna ocidental. Graças aos colecionadores Sierguéi Stchúkin e Ivan Morozov os artistas da vanguarda tiveram acesso às mais recentes obras dos artistas europeus contemporâneos.

Seria equivocado pensar que na arte russa o cânone bizantino e a pintura acadêmica européia designam os padrões artísticos e são rapidamente assimilados e modificados, servindo para a criação artística; esta, que nunca se encontra isolada e pode ser compreendida como uma função transformadora, entre muitas outras. A história da arte trata de um processo contínuo, heterogêneo e sempre interpretado dentro do contexto contemporâneo. Quanto à arte, esta tem relações diferentes com o passado (a tradição, a memória seletiva, as origens do conhecimento) e com o futuro (a função, a ênfase no objeto), sendo que o caráter temporal ou a preocupação com o tempo é muito mais evidente quando a produção artística é pensada dentro do projeto futurista. O suprematismo e a arte não-objetiva, na teoria de Maliévitch, são as conclusões finais do processo percorrido pela arte moderna desde o surgimento do impressionismo, trata-se de um ponto final de uma fase do desenvolvimento da cultura artística. Porém, no tratado *De Sistemas Novos na Arte*, o suprematismo é mencionado poucas vezes, pois a atenção maior está voltada aos precedentes, às correntes da arte moderna que levaram ao

suprematismo. Estas correntes da arte ocidental européia podem ser vistas como padrões estéticos alheios, de fora, que não são aceitos passivamente, mas compreendidos, analisados, desmontados e superados.

Vale notar que o suprematismo é um projeto coletivo, assim como a tradição não-clássica da arte. *UNOVIS*, por exemplo, reconhece somente a autoria coletiva das obras que os criadores individuais não assinam.

A teoria da arte pictórica de Maliévitch situa-se dentro do amplo círculo das reflexões e das discussões teóricas contemporâneas de artistas e críticos da arte, russos e europeus e pode ser compreendida somente neste contexto¹⁷. Maliévitch, na sua análise da arte, utiliza os exemplos da arte da Europa ocidental.

A arte iguala-se ao conhecimento. A vida nova traz as conclusões artísticas novas que giram em torno do movimento, da inexistência da plenitude/ verdade absoluta, da fragmentação da realidade e de percepção desta realidade.

Durante a escolha das fontes procurei trabalhar com os autores russos, dentro dos quais destaco dois filósofos de século XIX – Nikolai Fiódorov (1829-1903), Vladímir Soloviov (1853-1900) e um contemporâneo de Maliévitch – Alieksandr Bogdánov (1873-1928). Os dois primeiros, que trabalharam com a filosofia da transformação, são a principal referência filosófica para qualquer produção artística russa ou próxima a ela do final do século XIX – começo do século XX. Os artistas russos anteriores às vanguardas falam claramente da importância de Soloviov (lugar comum em qualquer trabalho que analisa o período), mas me parece possível afirmar que o pensamento dele, em muito influenciado por Fiódorov, serviu de impulso e, com ressalvas, formou a reflexão e a produção artísticas russas do século XX.

A obra de Maliévitch possui uma vasta bibliografia, em russo e em outras línguas, por isso procurei indicar algumas das fontes menos conhecidas e pesquisadas do

¹⁷ Charlotte Douglas dedica a este assunto o artigo *Malevitch and Western European Art Theory*.

pensamento do artista que à primeira vista podem parecer bastantes irrelevantes e genéricas, mas na medida de aproximação direta ao texto se revelam como instrumentos da análise muito frutíferos e que em muito ampliam a possibilidade de análise da obra sob diferentes ângulos, além de ajudar na tradução do texto, pois esclarecem a escolha das palavras-chaves (conceitos principais) e ajudam na compreensão de idéias transmitidas pelo autor.

1.4.1. Filosofia da Ação Comum de Nikolai Fiódorovitch Fiódorov (1829-1903).

Geralmente, os pesquisadores da vanguarda russa apontam para a influência direta da obra de Nikolai Fiódorov na produção artística de Páviel Filônov¹⁸. Sabemos que Maliévitch e Filônov trabalharam juntos no Instituto Estatal da Cultura Artística (*GUINKHUK*) de Leningrado, em 1924-1927, certamente gozando de elaborações teóricas conjuntas e de influência mútua em relação às raízes de pensamento filosófico. Mas seria possível afirmar o conhecimento por parte de Maliévitch da obra de Fiódorov, anterior a este período? E, sendo positiva a resposta, teria como provar a importância do pensamento do primeiro cosmista russo para a obra literária do pintor?

Penso, que sem uma breve exposição de principais idéias de Nikolai Fiódorov e de seu seguidor Vladimir Soloviov, ambos referências importantíssimas para qualquer produção intelectual e artística da virada dos séculos XIX-XX e de duas primeiras décadas do século XX, seria impossível compreender a dimensão universal atribuída por Maliévitch ao movimento de transformação. Além disso, vale a pena notar de passagem, a diferença entre as vanguardas russas e ocidentais, entre o futurismo russo e italiano, por exemplo, se tornaria mais nítida.

Às vanguardas, a filosofia de transformação russa chega através do simbolismo, o último grande estilo artístico. Vanguardistas, criando as correntes radicais da arte moderna, se opõem feroz e agressivamente à crítica erudita e refinada dos simbolistas; trava-se uma verdadeira batalha, uma troca de correspondências, de manifestos e de acusações. Para os artistas da vanguarda, a destruição do antigo mundo das artes é uma das metas fundamentais, sem a qual a criação contemporânea revela-se impossível, aprisionada e incompleta. Os simbolistas acusam a nova arte de barbaridade e Dmítri Mieriejkóvski nomeia os criadores radicais de *griadúschii kham* – de canalha, de canalha que vem surgindo. Porém, um diálogo se estabelece, sendo que os inimigos estão tão atentos uns aos outros, quão os melhores companheiros – se ouvindo e se falando quase que diariamente,

¹⁸ Diógot, Ekaterina. *Arte russa do século XX*. Moscou: *Trilístmik*, 2002. P.53.

elaborando argumentos e contra-argumentos rebuscados, criticando mutuamente e aprendendo tanto: dos *ismos* modernistas, das transfigurações metafísicas, dos bombardeios e das trincheiras, daqueles que serão jogados para fora do navio da contemporaneidade.

De outro lado, basta pensar na relação amistosa e na troca de idéias estabelecida entre Maliévitch e Mikahil Óssipovitch Guerchenson, filósofo e teórico literário russo, para ter alguma noção da proximidade do pensamento do artista à filosofia russa¹⁹.

No entanto, as evidências mais claras e indiscutíveis da relação entre a herança destes dois pensadores russos (Fiódorov e Soloviov) e os escritos filosóficos de Kazimir Maliévitch, e *De Sistemas Novos na Arte* obviamente é o texto filosófico, encontram-se diretamente dentro da matéria linguística. Os *supremos* de um *suprematismo* malievitchiano e um *supramoralismo* de Fiódorov, as transformações no nível cósmico, o ser humano como uma das fases do processo universal, a inclusão e a interdependência de todos os seres e as matérias, - são ecos de um dialogo com e de uma atenciosa análise de pensamento dos filósofos russos do século XIX²⁰.

Não cabe (e nem permite o espaço de uma dissertação de Mestrado) descrever aqui o percurso da filosofia russa, desde os primeiros textos escritos, após a criação do alfabeto cirílico, passando pela ação afirmativa da língua russa e pela autoconsciência de seu percurso histórico nos séculos XVII e XVIII, pelas discussões dos eslavófilos e ocidentalistas e, finalmente, chegando ao século XIX e sintetizando todas as questões nas grandes obras da literatura russa, na ficção que nasce das discussões nos círculos filosóficos.

Krutchônkykh, Alieksiei. *Nossa saída. Para a história do futurismo russo*. Moscou, 1996. P.76.

¹⁹ As cartas de Maliévitch para Guerchenson encontram-se no arquivo Khardjiiiev-Tchagui, no Stedelijk Museum de Amsterdã; e no Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da Rússia, em Moscou. Foram publicadas parcialmente em Maliévitch K.S. *OR, M.*, 1995.

²⁰ Não há referências de trabalhos dedicados especificamente a esta questão. Os artistas russos anteriores às vanguardas falam claramente da importância de Soloviov.

Um pouco sobre a influência de Fiódorov para o pensamento de Maliévitch escreve Jean-Claude Marcadé no prefácio para a publicação francesa do *De Sistemas Novos na Arte*.

Nikolai Fiódorov não foi uma figura conhecida durante sua vida. Modesto funcionário da biblioteca em Moscou, escrevia nas horas vagas sua obra fundamental – *A Filosofia da Ação Comum*, o primeiro volume da qual foi publicado somente em 1907, e o segundo em 1913.

Os problemas tradicionais da filosofia russa ganham uma resolução original na teoria de Fiódorov que se embasa na procura das causas profundas do mal e no desenvolvimento de um projeto de superação deste. Ao analisar a sociedade e a história, Fiódorov caracterizou-as como uma corrente ininterrupta de extinção de um povo por outro, como uma guerra sem fim entre as gerações novas e antigas, como um conjunto das relações não amistosas, hostis. Esta situação, na visão do filósofo, é causada pela dependência que o ser humano tem em relação à natureza que, por sua vez, é regida pelas leis da morte e da finalidade. Nestas condições o ser humano preocupa-se, antes de tudo, com a sobrevivência e isto resulta em isolamento. A estrutura social baseada num egoísmo destes aparece como *zoomorfa, transitória, menor de idade*. Para superar tal situação é preciso fazer *renascer* os ancestrais, os antepassados mortos durante as guerras, a fome, os desastres, etc. A união dos vivos e dos mortos também é necessária para evitar a catástrofe ecológica que ameaça a Terra e para racionalizar a natureza, regular seus processos. A morte é um fenômeno temporário, causado pela ignorância e pela infantilidade da humanidade, que perdeu sua união e se separou em classes – dos leigos e dos sábios, instruídos; dos ricos e dos pobres; dos crentes e dos ateus. A principal causa disto é a separação que acontece entre o pensamento e a ação, entre a razão e a vontade, o conhecimento e a ética, o pensamento teórico e o pensamento prático. Assim, o progresso não tem uma conotação positiva para Fiódorov, pois em vez de extinguir o mal, o repara, sendo, ao mesmo tempo, o próprio mal, o *inferno* ao negar a necessidade da união dos filhos que faria *renascer* os pais. O progresso deve ser substituído pela ação comum. A cidadania, a civilização, que substituíram a irmandade, são o Estado que se opõe à comunidade, às relações de parentesco. Os cientistas e a ciência têm um papel importante para o pensador, sendo uma classe que possui o conhecimento necessário, a possibilidade e a aptidão para a restituição da irmandade. Os cientistas, uma classe hermética, irão transformar-se nas *comissões temporárias* e, ao mesmo tempo, todos os membros da

sociedade se tornarão pesquisadores e o mundo inteiro, o universo e o ser humano, serão o objeto de pesquisa de todos. O conhecimento pleno formará o objetivo desta pesquisa. O conhecimento ideal é o conhecimento *rural*, pois não se difere da própria vida. A organização social ideal é a *psicocracia* baseada no princípio das relações de parentesco, é a primeira fase da união superior. O objetivo final desta fase é o conhecimento e o autoconhecimento em nome da superação de separação e do alcance de renascer de todos e de tudo. A tarefa de renascer é nomeada pelo pensador de *supramoralismo*.

Supramoralismo ou a síntese universal (isto é, a união universal). O nome deste trabalho representa a tentativa de Fiódorov de atribuir um nome “científico” a sua filosofia. A apresentação concisa das idéias da *ação comum* em forma de doze *questões de Páscoa* se destaca pela aspiração às formulações precisas, quase que aforismos. Na segunda parte do texto, Fiódorov determina seus pontos de vista dentro de diferentes sistemas e doutrinas filosóficos – europeus ocidentais (Kant, Stirner, Nietzsche) e russos (Tolstói, Dostoiévski e Soloviov).

A mesma idéia da destruição dos binários hierárquicos foi aplicada diretamente na prática artística por Krutchônkykh, que produziu livros manuscritos, nos quais a imagem e o texto coincidiam, plenamente. Poeta, realizou a tentativa de um projeto radical de criação de um autor bisujeito andrógino (ao invés da separação em sujeito e objeto) durante sua parceria com Olga Rózanova.

Maliévitch, escrevendo a respeito da corrida infinita do mundo para a superação e a transformação universal, certamente compartilha das idéias da síntese de Fiódorov, compreendida como redução, até alcançar o *nada* do suprematismo. Percebe-se, no tratado que traduzi, uma *intonação* semelhante a de Fiódorov, um frio cósmico impessoal, um profetismo. Não obstante, o suprematismo pictórico é substituído pelas palavras escritas em 1919, quando o artista denomina sua atuação como a de um pregador, em sintonia com o caráter da ideologia discursiva da época.

1.4.2. Filosofia da *omniunião* de Vladimir Soloviov.

Já a união universal, a *omniunião*, que aparece em *De Sistemas Novos na Arte*, foi conceitualizada por Vladimir Soloviov, um filósofo apaixonado e independente da lógica da filosofia clássica.

O pensamento de Soloviov foi influenciado por diferentes concepções filosóficas, desde as idéias socialistas, a procura do juízo social e da fé no progresso, até as reflexões dos eslavófilos com a idéia do conhecimento íntegro, que dá uma resposta à questão da existência humana, do objetivo final dos processos histórico e cósmico. O sujeito deste processo é a humanidade compreendida pelo filósofo como um organismo único: uma concepção panteísta que determinou a idéia de *omniunião* (uma união em multiplicidade).

Partindo de uma influência importante dos pensadores, que atribuíam ao conceito de *vontade* um significado metafísico (Kant, Schopenhauer, Hartmann, Schelling), Soloviov cria seu próprio universo polifônico.

Entre a base transcendental do mundo e o próprio mundo estabelecem-se as relações de necessidade que podem ser contempladas por meio do racional, da *lógica orgânica (natural)*. Assim, a fronteira entre o essencial e o mundo como fenômeno desaparece. Mas este essencial (a essência transcendental) pode ser conhecido somente durante a comunicação recíproca, ou seja, durante a revelação. Para a compreensão puramente racional o essencial é inacessível. O essencial é o objeto da contemplação mística, de uma certa intuição intelectual que Soloviov identifica como a inspiração. Ele aproxima a intuição intelectual à capacidade produtiva da imaginação, a filosofia à criação artística e o ato de criação ao transe, à condição passiva do médium. Os estados de inspiração e de êxtase aparecem como os princípios da compreensão filosófica. A fronteira entre o pensamento racional e a clarividência espiritual some, a desaparecimento da diferença entre a intuição intelectual compreendida misticamente e a capacidade produtiva da imaginação resultam na fundição da invenção artística com a revelação religiosa e possibilita a

compreensão mágica da arte. Este pensamento influenciou em muito o simbolismo russo (Blok, Biélyi, Ivánov, entre outros).

Este sistema filosófico foi construído sobre um esquema histórico, no qual a história é percorrida pelo espírito universal, como um processo teo-cosmo-histórico. Soloviov aspirava à criação de uma filosofia de vida, em vez da de escola ou tradição, e, seguindo os eslavófilos, insistia na existência de um conhecimento íntegro que une a teoria e a ação prática, vivida.

O processo cósmico tem por finalidade o nascimento do ser humano natural, atrás dele segue o processo histórico, que prepara o nascimento do ser humano espiritual. O processo histórico leva à vitória da união e do amor sobre a desagregação e a hostilidade, pois esta desagregação se apresenta como um momento necessário para o progresso mundial, assim a perdição (a queda) da alma mundial é nada mais que um caminho inevitável para a reunião dela com o Essencial (Piervosúshchie).

A filosofia da história de Soloviov é uma tentativa de compreender a história mundial como uma *longa lista das ações livres* no caminho para a restituição da omniunião dos humanos, como um diálogo entre a Sofia e o Logos que aparece como o desenvolvimento espiritual, religioso, moral e artístico da humanidade.

Soloviov acreditava na missão especial do povo russo que, por causa do caráter tribal dos eslavos, considerava livre de quaisquer unilateralidade e exclusividade com a síntese do princípio de contemplação religiosa (Oriente) e do princípio de individualidade (Ocidente). No Oriente venceu o monismo, a supremacia do princípio divino que absorve o individual e não deixa espaço para a autonomia e para a liberdade do ser humano, enquanto no Ocidente o princípio de individualismo ganhou uma hipertrofia e a liberdade adquiriu uma conotação negativa como ser livre da união, o que leva ao caos. Assim, o mundo oriental proclama um Deus desumano e o ocidental um humano ateu (céptico). No tratado sobre a ética, *Justificação do Bem* (1894-1895), Soloviov critica dois pontos de vista extremos, um dos quais defende o subjetivismo moral, a personalidade como a única

portadora do bem, e o outro que atribui às instituições sociais o principal papel na garantia do comportamento moral. Segundo o filósofo, ambos momentos são necessários, mas ele acentua as formas objetivas da vida moral, pois acredita na existência real da omniunião e da teohumanidade, de um organismo único e, ao mesmo tempo, de abstração de cada indivíduo. Soloviov insiste na autonomia da ética, pois, *ao criar a filosofia moral, a razão somente desenvolve a idéia do bem que desde o início lhe pertence.*

A herança filosófica de Soloviov não possui nenhum trabalho dedicado especialmente à estética, mas o tema de Beleza, do belo aparece várias vezes. Aproximando a intuição filosófica à criação artística, o filósofo descobre dentro da última um parentesco com a experiência mística e considera a arte uma *força real* que transforma e clareia o mundo. A tarefa da arte não é a repetição, mas o desenvolvimento da ação artística começada pela natureza (artigo *Belo dentro da Natureza*). O objetivo superior da arte é uma ação teúrgica, ou seja, a realização da realidade numa materialidade ideal, transformada.

1.4.3. Tektologia. A ciência geral de organização de Alieksandr Bogdánov.

Tektologia. A ciência geral de organização de Alieksandr Bogdánov, sendo a teoria moderna dos sistemas, tem uma relação estreita com a construção da teoria dos sistemas pictóricos de Maliévitch, que embasa seu pensamento nos conceitos de organização, de organismo, de soma dos elementos.

Alieksandr Bogdánov, teórico de ciência e escritor, publicou *Tektologia* em 1913 – o primeiro volume, e em 1917 – o segundo, dedicando livro à descrição de concepção sistêmica. O objetivo desta publicação é provar que o método científico pode ser aplicado a qualquer questão, possibilitando a solução de qualquer problema, pois se fundamenta na generalização da questão, quando é preciso solucionar o problema e na abstração de um problema particular. Bogdánov exemplifica, escrevendo sobre a distância entre a Terra e Sol, que foi calculada graças ao conhecimento do problema das distâncias entre os objetos desconhecidos. A origem da necessidade de tal conhecimento não é posta em questão.

Bogdánov, um influente teórico marxista, defendia a visão da arte como de uma produção artística, como de uma produção de objetos, uma fábrica. Posteriormente, em 1922, Maliévitch critica esta posição em trabalho filosófico *Deus não está destronado. Arte, Igreja, Fábrica*, polemizando constantemente com os construtivistas que desenvolveram a idéia de Bogdánov.

Segundo o teórico, a falha do método filosófico está no distanciamento entre a teoria e a prática. Mesmo a dialética marxista, aplicada à questão social, funciona como um instrumento prático em grau bem menor que, por exemplo, a matemática (ciência pura) em relação às questões agrícola, física, etc.

Qualquer problema pode e deve ser analisado como organizacional... Qualquer que seja o problema – prático, gnosiológico ou estético, ele será composto por uma somatória determinada de elementos, seus “dados”. Enquanto isso, a própria

colocação do problema depende da combinação atual destes elementos, que não é suficiente para o indivíduo ou para coletivo, que se apresentam como um sujeito ativo neste caso. A “solução” se reduz a uma combinação nova de elementos, que “corresponde às necessidades” daquele que soluciona, a seus “objetivos”, e aparece como “imprescindível” (tselesoobráznoie). E os conceitos de “correspondente”, de “imprescindível” são inteiramente organizacionais; expressam uma relação superior, aperfeiçoada, similar àquelas que caracterizam os organismos e as organizações. Do ponto de vista de sujeito é uma relação “mais organizacional” em relação à anterior²¹.

O autor, sendo marxista, prega a verdade absoluta, o universalismo, a universalidade do método científico em oposição à espontaneidade das *forças sociais anárquicas*.

As máquinas com seu funcionamento técnico servem de metáfora ao funcionamento universal de todos os processos.

O método de produção mecânica é único e se fundamenta no uso das energias por meio de transformação contínua de umas formas nas outras. Podemos afirmar isto não somente sobre as energias naturais, mas também sobre as do trabalho humano que pode ser substituído pelas energias naturais e as substituir²².

Assim, propõe uma metaciência com as leis unânimes de funcionamento. Descreve a história do conhecimento científico e como os métodos de uma área da ciência foram usados em outras áreas do conhecimento. Apresenta a etimologia dos conceitos científicos, dos conceitos que descrevem o método e os sinônimos da palavra *organização*.

²¹ Bogdánov, A. *Tektologia. Ciência geral da organização*, Moscou: Finanças, 2003. P. 24

²² Bogdánov, A. *Tektologia. Ciência geral da organização*, Moscou: Finanças, 2003. P. 27

O objetivo principal da tektologia é a elaboração de método de organização que serve para todas as áreas – para as ciências exatas e humanas, para a cultura. Analisando um grupo qualquer de elementos reparamos que eles sempre se encontram interdependentes dentro de um determinado sistema. Existem três tipos destes complexos – organizados (quando o total de elementos (um sistema) é maior que a simples soma das partes); desorganizados (quando a soma é menor); neutros (quando a soma equivale ao sistema – uma situação ideal que não existe na prática²³). Sistemas/complexos de elementos interagem entre si por meio de atividades e resistências. Estas últimas se medem pela soma de esforços ou pela soma da energia em geral que foram necessários para se impor à resistência. Os sistemas neutros são estáticos, mas a estática (o equilíbrio de elementos), na concepção de Bogdánov, é um dos estados da dinâmica, um caso particular da dinâmica, pois o equilíbrio representa nada mais que movimentos contrários iguais pela força que se anulam.

Por exemplo, quando Maliévitch escreve sobre o ato criativo que se move e que de seus feitos, da concórdia de suas contradições, surge a afinidade sob a estética, e que então é possível supor que o ato das formações criativas dos sinais esteja inseparavelmente atado pela concórdia de alguns elementos, a soma dos quais dá luz à união da forma com as unidades disseminadas, nota-se a ligação com o pensamento de Bogdánov no que se trata de compreensão de sistema como de uma organização de elementos. Maliévitch no tratado apela aos conceitos de organização, de organismo, de soma dos elementos, de mecanicismo (mecanicidade). A influência deste pensamento na teoria de Maliévitch pode ser encontrada, por exemplo, na negação da separação entre a teoria e a prática (outro tratamento desta questão, filosófico e cósmico, deu Fiódorov), na concepção de sistemas compostos pelos elementos, no comportamento de sistemas pictóricos, que parece ser independente do artista/pintor/sujeito, na aproximação entre os campos científico-técnicos, estéticos, comportamentais e sociais.

²³ Por exemplo, a matemática é a *tektologia dos complexos neutros*.

1.5. Apontamentos sobre a tradução

Cada uma das questões apontadas acima evidencia-se no texto, na matéria linguística, no idioma. Então, em vez de enquadrar o pensamento de Maliévitch dentro da história da arte e escrever comentários, optei pelo método espontâneo de apresentação de idéias e de formulação dos problemas, decidi desenvolver a reflexão partindo diretamente do texto, prestando a atenção àquilo que se esconde ou, ao contrário, se revela nas palavras, até quando a forma de dissertação acadêmica permite. A bibliografia sobre a obra de Maliévitch e uma grande parte da pesquisa teórica em torno de suprematismo e da arte não-objetiva está relacionada à publicação e à tradução dos textos de artista.

É sabido que até os últimos anos a obra do pintor era bem mais estudada por pesquisadores ocidentais. Foi na Europa, que apareceram as primeiras publicações dos trabalhos teóricos do artista. A publicação póstuma dos escritos de Maliévitch começou com a edição em alemão de um trabalho fundamental - *Suprematismo. O Mundo como a Sem-Objetualidade, ou a Paz Eterna (Supriematizm. Mir kak biespriedmiétnost ili viéchnii pokoi)*, escrito em 1921-22²⁴. A edição mais completa dos escritos do artista (quatro volumes) foi empreendida, em inglês, por historiador da arte dinamarquês Troels Andersen. E, finalmente, em francês saíram quatro volumes da obra, publicados por Jean-Claude Marcadé. Todos os tradutores da herança literária do artista foram, ao mesmo tempo, seus intérpretes. Em russo, alguns dos textos do pintor foram publicados na imprensa periódica e em coletâneas de documentos da vanguarda russa.

Deve-se notar, aliás, que muitos dos escritos do pintor estão sendo publicados pela primeira vez na Rússia e em russo, na língua original. A publicação russa da obra do pintor é notável em função do complicadíssimo estudo textológico, que vem sendo efetuado pela

²⁴ Haftman, Werner, ed., und Hans von Riesen, trans. Kasimir Malewitsch. *Suprematismus – Die gegenstandglose Welt*. Cologne: Du Mont, 1962.

Hans von Riesen, nascido em Moscou, realizou um verdadeiro feito ao preparar para a edição os rascunhos de escritos em língua estrangeira. A ríspida peculiaridade do pensamento artístico e filosófico do vanguardista russo se acentua com a ajuda da estilística e do caráter da exposição das idéias. Hans von Riesen não era um textólogo. Com as melhores intenções ele fez todo o possível para dar aos textos de Maliévitch um caráter inteligível e compreensível. Na realidade, a obra “selvagem” e complicadíssima não foi traduzida, mas

primeira vez por pesquisadores russos (Chatskikh e Diemosfiénov). Mesmo El Lissítski, o aprendiz de Maliévitch em Vítiébsk, que conhecia muito bem as idéias do mestre, ao começar em 1924 a publicação dos escritos, reconheceu a impossibilidade da tradução precisa e a inevitabilidade da interpretação livre de alguns trechos do texto²⁵.

Assim, a tradução comentada do tratado *De sistemas novos na arte* foi um dos objetivos principais do trabalho de Mestrado. Na introdução apresento os temas mais importantes da obra escolhida: primeiro, a sucessiva linha histórica, descrita por Maliévitch, da rejeição gradual do objeto como principal forma pictórica; e depois, a orientação pedagógica da obra, onde um lugar especial está reservado ao aparelho intuitivo, sensorial e perceptivo do pintor, ao seu comportamento “psicológico” e à sensação, entendida como a base do impulso criativo. Maliévitch, pensador irracionalista, supunha que as modernas correntes da pintura podem ser estudadas com a aparelhagem científica racional, por meio de experimentos e pesquisas, mostrando com toda a evidência como ocorre o desenvolvimento da arte.

Porém, outra questão importante é a análise filológica da obra. Maliévitch era um pensador e literato extremamente original. Ele não se sujeitava às regras correntes da pontuação, menosprezava as normas gramaticais da língua russa, já que criava sua própria e peculiar linguagem, altamente sugestiva, cheia de neologismos, polonesismos e brilhantes formações de palavras, poderosa e livre. A criação de categorias e denominações filosóficas próprias resultou no surgimento de uma terminologia, onde a mesma palavra, dependendo do contexto, freqüentemente tinha significados diferentes ou opostos. Esse meio de contextualização da palavra terminológica levou ao deslocamento, termo empregado na poética futurista, tão próxima ao Maliévitch cubofuturista. Deslocamento causa um afastamento da palavra familiar, que adquire o significado necessário (os formalistas analisaram e incorporaram brilhantemente esse meio). Junto a isso, Maliévitch possuía uma grande intuição filológica. Por exemplo, como sinônimo do “não-ponderável” ele usava a

adaptada, com todas as particularidades inerentes à adaptação - reduções dos parágrafos, exclusões de trechos tautológicos ou incompreensíveis.

²⁵ Malewitsch K. *Lenin (Aus dem Buch Uber Ungegenstandgliche)// Das Kunstblatt*, Potsdam, 1924, H.10. P. 289-293.

palavra “imponderabilidade” (*nieviesomost*), que entrou no uso somente com o começo da época espacial. O termo “desconstrução”, antes de fazer um sucesso excepcional na segunda metade do século XX, já se encontra nos textos do artista sob a forma de “desconstrução” (*dies-konstrúktziia*). E os conceitos como “sem-objetualidade” (*biespriedmiétnost*) e “suprematismo” enraizaram-se na língua russa. Não por acaso, Vieliemir Khliébnikov e Alieksiei Krutchônnykh, poetas inovadores russos, foram os companheiros mais próximos do artista durante a segunda década do século XX. E Roman Jakobson fazia parte do grupo *Supriémus*²⁶.

Na fatura do tratado *De Sistemas Novos na Arte* revelam-se claramente os contextos histórico e sócio-cultural, os problemas contemporâneos ao período da escritura do tratado, a filosofia de transformação, os ecos das atividades pedagógicas do autor. Como se o texto fosse um centro, do qual se pode caminhar em direções diversas, se perdendo e se achando, vagando, conhecendo, passando pelas encruzilhadas, como se a grafia se revertesse em topografia. Assim, a análise da linguagem, da poética, do estilo introduz nas discussões linguísticas e poéticas, que deram um fundamento à produção artística da época, caracterizada pelo desejo de transformação radical da realidade, pela afirmação do novo realismo e do niilismo. De mesma maneira, a estilística e a tonalidade do discurso podem ser compreendidas como um meio didático da prática educacional.

Para Maliévitch, a pintura, a atividade artística e o pensamento são inseparáveis. Uma única energia os rege. A tradução das experiências pictóricas para o plano verbal precisa da racionalização daquilo, que em parte é intuitivo e espontâneo.

Ao traduzir *De Sistemas Novos na Arte*, selecionei algumas características do texto, as considerando como imprescindíveis para a compreensão das idéias que Maliévitch apresenta no tratado:

²⁶ A partir de 1916, Maliévitch, o criador-suprematista, entra na fase da intensa interpretação teórico-filosófica. Ele sente insistente necessidade de divulgar e promulgar os estudos teóricos. Exatamente em 1916-1917, localizam-se as tentativas (que, infelizmente, não obtiveram êxito) da criação de um órgão tipográfico do suprematismo - da revista *Supriémus*.

Ver: Nina Gurianova *The Supremus “Laboratory House”*: *Reconstructing the Journal*, in: *Kazimir Malevich: Suprematism*. Organized by Matthew Drutt. 2003. The Solomon R. Guggenheim Foundation, N.Y. P.45-59.

- estilo poético;
- ritmo enérgico e veloz;
- melopéia (recitativo);
- começo épico, pregação;
- linguagem metafórica – *plantações, hortas, menino com a bolha de sabão*.

Editor da tradução para o francês, Jean-Claude Marcadé cita a passagem de uma carta que Maliévitch escreveu para a mulher de Mikhail Guerchenson, onde o artista confessa que raramente reescreve seus textos.

Também tentei prestar máxima atenção à sintaxe expressiva e irregular do texto – fato que dificulta em muito a tradução para o português. Tradutores de versões francesa e inglesa mudam as frases e a ordem sintática para aproximar o texto dos leitores - segui este caminho para a tradução em português. A sintaxe irregular do texto, que apresento na dissertação, considero uma escolha consciente de Maliévitch, basta ler seus demais textos e lembrar de cubo-futurismo e de *zaum*²⁷. Então, onde as estruturas gramaticais de português permitem isso, opto pela sintaxe que causa estranhamento; caso contrário, sigo sintaxe regular, pois o importante é que seja compreensível aquilo que traduzo.

Outro atributo marcante da produção literária de Kazimir Maliévitch é a estética do plágio, a colagem como um meio artístico. A estética do plágio e da colagem parte da economia, da quinta dimensão da produção artística. A construção livre, a reciclagem, a apropriação, a ocupação dos terrenos “sagrados” são as características marcantes do pensamento do artista.

Quanto aos neologismos, um dos principais artifícios poéticos de Maliévitch, Jean-Claude Marcadé, em seu prefácio à edição francesa do tratado em questão, discorre perfeitamente sobre o assunto.

²⁷ *Zaum*, estilo poético, geralmente traduzido para o português como poesia transmental. Khliébnikov e *Krutchônkykh* foram criadores da *zaum*. Ver verbete do Glossário, dedicado a esta questão.

A tradução pressupõe escolha entre algumas opções, umas mais importantes que as outras, principalmente, quando se trata de vocábulos novos, que foram sendo criados e precisam ser recriados em outro idioma. Outra opção é não traduzir os neologismos, incorporando assim as palavras estrangeiras no corpo do idioma que recebe a tradução. A solução varia em cada caso: o supematismo como nome de uma das correntes da arte moderna foi incorporado em outros idiomas graças, também, à raiz latina do nome, assim como aconteceu com o impressionismo e o futurismo em russo.

Penso que nenhuma tradução é final, o processo de tradução nunca acaba, não há a solução perfeita. Desde que o texto traduzido possa ser considerado satisfatório, que passa a ser compreensível – legível em outro idioma, ele está pronto para ser divulgado e apresentado aos leitores, por isso me pareceu interessante apontar os vocábulos, os conceitos e mesmo as construções linguísticas que somente podem ter traduções diversas e deixar no corpo principal do texto uma das soluções mais felizes, apresentando nas notas as soluções diferentes.

Talvez a criação de um texto interativo em formato virtual resolveria em parte este problema (importantíssimo, pois quando não existe a tradução exata de elementos linguísticos, revelam-se as diferenças entre os idiomas e entre os processos formadores destes, só que como a tradução exata é um conceito abstrato trata-se mais da tradição estabelecida de aproximação das línguas e de um jogo de valores), tornando cada leitura diferente e entregando a escolha entre as opções de tradução ao leitor ou à leitora que assim acabam de ser receptores passivos e, ao contrário, participam da tradução acrescentando-a traços individuais, o que facilita a assimilação de vocábulos novos no idioma receptor (português, no caso). Devido ao exposto acima, considero-me tradutora-introdutora, assim como todos os tradutores, estes, que em nenhuma hipótese possuem a autoridade de praticar a tradução correta, exata, única, melhor, etc.

O texto tipográfico dificilmente tornar-se-á ou será interativo, o texto digital para ser lido precisa de uma aparelhagem complexa, então, a aproximação da técnica oral de transmissão do conhecimento com a escrita (se tem como – mais uma questão) resolveria

em parte este problema. O texto tipográfico não linear se apresenta como mais uma opção promissora.

Um exemplo concreto: em português, a palavra *construção* corresponde a vários sinônimos desta em russo: *stroiéniie*, *postróika*, *konstrúksiia*, *zdániie*. Como traduzir? *Construção construtiva*, por exemplo, ou *edificação construtiva*? Optar pela tautologia, enfocando a carência dos sinônimos em português/ abundância em russo, chamando assim a atenção às diferenças entre as línguas e enfatizando o processo de tradução, ou, concentrar-se na fluidez do texto, na sua melhor adaptação para a língua receptora? O texto interativo prevê a lidimidade e a coexistência de ambas opções, sendo menos violento com o original que a tradução linear, na qual eu teria que, neste caso específico, quando a combinação de sinônimos de *construção* aparece várias vezes, recorrer à prática comum de tradução, apresentando ou duas opções separadamente nos trechos diferentes de texto, prejudicando a integridade da obra literária, ou escolher uma das opções e, conseqüentemente, uma das visões sobre a filosofia da tradução (a que valoriza a língua – mãe e o estranhamento produzido pela tradução em geral, no primeiro caso, e a que busca prestigiar a língua de recepção, a facilitadora).

Decerto, existem casos, nos quais o que mais importa é chegar a uma tradução concreta, por mais individual que seja, como acontece com os neologismos, com as criações verbais, com as palavras novas que foram criadas devido à necessidade de expressar fenômenos, conceitos, fatos, visões novas e exigem a recriação. Ou quando as estruturas sintáticas “irregulares” são fruto de criação verbal consciente e proposital, mas a estrutura gramatical de russo, que se difere de português, não permite a transmissão deste jogo de estranhamentos, o texto interativo poderia ajudar, abolindo a rigidez de uma frase gramatical acabada, que passa a funcionar como um conjunto de morfemas a se ajeitarem livremente, ao bem - entender da pessoa que lê o texto. Resta verificar a viabilidade de tal texto interativo que irá se diferenciar bastante, começando pelo formato, do texto original, mas já que toda tradução é fruto de coação de autor e de tradutor ou tradutora, me aventuraria nesta tarefa - se não fosse uma dissertação acadêmica - lembrando do fator temporal que interfere nesta relação introduzindo novas tecnologias que não deveriam ser

ignoradas (aqui, litografia e computador), pois os meios de criação determinam em muito o produto de criação.

2. Organização das Notas.

Para uma compreensão melhor dos comentários do tratado usei a divisão das notas de rodapé em seguintes tópicos:

A: comentários sobre a estrutura gramatical do trecho traduzido, sobre a estilística e a poética;

B: comparações com as traduções francesas e inglesa do tratado em questão;

C: comentários históricos, relevantes para a compreensão do trecho traduzido;

D: comentários ligados às questões mencionadas no glossário e discutidas no texto da dissertação;

E: fortuna crítica da obra artística.

As idéias e as informações que aparecem nas notas de forma sumária são desenvolvidas e discutidas ou na introdução ou nos tópicos do glossário. Não se trata da repetição de assuntos teóricos, mas de elaboração de dois textos que, sendo complementares, podem ser lidos separadamente.

3. Apresentação do texto em português.

< complementos, interpretações e decifrações elaborados pelos organizadores de
Maliévitch K.S. Obras Reunidas, vol. I-III, Moscou, 1995-2000 (OR) >
 << complementos, interpretações e decifrações elaborados pela tradutora >>

De Sistemas Novos na Arte

Estática e velocidade

Estatuto²⁸ A²⁹

Eu vou

U-el-elh-ul-el-tie-ka

*Meu novo caminho*³⁰

“E que seja traçado na palma de vossas mãos o destronamento³¹ do outrora mundo das artes”.

²⁸ **A:** *Ustanovliénie*, em russo. Traduzi como *estatuto*, pois Maliévitch estava se referindo ao grupo de *Afirmadores da Arte Nova (Ustanovíteli Nóvogo Isskústva - UNOVIS)*, formado por seus alunos em Vítiébsk, como a um partido (Chatskikh, A. *Vítiébsk. A vida da arte. 1917-1922 (Vítiébsk. Jizn isskústva. 1917-1922)*. Moscou: *Iazyki rúskoi kultúry (As línguas da cultura russa)*, 2001). *Ustanovliénie* assemelha-se ao substantivo russo *ustav* equivalente ao *estatuto* em português.

²⁹ **A.:** A, possivelmente, em referência à anarquia. Maliévitch escreveu alguns artigos para a revista *Anarquia* durante 1918. A – como zero literário.

³⁰ **D.:** Exemplo de *zaum*, de uma língua transmental puríssima.

B.: Traduções francesas (Marcadé (1) e Andrée Robel (2)) e inglesa:

J'attends

ou-el-oul-el-tie-ka

Ma nouvelle voie

Je vais

u-l-l-u-l-t-k

Sur mon nouveau chemin

I follow

u-el-el-ul-el-te-ka

My new path

³¹ **B.:** *renversement* – fr.(1,2); *derrocamiento* – esp.; *rejection* – ingl.

Colocando-me sobre o plano econômico³² supematista do quadrado que é a perfeição da atualidade, deixo-o à vida como base do desenvolvimento econômico de seu ato.

Declaro a economia uma dimensão nova, a quinta, de avaliação das artes e das criações³³ de agora. Entram sob seu controle todas as invenções criativas de sistemas das técnicas, das máquinas de construções, assim como de artes da pintura, da música, da poesia, pois as últimas são os sistemas expressivos do movimento interno do tato ilusionário no mundo³⁴.

A forma utilitária não se edifica sem a participação do ato estético - que em tudo vê, além de utilitário, a construção³⁵ em quadro³⁶. O mundo inteiro não se constrói sem a participação do ato estético pictórico³⁷: a plumagem, cada folha está recortada ornamentalmente, construída e o ramo inteiro está arranjado. A flor está traçada com a precisão aritmética e está colorida. Admiramos a flor e a natureza e todo o céu estrelar.

³² **D.:** Ver o verbete do Glossário dedicado à questão da economia na obra de Maliévitch.

³³ **A:** Sintaxe irregular no original russo. No primeiro trecho da frase, a *economia* está no caso Genitivo e, sendo o complemento circunstancial direto da frase, exige que a *medida* esteja declinada no caso Instrumental (Ablativo). Porém, Maliévitch usa caso Genitivo para a palavra *medida*. Traduzindo esta frase, optei pela sintaxe regular em português - em função da melhor compreensão do texto.

B.: Tradutores das versões francesa e inglesa também não seguem a sintaxe irregular do original russo: *Je declare que l'économie est la mesure nouvelle, la cinquième, de l'appréciation et de la définition de la Modernité des arts et des créations;..* - fr.; *I declare Economy to be the new fifth dimension which evaluates and defines the Modernity of the Arts and Creative Works.* - ingl.

³⁴ **A: D.: B.:** Na última parte da frase há um problema gramatical. Segundo as leis da gramática russa, o particípio (ou um adjetivo verbal) *ilusionário* pertence ao substantivo *tato*. Caso contrário, após o substantivo *movimento* iria aparecer uma vírgula, pois o particípio posto na frase após objeto exige isto. Assim como no começo desta frase, Maliévitch pôde ter usado a sintaxe irregular. As traduções francesa e inglesa seguem esta versão: ... *du mouvement intérieur, illusionné dans le monde tangible.* - fr.(1); ... *de tout le mouvement interne, illusoire à l'intérieur du monde de la compréhension* - fr. (2); ... *inner movement which is an illusion in the tangible world.* - ingl. Se houvesse uma tradução exata do pensamento de Maliévitch esta, obviamente, dependeria mais da semântica que da sintaxe. O movimento está ilusionado dentro do mundo de tato, do mundo tangível; ou o tato, a habilidade sensorial está ilusionada - é ilusionária no mundo e trata-se da dinâmica desta experiência sensorial que, de início, se revela como uma ilusão? Considerando a aplicação desta questão à área restrita de cultura pictórica, optei na variante, contrária às versões francesa e inglesa do texto.

³⁵ **D.:** Este trecho é importante para futura discussão sobre a compreensão diferente de construtivismo pelos construtivistas, assim como para a crítica de Maliévitch desta compreensão. Trata-se do período posterior a 1919-1920. Ver o verbete do Glossário dedicado à questão da construção na obra de Maliévitch.

³⁶ **B.:** *du tableau* - fr.(1); *picturale* - fr. (2); *as pictural* - ingl.

³⁷ **B.:** *.the pictorial* - ingl.

Admiramos, pois a construção da natureza se conformou em ato (de concórdia – contradição), que nomeamos estética. A estética existe no mundo e por isso a ela nos unimos. O ato criativo é móvel, e de seus feitos, da concórdia de suas contradições, surge a amizade sob a estética, o que nos permite pensar que o ato das formações criativas dos sinais esteja inseparavelmente atado pela concórdia de alguns elementos, cuja somatória gera a união da forma com as unidades disseminadas. Tanto a natureza, quanto a criação humana, ensejam enfeitar a forma que está sendo criada (seja utilitária ou não), a lhe dar aparência artística, bela, mesmo que seja convencional – pois na forma nova há uma beleza nova. Esta aspiração provém do movimento estético, que ascende com o devir do pensamento criativo da forma que vem a ser. Assim, na natureza, o recorte das folhas pode ser ornamental, e as flores arranjadas, e os pássaros adornados, e o mundo inteiro se colore, e ardem com a cor cada pedra, cada metal, todas as diferenças se misturam dentro da união geral e formam um quadro. Essa união estética superior tudo deveria conter, e todos nossos objetivos criativos deveriam direcionar-se para essa união, pois neles se encontra o objetivo superior, neles está a beleza, a aspiração de tudo e o que todos adoram. Mas uma outra questão se apresenta – a questão econômica, que se colocará, talvez, na fonte do ato inteiro e que dirá que qualquer ato se realiza por meio da energia do corpo. E como qualquer corpo busca preservar sua energia, cada um de meus atos deve se realizar por meio do caminho econômico. Eis como se move toda a criação humana. E seu pensamento criativo há tempo foge dos entrelaçamentos confusos, talvez belos e ornamentais, dos adornos, para uma simples expressão econômica do ato enérgico³⁸. Assim, todas as somas de tal ato se constituem não de vontade estética, mas econômica.

As últimas correntes da arte – o cubismo, o futurismo, o suprematismo – estão baseadas neste ato.

A: Dificuldades em traduzir a expressão russa *kartínnoie postroiéniie*.

³⁸ **D.:** *Energuínyi* – traduções possíveis: enérgico, energial. Ver o verbete do Glossário dedicado à questão da energia na obra de Maliévitch.

B.: *Énergíel* – *fr.(1)*; *action of energy* – *ingl.*

Ato estético não fica parado, mas se movimenta eternamente e participa das novas formações das formas³⁹.

Exclamamos: “Como a natureza é bela!”. Mas por quê é bela? E a flor, seria bela se não existisse por perto dela uma outra forma e, se em si mesma, não existisse uma variedade da construção? Não, não seria. A beleza e o belo despertam-se porque a natureza é composta por vários sinais. Dizemos: “Uma paisagem maravilhosa”, - dizemos porque o horizonte está à vista na distância profunda coberta de azul, através da qual estão à vista as montanhas, os bosques, a distância, porque abaixo, no meio dos prados, corre um rio; porque pelo rio descem barcos, navios; porque pelo prado caminham humanos florescendo com os vestes coloridos; e porque nós estamos no topo da montanha e olhamos para a distância, para baixo - e o quadro que vemos chama o ato da estética, e exclamamos: “Como é bonito e belo”.

E o que vê um pintor nessa paisagem desenhada? Vê o movimento e o repouso das massas pictóricas, vê a composição natural, a união de várias formas pictóricas, vê a simetria e a concórdia das contradições na união em quadro⁴⁰ da natureza. Está lá e encanta-se com o curso das forças e com sua amizade. Assim a natureza construiu sua paisagem, seu grande e amplo quadro da técnica da forma humana contraditória – interligou campos, montanhas, rios e mares e, <<utilizando>> suas semelhanças, disseminou⁴¹ a ligação entre os animais e os insetos. Assim formou a gradação das formas em sua superfície criativa. Diante do criador-artista surgiu uma superfície criativa igual – sua tela, o lugar onde sua intuição constrói um mundo e, igualmente, as forças correntes das energias

³⁹ **A:** Usei na tradução a tautologia que Maliévitch emprega várias vezes no texto (“A fantaziação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebouço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!” – Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Nova Fronteira, 1986. P.2) .

B.: Outros tradutores resolvem problema de seguinte maneira: *formations nouvelles de formes – fr.;* *formaciones de las formas – esp., the construction of new form – ingl.*

⁴⁰ **B.:** *l’unité du tableau – fr.; picture – ingl.* Ver Nota 10 (*kartínnoie postroiéniie*).

⁴¹ **A, D.:** Crítica à humanidade. Crítica da disseminação. Nikolai Bierdiáiev introduz o conceito (Bierdiáiev, N. *Crise da Arte*, Moscou, 1918) e lamenta a disseminação da imagem da natureza nos quadros cubistas e no romance *Petersburgo*, de Andrei Biély. Possíveis traduções do conceito *raspyliénie: dispersão, dissipação, pulverização*. Optei pela palavra *disseminação* que pertence ao vocabulário botânico (assim como *raspyliénie*, em russo).

B.: Marcadé traduz *disseminação* como *pulverisation: et grâce à la forme humaine elle a pulvérisé... – fr. pulvérisation (éparpillement) – fr.(1); a dissocié – fr. (2); pulverizacion – esp.; dissipation – ingl.*

pictóricas de cor se regulam por ele em várias formas, linhas, planos; ao mesmo tempo, ele cria as formas, os elementos separados dos sinais delas, alcançando a união das contradições em sua superfície pictórica. Assim, a constituição dos contrastes das formas conduz a um único consenso do corpo da construção, sem o que a criação é impensável.

Toda a criação tanto para a natureza quanto para o artista, e para qualquer ser humano criativo, reside na tarefa de construir um instrumento para a superação do nosso avanço infinito e, somente através da representação dos sinais de nossa criação, progredimos e afastamo-nos do ontem. Por isso, inventando o novo, nós não podemos instituir uma beleza eterna.

Por mais que tentemos deter a beleza da natureza, não estamos conseguindo interrompê-la, e não estamos conseguindo pois nós mesmos somos a natureza e aspiramos à mais rápida partida, à transformação do mundo visível. A natureza não quer a beleza eterna, e por isso muda as formas e extrai cada vez mais novo daquilo que já foi criado.

Crescemos e nosso crescimento muda seu aspecto. Assim seria impensável voltar ao passado, e nenhum pensamento, nenhuma tentativa consegue realizar o retorno para trás⁴², e caminhar na arte sob a bandeira⁴³ do passado ou alcançar hoje o que foi alcançado ontem, pois a vida cresce e seu crescimento é visível nas novas formações da forma em crescimento. A nova forma contém, em si mesma, a diferença <<da vida>> do estágio anterior. Parece que a natureza está igual, que as paisagens são as mesmas do ano passado, ou de dez anos atrás, que o sol brilha igualmente e faz crescer as ervas, os bosques, as flores.

Porém, aumentando o espírito da observação, veremos que acontece bastante desigual na natureza⁴⁴. Veremos que, em meio dos campos, cresceram⁴⁵ as aldeias, entre elas cresceram as cidades. Ali estão os templos, os palácios, as fábricas, os monumentos.

⁴² **A:** Aqui Maliévitch apela à linguagem coloquial: *retorno para trás*, e utiliza a duplicação do significado.

⁴³ **B.:** *sous l'étendard – fr.(1); sous la bannière – fr. (2); under the flag – ingl.*

⁴⁴ **A:** Nesta frase nota-se a ausência do substantivo na oração subordinada.

⁴⁵ **A:** O uso dos tempos verbais em português segue o original russo.

Em meio dos campos passaram ferrovias, correm locomotivas; aos rios saíram barcos, navios; pelas ruas das vilas e das cidades correm automóveis, pessoas florescem com vestidos novos. Cada dia nos traz o novo, e é por isso que a natureza é desigual e é desigualmente belo o aumento das formas novas - cada aumento nos dá a impressão nova, as belezas novas.

A cada dia a natureza sai mais e mais do velho mundo verde, de carne e de osso, e chegará a tal momento que o mundo verde irá se findar como se findou a paisagem das primeiras épocas. E se pudéssemos nos transportar para uma das épocas primárias do desenvolvimento do nosso globo terrestre, notaremos⁴⁶ a diferença. A diferença segue para frente cada vez mais e, pouco a pouco, é substituída por um mundo novo. Um quadro novo se constrói e por meio de um ato estético novo. Nascem novos animais dentro de nossos hangares modernos, se coloram de jeito que gostamos e se lançam para o mundo.

Passaram várias épocas da reorganização mundial, surgiram todos os organismos possíveis, e o renascimento provém da única fábrica do crânio terrestre; dele retiramos os corpos cada vez mais novos e enxergamos nestes, ao invés da invenção da natureza, a nossa própria invenção, da qual queremos nos apropriar tentando nos arrancar dos braços da natureza e construir um mundo novo que me pertence. Caminho a uma natureza nova, mas será que a natureza me arranca, e não seria eu quem florescia antigamente com o mundo verde e com tudo que vejo, e será que sou eu o crânio terrestre novo, no cérebro do qual se cria a florescência nova, e não será o meu cérebro que cria consigo a fábrica de fundição, da qual corre o novo e transfigurado mundo de ferro, e voam as vidas que chamamos de invenções, como se fosse da colméia da universalidade⁴⁷.

⁴⁶ **A:** No texto original nota-se a discordância temporal. Maliévitch usa o Futuro do Indicativo, ao invés do Futuro do Conjuntivo.

⁴⁷ **D.:** Metáfora. Nikolai Fiódorov usa as metáforas de colméia, de rainha-mãe, de enxamear nos trabalhos filosóficos. A imagem de abelhas é comum para a cultura européia (na *Oresteia*, p.ex., as abelhas desempenham um papel importante). No começo da década de 1910, na Rússia, é publicado em russo o tratado filosófico de Maeterlink *A vida das abelhas* (1901). As ondas radiofônicas, as frequências, os fios elétricos, o chiado do rádio que se parece com o enxamear das abelhas são metáforas permanentes na poesia futurista, na obra de Blok e Briússov, entre os outros. Em *Era uma vez* Víctor Chklóvski escreve sobre isso: “Blok já estava doente. Contava baixinho que dentro das profundezas enormes do espírito “rodam as ondas sonoras semelhantes às ondas de transmissão que abrangem o universo: ali passam as oscilações rítmicas, semelhantes aos processos que formam as montanhas, os ventos, as correntes marítimas, o mundo vegetal e animal” (Chklóvski, V. *O Placar de Hamburgo (Gámburgski stchiot)*, 2000, São Petersburgo: *Limbus*. P.441)

Nós não podemos vencer a natureza, pois o ser humano é natureza, e não quero vencer, mas quero a florescência nova. E o fato de eu querer isto é a negação do anterior⁴⁸ e, como a arte é uma das partes da soma⁴⁹ geral da cultura dos instrumentos da natureza, ela também deve se livrar do passado, pois não alcançará o crescimento das conclusões criativas. A arte deve crescer junto ao caule do organismo, pois sua função⁵⁰ é decorar o caule, lhe dar a forma, participar da racionalidade⁵¹ de seu destino.

Todavia, na arte acontece, freqüentemente, um protesto do velho ato estético que se apropria⁵² da razão. Esta última, ao se acostumar com o ato estético do antigo, deduz as conclusões lógicas de que tudo aquilo que a arte tenha feito é belo, bom e moderno, mesmo quando trata do mundo antigo. Por isso os pintores se agarram tão obstinadamente ao antigo, e por isso também não está aceita a nova soma dos sinais da arte de hoje. Seguindo o velho ato estético, a arte não participa da construção do mundo de hoje.

Quando a natureza, ao longo de suas perfeições, alcançou em si o organismo humano como um instrumento perfeito, ela por meio deste passou a criar um mundo novo, o organismo férreo de hoje que possui uma grande identidade com o mundo de carne e de osso. Podemos comparar um aeroplano a um pássaro que se reproduz em várias espécies dos pássaros férreos e das libélulas; os trens parecem com as serpentes e dividem-se em espécies, de mesmo jeito que as serpentes. Veremos qual é a perfeição alcançada pelo ser humano dentro da arte e, e então, como devem estar afiados todos seus instrumentos de sua

E mais: “Nós (*OPOIAZ*) contrapúnhamos nossa compreensão da literatura às teorias dos simbolistas – de Briússov, Viatchiesláv Ivánov, Andrei Biély. Segundo a teoria deles, a importância da obra literária reside na transformação da vida num enxamear das concordâncias. O simbolista não queria desenhar o modelo, mas sim aquilo que se esconda atrás do modelo. Movendo a fonte da luz, o simbolista utilizava o enxamear de sombras e de reflexos para a revelação do mistério. Para o simbolista, o “mistério” é, além de uma adivinhação do mundo, o próprio mundo, a entrada. O enxamear dos símbolos deveria ser a revelação de um sentido de vida oculto, transcendental, misterioso e místico”. (P.446).

B.: *la ruche de l’universalité* – fr.(1,2); *the hive of universality* – ingl.

⁴⁸ **B.:** *de ce qui précède* – fr.(1,2); *of the past* – ingl.

⁴⁹ **B.:** *l’assemblage* – fr. (1), *complex* – ingl.

⁵⁰ **B.:** *affaire* – fr(1), *mission* – fr. (2); *concerne* – ingl.

⁵¹ **B.:** *tselesoobráznost* – em russo; *a ce qui est conforme* – fr.(1); *rationalité* – fr. (2); *purpose and function* – ingl.

⁵² **B.:** *s’empare* – fr.(1,2); *has conquered* – ingl.

arte geral para que o quadro⁵³ de seu novo mundo esteja perfeito em todas as relações, como em todas as artes científicas e artisticamente criativas. Tudo que o humano cria é um detalhe, é um elemento de seu quadro geral coletivo do mundo.

Além de alcançar a arte perfeita da construção mundial, de suas metamorfoses modernas do quadro mundial, o ser humano também aspira alcançar a união dentro do mundo transformado, e ao transformar o mundo animal priva-o de razão. O movimento do novo mundo animal encontra-se dentro do meu cérebro, e como no centro criativo único. E os animais novos do mundo moderno correm e fazem aquilo que eu e a minha natureza precisamos. Assim alcanço uma grande economia das forças enérgicas⁵⁴ que estão sendo despendidas, nada economicamente, dentro do mundo verde e animal. Aspiro à centralização para que eu possa dirigir o mundo, todos seus detalhes, e também caminho à transformação, pois muito do mundo animal tem se guardado dentro de mim. Transformando o mundo, caminho à minha transformação e, talvez no último dia da minha reorganização, passarei para uma forma nova, deixando minha imagem atual no mundo verde animal que se extingue.

Com minha existência nova, interrompo a prodigalidade da energia da força racional e interrompo a vida do mundo verde animal. Tudo estará se dirigindo à união do crânio da humanidade, como ao instrumento perfeito da cultura da natureza.

Por isso, aquilo que se constitua, é necessário que seja constituído em união da cultura geral do movimento contemporâneo do mundo.

Assim que os organismos primitivos alcançaram o ser humano como um instrumento da cultura nova dentro da natureza, o ser humano passou a conhecer o mundo, e um dos meios de conhecimento foi a soma dos sinais, como acontece quando pesquisamos e esboçamos aquilo que vimos. <Isto é óbvio> nas representações que nos chegaram, nas quais o ser humano das cavernas via o mundo primitivamente. Mas as

⁵³ **B.:** *le tableau* – fr.(1,2); *image* – ingl.

representações primitivas, nas quais reconhecemos as identidades, já foram a perfeição. Antes das representações primitivas, existiam as linhas mais confusas como notamos entre as crianças. Inicialmente, a representação se expressa através do movimento das linhas – no nodular⁵⁵, no espiral, depois as retas – a espessura, o volume, etc. – passam para o esquema dividido em ponto: em cabeça, ou em círculo pequeno e cinco palitos que expressam o tronco, as pernas e os braços. Obviamente, o ser humano das cavernas também caminhava nesta direção. Desenhava suas representações nas paredes das cavernas, nos utensílios, servindo⁵⁶ ao mesmo tempo de embelezamento. Dirigindo seus conhecimentos através das representações, <ele> simultaneamente afirmava em si o princípio artístico que, após a obtenção dos novos meios do conhecimento do mundo, se desenvolveu numa arte puramente artística.

Através do conhecimento científico do mundo por meio do procedimento representativo formou-se na arte o caminho do naturalismo. Seu objetivo estava na maior aproximação ao modelo⁵⁷, e na expressão deste ao estado natural. E na medida do conhecimento e da pesquisa a naturalidade também ficou mais nítida. A primeira representação sistemática serviu de carcaça para pendurar os resultados do conhecimento da natureza e, através de um caminho longo de pesquisa, a arte alcançava a perfeição de transmissão da natureza, e a representação do ser humano a refletia com a identidade total, assim como o espelho reflete. Os gregos e os romanos e outros alcançaram uma grande maestria e uma experiência de pesquisa⁵⁸, e exemplificaram melhor sua arte expressando o exterior do ser humano tal como o interior, revestindo-o com a beleza estética e artística.

Mas é equivocado pensar que a maestria e a plenitude da arte foram completas e, por força disto, precisamos dirigirmo-nos a elas e alcançar a mesma arte nas operações com as formas da modernidade. A arte caminha incansavelmente, e muito foi conhecido após os gregos e os romanos, está sendo conhecido agora e será conhecido depois de nós. A vida

⁵⁴ **B.:** *énergiques* – fr.(1)

⁵⁵ **B.:** *nodoforme* – fr.(1); *nodal* – fr. (2); *knotted* – ingl.

⁵⁶ **A:** A discordância dos tempos segue o original russo.

⁵⁷ **B.:** *natura*; *nature* – fr.(1,2), ingl.

crece por meio das formas novas. E a cada época são necessários a arte, o meio e a experiência novos. Aspirar à velha arte clássica iguala-se a aspiração do moderno Estado econômico à economia dos Estados antigos. Não enxergar o mundo moderno por seus avanços, é o mesmo que não participar do triunfo moderno das transformações. Dentro de nossa natureza os seres vivem do mundo antigo, mas nós não lhes damos importância, seguimos nosso caminho e, no final, nosso caminho os exterminará.

Evidentemente, é possível tratar os temas do passado e mostrá-los ao mundo moderno, mas por causa disso a vida de hoje não desviará seu curso e os automóveis não se converterão em carruagens, os aparelhos telefônicos não desaparecerão e os submarinos não se transformarão em navios dos gregos clássicos. A vida nova faz dar à luz⁵⁹ à arte nova. E se nós estivermos apoiados no fato que a beleza é eterna, então, dentro da vida moderna haverá beleza nova. Se nos clássicos está a beleza, então, com efeito, antes deles também estava, assim como depois. E agora dentro de nossa vida nova encontramos as belezas novas porque as formas novas se manifestaram. Não há nada no mundo que não tenha se baseado no mesmo, e por isso não há uma única beleza eterna. Existiam várias belezas, festas e comemorações: de *Perun*⁶⁰, de *Cupála*⁶¹ e <existiu> o Coliseu dos gregos e dos romanos, mas nós temos os triunfos novos e a arte nova – o triunfo do hangar. A este não combinam as *Vênus de Milo* e os *Apolos* clássicos. O hangar tem seu próprio mundo e sua própria grande arte e pintura⁶². Podemos admitir que o artista está livre e que ele pode partir para vários séculos, para os países de mundos vivos e mortos. Porém, se destes países

⁵⁸ **B.:** *Les Grecs et les Romains, et d'autres, ont atteint une grande maîtrise et une grande expérience dans les recherches et ont donné...* - fr.(1); *The Greeks, Romans, and others achieved great proficiency in their studies, and...* - ingl.

⁵⁹ **B.:** *fait naître aussi* – fr.(1); *donne le jour* – fr.(2); *give birth* – ingl.

⁶⁰ **C.:** *Perun*, nome indo-europeu do deus do trovão. É o esposo da deusa da terra. É o deus da guerra. Os eslavos não o associavam com a fertilidade. O culto de *Perun* é forte nos locais onde existe uma organização social injusta e, conseqüentemente, as condições favoráveis a uma guerra. Vladímir I (?-1015) entrega ao *Perun* o papel da divindade suprema e denomina o panteão dos deuses: *Mókoch* (deusa-mãe), *Dajbog* (deus da luz), *Stribog* (deus do céu), *Siemágr e Khors* (deus do sol). O culto de *Perun* é forte precisamente em Kíiev, pois a imagem de *Perun* está relacionada com a imagem do ferreiro mágico que possui a força mágica. *Kiy*, em eslavo antigo, significa um martelo; *kudiévník* (o mago), *kovat* (forjar), *kudiesá* (os milagres) e Kíiev possuem a mesma raiz etimológica. O ídolo de *Perun* foi feito de madeira, com o cabelo e o bigode banhados em ouro. Com a cristianização (988-989), Vladímir I realiza uma despedida solene de *Perun* - seu ídolo está baixado às águas do rio Dniépr e doze guerreiros acompanham-no até o pedral do rio.

⁶¹ **C.:** Personagem da mitologia eslava, representada como uma jovem distribuindo as flores. Após a cristianização, *Ivan Kupala* é festejado no dia 23 de Junho. É uma festa solar, semelhante a festa brasileira de São João.

efetivamente for trazida para nosso mundo moderno uma bicicleta de madeira ou um traje de Ramsés II, nós, possivelmente, penduraríamos o traje no vestuário do Teatro Artístico⁶³ e a bicicleta entregaríamos para o museu, mas com isso nada mudaria na rua e nem se embelezaria. Os próprios mestres da Grécia, do Roma e de outros países nunca aspiraram à cultura do passado. Foram os intérpretes, os ilustradores daquela vida dentro da qual viveram, aspiraram à complexidade na arte quando a vida se revelava complexa e, com sua cultura, não alcançaram mais do que a vida que os cercava, e sempre serão um dos pontos na linha do desenvolvimento da cultura nova e da mudança da antiga. Aconteceram muitas mudanças, e seguem a única linha magistral do desenvolvimento da transformação vital. No entanto, os pontos notáveis da cultura da arte advêm⁶⁴ daquela força artística que realizou as novas somas⁶⁵, como o conhecimento do movimento mundial, e criando delas um patamar dentro da cultura do movimento geral da contemporaneidade.

Notamos na arte a aspiração ao primitivo, à simplificação do visível, e nomeamos tal movimento de primitivo mesmo quando sucedido em nosso mundo moderno. Muitos relacionam Gauguin à aspiração primitiva, ao pré-histórico⁶⁶, mas isto não está correto. No nosso século, o primitivo na arte não pode existir, pois ultrapassamos o primitivo da representação pré-histórica⁶⁷ e o primitivismo aparente é uma aproximação nova ao movimento contraprimitivo. Em sua essência, tal tem um movimento contrário – é a decomposição, a disseminação do concentrado⁶⁸ em elementos separados, é a aspiração de se livrar da escravidão da identidade objetual⁶⁹ da representação, da idealização e da consagração⁷⁰, visando alcançar a criação espontânea. Quero ser um feitor⁷¹ dos sinais novos de meu movimento interno, pois dentro de mim está o caminho do mundo e não quero copiar e deformar o movimento do objeto e de outras variedades das formas da

⁶² **B.:** *khudójestvo* - russo; *esthétique* – fr.(1)

⁶³ **B.:** *d'un théâtre d'art* – fr.(1); *Théâtre d'Art* – fr.(2); *arts theatre* – ingl.

⁶⁴ **A:** Sigo sintagma do original russo.

⁶⁵ **B.:** *assemblages* – fr.(1); *concepts* – ingl.

⁶⁶ **B.:** *originel* – fr.(1); *préhistorique* – fr.(2); *primeval* – ingl.

⁶⁷ **B.:** *originelle* – fr.; *we have passed through the primitiveness of the prehistoric drawing* – ingl.

⁶⁸ **B.:** *rassemblé* – fr.; *of what was collected* – ingl.

⁶⁹ **B.:** *figurative* – fr.(1); *objective* – fr.(2); *figurativa* – esp.; *objective* – ingl.

⁷⁰ **B.:** *Prietvorienie*, em russo. *Simulation* - fr.(1,2); *pretence* – ingl.

⁷¹ **B.:** *diélatiel*; *faiseur* – fr.

natureza. Mas Gauguin, sem encontrar uma forma para as cores que fervilhavam dentro do caldeirão de seu cérebro, foi obrigado a encarná-las no mundo da ilha de Taiti, visível para si.

O primitivismo aparente de muitos pintores contemporâneos é a aspiração à redução das formas a um corpo geométrico; e, a esta geometrização apelava e <a> sinalizou⁷² Cézanne através da redução do modelo ao cone, ao cubo e à esfera⁷³.

A nova complexidade do caminho moderno da arte, da redução consciente aos meios científicos geométricos, tornou-se uma evidência necessária dentro da criação do sistema do movimento do desenvolvimento das novas construções clássicas, dos movimentos intuitivos ligados ao andamento geral do desenvolvimento mundial.

Isto resulta⁷⁴ na disseminação de todas as riquezas obtidas nos elementos para uma nova formação do corpo. Tanto com as conclusões novas tão de caráter estatal-econômico, quanto com as da arte, é possível instituir um ponto novo da cultura do dia moderno.

As obras de Cézanne são relacionadas com o primitivo, mas Cézanne não pensava e não construía suas obras por primitivismo por inabilidade; ele conhecia o primitivo pré-histórico, os clássicos, os pseudo-clássicos, os realistas, os impressionistas, e sabia sobre quais fundamentos edificar seu trabalho. A consciência de Cézanne na pintura é mais brilhante que a de seus precursores. Cézanne dizia: “Edifico o modelo sobre a geometricidade⁷⁵ e reduzo-o à geometrização, não enquanto simplicidade, mas enquanto

⁷² **A:** Pretérito Perfeito e Imperfeito juntos no mesmo sintagma – como no original russo.

⁷³ **D.:** Chklóvski escreve que este método fora usado por Piotr Tchistiakov (1832-1919), professor da Academia de Belas Artes de São Petersburgo. Muitos pintores que se destacaram no cenário artístico do final do séc. XIX – começo do séc. XX (Mikhail Vrúbel, por ex.) foram seus alunos.

Vale notar que Cézanne não menciona cubo, mas cilindro, cone e a esfera. Em Maio de 1915, Maliévitch escreve para Mikhail Matiúchin: “A cortina representa um quadrângulo negro, germe de todas as possibilidades que recebe durante seu desenvolvimento uma força assustadora. Ele é o progenitor de cubo e de esfera, suas decomposições carregam uma surpreendente cultura pictórica...” (Cito por Maliévitch, K.S. *Cartas a M.V. Matiúchin (Pisma M.V.Matiúchinu)*// Publicação de E.F.Kovtun// Anuário do setor de manuscritos da Casa Púchkin, 1974 (*Iejegódnik siéktora rúkopiesei Púchkinskogo doma, 1974*). Leningrado. Seção de Leningrado da Editora Ciência (*Nauka*), 1976. P. 180).

⁷⁴ **B.:** *On obtient une sorte de la pulvérisation – fr.; Nous obtenons une sorte de dissociation – fr.(2); There results a kind of dissipation – ingl.*

⁷⁵ **B.:** *géométrisme – fr.(1); le principe géométrique – fr.(2); geometrismo – esp.; geometric principles – ingl.*

evidência da expressão do plano do volume da linha reta e curva, como seções das expressões pictórico-plásticas”⁷⁶. Tendo a consciência da necessidade de tal ato, <ele> não pôde, todavia, alcançar a expressão das construções plásticas pictóricas sem o fundamento objetual, mas colocou a indicação, o destino que se desenvolveu na grande corrente do cubismo.

Parece que aperfeiçoar aquela grande arte clássica, a aba na qual muitos quiseram segurar, seria perfeitamente lógico e até necessário. E rezam como se fossem pecadores para alcançarem um igual reino do céu – mas não acontecerá isso, pois as superações novas no caminho vivo exigem uma perfeição diferente. No caminho novo, o naturalismo, enquanto conhecimento, deixa de ser essencial, e a ilustração do caráter é descartada, as exigências novas das expressões puramente pictórico-plásticas sem-sujeito e sem-objeto⁷⁷ passaram a ser o alvo. Ficou claro que esquartejar a natureza morta em harmonia estética natural não tem importância alguma, tornou-se clara a causa da combinação da composição da natureza morta por meio de vários objetos. Os objetos arranjavam-se por meio da lei da combinação da forma, da fatura⁷⁸ e da cor, mas não se tinha consciência disso e se achava

⁷⁶ C.: Bernard E. *Cézanne*. Tradução de francês para russo de P.Kontchalóvski. Moscou, 1912. Carta para Bernard de 15 de Abril de 1904.

⁷⁷ B.: *sans sujet et sans objets – fr.; subjectless and objectless – ingl.*

⁷⁸ A, D.: O termo *fatura* foi introduzido por David *Burliuk* no artigo sobre o cubismo - *Uma bofetada ao gosto público*, Moscou, 1912. Em 1914, Vladímir Márcov publicou livro *Fatura* (São Petersburgo: *União da Juventude*, 1914), no qual descreveu vários tipos de fatura, a importância deste meio artístico e sua aplicação nas artes. Traduzi *faktúra* como *fatura*. Assim, ao meu ver, o sentido deste termo, que ao mesmo tempo significa a textura e a feição, fica mais claro. Os tradutores das versões francesa e inglesa optaram pela transmissão de um dos significados – a feitura (*la facture*, fr.) ou a textura (*texture*, ingl.).

Sierguéi Makóvski, um importante ensaísta, escrevia sobre o conceito de *fatura*, criticando bravamente a arte moderna:

“... Antigamente a fatura significava a natureza do material pictórico: aquarela, têmpera, óleo, etc.; e a maneira usada pelo pintor ao por as pinceladas na tela: na pintura de óleo com as camadas finas ou espessas, com as pinceladas miúdas ou largas, com o pincel fino ou grosso, com a espátula, etc. Por isso, ninguém nunca teve a idéia de comparar a fatura de Rubens com a fatura de um pedaço de madeira polida ou com a tirinha de papel de jornal! Menos ainda, exigiam do pintor a “variedade das faturas” numa obra, ou seja, a variedade do caráter da superfície (a execução de uma parte do quadro com a fatura de óleo e de outra de “jornal-papel”, “polida de madeira”, ou quaisquer outras). Pelo contrário, da superfície da tela exigiam a uniformidade possível. Cada polegada do quadro, selada pelo autor, tinha que estar em harmonia com o resto da superfície que nem a unidade de um só tecido precioso. E hoje, ao contrário, a diferenciação das faturas numa obra é vista como um mérito. E pela fatura compreendem “o caráter de qualquer superfície”, mesmo que esta em nada depende do autor: “a fatura da folha do jornal”, “a fatura de um pedaço de madeira...” (Makóvski, S.K. *Pintura distraída da natureza: a esquematização e a decomposição da forma. //As últimas*

que é necessário transmitir a diversificação através de vários amontoados de objetos e, visando isso, se perdia o verdadeiro significado; contudo, o verdadeiro se baseia naquilo que é combinar as diversificações das linhas, o volume, o plano, a cor – as faturas deles dentro de um corpo como tal⁷⁹. Mas não se podia criar um corpo como tal, pois não havia a saída criativa. Os objetos, os gêneros, o histórico, o geográfico seguravam-nos, e vestíamos todas as formas visíveis somente com a arte pictórica⁸⁰. Sendo assim, um vaso, umas pêras, um retrato, umas voblas⁸¹ e uma Vênus pintados apresentam-se como um valor diferente.

No entanto, engastando os objetos com as molduras artísticas de sua instituição estética, não conseguiremos dar a formação nova dos sinais, decorrentes de nosso cérebro criativo. Nossa vontade está presa às invenções de natureza e de técnica, e esperamos que as formas escorrerão de seu álveo, e anotamos nas telas, na memória das gerações - talvez isto seja preciso enquanto arquivos de vários acontecimentos do passado. Mas na vida real as formas criativas se compõem, assim como a arte deve compor suas formações. (No sentido da decoração artística das formas utilitárias, nós também apelamos à natureza, às flores, aos insetos, aos animais e, de seus corpos, criamos os ornamentos para as decorações: decoramos com os leões, com os cavalos o portal, nos pratos desenhamos as flores, enquanto temos que inventar uns sinais-formas absolutamente novos para as decorações). Logicamente, isso estaria ligado à composição criativa de portal, de prato e de outros objetos.

A intuição empurra a vontade para o princípio criativo. E, para chegarmos até ele, é necessário se desamarrar do objetual, é preciso criar sinais novos, e lançar a preocupação

conclusões da pintura. (Berlim, 1922)// *Questões da construção, do ritmo e da fatura no quadro.* Moscou: República, 1999. P.275)

B.: *la facture – fr.(1); la texture – fr.(2); la factura – esp.; texture – ingl.*

⁷⁹ **D:** A coisa como tal, a palavra como tal é um dos princípios mais importantes da poesia transmental. Na primavera de 1913, *Krutchônnykh*, seguindo o conselho de Nikolai Kulbin e junto a ele, publica a *Declaração da palavra como tal*, onde pela primeira vez proclama a língua transmental, as características e a justificação desta (Jaccard, J.-Ph. *Daniil Kharmis e o fim da vanguarda russa*, São Petersburgo, ed.: *Projeto acadêmico*, 1995. P.17).

B.: *un tant que tel – fr.; as such – ingl.*

⁸⁰ **B.:** *khudójiestviennoie isskústvo - russo; l'habileté artistique – fr.; arte habilidoso – esp.; artistic quality – ingl.*

⁸¹ **C.:** Peixe cip desta rino defumado e seco ao sol.

sobre o objetual na arte nova, na fotografia, no cinematógrafo. E devemos criar, como em nossa vida técnica.

Ao chegar à anulação total do objeto na arte, entraremos no caminho criativo da invenção de formações novas, evitaremos qualquer malabarismo com objetos diversos sobre o cordão da arte - no que todos se exercitam hoje e almejam arrastar a escola das artes plásticas.

Crianças seguem pelo caminho do conhecimento pré-histórico primitivo do mundo através das representações, realizam a mesma evolução em pequena escala. Nas escolas aspiram conduzi-las ao farol único da Grécia e de Roma, e usam todos os meios para que elas sigam até este farol e não desviem para algum caminho “incompreensível”. As crianças desenham quase que tudo e, na medida do crescimento e do conhecimento do mundo por meios diferentes, a percentagem dos que desenham se reduz gravemente e alcança não mais que um por mil ou mais. A arte plástica permanece entre algumas, já sob a forma de pintura, e de ato estético; preocupando-se com o expressar do objeto ou do retrato em combinação harmônica das relações pictóricas, e não com o expressar do pictórico no objeto, mas com o engastar num quadro. O pintor possui esse objetivo fazendo as operações com a natureza, - em tal ação não vemos a criação, da qual poderia também participar o pitoresco⁸². A constituição do sinal criativo, daquilo que será um quadro vivo, será membro vivo de todo mundo vivo, enquanto qualquer representação da natureza dentro da moldura artística estará se assemelhando a um defunto decorado com as flores vivas.

A pintura serve somente de meio para adornar as formas utilitárias criativas da natureza predestinadas aos <objetivos> técnicos. O pássaro está emplumado com as plumas coloridas, a borboleta colorida com um desenho, ornamentada, o automóvel está pintado, a casa pintada e colorida, o ser humano se ornamenta⁸³ com trajes coloridos, mas a função dele como uma forma foi a superação técnica intuitiva do movimento infinito da natureza.

⁸² **B.:** *kartínnost*- russo; *le caractère imagé* – fr.; *picturesqueness* – ingl.

⁸³ **B.:** *uzórit*- russo; *se décore* – fr.(1); *agrément* – fr.(2); *adorns* – ingl.

A construção e o sistema do objeto⁸⁴ são sinal de uma superação já realizada, pois a constituição da forma já é um movimento que supera. E o sistema do organismo é, junto à arte e à pintura uma simetria nova da disposição dos elementos, por isso, é única e ininterrupta. A pintura⁸⁵ como tal não pode ser superior e acima de tudo. É um apêndice da forma e, separadamente, não possui tempo nem espaço, e surge, quando dentro do tempo e do espaço surge a forma criativa da invenção.

A evolução na arte segue mais e mais para frente, pois tudo no mundo se movimenta, e nem sempre na arte acontece a evolução, mas também a revolução.

Cubismo e futurismo foram os movimentos revolucionários dentro da arte que também anteciparam a revolução da vida econômica e política do ano de <1>917.

A evolução e a revolução dentro da arte têm um único objetivo - atingir a criação única, a constituição dos sinais - em vez da imitação da natureza. É possível indicar as obras de Cézanne como um movimento brilhante.

*Cézanne, um indivíduo proeminente e consciente, teve consciência da causa da geometrização e não inconscientemente nos indicou o cone, o cubo e a esfera como as espécies características, sobre os princípios das quais era preciso edificar a natureza, ou seja, levar o objeto às simples expressões geométricas.*⁸⁶

Cézanne, podemos dizer, é uma interpretação final do mundo à imagem e semelhança do mundo de relações e tarefas clássicas: com ele acaba a arte que aprisionava nossa vontade à arte plástica de objeto, obrigando a caminhar na retaguarda das formas criativas da vida. Cézanne foi solitário e tinha que trabalhar e permanecer em

⁸⁴ **A:** *Vestch, priedmiot, ob'iekt* estão traduzidos como o *objeto*. Aqui trata-se de *vestch* - literalmente, uma coisa.

⁸⁵ **B.:** *khudójestvo*- russo; *habileté artistique* – fr.(1); *l'art* – fr.(2); *art as such* – ingl.

⁸⁶ **C.:** Em 1920, em Petersburgo, publicaram a brochura de Maliévitch *De Cézanne ao Suprematismo. Ensaio crítico (Ot Sezanna do supriematizma. Kritítcheski ótcherk)*, na qual entraram uns fragmentos grandes da

desfavor dos críticos franceses e russos por muito e por um longo tempo: o estigma do charlatão e do propagandista⁸⁷ foi cunhado por eles, foi estampado nos lençóis dos jornais.

Das exposições expulsavam-no, como costuma acontecer. Hoje em dia a crítica trata-o com respeito e põe-no sobre o pedestal e vejo-me obrigado a passar vergonha por causa dos camaradas que criticavam Cézanne, Millet, Courbet e outr<os>. Mas a lição não foi apreendida⁸⁸. O novo movimento da arte assedia a crítica – cubismo, futurismo, suprematismo, e ela lhe dá as mesmas insígnias de charlatanismo (veja “Rússkiie Viédomosti” (As Notícias Russas), a crítica de Ossórguin, “Rietch” (A Fala) de Benois, - Izviéstiia (As Notícias), Mosc<<ou>>, Centro do Com.<<itê>> exec.<<utivo>>,RSFSR, N84 de 1919)⁸⁹. Mas a arte dos novadores⁹⁰ se acostumou e segue seu caminho, e um dia destes vencerá o cérebro crítico do pequeno-burguês e se afirmará fortemente como uma vida.

Sempre cobram da arte que seja compreensível, mas nunca cobram de si ajeitar a própria cabeça para a compreensão, e os socialistas culturalmente mais avançados estão no mesmo caminho, com as mesmas cobranças sobre a arte, como o comerciante que cobrava do pintor as tabuletas para que representasse compreensivelmente aquelas mercadorias que se encontram em sua venda. E muitos pensam, especialmente socialistas, que a arte serve para desenhar os pãozinhos compreensíveis, - também acham que os

edição de *De Sistemas Novos na Arte*, de Vítiébsk. Aqui, como em Maliévitch K.S. *OR*, M., 1995, o texto da brochura está destacado em itálico.

⁸⁷ **B.:** *rieklamist*- russo; *faiseur* – fr.(1); *amateur* – fr.(2); *artesano* – esp.; *sensationalist* – ingl.

⁸⁸ **B.:** *Mais la lesson n’a pas suffi* – fr.(1); *Mais cela n’est pas une réfèrence* – fr.(2); *But the lesson seems not to have learned* – ingl.

⁸⁹ **C.:** Trata-se de seguintes artigos: Ossórguin M.A *Da dança das bacantes*// *As Notícias Russas*, Moscou, 1916, 13 de Novembro; Benois Alieksandr *A última exposição futurista*// *A Fala*, Petrogrado, 1916, 9 de Janeiro. No jornal *Notícias do Comitê Central Executivo Omnirusso do Conselho dos Deputados Operários, Camponeses e do Exército Vermelho* (Moscou, 1919, N84, 18 de Abril, p.2) foi publicado o artigo de Gueórgui Ustínov *O comunismo e a arte*. Neste artigo a política do Comissariado do Povo para a Educação, a Arte e a Literatura foi fortemente criticada. Autor, dando o parecer sobre o quarto número do jornal *Arte* (Moscou, 1919, 22 de Fevereiro), entre outras coisas declarou: “Esta edição brilhante já é suficiente para afirmar, com precisão e sem possibilidade de errar, qual é a companhia que conduz esta edição revoltante e de charlatões”. *Jornal Arte* (Moscou, 1919) foi o órgão do Departamento de Artes Plásticas do Comissariado do Povo para a Educação. Cito por: Maliévitch K.S. *OR*, 1995. P.356.

⁹⁰ **B.:** *novateurs* – fr.(1,2); *innovators* – ingl.

*automóveis e toda vida técnica servem para o conforto do negócio econômico de comilança*⁹¹.

*Então, Cézanne deixou os fundamentos notáveis proeminentes da corrente cubista que floresceu na pessoa de Braque, Picasso, Léger, Metzinger e Gleizes na França; <esta corrente> foi lançada na Rússia com o destaque novo do aloguismo*⁹².

Porém, Cézanne deu impulso ao novo plano pictórico fatural como tal, levando a fatura pictórica da condição impressionista. Com a forma deu a sensação do movimento das formas ao contraste, o que é possível observar nas obras de Cézanne, onde todas as retas horizontais se dirigem quase que ao centro da linha vertical ou do plano pictórico, que todas as curvas arregaçadas⁹³ se agrupam contrastando com o plano pictórico ou com o volume e que o próprio objeto contrasta com o plano. Estas alusões, extremamente importantes para o futuro desenvolvimento do cubismo, não foram adotadas pelos cubistas como uma essência sujeita ao desenvolvimento. Nas profundezas da própria consciência os cubistas perceberam intuitivamente este esquema dos contrastes, mas só puderam realizá-lo através da tarefa acadêmica, aparentemente lógica, contida na plenitude completa do objeto representado. Como se deixando Cézanne de lado, eles passaram a tratar o objeto sob todos os lados. Raciocinavam que até agora os pintores transmitiram o objeto de três lados, usando a dimensão tridimensional, enquanto sabemos que o objeto tem seis, cinco, dez lados, e que, para transmiti-lo assim como se encontra na realidade, é preciso representar todos seus lados. O academismo dava-nos somente três lados das belezas do objeto, se for possível dizer assim, mas os outros lados dentro do quadro nos foram escondidos. Vemos a catedral por um lado, mas ela é bela de mesmo jeito por outro, terceiro lado, por fora é tão bela como por dentro. Consequentemente, diante dos cubistas surgiu uma grande tarefa acadêmica de alcançar a representação completa do objeto.

⁹¹ **B.:** *la cause économique nutritive – fr.(1); la cause économique et alimentaire – fr.(2); economic and basely material affairs – ingl.*

⁹² **D.:** Quadros alógicos do próprio Maliévitch pertencem ao período de 1913-1914. Atrás de um quadro deste período o artista escreveu: *aloguismo*. *Aloguismo* pode ser considerado *zäum* figurativa (ver verbete do Glossário, dedicada a *zäum*).

⁹³ **B.:** *froissées – fr.(1); écrasées – fr.(2); bent – ingl.*

Reprochando o academismo velho, disseram que representar os objetos somente dos lados que vemos é pouco, também tínhamos que representá-los do lado do saber. Sabemos que o samovar tem a chaminé e a grade, sabemos que dentro da catedral estão o altar, os arcos, e que se juntarmos todos os lados do saber e da visão teremos a plenitude real do objeto. Tal pensamento foi o momento do maior desenvolvimento do protocolo acadêmico no cubismo. Foi a aspiração da razão enquanto guardião lógico, que só fica na entrada como um guarda e teme que dentro da arte aconteça algo de não natural, tanto crê em que tudo que do modelo se desenha é natural, e ensinou-nos a acreditar nisso, esquecendo que seu crânio há tempo abandonou a naturalidade da natureza, pois é lhe dada a habilidade de andar, mas construiu para si um trem e quis até voar ao céu e isso contradiz a natureza. Os cubistas foram conduzidos pela naturalidade e passaram a construir os objetos de tal maneira, que todos os lados fossem visíveis. Até um certo grau foi possível igualar suas construções a um desenho técnico interessante - com os planos, os volumes, os cortes e as projeções. Cada um desses planos do automóvel, que é a máquina mais compreensível para nós, tornava-se incompreensível nos desenhos técnicos do engenheiro. <O mesmo> sucedia com os cubistas, uma vez que o objeto representado na tela para muitos se tornara incompreensível, pois o espectador não podia captar a unidade de todas as formas no total. Mas este ponto de vista não pôde persistir por muito tempo, logo o movimento puramente pictórico toma seu caminho criativo, recusando todos os objetos como tais. Revelou-se que a força não estava em transmitir a plenitude do objeto, mas, ao contrário, a disseminação e a decomposição em seus elementos constitutivos foram necessários assim como os contrastes pictóricos. O objeto analisava-se por meio da intuição como um conjunto das contradições da pintura e das linhas gráficas, que foram necessárias como material para a edificação de uma nova construção – pictórica, não restritamente utilitária técnica. E é por isso que, no início do desenvolvimento da primeira fase do cubismo, o modelo se reduzia à abstração, à simplicidade geométrica dos volumes. O rosto do modelo desenhava-se de frente e de perfil como as comparações contrastantes das variedades da forma descritiva.

Quando a consciência cubista conseguiu vencer a primeira interpretação lógica do objeto como deslocamentos⁹⁴ por meio de conclusões novas, que libertaram <a pintura> do objeto, os cubistas (a segunda fase) disseram que, se o pintor encontra poucas formas pictóricas, faturais, descritivas, volumétricas, lineares e outras dentro do presente objeto para basear sua construção, estaria livre para baseá-la em outras e juntar os elementos necessários, até que sua construção alcançasse a tensão necessária das condições harmônicas e dinâmicas. Em vista de tais conclusões, a primeira hipótese do cubismo sobre a interpretação plena de objeto foi anulada por uma nova conclusão lógica de que a revelação dentro do espaço dos tempos diferentes do objeto fora somente para construir sobre o plano a variedade das unidades em uma nova assimetria cubista da unidade.

Tal deslocamento do modelo serviu de revelação sobre o plano de várias formas do tempo, do momento quando foi assimilada a harmonicidade⁹⁵ nova e o sistema da construção, a nova conexão das retas, das curvas, do volume, do relevo, do contra-relevo, da cor, dos planos, da fatura e dos materiais como tais, e das possibilidades enumeradas surgiu um novo corpo material (a terceira fase) das expressões harmônicas cubistas no espaço. Na construção surgiram os dois momentos da estática visível e do movimento, enquanto aumento dinâmico das formas.

Antes do cubismo achava-se interessante o objeto como tal e como um conteúdo pictórico de determinada saturação fatural e da cor. <Os pintores> não podiam transmitir diferentemente o conteúdo pictórico, sem transpor toda a forma do objeto que punha obstáculos à expressão pura natural da pintura. Para os impressionistas o objeto serviu, igualmente, de ajuda na solução das operações puramente de luz.

A necessidade de transpor o objetual para a tela pictórica surge porque o pintor não tem a base, não domina a iniciativa da construção de um organismo puramente pictórico. Cézanne, apesar de ter uma sensação perfeita do pictórico no objeto, somente

⁹⁴ **A:** Termo *deslocamento* entrou em uso após a publicação do artigo de David Burliuk sobre o cubismo (em *Uma bofetada ao gosto público*, Moscou, 1912).

B.: *déplacements* – fr.(1); *un bond en avant* – fr.(2); *desplazamientos* – esp.; *displacements* – ingl.

⁹⁵ **B.:** *harmonicité* – fr.(1); *armoniosidad* – esp.; *harmony* – ingl.

deu pequenos deslocamentos da forma, mas não pôde dar uma construção puramente pictórica, ainda que, aspirando ao cone, ao cubo, à esfera, os indicou como as figuras das constituições organizacionais pictóricas.

Seu auto-retrato na coleção de S.I.Stchúkin, em Moscou, é a melhor obra pictórica⁹⁶. Não tanto via o rosto do retrato, quanto punha em suas formas o pictórico, que sentia mais do que via. Quem sente a pintura, vê menos o objeto; quem vê o objeto, menos sente o pictórico.

O eixo principal da construção cubista foi⁹⁷ a reta e a curva. À primeira <<reta>> seguiam outras retas formando um ângulo, e à curva, pelo contrário, seguiam as curvas; nestes eixos agrupavam-se as variedades das faturas pictóricas: da laqueada, da espinhosa⁹⁸, da opaca, distribuíam-se as colagens enquanto variedades faturais e descritivas; introduzia-se o gesso, a fatura que se corporifica⁹⁹, tudo se construía de maneira a ser possível alcançar o ritmo cubista de fatura e de forma, e também a unidade construtiva entre os elementos das formas pictóricas descritivas.

⁹⁶ **E.:** Auto-retrato de Cézanne (*Portrait de l'Artist*), cerca de 1885; óleo, tela; 45x37; provem da galeria de A.Vollard; a partir de 1908 está na coleção de S.I.Stchúkin; a partir de 1918 está no Museu da Nova Pintura Ocidental, Moscou; a partir de 1923 no Museu Estatal da Nova Arte Ocidental; hoje está na coleção do Museu de Belas Artes de A.S.Púchkin (*GMII*), em Moscou.

Em 1929, Maliévitch escreve o artigo *Forma, cor e sensação* para a revista *A Arquitetura Moderna*. Neste artigo ele analisa detalhadamente a obra de Cézanne: “Existe um auto-retrato de Cézanne magnífico em expressão da sensação pictórica. O auto-retrato não coincide com a realidade nas linhas da forma - da anatomia, nem na coloração do rosto. Consequentemente, não podemos chamar esta obra de auto-retrato. A forma do modelo e a reprodução são distintas, só restam o caráter e alguns indícios dos traços de rosto. De mesma maneira, e ainda em grau maior, se nota a divergência com o lado pictórico. O rosto está coberto com uma tal máscara de cor, que esta, duvidosamente poderia corresponder à realidade, e dar a sensação de corpo... Então, a realidade servia para Cézanne de forma para a expressão de sensações pictóricas, ao mesmo tempo, não sendo uma forma de sensação. O rosto de Cézanne era uma forma ocasional, a qual ele não atribuía a importância de valor acadêmico “com tal” (*kak tákovosti*). E que pegou como um caso para a expressão da sensação pictórica...”, cito por: *Paul Cézanne e a vanguarda russa do começo do séc. XX. Catalogo da exposição*. 1998. P.68-69.

Aparentemente, neste artigo Maliévitch não acrescenta nada à afirmação de 1919. Como nesta década (1919-1929) ele desenvolve a teoria do elemento adicional na pintura e se dedica à educação e à formação dos suprematistas, através da análise de sistemas pictóricos, inclusive a do Cézanne, pondo a teoria em prática, podemos supor, que, desde 1919, as formulações das características dos sistemas novos na arte não sofreram muitas revisões. Este fato confirma a importância do tratado e lhe atribui um valor de fundamento, sobre o qual Maliévitch edifica sua teoria do elemento adicional e dos sistemas.

⁹⁷ **A:** Sigo sintagma do original russo.

⁹⁸ **B:** *échardeuse* – fr.(1); *rugueuse* – fr.(2); *cardosa* – esp.; *prickly* – ingl.

Os cubistas, pela primeira vez, começaram a ver, a conhecer e a edificar conscientemente suas construções sobre a base da união geral da natureza. Não há nada dentro da natureza que não seja único, tudo se constitui de vários elementos e possibilidades de comparação. Peguemos uma lâmpada: constitui-se das unidades mais diferentes, tanto das formas, quanto das pictóricas. A constituição técnica criou o organismo da lâmpada, da massa das diferentes unidades separadas saiu um organismo vivo, não copiado de lugar algum; a construção cubista também se constitui das unidades mais diferentes numa organização determinada.

Se o objetivo da constituição do organismo da lâmpada foi a ignição, a iluminação, a constituição cubista foi a expressão da dinâmica, da estática e da simetria nova, que conduz à organização dos sinais novos e da cultura da metamorfose mundial.

Os cubistas não precisavam tratar o objeto e arrastá-lo para a tela com os conteúdos pictóricos ocasionais ali encontrados. Aquele que fazia os objetos não pensava em expressão do pictórico, mas pensava em sua função técnica e na superação do espaço por meio da forma, fixando com a representação do objeto a cultura da modernidade. O pintor também deve pensar sobre o pictórico, mas não sobre a técnica, deve construir um sistema pictórico como um corpo vivo.

A construção cubista aspira à economia negando a repetição de formas idênticas - a repetição da forma e da fatura enfraquece a tensão da construção; a expressão simples, a geometricidade dos volumes, planos, retas, curvas se revelam como economia, sem despencar nas combinações superficiais do modelo acadêmico em seu tratamento.

Ao construir a natureza morta, a constituição de objetos diferentes indica, precisamente, um tratamento não-consciente¹⁰⁰ da variedade das formas. As naturezas mortas compunham-se e constituíam-se por meio da sensação de cor, do pictórico, do estético. Dois, três objetos harmonizavam-se por meio do peso de cor pictórico e

⁹⁹ **B.:** *facture qui a du corps* – fr.(1); *texture corporelle* – fr.(2); *bodily texture* – ingl.

¹⁰⁰ **B.:** *inconsciente* – fr.(1,2); *unconscious* – ingl.

quantitativo, mas a harmonia de forma estava excluída, e todos os objetos dependiam da linha onde se encontravam, enquanto o cubismo examina todos os objetos como a soma.

O artista, o pintor absoluto, também deve revelar o corpo pictórico. Os cubistas, graças à disseminação do objeto, ultrapassaram o campo objetual. Inicia-se, a partir deste momento, a cultura puramente pictórica. A fatura pictórica começa a florir como tal, entra em cena não mais o objeto, mas a cor e a pintura. O cubismo liberta da dependência das formas circundantes criativas da natureza e da técnica, e coloca o pintor no caminho absoluto, inventivo, natural criativo. Ele não precisa do histórico nem do biográfico ou do modo de vida¹⁰¹ nem da esfera do retrato, uma vez que episódios e troféus da vida são preocupações dos fotógrafos, enquanto os pintores precisam criar as formas sempre novas e correr junto às invenções mundiais.

O cubismo, além dos conteúdos construtivos, arquitetônicos e filosóficos, possui a fatura pictórica variada. Examina-se a fatura pictórica não somente do óleo mas, além disso, do gesso, do estuque (como as correlações pictóricas e das cores), introduzindo também na edificação da construção o material, não somente como tal porém como constituição pictórica, de caráter múltiplo e individual da cor pictórica. Encontramos uma tábuca, pintada até à ilusão, com as peculiaridades patentes de extratos, ou inclusões naturais que se examinam como o folheado¹⁰², pictórico, fatural. E o desenho descritivo, o vidro, a lata, o cobre e outros materiais também são inclusos não como tais, mas como pictóricos.

Nem tudo que está pintado ao óleo é pictórico. Podemos pintar uma bacia de cobre bem areada que serviu como meio para a revelação pictórica de formas da bacia, de local

¹⁰¹ **A:** Em russo, *byt, bytovóie*, possui um significado amplo - desde a existência como tal, até a existência cotidiana. “A existência (compreende-se as condições, o modo de vida) determina a consciência”, - de Karl Marx, por exemplo. Às vezes, possui uma conotação pejorativa, como algo banal, inerente à filosofia de vida da pequena-burguesia. *Byt* é a economia doméstica, o do dia-a-dia, o prático. *Byt* é um dos temas principais da reflexão filosófica de Nikolai Fiódorov e dos formalistas russos (*A teoria do cotidiano literário - Tieória literatúrnnogo býta*, de Boris Eikhenbáum).

B.: *biographique-trivial – fr.(1); de la vie courante – fr.(2); commonplace – ingl.*

¹⁰² **B.:** *feuilleté – fr.; hojeado – esp.; painterly layers – ingl.*

do desenvolvimento da ação pictórica; pode ser pintada a bacia como tal - será transmitido o cobre, o material, nada havendo de pictórico.

O desenvolvimento da cultura pictórica dentro do cubismo alcançou um sistema correto; revelou-se aí a pintura e, através de si, ficou evidente a relação com o objeto, com a natureza e, através do sistema cubista, devemos cultivar as conclusões criando edificações construtivas pictóricas sempre mais novas.

Estudando o movimento pictórico dentro do cubismo achei que a cultura pictórica deve seguir pela via do sem-objetual, o que foi publicado por mim em 1915 num livrinho *Do suprematismo como de um novo realismo pictórico sem-objeto*¹⁰³. Colocando-se diante do sem-objeto, devemos construir uma nova forma pictórica, sem imitar as formas prontas e, conseqüentemente, já nos direcionamos ao caminho natural da criação, sendo que nada, em nenhum lugar do mundo pictórico, cresce sem sistema.

O pintor olha para o mundo não como para os objetos – os bosques, os rios como tais, mas olha como se fossem as plantas pictóricas, pois a pintura cresce por meio do bosque, da montanha, da pedra, etc. Para ele todas as variedades, os meios e as qualidades são nada menos que diferenças pictóricas. Por isso, na construção das formas pictóricas, é necessário um sistema de suas construções, a lei da correlação construtiva das formas. Assim que tal construção se erguer, expressará em si uma nova conclusão física e se tornará objetual, a par das plantas pictóricas omnimundiais.

Caso examinássemos o cubismo por meio do lado pictórico, encontraríamos um sistema riquíssimo de desenvolvimento da pintura em crescimento; sua construção se constitui pela distribuição das mais variadas formas das diferenças pictóricas. O ato pictórico floresce com as faturas diferentes – e com as de cores mistas, e com a de cor única, com a opaca, a brilhante, a áspera, a de camadas¹⁰⁴, a bordada¹⁰⁵, a transparente, a de vidro, etc.

¹⁰³ C.: Nome impreciso da primeira brochura de Maliévitch *De cubismo a suprematismo*, publicada no outono de 1915 (cito por: Maliévitch K.S. OR, 1995. P.356).

¹⁰⁴ B.: *en feuilleté* – fr.(1); *stratifiée* – fr.(2); *en forma de hoja* – esp.; *layered* – ingl.

As diferenças constroem-se na medida em que não debilitem umas às outras e, ao contrário, expressem com a maior evidência cada forma e fatura, procurando para isto não sua identidade, mas o contraste.

O cubismo não é a decomposição¹⁰⁶ da burguesia como os socialistas a entendem. O cubismo é um instrumento que dissemina as somas existentes das conclusões anteriores e dos aprisionamentos do lado criativo dos movimentos pictóricos - é a libertação do artista da submissão de imitação do objeto para uma invenção natural da criação.

O cubismo libertou os ramos pictóricos e, dentro da vontade do artista, a pintura passou a crescer. Assim como a natureza decompõe o cadáver em elementos, o cubismo decompõe as antigas conclusões pictóricas, e constrói novas conclusões segundo o sistema próprio. Faz assim a natureza, desligando e decompondo a cultura precedente, tirando suas conclusões e compondo a soma da nova conclusão da cultura. Nada se revela como ininterrupto, separado, vindo de alhures, mas tudo segue por uma única via e de um só caminho provém – o caminho das conclusões do movimento. Os grãos de areia soltos através de seu movimento formaram uma pedra, e a pedra que desmoronou da montanha com sua rotação propiciou o pensamento sobre a criação da roda. A roda deu a idéia da carroça, então, da disseminação da pedra advieram várias conclusões. As conclusões, dispersando umas às outras, formaram as conclusões novas das quais se constituíam as seguintes e, possivelmente, o movimento da pedra, através de um longo caminho da decomposição, resultou na disseminação das unidades que se expressaram na conclusão complexa do trem que, pela sua vez, entrou em contato com outras considerações dentro dos movimentos econômicos e outros. O corpo cubista edificado não é algo contrário à natureza, é uma conclusão nova das somas anteriores do movimento pictórico. Não possui nada do nacional, do geográfico, do patriótico nem do estritamente popular.

¹⁰⁵ **B.:** *en arabesques – fr.(1); ajoutée – fr.(2); patterned – ingl.*

¹⁰⁶ **B.:** Usei aqui a tradução literal - a *decomposição* em vez da *putrefação* - pois na continuidade do texto Maliévitche aplica várias vezes o conceito de decomposição no seu sentido físico natural.

Pois bem, se as nossas representações e a vontade foram atadas até hoje pela natureza, no sentido da imitação direta e da imitação por meio de vários tipos da estilização das transformações, então no cubismo nós conduzimos a uma unidade imediata com ela. A natureza exige isto, pois em nossas bocas cresce sua transformação.

Em geral, a intolerância ao novo é provocada porque chega a hora da morte da conclusão ainda viva; a soma do antigo deve se esparramar, pois suas unidades estão sendo necessárias para a formação das conclusões econômicas novas. E se nos jornais e nas revistas os socialistas também praticam a perseguição das novas conclusões da arte, é só porque permanece ainda aquela arte, com a qual se alimentava¹⁰⁷ a opinião pública anterior aos tempos socialistas. De outro lado, a razão possui uma influência grande, está acostumada com o conforto, teme que a perturbem com as conclusões novas e apresenta *um montão* de volumes de conclusões lógicas e “sensatas”, nas quais a coalizão pequeno-burguesa acreditava sem contestação. Mas a intuição traça o caminho próprio, excluindo a forma através da nova inclusão; se nossa razão pudesse dominar a casualidade da inclusão intuitiva, o novo seria considerado uma via natural. Nunca aconteceu que a razão não tivesse aceito aquilo que negou um dia. A opinião pública rejeitou Millet e Courbet. Este último teve que expor numa feira seu realismo. Cézanne e Picasso nos dias de hoje já são venerados, e toda a sociedade francesa adora Millet, e adora Cézanne, cujos melhores trabalhos estão na Rússia e foram colecionados pelo amador de artes Sierguéi Ivánovitch Stchúkin, que ignorou a opinião da sociedade e juntou os “degenerados” da arte.

Parece que o diagnóstico da utilidade das ferrovias está claro. Sobre trens e vagões a razão diz que a humanidade edificou e edificará todas as comodidades para si – a razão progrêssa¹⁰⁸ para isto. A natureza será vencida, pois as minhas pernas, por ela dadas, não são nada em comparação com as rodas criadas por mim. O trem me transportará e à minha bagagem ao redor do globo terrestre com a rapidez de um relâmpago. Irei comunicar-me com as cidades fácil e confortavelmente. Fundamentarei todo meu Estado no conforto, mais que isso, <sob> meu conforto reconstruirei os outros Estados e, afinal, todo o globo terrestre, para que viva bem, alimentado e com conforto, tranqüilamente, e por isso aspiro

¹⁰⁷ **B.:** Traduzi assim a expressão idiomática *Jit chiem-libo* (literalmente, viver de algo).

vencer a natureza e suas forças¹⁰⁹ para que não me faça passar por desastres e preocupações. Aspiro vencer as forças da natureza dentro da humanidade, pois esta última é mil vezes mais forte e mais rebelde que as forças da natureza. Aspiro à fraternidade e à união, para que por meio da fraternidade e da união esteja em paz e saciado. E então fundarei uma cultura perfeita, me ocuparei somente dela, enquanto toda a cultura se expressaria precisamente por meio do negócio econômico de comilança, e disso a razão cuida agora e sempre, pois a cultura para ela é o conforto.

A corrida atrás da cultura perfeita lembra um menino que faz a bolha de sabão. Faz nela umas modulações de cor e tenta fazê-la cada vez maior. E, no auge da floração, a bolha estoura, pois o menino não percebe o limite e é obrigado a fazer uma nova.

Assim estoura-se uma cultura atrás da outra e nunca haverá a paz, pois só haverá paz dentro do caixão. Mas aí também não há paz. Da busca do conforto vem a ruptura com a natureza ou com a razão intuitiva, que não pensa nem um pouco em como é confortável o viver do ser humano. A intuição não vê no ser humano algo eterno, perfeito. Dentro de profundezas longínquas jazem as perfeições cada vez mais novas, suas e do mundo, que se realizam através do crânio humano. A perfeição do mundo é a perfeição do ser humano, e sua perfeição está no organismo, eternamente mutável, afiado de modo diferente, pois sua construção, seu sistema não são nada mais do que um instrumento transgredindo o infinito. Cada passo de tal movimento evoca o fim e a extinção do mundo existente, por isso nosso visível mundo verde e de carne nada mais é que o protótipo da perfeição da cultura de instrumentos. Cada nosso passo evoca as preparações novas, pois os antigos instrumentos não prestam. A economia do movimento, a proteção da energia própria, a velocidade da deslocação desenvolvem-se implacavelmente dentro de nós – e sugerimos as descobertas novas, que as satisfazem, para que poupemos energia dos organismos anteriores. O conforto, que o humano quer para si individualmente, se revelará vazio. Para a intuição mundial não existe a cultura nem o ser humano, nem o cavalo, nem o trem, e ela não separa

¹⁰⁸ Neologismo. *Progríessírovat*, em russo.

¹⁰⁹ **B.:** *Stikhíia*, em russo. Geralmente, é traduzido como elementos da natureza, forças da natureza, aquilo que pertence ao campo da natureza. Palavra poesia, em russo, *stikh*, é da mesma raiz. É possível, que o significado da palavra *stikhíia* seja sinônimo à natureza, assim como acontece na próxima frase do texto, onde traduzi o sintagma *stikhíia v tchieloviétchiestve* como a natureza do ser humano.

nada em nacional, patriótico e estatal como faz o ser humano que, a cada arbusto, rotula com tipo, origem, religião e título. Hoje mesmo, a intuição já arranca todos os rótulos, mas com objetivos especiais e necessários para si. A razão examina estes objetivos como um negócio econômico para a comilança e para uma união, uma fraternidade do “amor eterno”.

A intuição é o germe do infinito e nela se esparrama tudo que é visível em nosso globo terrestre. As formas provieram da energia intuitiva que supera o infinito - eis porque surgem as espécies das formas como meios da locomoção.

O globo terrestre não é nada mais que uma partícula de sabedoria intuitiva que deve correr pelas vias do infinito. Tudo se levantou da terra e corre. Cada passo é uma época da cultura, e cada passo encontra uma superação nova e deve ser diferente, diferentemente afiado. As formas do anterior se disseminam, entram de volta dentro dos elementos e assim será até que esta energia não desapareça. Em virtude disso, a cultura e os mundos se transformam. Durante o movimento infinito do passado saiu um novo sinal do movimento – o ser humano. E na paz, no conforto, nem adianta pensar, pois quando o ser humano alcançar ou estará alcançando a perfeição aparente, a intuição levará tudo o que é humano para um sinal novo, e a imagem do humano desaparecerá como o mundo antediluviano.

Enquanto a razão conclui que o trem é criado pelo humano para o conforto do negócio econômico de comilança em nos transportar entre todas as cidades e os países, - a intuição diz algo diferente: joguei dentro da voragem a partícula da minha sabedoria para que de seu cérebro, por sua vez, suas poeiras tivessem sido jogadas. E se o trem saiu de dentro de teu crânio humano não é para te transportar para teu conforto, mas para que tome mil crânios de teu cérebro nos vagões de teu organismo e, por meio da rapidez de tua força energética, decole do globo terrestre, pois os bens de teu cérebro me são necessários para minha corrida infinita. Quero cobrir o infinito com as sementes da minha sabedoria, e teu cérebro me servirá de plantio, pois você surgiu daquilo que existira e com você surgirá aquilo que se constrói agora e o que será.

Ao invés do ser humano cumprir o objetivo mundial intuitivo, pensou no conforto da cultura das ferrovias, construiu as estações, detendo a cada passo a corrida do mundo intuitivo. Mas, ao se apoderar das ferrovias, o humano não conseguiu se manter com o conforto e com as comodidades, a paz foi interrompida com o aeroplano que alçou o vôo de dentro de seu crânio como a recaída atual para o espaço, o que a razão também adapta em função de negócio econômico e de seu novo conforto.

Mas a intuição diz: “Mesmo assim levarei teu cérebro para o espaço e ele será a fábrica da cultura dos instrumentos da superação. Atirarei você por todos planetas da minha sabedoria e, através de ti, disseminarei os mundos. E inúmeras culturas você criará para seu próprio conforto, no entanto se revelarão como um meio para a superação de meu movimento infinito”.

E a razão humana faz os plantios estatais sobre as conclusões culturais-humanas-econômicas de comilança e pensando que, quando o globo terrestre estará cercado pela união dos humanos, semearmos muito centeio e trigo e criaremos os fornos culturalmente aperfeiçoados e assaremos os pãozinhos.

Mas no momento de alcance da cultura dos pãozinhos, a bolha radiante se estourará e os pãozinhos se queimarão no forno, pois à nossa frente se levantará um obstáculo novo que exigirá, talvez, duas pílulas para dois anos de viagem.

A razão humana é dividida em várias células, e em cada célula vive a nação, e ela constitui um Estado celular horticultor e não é possível decompor as células para que seja uma única horta enquanto as ervas não superarem as cercas e não se misturarem com as ervas das células vizinhas. Assim fala a razão e, apesar de todos os obstáculos racionais evolucionários à união dos povos, a intuição destruirá com a revolução as células das nações, das pátrias, das nacionalidades e rasgará todas as certidões, pois disto a energia mundial econômica precisa; a razão, vendo a inevitabilidade, escolha as vias tranqüilas, de onde surge a luta das forças enérgicas da razão e da intuição.

O que se passa é a real destruição do crânio cerebral por meio da guerra. Tal destruição – a devastação das células dentro do cérebro – é a reconstrução do cérebro numa unidade humana sólida e a guerra aparente acontece dentro de nosso próprio cérebro como se fosse um ato real.

Até os dias de hoje, somente alguns indivíduos ou alguns grupos fazem uso da força enérgica, desenvolvendo-a por meio da aproximação das massas à idéia do desenvolvimento cultural dos instrumentos. A massa torna-se uma força muscular que está movimentando os instrumentos da idéia – <<sem>> ter conseguido usar própria energia de massa da idéia de massa, graças ao que um indivíduo enérgico ou um grupo enérgico têm que se esforçar muito para o desenvolvimento enérgico da idéia representada, que da individual quer se desenvolver na de massa. A última aspiração é uma necessidade intuitiva que almeja a munção de cada ser humano com a força enérgica, e o exército destes empurraria a idéia de massa ao objetivo único da cultura de sinais dos instrumentos para a superação de uma etapa infinita.

Sendo assim, todas as conclusões do ser humano sobre a cultura do conforto somente ocultam o objetivo. A guerra européia de 1914, quaisquer que tivessem sido suas razões, aspirava à reorganização dos Estados por meios econômicos ou políticos. Assim considerava a razão dos grupos e dos indivíduos, nos quais se evidenciava uma força enérgica, mas na realidade o que se passava foi uma tempestade dos elementos humanos, uma tormenta, à qual não se pode comparar a tempestade dos elementos da natureza¹¹⁰. O que se passou foi uma falência, a exterminação de uma cultura inteira, de suas conclusões econômicas e políticas. Dentro dela germinou uma nova guerra. A contra-reorganização dos Estados, a guerra como um meio para a destruição da cultura militar e a organização de um Estado unido de seres humanos, ou de uma plantação cultural de ração sem-Estado que servirá precisamente para o progresso do movimento intuitivo como idéia de massa.

Quando a humanidade chegar à união, caminho no qual já se encontra, seria necessário continuar aproximando-se da união com um novo mundo, que se lançou num

¹¹⁰ **B.:** *les éléments déchaînés de la nature – fr.(1)*;

vão de dentro de seu crânio - com os organismos que ela enfrenta e com os quais trava uma luta sangrenta. O piloto luta incansavelmente contra o aeroplano, quer se apropriar dele, quer receber dentro de si o corpo crescido, quer fundi-lo em seu próprio organismo como algo inseparável, e a operação deverá ser dolorosa e sangrenta até continuarmos nossa existência de carne e de osso, de sangue.

Do mesmo modo aspiramos à união com a natureza - não queremos vencer, exterminar, mas fundi-la dentro de nosso organismo único. O vento é a natureza, mas as asas dos moinhos procuram se unir ao vento, recebem-no dentro de si. A água é a natureza, as rodas do moinho não temem o fluxo d'água, as naves procuram as profundezas, os submarinos não temem o mar raivoso.

Dentro da humanidade formou-se um pólo da união, a este juntar-se-ão todas as radiais como a soma de todas as conclusões, e <esta soma> disseminar-se-á ante a formação de uma nova transformação do mundo por meio do cérebro humano.

Talvez o conceito de globo terrestre tenha influenciado imensamente a criação humana. Talvez a cultura tenha se criado porque se observava o globo terrestre. Talvez porque o globo tenha sido compreendido erroneamente acontecia muita confusão, porém, em algum lugar no fundo da intuição, jazem as leis e os conceitos exatos que sofrem dificuldades em superar nossa imperfeição e, talvez por causa disso, consideramos que a forma se faz para nosso uso doméstico. Mas, na realidade, seus movimentos se encontram no caminho para uma outra missão. Considerava-se na arte das cores sua finalidade pictórica; por sua vez, a pintura é um meio para a expressão da identidade da natureza. Apesar de todas as encruzilhadas e todos os becos da arte de pintura, ela seguia por sua linha magistral. Finalmente ocupou seu lugar e formou uma união com a natureza, crescendo numa nova flor.

Todas as tentativas de recuperação de uma plástica puramente pictórica foram reprimidas pela opinião pública, pois a naturalidade e as talentosas paisagens bem

sucedidas foram desprezadas <preferidas?> pelos pintores intuistas¹¹¹. A sociedade nunca examinava a pintura como tal, examinava as obras de ponto de vista de semelhança, de maestria e de decoração a partir das cores. O anedótico ocupava o primeiro lugar. E somente alguns pintores viam na pintura um objetivo autônomo. Tais pintores não vêm casas nem montanhas, céu, rios como tais - para eles são superfícies pictóricas e, por causa disso, não é importante o fato de serem parecidas, ou se a água e o estucamento do muro serão expressos, ou se a superfície pictórica do céu será pintada sobre o telhado da casa ou de seu lado. Somente a pintura cresce e transmitem-na, transplantam-na para tela num novo sistema coerente.

Uma vez observava na coleção de S.I.Stchúkin que muitos se aproximavam de Picasso e tentavam de qualquer jeito enxergarem o objeto inteiro. Em Cézanne encontravam falta de “naturalidade”, mas concluíram que entendia a natureza primitivamente, que a pintura é tosca e sem naturalidade. E aproximando-se da catedral de Rouen de Monet¹¹², apertavam os olhos, queriam achar os contornos da catedral, mas as manchas tremulantes não expressavam precisamente as formas da catedral. O monitor do grupo apontou que, um dia, ele já tinha visto este quadro lembrando-se que as cores foram mais claras. Evidentemente, o quadro tinha se descorado. E o monitor finalizava contando sobre os encantos e as belezas da catedral. Foi feita uma proposta original de pendurar ao lado do quadro uma fotografia, pois as cores já foram transmitidas e o desenho poderia ser dado pela fotografia - assim a ilusão seria perfeita.

Mas ninguém viu a própria pintura nem como as manchas das cores se mexem, crescem infinitamente. E Monet, que pintava a catedral, aspirava transmitir a luz e a sombra que se deitava nos muros da catedral. Porém, isto <também> não era verdade, pois o enfoque de Monet se reduzia ao esforço de cultivar a pintura que crescia nos muros da catedral. Sua tarefa principal não foi a luz e a sombra, mas a pintura que se encontrava na sombra e na luz. Cézanne e Picasso e Monet selecionavam o pictórico como as conchas

¹¹¹ **A:** Pela primeira vez, este termo aparece no Manifesto de egofuturismo de 1914.

B.: *intuitifs – fr(1,2)*.

¹¹² **C., E.:** S.I.Stchúkin possuía dois dos vinte quadros de Monet que retratavam a catedral de Rouen em períodos diferentes do dia (*La catedral de Rouen au midi*, 1894; *La catedral de Rouen à la nuit*, 1894; hoje ambos na coleção de *GMII de AS.Púchkin*, Moscou). Cito por: Maliévitch, K.S. *OR*, 1995. P.356-357.

com as pérolas dentro. Não é a catedral que é necessária, mas sim a pintura. Onde e do que ela é extraída não nos é importante, assim como não é importante de qual concha escolhemos a pérola.

Se para Claude Monet as plantas pictóricas nas paredes da catedral eram necessárias, então o corpo da catedral foi examinado por ele como os plantios do plano, nos quais crescia a pintura que lhe foi necessária como campo e plantios, e nos quais crescem as ervas e o centeio. Dizemos: “Como é belo o centeio, como são boas as ervas das várzeas”, - mas não falamos da terra. Assim, devemos examinar o pictórico, mas não o samovar, a catedral, a abóbora, a Gioconda.

E quando o artista pinta, planta a pintura, e de plantio serve-lhe o objeto, ele deve semear a pintura de tal modo que o objeto se perca, pois dele cresce a pintura que o artista vê. Mas se ao invés da pintura brilhar uma bacia bem areada, uma abóbora, um vaso, uma jarra, isto será um canteiro no qual nada nasceu.

Cézanne e Van Gogh indicaram os rumos para os últimos movimentos da arte pictórica – o primeiro, para o cubismo, e o segundo, para o futurismo dinâmico.

Analisavam Van Gogh a partir do mesmo ponto de vista anedótico - do mesmo modo o examinavam através do lado natural, não natural e psicológico. Mas Van Gogh tomava o modelo como os plantios. Além de retirar das formas visíveis do mundo vivo as faturas puramente pictóricas, nelas notou os elementos vivos que se movimentavam; notou o movimento e a aspiração de cada forma. Para ele, a forma foi apenas um instrumento por meio do qual passava a força dinâmica. Notou que tudo tremula por causa do movimento uno do universo; diante dele estava um ato – a superação do espaço -, e tudo se dirigia às suas profundezas. Dentro de seu cérebro passava uma tensão incrível do ato dinâmico, que lhe surgia com mais força que dentro das ervas, das flores, dos humanos e da tempestade. Os movimentos dos brotos de seu cérebro se conectaram dentro do crânio num impulso tempestuoso e, talvez, ao não encontrar uma saída, tinham que se asfixiar dentro dos barrancos de seu cérebro.

As paisagens, os gêneros, os retratos serviam-lhe de formas de expressão da força dinâmica, e <<Van Gogh>> apressava-se em expressar o movimento do dinamismo nas faturas despenteadas¹¹³ agudas; dentro de cada broto passava a corrente elétrica, e sua forma se tocava com a união mundial. Todas as tarefas puramente impressionistas atribuídas a Van Gogh são tão errôneas quanto ao fundador dos impressionistas – Monet. Este procurava a fatura pictórica na sombra e na luz, enquanto o primeiro na dinâmica da cor fatural. No entanto, em Van Gogh, Cézanne e Monet todos os atos citados estavam dentro de um germe inconsciente, e eles se submeteram a todo o lixo possível do objetual, que se intensificou com a crítica que os cobriu sob o pano comum de impressionismo.

Apesar de todos os panos, o inconsciente-intuitivo crescia e, afinal, o “impressionismo” de Cézanne se desenvolveu num corpo cubista, e o de Van Gogh, – no futurismo dinâmico – este, com uma grande força, passou a expressar a dinâmica por meio da ruptura e da corrida dos objetos, jogados pela força enérgica no caminho da união do movimento universal para a superação do infinito.

O futurismo negou todos os sinais do mundo verde, de carne e osso, descobrindo um sinal novo – o símbolo do movimento da máquina que em milhões de espécies se prepara para correr às praias novas do futuro. E, somente por causa de um conceito oculto da razão, corre pelo globo terrestre e devora tudo que encontra, como se preenchesse o ventre para uma viagem longa e, graças a que a razão não pode se despedir da bagagem de mestre-cuca, corre de um lado para outro nos campos dos canteiros econômicos e de comilança.

Tanto Cézanne quanto Van Gogh construíam o pictórico por meio do ato estético, e a formação das faturas dependia consideravelmente da mistura estética proporcional da quantidade de raios da luz, dos quais formaram uma fatura folheada¹¹⁴ ou cerdosa

¹¹³ **B.:** *factures picturales déchiquetées, hérisées et aiguille – fr.(1); textures picturales échevelées et auléiformes – fr.(2).*

¹¹⁴ **B.:** *feuilletées – fr.(1); stratifiée – fr.(2).*

*áspera*¹¹⁵. Cézanne desenvolvia o peso dentro das superfícies faturais de camadas, enquanto Van Gogh a aspiração das ondas faturais para a saída dos objetos. Para ele, os próprios objetos foram uma forma da intensa saciação da força dinâmica.

Mas toda a construção de massas pictóricas não possui um sistema fatural específico. Cézanne somente encontrava-se no caminho para a abstração dos corpos naturais, pois somente via nestes as superfícies pictóricas e os volumes. Por isso, o objeto estava conectado tanto por meio do peso, <quanto> por meio dos conteúdos pictóricos, e, Van Gogh, ainda por meio do movimento dinâmico.

O cubismo chega a um determinado sistema de construção das espécies pictóricas de forma edificando toda a construção exclusivamente por meio do desenvolvimento das faturas pictóricas, comparando a contradição de suas superfícies para atingir a tensão geral e a agudez da concepção pictórica. Na edificação da construção cubista, o cubismo não se limita com a estática - introduz também a sensação dinâmica, preenchendo a forma com a pintura. Encerra e aperta a forma até uma pressão muito grande de força, logo que a própria forma esteja recheada de explosividade - esse caráter é quase que um fundamento do cubismo em suas primeiras fases. Sendo monumental, a construção depende da base do fundamento, do qual crescerá a construção pictórica monumental. Consequentemente, a metade da composição da imagem depende da base, e de ambos é que se conclui o topo da construção da obra. Como o cubismo se fundamenta nos elementos do objetual, haure as variedades do mundo visível dos objetos, então, ao começar a construção da superfície pictórica, afirma a dependência ao modelo. Se, supomos, que diante de nós haja um modelo, em primeiro lugar colocamos os eixos, através dos quais as formas pictóricas estão distribuídas. O modelo servirá de fundamento ou de projeto que se desenvolverá numa construção pictórica. Disseminando o modelo, os volumes, as retas, as linhas curvas, e incluindo o espaço materializado das constituições das formas¹¹⁶, desenvolvemos a construção do organismo pictórico que cresce do modelo, acabando-<o> com as formas perfeitamente abstratas que surgiram do desenvolvimento

¹¹⁵ **B.:** *héisée rugueuse – fr.(1); bossiforme, rugueuse – fr.(2).*

¹¹⁶ **B.:** *des organisations formelles – fr.(1); de ses formes constituées – fr.(2).*
A: *formobrazovánii – neologismo de Maliévitch.*

dos contrastes construtivos. Na edificação da construção cubista nos regem ora a monumentalidade, ora a leveza - destas tarefas se constrói o broto pictórico fatural inteiro.

Nas obras de Cézanne, a essência foi o peso, a ponderabilidade¹¹⁷ do objeto - que Picasso conseguiu desenvolver em sua mulher sobre um apoio¹¹⁸, adquirindo tamanha força que o globo terrestre por seu intermédio poderia girar ao contrário (ver a coleção de S.I.Stchúkin em Moscou)¹¹⁹. Todavia, ao se aproximar do cubismo, as obras de Picasso tornam-se leves, estéticas, e somente no “Homem com clarinete”¹²⁰ alcança o

¹¹⁷ **B.:** *la pesanteur – fr.(1,2); caráter ponderoso – esp.*

A: *viesómost – neologismo de Maliévitch.*

¹¹⁸ **B.:** *avec une obstination – fr*

¹¹⁹ **C., E.:** Na coleção de S.I.Stchúkin encontravam-se várias obras cubistas de Picasso que tratavam o corpo feminino nu. Julgando pela descrição, Maliévitch refere-se ao quadro *Dríade* (1908; óleo, tela; 185x108; primeira vez sob este nome o quadro aparece no livro de Iákov Tuguendkhoid *Primeiro Museu da Nova Pintura Ocidental (ex-coleção de S.I.Stchúkin)*, Moscou, Petrogrado, 1923) conhecido como *Grande dríade, Nu no bosque* (na coleção de S.I.Stchúkin também foi nomeado de *A mulher nua com a paisagem*). Hoje, o quadro encontra-se na coleção de Hermitage, em São Petersburgo. Cito por: Maliévitch, K.S. *OR*, 1995. P.357. Proveniência: Galeria de D.-H.Kahnweiler, Paris; coleção de S.I.Stchúkin; 1918, Primeiro Museu da Nova Pintura Ocidental, Moscou; 1923, Museu Estatal da Nova Arte Ocidental; a partir de 1934, Hermitage, São Petersburgo.

¹²⁰ **C., E.:** Pablo Picasso *Homem com clarinete*. 1911-1912. Óleo, tela. Coleção particular, Paris. A reprodução deste quadro foi publicada na capa do livro de Gristchiénko A. *A crise da arte e a pintura moderna. Questões da arte. 4ª publicação*. Moscou, 1917. *Ibidem*.

D.: Sierguéi Makóvski escreveu sobre este quadro de Picasso:

“Um exemplo. O cubista retratou um homem que toca um clarinete. É um quadro conhecido de Picasso da famosa coleção de Uhde... Na tela, propriamente, não há homem, nem clarinete, nem qualquer semelhança com a vida. Se olharmos mais atentamente, algo de longe nos lembrará os contornos da figura humana... Mas tão de longe! O quadro facilmente poderia ter um outro nome, neste caso nós veríamos outra coisa. Mas, este “poderia”. Na realidade, aqui nem percebemos uma invenção aleatória. Através da combinação dos “cubos”, pintados sem a nitidez pelo pintor, está transmitida a realidade: algum fenômeno material e espacial que lhe apareceu em forma de um homem com o clarinete. Este fenômeno está esquematizado e decomposto num sistema de planos-cortes que se cruzam sob os ângulos diferentes, sendo que as arestas formadas como que dão um depoimento sobre a rigidez inabalável das relações espaciais, enquanto as nuances das cores, cuidadosamente recamadas, atribuem uma encarnação efêmera a este sistema geométrico. Para sentir a estética de tal quadro, precisaríamos nos abstrair das exigências comuns de representação. Precisaríamos nos “aproximar” de um modo diferente à obra de arte. Teríamos que ver na tela, ao invés da “semelhança”, - uma nova consciência da forma, da forma pura, expressa pelos planos que se cruzam... Mas, citarei aqui um dos adeptos ferozes de Picasso na Rússia - o pintor Gristchiénko A., que escreveu muito sobre as questões da estética moderna. O trecho em seguida fala exatamente sobre o “Homem com clarinete”, e contornará o círculo das idéias e das sensações, no qual habita o contemporâneo ultra-novo:

“No quadro “Homem com clarinete”, - diz Gristchiénko, - com uma realidade incrível, através da oscilação das formas que se apegam uma a outra, que crescem uma da outra, está transmitida a imagem...

Aprofundando (com a ajuda da perspectiva entendida originalmente) o espaço, aumentando a densidade e a rarefação das massas (a fatura), coordenando as grandes formas magistrais com as formas elementares e menores (a composição), o pincel hábil e vivo do pintor trabalhou sob a pressão intuitiva de sua própria vontade e consciência... Neste quadro, a personalidade do homem retratado pouco nos interessa: o cotidiano, os vestes. Nos invade a combinação das formas... Nos envolve a construção e a concordância pictóricas, onde se evidencia a personalidade do pintor, a maestria e a arte do nosso tempo. “Homem com clarinete”, junto as outras obras deste ciclo de quadros, é pintado com a gama monocromática das cores. A

desenvolvimento da monumentalidade e do conteúdo dinâmico - este é tão forte que o próprio pictórico cessa de arder. Neste trabalho, o dinamismo das formas alcança o último momento do cubismo, depois de que o desenvolvimento dinâmico posterior já se acha dentro do futurismo e do suprematismo.

Na arte da pintura existem duas variantes – o peso e a leveza. É possível relacionar Cézanne com o aumento pictórico pesado, e Van Gogh com o leve. O peso de Cézanne é o movimento lento; Van Gogh também é um peso, mas privado da lentidão e, conseqüentemente, mais seguro em duração do crescimento dentro do espaço. Quanto mais forte e pujante o pintor quiser construir o corpo, mais a fatura e as formas serão preenchidas com o peso e com a monumentalidade da construção.

O peso, a estática, o momento da duração – <isto> é que se dissemina pelo cubismo. O cubismo é o tempo de desenvolvimento do movimento de lentidão estática. Mas, como ele próprio se baseia na estática, então o sistema está definido por um certo limite, após o qual o cubismo não pode desenvolver o movimento, pois os limites se definem pela base do fundamento das construções e pelo acordo das contradições.

Se o cubismo <está conectado> por meio da dependência fatural pictórica na constituição de seu corpo, então o futurismo se livra¹²¹ da dependência fatural pictórica, e sua fatura já não é pictórica, mas uma fatura de dinamismo. E o ato estético, na conexão das correlações das proporções pictóricas das tonalidades das manchas, é posto à margem, pois a dependência dinâmica serve de força de ligação. Se na rotação da cidade correm as manchas pretas, brancas, vermelhas, azuis, amarelas dos seres humanos e dos objetos, então elas se encontram em dependência do movimento, e não em correlação recíproca de cores. O futurismo em suas expressões encontra-se no centro do movimento,

riqueza do tom, a vibração da luz, a riqueza das possibilidades faturais estão transmitidas quase que por meio de uma só cor de nuances cinzentas e amarelas, que revelam uma aspiração rítmica na corrida pelas correntes e pelas linhas de força”. (Makóvski, S.K. *Pintura distraída da natureza: a esquematização e a decomposição da forma. //As últimas conclusões da pintura. (Berlim, 1922)// Silhuetas dos pintores russos. Moscou: República, 1999. P.257-258).*

¹²¹ **B.:** sort – fr.(1); has got rid – ingl.

transmitindo a corrida por meio da forma concentrada, passando para a estação dinâmica superior.

A relação do futurismo com os objetos, com as máquinas, exclusivamente com o mundo da criação urbana, foi como a de Monet com a catedral de Rouen – no sentido pictórico. Para o futurismo, os objetos e as máquinas não foram como tais, mas foram os meios, os símbolos que expressavam a velocidade da dinâmica. Se os cubistas e os academicistas¹²², o inteiro mundo pré-futurista da arte, examinavam o objeto como o conteúdo da pintura, o futurismo examinava a maquinaalidade¹²³ como o conteúdo dinâmico. Ultrapassando os limites da inteira expressão objetual do novo mundo férreo, o futurismo encontra-se dentro da última fase da expressão objetual do movimento - concebe os sistemas novos da construção de tais coisas.

Quando foram estabelecidas as leis de perspectiva, foi estabelecido para a arte plástica¹²⁴ um cabresto. Um estábulo foi imposto ao pintor, dentro do qual ele estava obrigado a operar.

O horizonte que formou um anel, o céu azul, os telhados foram exatamente o edifício dos exercícios acadêmicos, o escritório de várias cópias. Numa caixa sob o céu azul rodava nossa consciência, batendo-se de frente nas estrelas sobressaídas, na lua, no sol; não existia nenhuma saída do escritório acadêmico de fabricação de cópias “compreensíveis” dos contadores clássicos antigos. Acostumaram-se ao escritório, e até os dias de hoje, a maioria dos jovens aspira à mesa de escritório, à letra caligráfica, clara e “compreensível” dos antepassados. São poucos que, no presente momento, já se juntaram aos movimentos “incompreensíveis” da arte, que se livraram das Vênus de Milo clássicas como bagagem desnecessária para a modernidade. E assim foi criado o caminho cuneiforme de perspectiva. Este foi o caminho da arte e assim entendiam o mundo inteiro.

¹²² **A:** *akadiemísty* - neologismo.

B.: *les peintres académiques* – fr.

¹²³ **A:** *machínnost* - neologismo de Maliévitch.

B.: *l'automatisme* – fr.(1); *le monde des machines* – fr.(2).

¹²⁴ **B.:** *l'art plastique* – fr.(1); *l'art représentatif* – fr.(2).

A arte pictórica não podia disputar com a filosofia, livre de todos os caminhos. Encerrou-se e andava somente até o ponto de encontro, não ousando se lançar além.

E a cunha de perspectiva já possui uma grande influência sobre a consciência do ser humano. Na compreensão e na visão do mundo, nosso corpo sempre movia-se pelas linhas de perspectiva mas, graças a que o ponto de encontro sempre se distanciava, nosso corpo não sentia sobre e sob si as linhas de encontro. Se permanecessem tão inabaláveis como são para a arte, nosso corpo cresceria em forma de cunha como a arte.

A arte em cunha de perspectiva movia-se ao tratamento daquilo que estava em sua frente, e examinava o mundo somente deste ponto de vista. Para nós não existia o mundo nem abaixo, nem acima, nem de lados, nem atrás, somente o adivinhávamos. E quando a arte precisou desdobrar o crescimento de seu corpo, tivemos que quebrar a catacumba cuneiforme. O mundo passou a ser examinado diferentemente, descobrimos seu movimento multiforme e encontramos-nos perante a tarefa da plenitude de sua transmissão; foi daqui que surgiram os sistemas e as leis contemporâneos a nosso conhecimento.

Chegou o conhecimento puro dentro da arte dos valores faturais como tais, que não exigem a construção linear arquitetural das casas. No plano da tela continham dentro de si o conteúdo pictórico fatural. As construções faturais se construía por meio de suas correlações ou contra-relações, e a não identidade dentro da imagem pictórica da construção de casa se anulava por meio da necessidade pictórica.

Foi descoberta a dinâmica das forças enérgicas dos objetos que se transmitia do mesmo modo que a pintura fatural.

O futurismo esclareceu a posição do lugar do retratista do mundo que se move. O ser humano forma consigo um centro, ao redor do qual acontece o movimento. <<O futurismo>> esclareceu que tal fenômeno não acontece somente dentro do único raio do encontro cuneiforme, mas acontece também na frente e atrás, aos lados, acima, abaixo - o ser humano está como um eixo, ao redor do qual se movimenta um milhão de mecanismos.

E como ver o mundo ainda não significa somente ver com os olhos - mas também ver com o conhecimento e com o ser inteiro -, e como o futurismo está interessado transmitir a força dos organismos agitados da cidade através do omnimovimento, <então>, passando para o dinamismo mundial, transmitindo a situação geral da rotação, dentro de nosso <mundo> psíquico fixa-se uma nova representação real da condição moderna da nossa visão do mundo, ou ainda, dentro do mundo psíquico nosso cérebro reflete como num espelho suas condições reais.

Para qualquer contestador do futurismo ficará claro que o movimento do mundo se encontra também nos detalhes de sua cidade. O espectador está sendo o centro do teatro das ações e, para representar todo o teatro das ações, são necessárias as conclusões e as leis novas para sua expressão. Se estivermos acostumados a examinar somente uma parte do movimento de alguma rua, então será óbvio que estamos acostumados a ver alguns humanos, carruagens, casas e somente num movimento insignificante e minúsculo, que se expressa por meio do levantamento de uma perna, por meio da pequena inclinação da figura. O movimento do trem se representava apenas por meio de que o vapor e a fumaça fluíam em direção contrária à corrida, e se os trens não tivessem fumaça, o pintor jamais conseguiria representar o movimento.

Tomando o ponto de vista do espectador que se encontra no centro do movimento do teatro, o futurista começou a construir sua imaginação por todos os lados ao mesmo tempo. Como dele saíram todas as linhas do raio e em cada divisão das linhas se processava o movimento - longe, perto do centro, em linhas retas e segundo as secantes -, então, é claro que ao pequeno-burguês, acostumado a ver algumas carruagens e precisamente a carruagem, seja difícil compreender o novo movimento de massa da cidade, no qual, para cúmulo, todas as representações servem na medida em que sua forma é necessária como uma interação de contraste, <para> o esforço <aumento> da expressão do dinamismo.

Se analisássemos do ponto de vista do academismo como da transmissão da ação, estaria claro que o futurismo seguiu à expressão mais complexa e plena das somas da energia urbana que se move. A energia, a dinâmica da cidade de Moscou, de Berlim, de Nova-Iorque pode ser representada futuristicamente¹²⁵ como a medida da tensão real.

Toda a corrente da arte que se expressa por meio do movimento corria do mesmo modo pela linha moderna do desenvolvimento do movimento, e quando por esta linha a arte alcançou uma tensão nova e mais forte, as próprias formas - os sinais que se movem - passaram a ser diferentes. Está claro que o futurismo enquanto interpretação mais adequada apresentou um novo quadro do movimento, uma força reunida da tensão, e, se dentro do movimento futuro os sinais enérgicos andarem em seu próprio desenvolvimento, os dinamômetros da arte crescerão.

Ser humano é um organismo da energia, é uma partícula que aspira à formação de um centro único. O resto é um pretexto. As vilas são uns pequenos centros organizacionais de energia, que por sua vez delegam a força às cidades centrais do país inteiro, e nestas concentra-se toda força do povo inteiro. Mas a força enérgica não conhece os povos, nem os Estados, nem as nacionalidades, por isso aspira a uma maior centralização. Vários pretextos do ser humano, conseqüentes do negócio econômico e político de comilança, atrapalham o movimento direto. Mas todos os pretextos darão lugar ao movimento intuitivo mundial das forças enérgicas e será formada a cidade suprema como a delegação das forças das cidades dos povos inteiros - estes últimos em tempo formarão consigo uma força unida que se move.

A política econômica que surge decorre principalmente da posse de um outro centro popular, que passa sob a forma monstruosa de guerra - uma escravidão violenta -, ao invés do movimento consciente da união. Por força de que a energia mundial do globo terrestre

¹²⁵ **B.:** *d'un point de vue futuriste – fr.*

corre a um centro único, todos os pretextos econômicos também terão que aspirar à política de união. Dentro da arte do futurismo decorre o objetivo único - a expressão da energia que se encontra no movimento infinito das máquinas, dos motores. Estes são vistos como a cultura das comodidades domésticas, e sob a azáfama de tal ocultam o verdadeiro sentido.

Futurismo ainda não desenvolveu plenamente seu sistema, ainda é possível se desenvolver muito no futuro, mas nossa consciência segue incrivelmente para frente e desenvolve os novos sinais no caminho da superação infinita e, talvez, a nova conclusão supematista levará aos sistemas novos, além dos limites da confusão objetual, à força puramente enérgica do movimento.

A energia mundial caminha à economia, e cada passo para o infinito expressa-se dentro de uma nova cultura econômica dos sinais. A revolução nada mais é do que uma conclusão da nova energia econômica que a intuição mundial ondula. Sem os pretextos específicos, a revolução não acontece. Por isso, a razão faz todas as suposições possíveis, pelas quais vale a pena se esforçar, pois ninguém seguirá o objetivo de um simples movimento ao infinito. A revolução sempre se baseia na disseminação de todas as conclusões econômicas do passado. A arte segue sem interrupções, pois dentro dela habita a mesma energia, com o mesmo objetivo infinito.

O cubismo é uma arte que dissemina, que transforma a soma ou as somas das conclusões antigas unidades iguais em força, para tirar delas uma nova conclusão econômica material.

Hoje é uma época especial. Talvez nunca tenha existido uma época igual. É o tempo das análises e dos resultados de todos os sistemas que um dia existiram, e, à nossa linha de demarcação, os séculos trarão os sinais novos. Aí veremos as imperfeições que

conduziam à divisão e à dissensão e, possivelmente, de ambos pegaremos somente a dissensão para construir o sistema da união.

Hoje a intuição do mundo muda o sistema de nosso mundo verde de carne e de osso, ocorre uma nova ordem econômica de soma dos barrancos do nosso cérebro criativo para a realização do próximo plano de seu avanço para o infinito - nisto reside a filosofia da modernidade, pela qual devem avançar os nossos dias criativos.

1919, 15 de Julho.

Niemtchínovka.

ESTATUTO¹²⁶ A NA ARTE

- 1) Institui-se (a economia) a quinta dimensão.
- 2) Todas as criações das invenções da edificação - a construção, seus sistemas devem se desenvolver sobre a base da quinta dimensão.
- 3) Todas as invenções que desenvolvem os movimentos dos elementos da pintura, da cor, da música, da poesia, das construções (da escultura), avaliam-se de ponto <<de vista>> da quinta dimensão.
- 4) A perfeição e a modernidade das invenções (das obras de arte) determinam-se pela quinta dimensão.
- 5) O controle estético rejeita-se como uma medida reacionária.
- 6) Todas as artes: a pintura, a cor, a música, as construções, qualificam-se como um parágrafo da “criação técnica”.
- 7) Rejeitar a força espiritual do conteúdo como pertencendo ao mundo verde de carne e osso.
- 8) Reconhecer, temporariamente, o dinamismo como a força que aciona¹²⁷ a forma.
- 9) Reconhecer a luz como uma cor de procedência metálica, as representações dos raios da luz como a conformidade ao desenvolvimento econômico da cidade.
- 10) Relacionar o sol - a fogueira da iluminação - ao sistema do mundo verde de carne e de osso.

¹²⁶ **B.:** *disposition – fr.* Ver Nota 7.

- 11) Libertar o tempo das mãos do Estado e convertê-lo ao uso dos inventores.
- 12) Reconhecer o trabalho como uma sobrevivência do mundo antigo de violência, pois a modernidade do mundo se baseia na criação.
- 13) Reconhecer a habilidade de inventar em todos, e declarar, que para a realização, cada um encontrará uma necessidade ilimitada de materiais dentro da terra e acima da terra.
- 14) Reconhecer a vida como um caminho auxiliar de comilança para o nosso movimento principal.
- 15) Rejeitam-se todos os bens do celestial, assim como da terra, dos reinos e de todas as representações pelos trabalhadores da arte como uma mentira que cobre a realidade.
- 16) Transferir para a previdência social todos os trabalhadores das artes acadêmicas como deficientes-velhadores¹²⁸ do movimento econômico.
- 17) O cubismo e o futurismo definem-se como a perfeição econômica do ano de 1910; suas construções e seus sistemas definir como o classicismo da década de 1910.
- 18) Chamar o conselho econômico (da quinta dimensão) para a liquidação de todas as artes do velho Mundo.

Vítiebsk 15 de Novembro de 1919

K. Maliévitch

<Assinatura sob a reprodução litográfica do *Quadrângulo negro*>

- 1) O último plano suprematista na linha das artes, da pintura, da cor, da estética que ultrapassou sua órbita.
- 2) É construída na quinta (a economia) dimensão como uma base, sobre a qual devem se desenvolver todas as formas de todos os esforços criativos das invenções e das artes.

K. Maliévitch

¹²⁷ **B.:** *une force menant à l'acte – fr.(1); la force actionnant – fr.(2).*

¹²⁸ **A:** Neologismo de Maliévitch.

B.: *vétérovateurs – fr.(1).*

4. Glossário.

Construção do objeto, em quadro, da composição

A arte é a habilidade de criar a construção não pela correlação das formas e da cor e nem à base do gosto estético pela beleza da composição da construção, mas à base do peso, da velocidade e da direção do movimento.

1915, *De cubismo e futurismo ao suprematismo*, OR, p.40;

Cultura Artística

- *O conceito de cultura artística já pelo próprio sentido da palavra cultura contém em si, como ação ativa, o momento criativo; criação pressupõe criação do novo – invenção; cultura artística nada mais é que a cultura da invenção artística.*

Relatório das atividades do Museu em 1921-1922/TsGALI (Arquivo central estatal de literatura e arte. São Petersburgo, Fundo 244, Inventário 1, Unidade de conservação 13);

-

- Nikolai Púnin durante o congresso dos funcionários de museus soviéticos (9 de Junho de 1923, Petrogrado) critica o princípio cronológico de exposição dos museus existentes e insiste numa preocupação maior com a cultura artística – daí a idéia do Museu de Cultura Artística. Este conceito de cultura artística freqüentemente comparado ao conceito de “arquitetura” da Bauhaus significa uma plenitude da criação artística baseada na invenção em vez da imitação. O princípio de cultura artística parte da obra de arte em si, de sua singularidade, a contextualização vem posteriormente. Critica-se o conceito de linearidade e proclama-se a liberdade de partida para uma análise livre, que possibilita a criação quase que aleatória dos conjuntos examinados sob vários pontos de vista e sob vários pressupostos, assim como a infinidade das abordagens e a inexistência da verdade absoluta. Entende-se que a ligação entre os fenômenos diferentes em vez de exterior (histórica ou condicionada ao uso cotidiano) é interior ou genética e os fenômenos aproximam-se ou afastam-se partindo da sua existência artística. Púnin exemplifica esta teoria com a cadeia de invenção que demonstra a dinâmica do círculo:

1) a pedra caindo da montanha – 2) a roda pré-histórica – 3) a charrete – 4) o trem a vapor – 5) o automóvel – aqui a dinâmica do círculo é revelada a partir do princípio da invenção.

Ou podemos imaginar como princípio o nosso conceito do espaço e analisar as obras de arte deste ponto de vista ou partindo do material, da cor, etc.

- *Museu dentro de museu*. São Petersburgo: *Palace Editions*, 1998. P. 364-367;
-
- *...pode ser que a pedra caindo da montanha induziu o pensamento a fazer uma roda, é possível que a folha flutuante obrigou a fazer um barco, uma cavidade na terra (um buraco cheio de água) induziu a fazer um vaso.*
- *Anarquia*, n72. Moscou, 1918, *O caminho da arte sem a criação*;
-
- **Deslocamento**
- O termo entrou em uso após a publicação do artigo de David Burliuk sobre o cubismo (em *Uma bofetada ao gosto público*, Moscou, 1912);
-
- Nikolai Púnin:
 - *O deslocamento é a deformação do objeto causada pela participação do movimento.*
- *As mais novas correntes da arte russa*; 2) *O objeto e a cultura*. Leningrado: *Edições do Museu Estatal Russo*, 1928, p.14;
-
- **Dinâmica**
- Em *Tektologia* Alieksandr Bogdánov analisa as correlações estáticas e dinâmicas dos elementos, usando os termos conceituais abstratos: harmonia, organização e desorganização, regulação, conjugação, explosão, crise, inclusão e exclusão;

Disseminação

- Nikolai Bierdiáiev introduz este conceito em *Crise da Arte* (Bierdiáiev, N. *Crise da Arte*, Moscou, 1918) e lamenta a disseminação da imagem da natureza nos quadros cubistas e no romance *Petersburgo*, de Andrei Biély.

- conceito universal;
- disseminação do objeto, a disseminação do Estado, etc.

-

- **Economia**

- Economia de palavras, vocabulário restrito, martelando as principais idéias, usando várias vezes as mesmas palavras, principalmente as palavras-chaves.

-

- Oposição entre a economia e estética:

E seu pensamento criativo há tempo foge dos entrelaçamentos confusos, talvez belos e ornamentais, dos adornos, para uma simples expressão econômica do ato enérgico, assim todas as somas de tal ato se constituem não da vontade estética mas econômica.

1919, *De Sistemas Novos na Arte*.

-

- É a quinta dimensão em *De Sistemas Novos na Arte*;

-

- Um conceito importantíssimo para toda a produção artística e a reflexão da arte moderna. Desde o uso econômico dos meios artísticos até a economia como uma categoria filosófica (talvez relacionada com o funcionalismo e o positivismo – percorrer o caminho que leva ao alcance do objetivo com a velocidade máxima; concentração contra a dispersão, a disseminação); economia na escolha das palavras; economia como um método de linguagem escrita, um trabalho consciente com a palavra – final do séc. XIX;

-

- Nessa época (segunda década do século XX) a criação era a quinta dimensão.

-

- **Energia e os fenômenos enérgicos**

- Bogdánov: *Energuética* (a ciência da energia);
 -
 - Em *Do cubismo ao suprematismo* Maliévitch escreve sobre a importância da energia pictórica (para o cubismo esta energia tinha papel secundário), *OR*, P.32;
 -
 - Em *Do cubismo ao suprematismo*, escreve sobre a energia das dissonâncias:

A sensação intuitiva encontrou uma beleza nova dentro dos objetos (coisas) – a energia das dissonâncias resultante do encontro de duas formas.

Os objetos têm dentro de si a massa dos momentos do tempo, seu aspecto neles é diferenciado, e, conseqüentemente, sua pintura é diferenciada. Todos estes aspetos do tempo dos objetos e sua anatomia: a camada da árvore, etc. – passaram a ser mais importantes que a essência e foram pegos pela intuição como um meio para a construção do quadro, sendo que estes meios se construíam de tal modo que da surpresa do encontro das duas construções anatômicas resultasse a dissonância das tensões mais fortes, com o que justifica a aparição das partes dos objetos reais em locais que não correspondem ao modelo.

Sendo assim, por conta das dissonâncias dos objetos nós perdemos a representação do objeto inteiro <<...>>

O objeto, pintado sob o princípio do cubismo, pode considerar-se acabado quando sua dissonância se tiver esgotado...
- OR*, P.32;
- *...no cubismo e no futurismo a intuição foi esmagada pela energia dos objetos e não alcançou o auto-objetivo da pintura.*
 - *OR*, P.33 (1915, *Do cubismo ao suprematismo*);

Forma

- ... a criação existe somente quando a forma flui das massas pictóricas.
- OR, P.29 (1915, *Do cubismo ao suprematismo*);
-
- ... transfigurei-me em zero da forma e ultrapassei o 0-1.
- OR, P.34 (1915, *Do cubismo ao suprematismo*);
-
- Transfigurei-me dentro do zero das formas...
- OR, P.35 (1915, *De cubismo e futurismo ao suprematismo*);
-
- Cada forma é livre e individual. Cada forma é um mundo.
- OR, P.53 (1915, *De cubismo e futurismo ao suprematismo*);

Geometricidade

- princípio da pintura nova, suprematista.

Intuição

- ... no cubismo a intuição encontra as belezas novas dentro dos objetos já criados.
- OR, P.30 (1915, *Do cubismo ao suprematismo*);
-
- uma oposição entre a criação racional (segue o objetivo, a autoconsciência é um meio) e a criação intuitiva (sem-consciência, não tem o objetivo, não possui a resposta exata) - 1915, *Do cubismo ao suprematismo*, OR, P.30;
-
- A criação intuitiva não possui um objetivo utilitário; o intuitivo revela-se onde as formas são sem-consciência e sem resposta; o intuitivo na arte pode ser pensado como o objetivo da sensação da procura do objeto - 1915, *De cubismo e futurismo ao suprematismo*, OR, p.46;
-

- *A sensação intuitiva passa para a consciência, agora ela não é inconsciente.*
- OR, P.49 (1915, *De cubismo e futurismo ao suprematismo*);
-
- A oposição razão-intuição resolve-se no Suprematismo:
- *As formas do Suprematismo, do novo realismo pictórico, já são a prova da construção das formas a partir do nada, encontradas pela Razão Intuitiva.*
- OR, P.49 (1915, *De cubismo e futurismo ao suprematismo*);
-
- Intuição como uma técnica.

Massa

- massas pictóricas;
- idéia de massa;

Sem-objeto

- mundo da sem-objetualidade. Um mundo novo, um novo realismo pictórico e universal que se opõe ao negócio econômico de comilança.

Sistema.

- a ciência da construção de Aliexsandr Bogdánov (Malinóvski). Desenvolve a teoria dos sistemas segundo Ostwald. *Tektologia* 1º volume em 1913 e 2º em 1917. Um sistema geral das ciências baseado nos aspectos comuns inerentes a cada ciência particular;
-
- Maliévitch escreve sobre a autonomia de sistema em *O Deus não está destronado...*;

Zaum – Língua Transmental

- é a autonomia que a língua possui em relação ao objeto, assim como à razão daquele que está falando;

- a língua que desfruta de tal autonomia é a “transmental”;
- a criação deste termo (*zaum*) pertence a Aliexsiei Krutchônkykh;
- toda a vanguarda russa compartilha das experiências transmentais, saltando da arte para o inconsciente e retornando com os troféus e evidências;
- o primeiro texto que apareça em *zaum* é o famoso tríptico de Krutchônkykh, escrito no final de 1912:

<i>N1</i>	<i>N2</i>	<i>N3</i>
<i>Dyr bul tscyl</i>	<i>frot fron yt</i>	<i>Ta sa mae</i>
<i>Ybiechschur</i>	<i>não discordo, estou apaixonado</i>	<i>kha ra baú</i>
<i>Skum</i>	<i>língua preta</i>	<i>saiem siiu dub</i>
<i>Vy so bu</i>	<i>os selvagens também possuíam</i>	<i>radub mola</i>
<i>R l ez</i>	<i>isto</i>	<i>alh</i>

Transpondo-se para além da razão, o artista vivencia a liberdade individual, sem quaisquer restrições. Para Krutchônkykh, *zaum* é um discurso direto em situação do êxtase intelectual, físico /ou erótico. Porém, para Maliévitch a relação com a língua transmental é um pouco diferente: ao invés de um discurso direto e subjetivo, ele busca um sistema superior, dentro do qual o ser humano atual será ultrapassado (Nietzsche em *Assim falava Zaratustra* canta este ser humano superior). Maliévitch encontrava a *zaum* no universo camponês russo, nos arquétipos femininos: lembremos das *Camponesas na Igreja* (1911, Stedelijk Museum, Amsterdã) e do *Rosto de Uma Moça Camponesa* (1912-1913, Stedelijk Museum, Amsterdã);

- Os quadros alógicos de Maliévitch também pertencem à *zaum*. Nestas obras o artista pesquisa o mecanismo da construção do quadro de mesmo jeito como o escritor pesquisa a construção de um texto, decompondo as frases em sílabas e sons. As ferramentas desta decomposição modernista, o serrote e a flecha, podem ser observadas

em *Retrato Aperfeiçoado de Ivan Kliun* (1913, Museu Estatal Russo, São Petersburgo) e em *Um Inglês em Moscou* (1914, Stedelijk Museum, Amsterdã). Simultaneamente, Krutchônkykh escreve que a língua deve lembrar *um serrote ou uma flecha envenenada de um selvagem*¹²⁹. Os quadros acima citados, junto aos outros deste período, assemelham-se a uma estrofe da poesia não transmental, são colagens absurdas, que sarcasticamente ilustram *a consequência tosca das formas*. A crítica de Maliévitch estende-se até a estrutura do quadro, da obra artística. Para ele, a arte figurativa nada mais é que uma colagem de signos. Para Krutchônkykh, um texto narrativo também é uma colagem, só que um poeta bom controla a língua, não permitindo nenhum acaso;

Epigrafo para *De Sistemas Novos na Arte* está escrito em *zaum*.

¹²⁹ Cito por: *Futurismo russo*. Moscou, 1999. P. 47.

5. Anexos (cartas de Maliévitch).

5.1.: Carta de Kazímir Maliévitch para Mikhail Matiúchin.

Junho de 1916.

Querido Mikhail Vassílievitch.

Recebi seu cartão postal. Ele muito me amargurou. É triste que o recanto cultural de Petrogrado esteja adoecendo, tão mal a propósito. Sinto pena de Zakrjévski¹³⁰.

Deus não deixa cuidar de mim. A irmã de Sófia Mikháilovna¹³¹ veio passar o verão com os filhos. São uns quebra-molas terríveis – um tem 7 anos, 6 anos e o terceiro, 11. Deve ser o castigo pela torre de Babel do suprematismo. É difícil descrever mas os números falam por si mesmo com muita clareza.

Krutchônkykh me escreve muito de Sarakadamych. O rapaz continua querendo, depois da guerra, “correr o tira-linhas”. Deus queira, eu me sentiria muito feliz por ele. Também eu lhe mando os ventoescritos, como ele os chama. Escrevo para ele das minhas tarefas novas e dos pensamentos sobre a *palavra*, sobre a composição das massas de palavras (até agora se compunha somente a rima em vez das palavras). Por enquanto são óbvios três casos em poesia. No primeiro caso, surgiu o pensamento (sobre as coisas). O poeta juntava as letras, formava as palavras que significavam tal ou qual coisa. Poesia descritiva, e quanto mais coerente e fluente conseguia o poeta descrever o luar, tanto mais havia de poesia (que bobagem). As letras eram signos para a formação da palavra.

Segundo caso – os novos poetas declararam a guerra ao pensamento, que escravizava a letra livre, e tentavam aproximar a letra à idéia do som (e não à idéia da

¹³⁰ C.: A.K. Zakrjévski (1886-1916), escritor e crítico da literatura, morreu em Kíiev, no dia 30 de maio de 1916. Foi autor do livro *Cavaleiros da Loucura (Futuristas)*, editado em Kíiev, em 1914. Cito por: Maliévitch, K. *Quadrado Negro*. São Petersburgo: *Ázbuka*, 2001. P. 527.

¹³¹ C.: Sófia Mikháilovna Rafalóvitch foi a mulher de Maliévitch. *Ibidem*.

música). Daí a poesia não-mental ou transmental *dyr bul* ou *vzdryvul*. O poeta desculpava-se apelando ao *khlyst* Chichkov¹³², ao sistema nervoso, ao êxtase religioso, e assim queria comprovar a razão da existência de *dyr bul*. Mas essas citações levavam o poeta a um beco sem saída, direcionando-o ao mesmo cérebro, ao mesmo ponto que antes. O poeta não consegue descobrir as causas da libertação da letra. As expressões do tipo “como tal” – é a escapada de Krutchônkykh e, talvez, ela ainda lhe dá a existência. A palavra “como tal” deve se transformar “em algo”, mas isso continua sendo *obsuro* e graças a isto muitos dos poetas que declararam guerra ao pensamento, à lógica, foram obrigados a se atolar na carne da poesia velha (Maiakóvski, Burliuk, Sievieriánin, Kamiénski). Krutchônkykh ainda continua batalhando com essa carne não permitindo às pernas a permanência num lugar por muito tempo, só que “em que” pende sobre ele. Não achando “em que” terá que se atolar na mesma carne.

Aconteceu uma transformação grande entre os poetas do passado e do futuro: os primeiros viam a letra como um meio, como uns signos, com os quais expressavam os pensamentos (eles tomaram claramente consciência disso). Os segundos a viam como um som (Krutchônkykh). (Mas isso lhes era obscuro). Obscuro, pois eles pensavam quando tinham que “escutar”. No primeiro caso, surgia o pensamento e instantaneamente se acumulavam as palavras. No segundo – a duração do som acumulava as letras, e não as palavras, e a palavra “como ela é” já não parece totalmente libertada, pois ela é a palavra. Mental ou transmental – isto não tem importância. Estão próximas uma a outra, estão igualmente fortes – são 2 pólos. Mas a tarefa da poesia da letra – sair destes 2 pólos para si mesma.

E parece-me que os poetas modernos devem com toda certeza tomar o lado do som (não da música). Assim podemos evitar a catástrofe de “atolar-se na carne obesa da poesia velha”.

¹³² C.: Varlaam Chichkov - fundador da seita dos *khlysty* (flageladores), no século XVIII. *Krutchônkykh* no livro *Vzorvalh* (São Petersburgo: EUY, 1913) mencionava as falas extáticas de Chichkov. *Ibidem*.

No início, não existiam as letras, somente o som. Com o som definiam tal ou qual coisa. Depois separaram o som em sons diversos e essas diversidades representaram com os signos. Após isso puderam expressar seus pensamentos e descrições aos outros.

O poeta novo – como se fosse um retorno ao som (mas não ao paganismo (*iazýtchiestvo/ iazyk*)). Do som fez-se a palavra. Agora da palavra se fará o som. Este retorno não é andar para trás. Aqui o poeta abandonou todas as palavras e as designações delas. Mas extraiu delas o som como um elemento da poesia. E a letra não é mais um signo para a expressão das coisas mas uma nota sonora (não musical). E essa nota-letra, talvez, é mais fina, mais clara e mais expressiva que as notas musicais. A passagem do som de uma letra a outra se passa com a maior perfeição que de uma nota para outra nota.

Chegando a idéia do som, temos as notas-letras que expressam as massas sonoras. Pode ser que justo na composição dessas massas sonoras (as antigas palavras) se encontrará um novo caminho. Assim, nós arrancamos a letra da linha, da única direção e damos a ela a possibilidade do movimento livre. (As linhas são necessárias no mundo dos burocratas e da correspondência residencial). Conseqüentemente, chegamos ao terceiro ponto, ou seja, à distribuição das massas de letras e de sons no espaço do mesmo jeito como isto acontece no suprematismo pictórico. Essas massas ficarão suspensas no espaço e possibilitarão à nossa consciência penetrar mais e mais longe da terra.

As claves do suprematismo me levam à descoberta daquilo que ainda não se conscientizou. A minha pintura nova não pertence exclusivamente a terra. A terra está abandonada como uma casa corroída pelos cupins. E realmente, dentro do ser humano, dentro de sua consciência está a aspiração ao espaço, a atração “da decolagem da esfera da terra”.

No futurismo e no cubismo quase que exclusivamente se trabalhava o espaço mas a forma deste, sendo amarrada à objetualidade, nem à imaginação transmitia a presença do mundial; seu espaço limitava-se com o espaço que separa as coisas do mundo.

Mas a superfície da cor pictórica pendurada no lençol da tela branca transmite diretamente à nossa consciência uma forte sensação do espaço.

Não sabemos a quem pertence a cor – a Terra, a Marte, a Vênus, ao Sol, à Lua? E será que a cor é aquilo sem o qual seria impossível o mundo. Não aquelas cores – o tédio, a monotonia, o frio – é a forma nua do cego, e Benois, feito um tolo, não conhece a alegria da cor. A cor é o criador no espaço.

Os planos formados por mim na tela me dão muito daquilo que antigamente estava obscuro no pintor (ah, como se eu fosse um gênio). Aqui é possível receber a corrente do próprio movimento, como se tocasse um fio elétrico.

Alcançavam a transmissão do movimento nos manequins dos animais, das pessoas e nas máquinas. Eu nunca recebia uma corrente daquelas deste movimento. A minha consciência era engolida pelo próprio cavalo correndo. Corria o cavalo mas não o movimento.

É surpreendente: quanto mais tranqüila é a aparência do plano na tela, tanto mais fortemente passa a corrente da dinâmica do próprio movimento.

Broto da semente, dizem os cientistas, cresce com tamanha velocidade que não é comparável a nada neste mundo, mas nós não percebemos isso, não o sentimos; parece que a forma guarda a corrente dentro de si e não no-la transmite.

A apreciação dos recantos da natureza, ou seja, dos seus locais exclusivamente estéticos. Da face, de seu caráter, da psicologia. Os pintores em sua maioria se preocupavam com as futilidades. As belezas, as decorações das paredes, etc.

Penso que o pintor tem dentro de si algo maior que a simples preocupação com as imagens da natureza. Desenvolvendo o amor aos recantos, redirecionam a consciência da multidão à terra, a consciência da multidão está condenada a ver aquilo que está na cara.

Por isso é tão difícil levá-la embora até aqueles que vão embora, vendo atrás das lonjuras incontáveis aquilo que querem alcançar, o resto não vê e nem quer acreditar.

A mudança das tendências na arte não acontece por causa da perda da agudez ou porque foi achada uma beleza nova; no germe das forças criativas estava – achar a forma através da qual nós poderíamos ter as indicações dos caminhos novos e das construções no espaço.

Mas a consciência se perdia entre os arbustos, os matagais, as margens dos rios e os sótãos dos telhados.

Futurismo sentiu fortemente a necessidade da forma nova e usou a beleza nova da “velocidade” e a máquina, o único meio que o poderia levar da terra e o liberar dos anéis do horizonte.

Numa das suas cartas você me escreveu que a minha tabelinha parece um “broto”. É uma definição verdadeira. E parece-me que não haverá um erro se eu dissesse que, até o suprematismo, a arte era dos brotos da terra. Como não haverá um erro em dizer que os meus planos são os brotos do espaço carregado com a cor.

Lamento muito que não nos vemos, pois deveríamos nos ver até a temporada. Em agosto, caso haja um lugar, penso ir até você¹³³. Tentarei achar um dinheirinho para as passagens. Aquilo do que escrevo desenvolverei para uma palestra nova, assim esta carta é somente para você, para meu caro amigo.

P.S. Deveríamos falar mais sobre o livro. Quero forçar você a escrever um livro chamado “Resultado” (“*Itóg*”). Está na hora de acertar as contas com os caixeiros dos 19 séculos. Você deve escrever este livro sem falta. Seu Kazimir. Escreva-me.

¹³³ C.: Maliévitch não conseguiu visitar a casa de Matiúchin, em Ussikkirko, pois em julho de 1916, como reservista do exército, foi para a guerra. *Ibidem*.

5.2. Cartas para Mikhail Guerchenson.

Carta de Maliévitch para Mikhail Óssipovitch Guerchenson.

De Vítiebsk para Moscou.

7 de Novembro de 1919.

Estimado Mikhail Óssipovitch.

Não consegui lhe rever, tive que partir rapidamente para Vítiebsk; este último parece-me um exílio; de repente vieram umas pessoas <de> Vítiebsk, me tiraram do frio e da escuridão.

A caminhada usual de 30 vierst por dia de Moscou não existe mais, tudo se reduziu ridiculamente, toda minha atividade se concentrou dentro de uma casa, onde também moro, tenho um quarto, a luz, o aquecimento, além de outros confortos. O mais importante é que toda minha energia poderá ser aplicada aos escritos das brochuras, me dedicarei a esta tarefa no exílio vitietskiano, - os pincéis se afastam cada vez mais.

A propósito, daqui a uma semana deve ser aberta minha exposição em Bolcháia Dmítrovka, no salão de Mikháilova, esquina de Stoliéchnikov, dê uma passada lá. Não consegui reunir todas as obras, mas haverá o impressionismo e o posterior. Gostaria de saber sua opinião¹³⁴.

Vítiebsk deve fazer muito por mim, assim como eu por ele, eu devo escrever, ele editar. Estes dias irei imprimir *De Sistemas Novos na Arte. Estática e Velocidade*, um pouco de tudo; numa outra escrevo de um novo ponto de vista sobre a Arte, onde a economia aparece como a força que rege a criação e, se a estética existe, esta também depende inteiramente do ponto econômico do movimento. E parece-me que a direção do movimento econômico aspira à libertação de todos os apetrechos artísticos, e que o estético

por si é o resultado de sedimentação de apresentação de novas simetrias do objeto sobressaídas do êxito econômico.

Resumindo, a economia deve ser o único ponto no qual se unem suas múltiplas conclusões criativas. Pode ser apresentada alguma corrente contemporânea da Arte, original em sua forma e distinta das já existentes, mas que do ponto de vista econômico pode não ser moderna.

Assim que imprimir lhe envio.

Vítiebsk me recebeu cordialmente, não sei como se despedirá.

Se você soubesse do caminho que percorri. Viajamos três dias até Smoliénsk <palavra ilegível>, com a velocidade de 5-12 vierst por hora. Os vagões cheios, de modo que andávamos com gentileza por cima das cabeças, juntávamos lenha e gravetos para a locomotiva, passamos a noite em Smoliénsk, as ruas revistadas, etc. Realmente, é preciso de energia para poder agüentar este terror.

Pão – 50

Grãos diversos – 70

Manteiga – 750

Cebola – 20

Carne – 75.

Passe na exposição

Aperto sua mão

Seu K. Maliévitch

Vítiebsk 7 de Novembro <de> 19

¹³⁴ C.: A primeira exposição pessoal do artista – *Kazimir Maliévitch: do Impressionismo ao Suprematismo* -

Carta de Maliévitch para Mikhail Óssipovitch Guerchenzon.

De Vítiebsk para Moscou.

14 de Novembro de 1919.

Estimado Mikhail Óssipovitch.

O quarto que habito é tal que fico com a impressão de estar em Moscou; não há nada nele que possa lembrar uma província afastada, mas ao sair na rua tudo passa a falar de como me encontro longe do eixo da rotação, e de como tudo que vejo somente afiou o megafone dos ouvidos, e de como o corpo se alinha pela voz do centro quase que inaudível.

Percebe-se como tudo se tenciona e corre feito um riacho para o grande mar, querendo sumir com toda sua individualidade e intelecto, disseminar as partículas do intelecto dentro do caldeirão da razão urbana.

Em tanto se afastou o tempo quando crescia em meio dos campos da província mais afastada, onde tudo parecia mudo e conversava contigo. Só que dentro de si se percebe o tocar do teclado dos raios fluentes dos campos, do céu, do mato, das montanhas. Os sons mudos do interior erguem o peito e você se estica para poder ver algo atrás deles.

Gostei e até hoje gosto de um lugar mais alto ou de uma fenda, através da qual os campos sintuciosos e as montanhas no horizonte são vistos. Quando jovem, entrava nos lugares altos como que para ouvir tudo que se passava ao longe; via que a superfície pintada da terra corria para todos os lados como as fitas coloridas.

Me enrolei nelas de cabeça aos pés, era minha roupa, com ela entrei na cidade grande; lhe sentia assim como um animal conhece <o cheiro> de ferro, o aroma das ervas, da pedra, da pele. E como um animal vim com minhas roupas para grande cidade-catacumba, onde o céu, o rio, o sol, as praias, as montanhas, os matos desapareceram. Nela dependurei minhas vestes coloridas, eram as telas dos campos.

Ao retornar-me agora verifiquei que estavam despidos e que as cidades usarão roupas novas.

O furacão da cidade que bagunçou as roupas coloridas também atinge os locais distantes; ferro, cimento, preto, cinzento, branco são as diferenças das formas.

Um tempo atrás tudo me parecia preenchido com o espírito da vida, mas hoje, onde vivo, senti que o espiritual que me preenche não é compreendido por aqueles que me cercam. Aqui o ritmo espiritual dos sinais da compreensão é diferente. E para que as outras línguas que me são estranhas compreendam meu linguajar, é necessário revelar, sentir com alma o ritmo que lhes habita; no entanto, é possível falar com a língua muda, é possível falar com as palavras compostas na hora, mas encaixá-las nas linhas do ritmo que habita aqueles que me cercam.

E nisso se percebe como realmente é possível transmitir assim, com a precisão absoluta, sua própria condição, que somente esta língua se fala com todas as outras. Não tens coragem e falas com palavras estranhas da língua, mesmo que sejam cheias da cultura espiritual, mas isto não é o mesmo que a pura constituição da forma da língua espiritual. O valor da poesia nisso deve residir: quem dos poetas põe mais palavras dentro do caixote ou lhes cobre com o brilho do espiritual.

A pintura dos artistas buscava o espiritual dos campos da natureza e com um tufo desajeitado de cerdas recortava os pedaços para a tela, privando do vivo, transformando a vida em pedra, não lhe dando nada de si.

O espírito é a força com a qual o mundo se girava com todas suas partículas. O espírito é o meio de todas as expressões absolutas da precisão e da clareza; mas não será sua força o meio de um determinado desenvolvimento mundial, e será que dentro da nova transformação já há uma força nova que será dirigida no caminho da perfeição.

Segunda carta.

Aperto amigavelmente sua mão.

K.Maliévitch

Vítiebsk 14 de Novembro 19.

Carta de Maliévitch para Mikhail Óssipovitch Guerchenson.

De Vítiebsk para Moscou.

18 de Novembro de 1919.

Estimado Mikhail Óssipovitch.

Mando-lhe muitas cartas. Vítiebsk é uma cidade que não deixa em paz, parecia que a província afastada era muito distante, um local onde não há eco, nem som, nem ruído, nem sussurro.

Tudo silenciosamente arrasta-se para os barracos para mastigar uns grãos e tomar uns goles de água - aguardam em paz o final da digestão para o que adormecem.

Preocupar-se com a sabedoria própria, viajar por seus embrenhados não passa pela cabeça de ninguém, pois todos são sábios e os embrenhados da sabedoria encontram-se aqui mesmo – no barraco, com os grãos. E dentro d'água encontra-se toda pureza e transparência; e o barraco, a sabedoria do mundo estão claros e infalíveis.

É assim mesmo, só que a província afastada é sensível demais como uma bacia de cobre, como um manguezal calmo coberto de água que treme com qualquer vento fraco.

Assim que cheguei, no dia seguinte, todos já sabiam da minha chegada. O conversar não parava e a água tremia cada vez mais, pois no jornal saiu uma nota dizendo: “chegou o conhecido pintor-futurista que bateu a recorde da arte com o suprematismo”; só que esqueceram de acrescentar que logo irá comer ferro, beber cobre líquido e engolir as ferraduras.

Todos estavam emocionados com o acontecimento. Gritavam que minhas obras, ocasionalmente expostas aqui, são as melhores, enquanto ninguém entendia nada e pensava na estrela que está clara e compreensível quando não vista¹³⁵.

Todos os palestrantes locais voaram para o lixo, pois lhes falaram que são fracos e insignificantes. No terceiro dia veio até mim uma delegação com pedido para fazer uma palestra sobre cubismo e futurismo. Os palestrantes estavam na delegação e declararam que prepararam o público - incluindo o impressionismo e um pouco de cubismo. Neste momento, os presentes conhecedores da Arte começaram imediatamente acusar os palestrantes de ignorância, e consegui acalmá-los com dificuldade. Um horror aconteceu: concordei em falar de cubismo e futurismo.

Seus rostos expressaram uma rara seriedade e alegria. Agradecendo-me foram de costas até a porta e sumiram, somente da escada escutava-se o barulho da discussão dos palestrantes ofendidos.

No dia seguinte, novamente saiu uma nota mirabolante e, afinal, chega a hora da noite esperada¹³⁶. Todos esperavam por um espetáculo, pois na nota constava: “pela primeira vez em Vítiébsk o famoso campeão mundial”.

Chegou a hora – “a figura famosa” na tribuna, uma dama põe um copo de chá sussurrando no meu ouvido que está com açúcar, dou a reverência. O silêncio instituiu-se, e os palestrantes estavam tremendo justamente atrás de mim.

E lançou o vôo minha sabedoria “famosa” sobre cubismo, futurismo, fatura, movimento da pintura, construção, construções das retas, das curvas, do volume, do plano, da concordância das contradições; falei do cubismo e da pintura puros, igualmente do

¹³⁵ C.: Trata-se da *Primeira exposição estatal de artistas locais e moscovitas*, organizada em Vítiébsk por Marc Chagall. Esta exposição funcionou de 8 de novembro a 22 de dezembro de 1922. Cito por: Maliévitch, K.S. *OR*, 1995. P. 371.

¹³⁶ C.: No dia 17 de novembro de 1919, Maliévitch participou de um grande debate, que ocorreu na ocasião da *Primeira exposição estatal de artistas locais e moscovitas*. O tema da palestra do artista foi *As novas*

futurismo. Fiz todas as conclusões, fiz aquilo que me pediram; almejava a clareza e falei somente da essência da questão.

E no que se deu: exatamente porque falei com precisão, respondendo às questões, encontrei minha queda, o barulho de indignação, a desilusão. Gritavam-me que não tenho que falar do incompreensível, que estavam aí para conhecer o cubismo, para conhecer a verdade, e as mulheres falavam do meu penteado.

Cheguei à conclusão que quanto mais clara a questão se apresenta para mim, tanto mais estreito é o círculo daqueles que a compreendem; nas minhas anotações, cada vez mais me aproximo da pureza da resposta, e minha palestra demonstrou que toda minha clareza da percepção é completamente obscura par os que me cercam – quanto mais claro, tanto mais obscuro.

Minha palestra trouxe à luz do dia os palestrantes, pois eles pareceram claros e compreensíveis; somente através deles o cubismo e as questões pictóricas se revelam claras; pois destas não falaram.

Mas não fiquei sozinho; um pequeno círculo que apóia meu ponto de vista começou um trabalho infernal, nas pedras litográficas está transcrevendo minha brochura; daqui a duas semanas envio-lha.

Terceira carta.

Aperto amigavelmente sua mão.

K.Maliévitch

Vítiebsk, Bukhárinskaia, 10

18 de Novembro de 19.

Carta de Maliévitch para Mikhail Óssipovitch Guerchenzon.

De Vítiebsk para Moscou.

21 de Dezembro de 1919.

Estimado Mikhail Óssipovitch.

Um pouco sobre o “terrestre”. Escrevi-lhe da minha palestra que não fora compreensível para o auditório.

Um pouco dela você lerá no meu livrinho *De Sistemas Novos na Arte*, excluindo a primeira parte onde confundo a estética e a economia. Mandar-lhe-ei a exclusão assim como meus amigos anotaram. Após a palestra me tranquei no quarto, como se me escondesse da multidão que buzina nos meus ouvidos. As palavras me esmagavam, sua clareza, mas elas não queriam sair. Possivelmente, os conceitos não queriam caber ou vestir-se com nossas letras, mas vestindo-se com o novo não ficarão mais claras. Seria melhor abrir meu cérebro na praça para que cada um possa encontrar o compreensível e o necessário para si. Sentia que falava com mais sinceridade do que meus adversários, mas lhes foi compreensível somente meu rosto nervoso e a gesticulação. Fervia, pois os adversários jogavam em mim volumes inteiros de pensamento dos grandes nomes. Foram os cocheiros jogando as lenhas, apoiavam-se nelas como nas bases e eu não tinha livrinho algum. Enquanto isso, meu livrinho virava páginas tão rápido que dificilmente adivinhava as palavras. E as palavras, por sua vez, voavam dele e corriam para os dedos, e para a cabeça, e para os peitos; perseguia-las como um galgo. As palavras apreendidas ajeitava de tal jeito que elas se arrumavam dentro dos cérebros do auditório contrariamente às linhas comuns, e assim se tornavam incompreensíveis, pois se deitavam por cima. Há alguns dias vieram novamente até mim, pedindo participar da disputa. Fiquei surpreendido, mas compreendi que lhes era necessário. Chamaram-me como chamam um caldeireiro para arrumar as lenhas no forno, arrumar as palavras - vai que elas se arrumam dentro da caverna da compreensão sensata da razão do sentido. Fui. Tinha ainda mais gente nas salas

e nas ruas. Os adversários rodearam-se com os livros, a batalha foi longa, segurei meu livro, mas novamente não consegui segurar e as páginas se desfizeram. Os adversários (fugitivos de Petrogrado, professores e apolonistas¹³⁷) riram de mim. Atacaram com a última perfeição, com Bergson e outros. Assim, tinha que enfrentar os gladiadores desconhecidos e não desejados. E declarei que fui convidado pelos fulanos, e não por Bergson, Kant e Schopenhauer, e que tinham que sair dos resguardos. Tive que os despir, pois pareciam repolho com o miolo escondido. Tive que recortar as páginas dos livros alheios, assim o auditório viu um único miolo – o eixo. Foi difícil fazê-lo, e nisto estava meu êxito...

¹³⁷ C.: Os oponentes de Maliévitch nestes debates foram: S.O Gruzenberg, professor da Universidade de São Petersburgo e autor do livro *Psicologia de Criação* (Minsk, 1923); AO.Tschokher, historiador da música e filósofo; L.V.Pumpiánski, historiador da literatura; V.A Reidemeister, historiador; e P.N.Miedviédiev, historiador da literatura. Os três últimos faziam parte do chamado *círculo de Bakhtin* em Vítiébsk. Cito por: Maliévitch, K.S. *OR*, 1995. P.373.

6. Bibliografia.

- I. Catálogos da exibição (pela ordem cronológica), bibliografia resumida:
1. *Kasimir Malewitsch*, Braunschweig, Kunstverein, 1958.
 2. *Kasimir Malevich, 1878-1935*, introdução de Camilla Gray, London, Whitechapel Gallery, 1959.
 3. *Casimir Malevic*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1959.
 4. *Kasimir Malevich*, Stockholm, Moderna Museet, 1963-66.
 5. *Kasimir Malevich: Catalogue Raisonné of the Berlin exhibition of 1927, including the Collection of the Stedelijk Museum, Amsterdam*, Amsterdam, Stedelijk museum, 1970.
 6. *Kasimir Malevich*, London, The Tate Gallery, 1976
 7. *Revolution: Russian Avant-Garde 1912-1930*, New York, The Museum of Modern Art, 1978.
 8. Andersen, Troels et al., eds., *Art et poésie russes 1910-1930*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.
 9. *Abstraction: Towards a New Art: Painting 1910-1920*, London, The Tate Gallery, 1980.
 10. *Kasimir Malevich*, Leningrad, State Russian Museum; Moscow, Tretyakov Gallery; Amsterdam, Stedelijk Museum, 1988-89.
 11. *Kasimir Malevich 1878-1935*, Washington, D.C., National Gallery of Art; Los Angeles, Armand Hammer Museum and Cultural center; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990-91.
 12. *Kazimir Malevich: Suprematism*. Organized by Matthew Drutt. 2003. The Solomon R. Guggenheim Foundation, N.Y.

II. Obras de Kazímír Maliévitch:

1. Andersen, Troels, ed. *K.S.Malevich: Essays on Art*. Copenhagen: Borgen, 1968-1978. 4 vol. Vol. I. *1915-1928*, and vol. II *1928-1933* (1968); vol. III. *The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings. 1922-25* (1976); vol. IV, *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings, 1913-33* (1978).
2. Autobiografias de Maliévitch: 1923 (*K.Maliévitch no seu centenário*, galeria Gmurzynska, Colônia, 1978) e 1933 (publ. Copenhague, 1968; Estocolmo, 1976; Dresde, 1978).
3. Haftmann, Werner, ed., und Hans von Riesen, trans. *Kasimir Malewitsch. Suprematismus – Die gegenstandglose Welt*. Cologne: Du Mont, 1962 (3 ed. – 1989).
4. *Malewitsh K. Lenin (Aus dem Buch Uber Ungegenstandliche)// Das Kunstblatt*, Potsdam, 1924.
5. Maliévitch, K.S. *Cartas a M.V.Matiúchin (Pisma M.V.Matiúchinu)//* Publicação de E.F.Kovtun// Anuário do setor de manuscritos da Casa Pushkin, 1974 (*Iejjegódnik siéktora rúkopiesei Púchkinskogo doma, 1974*). Leningrado. Seção de Leningrado da Editora Ciência (*Nauka*), 1976.
6. Maliévitch, Kazímír Sievierínovitch. *Obras reunidas de Kazímír Maliévitch em 5 volumes (Sobrânie sotchiniênii Kazímira Malíévitcha v piati tomákh)*. Moscou. Editora Guiliéia, 1995-2001.
7. Maliévitch, K. *Poesia*. Moscou. Editora Epiphánia, 2000.
8. Maliévitch, Kazímír. *Quadrado negro (Tchiórni kvadrat)*. São Petersburgo. Editora Ázbuka, 2001.
9. Marcadé, Jean-Claude, ed. *K.Malévitch*. Lausanne: L'Age d'Homme. 3 vol. Vol.1. *De Cézanne au suprématisme* (1974); vol.2. *Le miroir suprématisiste* (1977); vol.3. *La lumière et la couleur* (1981).

III. Sobre Kazímir Maliévitch:

1. Anderson, Troels e Grigorieva Ksienia, eds. *Art e Poésie russes: 1900-1930*. Paris, 1979.
2. Bábin, A.A. *Picasso e Braque aos olhos de Kazímir Maliévitch (Picasso i Braque glazámi Kazímira Maliévitcha)*// Vanguarda russa dos anos 1910-1920 no contexto europeu (*Rúski avangárd 1910-1920 godóv v ievropiéiskom kontekste*). Coletânea. Moscou, Editora Ciência (*Naúka*), 2000.
3. Birnholz, A. *On the Meaning of Kazímir Malevich's "White on White"*// Art International, vol. XXI, 1971. N1.
4. Bowlt, John E. e Douglas, Charlotte, eds. *Kasimir Malevich 1878-1935-1978*, edição especial, *Soviet Union: Union Sovietique*, vol.5, part 2, Arizona State University, 1978.
5. Cardoza y Aragon, Luis. *Malevich: Apuntes sobre su aventura icarica*. Mexico, 1983.
6. Chatskikh, A. *Maliévitch em Vítiebsk (Maliévitch v [Vítiebskie])*// Arte (*Isskústvo*). 1988. No11.
7. Chatskikh, A. *Vítiebsk. A vida da arte. 1917-1922 (Vítiebsk. Jizn isskústva. 1917-1922)*. Moscou. Editora As línguas da cultura russa (*Iazyki rúskoi cultúry*), 2001.
8. Douglas, Charlotte. *Swans of Other Worlds: Kasimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*. Editora Ann Arbor, 1980.
9. Goriátchieva, T.V. *Suprematismo como utopia (Supriematizm kak utópia)*. Dissertação, *MGU* (Universidade Estatal de Moscou), 1996.
10. Jacobson, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1970.
11. *Kazímir Maliévitch no museu Russo (Kazímir Maliévitch v Ruskom muziéie)*. São Petersburgo. Editora Palace Editions, 2000.
12. Kroutchonykh, Khlebnikov, Matiouchine, Malévitch. *La victoire sur lê Soleil*, trans. Jean-Claude Marcadé. Lausanne, 1976.

13. *Maliévitch. Artista e teórico: Álbum (Maliévitch. Khudójnik i tieoriétik: Albom)*. Moscou, 1990.
14. *Maliévitch. Vanguarda clássica. Vítiébsk: Materiais das conferências teóricas dos 1o e 2o plenários internacionais “Maliévitch. UNOVIS. Atualidade” (Maliévitch. Klasítchieski avangárd. Vítiébsk: Matierialy tieorietchieskikh confieriéntzi 1-go i 2-go miejdunaródnikh plienariév “Maliévitch. UNÓVIS. Sovriemiénnost”)*. Vítiébsk. Editora N.A.Pankobv, 1997.
15. *Maliévitch. Vanguarda clássica. III conferência (Maliévitch. Klasítchieski avangárd. III konfieriéntzia)*. Vítiébsk. Editora N.A.Pankobv, 1998.
16. *Maliévitch – Mondrian e seus círculos*, da coleção de Wilhelm Hack, Colônia, Kunstverein, 1976.
17. Marcadé, Jean-Claude, ed. *Malévitch 1878-1978: actes du Colloque Internatinal 4 et 5 Mai 1978, Centre Georges Pompidou, Musee National d’Art Moderne*. Lausanne, 1979.
18. Marcadé, Jean-Claude. *Malévitch*. Paris. Editora *Nouvelle Edition Français*, 1990.
19. Marcadé, Jean-Claude. *Malévitch NI*. Lausanne: L’Age d’homme, 1983.
20. Marcadé, Valentine. *Le Renouveau de l’art pictural russe 1863-1914*. Lausanne, 1971.
21. Martineau, E. *Malévitch et la philosophie. La question de la peinture abstraite*. Lausanne. Editora *L’Age d’homme*, 1977.
22. Milner, John. *Kazimir Malevich and the art of geometry*. London. Editora *New Haven*, 1996.
23. *Novos dados sobre Kazimir Maliévitch (Nóvyie dánnyie o Kazímirie Maliévitchie)// Questões da história da arte (Voprósy isskustvoznániia) 1/94*. Moscou, 1994.
24. Sarabianov, D.V. Chatskikh, A.S. *Kazimir Maliévitch*. Moscou, 1993.
25. Simmons, W.S. *Kasimir Malewich’s Black Square and the Genesis of Suprematism. 1907-1915*. New York-London, 1981.
26. Stachelhaus, Heiner. *Kasimir Malewich. Um conflicto trágico*. Barcelona. *Parsifal Ediciones*, 1991.

27. Stiepánova, Varvara. *Sem milagre ser humano não vive. Cartas. Experiências poéticas. Anotações da artista. (Tchelovek ne mojet jit bez tchuda. Písma. Poetítcheskiie ópyty. Zapíski khudójnitsy)*. Moscou, 1994.
28. Strigaliou A.A. *A evolução estilística do suprematismo espacial (Stilistítchieskaia evoliúziia ob'iómnogo supriematizma)*. Moscou, 1978.

IV. De apóio:

1. *L'Année 1913. Lês formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la vielle de la première guerre mondiale*. Éditions Klincksieck – Paris, 1971.
2. *Art in Theory 1900-1990. An Antology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison and Paul Wood.
3. Barr, Alfred. *Cubism and Abstract Art*. New York, 1936.
4. Bleichner, Josef. *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy and Critic*. Lnd: Routledge and Kegan Paul, 1980.
5. *Coletânea de obras de memória de N.I.Khardjiev (Sbórník trudóv pámiati N.I.Khardjéva)*. Moscou. Editora As línguas da cultura russa (*Iazykí rúskoi cultúry*), 2000.
6. Compton, P. Susan. *The World Backwards. Russian Futurist Books 1912-16*. London, 1978.
7. Gray, Camilla. *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. London, 1962.
8. Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983.
9. Khardjiev, N.I. *Ensaio sobre vanguarda: 2 volumes (Statyi ob avangarde: 2 toma)*. Moscou. Editora RA, 1997.
10. Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. London, 1983.
11. Marcadé, Jean-Claude. *L'Avant-garde russe 1907-1927*. Flammarion, Paris, 1995.
12. Marcov, Vladímir. *Russian Futurism: A History*. Berkeley and Los Angeles, 1968.
13. Nakov, Andrei. *Abstrait/ Concret: art non-objectif, russe et polonais*. Paris, 1984.
14. *Paris-Moscou*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1979. Exhibition Catalogue.
15. Púnin, N. *As novas correntes da arte russa*. Leningrado, 1927-1928.

16. Ricoeur, Paul. *The Conflict of Interpretations: Essays on Hermeneutics*. Translated and edited by Don Ihde. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1969.
17. *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902-1934*. Edited and translated by John E. Bowlt. *Thames and Hudson*.
18. Sarabianov, D.V. *Pintura russa no final da década de 1900 – começo da década de 1910 (Rúskaia jívopis kontzá 1900 – natchala 1910 godóv)*. Moscou, 1971.
19. *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art. New York, 1986.
20. Vallier, Dora. *L'art abstrait*. Paris, 1967.

V. De apóio/ tradução:

1. Campos, Augusto de. Campos, Haroldo de. Schnaiderman, Boris. *Poesia russa moderna*. São Paulo. Editora *Perspectiva*. 2001.
2. Jacobson, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo. Editora *Perspectiva*, 1970.
3. Milton, John. *O Poder da Tradução, Ars Poetica*, São Paulo, 1993.
4. Milton, John. *Tradução. Teoria e Prática*. São Paulo. Editora *Martins Fontes*. 1998.
5. Ortega y Gasset, José. *Miseria y esplendor de la traducción// Obras*. Madrid. Editora *Espasa-Calpe S.A.*, 1943, v. 2.
6. Schnaiderman, Boris. *Dilemas de uma tradução// Dostoiévski. Prosa Poesia*. São Paulo. Editora *Perspectiva*, 1982.
7. Schnaiderman, Boris, org. *Semiótica russa*. São Paulo. Editora *Perspectiva*, 1979.
8. Schnaiderman, Boris. *A Poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo. Editora *Perspectiva*, 1971.
9. Schnaiderman, Boris. Traduções do russo. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 7-2-1959.
10. Venuti, Lawrence (edit.). *Rethinking Translation (Discourse, Subjectivity, Ideology)*, Routledge, London-New York, 1992.

11. Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility (A History of Translation)*, Routledge, London-New York, 1995.