

Vanguardas Russas: a arte revolucionária*

Arlete Cavaliere**

Resumo: A criação da primeira república socialista na Rússia, em 1917, provocou uma extraordinária atmosfera de inquietude e renovação nos campos social, político e cultural, cujos desdobramentos se fizeram sentir durante todo o século XX. Em 2017 comemora-se o centenário desse tempestuoso momento histórico, que gerou um dos fenômenos culturais e artísticos mais surpreendentes e multifacetados da história da arte moderna, denominado vanguardas russas. Muitos artistas russos surgiram, então, como representantes genuínos da nova era proletária, combinando extremismo na forma e acentuada propaganda política, a produzir uma audaciosa simbiose de variadas tendências estéticas e artísticas, vicejantes durante os anos revolucionários. Discorrer sobre essa nova concepção de arte e cultura e sobre a profusão de experiências estéticas daquele período constitui um tema de extremo interesse.

Abstract: The formation of the first socialist state in Russia in 1917 generated an extraordinary atmosphere of restlessness and renewal in the social, political and cultural spheres, whose effects were felt throughout the 20th century. In 2017 marks the centenary of this stormy historical moment that gave rise to one of the most surprising and multifaceted cultural and artistic movements in the history of modern art, called the Russian avant-garde. Many Russian artists presented themselves as genuine representatives of the new proletarian era, combining extremism in form with marked political propaganda, producing a bold symbiosis of varied aesthetic and artistic tendencies that thrived during the revolutionary years. This new conception of art and culture and the profusion of aesthetic experiences of that period is a subject of great interest.

Palavras-chave: arte russa, vanguardas, revolução

Keywords: Russian art, avant-gardes, revolution

*Artigo submetido em 04 de dezembro de 2017 e aprovado em 11 de dezembro de 2017.

**Professora Titular de Arte, Teatro e Cultura Russa da FFLCH-USP e autora de vários livros, como *O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese* (1996); *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco* (2009); *O nariz & A terrível vingança (de Nikolai Gógol): a magia das máscaras* (Edusp, 1990); *Teatro completo*, de Nikolai Gógol (2009); *Dostoiévski-trip*, de Vladímir Sorókin (2014).
E-mail: cavalier@usp.br

A Revolução Russa de 1917 engendrou um dos movimentos culturais e artísticos mais surpreendentes e multifacetados da história da arte moderna.

Nas primeiras décadas do século XX a Rússia experimenta uma extraordinária atmosfera de inquietude e renovação nos campos social, político e cultural. A revolução de 1905 marcaria o primeiro passo de uma efervescência geral, que se faria recrudescer na década posterior. No campo artístico e cultural, há uma vaga de agitação em grande parte oriunda da juventude intelectualizada, que produzirá os seus frutos em praticamente todos os ramos da criação artística. Esses jovens artistas manifestam uma tendência acentuada em direção a novos procedimentos estéticos e ao descontentamento em relação à linguagem convencional e passadista. Essa revolta vem acompanhada, ao mesmo tempo, da exigência de um retorno às origens, às fontes primeiras da cultura russa, e da negação de valores considerados ultrapassados.



1930. Animais. Pavel Filonov.

É preciso lembrar que na última década do século XIX o ocidente vivera o clima do simbolismo e do decadentismo, cujo reverberar em solo russo produziu, no campo da poética e do pensamento filosófico, proposições e experiências estéticas de impacto decisivo na cultura russa. As especificidades artístico-literárias decorrentes desempenham um papel determinante para o surgimento de tendências e correntes estéticas que conformariam, um pouco depois, um amplo movimento que se convencionou chamar de Vanguardas Russas, denominação certamente abrangente, a integrar uma grande variedade de fenômenos (dentre os quais o futurismo russo) na criação de muitos indivíduos.

Krystyna Pomorska afirmou, com razão, que o simbolismo russo preparou o caminho para a pesquisa sonora da poesia, um dos procedimentos essenciais da poética do futurismo russo. Ao criarem a “poesia como música” e a “poesia de nuances”, os simbolistas procuram destruir a “poesia como pensamento em imagens”. O movimento futurista russo descarta depois o misticismo filosófico de seus antecessores e em seu lugar propõe uma abordagem poética poderosamente técnica.¹

Com efeito, o futurismo russo foi apenas o estágio final de uma determinada trilha da arte moderna surgida na Rússia sob o impulso do grupo Mir Iskustva (O mundo da arte), que passa a veicular, no início do século XX, por meio de uma revista de mesmo nome, dirigida por Serguéi Diáguilev (1872-1029), o novo clima e as novas tendências artísticas européias, como o impressionismo, o cubismo francês e ainda o expressionismo alemão. A proposta do grupo é, sobretudo, promover uma verdadeira cruzada contra uma estética pragmática, materialista ou de intenção social, que, segundo seu ideário, prestava mais atenção às mensagens sociais do que à cor e à composição da obra artística.

Ao mesmo tempo, em todos os âmbitos das artes russas se mesclavam, cada vez mais, as últimas investigações européias com uma exploração apaixonada do passado nacional russo. O grupo “O mundo da arte” fazia importantes descobertas a

¹ Cf. POMORSKA, 1972, p.163.



À esquerda: V. Tátlin. 1910. Modelo do artista.

Abaixo: V. Kandínski, Composição VII, 1913.



cerca da arte pictórica do ícone russo. Esse interesse pelo passado artístico russo abriu novos horizontes à investigação estética e ao estudo aprofundado da arqueologia e da história da arte russa, que se fez sentir até o período pós-revolucionário.

Também a nova música moderna russa (Scriábin e mais tarde Rakhmáninov, Stravínski e, finalmente, Prokófiev) teve grande impulso com o grupo “O mundo da arte” e, graças a ele, a música europeia moderna de Wagner e Debussy adquiriu ampla difusão na Rússia.



Kazimir Maliévitch. 1932. Mulher com Ancinho.

No campo das artes plásticas, as correntes russas da pintura de vanguarda, opondo-se a seus predecessores realista-positivistas (os assim chamados artistas “Ambulantes”, em russo, *peredvíjnik*), e contrárias também aos simbolistas, considerados apocalípticos e místicos, vão encontrar em sua pesquisa formal uma inspiração criativa em perfeita sintonia com os aspectos da nova civilização urbana. A pulverização do velho mundo reclama ao artista outras soluções e uma nova visão do real.

Assim, o lema “arte da nossa época”, como complemento do desenvolvimento técnico e do ritmo da civilização moderna, será um tema generalizado no programa futurista (não apenas no movimento russo), que se bifurcará mais tarde em outros caminhos da arte moderna, como, por exemplo, o Construtivismo, vigente na Rússia alguns anos depois da revolução de 1917.

Certamente, se um movimento desta magnitude responde perfeitamente à sensibilidade russa em um determinado momento histórico, corresponde também a uma disposição de espírito universal. A crise da cultura se faz sentir no Ocidente, onde se assiste, entre outros fenômenos, à eclosão do futurismo de Marinetti e do cubismo analítico de Braque e Picasso, surgido por volta de 1907, sob

a influência de Cézanne. Esses criadores, sensíveis à decomposição e à fragmentação do mundo físico e carnal, se consagrariam, depois da descoberta da arte negra, à invenção da geometria do mundo concreto e de suas formas.

Pomorska assim esclarece as diferenças entre os “diferentes futurismos”:

“Mas deixemos claro uma coisa: a semelhança é apenas na maneira geral de se exprimir. O programa estético e a prática poética dos futuristas russos não seguem o exemplo italiano. Ambos os movimentos pregavam a “poesia da nossa época” (*poésia sovriemiénosti*), que seria um complemento do desenvolvimento técnico e do ritmo da civilização moderna. Mas esse ponto do programa era universal: não somente era algo generalizado dentro do universo futurista como ainda os futuristas o compartilhavam com outros caminhos da arte moderna, como o Construtivismo, por exemplo. Desse postulado básico os russos e os italianos retiraram conclusões inteiramente diversas.”²

Neste sentido, é possível afirmar também que o Cubismo teve fundamental importância para o desenvolvimento da estética do Futurismo russo: a transformação direta da linguagem plástica cubista em linguagem poética se encontra no Futurismo russo.

Georges Braque teria dito sobre a pintura cubista: “não acredito em coisas. Acredito apenas nas relações mútuas entre as coisas.”³ Eis aqui o conceito essencial da pintura cubista, segundo o qual um objeto é apresentado simultaneamente de diferentes pontos de vista, ao mesmo tempo analítica e sinteticamente.

A maior parte dos futuristas russos (Vielimir Khlébnikov, David e Nikolai Burliuk, Vassili Kamiênski, Elena Guro, Vladimir Maiakóvski, Aleksei Krutchônikh) esteve ligada à pintura e por isso, a ala mais representativa do movimento recebeu o nome de “cubo-futuristas”, numa clara conexão das artes verbais com as artes visuais. Ao lado da crítica dos futuristas a

² Ibidem, pág.73.

³ Cf. MARCADÉ, 1971, pág. 196.



Liubov Popova. 1915. Autorretrato Futurista

uma literatura “temática” se alinham os cubistas na sua rejeição de uma cópia servil dos objetos pela pintura: a arte verbal, como também a arte visual, cessaria de imitar a natureza pela descrição de seus objetos. O mundo artístico, o mundo poético, torna-se, assim, válido por si mesmo e a “inteligência do artista” substitui a sua “observação”.

É extremamente difícil desenhar um quadro completo e preciso de todo o movimento futurista russo, especialmente entre os anos de 1910 e 1914, tal o ritmo frenético de suas atividades: os grupos se formam e se reformam, se dividem e se agrupam, polemizam uns com os outros, reaparecem em outras cidades, sempre prontos a novas experiências, as mais inesperadas e inusitadas.

Os pintores russos de vanguarda se articularam, de início, em dois grupos:

1. União da Juventude (*Soiuz molodió*), de Petersburgo (Filónov, Rozánova, Chkólnki), cuja primeira exposição data de março de 1910.

2. Valete de Ouro (*Bubnóvi valiét*), de Moscou (David Burliuk, Iliá Machkóv, Nikolai Kúblin), que expõe pela primeira vez em dezembro de 1910.

Mais tarde alguns dissidentes (Lariónov, Gontcharóva. Maliévitch, Tatlin, Chagall e outros) se separam do Valete de Ouro, dando origem a um terceiro grupo, *Oslíni Khvost* (Rabo de asno), que expõe em março de 1912.

As diferenças entre essas duas tendências eram basicamente de caráter de filiação estética: os membros do Valete de Ouro espelhavam-se sem reservas nos exemplos franceses, enquanto os do Rabo de asno aspiravam a uma fusão das experiências ocidentais com o gosto dos primitivos e da arte popular russa.

Tanto Maliévitch como Gontcharóva, do grupo Rabo de Asno, se inspiram, então, em temas camponeses, pintando em tom cubista cenas e figuras da vida nas aldeias, ceifadores e mulherzinhas com baldes e ancinhos, os trabalhos do campo, a colheita das maçãs, dos girassóis, do centeio.

É importante sublinhar a paixão dos pintores cubo-futuristas pela arte dos “naifs” e dos primitivos. Dérain e Picasso tinham descoberto o encanto das esculturas negras, das máscaras africanas e dos amuletos selvagens. Da mesma forma, os pintores russos se entusiasmam pelos ícones e letreiros das velhas lojas, pelos utensílios e brinquedos populares, pelas estátuas de pedra das estepes e, sobretudo, pelos *lubók*, impressos que ilustravam romances cavalheirescos, aventuras de heróis fabulosos, episódios dos evangelhos apócrifos.

Gontcharóva absorve em seu trabalho a tradição do *lubók* e dos ícones e chegou a escrever: “O cubismo é uma bela coisa, ainda que não de todo nova. As estátuas de pedra dos citas, as bonecas russas de madeira pintada que se vendem nas feiras, são feitas à moda cubista.”⁴

Em seus manifestos (*Viveiro de juízes* [Sadók sudiéi], de 1910, *Uma bofetada no gosto do público* [Pochchótchina obchéstvienomu vkússu], de 1912), os cubo-futuristas David e Nikolai Burlíuk, Vielímir Khlébnikov, Alekséi Krutchônikh e Vladímír Maiakóvski não se cansam de proclamar que a palavra deveria seguir “audaciosamente as pegadas da pintura” (1912).

Assim, tomando a pintura por modelo, a sua poesia adquire uma textura concreta e rugosa. Para eles o que importa é o aspecto sonoro da palavra: esse era o único material e tema da poesia. Em lugar do vocalismo, da liquidez, da musicalidade dos versos simbolistas, os novos poetas cubo-futuristas trabalham a “palavra pura”, sem relação com qualquer função referencial ou simbólica, no que diz respeito ao objeto. Para eles, a “palavra em liberdade” deveria operar com sua própria estrutura, criando “objetos novos”. Isto corresponde, sob certo sentido, à “arte sem objeto” dos cubistas com sua busca da forma geométrica, do espaço e da cor.

O que está em pauta é uma orientação estética voltada para a concreção, o que significa uma referência direta ao objeto, ao invés de alusões indiretas. A arte passa a ser vista como ofício, em lugar da “teurgia” dos simbolistas e de sua programática nebulosidade e ambigüidade.

⁴ Cf. *Ibidem*, pág.238.

Desta forma, a arte como uma espécie de ciência experimental, um ofício especializado (saber “como fazê-lo”), se opõe à noção de inspiração. O artista se define como um operário que trabalha seu ofício com a precisão das fórmulas científicas. Não celebra mais os estados de alma, os símbolos etéreos, mas, isto sim, as cidades com suas luzes, as fábricas com o ruído de suas máquinas. Há, por certo, um claro programa social aí veiculado: a participação da arte na vida social a acompanhar a proclamação de uma nova maneira de viver e de uma arte e de uma ciência novas, que viriam a completar a transformação iniciada pelo movimento revolucionário. Clama-se pelo valor democrático da palavra, e até mesmo pelo valor universal da arte.

Logo após a Revolução de Outubro, os futuristas se autodenominam “tamboreiros da revolução”, e o que pretendem com seu programa é “ensinar o homem da rua a falar”. Isso significa destruir os antigos valores e construir os novos, isto é, propõem a reorganização consciente da língua aplicada a novas formas de ser.

De tanto analisar e decompor as palavras, os cubo-futuristas haviam chegado à chamada linguagem “transmental” (linguagem *zaúm*). Havia levado ao extremo a experiência sonora, a articulação informe de vocábulos inexistentes, mistura de tramas fonéticas abstratas, de nexos arbitrários. Abandonam assim a natureza e a transcendência do símbolo para inserir a prática poética na concreção do mundo da produção, a utilizar os recursos modernos da técnica e da ciência para a construção de espécies de piruetas verbais e combinações absurdas de sons.

O primeiro exemplo foi dado, em 1912, por Krutchônikh, o principal teórico da linguagem *zaúm*, por meio dos seguintes versos, que não têm qualquer sentido:

DIR - BUL-CHCHIL
 UBIEIUR
 SKUM
 VI - SO -BU
 R - 1- EZ



Liubov Popova. 1921. Construção de Força Espacial.

Aparentemente, trata-se de uma experiência sonora pura, mas Krutchônikh explica: “As palavras morrem, o mundo é eternamente jovem. O artista vê o mundo de maneira nova e como Adão dá um nome a cada coisa. O lírio é belíssimo, mas é feita, violada e consumida a palavra “lília”. Portanto eu o chamo “eui”, devolvendo-lhe a pureza primitiva”.⁵ Com a linguagem Zaúm a poesia alcança a negação total dos valores precedentes e segue o mesmo caminho da pintura.

O próprio Krutchônikh tece as relações: “Os pintores “budietliany” gostam de usar partes anatômicas e divisões, e os “budietliany” criadores da linguagem usam palavras partidas, meias palavras, com que fazem astuciosas e bizarras combinações (linguagem transmental). Dessa forma, obtém-se a máxima força expressiva. E é justamente nisso que se destaca a linguagem de nossa época violenta, a linguagem que aniquilou a linguagem estagnada de antes”.⁶

Com efeito, no seu jogo abstrato a *zaúm* coincide com o abstracionismo pictórico e sua ruptura decisiva com a representatividade, com o figurativo.

É preciso assinalar que às vésperas da Revolução de Outubro, de par com a invenção poética, ocorria uma conseqüente pesquisa filológica a investigar as inúmeras possibilidades da língua russa. Essa investigação se revelaria, em particular, por meio de estudiosos, hoje renomados, conhecidos como “formalistas russos”, que formulam uma teoria da literatura e uma ciência da arte poética. Trabalhos seminais foram produzidos, especialmente entre 1915 e 1930, em duas frentes principais, cujas preocupações estéticas continuam de extrema atualidade: o Círculo Lingüístico de Moscou, em 1914, com a fundamental participação de Roman Jakobson, e a Associação para o Estudo da Linguagem Poética, a Opoiáz (*Óbchchestvo izutchéniia poetícheskovo iaziká*), em Petrogrado, em 1917, com uma profunda pesquisa sobre a textura fônica do poema efetuada por Óssip Brik, pioneiro em matéria de poética e lingüística modernas.

⁵ Cf. RIPELLINO, 1971, p. 36.

⁶ KRUTCHÔNIKH; KHLÉBNIKOV, 1913, p. 13.

No centro desses debates, dos quais participavam igualmente muitos dos poetas futuristas, as questões mais discutidas diziam respeito às relações entre as propriedades puramente lingüísticas da poesia e suas características que transcendem os limites da língua e acentuam a semiologia geral da arte.

Krutchônikh, por exemplo, também apontara as possibilidades da aplicação da linguagem *zaúm* no teatro. Segundo ele, só a língua transmental, aplicada ao palco, poderia evitar a deformação fonética que os homens exercem. Ele sugere, assim, substituir paulatinamente as velhas comédias por um repertório de textos transmentais e habituar os atores à dicção de breves seqüências fonéticas, que tivessem a rapidez da imagem cinematográfica. A proposta é fazer a arte dramática renascer, por meio da linguagem *zaúm*, formada por velocíssimas “cinpalavras”. Como um conjunto de peças transmentais, como um tecido de sons rudes, Krutchônikh concebeu, por exemplo, o libreto da ópera Vitória sobre o sol (*Pobiéda nad sotsén*). A concepção do *zaúm* no palco fica bastante clara na seguinte definição: “A língua transracional é, antes de tudo, a língua da ação pública, cujo ritmo e freqüência superam em muito, em velocidade e dinamismo, a lentidão do discurso humano usual. A língua transracional é o único meio de desenvolver as possibilidades do palco e abrir para o teatro novos caminhos de desenvolvimento.”⁷

Do ponto de vista do trabalho do ator, em seu laboratório de Pesquisas Teatrais, fundado em dezembro de 1922, o diretor Radlov experimentou com um grupo de atores, uma espécie de interpretação não-objetiva, que combinava as batidas fonéticas com uma mímica abstrata. Estava convencido de que uma linguagem de articulações desconexas, de fragmentos acústicos, ressaltaria melhor a tensão dramática. E afirma, referindo-se à atuação do ator, como que inspirado pelas tramas geométricas dos quadros supematistas de Maliévitch:

“O movimento de seu corpo desperta no espectador, antes de mais nada, sensações espaciais. Depende de sua habilidade de criar, em quem olha, o sentido concreto das três dimensões

⁷ Cf. TCHOUKOVSKI, 1976, p. 49.

deste espaço. O cubo de ar que envolve o corpo humano começa a viver, intersectado pelas linhas dos seus movimentos. Essas linhas, temporariamente retesadas, são percebidas pela nossa memória como existentes na realidade. Imaginem olhar um homem que nas trevas toma um archote na mão e movimenta-o rapidamente pelo ar. Veremos uma série de círculos, elipses, mas não seremos capaz de determinar onde se encontra, em um dado momento, a mão que segura a luz. Assim, também o ator grava no espaço várias formas simples que vivem no ar. Aproveitando-se disso e treinando num dado sentido o próprio corpo, o ator criará diante de nós um jogo de círculos, de linhas fantásticas, de losangos e toda espécie de formas de ângulos agudos.”⁸

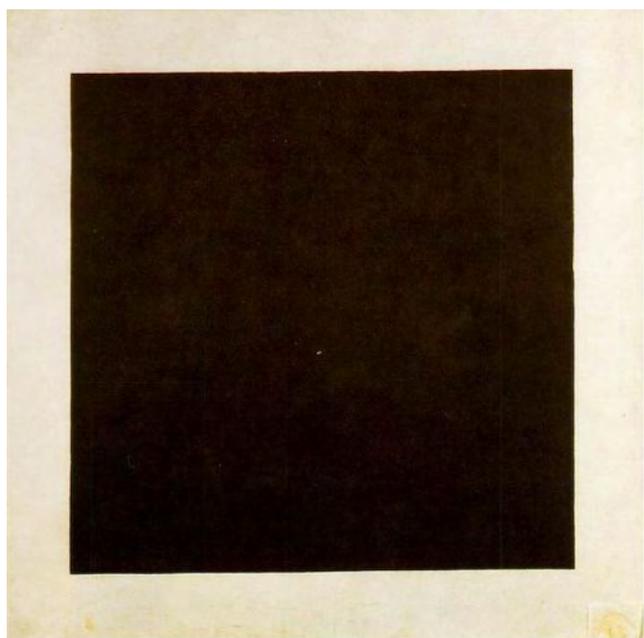
Há aqui uma clara conexão com os métodos cubistas de renúncia às formas estáticas de representação e de busca da imagem deslocada, ou seja, de uma nova forma de percepção artística.

Uma das propostas mais radicais nessa direção é, sem dúvida alguma, a pintura de Kazimir Maliévitch, representante do Suprematismo. Assim como Krutchônikh, Maliévitch procura escapar na pintura aos esquemas lógicos e se propõe a ir mais além das propostas dos pintores cubo-futuristas: radicaliza a dissociação da pintura com os problemas externos, procurando uma expressão pictórica totalmente abstrata e não figurativa. É a ruptura total da dependência da pintura com os objetos exteriores. A matéria-prima de Maliévitch é a sensibilidade pura, que tem como exemplo o quadrado negro sobre fundo branco, de 1913. O objetivo do Suprematismo é distanciar-se da realidade e do caráter figurativo e utilitário da pintura. Essa espécie de ascese plástica conduziria o criador do suprematismo ao desenvolvimento de uma nova semântica visual, que tem em seu Quadrado branco sobre fundo branco, de 1918, a resolução extrema e absoluta de toda contradição.

Com o suprematismo de Maliévitch, a pintura deixa de representar a vida e passa a fazer parte dela, alcançando, assim, o seu estatuto de independência. É a consciência suprema do

⁸ RADLOV apud RIPELLINO, 1971, p. 44.

valor da obra de arte enquanto tal, da forma pura desenraizada, baseada apenas na sensibilidade, que está na base daquelas tramas fonéticas, daqueles jogos sonoros inusitados da linguagem *zaúm*, despidos de qualquer ligação com o mundo exterior.



Os “caprichos” geométricos do suprematismo (constelações de triângulos, círculos, trapézios) e os “malabarismos” transracionais da *zaúm* pareciam sonhar devolver ao fazer artístico uma pureza primitiva, uma “pureza do nada”, e vão prosperar enormemente no período da Revolução, em que a busca de novos valores humanos se orienta para uma reconstrução que reconduz aos valores primitivos originais.

De fato, grande parte dos artistas de vanguarda se apresenta como representante genuíno de uma nova era, a era do proletariado, numa combinação de extremismo na forma com uma acentuada propaganda política. Mas isso não significa que todos os artistas vanguardistas tinham necessariamente compromissos políticos. Muitos desses inovadores aderem ao regime soviético como forma entusiasmada de experimentar novas possibilidades artísticas, capazes de expressar o ritmo tempestuoso da revolução e infundir na cena artística e cultural o espírito do grande furacão de Outubro. É o caso de Maiakóvski, Meyerhold, Taírov, Khlébnikov, Krutchônikh, Rádlov, Granóvski, para citar apenas alguns deles.

Entre os anos de 1917 e 1924, qualquer teoria nova, qualquer proposição excêntrica, qualquer tentativa, por mais audaciosa que pudesse parecer, encontrava sempre seguidores entusiasmados. Em todas as correntes havia sempre uma clara tendência à destruição da velha estética, pois a vanguarda interpreta a vitória do proletariado como a derrubada definitiva do realismo e do tradicionalismo com seu “individualismo egoísta e burguês”.

Sem dúvida, o grande liberalismo dos primeiros anos da Revolução deve-se à falta de uma linha teórica precisa. Desde o começo, o Partido considera a transformação cultural como o resultado lógico das transformações sociais e políticas. Mas havia grandes divergências de opiniões sobre esse problema, particularmente entre os artistas e intelectuais, que professavam simpatia pelo novo regime e se consideravam seus aliados e colaboradores.

A posição mais extremada foi adotada pelo grupo do Comitê Central das Organizações Culturais, o *Proletkult*, que propunha o desprezo radical do passado e a criação de uma cultura nova para o proletariado triunfante. O fato é que não sabiam exatamente o que oferecer como substituto do “velho” e, por isso, experimentavam diferentes direções.

Esse foi um dos fenômenos mais interessantes do período: o *Proletkult* apresentava um caráter claramente político e “sociológico”: lutava por uma arte de agitação e propaganda, mas, como desejava encontrar novas formas de conteúdo revolucionário, seus caminhos se cruzaram com os da vanguarda.

Todas as tendências esquerdistas em arte, nascidas e formuladas no período pré-revolucionário, receberam novo ímpeto da Revolução e tiveram um florescimento espantoso, principalmente entre 1918 e 1923, e ainda depois. Os anos da Nova Política Econômica (NEP), entre 1922 e 1928, também favoreceram a liberdade das artes, a experimentação e a excentricidade.

Somente no final da década de 1920, quando uma nova ofensiva em todos os terrenos marcou a consolidação e o endurecimento do regime, a vanguarda foi combatida e finalmente destruída com métodos policiais.

É nesse contexto de perplexidade diante de um gradativo esvaziamento dos ideais revolucionários em todos os setores da vida russa, que aquele entusiasmo retumbante dos primeiros anos e todo um rico período de experimentalismo nas artes se evaporam agora junto com as utopias das vanguardas.

Referências bibliográficas

- AMIARD-CHEVREL, C. (org.) *Théâtre et Cinéma – Années Vingt – Une quête de la modernité*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1990.
- CAVALIERE, A. *Teatro Russo – Percorso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.
- MARCADE, V. *Le renouveau de l'art pictural russe - 1863-1914*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1971.
- POMORSKA, K. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RIPELLINO, Ângelo M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- RUDNITSKI, K. "Teatr futurístov" ("O teatro dos futuristas"). In: *Rúskoe rejissiórskoe iskusstvo 1908-1907* (A arte dos diretores russos 1908-1917). Moscou: Naúka, 1990.
- SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- TCHOUKOVSKI, K. *Les Futuristes*, Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1976.
- TERIÓKHINA, V. N., ZIMENKÓV, A.P. *Rúskii Futurism – teória, práktika, krítika, vospominánia* (Futurismo russo – teoria, prática, crítica, recordações). Moscou: Editora Nasliédie, 1999.
- VÁRIOS, *Sinvolizm v Avangarde* (O Simbolismo na Vanguarda). Moscou: Naúka, 2003.