



PINTURA REALISTA RUSSA NO SÉCULO XX – A CONSTRUÇÃO DA REALIDADE PROLETÁRIA

Marcos Henrique Silva*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

marcoshenriquesilva@yahoo.com.br

RESUMO: Neste artigo analisamos a pintura realista russa produzida na década de 1920. Partindo de uma discussão acerca do significado do realismo no século XX, procuramos situar a arte pictórica no contexto pós-revolucionário, investigando as complexas relações existentes entre a política cultural conservadora promovida pelo governo e a arte efetivamente produzida por vários artistas reunidos em associações, cujos princípios estavam plenamente sintonizados com as novas diretrizes.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo – Arte Pictórica – Proletariado

ABSTRACT: In this paper we analyse the Russian realist painting made in the 1920's. Starting with a discussion about the meaning of realism in 20th century we seek to situate the pictorial art in the post-revolutionary context, inquiring into the complex relationships between the cultural policy promoted by the government and the art made by several artists whose tenets were attuned to the new directives.

KEYWORDS: Realism – Pictorial Art – Proletariat

A década de 1920 marcou o declínio das vanguardas na arte russa. Com o fim da Guerra civil, em 1921, os bolcheviques reavaliaram seus posicionamentos sobre a questão do socialismo. Agora, diante de um vasto país em pleno estado de convulsão social e com uma economia depauperada, a principal meta do Partido era a construção de um aparelho institucional indispensável a qualquer Estado. O problema é que esta mudança de perspectivas implicava o abandono dos princípios revolucionários, agora considerados com meros devaneios inviáveis. Neste contexto, surgem novas políticas culturais voltadas para a valorização de uma arte supostamente proletária, consubstanciada no realismo e na representação de elementos típicos. No universo pictórico, as novas orientações do Partido provocaram uma reação nos artistas, que se

* Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

organizaram em sociedades de pintores figurativos dispostos a fazer a narrativa visual da realidade proletária. Dentre os grupos surgidos neste contexto, destacamos a AKRR (Associação de Artistas da Rússia Revolucionária) e OST (Sociedade de Pintores de Cavalete).

Na tradição revolucionária, esta noção de tipicidade estava geralmente associada à noção de realismo. Wood observa que, tanto Chernyshevsky quanto Engels, tomavam a obra realista como o resultado da convergência de veracidade e elementos típicos. Contudo, existe um paradoxo nesta associação, pois veracidade implica em fidelidade aos fatos que, por natureza, são fortuitos e atípicos, enquanto que a fixação de tipos humanos ou sociais leva à generalização, ou seja, ao isolamento de um padrão que passa assim a representar uma sociedade variegada e estilhaçada por antagonismos e conflitos de toda ordem. Ao povoar suas obras com tais elementos típicos, estes artistas distanciavam-se dos objetivos documentais que figuram em suas declarações. Na verdade o que estavam promovendo era algo semelhante ao que fizera o pintor de gênero Ilya Repin no século XIX, que se esforçou por criar a imagem ideal do revolucionário e exilado político. Entretanto, não se pode esquecer que a situação privilegiada em que se encontravam os membros da AKRR, era muito diferente daquela vivenciada pelos Itinerantes que, pelo menos no início de suas carreiras artísticas, eram sujeitos eminentemente marginais, exercendo oposição a uma conceituada instituição acadêmica e a todo o modelo social aristocrático.

Uma pintura característica do sistema defendido pela AKRR é **Reunião de um Comitê do Partido em uma aldeia** (1924) de Efim Cheptsov. Esta obra, em vários

aspectos, corrobora as reflexões feitas acima. Visualizamos a representação de um comitê do Partido realizando uma reunião numa localidade qualquer. Primeiramente, identificamos uma explícita preocupação com a narrativa coerente e com a “reprodução” de minúcias:



pequenos e secundários objetos, como o lampião, por exemplo, são pintados com incrível naturalismo; o uso de um claro-escuro tradicional confere nítido volume à base

circular e estratificada do lampião e às botas dos trabalhadores que aparecem no primeiro plano. Além disso, a distribuição das áreas de luz e sombra pela superfície das diferentes unidades imagéticas e os diversos contrastes daí advindos, é uma maneira de traduzir diferenças de matérias – borracha, tecido – e de sugerir propriedades físicas como brilhante, fosco. Prosseguindo nesta rigidez formal, o artista enquadra todo o grupo em uma composição clássica; o palco onde a reunião está acontecendo traz as linhas demarcatórias (piso, teto e parede lateral) verticais e horizontais que se cruzam perpendicularmente, delimitando a área de ação e talvez apontando para a solidez daquele modo de vida camponês. A busca extremada por um alto grau de figuração e o desejo de imprimir uma imagem austera aos sujeitos, parece ter eliminado de vez o movimento, e as figuras humanas, com seus gestos angulares e sua inércia, adquirem uma aparência taxidêmica, como se pertencessem ao mundo dos objetos.

Por apresentar esta evidente fragilidade formal, esta pintura, como outras expostas na 7ª mostra da AKRR, foi lançada ao limbo do universo pictórico e rotulada como o mais sintomático caso de degenerescência da arte na Rússia soviética. De fato, é quase impossível não notar os problemas resultantes da obsessão em produzir uma exterioridade naturalística nas figuras humanas. Tal deficiência não deriva de uma técnica insatisfatória, mas, precisamente, de um problema de adaptação do método realista, de um conflito entre os objetivos artísticos e a forma de abordagem do conteúdo social, pois o excessivo interesse em alcançar objetivos documentais e criar uma imagem que sustentasse o status de “verdade” histórica, acabou por desviar o espírito do artista das questões propriamente estéticas e, neste percurso, o desejado registro histórico dos acontecimentos perde forças e a “cena verídica” ou “fragmento de realidade” consegue ser no máximo um canhestro simulacro.

Ao fazermos estas reflexões não pretendemos, em hipótese alguma, dar a entender que existiu alguma obra que em algum período tenha conseguido reproduzir fielmente a realidade ou que fosse um testemunho histórico figurado dos fatos. Ao contrário, queremos tão somente salientar a impossibilidade de uma tal realização e, por isso, apontamos o descompasso entre a intencionalidade documental que levou o artista a tratar temas sociais no modo figurativo e a artificialidade do trabalho concluído, um descompasso que se reflete exatamente na forma. Não é preciso ser um especialista em arte para perceber que estas figuras de rigidez pétrea não são anímicas, elas não transmitem vida ao olhar; evocam estátuas de cera ocupando posições em um cenário

pré-determinado para recebê-las. Esta imobilidade não é, por si só, um atributo que comprometa a dimensão estética da imagem, até porque, sabemos que toda arte é uma ficção, e seja qual for o gênero de figuração que a obra apresente, ela jamais deve ser avaliada a partir do grau de semelhança com objetos ou pessoas do mundo concreto. O problema estético concernente a esta e outras imagens do período emerge quando nos lembramos que os artistas da AKRR, conquanto conscientes da ficção que produziam, se declarassem documentaristas da história. Talvez seja por essa discrepância que o espírito realista não sobreviva, e talvez isto explique a sensação de artificialidade que experimentamos ao visualizar a imagem.

A análise desta obra nos remete novamente ao problema do realismo, um conceito que, na pintura soviética dos anos 20, não foi assimilado de forma idêntica por todos os grupos. Ao observarmos as figuras humanas inertes ali apresentadas como trabalhadores reais, o que constatamos é uma espécie de coisificação do humano, o homem transmutado em objeto. Este ponto é discutido exaustivamente por Vazquez na obra **As Idéias Estéticas de Marx**, onde o autor afirma que o sentido do realismo não reside na mimese de coisas e pessoas, mas no sucesso do sujeito criador em instilar humanidade nestas formas genéricas de pessoas, casas, objetos, árvores, fazendo com que estas ultrapassem o nível da mera reprodução e sejam formas humanizadas pela relação que estabelecem com homens concretos vivendo em sociedades concretas. Neste sentido, o ilusionismo perde completamente a relevância, pois, como afirma o autor,

[...] o verdadeiro realismo começa quando estas formas e figuras visíveis são transformadas para se fazer delas uma chave do mundo que se quer refletir e expressar. Devemos dizer por isso que o realismo necessita superar a barreira da figuração, numa superação dialética que reabsorva as figuras e formas reais para elevar-se a uma síntese superior. A figura real, exterior, é um obstáculo que tem de ser superado para que o realismo não seja simplesmente, propriamente, figuração, mas transfiguração. Transfigurar é colocar a figura em estado humano.¹

Diante desta definição, somos instigados a indagar qual seria o sentido da arte realista no contexto soviético. Já refutamos a possibilidade de que a arte seja um registro ou documentário dos fatos como alegavam os membros da AKRR em suas declarações; tampouco podemos abordá-la como mera propaganda política, embora a

¹ VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As idéias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 43.

proximidade e harmonia com a burocracia estatal indiquem algo neste sentido; não obstante tenha componentes propagandísticos, estes não resumem a sua existência enquanto arte. O que podemos dizer é que esta obra representa uma época de transição, em que começa a ser erigido o grande bloco onde será confinada toda a arte dos anos 30, a qual será produzida sob o jugo da política doutrinária e homogeneizadora do Realismo Socialista.

Não se deve esquecer que, apesar de ter fornecido o alicerce para o programa instituído em 1934, a pintura soviética dos anos 20 não representa um caso de realismo socialista, na forma como este conceito veio a ser conhecido no Ocidente, ou seja, como designativo de arte de países totalitários. A arte da AKRR está situada no limiar de um novo universo cultural; ela gravita em direção ao Estado, mas ainda não foi completamente absorvida por ele, e talvez por isso, ainda revele certas contradições como as que discutimos acima. É significativo que em sua declaração de 1924, o grupo tenha afirmado que sua arte “[...] revolucionária, terá a honra de formar e organizar a psicologia das gerações vindouras”.² Aqui percebemos que o realismo, embora “documentário”, não era objetivo, visto que a ideologia se acrescentava e se sobrepunha ao registro.

Segundo Benjamim, essa espécie de controle ideológico era perceptível no contexto urbano da cidade de Moscou, na década de 1920. Em seus relatos de viagem, o autor refere-se à transformação dos espaços de convivência operada nesta cidade, quando um modelo social foi rapidamente se colocando como sucedâneo de outro e as velhas instituições sociais banidas, sendo que as edificações que as abrigavam adquiriram novas aplicações. Quando menciona a Catedral de São Basílio, ele diz: “O interior da Catedral foi não apenas esvaziado, mas estripado como uma caça abatida e transformado em atraente museu a serviço da educação popular”.³ Isto demonstra que a idéia de se construir uma “nova história” e de se promover a nova imagem era efetivamente perseguida, e o interessante é que isto era realizado pela via da negação deliberada do processo histórico, como se fosse possível obliterar um passado czarista e um interlúdio vanguardista para inaugurar a nova história proletária, que, a partir de então, reinaria absoluta, dissociada do passado, mesmo que isto exigisse uma constante

² BOWLT, John E. (Ed.). **Russian Art of the avant garde: theory and criticism**. London: Thames and Hudson, 1988, p. 270.

³ BENJAMIM, Walter. **Diário de Moscou**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 35.

doutrinação que levasse o povo a assimilar esse novo modelo. No período stalinista esta estratégia seria levada às últimas conseqüências, com Stalin reescrevendo a história, suprimindo nomes e eventos. Para o contexto que ora analisamos, o texto de Benjamim pode esclarecer de forma concisa a complexidade e amplitude deste processo:

Em sua política externa, governo visa à paz, a fim de estabelecer acordos comerciais com Estados imperialistas; internamente, porém, e sobretudo, procura deter o comunismo militante, introduzir um período livre de conflitos de classe, despolitizar tanto quanto possível a vida dos seus cidadãos. Por outro lado a juventude passa por uma educação revolucionária do Komsomol. Isto significa que o revolucionário lhes chega não como experiência, mas apenas como discurso. Existe a tentativa de deter a dinâmica do processo revolucionário na vida do Estado.⁴

Entretanto, Benjamim afirma que no âmbito artístico essa doutrinação política não era simplesmente aceita, já que o proletariado russo manifestava uma nítida predileção pela “pintura de costumes”, ou pintura de gênero como dizemos aqui. Observando os grupos de operários que visitavam uma exposição de pintura narrativa, o autor relata como eles se identificavam e fruía com naturalidade a arte que visualizavam. É interessante notar que Benjamim afirma que era exatamente o caráter “burguês” dos temas que despertava a atenção do proletariado, já que aí

[...] ele reconhece temas de sua própria história: ‘a governanta que chega à casa do comerciante rico’, ‘um conspirador surpreendido pela polícia’, e o fato de que cenas dessa natureza são apresentadas bem no espírito da pintura burguesa, não só não as prejudica, mas, pelo contrário, torna-as muito mais acessíveis a ele.⁵

Não é possível saber a quais obras específicas o autor se refere quando faz estes comentários, mas, pelo que lemos nesse trecho, podemos inferir que as cenas de fábrica, os retratos de líderes políticos eram coisas muito recentes, introduzidas há menos de uma década e que, por tal condição, não habitavam o imaginário popular de forma tão arraigada como as cenas de costumes burgueses presentes nas artes. Cabe perguntar se esta pintura figurativa soviética tinha qualidades realmente proletárias, se acrescentava algo à vida dos trabalhadores.

⁴ BENJAMIM, Walter. **Diário de Moscou**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 94.

⁵ Ibid.

Independentemente das respostas dadas a esta questão, o texto de Benjamim nos informa sobre a posição ocupada pela pintura figurativa no contexto soviético. O autor levanta certas questões acerca da recepção das artes plásticas pelo proletariado que nos impelem a investigar novos exemplos, novas abordagens realistas dentro da própria AKRR. Na arte Evgeni Katzman, um outro integrante do grupo, não há um problema formal que prejudique a expressividade e a qualidade estética da imagem. **Em Rendeiras de Kaliazin** (1928) um aspecto marcante é o extremo figurativismo em que a cena é construída. Percebe-se que o artista dedicou grande atenção aos detalhes



minuciosos das figuras, como se pretendesse alcançar uma semelhança quase fotográfica com uma cena “real”. O desenho destas pessoas e objetos aparentemente resgatados à própria dinâmica social é

realizado com impressionante virtuosismo: o primoroso claro-escuro espalha-se por todo o espaço, plasmando os corpos das mulheres rendeiras, conferindo-lhes volume extremamente suave e uma superfície matizada, o que dá um tom de naturalidade; a luz, proveniente de um vão à esquerda, incide sobre o conjunto, interpolando-se sutilmente entre as figuras humanas, delimitando contornos, silhuetas, destacando graciosos panejamentos e sugerindo até mesmo uma condição atmosférica, um estado temporal.

Entretanto, devemos frisar que o mais importante aqui não é a perícia do artista ou sua técnica excepcional, mas o êxito que ele obtém ao combinar realismo e expressão convincente de um tipo social e, ao mesmo tempo, imprimir diferentes expressões fisionômicas a cada uma das personagens, que, embora pertençam a uma mesma classe social e compartilhem o mesmo ofício, ainda são indivíduos. Tais tipos humanos não apresentam aquela fixidez e artificialismo que encontramos em muitas obras realistas soviéticas; pelo contrário, as figuras não são apenas semelhantes a pessoas reais, elas são investidas de um eflúvio, de uma qualidade essencialmente humana que as aproxima dos sujeitos concretos do seu tempo. Outro ponto importante é a idéia de coletividade inerente à obra. Nesta imagem, identificamos aquele mesmo

esquema estético defendido pela AKRR, porém materializado numa técnica mais elaborada. O heroísmo da mulher trabalhadora é apenas sugerido e não ostensivamente apresentado como freqüentemente acontecia. A aparência heróica, a austeridade do caráter, o amor ao trabalho comunal parecem aflorar do interior dos corpos destas mulheres trajadas com indumentárias rústicas, tipicamente camponesas. Isto indica que, para glorificar a imagem da trabalhadora, o artista não lançou mão de nenhum artifício especial, nenhum signo alusivo à grandiosidade do Estado soviético, tendo enfatizado exatamente as qualidades humanas que o próprio corpo é capaz de sugerir.

O fato de Katzman ter sido mais bem sucedido que Cheptsov, não significa que sua obra seja mais “verídica”. Conquanto a cena seja bastante convincente, ela apresenta um estado de harmonia social, não havendo qualquer representação de conflitos ou problemas. Os tipos sociais, embora pareçam incrivelmente reais são, em certo sentido, idealizados, até porque, este indivíduo enérgico, saudável, comumente identificado com o novo homem soviético, é apenas uma projeção, uma idéia que se tem do humano e que se deseja promover. Devemos reconhecer que esta placidez e organização que circundam o trabalho das rendeiras são também condições ideais, que estavam longe de se concretizar na Rússia deste tempo. Contudo, sendo a arte uma criação, não pode jamais ser julgada segundo o critério de fidelidade aos fatos históricos e, portanto, a exclusão ou omissão de fatos hipoteticamente reais, não é algo que desqualifique a obra do ponto de vista estético, visto que o artista não produz testemunhos históricos, mas representações – conceito elaborado por Chartier – estéticas da história, as quais não traduzem a plenitude dos eventos sociais, mas os pontos de vista de grupos específicos.

O lado complexo destas obras realistas se revela quando confrontamos as produções pictóricas às declarações publicadas pelos grupos. O complicador reside nesta discrepância entre o propósito documental e o caráter fictício das composições propriamente ditas. Tal incongruência é um dado que confere ainda maior relevância histórica à arte da AKRR, pois é justamente por seu caráter contraditório que ela é capaz de expressar brilhantemente as contradições que caracterizam a história do país neste período pleno de “construções”, quando todo esforço era envidado para erigir um país e um sistema de governo sem precedentes em toda a história da humanidade. Como as circunstâncias nem sempre contribuíram para o sucesso desta empreitada era necessário dissimular as falhas, preencher as lacunas, esmagar as resistências, destruir todo o rebotinho do antigo regime, para que se pudesse concluir a nova construção. Em

semelhante contexto, os tipos sociais, a padronização e a invenção de situações ideais, talvez não correspondam à realidade dos fatos, mas, com toda certeza, correspondem à vontade política bolchevique que de uma forma ou de outra acabou por se converter na própria realidade.

Já no final dos anos 20, o pintor Isaac Brodsky, membro da AKRR, elegeu uma temática bem diferente daquela adotada por Katzman. Voltando-se para temas essencialmente políticos, Brodsky, tornar-se-ia um dos principais especialistas num tipo de pintura exaltação, onde os líderes bolcheviques são postos em evidência e deificados. Por sua peculiaridade, a obra de Brodski, constitui, por assim dizer, o elo entre a pintura figurativa dos anos 20 e o realismo socialista, que representa a definitiva redução da arte à ideologia. Na obra **Discurso de Lênin no Encontro dos Trabalhadores da Fábrica Putilov em Maio de 1917** (1929) não há aquela individuação dos seres humanos que encontramos nas Rendeiras de Kalyazin de Katzman. Aqui, o trabalhador aparece apenas como coletividade;

ele integra uma multidão homogênea na qual nenhuma idiossincrasia é sugerida, pois o que importa, do ponto de vista simbólico, não são as



expressões individuais, mas sim o efeito produzido no espectador por este aglomerado humano numericamente significativo. É exatamente a multidão anônima que cumpre a função propagandística, pois a figura de Lênin é extremamente diminuta – tem as mesmas dimensões das figuras dos trabalhadores – e quase não é notada à primeira vista; um primeiro plano muito denso tem o poder de atrair o olhar, que só num momento ulterior irá encontrar a imagem do protagonista. Porém, quando a figura do líder revolucionário é visualizada, a apoteose é imediatamente consumada, pois o grupo de trabalhadores, que até então era percebido como uma simples população, transforma-se em atento auditório a ouvir o discurso inflamado do ativista político; a atenção dispensada pelos ouvintes completa o processo de divinização. Vale destacar que, embora o evento retratado aconteça numa época revolucionária (1917), não se percebe nenhum sinal de sublevação. Podemos mesmo dizer que reina uma enigmática placidez naquele amplo sítio industrial; os poucos perfis que é possível entrever revelam

expressões pacíficas e absortas; não há gestos largos que indiquem um estado de agitação. Toda esta aparente discrepância tem uma razão de ser: era preciso apresentar os Bolcheviques como a facção carismática e amplamente aceita pelas massas desde os tempos revolucionários, e isto exigia a supressão dos aspectos conflituosos da revolução. Neste processo, o artista inventa a imagem harmônica e positiva do comunismo, uma imagem que o próprio Estado desejava propagar.

Uma outra obra de Brodsky revela preocupações similares, porém, o método utilizado é diferente. **Lênin no Smolny** (1905) também se refere ao contexto revolucionário, contudo a composição não traz qualquer indício de luta ou anarquia. Ao contemplarmos a obra somos

confrontados com uma imagem de serenidade, brandura. Lênin está sentado em uma poltrona envolta em tecido, onde tranqüilamente faz leituras e anotações. De acordo com Wood, o Smolny



era um monastério abandonado, que fora invadido pelos bolcheviques durante a Revolução de Outubro de 1917. O edifício era utilizado como quartel general, onde eram traçadas as estratégias de combate. Por concentrar atividades cruciais para a ação revolucionária, o Smolny permanecia em constante estado de polvorosa, com ativistas trabalhando ininterruptamente, em ritmo alucinante. Neste sentido, poder-se-ia dizer que esta imagem de tranqüilidade presente na obra de Brodsky não corresponde à candente situação daquele espaço em tempos de guerra. O fato é que, mais uma vez, prevalece a lógica propagandística e a glorificação da pessoa do líder, que ali emerge como “[...] o trabalhador fazendo a revolução dos trabalhadores, a quintessência da calma no centro da tempestade. Esses dez dias podem ter abalado o mundo, mas a implicação é que não abalaram Lênin: a revolução estava em boas mãos”.⁶

Este fragmento de texto nos dá a dimensão e o caráter das mudanças definitivas que estavam se processando no trabalho da AKRR neste final de década. As reuniões de comitês de partido e as cenas coletivas, pretensamente documentais, representando

⁶ WOOD, Paul. Realismo e realidades. In: _____. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cozac & Naif, 1998, p. 283-284.

expedientes de trabalho foram substituídas pela deliberada manipulação plástico-visual de eventos e locais históricos, com o intuito de produzir imagens convincentes do modelo social que se procurava impor a qualquer custo. Wood, referindo-se a esta mesma obra, diz: “[...] o trabalho organizativo da pintura de Brodsky é arregimentar o prestígio de Lênin e da Revolução de Outubro de 1917, para a sustentação de Stalin e do poder estatal emergente”.⁷

No geral, a crítica soviética era sempre mordaz e detratora em relação à arte da AKRR. Uma questão recorrente nos comentários da época era a precariedade da forma das obras produzidas. Um jornal afirmava, por exemplo, que o pretense realismo destas pinturas não era nada além de “um brando naturalismo, esboço da natureza”.⁸ Comentando a 8ª exposição do grupo, os críticos, em sua maioria, julgaram que os trabalhos apresentados estavam muito aquém daquele ideal de realismo heróico que figurava nas declarações; faltava-lhes rigor formal, dramaticidade, quando comparados à arte da Revolução Francesa – David, Delacroix, Daumier, Courbet – que neste momento era vista como o mais eloqüente e primoroso modelo de pintura realista e revolucionária já produzida, e o grande parâmetro para a avaliação da nova pintura soviética.

A tentativa de esclarecer o lugar desta arte no contexto cultural do período, suscitou um debate em torno da questão da qualidade. Por um lado, críticos como Tugendkold⁹ especulavam que a deficiência formal observada em grande parte das obras derivava da ausência de uma tradição e de uma instrução adequada e necessária à realização de pinturas a partir da observação da natureza, ou seja, na opinião do crítico, os artistas soviéticos dos anos de 1920 não dominavam o método com que estavam lidando, e isto se dava não por falta de destreza manual, mas pela inexistência de uma tradição, já que desde o advento dos movimentos modernos no início do século XX, este método não era mais empregado, tendo sucumbido a um estado de total obsolescência por volta de 1920. Desta forma, não conhecendo os minuciosos procedimentos técnicos indispensáveis a este trabalho e que davam grandiosidade à imagem final, estes artistas

⁷ WOOD, Paul. Realismo e realidades. In: _____. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cozac & Naif, 1998, p. 284.

⁸ BOWN, Matthew Cullerne. **Socialist realist painting**. New Haven/London: Yale University Press, 1998, p. 89.

⁹ Ibid.

soviéticos terminavam por produzir cenas totalmente desprovidas daquele espírito épico inerente a toda arte que se queira realista e “heróica”.

Por outro lado, Fedorov-Davidov, não procurava justificativas para os fracassos estéticos, por considerá-los de importância secundária naquele momento específico. Partindo do princípio que esta arte “proletária” visava a um público “inculto”, destituído de “critérios estéticos”, ele julgava que os eventuais problemas estéticos não eram muito importantes e nem mesmo seriam notados, visto que o fruidor mediano, o trabalhador a quem estas imagens eram destinadas, não estava apto para fazer uma apreciação crítica das mesmas. Neste estado de coisas, o crítico vislumbrava uma situação de coerência, onde a arte pictórica realista, não obstante a sua “má qualidade”, seguia sendo adequada e útil ao seu “natural” fruidor:

A nova massa de consumidores não possui critérios estéticos, e nós não podemos exigir-lhes tais critérios. Evidentemente, pão sem farinha é um contra-senso; e um inglês que todos os dias olha para um pão branco sobre sua mesa, tem o direito de rejeitar indignado a substituição deste ingrediente por outro de pior qualidade, mas, e nós, que temos comido pão quase sem farinha, temos esse direito?¹⁰

Esta visão quase depreciativa do homem comum, talvez seja a que mais se aproxime da real situação sócio-econômico-cultural da Rússia soviética. Ela apenas nos revela que o modelo social glorioso que a AKRR, tentou, sem sucesso, promover através de sua arte, era algo ainda muito distante.

Apesar de tudo, e independente da questão formal e dos problemas concernentes ao realismo, ainda continua sendo válida aquela asserção de que a arte da AKRR e de outros interessados em temas sociais, eram também meios de expressão visual que estes artistas – vinculados como estavam ao Estado – se valiam para construir uma nova concepção de história do país. Prova disto era o próprio formato e a dimensão desta 8ª mostra. Vejamos os comentários de Bown sobre isto:

Os vários temas das exposições da AKRR - a vida do Exército Vermelho, a vida e o tempo dos trabalhadores, revolução vida e trabalho – revelam a ambição de se produzir uma imagem do país que se aproximasse, no todo, ao efeito de uma crônica fílmica. Essa era a impressão causada pela oitava exposição”, A Vida e os Caminhos dos Povos da URSS”, na qual foram mostradas aproximadamente 2000

¹⁰ FEDOROV-DAVIDOV Apud BOWN, Matthew Cullerne. **Socialist realist painting**. New Haven/London: Yale University Press, 1998, p. 88.

pinturas, que compunham uma espécie de história ilustrada em todo o vasto território da União.¹¹

Mesmo considerando a longevidade e influência da AKRR e sua preponderância no cenário artístico dos anos de 1920, não faríamos justiça ao realismo soviético se o reduzíssemos às realizações de um único grupo, cuja noção de realismo estava fundamentada na exploração documental da temática contemporânea - um grupo que não se destacou por grandes contribuições no aspecto formal. Uma outra sociedade expositora extremamente importante na história da arte russa denominava-se OST (Sociedade de Pintores de Cavalete), um grupo que, não obstante a sonoridade acadêmica e conservadora de seu nome, foi o principal proponente de inovações formais no campo do realismo pictórico na segunda metade da década. Em sua obra, que alia temas sociais e experimentalismo estético, encontramos os últimos vestígios do vocabulário vanguardista que desaparecerá por completo com a instituição do realismo socialista.

A gênese deste grupo está na **Primeira Exposição-Discussão da Associação de Arte Revolucionária Ativa**, realizada na Rua Tverskaya, em Maio de 1924. O evento consistia de um fórum de debates, coordenado por sete grupos interessados em propor novos caminhos para a atividade pictórica e em promover uma arte que “[...] sem sacrificar sua modernidade, fosse ao encontro das exigências sociais da atualidade”.¹²

Além dos debates, na ocasião também aconteceu a primeira mostra dos alunos da Vkutemas (Estúdios Técnico-Artístico Superiores), uma escola superior de arte que disponibilizava estúdios para seus alunos e que, desde a sua fundação, em 1920, tivera um corpo docente e um programa de ensino preponderantemente esquerdista, fato que suscitava constantes embates entre vanguardistas e tradicionalistas; estes últimos queixando-se das prerrogativas concedidas aos artistas de esquerda no que dizia respeito à concessão de estúdios. Grande parte do que foi exposto constituía composições “geométricas” ou “mecanicistas”, “modelos, desenhos técnicos e diagramas”,¹³ alguma coisa bem ao estilo da vanguarda. Porém, em meio a estas obras abstratas havia algumas composições temáticas enviadas pela tríade que na época se autodenominava

¹¹ BOWN, Matthew Cullerne. **Socialist realist painting**. New Haven/London: Yale University Press, 1998, p. 88.

¹² Ibid., p. 80.

¹³ Ibid.

Associação dos Três – Alexander Deineka, Yuri Pimenov e Andrei Goncharov. Tais obras foram bastante elogiadas pelo crítico marxista Fedorov-Davidov, que destacou a importância do trabalho do grupo em “[...] combinar experimento formal e empenho pelo realismo”.¹⁴

Estimulados pela recepção favorável que seu trabalho tivera, os três artistas uniram-se a outros participantes da Exposição-Discussão e fundaram a OST em 1925. Enquanto grupo, a OST teve uma existência breve se comparada à AKRR; realizou apenas quatro exposições, sendo a primeira em 1925 e a última em 1928. Em sua plataforma artística publicada em 1929, os membros do grupo foram enfáticos ao afirmar sua oposição à perspectiva do realismo temático advogado pelos Itinerantes no século XIX e revisitado pela AKRR no século XX. Na verdade esta plataforma é um texto muito sucinto e não muito representativo da trajetória do grupo, pois ele se destaca mais pela negação de projetos estéticos julgados deficientes do que pela proposição de novos postulados para o fazer pictórico. Entretanto, o texto esclarece parcialmente quais eram as metas perseguidas por estes artistas, pois nele são arrolados como exigências para a nova arte “[...] a contemporaneidade revolucionária e clareza na escolha do tema [...] a busca da maestria técnica absoluta no campo da pintura de cavalete, com vistas a transformar a pintura em artigo bem acabado”.¹⁵

Nestes apontamentos podemos perceber que o tema estava longe de ser abandonado, pois a busca de uma clareza temática era uma resposta aos imperativos da realidade “revolucionária”, e apresentar fragmentos reconhecíveis da “realidade” soviética industrial era visto como a uma forma legítima de contribuir para a construção do país. Neste contexto, ser revolucionário já não era lutar pela dissolução de toda ordem social; o ser revolucionário deixara de ser uma prática e convertera-se em tema para uma pintura que, em última instância, não visava à transformação do que quer que fosse, mas sim à construção de sólidas imagens do socialismo triunfante.

Na era da construção socialista, as forças ativas na arte devem ser partícipes nesta construção. Além disso, devem atuar como um dos

¹⁴ BOWN, Matthew Cullerne. **Socialist realist painting**. New Haven/London: Yale University Press, 1998, p. 81.

¹⁵ OST (Society of Easel Artists) Platform, 1929. In: BOWLT, John E. (Ed.). **Russian Art of the avant garde: theory and criticism**. London: Thames and Hudson, 1988, p. 281.

fatores da revolução cultural a influir na reconstrução e desenho do nosso novo modo de vida e na criação da nova cultura socialista.¹⁶

É certo que os artistas da OST investiram mais intensamente nos exercícios formais, porém, isto não significa que suas criações fossem mais libertárias que as da AKRR. Mesmo tendo dialogado com a modernidade e, com isso, tenham conseguido restaurar a importância da forma na composição pictórica, estes artistas, em nenhum momento, pretenderam renunciar aos grandes temas, até porque, os objetivos sociológicos que eles estabeleciam para a arte eram praticamente os mesmos que aqueles fixados pelo outro grupo em 1922. O pequeno fragmento que citamos acima nos faz perceber que os integrantes da OST eram animados pelo mesmo espírito ufanista e coletivo que permeia toda a arte realista russa, mesmo aquela posterior aos anos 20. Uma outra questão suscitada por este texto refere-se ao manifesto de se produzir uma arte influente na configuração do tecido social, uma arte que, promovendo certos valores positivos, atuasse diretamente no processo de reconstrução do país, segundo critérios estabelecidos pelo Partido.

Para sintonizar sua prática artística com este ideário, os pintores da OST elegeram a indústria como seu tema principal. Esta era, sem dúvida, a mais eficiente estratégia para criar vínculos com o Estado comunista, pois, neste período, a industrialização era glorificada como uma suprema benesse, como o trabalho mais relevante e urgente a se fazer. Todo esforço era feito no sentido de criar grandes e modernas fábricas equiparáveis às ocidentais. Nesta perspectiva, a modernidade da forma, incluindo aí um certo grau de abstração e geometrização, não era um simples desvio ou profanação do cânone realista, visto que, abstrair e geometrizar eram, sobretudo, recursos formais utilizados para traduzir a modernidade inerente à indústria. Bown diz que nessas cenas industriais

[...] os formatos das máquinas e dos objetos de produção de massa, as estruturas da arquitetura industrial, sugeriram o estilo limpo e as formas geométricas a partir das quais a pintura podia ser construída. A estética da OST era mais uma adaptação da estética industrial para o meio pictórico do que uma ilustração direta de fábricas, máquinas e trabalhadores.¹⁷

¹⁶ BOWLT, Jonh E. (Ed.). **Russian Art of the avant garde: theory and criticism**. London: Thames and Hudson, 1988,

¹⁷ BOWN, Matthew Cullerne. **Socialist realist painting**. New Haven/London: Yale University Press, 1998, p. 92.

O grande representante desta vertente industrial foi o pintor Alexander Deineka. De todos os artistas da OST, ele foi o que esteve mais intimamente envolvido com a questão da fábrica. Uma de suas obras mais conhecidas, **Construindo Novas**



Fábricas, reúne alguns atributos estéticos concernentes ao método compositivo empregado por estes artistas em várias de suas obras – uma combinação de realismo e modernidade. Compreendemos imediatamente que a realidade fabril é tão somente uma sugestão, posto que não há uma estrutura narrativa enquadrando e organizando as imagens. Desta forma, podemos inferir que o artista não desejava que sua imagem fosse uma reprodução de um fragmento do

contexto da fábrica, já que a razão de ser da obra habita o reino do simbólico. Os arcabouços metálicos e a via férrea que aparecem ao fundo, embora representados fragmentariamente, conseguem evocar um gigantesco pavilhão industrial. As duas mulheres robustas que surgem em primeiro e segundo plano parecem estar completamente deslocadas do fundo ao qual deveriam pertencer enquanto personagens de um acontecimento industrial; suas figuras musculosas e rígidas flutuam num espaço independente, não existindo uma articulação, uma área de transição entre elas e o pavilhão que, de resto, mostra-se muito distante. Tudo isso indica que a lógica narrativa é sacrificada em favor de uma aproximação simbólica do tema.

Não obstante, o quadro provê uma representação convincente do ideal de indústria e de trabalhador. Visualizando-o é possível apreender um modelo, um símbolo positivo da nova mulher soviética, uma mulher jovem, forte e feliz com sua condição de operária da nação comunista industrializada. Podemos imaginar a magnitude do projeto tecnológico russo, pois a imagem feérica das estruturas metálicas projetando-se ao longo de um eixo diagonal em direção ao fundo e inflectindo-se na lateral esquerda, transmite uma idéia de infinito, de futuro crescimento. Um fator instigante a respeito desta obra é que a mensagem é construída através de poucos elementos, ou seja, mesmo não havendo uma profusão de detalhes ou a reprodução de pequenos pormenores, o tema da indústria e a concepção de realidade fabril emergem com veemência. Isto se deve à força simbólica subjacente ao método sintético empregado por Deineka. Tal

método, derivado da indústria gráfica,¹⁸ prima pela composição precisão, pela intensidade dos contrastes e cores pouco matizadas, fatores estes que contribuem para a nitidez da mensagem visual.

É interessante acrescentar que o ano em que esta pintura foi concluída (1926) foi um período de intensos debates acerca da implementação e fortalecimento da indústria de base, que então se configurava como a meta primordial. Tamanha era a obstinação dos russos em ultrapassar os sucessos tecnológicos americanos que, dois anos mais tarde, foi instituído o Primeiro Plano Quinquenal, um programa de coletivização forçada da agricultura e desenvolvimento da indústria pesada que iria transformar radicalmente as relações sociais no país. Segundo Elliott, “[...] todas as energias, ideológicas ou culturais, teriam que estar subordinadas a este objetivo; divergência significava traição”.¹⁹

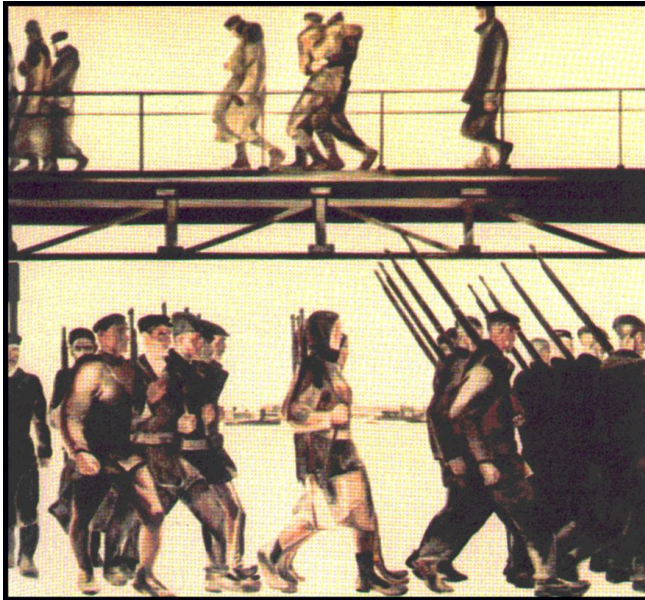
Uma vez conscientizados desta conjuntura, compreendemos a relevância da obra ora analisada para o contexto sócio-cultural dos anos 20. Em sua condição de imagem estilizada e sintética, semelhante a um material gráfico para campanhas publicitárias e por seu conteúdo extremamente atual, ela se insere no interior do sistema de marketing engendrado pelo governo no intuito de promover mudanças radicais na economia. O caráter altamente simbólico esclarece uma questão que na arte da AKRR permanece indistinta: a “cena” apresentada não é absolutamente um retrato do cotidiano fabril, ou seja, ela não constitui um reflexo de qualquer realidade particular, mas, ao contrário, é uma projeção, onde o conteúdo, embora não seja imaginário, não é absorvido diretamente de uma dinâmica social, posto que antecede a prática, que, afinal, poderá não acontecer nos moldes ali figurados. Como sugere Wood, estas cenas industriais “destinavam-se menos a permanecer como retratos de uma outra fábrica do que como metonímias do Plano Quinquenal”,²⁰ o que significa que tais figurações eram versões reduzidas do grande plano, exemplos ideais criados com o objetivo de propagar a sociedade e as relações de trabalho que resultariam do desenvolvimento industrial.

¹⁸ Deineka estudou artes gráficas na VKUTEMAS.

¹⁹ ELLIOTT, David. **New worlds**: Russian art and society. London: Thames and Hudson, 1986, p. 118.

²⁰ WOOD, Paul. Realismo e realidades. In: _____. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cozac & Naif, 1998, p. 312.

A obra de Deineka não contempla apenas estes temas industriais. Ele também produziu imagens relacionadas à guerra civil, como a obra **A Defesa de Petrogrado** (1927), que foi exposta na 10ª Exposição da AKRR, ocorrida em 28 de Fevereiro de



1928. Nesta pintura Deineka revisita os motivos rítmicos presentes na Teoria Biomecânica de Lunacharski, a qual versava sobre a natureza mecânica do corpo humano e a forma como isto se refletia no fazer artístico. Neste caso específico, o ritmo é sugerido pelos movimentos dos soldados, que em seu deslocamento regular e organizado – qualidades inerentes à

marcha militar – traduzem esta disposição rítmica. Mais uma vez, verificamos uma composição pouco densa, com imensas áreas vazias ao fundo, o que faz ressaltar as figuras dos soldados, acentuando o caráter rítmico. Os interesses de Deineka na Teoria biomecânica o levaram a trabalhar em parceria com o dramaturgo Vsevolod Meyerhold na peça **A Terra em Tumulto**, apresentada em 24 de Março de 1923.

O fato de a indústria ser um tema comum a vários pintores da OST, não faz desta uma organização homogênea. Para compreendermos isto basta atentarmos para a obra de Yuri Pimenov, outro importante componente do grupo. Conquanto tenha pintado algumas telas sobre a temática industrial, Pimenov também se destacou por suas lúgubres representações da guerra civil, elaboradas em estilo nitidamente expressionista. Uma destas telas, intitulada **Inválidos da Guerra** (1926), teve uma recepção tensa, provocando um verdadeiro alvoroço no mundo da crítica especializada, que se mostrou perplexa diante desta imagem a um só tempo patética e feia. No centro da enorme pintura estão dois indivíduos andrajosos, de aparência disforme; as faces trágicas



transfiguradas pelos horrores da guerra parecem estar fitando o espectador, embora a visão ali só apareça enquanto perda, pois dos olhos de um deles só restam as esbranquiçadas órbitas indicando a ausência dos globos oculares há muito removidos por algum gesto atroz. Eles apenas se arrastam como zumbis pela planície obscura, estéril, onde todas as obras humanas foram aniquiladas, permanecendo apenas umas pequenas ruínas de construções, meros rebotalhos de uma aldeia ou cidade pretérita.

Esta obra está em nítido contraste com as edificantes cenas industriais pintadas por Deineka. Poderíamos dizer que ela se distancia de um padrão fixado na época, e talvez a razão disto seja a atitude extremamente idiossincrática do autor ao produzi-la, uma atitude inspirada pelo expressionismo alemão, que valorizava a subjetividade, a exteriorização catártica dos sentimentos mais íntimos. A obra não revela grande apego ao realismo figurativo. De fato, as coisas são apresentadas em sua dimensão essencial, apenas para comunicar simbolicamente os grandes problemas resultantes da guerra: destruição, mutilação, devastação. As casas, por exemplo, são desenhadas em escala diminuta, como se fossem brinquedos, e a concentração da luz em suas superfícies as tornam um tanto quanto irrealis, como elementos alógenos naquele solo apátrida, pois na guerra todos são estrangeiros, já que as identidades são destruídas pelo ódio que envolve a todos. Para traduzir a guerra, o autor não recorreu a lugares-comuns como incêndios, multidões de corpos dilacerados ou cidades caóticas; os elementos mínimos da mensagem são metáforas dos elementos reais.

Por sua marcante singularidade a tela provocou reações de estranhamento e desconfiança em alguns críticos. Aranovich afirmou que ali não havia qualquer sinal de sinceridade, pois o artista estava simplesmente reproduzindo padrões expressionistas por ele assimilados numa exposição de arte alemã realizada no país pouco tempo antes. Tugendkold insistiu no mesmo ponto, reprovando a obra por sua “complexidade, refinamento e esteticismo”.²¹ Tais críticas aparentemente pretendiam lançar a tese de que o principal pecado do artista teria sido o de perder-se em elucubrações formais frívolas. Porém, o mais provável é que a imagem fosse repudiada porque transmitia uma visão extremamente mórbida da guerra civil e de seus combatentes, uma visão que se chocava com as representações positivas da indústria, do trabalhador e dos próprios eventos bélicos, que eram então predominantes.

²¹ TUGENDKOLD Apud BOWN, Matthew Cullerne. **Socialist realist painting**. New Haven/London: Yale University Press, 1998, p. 95-97.

Como assinalamos anteriormente, o arquétipo do novo indivíduo soviético, pinçado diretamente da teoria biomecânica de Lunacharski, era presença indefectível no realismo pictórico novecentista. Este ser humano ideal, forte, desportista, passa a corporificar o modelo do operário em estado de excelência, e, assim, constituiu-se como um padrão ao qual os críticos realistas se reportavam para avaliar a obra de arte. Dentro desta lógica, os seres agônicos pintados por Pimenov, eram considerados as grotescas aberrações que só poderiam proporcionar experiências deletérias ao expectador, já que, segundo a teoria, a visualização de coisas feias e doentias, era nociva tanto para a mente quanto para o corpo.

Dentro desse mesmo raciocínio podemos entender a noção de tipicidade, pois, a elaboração de uma imagem de indivíduos padronizados não só organiza a psique, no sentido bogdanoviano, como também oblitera as diferenças, as condutas desviantes que poderiam colocar em risco um projeto doutrinador. Neste sentido, é lícito pensar que a pintura era julgada mais por suas implicações sociais e por sua existência objetiva a partir da recepção do que por suas qualidades formais intrínsecas. O compromisso com esta função social tornar-se-ia uma exigência e uma condição para a permanência do artista na sociedade. Esta função consistia em criar as imagens certas, pois, como afirma Bown, “[...] o artista que fornecesse uma visão ‘distorcida’ poderia ser acusado de comportamento anti-social”.²²

No final da década, pinturas de fundo expressionista como esta tornar-se-iam muito raras, visto que semelhantes transgressões dificilmente seriam toleradas. As imagens preponderantes neste período seriam aquelas últimas pinturas da AKRR que analisamos; obras de caráter acentuadamente político como **Lênin no Smolny**, de Brodski. Neste momento o projeto realista atingiu uma encruzilhada, como se tivesse alcançado os limites do comprometimento ideológico e fosse preciso optar entre as duas vias que se estendiam adiante: arte ou propaganda política. Tratava-se de um passo decisivo, pois a escolha poderia significar a preservação ou aniquilamento daquela autonomia relativa da arte de que fala Marx. Devemos ressaltar, no entanto, que a questão que se colocava não era uma relação antitética entre arte e ideologia, pois, como lembra Vazquez, “[...] a arte é uma esfera autônoma, mas sua autonomia só se dá por,

²² BOWN, Matthew Cullerme. **Socialist realist painting**. New Haven/London: Yale University Press, 1998, p. 101.

em e através de seu condicionamento social”.²³ Nestas condições de existência, não há uma oposição entre arte e ideologia, nem tampouco uma identificação entre elas, pois o que emerge poderosamente é a relação dialética entre estes termos, que assim abandonam a relação de polaridade em que são geralmente enquadrados e passam a ser os elementos de um mesmo e complexo trabalho criativo em que todos os conteúdos sociais, políticos, econômicos e todas as movimentações do mundo social são livremente apropriados e interpretados pelo artista e só então incorporados à sua poética.



www.revistafenix.pro.br

²³ VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As idéias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 106.