

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGE

CURSO DE MESTRADO

LUANNA GRAMMONT DE CRISTO

**UMA PERSPECTIVA PEDAGÓGICA DO
REALISMO SOCIALISTA**

FAE/CBH/UEMG

BELO HORIZONTE

2016

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGE
CURSO DE MESTRADO

UMA PERSPECTIVA PEDAGÓGICA DO
REALISMO SOCIALISTA

Dissertação apresentada no curso de Mestrado do
Programa de Pós-graduação em Educação da
Faculdade de Educação da Universidade do Estado de
Minas Gerais para exame de defesa.

Linha de pesquisa: Sociedade, Educação e Formação
Humana.

Aluno: Luanna Grammont de Cristo
Orientador: Prof. José de Sousa Miguel Lopes
Co-orientador: Prof. Fabrício Andrade Pereira

FAE/CBH/UEMG
BELO HORIZONTE

2016

“Somos o resultado de tantas disputas sociais e profissionais. Em cada tempo nossas lutas se deslocam para novas ou velhas fronteiras e territórios. Em que territórios e em que disputas conformamos quem somos?”

Miguel Arroyo

Dedico esse trabalho aos professores da UEMG atingidos pela Lei 100 de Aécio Neves, que, com falsas promessas, sepultou, de forma cruel, sonhos e projetos, entre eles dedico especialmente este trabalho à professora e grande amiga Monica Fischer, que muito me incentivou a iniciar esse mestrado. Dedico este trabalho também à Fidel Castro e Josef Stalin, como meu segundo passo na esperança de que, na academia e na sociedade brasileira, se passe a enxergar com maior desconfiança a visão unilateral que temos sobre as experiências artísticas e sociais ocorridas em Cuba e na URSS durante seus governos. Para que essa unilateralidade não seja mais reproduzida em nossas escolas; formando assim escolas realmente livres e autônomas nas quais os alunos possam analisar essas experiências criticamente, por eles mesmos, e não como sujeitos oprimidos pelo saber alheio, que lhes é imposto e define o que vale a pena ou não conhecer, mas como sujeitos autônomos e livres que discordam por conhecer a fundo ou concordam por compartilhar o sonho e prática desses grandes homens: a construção de um mundo melhor.

“Sim, sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo [...].”

Fernando Pessoa

Agradeço à Universidade Estadual de Minas Gerais e, em especial, aos meus professores, desde a graduação no curso de Licenciatura em Artes Visuais ao Mestrado em Educação, pelo apoio. Agradeço ao meu orientador, professor José de Sousa Miguel Lopes e ao meu co-orientador professor Fabricio Andrade Pereira, por terem tão prontamente aceito, mesmo sob condições adversas de produção e prazos, me orientarem de forma tão atenciosa. Agradeço ao professor Júlio Fernandes que, de forma extremamente respeitosa e criativa, acolheu e orientou meu projeto durante quase dois anos, e à professora Monica Fischer, minha grande amiga, sem a qual eu provavelmente não teria nem iniciado o mestrado. Agradeço a toda minha família e amigos, em especial meus companheiros de mestrado pela força. Agradeço às minhas amigas de graduação e às da rede municipal de educação por me inspirarem em minha prática educativa e pesquisadora e por me ensinarem tanto. Agradeço em especial, à minha mãe, companheira de carreira e reflexões, e ao meu marido Christian Coelho que compartilhou e tornou possível a realização de mais um grande sonho meu (nosso), não se intimidando com a tensão, loucura e por proporcionar tanta alegria para mim, e em especial agradeço a meu pequeno Fidel que ilumina a minha vida como o sol de que Mayakovsky falava.

As tensões de conformação das identidades profissionais que acontecem nas salas de aula não são tanto entre o ser docente e o ser educador, mas a tomada de consciência de que ensinamos como gente a alunos que são gente. Que em todo processo de ensinar-aprender entramos mestres e alunos com nossa condição humana, com nossas culturas, valores, medos, traumas, vivências, esperanças, emoções. Este é um dos avanços mais radicais em nossas identidades profissionais. Mas nos são dadas condições de trabalho para assumir essas identidades profissionais? [...] Diante da precarização do viver dos educandos fica mais exposta a precarização do nosso trabalho

(ARROYO, 2011, p.28).

RESUMO

CRISTO, Luanna Grammont de. Uma perspectiva pedagógica do Realismo Socialista.

Nesta dissertação apresenta-se o tema “*Uma perspectiva pedagógica do Realismo Socialista*” que realiza um estudo do movimento artístico do Realismo Socialista, produzido na União Soviética, sob uma perspectiva que enfatiza o caráter pedagógico das obras de artes produzidas. Para tanto, realizou-se uma ampla pesquisa teórica, abordando o movimento artístico do Realismo Socialista seu contexto, antecedentes, características, relevância, abordagens, e seu impacto e relação com os dias atuais. Foi proposta também uma discussão baseada em algumas obras do movimento para pesquisar as estratégias pedagógicas adotadas pelos artistas. Em 2010 uma grande exposição de cartazes soviéticos circulou por São Paulo e Rio de Janeiro, em 2012 a UFSC realizou um ciclo sobre o cineasta soviético Sergei Eisenstein e em 2014 a Faculdade de Letras da UFMG realizou o Seminário *Quem tem Medo do Realismo?*. O Realismo Socialista é, portanto, um tema pertinente e atual, também pela sua ligação intrínseca com as artes visuais digitais e por ser um movimento que parte de uma ideologia muito bem definida, sendo um objeto de estudo inovador na área da educação.

Palavras-chave: Realismo Socialista; Pedagogia; Arte.

ABSTRACT

This research presents the theme "A pedagogical perspective of the Socialist Realism" that carries out a study of the artistic movement of Socialist Realism, produced in the Soviet Union, from a perspective that emphasizes the pedagogical aspects of the art works. Therefore, there was a broad theoretical research, addressing the artistic movement of Socialist Realism context, history, characteristics, relevance, approaches, and their impact and relationship to the present day. It was also proposed a discussion based on some works of movement to search the pedagogical strategies adopted by the artists. In 2010 a major exhibition of Soviet posters circulated by São Paulo and Rio de Janeiro, UFSC held a cycle of the Soviet filmmaker Sergei Eisenstein in 2012 and the Faculty of Arts of UFMG held the Seminar *Who Fears the Realism?* in 2014. Socialist Realism is therefore a relevant and current topic, also for its intrinsic connection with the digital visual arts and for being a movement that part of a very well-defined ideology, being an innovative object of study in education.

Keywords: Socialist Realism; Pedagogy; Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pablo Picasso, Guernica, 1937. Museu Centro de Arte Reina Sofia.	18
Figura 2 - Pablo Picasso, Retrato de Stalin, 1953.	24
Figura 3 - Pablo Picasso, Pomba da Paz, 1949. Congresso Internacional pela Paz, Paris.	25
Figura 4 - André Fougeiron, Civilização Atântica, 1953. Tate Modern.	25
Figura 5 - Dmítri Baltermants, Ataque, Novembro de 1941.	30
Figura 6 - Frida Kahlo, Frida e Stalin, 1954. Museu Frida Kahlo de Coyoacán, México.	32
Figura 7 - Sergey Mikhailovich Prokudin-Gorskii, fotografia, entre 1909 e 1912.	41
Figura 8 - Escola de Kiev-Yaroslav, Grande Panagia. Galeria Tretyakov.	42
Figura 9 - Fyodor Rokotov, Retrato de Catarina II, 1770. Museu Hermitage.	42
Figura 10 - Ivan Kramskoy, O apicultor, 1872. Galeria Tretyakov.	43
Figura 11 - Natalia Goncharova, Gatos (percepção raionista em rosa, preto e amarelo), 1913. Museu Guggenheim.	45
Figura 12 - Efim Cheptsov, Reunião de um Comitê do Partido em uma aldeia, 1924. .	46
Figura 13 - Evgeni Katzman, Rendeiras de Kaliazin, 1928.	47
Figura 14 - Isaac Brodsky, Discurso de Lenin no Encontro dos Trabalhadores da Fábrica Putilov em Maio de 1917, 1929. Galeria Tretyakov.	49
Figura 15 - Isaac Brodsky, Lenin no Smolny, 1930. Tretyakov Gallery.	49
Figura 16 - Isaac Brodsky, Caminho no Parque, 1930. Galeria Tretyakov.	50
Figura 17 - Edward Hopper, O farol, 1929. Museu Metropolitano de Arte de Nova York.	51
Figura 18 - Cartaz do Filme o Encouraçado Potemkin de 1925.	52
Figura 19 - El Lissitzky, Exemplo de Fotomontagem promovendo o esforço do Exército Soviético, 1941.	53
Figura 20 - Sergei Eisenstein, Cena do filme O Encouraçado Potemkin, 1925.	54
Figura 21- Sergei Eisenstein, Cenas do filme O Encouraçado Potemkin, 1925.	54
Figura 22 - ALFRED HITCHCOCK, O CORRESPONDENTE ESTRANGEIRO, 1940.	54
Figura 23 - BRIAN DE PALMA, CENA DO FILME OS INTOCÁVEIS, 1987.	54
Figura 24 - SERGEI, EISENSTEIN, CENA DO FILME O ENCOURAÇADO POTEMKIN, 1925.	62

Figura 25 - KASEMIR MALEVITCH, QUADRADO PRETO SOBRE FUNDO BRANCO, 1915. GALERIA TRETYAKOV.....	88
Figura 26 - FRANCISCO GOYA, MAYA NUA, 1800. MUSEU DO PRADO.	90
Figura 27 - LAZAR EL LISSITSKY, ILUSTRAÇÃO DO LIVRO HAD GADYA, 1919.	91
Figura 28 - LAZAR EL LISSITSKY, FOICES VERMELHAS DERROTAM CÍRCULOS BRANCOS, 1920.	92
Figura 29 - LAZAR EL LISSITSKY, "PROUN" TRIDIMENSIONAL (1923) INSTALADO NO MAM DE PARIS. RECONSTRUÇÃO DE 1965.	92
Figura 30 - TATLIN COM UM ASSISTENTE EM FRENTE A MAQUETE DO MONUMENTO À III INTERNACIONAL, 1920, PETROGRADO.	93
Figura 31- IVAN BABENKO, ESPERANDO, 1945.	125
Figura 32 - LONGA VIDA À NOSSA FELIZ PÁTRIA SOCIALISTA – GUSTAV KLUSIS, 1935.	125
Figura 33- Isaak Broodsky, Lenin com um manifesto, 1919. State Historical Museum, Moscou.	126
Figura 34 - MIKHAL KALATOZOV, CENAS DO FILME SOY CUBA, 1964.....	126
Figura 35 - IVANOV VIKTOR SEMENOVICH, LENIN - VIVEU. LENIN - VIVE. LENIN - VIVERÁ. MAYAKOVSKY, 1967.....	127
Figura 36 - VIKTOR DENI, CAPITALISTAS DO MUNDO, UNI-VOS!, 1920.....	127
Figura 37 - ALEKSANDR DENEIKA, DERRUBADO, 1943. GALERIA DENEIKA DE KURSK.....	128
Figura 38 - MAIAKÓVSKI, CADA ABSENTEÍSMO É ALEGRIA PARA O INIMIGO., 1920.....	128
Figura 39 - ISAAK BRODSKY, DIA DA CONSTITUIÇÃO, 1930. MUSEU – APARTAMENTO DE ISAAK BRODSKY EM SÃO PETERSBURGO.....	129
Figura 40 - ALEKSANDR DENEIKA, FUTUROS PILOTOS, 1938. PALÁCIO DE EXPOSIÇÕES DE ROMA.....	129
Figura 41- ALEKSANDR GERASSIMOV, HINO À OUTUBRO, 1942. MUSEU ESTATAL RUSSO.	130
Figura 42 - ALEKSANDR DENEIKA, A DEFESA DE SEBASTOPOL, 1942. MUSEU ESTATAL RUSSO.	130
Figura 43- ALEKSANDR DENEIKA, NO AR, 1932. GALERIA DENEIKA DE KURSK.....	131

Figura 44 - GERASSIMOV, ALMOÇO COLETIVO NA FAZENDA, 1936. GALERIA TRETYAKOV.....	131
Figura 45 - DENEIKA, A MÃE, 1932. GALERIA TRETYAKOV.....	132
Figura 46 - EFIM CHEPTSOV, MAIS DINHEIRO SIGNIFICA MAIS COMBUSTÍVEL, 1926.....	132
Figura 47 - KUZMA VASIL'EVICH VLADIMIROV, OLÁ AMIZADE DOS POVOS, O FESTIVAL DA JUVENTUDE E DOS ESTUDANTES,1956.	133
Figura 48 - ALEXEI KOMAROV, TODA MULHER DEVE SABER COMO CRIAR UMA CRIANÇA CORRETAMENTE, 1925.	133

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AKRR - Associação de Artistas da Rússia Revolucionária

CC – Comitê Central

CIA - Central Intelligence Agency

EUA – Estados Unidos da América

LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional

PC – Partido Comunista

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PC(b)URSS – Partido Comunista (bolchevique) da União das Repúblicas Socialistas
Soviéticas

PCF – Partido Comunista Francês

PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais

POSDR – Partido Operário Social-Democrata da Rússia

PROUN - Para a Escola da Nova Arte

RS – Realismo Socialista

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

UNOVIS - Nova Escola de Artes

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 APROXIMAÇÕES AO REALISMO SOCIALISTA.....	17
1.1 Quem tem medo do realismo?	17
1.2 Características do Realismo Socialista	35
2 AS TRÊS FONTES DO REALISMO SOCIALISTA	54
2.1 Contexto Ideológico: Materialismo Dialético e o Homem Novo	55
2.2 O contexto histórico do Realismo Socialista: A Revolução Russa	67
2.3 Arte e Política: O Construtivismo Russo	84
3 O REALISMO SOCIALISTA	96
3.1 Figuração X Abstração ou o Problema da Arte e do grande público	96
3.2 A “destruição stalinista” e a censura	109
3.3 Estratégias Pedagógicas do Realismo Socialista	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

O homem rico é ao mesmo tempo o homem que necessita
de uma totalidade de manifestações humanas...
Karl Marx

De acordo com Fischer (1981), desde o começo da humanidade, quando o ser humano começa a se organizar em grupos, existe a arte. Para ele, no início, arte, ciência e religião eram uma coisa só indivisível, mas com o passar do tempo e o crescimento das sociedades esses três conceitos foram se separando até a criação do conceito de arte. Independente do lugar que as diversas comunidades humanas ocuparam no globo terrestre, em todas elas o homem, na busca de sua completude, constrói por necessidade obras de arte. A arte possibilita, assim, a representação e interpretação do mundo.

Tanto a Educação quanto a Arte são práticas inerentes ao ser/estar humano em sociedade. Por vezes, são produções sociais de sujeitos determinados que estabelecem entre si relações em um estado específico do desenvolvimento, no sentido marxista, das sociedades. A Educação e a Arte não detêm uma história disjunta, mas constituem-se em parte integrante do todo social, podendo este ser apreendido por suas determinações políticas e econômicas.

Este diálogo que ao longo do tempo se vem estabelecendo entre Arte, Educação, e Política, marca desde o início minha atividade acadêmica da Universidade. Foi nessa perspectiva que em 2012 realizei a pesquisa da monografia *A Arte Engajada no Currículo Brasileiro: Um estudo em escolas do ensino médio de Belo Horizonte* na qual foi estudada a abordagem da arte engajada no currículo do Ensino básico.

Partindo, na monografia, da concepção de que o homem é um animal político, formulamos duas hipóteses: a primeira de que, uma vez que o homem é um animal político, assim como todas as suas produções, toda arte é política. A segunda de que hoje as pessoas identificam mais facilmente a política naqueles espaços em que está clara a disputa pelo poder, ou seja, governos e movimentos sociais. Dessa forma, já que toda a arte é política, tratamos por arte engajada apenas a arte que visa alterar as relações de poder dentro da sociedade. O que se contrapõe a ideia de arte pela arte, que defende uma suposta pureza das artes, que não deve se “sujar” de política, e que afirma que relacionar-se ao seu meio social limita a arte, datando-a. No entanto, como afirma Ernst Fischer “A arte, ela própria, é uma realidade social” (FISCHER, 1981, p. 57).

A partir desses pressupostos, o impacto da característica política da arte na educação seria notório, levando-se em conta o que ocorreu, por exemplo, com as ditaduras

militares na década de 60 na América Latina, nas quais a disciplina “arte” sofreu diversos reveses que reforçavam o caráter de aula de desenho técnico ou geometria, e como vemos nos governos neoliberais, como o que se instalou indevidamente no Brasil em maio de 2016, que em seu primeiro dia já aboliu o Ministério da Cultura.

Por isso, a monografia que atrás citamos resultou de uma pesquisa documental nas Leis de Diretrizes e Bases da Educação de 1961, 1971 e de 1996, uma anterior, uma contemporânea e outra posterior à ditadura militar, em busca de indícios dessa relação conflituosa entre a arte e os governos ilegítimos. Por outro lado, buscamos encontrar resquícios desse período na lei atual que poderiam configurar representações das vertentes da luta ideológica presentes no currículo, que poderiam se opor ou dificultar o trabalho com a arte engajada nas escolas. Com o mesmo objetivo, pesquisamos os Parâmetros Curriculares para o Ensino Médio, mas nos dois casos foram encontradas aberturas e até incentivos a esse trabalho, por exemplo, na LDB de 96 que destaca na educação “a compreensão do significado da ciência, das letras e das artes; o processo histórico de transformação da sociedade e da cultura” (BRASIL, 1996). Nos PCN figura entre os “Conceitos essenciais que permitem a construção de um conhecimento e de uma visão sobre as criações artísticas como expressões de perspectivas coletivas e individuais sobre o mundo”, o tópico da “arte como meio individual e coletivo de mobilização social em diferentes contextos” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2000, p. 192).

Deste modo, concluiu-se na monografia que o trabalho com a arte engajada nas escolas é pertinente por sua importância na história da arte e pela forma como esse estudo pode contribuir com os alunos no seu contato e desenvolvimento através da arte. Pois o trabalho descontextualizado e pouco crítico, ao afastar os artistas de sua militância ou convicções pessoais, afasta a arte de seu entorno e dificulta ao aluno estabelecer relações e proximidades entre sua realidade e expressão. Assim, apresentam-se duas formas de estabelecer o contato dos alunos com a arte: fazendo relações, ou de forma fragmentada; de forma crítica e autônoma ou de forma desconexa com a realidade em que vivem.

Pretendendo explorar de forma mais aprofundada outras vertentes do diálogo entre Educação, Arte e Política realizamos no Mestrado em Educação a pesquisa *Uma perspectiva pedagógica do Realismo Socialista*. O movimento artístico do Realismo Socialista teve manifestações na literatura, pintura, escultura, fotografia, design, música, dança, arquitetura e cinema e reverberou por diversos países do mundo, inclusive no Brasil. No entanto, neste trabalho trataremos especificamente das obras de artes visuais,

incluindo pintura, design gráfico e cinema, produzidas na URSS, embora o Realismo Socialista também tenha sido adotado em outros países, como Cuba, por exemplo.

Dessa forma, a atual pesquisa pode também servir de subsídio para o repertório de professores que pretendam, em consonância com a LDB e os PCN, trabalhar o Realismo Socialista em suas aulas ou mesmo adaptar algumas das estratégias dos artistas desse movimento a sua prática pedagógica.

Durante o curso de Licenciatura em Artes Visuais é latente a falta de muitos elementos filosóficos, históricos e artísticos presentes nas leituras marxistas e reflexões de minha prática militante, ausências sentidas também durante o curso de meu ensino básico, que merecem ser investigadas pelo caráter político e ideológico que essas ausências podem esconder. Observa-se, ainda, que as culturas populares e do “resto” do mundo poderiam ser enfocadas com maior profundidade, incluindo as artes soviética e cubana e realizando com mais profundidade e coerência o debate sobre a arte engajada.

Assim, para muitos brasileiros hoje, é inexistente, uma vez que eles nunca tiveram a chance de conhecer, um movimento artístico que durou quase 60 anos influenciando artistas de todo mundo, em especial importantes artistas nacionais. A proposta temática *Uma perspectiva pedagógica do Realismo Socialista* é desafiadora para o campo da educação, pois proporciona o reencontro de áreas arbitrariamente separadas como artes, história e filosofia. Importa ter em conta que, o movimento artístico do Realismo Socialista se contrapõe, em termos ideológicos, à ideologia dominante, ou seja, à ideologia capitalista.

Uma das ambições dos artistas desse movimento era ajudar no processo educativo do povo soviético, na formação do homem novo, mostrando outra forma de pensar a realidade, e na divulgação de informações importantes para o povo e para o Estado Socialista Soviético, principal incentivador do movimento. Por isso, essa dissertação tem como objetivo geral: Investigar as estratégias pedagógicas adotadas pelos artistas do Realismo Socialista na antiga União Soviética, buscando responder à pergunta: é possível falar em uma pedagogia a partir do trabalho desses artistas?

São também objetivos específicos desta dissertação:

- 1 Investigar se há um padrão estético e de discurso veiculado através das obras do Realismo Socialista;
- 2 Analisar a influência do Materialismo Dialético nas obras do Realismo Socialista, em busca dos “discursos” que caracterizem o desejo de formação do Homem Novo socialista;

3 Questionar a visão pejorativa que se criou em torno do Realismo Socialista.

Quanto à metodologia, trata-se de uma pesquisa bibliográfica e exploratória, que busca “proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições” (GIL, 2002, p.41).

A pesquisa, amparada no paradigma crítico-dialético, utiliza-se fundamentalmente de livros de autores da arte e do marxismo e de teses e artigos contemporâneos que discorrem sobre temas relacionados ao Realismo Socialista. Durante sua realização, sentimos a falta de referências que tratassem especificamente do Realismo Socialista, e de como os textos que tratam do Realismo estão imbricados por preconceitos, em relação à ideologia defendida pelo movimento, e, em especial, em relação a seu contexto histórico.

Uma tese recente, defendida no ano passado, e que por isso tivemos acesso a ela com o trabalho em andamento é a de WEDEKIN (2015) que ao tratar do tema *Psicologia e arte: os diálogos de Vigotski com a arte russa de seu tempo* já traz a articulação inédita, de acordo com nossa pesquisa, entre o Realismo Socialista e a Educação. No entanto, o foco do trabalho são os textos de Vigotski que tratam de arte. E o contexto artístico apresentado vai além do Realismo Socialista, que não é enfocado como tema principal.

A tese *A Unidade Dialética entre Corpo e Mente na Obra de A. R. Luria: Implicações para a Educação Escolar e para a Compreensão dos Problemas de Escolarização* de Tuleski (2007) não trata do Realismo Socialista, mas dialoga com o contexto histórico em que ele se desenvolve. No entanto, apresenta apenas a visão hegemônica dessa história, com seus preconceitos e hostilizações.

O livro de Peixoto (2003), que se baseia em sua tese *Relações arte, artista e grande público: a pratica estético-educativa numa obra aberta* traz importantes discussões que tangenciam o Realismo Socialista como a relação da arte e do grande público e a estética realista proposta por Marx e Engels.

Assim, encontramos melhor refúgio em alguns artigos como *O júbilo e o planeta imaturo. Adeus, Lênin!* no qual Pellegrini (2006) fala da arte soviética após a revolução, no entanto, focando mais nas vanguardas suprematistas e construtivistas. O artigo de Fabris (2010), *Realismo versus formalismo: um debate ideológico*, não trata especificamente do Realismo Socialista na URSS, mas sim do impacto deste no mundo, em especial na França e no Brasil. Já Silva (2008), *Pintura realista russa no século XX –*

a construção da realidade proletária, trata da primeira fase do Realismo Socialista, anterior à década de 30. Andrade (2010) em seu artigo *O realismo socialista e suas (in)definições*, trata do Realismo Socialista no geral, mas com foco na literatura.

Dessa forma, ao buscar trabalhos acadêmicos que tratam do Realismo Socialista, é possível perceber que o tema do Realismo Socialista tangencia várias teses, mas que poucas se apropriam exatamente do tema. E é justamente esse o diferencial desse trabalho que aborda o Realismo Socialista como fim, pois acreditamos que o conhecimento do RS em si traz contribuições importantes para o campo da educação.

Outra questão que é notória, é que todos os artigos e teses, sem exceção, apresentam a visão hegemônica sobre o contexto histórico em que se desenvolveu o RS e com isso carregam vários preconceitos em relação ao movimento, como a crítica de ser “panfletário”, “datado”, “sem liberdade” etc. Por isso, apesar, de não tratar diretamente do nosso tema, outras fontes que serão preciosas para nós são Losurdo (2010) que trata da virada histórica da imagem de Stálin após a sua morte e Martens (2003) que faz um panorama histórico da Revolução soviética após a morte de Lenin, o que por exemplo, não vemos na grande maioria dessas teses e muito dificilmente é tratado, em especial sob o enfoque marxista-leninista, no qual se apoia Martens.

Nesse contexto adotamos como fontes primárias as obras de arte do movimento, e também livros escritos pelo governo revolucionário e por pessoas que dele participaram, assim como alguns documentos oficiais que constam nessas obras e também correspondências e discursos, em especial de Lenin, Stalin, Gorki e Zhdanov, peças centrais no desenvolvimento do Realismo Socialista.

O Realismo Socialista não será abordado aqui com o fim de estabelecer um conceito final, ou completo, mas sim estabelecer um panorama que possa nos ajudar a responder às nossas questões, sempre tendo em mente que “a perspectiva dos estudos culturais insiste que todas as relações sociais são influenciadas por relações de poder” (BOGDAN & BIKLEN, 1994, p.61).

No primeiro capítulo intitulado *Aproximações ao Realismo Socialista*, buscaremos desenvolver o conceito de Realismo Socialista, suas características e relevância, tratando da abordagem presente hoje na sociedade em relação ao movimento. Trataremos também das características estéticas desse movimento artístico de forma ampla, tentando abarcar de forma geral sua diversidade de manifestações nas artes visuais. No segundo capítulo trataremos d’*As três fontes do Realismo Socialista*, ou seja, da filosofia marxista do Materialismo Dialético, que ao longo do trabalho buscaremos

relacionar às obras do Realismo Socialista, da Revolução Russa e do movimento artístico do Construtivismo Russo, que muitas vezes é colocado em oposição ao Realismo Socialista e outras vezes é confundido com ele.

No terceiro capítulo, *O Realismo Socialista*, trataremos da transição do Construtivismo para o Realismo Socialista e do Realismo Socialista como movimento oficial do estado soviético, abordando algumas polêmicas em torno deste tema, investigando os “discursos” que caracterizam o desejo de formação do homem novo socialista, elaborando uma síntese de algumas das estratégias usadas pelos artistas para passar mensagens através de obras de arte com nenhuma ou poucas palavras.

Desenvolver a compreensão dos aspectos pedagógicos do Realismo Socialista, além de uma pesquisa inédita, é relevante por se tratar de um estilo pouco estudado na academia, mesmo no campo das artes, e que teve grande influência no mundo e em especial do Brasil, como abordaremos a seguir.

Dessa forma, pode-se dizer que caminhamos na profícua fronteira da Educação e das Artes demonstrando a possibilidade de integração de áreas afins, com destaque para a educação. Mas é importante ressaltar que o projeto pertence a área da educação pois em parte traduz a necessidade de mudanças nos processos de formação inicial e suas correspondes para a educação básica, sendo que nossa reflexão sobre as obras de arte se fundará também em conceitos da pedagogia e da educação com o objetivo de contribuir na formulação de novas práticas.

1 APROXIMAÇÕES AO REALISMO SOCIALISTA

Neste capítulo, dividido em dois subcapítulos, será introduzido o tema, o movimento artístico do Realismo Socialista. O primeiro, com o título *Quem tem medo do realismo?*, tratará de algumas polêmicas em torno do movimento, introduzindo melhor o lugar que o ponto de vista apresentado nessa dissertação ocupa no debate mais amplo sobre o RS e seu contexto. No subcapítulo *Características do Realismo Socialista* serão abordados alguns aspectos formais que caracterizam o movimento.

1.1 Quem tem medo do realismo?

“Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo. Todas as potências da velha Europa aliaram-se para uma Santa Caçada a esse espectro: o papa e o czar, Metternich e Guizot, radicais franceses e policiais alemães. (...) Está mais do que na hora de os comunistas exporem abertamente ao mundo inteiro suas tendências e de contraporem à lenda do espectro do comunismo um manifesto do partido.”
MARX & ENGELS, Manifesto do Partido Comunista

A primeira coisa que chama atenção sobre o Realismo Socialista, percebível antes mesmo de conhecê-lo, é que se trata de um movimento artístico polêmico. A crítica ao Realismo Socialista se apoia em quatro pontos principais: 1. Desqualificar a aproximação entre a política e a arte, qualificando o Realismo Socialista de panfletário e datado; 2. Desqualificar a relação do Realismo Socialista com o Estado Soviético, em especial a figura de Josef Stalin, acusando-o inclusive de assassinar artistas; 3. Desqualificar a qualidade técnica do Realismo; 4. Tentar criar uma oposição na arte entre figuração, como algo atrasado, e abstração, como algo avançado.

Podemos notar que não só as obras que manifestam declaradamente questões políticas, as obras consideradas engajadas, mas sim toda a produção artística se relaciona intrinsecamente a um momento histórico, cultural e técnico e a um “mercado” que a torna viável. Mas o Realismo desde o seu princípio, não só nas artes como na literatura, tem sido atacado de datado e o posicionamento político adjetivado de panfletário. Essa crítica parte da ideia de que arte e política não podem e não devem se misturar, pois a arte é um elemento “puro”, subjetivo, acima dos contextos.

Dessa forma acredita-se que uma arte com uma relação muito forte com seu contexto é uma obra datada, como dizem de várias formas de Realismo, ou mais especificamente sobre o Realismo Socialista. Essa crítica, que qualifica o Realismo Socialista de arte “datada”, é contraposta pela expansão do Realismo ao longo de décadas

e por todo o mundo, em países e continentes diversos, demonstrado a capacidade de adaptação de um estilo e de um ideal em diversos contextos culturais e históricos. Essa crítica é frequentemente retomada pelos intérpretes da direita para desmoralizar artistas de esquerda, como por exemplo, na coluna do Reinaldo Azevedo no site da Revista Veja, em que ele diz: “ Voltando ao caso: as músicas “políticas” de Chico Buarque naufragaram junto com a ditadura porque desapareceram as circunstâncias que lhes conferiam razão de ser” (AZEVEDO, 2015).

Em relação a acusação de “panfletária”, me parece que mais que pretenderem se defender dessa “acusação”, assumindo-a como ofensa, os artistas do período do Realismo Socialista buscam levantar na sociedade o debate sobre o que é arte, sobre a necessidade humana da arte e sobre sua função social. O estético Ernst Fischer afirma, como já dito, que no início, arte, ciência e religião eram uma coisa só, mas que,

na sociedade recém-dividida em classes, o papel do feiticeiro era repartido entre o artista e o sacerdote [...] Mas, mesmo depois desse rompimento, **o artista continuou a ser o representante e porta-voz da sociedade** (*grifo nosso*). Dele, não se espera que importune o público com sua vida privada, seus assuntos particulares; sua personalidade é irrelevante e ele é julgado apenas por sua habilidade em fazer-se o eco e o reflexo da experiência comum, dos grandes eventos e ideias do seu povo, da sua classe e do seu tempo. Tal *função social* era imperativa, indiscutível, da mesma forma que tinha sido a do feiticeiro anteriormente (FISCHER, 1981, p.51).

Se esse conceito fosse retomado no campo da arte talvez não parecesse um crime dizer que a arte é panfletária. Afinal, era panfletário o Renascimento representando os reis e a aristocracia? Ou o quadro *Guernica* de Picasso perde seu valor por ser claramente uma crítica a um episódio histórico e uma tomada de posição política contra o fascismo? Ou talvez o problema esteja não quando a arte milita em favor do meio-ambiente, dos direitos das mulheres etc., mas apenas quando ele questiona o sistema capitalista e ainda por cima tem a ousadia de apresentar um novo sistema, o socialismo, em um contexto de maior tensão entre esses dois projetos.



FIGURA 1 - PABLO PICASSO, GUERNICA, 1937. MUSEU CENTRO DE ARTE REINA SOFIA.

É interessante como aplicar essas críticas ao Realismo Socialista é complicado, pois entre os diversos artistas, obras e períodos que durou o movimento percebemos uma grande variedade de estilos e temas que inspiraram e se adaptaram a diversas culturas pelo mundo assumindo outras formas em outros países.

Algo interessante, sobre essa crítica é que muitas vezes, esse “defeito” se aplica ao Realismo Socialista, mas não a outros movimentos artísticos revolucionários de menor duração, como o Construtivismo. Esse fato poderia se atribuir à “baixa qualidade artística” do Realismo Socialista, mas essa crítica se choca com a grande diversidade de produções dos artistas, como veremos ao longo desta dissertação. Também se choca com o fato de que muitos construtivistas se tornaram realistas dando prosseguimento a seus estudos formais dentro do novo movimento e com a própria contradição dos que afirmam a sua baixa qualidade artística e ao mesmo tempo citam o nome de importantes artistas, como acontece na Enciclopédia Itaú Cultural:

É flagrante a unanimidade da crítica sobre a pouca importância estética dos trabalhos produzidos sobre a égide do realismo socialista. Do movimento, poucos nomes são lembrados nas histórias e dicionários de arte (Juri Ivanovic, Yury Pimenov (1903 - 1977), Alexander Deineka (1899 - 1969), Nikolai Paulguk); quando o são, poucas são as referências às vidas e obras desses artistas (REALISMO, 2014, s.p.).

A definição reforça a ideia de uma *crítica unânime* e da *pouca importância estética*, mas da mesma forma são perceptíveis as tensões nestes textos. Por exemplo, ele mesmo menciona alguns artistas do movimento como importantes e deflagra que ao apresenta-los se excluiu o contexto histórico e social. E, contraditoriamente, no final do mesmo texto se admite a influência do movimento sobre a arte até mesmo em outros países:

No Brasil, ainda que não se possa falar numa arte realista socialista, é possível lembrar artistas e obras que mais claramente abraçaram os ideais socialistas, na forma e conteúdo. Por exemplo, alguns trabalhos de Carlos Scliar (1920-2001), Mário Gruber (1927), Aberlado da Hora (1924), Candido Portinari (1903-1962), Renina Katz (1926) e Virginia Artigas (1915-1990) (REALISMO, 2014, s.p.).

Alguns dos outros pontos de crítica serão aprofundados em capítulos específicos, como a oposição entre figuração e abstração, e a relação do Realismo Socialista com o Estado Soviético. Mas o curioso é que mesmo entre a chamada esquerda muitas dessas críticas também encontram eco. Dessa forma, tentaremos elucidar a divisão da esquerda em duas leituras do período histórico em que se desenvolveu o Realismo Socialista: uma que se autodenomina marxista-leninista, por concordar com Marx e Lenin e seus seguidores como Stalin, e outra que se autodenomina trotskista por concordar com Marx

e incorporar ao marxismo as críticas de Trotski a Lenin. Essa segunda visão não reconhece Stalin, nem o Realismo Socialista, como marxista. Acreditamos que o trotskismo sintetiza a visão da maioria da sociedade sobre o Realismo Socialista hoje, mesmo dos que não se colocam de forma claramente trotskista politicamente.

Hoje Trotsky é descrito por muitas pessoas como “Artista, intelectual, não conformista” e Ludo Martens, militante marxista-leninista, completa ironicamente “e frequentemente profeta, Trotsky não podia entender-se com os dogmáticos primários do partido” (MARTENS, 2003, p.250). Assim, Martens parece acreditar que a oposição ao partido soviético é importante na construção da imagem de Trotsky divulgada pelos trotskistas, como o jornalista José Roberto Campos:

No exílio, Trotsky organizou os militantes que aceitavam seus pontos de vista na oposição de Esquerda Internacional. A partir daí os trotskistas ficaram identificados com uma linha política bastante definida. O objetivo inicial da Oposição de Esquerda foi o de levar a discussão de suas críticas a todos os Partidos Comunistas, reunidos na III Internacional, fazê-los reconhecer os erros cometidos e retomar o rumo da revolução (CAMPOS, 1981, p.11).

A análise trotskista encontra em Trotsky o grande líder da revolução russa e o teórico que teria dado continuidade aos ideais de Marx e Engels. Trotsky que iniciou sua aparição política como menchevique, manteve durante toda sua vida críticas a Lenin e Stalin, embora quando a revolução estava prestes a triunfar tenha se unido aos bolcheviques e até alimentasse esperanças após a morte de Lenin de ser escolhido como seu sucessor. Dostoievsky em 1866, na obra *Crime e Castigo*, já descrevia o personagem Andriéi Siemiônovitch, como um tipo político que poderia ter uma trajetória como esta:

Aderia ao progresso e à nova geração... apaixonadamente. Pertencia a essa inúmera e variada legião de indivíduos medíocres, de fracassados vulgares que não aprenderam nada a fundo, que aderem de um momento para outro às ideias que estão na moda, para logo em seguida a degradarem e desacreditarem e, num abrir e fechar de olhos, ridicularizarem tudo quanto anteriormente apoiaram ainda que fosse da maneira mais sincera (DOSTOIÉVSKY, 2002, p. 338).

Dessa forma, já fica clara a orientação marxista-leninista dessa pesquisa, uma vez que é importante considerarmos a memória, e também a história e a ciência, um espaço de construção social, como afirmava o sociólogo Maurice Halbwachs que:

Rejeitando a ideia corrente em sua época de que a memória seria o resultado da impressão de eventos reais na mente humana, ele estabeleceu a tese de que os homens tecem suas memórias a partir das diversas formas de interação que mantêm com outros indivíduos [...] Como os indivíduos não pertencem apenas a um grupo e se inserem em múltiplas relações sociais, as diferenças individuais de cada memória expressam o resultado da trajetória de cada um ao longo de sua vida. A memória individual revela apenas a complexidade das interações sociais vivenciada por cada um (ARAÚJO, 2007, p.96).

Assim, como já dizia Marx (1989, p. 195) “o indivíduo é o ser social”. Ao estudar e tentar compreender um período histórico tão recente, complexo e polêmico como o da União Soviética, partir dessa concepção de memória é essencial para questionar a versão hegemônica, tão amplamente aceita e divulgada, e formar sua própria opinião e para não cair no engodo da existência de opiniões neutras. Uma vez que,

A sociedade transmite aos indivíduos – com a linguagem e graças a ela – certos estereótipos, que determinam certos comportamentos. Esses estereótipos entranham-se de tal modo na consciência que acabam por ser considerados naturais. Figuras como “negro”, “comunista”, “puta” têm um conteúdo cheio de preconceitos, aversões e hostilidades, ao passo que outras como “branco”, “esposa” estão impregnadas de sentimentos positivos. Não devemos esquecer que os estereótipos só estão na linguagem porque representam a condensação de uma prática social (FIORIN, 2007, p.55).

No texto *Trotskismo ou Leninismo?*, Stalin (1925) enumera três principais pontos que caracterizam o trotskismo, além da ideia de que Trotsky foi o grande líder da revolução, a ideia da Revolução permanente, a crítica à concepção leninista de partido e a crítica aos líderes revolucionários nas acusações de personalismo e ditadura. A ideia de Revolução Permanente, se apoia na ideia da insustentabilidade da Revolução Russa. Já era elaborada por Trotski no período revolucionário de 1906, quando afirmava a impossibilidade da Revolução na Rússia:

Até que ponto a política socialista da classe operária pode ser aplicada nas condições econômicas da Rússia? Há uma coisa que se pode dizer com certeza: ela se chocará com os obstáculos políticos bem antes de tropeçar sobre o atraso mental técnico do país. Sem o apoio direto do proletariado europeu, a classe operária russa não poderá permanecer no poder e transformar sua dominação temporária em ditadura socialista durável. A este respeito, não resta nenhuma dúvida (TROTSKY *apud* MARTENS, 2003, p.56).

Sua teoria e suas críticas terminaram por confrontar-se com a realidade histórica e por isso muitos trotskistas hoje utilizam a pejorativa expressão “socialismo real” para tratar das experiências socialistas que já foram colocadas em prática em nossa sociedade. Pretendem assim que essas experiências não podem ser consideradas apenas “socialistas”, pois não são puras como a ideia do socialismo em si, ideia que por si só já se contrapõe sobremaneira ao materialismo dialético de Marx e Engels que criticava os idealistas e utópicos, como veremos no segundo capítulo. Para Martens o termo é antirrevolucionário: “socialismo real, esta coisa, que não deveria ocorrer” (MARTENS, 2003, p.72-73).

Em 1917 a Revolução Russa se concretiza e se desenvolve por mais de 60 anos, sendo exemplo para revoluções em todo o mundo como o Leste Europeu, China, Cuba, Coréia, Angola, Moçambique etc. De acordo com Ludo Martens a ideia de Revolução Permanente que Trotsky passou a defender após a revolução era apenas uma retomada

dessas concepções de 1906 sob novas palavras: “Atrás de um palavreado esquerdista sobre a “revolução mundial”, Trotski retomava a ideia fundamental dos mencheviques: é impossível construir o socialismo na União Soviética” (MARTENS, 2003, p.58).

A crítica feita aos líderes revolucionários como ditadores se contrapõe principalmente à concepção leninista de partido único e em muitos momentos se transformou na acusação de personalismo. São exemplos as acusações feitas por Trotsky de “ditador, querendo se substituir ao Comitê Central”, de “ditador querendo instaurar a ditadura sobre o proletariado”, para quem “toda intromissão de elementos pensando de outro modo é um fenômeno patológico”, essas feitas não a Stalin, mas sim a Lenin em 1906, e que serão insistentemente repetidas após sua morte para atacar Stalin, o novo líder da revolução.

Trotsky afirmava sobre o partido em 1904 que seu ideal era “a personalidade política global, fazendo respeitar frente a todos os “centros” sua vontade e sob todas as formas possíveis, até o boicote, inclusive!”, ou seja, ele se opunha ao centralismo democrático pregando que o individualismo deveria prevalecer sobre o coletivo e ele, de fato, levou isso até o fim. Assim, no período de 1922 a 1927 o Partido Bolchevique conduz uma luta ideológica tenaz contra Trotsky retomando o assunto da possibilidade da construção do socialismo em um só país, que havia sido contestada com força pelos mencheviques em 1918.

Em 1924, com a morte de Lenin, Stalin, georgiano de origem pobre, também membro do comitê central, é escolhido para assumir o governo soviético. E justamente a partir daí ocorre uma ofensiva dos opositores dos bolcheviques:

Em 1926-1927, Zinoviev e Kamenev juntaram-se a Trotski em sua luta contra o partido. Em conjunto eles formaram a Oposição Unificada. Esta destacava o avanço da classe dos kulaks, criticava o “burocratismo” invasor do partido e organizava fracções clandestinas no seio do partido. Quando um certo Ossowski defendeu o direito de criar “partidos de oposição”, Trotski e Kamenev votaram, no birô político, contra sua exclusão do partido. Zinoviev retomou a teoria de Trotski sobre a “impossibilidade de construir o socialismo em um só país”, teoria que ele tinha combatido veementemente dois anos antes, e falou do perigo da “degenerescência do partido” (MARTENS, 2003, p. 172).

Esses intelectuais que já tinham por diversas vezes demonstrado seu preconceito em relação ao povo, como fazia Trotski ao referir-se a Stálin, que tinha origens populares, como “pequeno provinciano transferido por brincadeira da história para o plano dos grandes acontecimentos mundiais” (TROTSKI *apud* LOSURDO, 2010, p.10), agora se colocavam como porta-vozes destes. No entanto “Por suas manobras e suas teses, a oposição foi inteiramente desacreditada e quando houve uma eleição, ela não recebeu

mais de 6.000 votos, num total de 725.000” (MARTENS, 2003, p.172). Esse dado é interessante não só por demonstrar o pouco prestígio popular desses homens para a população soviética, mas também para demonstrar a existência de eleições na URSS. Juntos esses opositores haviam tentado utilizar o “testamento” de Lenin contra a direção do partido, ao que Stalin responde publicamente em 1927:

Diz-se que neste ‘testamento’ Lenin propõe que se discuta, tendo em vista a “grosseria” de Stalin, se não se poderia substituir Stalin como secretário-geral por outro camarada. Isso é em tudo exato. Sim, camaradas, eu sou grosseiro com aqueles que destroem e dividem o partido, de forma grosseira e traidora. Já por ocasião da primeira sessão do pleno do Comitê Central, após o XIII Congresso, pedi que o pleno me liberasse de minha função de secretário-geral. O próprio Congresso tratou dessa questão. Cada delegação tratou dessa questão e todos os delegados, entre os quais, Trotsky, Zinoviev e Kamenev, obrigaram Stalin a permanecer em seu posto. Um ano mais tarde eu dirigi um novo pedido ao pleno para me dispensar de minha função, mas impuseram-me de novo a permanecer em meu posto (STALIN, 1927 *apud* MARTENS, 2003, p.51).

Durante a Segunda Guerra, Trotsky já no exílio ganha mais holofotes para suas acusações, que coincidem com as da imprensa nazista que chega até mesmo a utilizar fotos falsas como prova dos “crimes stalinistas”. Nessa mesma época, Trotsky lança contra Stalin a acusação de ter matado Lenin, que já se sabia que morreria logo pela doença, baseado, como argumento, em sua “firme convicção”:

Qual foi o papel de Stalin no tempo da enfermidade de Lenin? O “discípulo” não fez nada para acelerar a morte de seu “senhor”? (...) Só a morte de Lenin poderia deixar a via livre para Stalin (...). Estou firmemente convencido que Stalin não pôde esperar passivamente enquanto seu destino estava em jogo (TROTSKY *apud* MARTENS, 2003, p.51).

Trotsky foi também um dos críticos ao Realismo Socialista, afinal se tornou o movimento oficial do Estado que ele sempre questionou e também porque o movimento se baseava não só no Materialismo Dialético como também no Marxismo Leninismo. Assim, a crítica do “personalismo” dentro do partido é transposta à crítica dos ícones revolucionários nas obras de arte do Realismo Socialista, em especial à Stalin.

No nosso tempo uma arte que trata da nossa realidade é engajada e o termo arte popular ou art pop hoje, nas artes, é mais aceito para identificar um movimento artístico formal dos anos 60. Esse movimento, apesar de também se basear na utilização de ícones, no caso representativos da cultura de massa norte-americana, não sofre ataques tão ávidos quanto o Realismo. Esses artistas, ao contrário dos realistas, não necessariamente buscavam se aproximar das massas, muitas de suas obras, por exemplo, foram concebidas como caríssimas peças de coleções pessoais. No caso do Realismo Socialista a opção feita

pela figuração era uma declaração clara de opção pelo diálogo com o povo e suas representações pictóricas.

Dessa forma, pode-se atestar em algumas críticas ao movimento a existência do medo da relação entre arte e popular, em especial nos casos específicos em que essa relação está atrelada à luta de classes: o primeiro medo de que a arte seria reduzida às representações aceitáveis pelo popular e o segundo medo que condena seletivamente o uso de ícones. A questão da seletividade dos ícones, da “aversão” aos ícones da Revolução Soviética vai além do Realismo Socialista. Por exemplo, sumiram com uma pintura de Stalin feita por ninguém menos que o pintor espanhol Pablo Picasso.

Quando Stalin morreu Picasso, para homenageá-lo, fez um retrato seu. A pintura



FIGURA 2 - – PABLO PICASSO, RETRATO DE STALIN, 1953.

foi publicada no número 456 de Les Lettres Françaises (12-19 de março de 1953) e após a morte de Picasso o original desapareceu. Esse retrato também revela algo importante, a admiração de Picasso pelos processos sociais e artísticos pelos quais a URSS vinha passando no período. O desenho estilizado, não agrada parte da direção do PCF e sofre duras críticas, o que desagradava o artista. No entanto, Picasso manteve o retrato em seu atelier até o fim de sua vida (DAIX, 1989).

Além de anunciar publicamente seu apoio ao Realismo Socialista, Picasso membro do PCF até então, era muito admirado na URSS tendo ganho prêmios

como o *Lenin da Paz* e sido por exemplo, o ilustrador de algumas campanhas socialistas, como a campanha pela paz de 1949 [Figura 3]. No entanto, na França,

Neste momento, Fougerson [Figura 4] é o maior representante da estética defendida pelo PCF. Em virtude do sucesso obtido na União Soviética em 1948, transforma-se no paradigma a ser seguido pelos demais artistas e intelectuais do partido. Em fevereiro de 1949, Casanova chega a afirmar que qualquer ataque contra Fougerson era um ataque contra o realismo socialista e, logo, contra o partido (EGBERT, 1981, p. 311).



FIGURA 3 – PABLO PICASSO, POMBA DA PAZ, 1949. CONGRESSO INTERNACIONAL PELA PAZ, PARIS.

No entanto, é importante que não se confunda a estética defendida pelo PCF com a estética hegemônica. Mesmo hoje conhecemos muito mais obras de Picasso, muitas vezes descoladas de sua militância política, que de Fougeron. Ao redor do mundo, em oposição aos partidos comunistas havia uma forte influência reacionária que muitas vezes se traduziu em política de Estado:

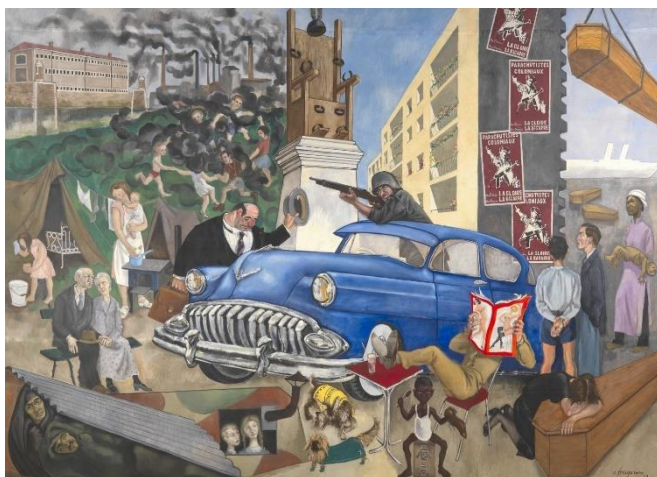


FIGURA 4 - ANDRÉ FOUGEIRON, CIVILIZAÇÃO ATÂNTICA, 1953. TATE MODERN.

Nesse contexto conflituoso, a ação do Museu de Arte Moderna acaba recebendo o reconhecimento oficial do governo de Dwight Eisenhower. Ao contrário de seu antecessor, Harry Truman, que desprezava as manifestações modernas, Eisenhower localiza nelas o pilar da liberdade. Isso fica claro no discurso proferido em 19 de outubro de 1954, por ocasião da celebração do vigésimo quinto aniversário do museu (FABRIS, 2010, p.317-318).

O Discurso pode ser lido no livro *Quem pagou a conta?* de Stonor Saunders (2004) que realiza justamente a pesquisa sobre a relação, durante a guerra fria, entre alguns artistas e o governo norte-americano representado principalmente pela CIA:

Até quando os artistas tiverem a liberdade de experimentar emoções com a maior intensidade, até quando nossos artistas forem livres para criar com sinceridade e convicção, haverá um debate salutar e um progresso nas artes. [...] Não é o que ocorre num regime tirânico, no qual os artistas são transformados em escravos e instrumentos únicos do Estado; quando os artistas se tornam os principais propagandistas da causa, o progresso estanca e a criação e o gênio são destruídos (EISENHOWER *apud* STONOR SAUNDERS, 2004, p. 243).

Dessa forma, o discurso de Eisenhower reforça a ideia já colocada por Fischer na mesma época:

Toda classe dominante que se sente ameaçada procura ocultar o conteúdo de classe de sua dominação e procura apresentar a sua luta como destinada a manter não uma determinada forma social, histórica, e sim algo “eterno”,

concernente a todos os valores humanos. Daí que os atuais defensores do mundo burguês não falem do seu conteúdo capitalista e sim da sua forma democrática, embora essa forma esteja rachando em todos os lugares; procuram desviar a atenção do povo da competição histórica entre o capitalismo e o socialismo, transformando a luta em um choque entre a “democracia” e a ‘ditadura” (FISCHER, 1981, p.148).

Ou seja, Martens atribui à luta contra a imagem de Stalin, uma luta contra a própria ideologia comunista. Martens faz notar também que nenhum outro líder soviético é tão atacado quanto Stalin, embora nenhum, exceto Lenin, tenha gozado de tanta popularidade na Rússia:

Durante 35 anos os revisionistas penaram para derrotar Stalin. Uma vez Stalin derrotado, Lenin foi liquidado por um golpe de mão. Kruschov encarniçou-se contra Stalin. Gorbachov o substituiu, conduzindo no curso de cinco anos de sua *glasnost* uma verdadeira cruzada contra o stalinismo. Notar-se-á que a desmontagem das estátuas de Lenin não foi precedida de uma campanha política contra sua obra? A campanha contra Stalin era suficiente. Uma vez todas as ideias políticas de Stalin atacadas, desacreditadas, constata-se, simplesmente, que se terminava, ao mesmo tempo, com as ideias de Lenin.” (MARTENS, 2003, p.21)

Stalin foi o líder que durante mais tempo dirigiu a União Soviética e sob sua direção a URSS teve suas conquistas mais notáveis como a industrialização, a coletivização das terras camponesas e a grande vitória sob os nazistas na Segunda Guerra Mundial. No entanto, após sua morte, grandes comunistas são levados a de certa forma se retratarem em relação a sua opinião sobre Stalin, e a opinião daqueles que nunca abandonaram sua admiração, como Niemeyer e Picasso, por exemplo, são simplesmente esquecidas. Não pretendemos aqui construir uma nova verdade, mas apenas refutar a teoria do consenso, apresentando outras formas de ver que por alguma razão estão escondidas.

Existe um laço entre a restauração do capitalismo a que temos assistido e a virulenta campanha contra Stalin que a precedeu. As explosões de ódio contra um homem que morreu em 1953 podem, à primeira vista, parecer estranhas, se não incompreensíveis. [...] É evidente que, no curso dos últimos anos, todos os fanáticos do capitalismo e do imperialismo, para terminar com o que restou do socialismo na URSS, tomaram Stalin como alvo (MARTENS, 2003, p.22-23).

Mas o que mais salta aos olhos não é só a violência das críticas feitas a Stalin, mas o fato de que essas críticas, que já eram feitas nos anos 30 em diante, não terem efeito na época em que se fizeram e hoje serem amplamente aceitas como verdade absoluta. Por exemplo, em entrevista a Toni Venturi (1997) Antonio Candido brinca que até os anos 50 no Brasil ser chamado de trotskista era um xingamento. Para o historiador Domenico Losurdo:

Houve um tempo em que estadistas ilustres – como Churchill e De Gasperi – e intelectuais de primeiro plano, como Croce, Arendt, Bobbio, Thomas Mann,

Kojève, Laski – olharam com respeito, simpatia e até com admiração para Stalin e para o país liderado por ele. Com o início da Guerra Fria, primeiro, e depois, sobretudo com o Relatório Kruschov, Stalin virou um “monstro”, talvez comparável apenas a Hitler. Daria prova de falta de visão quem quisesse identificar nessa virada o momento da revelação definitiva e última da identidade do líder soviético, deixando de lado com desenvoltura os conflitos e os interesses nas origens da virada. O contraste radical entre as diversas imagens de Stalin deveria levar o historiador não mais a absolutizar uma dessas imagens, mas a problematizar todas (LOSURDO, 2010, p.1).

Em 1956, três anos após a morte de Stalin, Kruschov, seu sucessor, membro do Comitê Central do partido desde 1939, lança o famigerado Relatório Kruschov no qual retoma, muitas vezes de forma jocosa, as críticas feitas a Stalin pelos seus opositores nazistas e trotskistas. Losurdo (2010) chama a atenção na citação para o efeito que se produziu na esquerda de então, que diante de críticas repetidas e já respondidas, em um momento em que o acusado não estava mais vivo para se defender, e nem mesmo estavam tão vivas suas vitórias, a esquerda se dividiu de forma drástica como se “a verdade tivesse vindo à tona”. Sem dúvida, isso é muito curioso e Losurdo dedica seu livro *Stalin- história crítica de uma lenda negra* a desvendar esse mistério.

Uma pesquisa que propõe o resgate de uma memória sobre um novo ponto de vista, questionando a prática atual que coloca seu discurso como unânime e verdadeiro, é um pertinente contributo a discussão pedagógica. Quais as razões ideológicas para essa virada de opiniões? Elas devem ser ignoradas? Acreditamos que essa virada tem menos a ver com fatos históricos e com as ações de um homem e mais a ver com um tenso contexto histórico de um sistema econômico em constante crise: o capitalismo.

Antes da suspeita morte de Stalin, já estava sob investigação a morte de Zhdanov e depois de Stalin ocorreram a morte de outros membros do partido. Os três anos entre a morte de Stalin e o Relatório sepultou ainda boa parte de uma geração russa e de membros do CC, restando apenas dois membros antigos, além do próprio Kruschov, no dia da leitura do Relatório. De acordo com Martens esses dois membros permaneceram calados durante a leitura e apenas alguns anos depois, publicaram suas memórias questionando as acusações de Kruschov, em relação a isso Martens afirma que “não é fácil levantar sua débil voz contra o furacão da propaganda anti-stalinista” (MARTENS, 2003, p.17). No entanto, sabe-se também que em 1957 houve uma disputa interna tentando derrubar Kruschov do poder, o que terminou por ocorrer em 1964.

Sem dúvida tudo muito estranho, no entanto essas reviravoltas reforçam a ideia de que “a memória, individual ou coletiva, é vulnerável a usos e manipulações” (Nora, 1984; Davis e Starn, 1989 *apud* ARAÚJO, 2007, p.98). No artigo *História, Memória e*

Esquecimento: implicações políticas, Maria Paula Araújo e Myrian Sepúlveda Santos afirmam que “não há nem verdade histórica, nem memória espontânea” (ARAÚJO, 2007, p.97). Dessa forma, o artigo retoma a interessante ideia de que “não é o indivíduo isoladamente que tem o controle do resgate sobre o passado. A memória é construída por indivíduos em interação, por grupos sociais, sendo as lembranças individuais resultados deste processo” (ARAÚJO, 2007, p.97). Assim percebe-se a complexidade de formulação de uma versão da história, mesmo baseados no discurso daqueles que viveram esse momento, uma vez que o indivíduo “vê o mundo através de construções coletivas como a linguagem” (ARAÚJO, 2007, p.97).

Kruschov com seu relatório afirmava que queria “restabelecer o leninismo em sua pureza original” (MARTENS, 2003, p.21), no entanto, “Hoje, deve-se curvar à evidência: sob pretexto de “retornar a Lenin”, fez-se retornar o czar; sob o pretexto de “aperfeiçoar o comunismo”, ressuscitou-se o capitalismo selvagem” (MARTENS, 2003, p.21). É triste presenciar nos dias de hoje filmes, animações e roteiros turísticos glorificando a Rússia czarista.

“Michel Pollack, no texto “Memória, esquecimento, silêncio” (1989) chamou a atenção para os processos de dominação e submissão das diferentes versões e memórias [...] São lembranças “proibidas”, “indizíveis” ou “vergonhosas”” (ARAÚJO, 2007, p. 104), o Realismo Socialista se insere no contexto dessas lembranças. Um artista muito famoso da época e que viveu até recentemente foi Oscar Niemeyer, considerado o maior arquiteto brasileiro e um dos maiores do mundo, que apesar de ter a sua versão da história praticamente “proibida”, nunca se “envergonhou” dela. Até sua morte defendeu a URSS e Stalin, como vemos no trecho:

Durante muitos anos, mesmo entre pessoas de esquerda, havia um certo constrangimento em falar de Stálin, como se isso demonstrasse uma desatualização cultural e política lastimável. Jamais me conformei com isso. Sempre manifestei o meu apreço pelo grande herói de Stalingrado, a figura máxima da luta contra o nazismo. Um dia, os que se recusavam a discutir o velho Stálin vão perceber como estavam enganados, iludidos pela campanha odiosa movida pelas forças mais reacionárias (NIEMEYER *apud* MARTENS, 2003, contra capa).

Em seu livro *?*, lançado em 2004 pela editora Revan, Niemeyer, que era também militante do PCB, utiliza seu texto e ilustrações para render uma homenagem aos heróis socialistas. Em um trecho afirma:

A pobreza me revolta. Como é difícil eliminá-la! E recordo, com admiração, os movimentos que nasceram tentando superá-la... A Revolução Francesa, a Comuna de Paris, A revolta contra o tzar, a Revolução Russa, A Revolução Cubana. E surgem Lênin, Stalin, Mao e agora Fidel. Não devemos esquecê-los (NIEMEYER, 2004, p.50).

Graciliano Ramos que teve a chance de visitar a URSS no período de Stalin, em 1952, e inclusive de assistir a um de seus discursos, faz uma homenagem à vida do rapaz Stalin em contraponto ao discurso de ascensão social, para a qual peço licença, pois acredito que o trecho mais longo é importante para a caracterização da escrita de Graciliano:

Um indivíduo mete-se na escola, enfronha-se nas matérias, avança rápido. Alguns exames - e terá lá fora uma situação regular. Na cura das almas conseguirá vantagens; e procedendo com tino, largará a sua desagradável classe, como a serpente larga a pele, arranjará pele nova – e teremos, longe do esforço e do salário, um sujeito venerado, um patriarca de longas barbas. Muito fácil: bastante examinar os livros, não pretender enxertar neles ideias perigosas. Notamos sem dificuldade a conveniência. Foi assim que sempre se fez- e assim devemos continuar a fazer; se nos comportarmos bem, viveremos em paz, com honra e dinheiro, embora pouco, o suficiente para pensarmos desta maneira. De repente um jovem desazado abandona o caminho seguro, marcha em veredas estreitas, quase invisíveis entre barrancos. Realmente prejudica os seus interesses – e isto é incrível. [...] Afinal, que deseja? Embaraçar tudo, modificar valores, desmanchar, construir em base nova. Como aliciar prosélitos? Os tipos normais interessados na mudança refletem como os professores do seminário: - “Onde se viu isso? É uma experiência. Realizações improváveis. Inadmissível acreditarmos nelas. Foi de outro modo que sempre se fez - e de outro modo continuaremos.” Certos. Ninguém diz o contrário. E ao cabo de alguns anos a certeza se desmorona, com o trabalho de indivíduos que não eram normais, não estavam certos (RAMOS, 1985, p.152).

Ignorando que toda visão parte de algum lugar e carrega, portanto, alguns interesses, “as ditas objetividade e neutralidade de abordagens que procuram reconstituir o passado a partir de métodos e rigores da ciência podem se constituir em novas formas de controle” (ARAÚJO, 2007, p.109). Por isso, reafirma-se a importância de termos marcado desde o início de onde parte a nossa pesquisa e pretende-se através dessa investigação dar espaços a essas passagens ‘esquecidas’ da obra de importantes artistas.

Pois, a campanha reacionária tornou não só o comunismo sinônimo de ditadura, mas também o próprio Realismo Socialista. Acusações de perseguição e em alguns casos extremos até de assassinato de artistas são atribuídas aos líderes revolucionários da época. Além disso a crítica recai sob as próprias obras de arte do período a qual passam a atribuir-se adjetivos abstratos como “frias” e “rígidas”:

Os valores da nova arte norte-americana – força, pujança, espontaneidade, violência, não-acabamento (GUILBAUT, 1983, p. 176) – transformam-se, no entanto, em instrumentos da Guerra Fria, a partir do momento em que passam a ser propagados como o reverso do realismo socialista, do qual são acentuados os aspectos amaneirados e rígidos. A participação da CIA na promoção do expressionismo abstrato é amplamente analisada por Frances Stonor Saunders (2004, pp. 233-235), a qual divulga os nomes de alguns membros das diversas comissões do Museu de Arte Moderna que tiveram ligações com a Agência: Nelson Rockefeller, John Hay Whitney, William Burden, William Paley, Joseph Verner Reed, Gardner Cowles, Junkie Fleischmann, Cass Canfield e Oveta Culp Hobby (FABRIS, 2010, p.318).

No entanto, a defesa do abstracionismo atrelada diretamente à crítica da arte e, consequentemente, do regime soviético se espalha para além dos círculos reacionários. Assim, a tentativa de realizar um paradoxo entre socialismo e liberdade segue dando frutos ao redor do mundo, inclusive na crítica aos artistas sociais do Brasil:

E, então, para que as massas os sintam, os artistas farão concessões; e de concessão em concessão chegaremos à horrorosa arte hoje praticada compulsoriamente na Rússia soviética, coisa que não passa de cartaz, apologia política, propaganda, ênfase dialética, meeting plástico tudo, tudo, menos a arte verdadeira. Isto é, transformaremos um problema de educação das massas num princípio de estética (MARTINS, 2009, p. 341).



FIGURA 5 - DMÍTRI BALTERMANTS, ATAQUE, NOVEMBRO DE 1941.

Contrariando a ideia de que o Realismo Socialista é/era inócuo, o movimento encontra seus defensores não só na França e em outros países, mas também no Brasil, entre artistas como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Oscar Niemeyer, Portinari, Di Cavalcanti, entre outros. O fotógrafo Sebastião Salgado, por exemplo, afirma como uma grande influência de seu trabalho o fotógrafo

soviético Dmítri Baltermants [Figura 5]. Para o pintor Di Cavalcanti deveria ser um compromisso para o criador: “sentir a vida que vive como qualquer outro homem e talvez mesmo mais profundamente do que qualquer homem para que ele seja um artista vivo” (DI CAVALCANTI, 1949, p. 49).

Mas não é só o Realismo Socialista que é atacado com o propósito de desqualificar e contradizer os feitos da Revolução Soviética. O historiador e militante Ludo Martens acredita que “não é verdadeiramente por acaso que se encontram em nossos dias, em quase todas as publicações burguesas e pequeno-burguesas “em voga”, calúnias e referências a Stalin que se poderiam ler na imprensa nazista durante a guerra” (MARTENS, 2003, p.21). Em suas aulas ele faz uma abordagem na qual lê um texto nazista, publicado no *Signal* n.24, de 1943, em plena guerra. Quando interrogadas sobre o texto as pessoas o acham “equilibrado” apesar de claramente anticomunista, assim ele afirma:

As campanhas anti-stalinistas promovidas pelas democracias ocidentais em 1989-1991 eram muitas vezes mais violentas e caluniosas do que aquelas levadas no curso dos anos 30 pelos nazistas. Atualmente, não há grandes

realizações comunistas dos anos 30 para fazer contrapeso às calúnias. [...] Mas assim fazendo, ela [a burguesia] pensa mais no futuro do que no passado. A burguesia quer fazer crer que o marxismo-leninismo está definitivamente enterrado, porque ela se dá conta perfeitamente da atualidade e da vitalidade da análise comunista (MARTENS, 2003, p.22).

Assim, baseado na ideia de que Stalin foi um monstro, odiado por todos, perseguidor de artista, o Realismo Socialista é tido como movimento artístico “ruim”, pois teria sido um instrumento dessa “opressão sobre os artistas”. É interessante notar como a relação de outros governos com a arte, como sempre existiu, e como acabamos de mostrar que existia, por exemplo, nos EUA, não tem esse peso negativo que o incentivo do Estado Soviético ao Realismo Socialista tem. Por isso, é interessante darmos alguns exemplos de artistas que se posicionaram não só a favor do movimento, mas também a favor de Stalin.

Por exemplo, no México a influência do Realismo Socialista é evidente, em especial na obra dos pintores muralistas. Os muralistas eram também militantes comunistas, em especial Diego Riviera, Frida Kahlo e David Alfaro Siqueiros. É conhecido e divulgado que o casal Riviera e Frida era trotskistas, ou seja, acreditavam na versão da história criada e amplamente divulgada por Trotsky no exterior, tendo inclusive recebido ele em sua casa. Já Siqueiros, importante artista, mestre, entre outros, de Pollock, foi um grande defensor da URSS e de Stalin, tendo inclusive sido acusado como o assassino de Trotsky. Na mesma época, também foi apontado como suspeito do assassinato Riviera, uma vez que Trotsky além de se servir da hospitalidade do casal, teve um caso com Frida.

No entanto, essa dupla de artistas demonstra um quadro que se instalou no mundo na época e permanece até hoje entre os militantes. O que é pouco conhecido nessa história, entretanto é a mudança de opinião de Frida Kahlo, exposta em seu diário e em sua última tela chamada de *Frida e Stalin* [Figura 6]. É certo que na época muitos olhavam com admiração para Stalin. O escritor norte-americano Mark Twain, escritor de *O príncipe e o Mendigo*, entre outros, e também grande amigo do russo Máximo Gorki, demonstra sua simpatia às ideias socialistas: “Naturalmente, minhas simpatias então do lado da revolução russa. Não é demais dizê-lo.”¹ (TWIN, 2006, p.162). No Brasil Jorge Amado apresenta seu livro *Mundo da Paz* da seguinte forma:

¹ Tradução livre.

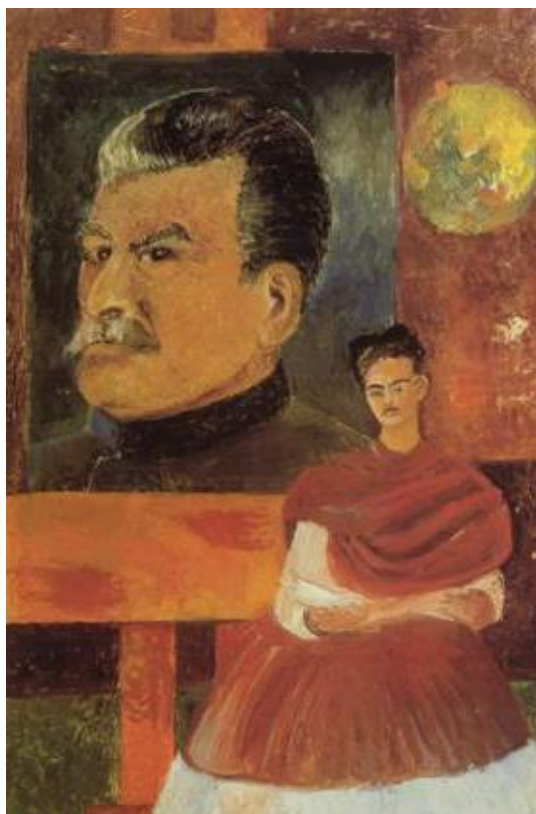


FIGURA 6 - FRIDA KAHLO, FRIDA E STALIN, 1954. MUSEU FRIDA KAHLO DE COYOACÁN, MÉXICO.

Escrevi estas páginas pensando no meu povo brasileiro., sobre o qual uma imprensa reacionária e vendida ao imperialismo ianque, vomita, quotidianamente, infâmias e calúnias sobre a URSS e as democracias populares [...] Sentir-me-ei alegre se este meu livro for útil à luta do povo brasileiro contra o imperialismo ianque, pela sua libertação nacional e pela paz. Como uma contribuição à luta pela paz eu o escrevi e como homenagem de um escritor brasileiro ao camarada Stalin, no seu 70º aniversário, sábio dirigente dos povos do mundo na luta pela felicidade do homem sobre a terra (AMADO, 1953, p.7).

O poeta Carlos Drummond de Andrade, militante do PCB, faz referência a sua militância e à situação da classe trabalhadora em vários de seus trabalhos, em especial no livro *A flor e a Náusea* em que na análise de alguns críticos anuncia o surgimento de uma nação socialista como o surgimento de uma flor:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralise os negócios,
garanto que uma flor nasceu.
(ANDRADE, 1978, p.16)

Ele também homenageia em seus poemas a cidade de Stalingrado, símbolo da resistência soviética na Segunda Guerra. O mesmo fez o poeta chileno Pablo Neruda, também militante comunista, em seu poema *Novo Canto de Amor a Stalingrado*, no qual se alegra por finalmente as outras potências europeias terem se unido à URSS na luta contra o nazismo:

As noivas já guardam no seu lenço
raios de meu amor enamorado,
meu coração agora está no solo,
na fumaça e na luz de Stalingrado.
[...]
Ponho minh`alma onde quero.
E não me nutro de papel cansado
temperado de tinta e de tinteiro.
Nasci para cantar a Stalingrado.
(NERUDA, 2016, s.p.).

Assim, fica claro que a teoria da pouca qualidade artística dos trabalhos Realistas Soviéticos baseada na ideia da não aceitação do Realismo Socialista entre os artistas de outros países, opta por ignorar todas essas declarações de grandes nomes. Como já

dissemos antes, as discussões sobre realismo e abstracionismo ocorriam em todo o mundo, inclusive na França, por ser um núcleo especial de arte na época.

Dessa forma, os debates realizados em torno do Realismo Socialista e suas obras se espalham pelo mundo entre os artistas, fazendo surgir manifestações do Realismo Socialista em diversos países, inclusive nos artistas do Brasil a partir dos anos 30:

Começa a aparecer em seus trabalhos o povo brasileiro, principalmente os mais pobres, operários ou trabalhadores do campo. [...] Alguns artistas do país, com base em uma realidade marcada pelos conflitos sociais de seu tempo, passam a conhecer o que se faz fora do país e a discutir qual o papel da arte na realidade brasileira. Afinal, o que deve fazer o artista? Como fazer e o que dizer para mudar esse mundo cheio de injustiças? Cada artista pensa de maneira específica. Boa parte dos artistas no Brasil e no resto do mundo, desiludidos com o individualismo do regime capitalista, veem no socialismo, liderado pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, uma esperança de renovação (AMARAL, 2005, p.19).

Apesar disso, é mais forte hoje nos discursos sobre o Realismo Socialista encarar-lo como uma imposição do Estado aos artistas desconsiderando todo esse debate internacional, e os debates internos realizados na URSS que abordaremos em outros capítulos, além da reverberação do movimento, acusando-o de pouca qualidade estética. E por que tanta acusação, tanta crítica? Acreditamos que as causas são ideológicas, assim como foram ideologicamente montadas as versões tratadas como oficiais da história soviética e pela mesma razão pelas quais foram divulgadas. O Realismo que denunciava a realidade social já interessava pouco às elites, mais ainda em um Realismo Socialista que propõe uma nova ordem econômica.

as guerras psicológicas e políticas são um ramo à parte e extremamente importantes da guerra total moderna. A calúnia, a intoxicação, a provocação, a exploração de divergências, a exacerbação das contradições, a demonização do adversário, a perpetração de crimes postos sob a responsabilidade do adversário, são táticas habituais às quais recorrem os serviços secretos ocidentais (MARTENS, 2003, p.21).

Obviamente esta análise não é o que comumente se encontra nos livros de história, a história oficial acabou por assumir a história contada por Trotsky e sua crítica ao “socialismo real”. No entanto, pode-se afirmar que fracassou o sonho do socialismo? Pode-se chamar de fracasso uma experiência social de mais de meio século e que deixou como legado outras experiências prestes a completar 50 anos? Fracassou um modelo responsável por transformações profundas na vida dos povos? É fracasso a conquista de um país alfabetizado? É fracasso a conquista de moradia digna para as pessoas? Fracassou o projeto do Realismo Socialista? Ou será que ele é vivo no mundo hoje?

Certamente, as mídias nos entretêm a cada dia com a derrota definitiva do comunismo no mundo. Mas devemos sublinhar que, se houve derrota na União Soviética, foi mais a derrota do revisionismo, introduzido na União Soviética

por Kruschov, há 35 anos. Tal revisionismo resultou no afundamento do sistema político, na capitulação diante do imperialismo, na catástrofe econômica. A erupção atual do capitalismo selvagem e do fascismo na URSS mostra bem a que leva finalmente a rejeição dos princípios revolucionários do marxismo leninismo (MARTENS, 2003, p.20).

O editor do livro de Martens no Brasil, Renato Guimarães, em sua introdução ao livro, adjetiva de proféticas as críticas dos opositores de Stalin e atribui ao “personalismo” e ao “burocratismo” a queda do socialismo, mas não deixa claro se está afirmando que essas características se atribuíam a Gorbatchov, ou que tipo de culpa, o caluniado Stalin poderia ter em relação ao fim do sistema quase quarenta anos após a sua morte. No entanto, sobre sua visita a URSS nos anos 80 afirma:

Estava disseminado na população um espírito de solidariedade comunitária que jamais encontrei em outro país, embora tenha viajado bastante. O emprego com salário assegurado a todos, os direitos sociais básicos – educação, saúde, habitação, transporte público – eram praticamente gratuitos para todos e eram atendidos com eficiência e dedicação pelos profissionais que deles se ocupavam. Os alimentos de largo consumo – pão, leite, vegetais, carne – eram subsidiados pelo Estado e vendidos a preço baixo no comércio [...]. Também a vida cultural – teatro, cinema, música, ballet, literatura, museus – era largamente subsidiada, para tornar-se hábito disseminado na população. O padrão de vida material era na média modesto, porém sem fortes contrastes e no mínimo decente para todos (GUIMARÃES in MARTENS, 2003, p.12-13).

O escritor uruguaio Eduardo Galeano, em seu livro que respondia às tentativas de afirmar o fim da história: *Nós dizemos não*, afirmava também sobre os méritos e o fim da URSS:

Há que se reconhecer, do ponto de vista latino-americano e do chamado Terceiro Mundo, que o falecido bloco soviético tinha, pelo menos, uma virtude essencial: não se alimentava da pobreza dos pobres, não participava do saque no mercado internacional capitalista e, em compensação, ajudava a financiar a justiça em Cuba, na Nicarágua e em muitos outros países. Eu suspeito que isto será, daqui a pouco, recordado com nostalgia (GALEANO, 1990, p.86).

Assim, vemos que este povo, o povo soviético, não assistiu passivo à dissolução do socialismo. Foram necessários quase quarenta anos após a morte de Stalin para conseguirem destruir o socialismo, e ainda sobre o pretexto, presente nos discursos de Gorbatchov, de protegê-lo.

[Gorbachov] de um lado, dava cusparadas diárias no socialismo a pretexto de corrigi-lo e, de outro, se ajoelhava à política dita “de paz” de Thatcher e Reagan, a fim de justificar suas sucessivas concessões às potências capitalistas. A mídia soviética, cujos operadores foram em maioria seduzidos pelo bombardeio maciço de propaganda que vinha do Ocidente, em vez de repelir, passou a reproduzir para dentro da URSS aquela onda de louvor ao capitalismo (GUIMARÃES in MARTENS, 2003, p.13).

Um maior conhecimento de sua própria realidade é um direito de todos. As forças que operam nos silêncios e críticas à arte soviética estão imbricadas por valores

ideológicos e políticos da mesma forma que a memória, uma vez que “a lembrança [...] está vinculada àqueles que têm o poder, pois são eles que decidem quais narrativas deverão ser lembradas, preservadas e divulgadas” (ARAÚJO, 2007, p.99).

Isso demonstra a complexidade de se estudar polêmicas tão recentes, nas quais o mundo tal como ele é estava em jogo. Em 2014 a Faculdade de Letras da UFMG realizou o seminário *Quem tem Medo do Realismo?* que debateu entre outras coisas as críticas ao Realismo como postura diante da realidade, e embora não tenha tratado especificamente do Realismo Socialista, tratou de diversas questões na qual esse movimento estava implicado, como a relação entre artes, política e sociedade, demonstrando assim a pertinência e a atualidade desta pesquisa. Pegamos para título do subcapítulo o nome deste evento que ocorreu na UFMG não só porque discutimos aqui vários aspectos abordados no evento, como também porque ele marca de uma forma interessante que há uma intencionalidade por trás do tratamento dispensado ao Realismo e, aqui especificamente, ao Realismo Socialista.

1.2 Características do Realismo Socialista

Todas as [...] relações *humanas* ao mundo-visão, audição, olfato, gosto, percepção, pensamento, observação, sensação, vontade, atividade, amor – em suma, todo os órgãos de sua individualidade, como também os órgãos que são diretamente comuns na forma, [...] são no seu comportamento perante o objeto a apropriação do sobredito objeto, a apropriação da realidade humana.
Karl Marx

Como foi dito, todas essas polêmicas e críticas em torno do Realismo Socialista podem ser associadas em grande parte, ao fato de que a principal característica do movimento é ser acima de tudo Socialista:

Foi Gorki quem cunhou o termo “realismo socialista” [...] Tal designação se refere claramente a uma atitude – e não a um estilo – e enfatiza a perspectiva socialista e não o método realista. [...] O “realismo socialista” e, mais amplamente, a arte socialista e a literatura socialista como um todo implicam uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista que está surgindo (FISCHER, 1981, p. 124-125).

Ideologia é um conceito que remete a um conjunto de ideias políticas², que Marx utilizava para se referir estritamente às falsas ideias da classe dominante sobre a realidade, mas que Lenin amplia ao usar a terminologia ‘ideologia socialista’, assim pode-se dizer que: “O que caracteriza a ideologia não é a falsidade ou verdade das ideias que veicula, mas o fato de que essas ideias são interessadas, transmitem uma visão do mundo social

² Conceito mais usado por Lenin (LOUREDA, 2009).

vinculada aos interesses dos grupos situados em uma posição de vantagem” (MOREIRA & SILVA, 1995, p. 23). É um termo do qual se apropriaram muitos pensadores em especial na área da educação e do currículo. Para Moreira e Silva, a ideologia “está relacionada às divisões que organizam a sociedade e às relações de poder que sustentam essas divisões”, por isso, na área da educação, o mais importante seja perceber que:

A ideologia é essencial na luta desses grupos pela manutenção das vantagens que lhes advêm dessa posição privilegiada. É muito menos importante saber se as ideias envolvidas na ideologia são falsas ou verdadeiras e muito mais importante saber que vantagens relativas e que relações de poder elas justificam ou legitimam. A pergunta correta não é saber se as ideias veiculadas pela ideologia correspondem à realidade ou não, mas saber a quem beneficiam (MOREIRA & SILVA, 1995, p. 23-24).

Para compreendermos a ideologia socialista na qual se insere o Realismo Socialista, iremos apresentar um resumo da história do marxismo-leninismo começando pela história do próprio capitalismo, buscando demonstrar a passagem de um conjunto de ideias a outro ao longo da história, uma vez que de acordo com o marxismo as ideias se transformam de acordo com as transformações em sua base material.

Durante quase dez séculos o mundo europeu viveu sob a chamada Idade Média, até que as revoluções burguesas, em especial a Revolução Francesa, estouraram. Durante esses anos o povo pobre, na condição de servos, trabalhou para sustentar a riqueza dos senhores e reis, da aristocracia e do clero e não podiam ler ou escrever, a palavra que conheciam era a palavra de Deus mediada pelos padres, detentores do privilégio da leitura.

Essa época é até hoje louvada na mitologia dos livros e em especial dos filmes, esquecendo-se de toda a violência dessa condição social. Na Inglaterra, o poder do rei e o modo de vida servil do povo, até então indiscutíveis, começaram a ser contestados mais profundamente e estourou uma revolução que durou 48 anos, tendo como resultado um rei executado. Estima-se que 15% da população tenha morrido durante a guerra, a maioria de enfermidades e doenças, e que quase 85 mil pessoas tenham morrido apenas nos nove anos de Guerra Civil (YOUNG & ROFFE, 1973).

A Revolução Francesa é iniciada em 1789 e três anos depois, em 1791, se inicia a Revolução Haitiana. Em 1794 os revolucionários franceses decretam a abolição da escravidão nas colônias, assim ocorre uma importante vitória da Revolução do Haiti. Mas as grandes revoluções da história não são simples datas, mas longos processos.

Robert Coulongre era embaixador da França em Moscou em 1936-1938. Em seu *Mémoires* (Memórias), ele evoca o terror da Revolução Francesa, que em 1792, arrasara os aristocratas e prepara o povo francês para a guerra contra os Estados reacionários europeus. Na época, os inimigos da Revolução Francesa

e notadamente a Inglaterra e a Rússia tinham interpretado o terror revolucionário como um sinal antecipado do desastre do regime. Ora, o contrário era verdadeiro. A mesma coisa, dizia Coulondre, se passa hoje com a revolução soviética (MARTENS, 2003, p.220).

O interessante nesta citação, além do paralelo entre a revolução burguesa e proletária, é também a evocação do caráter de uma revolução como algo processual com reveses, mas com um baque transformador a partir do qual o mundo não será mais o mesmo. No entanto, a vitória dessa revolução, que durou dez anos, não foi percebida na época. Em 1779 Napoleão assume o poder e depois se proclama imperador. Tropas napoleônicas invadem o Haiti e assassinam diversos revolucionários, até prenderem Toussaint Louverture e trazê-lo para a França onde morre. Em 1815 a França volta a ter um rei e em 1852, Luís Bonaparte, presidente eleito pela elite na República francesa, realiza um golpe de Estado e se proclama o imperador Napoleão III.

Mesmo assim, o modelo republicano idealizado pelos revolucionários se espalha pela Europa e para o resto do mundo. Valores como a liberdade, a propriedade privada e sua inviolabilidade, o mercado como entidade abstrata, o individualismo, a meritocracia, a democracia, o consumo, a divisão entre o setor público e o privado, a técnica e a economia como expressão do progresso, a prosperidade e a ética do lucro, já que a corrupção é inerente ao ser humano e “alguém vai se dar bem de qualquer jeito”, etc. vão se tornando cada vez mais universais.

Então podemos dizer, por exemplo, que no tempo em que imperava a aristocracia imperavam os conceitos de honra, fidelidade etc. e que, no tempo em que dominava a burguesia, imperavam os conceitos de liberdade, igualdade etc. [...] Com efeito, cada nova classe que toma o lugar daquela que dominava antes dela é obrigada, mesmo que seja apenas para atingir seus fins, a representar o seu interesse como sendo o interesse comum de todos os membros da sociedade ou, para exprimir as coisas no plano das ideias: essa classe é obrigada a dar aos seus pensamentos a forma de universalidade e representa-los como sendo os únicos razoáveis, os únicos universalmente válidos (MARX & ENGELS, 2007, pag. 50).

Por isso desde cedo o capitalismo teve seus críticos, como Morus e Campanella que, ainda na Idade Média, se propuseram a pensar planos alternativos de sociedade. Os Socialistas Utópicos, pensadores franceses assim nomeados por Engels, tiveram grande importância na análise e denúncia do capitalismo, quando este ainda estava se formando. Ao contrário do que se diz, a análise marxista da importância desses pensadores não é pejorativa, pois como afirma Engels “Quanto a nós, admiramos os germes geniais de ideias e as ideias geniais que brotam por toda a parte sob essa capa de fantasia que os filisteus são incapazes de ver” (ENGELS, 2005, p. 47).

Os Socialistas Utópicos tinham o mérito da sensibilidade humana, política e filosófica, de reconhecerem os mais pobres e lutar contra a situação em que se encontravam e de terem provocado tantos avanços não só teóricos como práticos para essa classe, no entanto, a visão que tinham do socialismo em si era utópica: a visão de um sistema perfeito, expressão da verdade absoluta, da razão e da justiça e para eles apenas revelar essa ideia seria suficiente, graças à sua virtude, para conquistar o mundo. De acordo com Engels, eles ainda não tinham as condições materiais para ter a visão da luta de classes, de que haveria uma resistência de classe ao socialismo, pois a história humana é fruto da eterna oposição entre classes opressoras e oprimidas que se contrapõem e que, portanto, não podem existir plenamente enquanto a outra classe existir, uma vez que o que garante a sobrevivência da classe opressora é justamente a opressão do oprimido.

A Revolução Haitiana, iniciada no século anterior, continua mesmo após a prisão do líder Toussaint Louverture e em 1804 os haitianos conquistam sua independência. Nos vinte anos seguintes os haitianos são seguidos pelas colônias espanholas e portuguesas da América.

No início do século XIX, a Inglaterra já sente as consequências da Revolução Industrial iniciada em 1740: transformações ainda mais profundas para a economia, nas quais as indústrias se formam de maneira muito semelhante ao que são hoje, grandes fábricas com muitos trabalhadores e máquinas. Essa época marca também o início das lutas operárias. As primeiras formas de luta dos trabalhadores foram o ludismo, quando os trabalhadores quebravam as máquinas das empresas, e o movimento cartista, que teve muitos apoiadores e lutou principalmente pelo sufrágio universal masculino, para que o povo tivesse a chance de também eleger seus representantes para o parlamento. Também nessa época surgiram os principais instrumentos de luta dos trabalhadores até os dias de hoje: os sindicatos e as greves (ENGELS, 2005).

Em 1848, com sua teoria já mais consolidada, os alemães Karl Marx e Friedrich Engels lançam, a pedido do Congresso da Liga dos Comunistas, organização em que militavam, *O Manifesto do Partido Comunista*, que propunha uma espécie de plano de ação para a transformação da sociedade, terminando em uma convocatória aos trabalhadores para se unirem por essa causa.

Opressores e oprimidos se enfrentaram sempre, mantiveram uma luta constante, velada algumas vezes, aberta e franca outras. A burguesia tem desempenhado um papel altamente revolucionário na História. [...] Uma revolução contínua na produção, um incessante abalo de todas as condições sociais, uma inquietude e um movimento constante distinguem a época burguesa das anteriores. [...] As armas que a burguesia utilizou contra o

feudalismo agora se voltam contra ela própria. [...] Ela produziu também os homens que empunharão essas armas: os trabalhadores modernos, o proletariado. [...] O progresso da indústria [...] substituiu o isolamento dos trabalhadores [...] por sua união revolucionária. [...] Os trabalhadores não têm nada a perder, a não ser suas algemas. Em compensação, têm um mundo inteiro a ganhar. PROLETÁRIOS DO MUNDO INTEIRO, UNI-VOS! (MARX & ENGELS, 2003)

No mesmo ano, Marx, que nessa época morava em Paris, participa ativamente da grande revolução popular que eclode da insatisfação com o rei Luís Filipe Orléans. A Revolução termina com a restauração da República, mas o povo permanecia miserável na República burguesa. Assim os operários de Paris se rebelam, mas foram duramente reprimidos e as ruas da capital ficaram tomadas por cadáveres e poças de sangue e Marx teve que fugir exilado. Mas em 1871 em Paris, os trabalhadores, aproveitando a fragilidade o governo em guerra contra a Alemanha, tomam o poder e anunciam uma República socialista, o próprio Marx visita o grupo e fica alguns dias lá, mais uma demonstração que Marx e Engels dedicaram suas vidas à construção do socialismo não só no plano teórico como também no prático. Suas medidas foram decretar o fim da polícia e do serviço militar obrigatório, e a incorporação de todo cidadão capaz de pegar em armas à Guarda Nacional e, mesmo assim, durante os dias de comuna não ocorreram homicídios, nem arrombamentos noturnos e quase nenhum assalto. Decretaram também o fim dos aluguéis, penhores, dos símbolos religiosos nas escolas e estabeleceram um teto salarial, abertura das escolas para o povo, separação entre a igreja e o estado, nacionalização dos bens da igreja e a organização de associações cooperativas para pôr em funcionamento as fábricas paradas (ENGELS In MARX, 1983, p.33).

“Mas tudo isto, numa cidade cercada, não podia ir além de um início de realização. Desde os primeiros dias de Maio, a luta contra os exércitos de Versalhes, cada vez mais numerosos, absorvia todas as forças” (MARX, 1983, p. 241). A Comuna de Paris foi violentamente reprimida, contando com a colaboração entre os exércitos franceses e alemães até então em guerra, deixando um saldo de 20 mil mortos, entre homens, mulheres e crianças da classe operária.

A Comuna foi formada por conselheiros municipais, eleitos por sufrágio universal nos vários bairros da cidade. [...] A maioria de seus membros eram operários ou representantes reconhecidos das classes trabalhadoras. [...] Desde os membros da Comuna para baixo, o serviço público tinha de ser feito em troca de salários de operários. [...] A Comuna queria abolir toda essa propriedade de classe que faz do trabalho de muitos a riqueza de uns poucos [...] Quando a Comuna de Paris tomou a direção da revolução, quando simples operários ousaram pela primeira vez desrespeitar o privilégio de governar dos seus ‘superiores naturais’, e em situações de uma dificuldade nunca vista antes, executaram a sua obra de forma modesta, consciente e eficaz. [...] A Paris operária, pensante, combatente a sangrar – quase esquecida, na sua incubação

de uma sociedade nova, dos canibais às suas portas – radiante no entusiasmo da sua iniciativa histórica! (MARX, 1983)

A situação da classe operária no restante da Europa não era diferente da França. A unificação da Itália e a da Alemanha deixou muitos trabalhadores pobres que migraram para a América em busca de melhores condições de vida. Muitos italianos vieram para o Brasil, trabalhar no lugar dos escravos recentemente libertos. Assim, várias experiências inspiradas na Comuna ocorrem ao redor do mundo.

O movimento artístico do Realismo Socialista surgiu no contexto da implantação do Regime Socialista na União Soviética, regime este que se opõe diretamente ao regime dominante em todo o mundo, o Regime Capitalista. A diferença fundamental entre os dois regimes está nas relações de trabalho estabelecidas na sociedade. A sociedade capitalista, que conhecemos e vivemos, se divide em duas classes sociais básicas, os burgueses, que detêm os meios de produção, as fábricas e as terras, e os proletários, que vendem sua força de trabalho aos burgueses em troca de um salário e que não são donos do que produzem, dessa forma, a sociedade socialista se encarregaria de socializar os meios de produção reunindo-os sobre o controle do Estado Socialista que redistribuiria a produção entre os trabalhadores. De acordo com Marx:

No desenvolvimento das forças produtivas, ocorre um estágio em que nascem forças produtivas e meios de circulação que só podem ser nefastos no quadro das relações existente e não são mais forças produtivas, mas sim forças destrutivas (a máquina e o dinheiro) – e, em ligação com isso, nasce uma classe que suporta todos os ônus da sociedade, sem gozar das suas vantagens, que é expulsa da sociedade e se encontra forçosamente na oposição mais aberta a todas as outras classes, uma classe formada pela maioria dos membros da sociedade e da qual surge a consciência da necessidade de uma revolução radical, consciência que é a consciência comunista e pode se formar também, bem entendido, nas outras classes, quando toma conhecimento da situação dessa classe (MARX & ENGELS, 2007, p. 85).

Assim a injustiça do sistema de produção capitalista chega a um nível em que a contradição entre os modos de produção e os modos de apropriação tornam-se irreconciliáveis. Em outubro de 1917 o povo da Rússia, um país czarista e feudal, realizou a maior Revolução Socialista da história até hoje. Liderados pelos Bolcheviques, o povo definiu que não queria apenas substituir a ordem feudal por uma ordem liberal capitalista, mas sim um modelo novo de Estado que redistribuiria as riquezas, eliminando a miséria e a exploração aristocrata e burguesa. Falar de uma obra artística desse período e não a contextualizar é um pecado, pois a Revolução Russa não representou uma mudança econômica e política apenas, mas também uma mudança de espírito, valores e, portanto, possibilitou saltos gigantescos nas artes.

Após a revolução, o debate artístico tomou conta de Moscou. Até mesmo Lenin, o grande líder da Revolução, participou desse debate, em especial, intervindo sobre o episódio da destruição de algumas estátuas e obras de arte pertencentes ao período anterior à revolução. Lenin teve que se colocar para defender o homem socialista como resultado de todo o avanço cultural anterior, esclarecendo que mesmo os objetos e a arte anteriores a revolução eram também patrimônio dos soviéticos e revolucionários (LENIN, 1979).

O êxito revolucionário se espalha pelo mundo e assim surge a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, a URSS. No final dos anos 20 surge nesses países o movimento artístico denominado Realismo Socialista que dura até os anos 80 influenciando artistas em todo o mundo.

Os artistas soviéticos foram vanguarda na criação e utilização de vários recursos da fotografia, do cinema e do design, como a utilização da fotomontagem, dos fotogramas, além dos estudos tipográficos e o desenvolvimento do cinema para se tornar a linguagem cinematográfica que conhecemos hoje. A partir do Realismo Socialista surgiram vários recursos técnicos, tecnológicos e estéticos que permitiram o surgimento das artes visuais digitais, pois a Rússia foi a precursora de vários recursos que permitiram a inserção do digital nas artes como o sistema de cor RGB, utilizado, por exemplo, nos aparelhos televisores e computadores.

Com efeito, o russo Sergey Mikhailovich Prokudin-Gorskii (1863-1944), que foi discípulo de Dmitri Mendeleev (criador da tabela periódica dos elementos) desenvolveu uma técnica fotográfica que consistia em efetuar 3 exposições sucessivas de cada tema, usando 3 filtros de cor: vermelha, verde e azul. A misturas das três imagens obtidas desta forma, que Prokudin-Gorskii fixava em negativos de finas lâminas de vidro, permite obter uma ampla gama de cores. Este é, de resto, o sistema de cores usado nos ecrãs atuais, hoje designado RGB (red, green, blue) (MOLESKHINO, 2010).



FIGURA 7 - SERGEY MIKHAILOVICH PROKUDIN-GORSKII, FOTOGRAFIA, ENTRE 1909 E 1912.

Observando uma fotografia tirada por Sergey Mikhailovich Prokudin-Gorskii entre 1909 e 1912 [Figura 7], podemos ver a qualidade das fotografias produzidas na Rússia desde então. No entanto, até a revolução, e mesmo durante



FIGURA 8 - ESCOLA DE KIEV-YAROSLAV, GRANDE PANAGIA. GALERIA TRETYAKOV.

ela, especialmente para as pessoas que viviam no campo, a estética plástica conhecida na pintura e apreciada pelas massas russas era a dos Ícones Bizantinos. Pela influência oriental, não é difícil notar as diferenças, inclusive arquitetônicas, da arte russa em relação à Europa ocidental: a influência das cores, mosaicos, dourados, abobadas arredondadas etc. Os ícones bizantinos se caracterizavam por fundos geralmente lisos, muitas vezes dourados, com figuras religiosas no centro e povoaram a imaginação russa com exclusividade durante cerca de nove séculos [Figura 8]. Mesmo após o surgimento de outros estilos, os ícones continuavam a ser produzidos e apreciados pelo público, inclusive até os dias de hoje (SMIRNOVA, 1989).

As elites russas, no entanto, já eram influenciadas por outros modelos artísticos desde Pedro o Grande que, buscando a ocidentalização da Rússia, atraiu artistas estrangeiros, importou obras de arte e enviou jovens russos

talentosos para estudar fora. Esse processo de ocidentalização russa foi aprofundado por sua filha Isabel, déspota esclarecida, quando surgiram na Rússia as primeiras universidades, bibliotecas, teatros e museus públicos, bem como uma imprensa relativamente livre. O sucessor de Isabel, Pedro III também foi autor de várias reformas liberais que beneficiavam a burguesia como a criação do primeiro banco, e reformas sociais, entre elas a obrigatoriedade de ensino para aristocracia, a criação de escolas técnicas para classe média e baixa, e pela primeira vez um fazendeiro matar um camponês passou a ser um ato punível por lei, embora, ao mesmo tempo, tenha aumentado a autoridade dos grandes proprietários de terras (BARSA, 1972).



FIGURA 9 - FYODOR ROKOTOV, RETRATO DE CATARINA II, 1770. MUSEU HERMITAGE.

Catarina II [Figura 9], após a morte do marido Pedro III, começou a apoiar ativamente a proliferação das artes e das ciências. Amiga do iluminista Voltaire, Catarina a Grande, como ficou conhecida, instituiu, entre outras coisas, o ensino oficial de artes no país através da fundação em São Petersburgo da *Academia das Três Artes Nobres* em 1757, logo renomeada para *Academia Imperial de Artes*, que funciona até hoje com o nome de *Instituto Acadêmico de Belas Artes, Escultura e Arquitetura de São Petersburgo*. A fundação dessa academia é importante, pois a academia era de fato um departamento do governo incumbido de supervisionar todo o sistema de arte na Rússia, organizando o ensino, distribuindo prêmios e bolsas de estudo, contratando mestres de fora, criando uma coleção própria com obras estrangeiras, estimulando vigorosamente o Neoclassicismo (REAU, 1957).

Catarina II também acreditava, como os iluministas, que se podia criar um "*novo tipo de pessoa*" com a educação dos mais novos através do método europeu. Ela acreditava que a educação podia modificar o espírito e as ideias russas, para que estas se modernizassem. Para tal, era necessário desenvolver os indivíduos tanto intelectual como moralmente, fornecendo-lhes o conhecimento e as aptidões necessários para os dotar de responsabilidade cívica.

O Iluminismo Russo distinguiu-se de outros iluminismos ocidentais na medida em que promoveu a modernização de todos os aspetos da vida russa e preocupou-se com a



FIGURA 10 - IVAN KRAMSKOY, O APICULTOR, 1872. GALERIA TRETYAKOV.

libertação dos servos na Rússia. No entanto, é justamente Catarina a Grande, que já havia retrocedido em alguns avanços sociais de seu marido após a morte deste, inclusive aumentando ainda mais a autoridade dos senhores de terra, quem, a partir da Revolução Francesa, abrandou os avanços da época, mantendo apenas uma política liberal. No entanto, as mudanças que ocorreram na vida intelectual russa foram permanentes.

Paralela à Revolução Francesa, ocorreu na Rússia a Revolta Pugachev de 1773-74, que buscava, sem sucesso,

abolir a servidão. Depois, por causa das guerras napoleônicas, uma influente porção das classes intermédias, formada principalmente por oficiais do exército, havia tido contato com o povo pobre o que despertou um choque de sensibilidade: haviam percebido a sua dura realidade. Com essas mudanças na sociedade, a vida das classes inferiores se torna um tema mais aceitável para a "grande arte", ainda que de início apenas mal tolerado pelos círculos mais conservadores, e por isso devia ser apresentada de uma forma idealizada, onde a crua realidade dos servos e camponeses fosse diluída e transformada num bucolismo gentil, ou num elogio da bravura quando se referia a sujeitos militares. Nessa época também se torna comum a chamada pintura de gênero, mostrando cenas cotidianas domésticas da classe burguesa. O Realismo Russo [Figura 10] representou o primeiro momento de real originalidade na pintura russa desde a consolidação das escolas de ícones medievais, uma vez que o Romantismo Russo [Figura 9] era ainda como apenas uma cópia da arte ocidental (RICE, 1963).

Enquanto isso, a Academia Imperial permanecia atada a convenções rígidas e preferia temáticas da história e mitologia clássica, paisagens idílicas ou retratos convencionais da nobreza [Figura 9]. Insatisfeitos com a postura da Academia, em 1863 treze artistas, liderados por Ivan Kramskoi, a abandonam para seguir uma carreira independente, sendo então conhecidos como *Itinerantes*, *Peredvizhniki* no original russo, e formam a *Sociedade de Exposições Itinerantes*, que teve enorme sucesso, com um público muito mais amplo do que a Academia poderia proporcionar.

Dessa forma, foram os artistas realistas, em especial a sociedade dos treze *Itinerantes*, que buscaram levar sua nova arte ao povo e lutavam por uma arte nacionalista que fosse também uma arma na denúncia das injustiças sociais. Eles de fato, atraindo a adesão de grandes artistas russos, perseguiram esse objetivo. Nos primeiros vinte e cinco anos de atividade a associação produziu mais de três mil obras e atingiu um público de um milhão de pessoas em cerca de quinze cidades. Assim esses artistas influenciaram inclusive alguns artistas da arte sacra. A influência do Realismo foi tanta que obrigou a própria Academia a revisar suas posições, abrindo-se gradualmente à nova tendência, e mais tarde contratando alguns membros do *Itinerantes* como professores (REAU, 1957).

Mas depois da Revolução de 1905 a Rússia era outra. O clima estava mudando e as artes plásticas já anunciavam uma nova era, com uma linguagem de vanguarda: o Raionismo, que é um dos movimentos pioneiros do modernismo. Desde 1906, a artista Natalia Goncharova estava realizando experimentos em seus trabalhos que resultam, em parceria com Mikhail Larionov, no estabelecimento do Raionismo em 1911. Ambos eram inspirados pela estética futurista que chegou a Moscou. Já que os Futuristas tomaram a velocidade, a tecnologia e a modernidade como fonte de sua inspiração, ilustrando o

carácter dinâmico da vida do início do século XX, o Raionismo anunciava o capitalismo à medida que a Rússia se urbanizava (RICE, 1963).

Os Raionistas procuraram uma arte para além da abstração, fora do tempo e do espaço, acreditando que assim estariam quebrando barreiras entre o artista e o público. Mikhail Larionov e Natalia Goncharova criaram o nome do movimento a partir da utilização de raios dinâmicos de cor contrastante, representando linhas de luz refletida - cruzamento de raios refletidos a



FIGURA 11 - NATALIA GONCHAROVA, GATOS (PERCEPÇÃO RAIONISTA EM ROSA, PRETO E AMARELO), 1913. MUSEU GUGGENHEIM.

partir de vários objetos [Figura 11].

Em 1913, enquanto o estilo Raionista de pintura era apresentado ao público, a Rússia já estava assistindo a um novo ascenso revolucionário iniciado em 1912. Foi um movimento artístico curto, mais restrito aos grupos de intelectuais e artistas, pois nenhum dos dois expoentes, Goncharova ou Larionov, deixaram discípulos quando se mudaram para Paris em 1915 (RICE, 1963).

Com a Revolução socialista, o debate artístico se intensifica na Rússia e alguns artistas que estavam fora, como Kandinsky, retornam. Os artistas acreditavam que a arte socialista deveria refletir as grandes transformações sociais que estavam em curso e se envolveram também nos programas de educação popular implantados pelo governo

revolucionário. Os movimentos artísticos de vanguarda, o suprematismo e o construtivismo, ganham atenção especial.



FIGURA 12 - EFIM CHEPTSOV, REUNIÃO DE UM COMITÊ DO PARTIDO EM UMA ALDEIA, 1924.

No entanto o já famoso Realismo Russo segue se desenvolvendo e se transformando com a Revolução. Assim a partir da revolução se organizam alguns círculos de pintura realistas entre eles a AKRR (Associação de Artistas da Rússia Revolucionária).

Baseando-nos nas obras de alguns artistas desses

círculos, faremos agora um debate com Silva (2008) sobre algumas características e críticas que se aplicam ao Realismo Socialista. Em relação a obra *Reunião de um Comitê do Partido em uma aldeia* [Figura 12] de 1924, Silva afirma que se trata de “Uma pintura característica do sistema defendido pela AKRR” (SILVA, 2008, p.2):

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 (SILVA, 2008, p.2).

É interessante que nesse trecho, Silva se prende mais a apresentação formal da obra, reforçando seus aspectos realistas. No entanto, esses aspectos não podem ser separados de sua característica socialista, ou mais especificamente do Materialismo Dialético, que estudaremos com mais profundidade no próximo capítulo. A utilização de contrastes no Realismo Socialista poderia ser lido apenas como uma forma de expressar contrários como no Romantismo, no entanto, sabemos que a contradição é fundamental para a perspectiva dialética, apesar de ser inegável a influência do Romantismo “que neste

momento era vista como o mais eloquente e primoroso modelo de pintura realista e revolucionária já produzida” (SILVA, 2008, p.11).

Nesse contexto, evidenciar pictoricamente as pequenas contradições cotidianas, não só do homem, mas da natureza reforçam a dialética marxista e não se reduzem apenas a uma manifestação naturalista.

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 taxidermica, como se pertencessem ao mundo dos objetos (SILVA, 2008, p.2-3).

Fica claro nesse trecho que Silva não é um admirador do Realismo Socialista, retomando adjetivos dos quais já tratamos como “rigidez” e “taxidermica”. Propomos então, uma outra reflexão, ancorada no Materialismo Dialético, diferente da apresentada. O palco onde ocorre a reunião não é apresentado de forma totalmente frontal e centralizada, mas sim como se o expectador estivesse um pouco mais à esquerda, direção para a qual está voltado o orador principal, como que dialogando com quem vê o quadro. Essa pequena mudança faz com que ao invés de linhas verticais e horizontais tenhamos linhas diagonais que conferem maior dinamicidade ao quadro.

Os personagens de fato não são mostrados com muito detalhe de feições, o que será muito usado, a não ser, é claro, no caso de retratos e homenagens, demonstrando que ali reúnem-se homens comuns como o expectador. Essa será uma das estratégias formais adotadas pelo Realismo Socialista em várias pinturas. No entanto, isso não significa que não haja minúcia representação de tipos humanos vivos e diversos, expresso por exemplo, nas posturas distintas dos personagens.



FIGURA 13 - EVGENI KATZMAN, RENDEIRAS DE KALIAZIN, 1928.

Na arte de 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) [Figura 13] 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” (SILVA, 2008, p.7).

Silva afirma que os membros da AKRR acreditavam na “possibilidade de que a arte seja um registro ou documentário dos fatos” (SILVA, 2008, p.4). No entanto, ao olhar para as obras dos artistas do círculo percebemos que essa ideia se associa mais ao registro de impressões em um diário do que efetivamente ao naturalismo formal, ou ao registro fotográfico, também muito utilizado, e de forma bastante competente, pelos artistas soviéticos. Dessa forma, nessa obra, assim como em outras, acentua-se uma tendência do Realismo Russo ao Impressionismo. Não a perfeição realista, mas sim os tipos, a singeleza da realidade, a luz e seus contrastes, e em alguns casos a própria pincelada, aparecem como elementos centrais. Ainda sobre as rendeiras ele afirma:

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 planejamentos e sugerindo até mesmo uma condição atmosférica, um estado temporal (SILVA, 2008, p.7).

Cada uma das mulheres representadas parece estar imersa em si própria, seja olhando para o trabalho, para o livro, para outra, para a janela ou para o nada. Para ele a obra “apresenta um estado de harmonia social, não havendo qualquer representação de conflitos ou problemas” (SILVA, 2008, p.8), no entanto, um conflito identificável é o conflito geracional com as mulheres mais velhas à frente parecendo mais atentas, e as jovens ao fundo parecendo mais distraídas.

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 (SILVA, 2008, p.7).



FIGURA 14 - ISAAC BRODSKY, DISCURSO DE LENIN NO ENCONTRO DOS TRABALHADORES DA FÁBRICA PUTILOV EM MAIO DE 1917, 1929. GALERIA TRETYAKOV.

No caso da obra da Reunião o conflito parece mais presente, com um personagem numa fala enérgica, outros sentados, e outro que parece estar quase se levantando para falar. Todas essas obras apresentam uma importante característica do Realismo Socialista, a coletividade. Mas essa característica alcançará seu auge em obras como *Discurso de Lenin no Encontro dos Trabalhadores da Fábrica Putilov em Maio de 1917* feita por Isaac Brodsky [Figura 14], membro da AKRR, em 1929. Nela “não há aquela individuação dos seres humanos [...] a figura de Lenin é extremamente diminuta – tem as mesmas dimensões das figuras dos trabalhadores – e quase não é notada à primeira vista” (SILVA, 2008, p.9). Mesmo assim Silva ainda trata Lenin como protagonista do quadro,



FIGURA 15 - ISAAC BRODSKY, LENIN NO SMOLNY, 1930. TRETYAKOV GALLERY.

quando parece que a intenção era justamente mostrar o proletariado como protagonista, ao colocá-lo também em primeiro plano.

Esses artistas encarnavam a tentativa de pintar a revolução, mas sem aquela carga romântica, uma pintura mais realista no sentido de menos espetacularizadora,

como fica claro na pintura *Lenin no Smolny* também de Isaac Brodsky [Figura 15]. Na qual Lenin é mostrado dentro de uma das salas do Smolny que “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” (SILVA, 2008, p.10). No entanto a obra não mostra uma cena de batalha, ou da invasão, nem mesmo uma reunião tática dos líderes revolucionários. A obra é uma homenagem a Lenin, o grande líder da revolução, mostrado aqui como era: um pequeno homem, neste caso sentado lendo um livro, uma de suas atividades prediletas.

O que essas obras mostram em seu conjunto além da temática socialista ou popular, da importância da coletividade, do materialismo dialético, da dinamicidade das



FIGURA 16 - ISAAC BRODSKY, CAMINHO NO PARQUE, 1930. GALERIA TRETYAKOV.

composições é a variabilidade técnica e estética que caracteriza o movimento. Mesmo entre as obras de um mesmo artista como Brodsky é possível ver obras totalmente diversas, como por exemplo, se compararmos as duas obras apresentadas entre si, ou com outros trabalhos seus [Figura 16]. Diante dessa diversidade é bastante difícil aceitar a crítica da falta de qualidade artística e de que o Realismo Socialista

fosse um movimento “homogêneo” ou “homogeneizante”.

Outra característica bastante óbvia do Realismo Socialista é a sua opção pela figuração. Assim, naquele momento histórico, os Realistas mais radicais condenavam os

formalistas e vanguardistas. Maurice Thorez, secretário geral do PCF na época, expressava esse espírito em seus discursos:

O discurso de Thorez no Congresso de Estrasburgo tivera como alvos [as “obras decadentes da estética burguesa”, o “pessimismo sem solução”, a filosofia existencialista e, sobretudo,] o “formalismo dos pintores para os quais a arte começa quando o quadro é destituído de conteúdo”. A eles opunha uma arte “inspirada pelo realismo socialista”, capaz de ajudar “a classe operária em sua luta pela libertação”. (EGBERT, 1981, p. 309).

Assim notamos novamente o sentido de Realismo Socialista de que trata Fisher, não como um estilo formal, mas como uma tomada de posição do artista. O RS surge então do movimento Construtivista Russo nas artes, abarcando seus valores e composições dinâmicas e incorporando a ele um desejo cada vez maior de dialogar com a bagagem estética do povo soviético naquele período.

Dessa forma, a ruptura com o Construtivismo não foi violenta, muitos artistas diante da mudança das preferências do Estado Soviético, vão para o exterior em busca de novos espaços, no entanto muitos também permanecem na URSS incorporando a figuração a seus trabalhos e experimentos artísticos. O processo de debates sobre a relação do Realismo com o público existe desde o princípio da revolução como se pode notar nas cartas entre Lenin e Gorki (LENIN, 1979) e a adoção pelo Estado de um estilo oficial não foi, nem é, uma exclusividade socialista, e dentro disso os artistas puderam traçar caminhos específicos e diferenciados.

Assim, de forma alguma o Realismo Socialista representava uma volta ao naturalismo, ou um passo atrás na história da arte, mas sim era um movimento novo que



FIGURA 17 - EDWARD HOPPER, O FAROL, 1929. MUSEUS METROPOLITANO DE ARTE DE NOVA YORK.

acumulava a experiência de todos os movimentos artísticos que o precederam. É interessante pois essa crítica de arte “atrasada” por retomar o realismo, não é feita a realistas capitalistas do mesmo período, como Edward Hopper [Figura 17], entre outros. Várias obras demonstram que o Realismo Socialista não é uma simples volta ao Realismo, pois ele possui uma grande influência das

vanguardas, desde o impressionismo ao próprio construtivismo.

Uma área em que o Realismo Socialista se destaca é no design gráfico, na produção de cartazes. Os artistas soviéticos foram vanguarda na criação e utilização de vários recursos da fotografia e do design, como a utilização das cores complementares, a fotomontagem, a edição dos fotogramas, além dos estudos tipográficos, iniciados no Construtivismo, mantendo também um forte estudo de composições dinâmicas e enérgicas, com ênfase na organização diagonal. O tema também tem sido objeto de atenção na sociedade, como em 2010 quando uma grande exposição de cartazes soviéticos circulou por São Paulo e Rio de Janeiro.

Dando continuidade aos estudos construtivistas, os artistas desenvolviam um estilo próprio, usando uma combinação de fotomontagem com imagens pintadas. Fontes sem serifa eram incluídas como elementos pictóricos. As imagens eram combinadas em



FIGURA 18 - CARTAZ DO FILME O ENCOURAÇADO POTEMKIM DE 1925.

diferentes planos, e usava-se o tamanho e o posicionamento para representar o espaço, em vez da perspectiva tridimensional. O espaço é sugerido, então, por uma sensação de vertigem. Os artistas conseguiam traduzir os filmes, realizados em preto e branco, em imagens vibrantes e coloridas [Figura 18].

Os soviéticos acreditavam que o design gráfico deveria privilegiar a legibilidade baseando-se numa geometria e numa escrita simplificada de caracteres cirílicos, que seria mais acessível a um grupo de trabalhadores em sua maioria analfabetos. Os cartazes russos têm a característica de usar tipografia em caixa alta, bold, sem serifa e formas geométricas. O Realismo Socialista volta a figuração, mas uma figuração estilizada, carregando e desenvolvendo os valores e técnicas construtivistas. Assim, os cartazes têm como função também serem visíveis e inconfundíveis. Na URSS, que abarca diversos países e idiomas, cartazes bons são aqueles que falam uma linguagem internacional, por isso que os cartazes soviéticos influenciaram e marcaram todo o mundo, tanto no design e arte quanto na funcionalidade e manifesto.

Também utilizavam poucas cores, principalmente duas: o vermelho, que era a cor da revolução e o preto, normalmente para os desenhos principais. Havia também as cores secundárias, sem menos importância: o branco e o cinza (RAMES, 2007, p.102).



FIGURA 19 - EL LISSITSKY, EXEMPLO DE FOTOMONTAGEM PROMOVEDO O ESFORÇO DO EXÉRCITO SOVIÉTICO, 1941.

El Lissitsky um importante construtivista que adere ao Realismo, faz vários cartazes importantes utilizando fotomontagens como um de 1941, no contexto da segunda guerra mundial [Figura 19]. Camadas fotográficas se mesclam, mostrando uma cidade em escombros ao fundo, silhuetas do exército em ação e duas mãos dadas em primeiro plano. A cor tende a um arroxeadado e as variações tipográficas estão presentes nos números que estão impressos na foto em vermelho e os dizeres em preto no canto inferior esquerdo.

O cinema é uma das áreas em que o Realismo Socialista tem maior reconhecimento. O cineasta

soviético Sergei Eisenstein (1898 – 1948) é um dos artistas de grande destaque do movimento do Realismo Socialista, tema de vários artigos em diversas universidades do país e também de eventos como os realizados em 2002 pelo Espaço Unibanco no Rio de Janeiro, repetido em 2012 na UFSC.

O filme *O Encouraçado Potemkin*, de 1925, um dos mais famosos filmes do diretor, influenciou diversas grandes produções do cinema. Apontaremos aqui algumas das características estéticas e aprimoramentos técnicos que conferem a essa obra, e ao movimento artístico no qual se insere, a reconhecida importância para o cinema mundial.

Eisenstein é conhecido como o pai da montagem cinematográfica. Este título ele merece não só por sua produção cinematográfica, mas também pelos vários livros que escreveu sobre o tema. Ele foi um dos responsáveis por diversos avanços técnicos do cinema, como o uso inteligente e narrativos de diferentes planos e closes, que representou uma alteração sem precedentes na história do cinema no sentido da libertação do cinema dos parâmetros narrativos e estéticos do teatro. Ele também foi um dos primeiros a se

preocupar com a composição dentro de cada “frame”, ou seja, com a percepção da tela de



FIGURA 20 - SERGEI EISENSTEIN, CENA DO FILME O ENCOURAÇADO POTEMKIN, 1925.

cinema como uma pintura. Mas definitivamente ele, junto ao cineasta construtivista Dziga Vertov, foi vanguarda na edição cinematográfica utilizando a sobreposição de películas, fusão etc.

Eisenstein inova também do ponto de vista narrativo ao utilizar vários recursos, justificados teoricamente pelo autor, para tornar a narrativa e as cenas mais dramáticas e completas. A ideia de que “um mais um é sempre mais que dois”, decorrente do materialismo dialético, e as metáforas visuais que se utilizam de símbolos e ícones deram origem a algumas das cenas mais belas do cinema.



FIGURA 21- SERGEI EISENSTEIN, CENAS DO FILME O ENCOURAÇADO POTEMKIN, 1925.

Uma delas pode ser vista com a mãe segurando o filho nos braços, numa pose referente a famosa imagem da Pietá [Figura 20].

Outro recurso muito utilizado no cinema soviético é a montagem dinâmica com as sequências fortemente editadas gerando um ritmo mais rápido. A sequência da escadaria de Odessa [Figura 21] é considerada uma das mais famosas da história do cinema e já recebeu diversas homenagens e referências, sendo a mais famosa delas a do filme *Os Intocáveis*, de Brian de Palma (1987) [Figura 22] e uma referência feita por Alfred Hitchcock em *O Correspondente Estrangeiro* (1940) [Figuras 23].



FIGURA 23 - BRIAN DE PALMA, CENA DO FILME OS INTOCÁVEIS, 1987.



FIGURA 22 - ALFRED HITCHCOCK, O CORRESPONDENTE ESTRANGEIRO, 1940.

2 AS TRÊS FONTES DO REALISMO SOCIALISTA

Parafraseando Lenin no texto “As três fontes e as três partes constituintes do marxismo” gostaríamos de ressaltar as fontes do Realismo Socialista, movimento artístico surgido na Rússia Socialista e que desenvolvia os valores e a ideologia defendidos pela revolução. Dessa forma trataremos neste capítulo de três temas que, de acordo com nossa pesquisa, são basilares na formação do Realismo Socialista: A filosofia marxista do Materialismo Dialético, o contexto histórico que produz a Revolução Russa e a própria revolução, e o movimento artístico do Construtivismo que já carrega o germe do Realismo Socialista, apesar das diferenças formais entre os dois movimentos.

2.1 Contexto Ideológico: Materialismo Dialético e o Homem Novo

“Tudo que é sólido se desmancha no ar” Marx & Engels

Em 1845 Marx e Engels, baseados fundamentalmente na filosofia alemã, em especial os escritos de Hegel e Feuerbach, no socialismo francês e na economia política inglesa³, lançaram seu primeiro livro juntos, *A Ideologia Alemã*, livro que não só colocava a luta de classes no centro da história, como também reunia a base de toda uma nova teoria filosófica de análise da realidade, o materialismo dialético, e traduzia a insatisfação com a realidade capitalista e propunha um novo sistema social oposto e fruto do capital. No entanto, ao contrário das propostas anteriores Marx e Engels não propunham um mundo ideal nem se dedicaram em suas obras a descrever como seria essa nova realidade, pelo contrário, se concentraram na análise do sistema capitalista explorando suas fraquezas e contradições através de uma análise materialista e dialética.

Fischer (1981) ancorado no Materialismo Dialético sustenta que na arte, forma e conteúdo têm a mesma importância e afirma a obra de arte como um objeto e o artista como um trabalhador, um homem comum. Isso significa, entre outras coisas, questionar a existência do dom artístico, reafirmando a arte como processo consciente do artista, um trabalhador, que assim como outros, é vítima da alienação de seu trabalho.

O Materialismo Dialético é a filosofia na qual também se baseavam os artistas do Realismo Socialista e foi desenvolvida por Marx e Engels no séc. XIX, baseada principalmente nos debates da filosofia alemã da época. Uma das grandes inspirações de

³ consideradas por Lenin as “três partes constitutivas do marxismo” (LENIN, 2008, p.55).

Marx e Engels foi sem dúvida a dialética de Hegel, pois “segundo Marx, a dialética é “a ciência das leis gerais do movimento, tanto do mundo exterior como do pensamento humano”, como trata Lenin em seu texto “Karl Marx”:

“A grande ideia fundamental, escreve Engels, segundo a qual o mundo não deve ser considerado como um complexo de coisas acabadas, mas como um complexo de processos em que as coisas, estáveis aparentemente, tanto quanto os seus reflexos intelectuais no nosso cérebro, os conceitos, passam por uma variação ininterrupta de devir e de perecer..., esta grande ideia fundamental, sobretudo depois de Hegel, penetrou tão profundamente na consciência corrente que quase não é contraditada nesta forma geral (LENIN, 1914, p.17).

No entanto, para Engels e Lenin, só o reconhecimento da dialética não é suficiente. Para eles, é preciso aprofundar-se em seu conceito, para alcançar seu verdadeiro sentido revolucionário e aplicá-lo na prática:

Mas reconhecê-la por palavras e aplicá-la na realidade, em pormenor, a cada domínio submetido à investigação, são duas coisas diferentes”. “Nada subsiste de definitivo, de absoluto, de sagrado, diante da dialética. Ela mostra a caducidade de todas as coisas e em todas as coisas, e nada subsiste frente a ela a não ser o processo ininterrupto do devir e do perecer, da ascensão sem fim do inferior para o superior, da qual ela própria não é senão o reflexo do cérebro humano” (LENIN, 1914, p.17).

Ou seja, tudo está em constante transformação, o que está errado hoje pode ser transformado em um novo amanhã. Mas Marx e Engels diferenciavam seu socialismo dos planos de transformação anteriores afirmando que seu socialismo era científico, dessa forma suas ideias não só pretendem mudar a realidade, mas baseiam-se fundamentalmente nessa realidade. Sobre isso, Lenin afirma em seu texto “Friedrich Engels”:

Retomando a ideia hegeliana de um processo perpétuo de desenvolvimento, Marx e Engels rejeitaram a sua preconcebida concepção idealista; analisando a vida real, viram que não é o desenvolvimento do espírito que explica o da natureza, mas que, pelo contrário, é necessário explicar o espírito a partir da natureza, da matéria... Contrariamente a Hegel e outros hegelianos, Marx e Engels eram materialistas (LENIN, 1895, p. 44-45).

O Materialismo então virou a dialética Hegeliana de cabeça para baixo. Para Hegel as novas ideias produziam novas realidades, mas para Marx e Engels as novas ideias necessitavam de realidades diferentes das anteriores para surgir, ou seja, novas realidades produzem novas ideias:

Partindo de uma concepção materialista do mundo e da humanidade, verificaram que, tal como todos os fenômenos da natureza têm causas materiais, igualmente o desenvolvimento da sociedade humana é condicionado pelo desenvolvimento de forças materiais, as forças produtivas. Do desenvolvimento das forças produtivas dependem as relações que se estabelecem entre os homens no processo de produção dos objetos necessários à satisfação das necessidades humanas. E são estas relações que explicam

todos os fenómenos da vida social, as aspirações do homem, as suas ideias e as suas leis (LENIN, 1895, p.45).

A filosofia materialista dialética terá uma influência profunda sobre o movimento do Realismo Socialista e sobre a forma como esse movimento irá se organizar e se apresentar, por isso, e pela importância do materialismo-dialético para toda a teoria e prática socialista, vamos nos esforçar para apresentar aqui um pequeno resumo de seus aspectos que nos ajudarão a compreender os aspectos do Realismo Socialista.

Essa filosofia pode ser sintetizada em quatro aspectos fundamentais que nos esforçaremos por detalhar a seguir. O primeiro é a Lei do Desenvolvimento ou da Transformação, do movimento, da necessidade e casualidade, que se expressa bem na afirmação de que *tudo se transforma*. Resumidamente de acordo com Lenin “o desenvolvimento é a “luta” dos contrários” (LENIN *apud* STALIN, 2010, p.9) e por isso nada é casual. Descobre-se assim a fonte do “automovimento” ou desenvolvimento, sem precisar-se apelar para Deus ou forças metafísicas. “O movimento é a forma de existência da matéria” (OVTCHINNIKOV, 1954, p.267), ou seja, tudo está em constante transformação. O movimento da natureza e da sociedade é regido por leis e existe a possibilidade de conhecer essas leis, uma análise materialista dialética, portanto deve compreender também o movimento e desenvolvimento das coisas e situações, os fenômenos não podem ser compreendidos se forem analisados como coisas estáticas. Tudo se transforma graças ao segundo aspecto que é *a luta de contrários como fonte do desenvolvimento*, ou impulso interno ou Causa e efeito, dessa forma:

Em nosso país há sempre algo que morre. Mas, aquilo que morre não quer morrer simplesmente e luta pela sua existência, defende a sua causa obsoleta. Em nosso país surge sempre algo novo na vida. Aquilo que nasce não nasce simplesmente, mas vocifera e grita, defende seu direito à existência. A luta entre o velho e o novo, entre o que morre e o que nasce é a base de nosso desenvolvimento. (STALIN, 2010, p.33 e 34).

É interessante notar que Marx e Engels tiraram essa conclusão de que as coisas são formadas por contrários da observação da sociedade e da natureza antes mesmo da descoberta das menores partículas dos átomos, os prótons, positivos, e os elétrons, negativos. De acordo com Engels, “examinando as coisas com atenção, verificamos que os dois polos de uma antítese, o positivo e o negativo, apesar de inseparáveis como antitéticos, se interpenetram, apesar de todo o antagonismo recíproco” e “ao pisar nesse terreno, cairemos imediatamente numa série de contradições, o próprio movimento, por si mesmo, é uma contradição” (ENGELS, 1990). Assim, “A vida, não é, pois, por si mesma mais que uma contradição encerrada nas coisas e nos fenômenos, e que se está

produzindo e resolvendo incessantemente: ao cessar a contradição, cessa a vida e sobrevém a morte”:

Vimos também como, no próprio mundo do pensamento, não poderíamos estar livres de contradições como, por exemplo, a contradição entre a capacidade de conhecimento do homem, ilimitado interiormente e sua existência real, no seio de um conjunto de homens, cujo conhecimento é ilimitado e finito exteriormente (ENGELS, 1990).

Na análise social destaca-se a descoberta de uma das principais teses do socialismo científico: “A contradição entre a produção social e a apropriação capitalista assume a forma de antagonismo entre o proletariado e a burguesia” (ENGELS, 2005). Ao tentar resumir o Materialismo Dialético podemos incorrer em generalizações, mas é importante notar que os conceitos são muito bem trabalhados, por exemplo, “Antagonismo e contradição não são absolutamente uma mesma coisa. No socialismo, o primeiro desaparece; e a segunda permanece” (KALOCHIN, 1954, p.174). Dessa forma, “Antagonismo, contradição antagônica: contradição irreconciliável, só se pode resolver de forma violenta. Assim como a contradição entre o proletariado e a burguesia se resolve com a luta de classes” (LENINb, 1918). Dessa forma, “Homem e escravo, patrício e plebeu, barão e servo, burguês da corporação e oficial, em suma, opressores e oprimidos estiveram em constante antagonismo entre si, [...] uma luta que acabou sempre com uma transformação revolucionária [...]” (MARX & ENGELS, 2003, p. 9-10).

O que nos leva ao terceiro aspecto que é *a passagem de um estado qualitativo a outro por saltos*, a negação da negação ou conteúdo e forma, que pode ser resumido como “o encadeamento casual do progresso que vai do inferior ao superior, e que se impõe através de todos os ziguezagues e recuos momentâneos” (ENGELS, 1982). Em primeiro lugar, “o desenvolvimento dialético se revela na natureza e na história... vai do inferior ao superior” e é uma lei de todos os objetos e fenômenos da natureza. “Ao germinar, o grão, como grão se extingui, é negado, destruído e em seu lugar, brota a planta, que nascendo dele é sua negação” (ENGELS, 1990) assim percebemos “a negação como momento da conexão, como momento do desenvolvimento” (LENIN, 2011). E dessa maneira se nota “como se dá o desenvolvimento do simples ao complexo, ou seja, que todas as fases do desenvolvimento são transitórias e são necessárias só até surgir uma nova fase mais avançada, que, por sua vez, terá um dia que envelhecer e perecer”.

Não se pode considerar a vida como algo imutável e estático, ela nunca se detém num mesmo nível, acha-se em eterno movimento, em eterno processo de destruição e criação. Por isso sempre existe na vida o novo e o velho, o que cresce e o que morre, o revolucionário e o contrarrevolucionário (STALIN, 1907, s.p.).

Ou seja, as pequenas mudanças preparam o choque que é inevitável, mas a mudança por completo de um estado qualitativo em outro não é, nem pode ser, gradual através das mudanças quantitativas. Esta se dá através de saltos qualitativos, revoluções: “Desde algum tempo todos os comunistas, tanto na França como na Inglaterra e na Alemanha, estão de acordo quanto a necessidade dessa revolução [...] acompanhada do troar dos canhões que não podem faltar no caso” (MARX & ENGELS, 2007, p. 116-117).

E ocorridas as revoluções na base econômica, estruturante da sociedade, é possível observar a mudança refletindo em várias outras áreas como a cultura. Pensando, por exemplo na Revolução Francesa, podemos observar que a burguesia, nova classe dominante economicamente, promove importantes mudanças na arte francesa e depois no mundo:

Se é possível representar, e até mesmo legitimar, a presença de determinado grupo social no poder através da arte e da arquitetura, a supressão ou modificação do paradigma formal e do vocabulário estilístico pode contribuir para a representação ou ratificação da substituição do comando. Assim deu-se, por exemplo, em relação à Revolução Francesa. Em virtude dos novos ideais iluministas que passaram a permear a ideologia ascendida ao poder a partir da tomada da Bastilha, em 1789, abandonou-se a linguagem barroca, que representava a elite monárquica, e passou-se a adotar novo repertório formal – referenciado na Antiguidade Clássica (PELLEGRINI, 2006, p.2).

O quarto aspecto do Materialismo Dialético pode ser expresso na frase *tudo se relaciona*, também chamada de lei da Conexão Universal, que engloba as relações entre singular e universal, a interdependência de fenômenos e reafirma que nada é casual e por isso *o mundo é conhecível*. De acordo com Lenin, “ A partir de qualquer proposição simples como as folhas são verdes; Ivan é um homem; Jutchka é um cão, etc., já aqui existe dialética: o singular é universal. Todo universal é um fragmento, um aspecto ou a essência do singular”. “Por isso, o método dialético entende que nenhum fenômeno da natureza pode ser compreendido isoladamente, sem conexão com os fatores que o condicionam” (MARX, 2006).

Os artistas do Realismo Socialista tinham o forte propósito de contribuir com a Revolução, especialmente no processo educativo do povo soviético que era formado por uma grande maioria de analfabetos. A formação do homem novo, o homem forjado no socialismo é uma importante bandeira surgida da filosofia marxista.

Mas para entender a necessidade de formação de um homem novo, com nova mentalidade é preciso compreender o impacto que a sociedade tem na conformação dessa mentalidade. Observando a sociedade capitalista, por exemplo, percebemos que,

Ampliar o setor privado de tal forma que o comprar e vender – em resumo, a competição – se torne a ética dominante da sociedade envolve um conjunto de

proposições intimamente relacionadas. Pressupõe que mais indivíduos estejam motivados a trabalhar mais arduamente sob essa condição. Afinal, ‘já sabemos’ que os servidores públicos são ineficientes e indolentes, ao passo que as empresas privadas são eficientes e vigorosas. Pressupõe que a criatividade seja movida a interesses pessoais e à competitividade (APPLE, 1992, p.71).

De acordo com o discurso capitalista, o ser humano não se motiva pelo bem comum ou por outras razões que não a vantagem individual, e a melhor maneira de fazer nossos alunos avançarem é incentivar a competitividade, inclusive como metodologia nas aulas. Por isso os concursos de desenho e composições literárias, olimpíadas de matemática, notas, provas, avaliações externas etc.

Entretanto, o conservadorismo da Nova Direita, no que se refere a boa parcela de seus argumentos e políticas, não ficou simplesmente baseado em uma determinada visão de natureza humana – a visão de que ela é essencialmente movida a interesses próprios. Foi muito além: começou a degradar essa natureza humana, a forçar todas as pessoas a seguirem o que no início parecia apenas uma possível verdade. Infelizmente, já teve bastante sucesso. [...] Partiram agressivamente para aviltar o caráter de um povo, ao mesmo tempo atacando os pobres e os marginalizados por sua suposta falta de valores e de caráter (APPLE, 1992, p.72).

A mentira do egoísmo naturalmente humano está explícita na própria formação social humana, o social é a base da nossa constituição. Infelizmente muitos povos assimilam inverdades sobre sua história e caráter. No Brasil esse sentimento foi apelidado de “síndrome do vira-lata” quando tentamos justificar as injustiças sociais e econômicas impostas ao nosso país por nossa “suposta falta de valores e de caráter”.

Estão implícitas nestas citações a ambição por se tornar o opressor tomando o seu lugar e não acabando com a opressão, a ideia de que somos mais produtivos quando competimos entre nós do que quando cooperamos uns com os outros, de que o serviço público e seus funcionários são ineficientes frente ao setor privado, e que a meritocracia é justa e explica as diferenças sociais, entre outras ideias capitalistas que poderiam ser citadas. O homem novo se coloca como alternativa ao “homem velho” formado com esses valores, inclusive sobre si mesmo.

Perseguindo a quimera de realizar o socialismo graças às armas que nos legou o capitalismo (a mercadoria como célula econômica, a rentabilidade, o interesse material individual como alavanca, etc.), pode-se chegar a um beco sem saída [...] Entretanto, a base econômica adaptada fez seu trabalho de corrosão sobre o desenvolvimento da consciência. Para construir o comunismo, paralelamente à base material tem que se fazer um homem novo⁴ (GUEVARA, 2011, p. 74).

⁴ Tradução livre.

Essa é em resumo a concepção filosófica marxista, ou o Materialismo Dialético. Partindo do Materialismo Dialético os artistas soviéticos do Realismo Socialista desenvolveram sua forma de encarar e fazer arte em diversas modalidades. Eisenstein desenvolveu a ideia de que “um mais um é sempre mais que dois”, baseado no materialismo dialético e de estudos sobre os ideogramas japoneses, absorvendo o conceito de que duas informações unidas, são mais que a soma do significado de cada uma delas, mas sim formam um terceiro significado novo, passando de um resultado quantitativo a um salto qualitativo.

Um grande exemplo desses fatores é o filme *O Encouraçado Potemkin* que conta sobre um episódio da Revolução Russa de 1905, surgida no contexto da crise econômica de 1900-1903 que acentuou a opressão capitalista e czarista sobre os trabalhadores:

Os operários não eram vítimas somente da exploração capitalista, dos trabalhos forçados ao serviço do capital, senão também da privação de direitos que pesava sobre todo o povo [...] Os camponeses viviam asfixiados pela falta de terra e pelas numerosas sobrevivências do feudalismo; neles, se cravavam as garras dos latifundiários e do kulak. As nacionalidades que povoavam a Rússia czarista, gemiam sob um duplo jugo: o de seus próprios latifundiários e capitalistas e o dos latifundiários e capitalistas russos (PC(b)URSS, 1999, p.59).

Nesse clima de opressão, em 1905 o Japão inicia uma guerra contra a Rússia pelo domínio de regiões da China e vários soldados, a maioria de origem camponesa, são enviados para o campo de batalha. Com as privações sofridas por causa da guerra e as derrotas sofridas, a paciência do povo ia se esgotando. A Revolução Russa de 1905 teve como marca a violenta repressão do czar sobre o povo, em especial o pequeno proletariado que surgia nas grandes cidades, e o estopim foi o episódio conhecido como Domingo Sangrento.

A 3 de janeiro de 1905 havia estalado uma greve na fábrica mais importante da capital, a fábrica Putilov (hoje "Kirov"). Esta greve teve sua origem na exclusão de quatro operários. O movimento grevista cresceu rapidamente, juntando-se a ele outras fábricas e empresas de Petersburgo. Breve se converteu em greve geral. O governo czarista decidiu liquidar no próprio começo o movimento, que se desenvolvia de um modo alarmante [...] Ao estalar a greve, o padre Gapone propôs nas assembleias desta sociedade um plano de provocação: a 9 de janeiro, todos os operários se congregariam, para acudir em procissão pacífica, diante do Palácio de Inverno (PC(b)URSS, 1999, p.59-60).

No Domingo Sangrento, apesar da possibilidade de repressão forte ter sido colocada por alguns bolcheviques, a maioria dos operários e suas famílias ainda tinha fé na figura do czar e decidiram marchar em procissão até o Palácio de Inverno. 140.000 pessoas, entre homens, mulheres, idosos e crianças caminhavam desarmados carregando

estandartes e retratos do czar e entoando canções religiosas. A petição que pretendiam entregar ao czar, discutida nas assembleias operárias, se iniciava da seguinte forma:

Nós, operários, habitantes de Petersburgo, dirigimo-nos a Ti. Somos escravos miseráveis, humilhados; somos subjugados pelo despotismo e o arbítrio. Com a paciência esgotada, cessamos o trabalho e pedimos aos nossos patrões que nos dessem pelo menos aquilo sem o qual a vida não passa de uma tortura. Mas isso foi-nos recusado; dizem os industriais que não está conforme a lei. Somos milhares e, tal como todo o povo russo, estamos privados de todos os direitos humanos. [...] Senhor! Não recuses ajudar o Teu povo! Derruba a muralha que Te separa do Teu povo! Ordena que seja dada satisfação aos nossos pedidos, ordena-o publicamente e tornarás a Rússia feliz; se não, estamos prontos a morrer aqui mesmo. Só temos dois caminhos: a liberdade e a felicidade ou o túmulo (LENIN, 1917, s.p.).

A petição enumerava as seguintes reivindicações: anistia, liberdade de Imprensa e de palavra, liberdade de associação para os operários, salário normal, entrega progressiva da terra ao povo, convocação de uma Assembleia Constituinte eleita por sufrágio universal e igual, igualdade de todos perante a lei, separação da Igreja do Estado, terminação da guerra e implantação da jornada de 8 horas. Foram recebidos pelos disparos das armas das tropas czaristas próximos ao Palácio de Inverno. Estima-se que cerca de mil operários, entre os quais alguns revolucionários, morreram ali mesmo, empapando a neve de sangue. O vermelho daquele Domingo Sangrento se espalhou por toda a Rússia: “Foi uma lição sangrenta a que os operários receberam nesse dia. A 9 de janeiro a fé dos operários no czar morreu fuzilada” (PC(b)URSS, 1999, p.61).

Essa violenta repressão é mostrada no filme *O Encouraçado Potemkin*, especialmente na famosa cena da escadaria de Odessa, em que as fortes linhas diagonais dão dinamicidade e movimento a cena e a montagem favorece a expressão da opressão naquelas cenas [Figura 24]. A utilização das composições diagonais chama bastante atenção no cinema no geral, mas os soviéticos souberam utilizar como ninguém. O filme



FIGURA 24 - SERGEI, EISENSTEIN, CENA DO FILME O ENCOURAÇADO POTESKIN, 1925.

A chegada do trem na estação dos irmãos Lumiere, primeiro filme exibido do cinema, já utiliza de forma inteligente esse recurso como forma de dar mais movimento e vida à cena do trem chegando. Esse recurso é potencializado para alcançar maior efeito dramático e também dialético nas cenas. Eisenstein que era também marxista, explora a concepção

materialista dialética do mundo, ao elucidar através das diagonais os dois fatores chave da constituição da natureza e da sociedade: a contradição e o movimento.

A oposição diagonal e o valor que essa organização confere a qualquer movimentação faz com que uma simples cena se transforme em uma imagem completa carregada de valores simbólicos, uma grande síntese, como defende Eisenstein que seja a arte, próxima dos haicais e dos ideogramas japoneses. Os haicais são poemas de apenas três linhas curtas e os ideogramas são um símbolo único, como uma letra, mas que já carregam o sentido de uma palavra ou expressão e que podem ser combinados gerando novos significados. As cenas abaixo são um exemplo da utilização destes recursos, reforçados pela câmera alta, para dar a ideia, sem precisar de nenhuma legenda, de um quadro de opressão.

Nas cidades com maior concentração operária como Petersburgo, Moscou, Varsóvia, Riga, Baku, e Odessa, a cidade mostrada no filme de Eisenstein, entre outras, eclodiram greves cada vez mais politizadas e organizadas. As manifestações de 1º de maio terminaram em choques entre os operários e a polícia, em diversos lugares e durante todo o mês de maio as greves não cessaram, com mais de 200 mil operários. Os choques entre os operários grevistas e as tropas do czar, então, se tornaram cada vez mais frequentes, como mostram as cenas do filme.

Entre os engajados na Revolução encontrava-se o já famoso escritor Máximo Gorki. Mesmo assim, a resposta do czar foi dura, bem como a resistência dos operários. Iniciou-se então uma verdadeira guerra revolucionária. O movimento no campo se iniciou de forma espontânea, os ventos vermelhos deram a alguns camponeses a força para questionar seu modo de vida tão precário. Houveram marchas, saques, sabotagens e desapropriações e é claro o czar respondeu com muita violência, à qual os camponeses, como também os operários, não se renderam. Mas aos poucos os bolcheviques foram alcançando setores do campo, organizando reuniões comitês e círculos políticos que realizaram entre outras atividades greves de operários agrícolas no verão de 1905.

Em junho de 1905 estalou uma sublevação na esquadra do Mar Negro, a bordo do couraçado "Potemkin", que estava fundeado perto de Odessa, onde os operários haviam declarado a greve geral. O filme de Eisenstein foca nesse episódio. O czar enviou tropas para atacar o Potemkin, mas as tripulações se negaram a atirar contra seus camaradas. Por outro lado, os demais navios da esquadra do mar negro não se uniram a sublevação. Durante vários dias ondulou no Potemkin a bandeira vermelha da revolução, no entanto não havia uma direção centralizada do movimento e uma parte dos marinheiros vacilava

em momentos decisivos. A falta de provisões e carvões obrigou o Potemkin a se retirar e se entregar para autoridades da Romênia. Mais tarde esses rebeldes foram entregues aos tribunais czaristas, parte deles foi executada e outros presos.

Porém o simples fato da sublevação teve uma importância extraordinária. A insurreição do Potemkin foi a primeira ação revolucionária de massas que se produziu no Exército e na frota, a primeira grande unidade de tropas czaristas que se passou para o lado da revolução (PC(b)URSS, 1999, p.64).

Por isso Eisenstein escolheu esse episódio para ser retratado em seu belíssimo filme. Mas esse foi apenas o início de um processo revolucionário que preparou o terreno para a revolução de 1917. O governo czarista iniciou então uma contraofensiva: começou a insuflar os povos da Rússia uns contra os outros, organizando pogroms judeus e matanças entre armênios e tártaros. No entanto a revolução prosseguiu em marcha ascendente: se estendeu a todo o país, iniciando assim a greve política geral de outubro de 1905 em toda a Rússia. Cerca de um milhão de homens, contando somente os operários industriais, aderiram à greve. Sem contar outros trabalhadores de toda a Rússia, até as comarcas mais remotas, como os ferroviários e os empregados dos Correios e Telégrafos, por exemplo. O país ficou paralisado e o governo viu-se de pés e mãos atados: “Diante disto, e pressionado pelo movimento reformista e pela reunião do Conselho (Soviete) dos delegados operários [...] Nicolau II, guiado por seu ministro Witte, cedeu, em outubro, iniciando o regime constitucional” (BARSA, 1972, p.235).

Além de promessas de liberdades o czar lançou sobre os revolucionários uma ofensiva violenta: além de continuar com os pogroms, organizou grupos paramilitares para perseguir, espancar e assassinar operários e demais apoiadores. Se esperava uma grande anistia, mas dia 21 de outubro só um punhado de presos foram liberados. Diante disso os bolcheviques faziam campanha entre os operários para não se iludirem com as propostas czaristas e prepararem a insurreição armada, além de incentivarem a participação na grande criação operária, os Soviotes:

Os Soviets de deputados operários, assembleias de delegados de todas as fábricas e empresas industriais, eram uma organização política de massa da classe operária, sem precedente no mundo. Estes Soviets, que aparecem pela primeira vez em 1905, haviam de ser o protótipo do Poder Soviético, criado pelo proletariado, sob a direção do Partido bolchevique, em 1917. Os Soviets eram uma nova forma revolucionária, fruto da invenção popular. Foram criados exclusivamente pelas camadas revolucionárias da população, saltando por cima de todas as leis e normas do czarismo (PC(b)URSS, 1999, p.81).

A luta revolucionária das massas continuou desenvolvendo-se com grande força durante os meses de outubro e novembro, assim como o movimento de greves. No campo, a luta dos camponeses contra os latifundiários também se intensificou, abarcando mais de

um terço dos distritos do país. No entanto, o movimento camponês sofria de falta de organização e direção. Até entre os soldados houve agitação, duas outras sublevações de marinheiro ocorreram em novembro, mas isoladas foram derrotadas pelo czarismo.

A influência do POSDR crescia à medida que a população percebia a necessidade de pegar em armas para conseguir transformar a realidade. Foram organizados grupos armados dentro do exército e entre os operários dirigidos pelo partido, e em novembro Lenin retorna à Rússia, tomando parte na preparação da insurreição armada.

Finalmente termina, em 1905, a guerra contra o Japão, a primeira vez que uma nação asiática derrota uma potência ocidental. Com isso o czar pôde voltar toda sua atenção e seus homens, que estiveram afastados de todos os ares revolucionários, contra os operários e camponeses. Proclamou estado de guerra em diversas cidades do campo, prendeu, assassinou e ordenou a dissolução dos Soviotes. Os bolcheviques e o soviete de Moscou reagiram à altura declarando greve geral política e aprovando que esta se converteria em insurreição.

No entanto, o soviete de São Petersburgo não aderiu à greve e a ferrovia que ligava São Petersburgo a Moscou estava nas mãos do governo czarista e o governo pôde transportar livremente os regimentos da Guarda para esmagar a insurreição. Além disso o czar conseguiu controlar as revoltas da guarnição de Moscou, que estava vacilante e os operários não puderam contar com o apoio esperado. Mesmo assim, se levantaram em Moscou as primeiras barricadas que logo se espalharam pelas ruas da cidade. O governo czarista pôs a artilharia em ação, cujo número de soldados excedia numa proporção arrasadora o das forças dos revolucionários. Durante nove dias, uns quantos milhares de operários armados mantiveram uma luta heroica contra o czarismo que se viu obrigado a trazer tropas de Petersburgo, de Tver e do território Oeste.

A insurreição foi então derrotada pelas tropas czaristas. Moscou estava em chamas e escombros. No entanto, não foi a única cidade que se insurgiu com armas. Outras cidades também tiveram insurreições como Krasnoyarsk, Motovilika, Novorossisk, Sormov, Sebastopol e Kronstadt, sem falar das nacionalidades oprimidas da Rússia que também tomaram parte da revolução. A insurreição estendeu-se à Geórgia, Ucrânia, Letônia e Finlândia. Porém, todas foram, do mesmo modo que a de Moscou, esmagadas com uma crueldade desumana pelo czarismo.

Com essa derrota iniciou-se o descenso gradual do clima revolucionário. O czar se aproveitou desse momento para tentar acabar de vez com o movimento: assassinando

presos não julgados e organizando expedições punitivas. No entanto o medo não venceu a esperança.

Os operários e os camponeses revolucionários recuavam pouco a pouco e lutando. Novas camadas de operários eram arrastadas à luta. O número de operários grevistas foi, em 1906, de mais de um milhão, em 1907, 740.000. No primeiro semestre do ano de 1906, o movimento camponês se estendia a cerca da metade dos distritos da Rússia czarista: no segundo semestre do dito ano, a uma quinta parte. A agitação dentro do Exército e da armada continuava (PC(b)URSS, 1999, p.86-87).

Apesar da tentativa czarista de sufoca-los, os Soviets também permaneciam lutando e se expandindo. Por tudo isso, o czar foi obrigado a convocar a prometida Duma legislativa para substituir a antiga Duma “decorativa”, no entanto, o processo foi bastante antidemocrático e mais de metade da população russa não pode votar. Com essa Duma, o czar esperava conseguir um instrumento mais dócil, mas não foi o que aconteceu. Por isso, com o golpe de Estado de 3 de julho, o czar dissolve esta Duma, prende e deporta seus membros socialdemocratas, e convoca uma terceira Duma restringindo ainda mais os direitos eleitorais, esperando obter assim um instrumento mais submisso.

A repressão continuava de forma cruel. Milhares de operários e camponeses foram fuzilados ou enforcados. Lenin voltou a viver clandestinamente na Finlândia, mas teve que retirar-se para ainda mais longe. O 5º Congresso do POSDR fez um balanço e listaram alguns pontos que levaram à derrota da Revolução de 1905, entre os quais:

A revolução não contava ainda com uma sólida aliança dos operários e camponeses contra o czarismo. Os camponeses [...] não compreendiam que era impossível derrocar os latifundiários sem derrocar o czarismo [...] A autocracia czarista contava, para sufocar a revolução de 1906, com a ajuda dos imperialistas do Ocidente da Europa. Os capitalistas estrangeiros temiam por seus capitais investidos na Rússia e por seus fabulosos lucros. Temiam que, se triunfasse a revolução na Rússia, os operários de outros países se lançassem também a ela (PC(b)URSS, 1999, p.95-96).

Os bancos franceses concederam um grande empréstimo ao czar para acabar com a revolução, e o império alemão chegou a preparar um exército de milhares de homens para intervir caso o czar precisasse. No entanto, as dificuldades não foram somente externas, o 5º Congresso foi convocado justamente para resolver um grande problema: o problema da organização interna do partido. Sem dúvida a falta de unidade no partido entre mencheviques e bolcheviques contribuiu para os rumos do movimento.

No entanto, não podemos olhar para a Revolução de 1905, que durou cerca de dois anos, como uma revolução absolutamente derrotada. O escritor Máximo Gorki, por exemplo, que havia sido preso, foi solto pela pressão popular e da comunidade internacional. Além da unificação do partido, os trabalhadores mantiveram algumas

conquistas arrancadas do czar e o mais importante, tiveram a experiência do Soviets e de suas vitórias.

2.2 O contexto histórico do Realismo Socialista: A Revolução Russa

“Até agora, os homens sempre tiveram ideias falsas a respeito de si mesmos, daquilo que são ou deveriam ser. Organizam suas relações em função das representações que faziam de Deus, do homem normal etc. Esses produtos de seu cérebro cresceram a ponto de dominá-los completamente. Criadores, inclinaram-se diante de suas próprias criações. Livremo-los, pois, das quimeras, das ideias, dos dogmas, dos seres imaginários, sob o jugo dos quais eles estiolam. Revoltemo-nos contra o domínio dessas ideias” Marx & Engels

Apresentaremos aqui uma visão marxista-leninista da história da Revolução Russa, contexto em que produziu o Realismo Socialista, conduzida principalmente por textos de Lenin e Stalin e pelo Comitê Central do Partido Comunista (bolchevique) da URSS, uma vez que a visão não-oficial é a visão hegemônica na sociedade, e por isso, de conhecimento mais amplo. Assim a primeira coisa que fica clara é que aqui não se apresentará a visão hegemônica sobre a história e a análise mais corrente que fazem sobre seus fatos, tão pouco pretendemos aqui apresentar um espectro amplo das diferentes visões da história. O que nos propomos nesse capítulo é apresentar uma visão determinada da história que coincide ideologicamente com a visão geral dos artistas do Realismo Socialista.

No final do século XIX, a Rússia formava um grande império que se estendia da Europa até a Ásia. Comparado com a Inglaterra, a Alemanha e a França, o país ainda era muito atrasado. Quase não havia indústria, e apenas duas cidades se destacavam nesse quesito: São Petersburgo, a capital na época, e Moscou. A esmagadora maioria da população russa, 80%, ainda vivia no campo em regimes semifeudais, dependendo de grandes proprietários de terras.

Os primeiros movimentos de contestação russos eram chamados populistas e tentaram se organizar primeiramente no campo. Esses movimentos chamaram a atenção do proletariado que começava a se desenvolver (WEDEKIN, 2015). Entre o proletariado russo, alguns tinham tido a chance de se alfabetizar, embora 90% da população ainda fosse analfabeta, criando espaço para ideias socialistas, através de obras como *O Capital*, que ironicamente passou despercebida pelos censores que censuravam todas as outras obras de Marx, e foi publicada em 1872 na Rússia (PODKOLZIN, 1968).

Em 1879 é fundado o movimento *Naródnaia vólia*, ou "Vontade do Povo", grupo que organizou o atentado ao czar Alexandre II em 1881, que resultou em sua morte e no

enforcamento de todos os revolucionários envolvidos. Em 1883 morre em Londres o teórico e revolucionário Karl Marx, enterrado sob diversas homenagens.

Em 1887 o grupo populista *Vontade do Povo* tenta repetir o atentado ao czar e todos os envolvidos acabaram presos, inclusive Anna Ulyánov e Alexandre Ulyánov, irmão de Lenin que foi enforcado junto a outros líderes. Nesse mesmo ano Lenin é preso numa manifestação de estudantes movida por reivindicações acadêmicas. Em 1890 é a vez de Máximo Gorki, ainda um jovem faz-tudo errante, ser preso já no início de sua militância política.

Em 1893 Lenin começa uma vida militante mais intensa em São Petersburgo, ambiente no qual em 1894 conhece a professora e militante Krupskaya. Em 1895, os dois, juntos a outros militantes, fundam a *Liga da Luta pela Emancipação da Classe Operária*, que reunia grupos marxistas da cidade como um partido revolucionário embrionário, e que foi ativa entre as organizações russas de trabalho. Em 1889, por iniciativa de Engels, é fundada em Paris a II Internacional dos Trabalhadores, que reunia partidos socialistas e socialdemocratas de vinte países. Em 1894 Engels morre deixando uma vasta obra revolucionária.

Em 1898, na prisão, Lenin e Krupskaya se casam. Acompanham de longe a fundação em 1898 do Partido Operário Socialdemocrata Russo, o POSDR. Após a prisão ambos seguem para o exílio onde Lenin começa a publicar o jornal *Iskra* e continua a recrutar para o POSDR. Nessa mesma época, o jovem Stalin, que afirmava acompanhar com admiração a trajetória de Lenin desde o final do século XIX, ingressa no partido. Em 1901 Stalin foi eleito para o Comitê de Tiflis do POSDR e um ano depois devido a suas ações revolucionárias foi preso e na prisão recebeu a primeira carta de Lenin (STALIN, 1924, s.p.).

Em 1901 Gorki publica seu primeiro grande sucesso *Pequenos Burgueses* que no ano seguinte estreia no Teatro de Arte de Moscou, com vários cortes impostos pela censura, e alcança grande sucesso entre o público.

Em 1903 Lenin, que agora utiliza este como seu definitivo nome de guerra, participa do 2º Congresso do Partido Operário Socialdemocrata Russo, no qual de fato fundou-se o partido, definindo-se seu Programa e documentos. Nele o choque entre as diferentes concepções de organização e de táticas revolucionárias cindiu o partido em duas correntes: os bolcheviques, que apoiavam as propostas de Lenin, entre os quais se encontravam já na época Lunacharsky e Stalin, e que saíram vitoriosos, e os mencheviques do outro lado.

Após o Congresso, ambos, Lenin e Stalin, permanecem em luta contra os mencheviques em diversos textos. Stalin realizava um imenso trabalho na imprensa, organizando, assim como Lenin, a luta pelo 3º Congresso, criou o periódico *Luta do Proletariado*, órgão da Federação Caucasiana do POSDR, que apareceu em três idiomas: russo, georgiano e armênio (ROSENTHAL & YUDIN, 1947), desafiando dessa maneira a pesada censura à imprensa imposta pelo Czar.

A revolução de 1905 reafirmou diversas das posições de Lenin, como a necessidade da luta armada e da unidade de direção do partido. Com isso, os grandes vitoriosos do 5º Congresso são os bolcheviques.

Os anos de 1908 a 1912 foram um período difícilíssimo para a atuação revolucionária. Depois da derrota da revolução, sob as condições do declínio do movimento revolucionário e do cansaço das massas, os bolcheviques mudaram de tática e passaram da luta aberta contra o czarismo à luta por meios indiretos. Sob as duras condições da reação stolypiniana⁵, os bolcheviques aproveitaram as menores possibilidades legais para manter a ligação com as massas (desde as associações operárias de socorros mútuos e os sindicatos até a tribuna da Duma) e acumulavam, incansavelmente, forças para o novo auge do movimento revolucionário (PC(b)URSS, 1999, p.146).

A derrota significou também novo exílio para Stalin, Lenin, Lunacharsky e Gorki, que mesmo libertado foi obrigado a deixar o país. Lunacharsky e Gorki se conhecem na Itália durante esse período, no qual Gorki se engaja em uma organização de imigrantes revolucionários e Lunacharsky funda 1913 em Paris, um Círculo de Literatura Proletária. O clima entre alguns revolucionários russos era de derrota,

durante o período de 1909 a 1911, quando o Partido, desfeito pela contrarrevolução, estava em plena decomposição. Era o período em que ninguém tinha fé no Partido, em que não só os intelectuais, mas em parte os operários, desertavam em massa do Partido; período em que se repelia toda atividade clandestina, período do liquidacionismo⁶ e do desmoralamento. Não só os mencheviques, mas também os bolcheviques estavam divididos então numa série de frações e correntes distintas, desligadas em sua maioria do movimento operário. Sabe-se que foi precisamente naquele período que nasceu a ideia de liquidar inteiramente as atividades clandestinas do Partido, de organizar os operários num partido legal, liberal, stolypiniano (STALIN, 1924, s.p.).

⁵ Referência à Piotr Stolypin, que ocupou cargo correspondente ao de primeiro-ministro czarista com política bastante repressora.

⁶ Liquidacionismo era o que defendiam os mencheviques liquidacionistas, corrente do POSDR, surgida nos anos da reação (1907-1910), em seguida à derrota da primeira revolução russa (1905-1907). Eles difundiam nas massas a ideologia da capitulação frente ao czarismo, convocavam a classe trabalhadora a conciliar com a burguesia e pugnavam pela liquidação do partido revolucionário marxista e o fim de sua atividade ilegal. Frente a isto traçou e fundamentou uma tática flexível, baseada na conjugação do trabalho ilegal e legal sob a direção do partido revolucionário clandestino.

Lenin, no entanto, manteve no alto a bandeira do Partido, buscando reunir, “com uma paciência assombrosa”, as forças dispersas do Partido. Mas com uma revolução “derrotada”, vários mortos, presos, exilados, este foi mais que um momento de vacilação entre alguns, este foi um momento de ofensiva política daqueles derrotados no 5º Congresso. Os militantes que defendiam o Liquidacionismo e os “otsovistas”⁷ se unem contra Lenin num bloco, o Bloco de Agosto, organizado por Trotsky. No entanto,

Os bolcheviques triunfam na luta [...] contra o Bloco de Agosto e defendem com êxito o Partido proletário clandestino. O acontecimento mais importante deste período é a Conferência de Praga do P.O.S.D.R. (Janeiro de 1912). Nesta Conferência foram expulsos do Partido os mencheviques e se acabou para sempre com a convivência formal de bolcheviques e mencheviques num só partido. Os bolcheviques deixaram de ser um grupo político para formar um partido independente: o Partido Operário Social Democrata da Rússia (bolchevique) (PC(b)URSS, 1999, p.147).

A Rússia já estava assistindo a um novo ascenso revolucionário iniciado em 1912, agora sob o comando do partido bolchevique, que soube combinar o trabalho clandestino com o trabalho legal, convertendo as organizações legais em pontos de resistência para sua atuação revolucionária.

Lutando contra os inimigos da classe operária e contra seus agentes dentro do movimento proletário, o Partido reforçou suas fileiras e reforçou seus vínculos com a classe operária. Valendo-se amplamente da tribuna da Duma para a agitação revolucionária e fundando um magnífico jornal operário de massas, a “Pravda”, o Partido educou uma nova geração de operários revolucionários, a geração dos “pravdistas”. Esta geração de operários se manteve durante os anos da guerra imperialista, fiel à bandeira do internacionalismo e da revolução proletária. Mais tarde, constituiu o núcleo do Partido bolchevique nas jornadas da Revolução de Outubro de 1917 (PC(b)URSS, 1999, p.163).

Por essa altura Stalin, que utilizava diversos nomes, adota este como definitivo. Enquanto isso, a rivalidade entre as potências imperialistas europeias leva à chamada Primeira Guerra Mundial. Nessa nova modalidade tecnológica de guerra, estima-se que 1 milhão de armênios que lutavam por seu próprio Estado Nacional foram metralhados pelos turcos, além dos 9 milhões de homens morreram e 6 milhões foram mutilados em nome de ideais patrióticos que escondiam a cobiça dos monopólios. Muitos desses mortos eram russos e enquanto isso o povo russo passava fome.

Os bolcheviques defendiam que ao invés dos operários de cada país se fardarem para morrer em campos de batalha defendendo os interesses imperialistas, deveriam

⁷ ‘Otsovistas’ vem da expressão russa *otsovat*, que significa retirar, revogar. Se refere aos militantes esquerdistas partidários de retirar-se da Duma e de outras organizações legais.

voltar suas armas contra a burguesia e a nobreza de seu próprio país, liberta-se da opressão. Só assim poderia alcançar-se a paz.

Em face dos mencheviques e dos social-revolucionários, que renegavam a revolução, e em face da palavra de ordem traidora da manutenção da "paz interior", enquanto durasse a guerra, os bolcheviques lançaram a palavra de ordem de "**transformação da guerra imperialista em guerra civil**" (PC(b)URSS, 1999, p.172).

O Partido Bolchevique foi o único dos partidos da Segunda Internacional que sustentaram essa posição. Nos outros países a causa do nacionalismo estava vencendo entre os partidos socialdemocratas ou socialistas, o que favorecia os interesses imperialistas.

Em 1916, ao contrário do operariado da Europa Ocidental, que já tinha obtido algumas conquistas sociais, o operariado russo quase não tinha amparo da lei, como jornada de trabalho, férias ou aposentadoria. A guerra e a fome chegavam a situações exasperadas e o povo começava a se revoltar, artistas russos que acabavam tendo que se mudar para a França, inspiravam novas imagens e ideias no imaginário popular, comunistas organizavam de modo clandestino trabalhadores nas fábricas, realizando greves e piquetes que desestabilizavam o governo czarista.

O ano de 1917 começou com a greve de 9 de janeiro. Durante esta greve, celebraram-se manifestações em Petrogrado, Moscou, Bakú e Nijni-Novgorod; a 9 de janeiro abandonaram o trabalho da terça parte dos operários de Moscou. Uma manifestação de 2 mil pessoas foi dissolvida violentamente pela polícia montada na Avenida Tverskaia. Em Petrogrado, os soldados se juntaram aos manifestantes, na calçada de Viborg. "A ideia da greve geral — informava a polícia de Petrogrado — vai ganhando novos adeptos dia a dia e adquirindo a mesma popularidade que em 1905" (PC(b)URSS, 1999, p.179-180).

Assim como em 1905 o movimento revolucionário se inicia na base do movimento operário e se espalhou velozmente como uma onda por toda a vida russa. As greves políticas nos distritos se converteram em uma greve política geral e começaram a se converter em manifestação política geral contra o regime czarista. Por toda a parte surgiram manifestações e choques com a polícia. Na manhã de 26 de fevereiro ocorrem as primeiras tentativas de converter a greve política em insurreição, que terminou em mais uma chacina promovida pelo czar. No entanto, o descontentamento entre os soldados era grande e a adesão ao movimento crescia:

A 27 de fevereiro (12 de março), as tropas de Petrogrado se negaram a disparar contra os operários e começaram a passar para o lado do povo que se levantara em armas. Na manhã de 27 de fevereiro, os soldados sublevados não passavam de 10 mil; naquele mesmo dia, pela noite, já subiam a 60 mil (PC(b)URSS, 1999, p.181).

Dia 28 de fevereiro foi dada a ordem para os operários voltarem ao trabalho. A insurreição começa de fato. Os operários e soldados sublevados tiram os presos políticos da cadeia, engrossando as forças revolucionárias e começam a prender ministros e generais czaristas. Ainda houveram tiroteios entre o povo e os guardas, no entanto “tropas foram chamadas para deter os manifestantes, mas, ao contrário, juntaram-se a eles” (BRITANICA, 1968, p.181). Com o apoio dos soldados, os revolucionários de Petersburgo saem vitoriosos e a revolução se espalha por toda a Rússia, destituindo todos os representantes da autoridade czarista.

Dessa forma, em fevereiro de 1917 ocorre a primeira revolução socialista na Rússia, com uma coalisão de diversas forças políticas que disputavam os movimentos sociais da época se destacando entre elas os mencheviques e os bolcheviques, assim o czar é deposto e preso, estabelece-se o governo provisório e os tribunais para julgar os crimes da elite, os soviets, conselhos populares, são estabelecidos e iniciam-se algumas reformas sociais.

A revolução triunfante se apoiava nos Soviets de deputados operários e soldados. Os operários e soldados sublevados criaram seus respectivos Soviets. A revolução de 1905 tinha revelado que os Soviets são os órgãos da insurreição armada e, ao mesmo tempo o germen do novo Poder, do Poder revolucionário. A ideia dos Soviets vivia na consciência das massas operárias que a puseram em prática no dia seguinte à derrubada do czarismo, embora com a diferença de que, enquanto os Soviets criados em 1905 eram somente Soviets de deputados operários, os que se criaram em fevereiro de 1917 eram por iniciativa dos bolcheviques, Soviets de deputados operários e soldados (PC(b)URSS, 1999, p.182).

Em 1917, com os sopros dos primeiros ventos revolucionários, alguns socialistas retornam, como Stalin, e outros se aliam novamente aos bolcheviques, como Lunacharsky. Assim os bolcheviques engrossavam suas fileiras para o trabalho político no seio das massas operárias, enquanto outros grupos políticos, como os mencheviques, que não foram obrigados a entrar na ilegalidade antes da revolução, continuavam a ocupar-se mais em ganhar cargos nos Soviets.

O povo armado, os operários e soldados, ao enviar seus representantes ao Soviet, viam nele o órgão do Poder popular. Entendiam e acreditavam que o Soviet de deputados operários e soldados daria satisfação a todos os desejos do povo revolucionário e que o seu primeiro ato seria fazer a paz (PC(b)URSS, 1999, p.182).

No entanto, não foi isso que ocorreu. Enquanto setores cada vez mais amplos do povo exigiam maiores avanços do governo provisório e iam se organizando junto aos bolcheviques, cada vez mais os socialdemocratas e mencheviques iam se aliando à

burguesia e adiando algumas demandas como o fim da guerra. Para eles, diziam os bolcheviques, “a revolução já estava terminada e os problemas que então se apresentavam era consolidá-la e entrar na trilha da vida "normal", da vida constitucional, pelo braço da burguesia”. E nesse sentido foram encaminhadas várias ações nos Soviets, inclusive o apoio à formação, à revelia dos bolcheviques, de um Governo Provisório no qual Kerenski representava a face “democrática”:

A guerra pôs de pé todas as forças progressistas do país à luta contra o czarismo. O regime monárquico foi derrotado em fevereiro de 1917. Cumpriu-se assim, uma das tarefas mais importantes da revolução democrático-burguesa. Aproveitando a singular situação que se havia criado no país, a burguesia tomou em suas mãos o poder. Surgiu o Governo Provisório, integrado por representantes dos grandes capitalistas e latifundiários (PODKOLZIN, 1968, p.85).

Este não parecia o clima para uma terceira revolução. O discurso de que a Rússia precisava se industrializar mais e desenvolver seu capitalismo primeiro entre alguns, e o discurso do cansaço, entre outros, parecia querer frear os bolcheviques, que guiados pelas palavras de Lenin exigiam mais. Stalin aponta, neste interessante trecho que resume o clima da época, que justamente nesse momento se pôde vislumbrar a coragem, firmeza e sobretudo a fé no povo que Lenin tinha:

quando milhões de operários, camponeses e soldados, impulsionados pela crise na retaguarda e na frente, exigiam a paz e a liberdade; [...] quando toda a pretensa “opinião pública” e todos os pretensos “partidos socialistas” eram hostis aos bolcheviques e os qualificavam de “espiões: alemães”; quando Kerenski tentava afundar o Partido dos bolcheviques na ilegalidade e o havia conseguido em parte; quando os exércitos, ainda poderosos e disciplinados, da coalizão austro-alemã se erguiam ante os nossos exércitos cansados e em estado de decomposição, e os «socialistas» da Europa ocidental continuavam mantendo tranquilamente o bloco com seus governos [...] O que significava desencadear uma insurreição naquele momento? Desencadear uma insurreição em tais condições era arriscar tudo (STALIN, 1924, s.p.).

Nesse contexto em que uma nova revolução parecia improvável, em que o povo depositava sua confiança no governo provisório, os bolcheviques iniciaram seu trabalho de formiguinha, buscando convencer às massas de operários e soldados, ainda empolgados com os primeiros êxitos da revolução, da necessidade de permanecerem mobilizados, de que a revolução necessária e almejada ainda não havia chegado ao fim. Os bolcheviques buscavam esclarecer as relações entre o governo provisório e a burguesia e como seus interesses eram opostos aos interesses proletários, por isso era necessário entregar todo poder aos Soviets.

O Partido restabeleceu a publicação de seus órgãos de Imprensa legais. Cinco dias depois da Revolução de Fevereiro, já se começou a publicar em Petrogrado a "Pravda" e, alguns dias mais tarde, apareceu em Moscou "o

Socialdemocrata". Começou a atuar à frente das massas que iam perdendo a confiança na burguesia liberal, nos mencheviques e social-revolucionários. Explicou pacientemente aos soldados e aos camponeses a necessidade de atuarem conjuntamente com a classe operária (PC(b)URSS, 1999, p.184).

E esse trabalho, desacreditado por alguns, começa a dar frutos. Nos oito meses que vão de fevereiro a outubro de 1917 os bolcheviques conquistaram a maioria da classe operária e atraíram para a revolução milhões de camponeses. O ponto alto desse momento é a chegada de Lenin do exílio, comemorada pelas massas que tiveram o prazer de assistir a seus discursos. Lenin chegou defendendo suas *Teses de Abril* para a Conferência e Congresso do Partido nos quais novamente os bolcheviques saíram vitoriosos:

As resoluções do Partido infundiram na classe operária força e segurança no triunfo e lhe deram soluções para os problemas mais importantes da Revolução. A Conferência de Abril encaminhou o Partido para a luta pela passagem da revolução democrático-burguesa para a revolução socialista. O VI Congresso orientou o Partido para a insurreição armada contra a burguesia e seu governo provisório (PC(b)URSS, 1999, p.230).

Em julho estouraram tumultos em toda Rússia, mas foram reprimidos pelo governo provisório. Assim em outubro de 1917 é realizada a terceira revolução, a Revolução Bolchevique, que muda para sempre a história não só da Rússia, mas de todo o mundo: "Lenin tinha exprimido sua confiança na capacidade do povo soviético em construir o socialismo em um só país declarando: "O comunismo é o poder soviético mais a eletrificação do país inteiro" (MARTENS, 2003, p.72). E o povo se mostrou merecedor dessa confiança revolucionária de Lenin.

Na noite de 26 de outubro, Lenin participou do Congresso dos Sovietes, sem disfarces e em público pela primeira vez desde as jornadas de julho. O jornalista americano John Reed descreveu o homem que apareceu para "*uma onda de aplausos trovejantes*":

Uma figura, baixa e atarracada, com uma grande cabeça estabelecida em seus ombros, calvo e saliente. Olhos pequenos, boca larga e queixo pesado, bem barbeado agora, mas já começam a ofender com a barba bem conhecida de seu passado e futuro. Vestido com roupas surradas, calças demasiadamente longas para ele. Inexpressivo, para ser o ídolo de uma multidão, amado e reverenciado como talvez poucos líderes na história podem ter sido. Um estranho líder popular — um líder exclusivamente em virtude do intelecto; incolor, sem humor, intransigente e individual, sem pitorescas peculiaridades, mas com o poder de explicar ideias profundas em termos simples, de analisar uma situação concreta. E combinado com astúcia, a maior audácia intelectual. (REED, 1977, p. 128).

Tendo aprovado as políticas bolcheviques, o Congresso dos Sovietes procedeu à eleição dos bolcheviques ao poder, como o Conselho de Comissários do Povo por "uma enorme maioria" (REED, 1977, p. 143). Com o Instituto Smolny como base

revolucionária, Lenin comandou a deposição do Governo Provisório, de 6 a 8 novembro, e a invasão em 7 e 8 de novembro do Palácio de Inverno para realizar a rendição de Kerensky. Assim se estabeleceu o governo bolchevique na Rússia:

A classe operária, dirigida pelo Partido bolchevique, aliada aos camponeses pobres e apoiada pelos soldados e os marinheiros, derrubou o Poder da burguesia, instaurou o Poder dos Soviets, fundou um novo tipo de Estado, o Estado soviético socialista, aboliu a propriedade dos latifundiários sobre a terra, entregou esta em usufruto aos camponeses, nacionalizou toda a terra do país, expropriou os capitalistas, pôs termo à guerra conquistando a paz, obteve a necessária trégua e criou com isso as condições indispensáveis para o desenvolvimento da construção socialista. A Revolução Socialista de Outubro destruiu o capitalismo, arrebatou à burguesia os meios de produção e converteu as fábricas e empresas industriais, a terra, as estradas de ferro e os bancos em propriedade de todo o povo, em propriedade social (PC(b)URSS, 1999, p.230).

Os ventos revolucionários bolcheviques chegaram longe. Não é mera coincidência, por exemplo, que exatamente em julho de 1917 tenha ocorrido no Brasil, o primeiro grande movimento grevista em São Paulo. A greve geral paralisou completamente a capital paulista. O movimento de operários foi conduzido por líderes trabalhistas que eram adeptos das ideologias anarquistas e socialistas. As reivindicações eram por melhores salários, condições do ambiente de trabalho, vantagens materiais e o reconhecimento ou aplicação prática de alguns direitos. Os grevistas foram brutalmente reprimidos pelo Estado, mas a greve geral representou um marco na história da organização operária brasileira. Com a revolução e a saída da Rússia da guerra, alguns países novos se separaram do antigo Império Russo: a Finlândia e as Repúblicas Bálticas: Estônia, Letônia e Lituânia. O ar da mudança estava por toda parte, no entanto não foram conquistas simples.

Em 1918 com o fim da Primeira Guerra, as potências imperialistas perdem força e outros novos países surgem como a Irlanda que se liberta da Grã-Bretanha, e a Polônia, antes formada por territórios russos, austríacos e especialmente alemães, que finalmente após muita luta do povo polonês se torna independente, o Império Otomano se desfaz em Turquia na Europa e em outros países agora dominados pelos europeus: a Mesopotâmia e a Palestina pelos ingleses e a Síria pelos franceses, a Iugoslávia surge da união da Servia e Montenegro e de povos eslavos do império Austro-húngaro, que se desfaz em Tchecoslováquia, Hungria e a pequena nova Áustria, além de também ceder parte de seu território à Romênia.

Os EUA são os grandes vitoriosos da guerra, pois durante anos só assistiu a guerra, e participou dela sem ter nenhum de seus territórios invadidos. Eles eram produtores de armas e no final as potências europeias ficaram devendo muito dinheiro a ele,

principalmente a França e Inglaterra; e o grande derrotado é a Alemanha que, entre outras diversas sanções impostas pelo Tratado de Versalhes, perde todas suas colônias para os outros países, e paga uma grande indenização à França e Inglaterra, o que mergulhou a Alemanha, que se tornou finalmente uma república democrática, numa grave crise financeira.

Internamente, para reestabelecer a economia, Lenin propõe, no que se refere à administração de empresas produtivas em cada empreendimento industrial na Rússia, um líder do governo responsável por cada empresa. Trabalhadores poderiam solicitar medidas para resolver os problemas, mas tinham que cumprir decisão final do líder. A administração pragmática, de tais indústrias foi essencial para que a produção fosse eficiente e houvesse a especialização do trabalhador no emprego.

Todas essas medidas é claro deixaram muitos descontentes, a começar pelos latifundiários e capitalistas que se uniram ao exército branco e aos países da Entente para tentar derrubar o governo soviético. Foi uma batalha difícil, intensificada pelas vacilações e contrapropagandas internas. Os inimigos conseguiram isolar a Rússia dos países que a abasteciam. Com a derrota Alemã os países da Entente estavam fortalecidos e impunham cada vez mais pressão ao governo socialista, todavia os movimentos revolucionários nos países europeus, em especial na Alemanha, fortaleciam o país dos Soviets.

O Partido bolchevique pôs em pé os operários e os camponeses para a guerra de **salvação da Pátria**, contra os anexionistas estrangeiros e os guardas brancos burgueses e latifundiários. A República Soviética e o seu Exército Vermelho foram esmagando uma após outra todas as criaturas da Entente: Kolchak, Yudenich, Denikin, Krasnov e Wrangel, e expulsaram da Ucrânia e da Bielo-Rússia mais outra criatura, Pilsudski, rechaçando assim a intervenção armada estrangeira e limpando todo o território soviético das tropas intervencionistas (PC(b)URSS, 1999, p.254).

De fato, só após a Primeira Guerra, os imperadores e a nobreza europeia caem e as Repúblicas Europeias conseguiram se instalar realmente. A tecnologia, usada de forma cruel na guerra começa também a fazer parte da vida das pessoas, alterando-a totalmente com a luz elétrica, o automóvel, o rádio, entre outros. Isso provoca uma tremenda transformação cultural nos modos de viver e pensar em todo o mundo.

As lutas entre absolutistas e liberais, partidários do Antigo Regime e os defensores da Revolução Francesa, entre aristocratas e democratas deram espaço a uma nova luta política, a luta entre o capitalismo e o socialismo. O Exército Vermelho entrou em diversos territórios do antigo Império Russo e ajudou os comunistas locais a tomarem o poder. Em 1922, os bolcheviques foram vitoriosos, formando a União Soviética, com a unificação das repúblicas soviéticas da Rússia, Ucrânia, Bielorrússia e Transcaucásia. Da

Rússia sopravam os ventos da revolução operária e camponesa, mais do que nunca um espectro rondava a Europa e era o espectro do comunismo. Como demonstra o discurso feito por Lenin em 7 de novembro de 1918, quando inaugurava um monumento à Marx e Engels:

Vivemos um tempo feliz em que esta previsão dos grandes socialistas [o socialismo] começou a realizar-se [...] Os horrores sem nome da carnificina imperialista dos povos provocam por toda a parte o impulso heroico das massas oprimidas, decuplicam as suas forças na luta pela sua emancipação. Possam os monumentos erigidos a Marx e Engels lembrar ainda e sempre aos milhões de operários e camponeses que não estamos sós na nossa luta. A nosso lado levantam-se os operários dos países mais avançados. Duras batalhas nos esperam ainda, a eles e a nós. É na luta comum que o jugo do Capital será quebrado, que o socialismo será definitivamente conquistado (LENINb, 1918, s.p.).

Em 1920 a Rússia, já revolucionariamente acessa e incendiária, agora entrava como vanguarda no mundo da tecnologia, com foco na eletrificação das cidades e do campo e em levar os avanços culturais ao campo. O governo socialista estabeleceu os cuidados de saúde universal e gratuito, os sistemas de ensino gratuito, e promulgou os direitos políticos-civis das mulheres.

Não se tratava, entretanto, de um período de paz: intervenções estrangeiras, atentados contra a vida de Lenin, guerra civil, resistências camponesas e sabotagens dos kulaks no campo faziam parte do contexto nos quais se desenvolviam as medidas socialistas. Em 1917, o partido tinha 30 mil membros. Em 1921 haviam quase 600 mil. Assim em 1921, Lenin organizou a primeira campanha de verificação e depuração do partido: “Nesse momento, 45% dos membros do partido no campo foram excluídos, 25% no conjunto do partido. Foi a maior campanha de depuração jamais realizada. Um quarto dos membros não correspondia aos critérios elementares (MARTENS, 2003, p.157).

O ex-militante Geors Solomon, em 1930 utiliza os termos “louco terror”, “escravidão” e “rios de sangue” para descrever a Rússia sob Lenin (SOLOMON, 1930, p.348-351). Esses adjetivos seriam extensamente repetidos, especialmente sobre o período de Stalin, que é eleito Secretário-Geral do Partido após a morte de Lenin. Stalin em seu governo dá continuidade aos avanços iniciados por Lenin na planificação da economia soviética:

Os dois primeiros planos quinquenais (1928 a 1932 e 1933 a 1937) aplicados por Stálin tiveram como objetivo a industrialização acelerada e a coletivização forçada da agricultura [...] A indústria pesada, energética e de maquinaria teve grande impulso e crescimento, tanto que, no período do segundo plano, a importação de máquinas diminuiu sensivelmente. O terceiro plano quinquenal (1938 a 1944) teve uma interrupção em função da entrada da URSS na Segunda Guerra Mundial, pois os esforços foram direcionados para a indústria bélica.

O quarto plano quinquenal (1946 a 1950) destinou-se à recuperação pós-guerra (TULESKI, 2007, p.108-109).

Uma das críticas, antes dirigidas a Lenin, que se voltam com especial força contra a figura de Stalin é a acusação de burocratismo, e de fato, o próprio Stalin afirmou que o burocratismo havia se tornado um problema no partido:

Um dos inimigos mais perigosos para o progresso de nossa causa é o burocratismo. Ele vive em cada uma das nossas organizações. (...) O que é grave é que não se trata dos antigos burocratas. Trata-se de novos burocratas nas fileiras dos comunistas. [...] Como explicar esses escândalos de decadência e de degenerescência morais? Na base, leva-se o monopólio do partido ao absurdo, sufocando a voz da massa, eliminando a democracia interna e encorajando o burocratismo. O único remédio contra este mal é a organização do controle pelas massas do partido, a partir da base, o desenvolvimento da democracia no interior do partido. Não há nada a censurar, quando a cólera das massas do partido visa estes elementos desmoralizados e quando elas têm a possibilidade de enviar tais elementos ao diabo (MARTENS, 2003, p.156).

Para responder a isso Stalin e a direção bolchevique reforçaram a educação política. Criaram no começo dos anos 30 várias escolas do partido, especialmente no meio rural onde muitos careciam de formação política básica. “Entre 1930 e 1933, o número de escolas do partido passou de 52.000 para mais de 200.000, e o número de estudantes de um milhão para 4,5 milhões” (MARTENS, 2003, p.156).

Em 1929 o partido chega a 1,5 milhões de militantes e ocorre a segunda campanha de verificação e 11% dos membros deixam o partido. Mesmo assim em 1932, eram 2,5 milhões de militantes. Na terceira campanha, ocorrida em 1939, 18% dos membros foram excluídos (MARTENS, 2003). De acordo com Martens, os critérios do partido consistiam basicamente em:

Expulsavam-se pessoas que, anteriormente, tinham sido kulaks, oficiais brancos e contrarrevolucionários. Pessoas corrompidas, arrivistas e burocratas incorrigíveis. Pessoas que rejeitavam a disciplina do partido e ignoravam simplesmente as diretivas do Comitê Central. Pessoas que tinham cometido crimes e abusos sexuais, bêbados (MARTENS, 2003, p. 157).

No entanto, problemas surgiam. Em 1934 o Comitê Central “criticava “os métodos burocráticos direção”, nos quais as questões essenciais eram tratadas pelos pequenos grupos de quadros em detrimento de toda a participação da base. Em 1938 o Comitê Central publicou uma diretiva no *Pravda*, jornal bolchevique, criticando a forma também burocrática que alguns dirigentes do partido realizavam a depuração, muitas vezes depurando militantes em excesso e sem a devida pesquisa. De acordo com o estudo de Arch Getty, alguns dirigentes locais do partido “não queriam ser aborrecidos com questões de ideologia, de educação, de campanhas políticas de massa ou com os direitos

e as carreiras individuais dos membros do partido” (MARTENS, 2003, p.159), demonstrando como alguns militantes subestimavam a questão da formação.

Durante a Industrialização, o partido se popularizou ainda mais, e o mais importante, se proletarizou. Isso é fundamental também para o campo das artes em que pesa a importância dos trabalhadores trazerem suas experiências artísticas e culturais para dentro do partido.

O número de aderentes passou de 1.300.000 em 1928 a 1.670.000 em 1930. Durante o mesmo período, a porcentagem de membros de origem operária passou de 57 para 65%. Oitenta por cento dos novos recrutados eram trabalhadores de choque; tratava-se em geral de trabalhadores relativamente jovens tendo recebido uma formação técnica, ativistas no Komsomol, que haviam se distinguido como trabalhadores modelos, que ajudavam a racionalizar a produção e obtinham uma alta produtividade (MARTENS, 2003, p.64).

O doutor Emile Joseph Dillon viveu na Rússia de 1877 a 1914 e ensinou em várias universidades russas. Em sua partida, em 1918, escreveu: “O bolchevismo é o czarismo ao inverso. Ele impõe aos capitalistas tratamentos tão maus quanto aqueles reservados pelos czares aos seus servos”. Mas, quando Dillon retorna à Rússia, 10 anos depois, ele não crê em seus olhos:

Em toda parte, o povo pensa, trabalha, se organiza, faz descobertas científicas e industriais. Jamais se pôde testemunhar coisa parecida, uma coisa que se aproxime dessa na variedade, na intensidade, na tenacidade com que ideais são perseguidos. O ardor revolucionário faz superar obstáculos colossais e faz fundir elementos heterogêneos em um só grande povo; de fato, não se trata de uma nação no sentido do velho mundo, mas de um povo forte, cimentado por um entusiasmo quase religioso. Os bolcheviques têm realizado muito daquilo que eles proclamaram e mais aquilo que parecia irrealizável, não importa por qual organização humana, nas condições difíceis sob as quais têm tido que operar. (MARTENS, 2003, p.65-66)

Com trabalho árduo, e a excitação do clima revolucionário, associados ao desejo de construir a revolução e a muito trabalho voluntário, de fato as expectativas de realizaram:

No curso da década de 1927-28 a 1937, a produção industrial bruta aumentou de 18.300 milhões de rublos para 95.500 milhões; a produção de aço passou de 3,3 milhões de toneladas para 14 milhões; o carvão de 35,4 milhões de metros cúbicos para 128; a potência elétrica de 5,1 bilhões de quilowatts-horas para 36,2; a de máquinas-ferramentas de 2.098 unidades para 36.120. Mesmo eliminando os exageros, pode-se dizer com certeza que as realizações causam vertigem (KUROMIYA *apud* MARTENS, 2003, p.72)

Naquela época não havia como os trabalhadores saberem, mas seus esforços foram fundamentais para a preparação da URSS na segunda guerra. No entanto, esse processo também sofreu com críticas:

Kuromiya mostra como Stalin apresentou a industrialização como uma guerra da classe dos oprimidos contra as antigas classes exploradas. Esta ideia é justa.

No entanto, à força de obras literárias e históricas, somos induzidos a nos identificar com aqueles que foram reprimidos durante as guerras de classe chamadas de industrialização e coletivização. Dizem-nos que a repressão é “sempre desumana” e que não é permitido a uma nação civilizada fazer mal a um grupo social, mesmo quando ele é explorador ou considerado como tal. O que se podia objetar a esse argumento pretensamente humano? (MARTENS, 2003, p.68)

A Europa ocidental se industrializou, roubando o ouro e prata dos chefes indígenas, exterminando 60 milhões de índios na América, escravizando negros africanos e traficando-os para suas colônias, processo no qual, de acordo com a UNESCO, morreram cerca de 210 milhões de pessoas negras.

Aqueles que industrializaram seus países expulsando os camponeses de suas terras a golpes de fuzis, que massacraram mulheres e crianças a golpes de jornadas de trabalho de 14 horas, que impuseram aos operários um trabalho forçado a golpe de desemprego e fome, arengam ao longo dos livros contra a industrialização “forçada” na União Soviética? Se a industrialização soviética teve de ser realizada através da repressão contra os 5% de ricos e de reacionários, a industrialização capitalista nasceu do terror exercido por 5% de ricos contra o conjunto das massas trabalhadoras de seu próprio país e dos países dominados (MARTENS, 2003, p.69)

Vale refletir também que os movimentos artísticos do Renascimento e do Iluminismo tem um grande brilho, ao qual são rendidos vários filmes e museus, sem se ofuscarem por esta cruel realidade sobre a qual foram erigidos.

Empolgados com a revolução e seguindo o clima da guerra civil, muitos camponeses começaram espontaneamente um movimento de coletivização, essa “coletivização conheceu muito rápido uma dinâmica própria, originando-se essencialmente dos quadros rurais. O centro correu o risco de perder o controle do movimento” (MARTENS, 2003, p.87). Assim o Estado soviético elaborou o plano dos Kholkoses e realizou uma extensa campanha para colocá-lo em prática. No contexto, tenso que se estabelece entre os revolucionários e os kulacks, senhores de terra, “Trotsky arrogava-se o direito de criar frações e de fazer um trabalho clandestino no seio do partido” (MARTENS, 2003, p.61). Dessa forma, foram organizados diversos boicotes contra a coletivização: mataram animais de força, boicotaram máquinas, plantações etc. Apesar disso,

em um decênio o camponês russo ultrapassou a Idade Média, em pleno século XX [...] Esses progressos refletiam o aumento contínuo dos investimentos na agricultura. De 379 milhões de rublos em 1928, passou-se a 2.590 milhões em 1930, para 3.645 milhões, em 1931, e manteve-se durante dois anos nesse nível, para atingir seu ponto culminante em 1934, com 4.661 milhões e em 1935, com 4.983 milhões de rublos. Esses números refutam a teoria segundo a qual a agricultura soviética foi “explorada” pela cidade (MARTENS, 2003, p. 122).

Analisaremos agora, para compreendermos melhor a potência das armas de mídia capitalista, o mecanismo de mentiras mais “popular” contra Stalin e o socialismo: o holocausto contra o povo ucraniano.

Esta calúnia, brilhantemente elaborada, devemos ao gênio Hitler. No *Mein Kampf* (Minha Luta), escrito em 1926, ele tinha já indicado que a Ucrânia pertencia ao “lebensraum” alemão. A campanha lançada pelos nazistas em 1934-1935 sobre o tema do “genocídio” bolchevique na Ucrânia deveria preparar os espíritos para a “libertação” projetada na Ucrânia (MARTENS, 2003, p.130).

Mas esse discurso será apropriado e extensamente propagado pelos EUA. A 18 de fevereiro de 1935, começa a publicação de uma série de artigos de Thomas Walker. Na manchete da primeira página do *Chicago American* de 25 de fevereiro, título imenso: “A fome na União Soviética fez seis milhões de mortos. A colheita dos camponeses confiscada, os homens e seus animais explodem”. No meio da página, um outro título: “Um jornalista arrisca sua vida para obter fotos da carnificina”. Embaixo da página: “Fome – crime contra a humanidade”.

“À época, Louis Fischer trabalhava em Moscou para o jornal *The Nation*. A matéria de seu colega, um ilustre desconhecido, o intriga no mais alto nível. Ele empreende algumas pesquisas, das quais ele deu conta aos leitores de seu jornal” (MARTENS, 2003, p.131). E ele explica, analisando os registros de viagem e o relato, que acha estranho que uma matéria tão “importante” tenha ficado guardada 10 meses antes de ter sido publicada e, em especial, que pelos registros seria muito difícil o sr. Walker ter estado na Ucrânia, uma vez que foi à Rússia uma única vez e pelos registros ficou apenas 5 dias em Moscou e depois pegou um trem para a Manchúria. De fato, anos depois o sr. Walker, que se chamava na verdade Robert Green, foi preso e reconheceu diante do Tribunal jamais ter posto os pés na Ucrânia.

Isso no contexto do Macarthismo nos EUA, Louis Fischer também afirma que era colega de Lindsay Parrot, correspondente de Mr. Hearst em Moscou, e que nenhum de seus relatos sobre a Ucrânia tenham sido publicados e não notou qualquer sequela da fome e observa que a colheita de 1933 foi abundante. A matéria em questão utilizava até fotos falsas:

Douglas Tottle, sindicalista e jornalista canadense, que consagrou um livro notavelmente bem documentado sobre o mito do “genocídio ucraniano”, encontrou esta foto da criança-sapo, datada da primavera de 1934...em uma publicação de 1922 sobre a fome na Rússia. Uma outra foto de Walker foi identificada como sendo de um soldado da cavalaria austríaca, ao lado de um cavalo morto, tomada durante a I Guerra Mundial (MARTENS, 2003, p.133)

A colaboração com a Alemanha fica evidente no caso dessas fotos, pois aparecem sete dessas mesmas fotos em uma publicação alemã do doutor Ewald Ammende, que dizia ser ilustrada com fotos tiradas pelo doutor Ditloff, um oficial nazista. Como um oficial nazista poderia ter entrado na Rússia e tirado fotos ele não explica, mas entre as fotos que não tinham sido publicadas por Walker, outras duas de suas fotos já foram reconhecidas em outras obras de 1922. Fotos falsas são usadas em outros casos. Douglas Tottle verifica que o mesmo ocorre com as fotos da publicação *The Great Famine in Ukraine: The Unknown Holocaust* (A grande fome na Ucrânia: O holocausto desconhecido), (MARTENS, 2003,p.135) .

Sob McCarthy é lançado ainda o livro *Black Deed of the Kremlin* (Os atos criminosos do Kremlin) em 1953 e 1955, com fotos falsas, inclusive fotos que mostram “a execução dos kulaks” que pelo uniforme podemos ver que se tratam de soldados czaristas. Um dos autores, e também um dos apoiadores, era do grupo nazista na Ucrânia, e assim o livro presta homenagem a dois oficiais nazistas. Entre tantos outros exemplos, como o famoso livro lançado em 1986 de Robert Conquest, que contribui outras vezes com Reagan, *Harvest of Sorrow* (Colheita de tristeza) que cita extensamente *Black Deeds*. “Para apoiar sua nova cruzada anticomunista e justificar seu caminho demente para os armamentos, Reagan sustentou em 1983 uma grande campanha sobre o “Aniversário da Fome Genocida na Ucrânia”” (MARTENS, 2003, p.138).

Reagan além da mídia, livros e academia mobilizou também o cinema na divulgação do “genocídio ucraniano”. O filme de 1983 *Harvest of Despair* (Colheita do desespero) obteve a medalha de ouro no 28º Festival Internacional do Cinema e da TV de New York, em 1985. Além de depoimentos de oficiais e colaboradores nazistas como Stepan Skypnik, Hans Von Herwarth e Andor Henke, o filme usa para ilustrar a “fome genocida” de 1923-1933, “sequências das atualidades de antes de 1917, fragmentos dos filmes *Le Tsar Famint* (A fome do czar), de 1922, e *Arsenal*, de 1929, depois sequências do *Le Siège de Leningrad* (O cerco de Leningrado), filmados no curso da II Guerra Mundial...” (MARTENS, 2003, p.140).

Portanto, houve fome sim, no período da primeira guerra e da guerra civil sentidas na Ucrânia em especial de 21 a 22, de quando datam as fotos reais. Os anos de 1929-1933 foram de fato caracterizados por grandes e violentas lutas no campo, acompanhadas em certos momentos pela fome, especialmente por causa dos boicotes. Para tornar possível a comparação entre Stalin e Hitler, o número de mortos divulgados aumenta enormemente a partir dos anos 50 sob o macarthismo. De acordo com Hans Blumenfels, arquiteto

canadense que se encontrava em Makayevka na época: “Provavelmente a maior parte das mortes de 1933 foi causada por epidemias de tifo, de febre tifoide e de disenteria. Doenças transmitidas pela água eram frequentes em Makayeva” (BLUMENFELS *apud* MARTENS, 2003, p. 140).

Horslet Grant, o homem que inventou a estimativa absurda de 15 milhões de mortos pela fome – 60% de uma população étnica ucraniana de 25 milhões em 1932 -, assinala pelo menos que “o cume da epidemia de tifo coincidiu com aquele da fome. (...) é impossível separar esta das duas causas que foram as mais importantes para o número de vítimas” (MARTENS, 2003, p.149).

Em 1939 eclode a Segunda Guerra Mundial. Nesse momento os trabalhadores se dão conta da enorme importância que teve o processo de industrialização que dotou a URSS de condições materiais para vencer a guerra, como de fato, o fez. Nesse contexto,

Pode-se duvidar de que a Alemanha de Hitler e outros países capitalistas, incluindo organizações sionistas internacionais[..], usassem a plena carga suas armas de propaganda e espionagem contra a URSS e desenvolvessem uma política de suborno e aliciamento entre os membros do partido e do Exército soviéticos? Pode-se duvidar de que comunistas e militares soviéticos em conflito com Stálin fossem tentados a apoiar-se nos adversários capitalistas da URSS, e chegassem a fazê-lo de fato, a fim de perseguir suas próprias opções de política interna, o que o governo da URSS podia legitimamente tratar e punir como traição à pátria, como fazem todos os governos[..]? (GUIMARÃES in MARTENS, 2003, p.10)

Na segunda guerra o que para alguns parecia um discurso radical de luta de classes, tomou forma, materialidade:

A bestialidade com a qual os hitleristas perseguiram e liquidavam todos os membros do partido, todos os resistentes, todos os responsáveis pelo Exército Soviético e seus familiares nos fizeram melhor compreender os sentidos dos Grandes Expurgos dos anos 1937 – 1938. Nos territórios ocupados, contrarrevolucionários irredutíveis que não foram liquidados em 1937-1938 puseram-se a serviço dos hitleristas, informando-os sobre todos os bolchevistas, suas famílias, seus companheiros de luta (MARTENS, 2003, p.286-287).

Um ataque que é comumente feito à URSS é de que o povo não tinha acesso a bens de consumo. Nesse quesito, é importante não esquecer a importância da industrialização. Isso ficará ainda mais claro com a proximidade da segunda guerra. Um engenheiro americano não comunista John Scott, que trabalhou durante longos anos em uma fábrica russa, trata do curto período de gozo da população soviética:

Os efetivos do Exército Vermelho passaram de dois milhões de homens em 1939 para seis ou sete milhões na primavera de 1941. As usinas de vagões e de construções mecânicas dos Urais, da Ásia central e da Sibéria trabalhavam mais intensamente. Tudo isso absorvia o pequeno excedente de produção, do qual os operários tinham começado a beneficiar-se de 1935 a 1938 sob a forma de bicicletas, relógios de pulso, aparelhos de rádio, boa salsicharia ou outros produtos alimentícios (SCOTT *apud* MARTENS, 2003, p.71-72)

A guerra destruiu cidades, fábricas e produtos. Com o fim da guerra, o que poderia demorar anos para recuperar-se recuperou-se em três: “a produção de bens de consumo conhecia um desenvolvimento notável, com um aumento de 65%; os bens de capital conheceram um crescimento de 80% em cinco anos”. Stalin em discurso-balanço de 1946:

Presta-se uma atenção particular ao crescimento da produção dos artigos de uso corrente, para elevação do nível de vida dos trabalhadores, reduzindo-se progressivamente o preço de todas as mercadorias, assim como à criação de todos os tipos de institutos científicos de pesquisa (MARTENS, 2003, p.306).

Stalin governou por 20 anos com grande prestígio popular, tendo levado milhões ao seu enterro. Há muitos jeitos de se contar uma história. A versão que leram aqui não é a versão mais comumente divulgada e sim uma versão que vem sendo ocultada dos fatos. Versão que curiosamente era a mais aceita até 1950 e depois é deixada de lado. Deste modo, buscando expor proposições contrárias às posições dominantes em nossa sociedade, adotamos a posição daqueles que defendem uma maneira de enxergar na história os indícios das disputas atuais, totalmente vivas, investigando a forma como a história do movimento artístico do Realismo Socialista e seu contexto é contada.

2.3 Arte e Política: O Construtivismo Russo

“com as ruas como pincel nós lutamos/ com as praças como nossas paletas”.
Vladimir Maiakovski.

Como dissemos, em 2012 realizamos a pesquisa *A Arte Engajada no Currículo Brasileiro: Um estudo em escolas do ensino médio de Belo Horizonte* na qual tratamos uma importante questão que se relaciona com este trabalho: as relações entre arte e política. Nossa principal fonte de análise foi o esteta marxista Ernst Fischer.

A relação entre o homem, a arte e o social é tema central da obra de Fischer. Investigando a história da arte define que a arte e o homem são intrínsecos. Sobre a função da arte, sustenta que a arte é pensar-fazer-pensar...fazer, ou seja você tem uma ideia, executa, reflete sobre ela, assim como sua comunidade, e essa obra causa um impacto sobre essa realidade que leva a outra ação, artística ou não, pois a arte comunica, e não como ferramenta ou como se essa característica da arte a reduzisse de alguma maneira, pois a arte sempre teve uma função social, mesmo na pré-história quando animava grupos humanos nas atividades cotidianas (FISCHER, 1981):

A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para os outros homens, que existe, portanto, também primeiro para mim mesmo e, exatamente como a consciência, a linguagem só aparece com a carência, com a necessidade dos intercâmbios com outros homens (MARX & ENGELS, 2007, pag. 24-25).

O linguista Fiorin (2007) caracteriza a arte como uma forma de linguagem. Para ele, o discurso não está restrito a fala ou ao texto, pois o texto “é a manifestação de um discurso por meio de um plano de expressão” (FIORIN, 2007, p.83), e no entanto existem diversos planos de expressão, “O plano de expressão pode ser de natureza variada: verbal ou não verbal (pictórico, gestual, etc.)” (FIORIN, 2007, p. 81-82). Dessa forma, mesmo o artista pensando que não, a arte é social e não deixa de ser universal por se relacionar com a realidade, pois a arte se relaciona dialeticamente com a realidade, ela se apropria e é apropriada pela realidade, mas também intervêm sobre ela, por isso a arte é rebelde (CRISTO, 2012).

A arte, portanto, sempre se relaciona de alguma forma com a realidade na qual é produzida. As obras que fazem dessa realidade material e substrato não tem um valor menor por isso. Há um falso dilema que diz que a arte que se engaja não pode ser universal, é específica, como se a verdadeira arte tratasse apenas de valores “universais” e não de realidades. No entanto, para Fischer:

A marcha fúnebre da *Eroica* não é uma lamentação *in abstracto*, desprovida de uma significação específica: é um lamento heroico, carregado de emoção revolucionária. Não se confunde com o choro de um homem que perdeu um ente querido e nem com o pranto do cristão por Jesus crucificado: a lamentação da sinfonia de Beethoven é revolucionária e jacobina. Do mesmo modo, na Nona Sinfonia a alegria que explode no movimento coral não é *qualquer* alegria, não é a alegria *in abstracto*, mas uma alegria nascida da superação de contradições imensas, nascida da superação do desespero, assumindo uma forma de consciência infinita. E é, além disso, uma alegria que pressupõe a existência de amplas massas urbanas, uma alegria que nada tem a ver com a rústica alegria campestre, com a colheita e as danças camponesas (FISCHER, 1981, p.210).

Para ele, se examinarmos a música de Bethoven não encontraremos, portanto, as paixões e as emoções humanas “*in abstracto* e sem particularização”, mas sim “descobriremos, ao contrário, paixões altamente específicas e emoções que anteriormente, naquela particular forma de expressão, não eram conhecidas”. Dessa forma, percebemos que se trata de um debate bastante antigo e que ganha especiais contornos na Rússia revolucionária.

Com a Revolução, Lunacharsky é designado Comissário Popular para a Instrução Publica, cargo que ocupará até 1929, tendo como membro de sua equipe, entre outros, Krupskaya. O debate artístico se intensifica na Rússia voltando-se agora, com especial destaque, para as vanguardas modernistas e alguns artistas que estavam fora, como Kandinsky, retornam. Os artistas acreditavam que a arte socialista deveria refletir as grandes transformações sociais que estavam em curso e se envolveram muito também nos

programas de educação popular implantados pelo governo revolucionário. Queriam propor uma forma de arte nova, diferente de tudo que já tinha sido feito antes, assim como a Rússia agora era um país novo. Dessa forma,

Como parceira na luta pela consolidação do socialismo, a arte saiu dos estúdios, ateliês e museus e ganhou as ruas e as praças da cidade que a Revolução tinha colorido de vermelho. “We do not need a dead mausoleum of art where dead works are worshipped, but a living factory of the human spirit – in the streets, in the tramways, in the factories, workshops and worker’s homes⁸” (MAIAKOVSKI *apud*. PELLEGRINI, 2006, p. 6).

Artistas como Vladimir Maiakovski, Aleksandr Rodchenko, Lazar El Lissitzky, Kazimir Malevitch, Vladimir Tatlin, e muitos outros, discutiam os rumos da nova arte e da nova União Soviética em cafés moscovitas como o Café Pittoresque, decorado por Tatlin e desenhado por Rodchenko, ou o Café dos Poetas Futuristas, fundado, por Maiakovski. Tais artistas não só trabalhavam, como se pode ver, em diversos ramos das artes plásticas e aplicadas, como fundamentavam teoricamente suas obras. Não raro manifestos apareciam fixados nas ruas da cidade.

No Decreto nº 1 sobre a democratização das artes e no Manifesto da Federação Volante dos Futuristas, publicados na Gazeta Futuristov em março de 1918, Maiakovski, David Burljuk e Vassili Kaménski, além de convocar artistas e população a fixar poesias nas ruas, pendurar quadros nas praças e assumir as revoluções política de fevereiro e social de outubro, conclamavam os proletários à revolução do espírito (PELLEGRINI, 2006, p.5).

Na ânsia de contribuir com o novo regime, esses artistas buscavam atingir as massas, com o objetivo de manter ou ampliar as conquistas da Revolução Socialista de 1917. Deste modo, além de manifestos, cartazes e esculturas, esses artistas também se ocupavam da decoração das ruas para eventos e manifestações. Assim, por exemplo, já em 12 de abril de 1918 um decreto afirmava:

Em comemoração à Grande Revolução, que transformou a Rússia, o Conselho de Comissários do Povo dispõe: 1. Os monumentos erigidos em honra aos czares e seus servidores e que não ofereçam interesse nem histórico nem artístico deverão ser retirados das praças e ruas; em parte, serão transladados aos depósitos e em parte, aproveitados com fins utilitários [...] 2. [...] mobilizar as forças artísticas e organizar um amplo concurso de projetos de monumentos que deverão comemorar as grandes jornadas da Revolução Socialista da Rússia (LENIN, 1979, p. 293).

Dessa forma, o governo revolucionário estava em consonância com as transformações artísticas russas e europeias e, em especial, com o envolvimento popular

⁸ “Nós não precisamos de um mausoléu de arte morta, onde obras mortas são adoradas, mas sim, de uma fábrica viva do espírito humano – nas ruas, nas linhas do metrô, nas fábricas, oficinas e residências dos trabalhadores” Tradução livre.

nelas. A participação popular e a união do povo, artistas e governo em torno de um ideal revolucionário davam características próprias à cultura da revolução, por exemplo:

À diferença de outros tantos episódios históricos em que a arquitetura e arte do regime vigente visava à ostentação e à opulência, manifestadas através da riqueza e da ornamentação das obras, a corrente artística que representava o regime soviético era econômica quanto ao seu repertório formal, quanto aos materiais empregados e quanto ao emprego de ornamentação (PELLEGRINI, 2006, p.6).

Mas era sobretudo o povo quem exigia mudanças. Durante a guerra, prédios foram invadidos e saqueados, estátuas foram derrubadas e muitos tinham interesse em permanecer com essa “política” de liquidar qualquer vestígio do passado. No entanto Lenin e o governo revolucionário tiveram que se posicionar em defesa de alguns prédios e obras, lembrando que o socialismo é fruto histórico de toda a produção humana até ali e que, portanto, mesmo as representações do passado diziam respeito a história do socialismo. Já em 1918 foi fundado o Museu Hermitage abarcando os Palácios, antes pertencentes ao czar, e ampliando o acervo artístico acumulado por Catarina II. Os artistas absorviam as demandas por mudanças:

Sobre novas coisas se deve falar também com novas palavras. Necessitamos de uma nova forma de arte. A Revolução que dividiu a Rússia em duas posições, traçou uma fronteira entre a arte de direita e a de esquerda. À esquerda estamos nós, os descobridores do novo. À direita os outros que veem a arte como um meio para toda expectativa possível⁹ (MAIAKOVSKI, *apud*. FIZ, 2000, p. 202-203).

No bojo dos debates, dois movimentos artísticos ganham maior contorno, o Construtivismo e o Suprematismo. Embora muito parecidos na forma e nas investigações estéticas, o que gera em muitos textos confusão entre eles, suas motivações eram diferentes, sendo o Suprematismo mais baseado na filosofia idealista e na investigação da arte como um fim em si mesmo e o Construtivismo mais ligado ao materialismo dialético e na arte como forma de expressão e de estar/agir sobre o mundo. O Construtivismo englobava aqueles que acreditavam que os artistas deveriam servir às massas, deveriam ser compreensíveis em relação às necessidades do proletariado e usar técnicas e materiais industriais, tal era a posição de Vertov, Tatlin, Rodchenko e El Lissitzki, por exemplo. Do outro lado, o Suprematismo reunia os que viam na arte não-figurativa uma poesia pura, liberada de ideologias, como era proclamado por Malevitch, apoiado pelos irmãos Pevsner (CHILVERS, 2001). Ambos movimentos se inserem na vanguarda ideológica e

⁹ Tradução Livre.

artística revolucionária, liderada por Maiakovski e oficialmente sustentada pelo comissário para a instrução do governo de Lenin, Lunacharsky.

Ambas as tendências contavam com uma raiz em comum, o cubismo, que, desde a obra do pintor francês Paul Cézanne, rompia com a lógica da perspectiva renascentista na representação da tridimensionalidade, através da sobreposição de planos representativos dos diversos ângulos do objeto retratado. Além do cubismo, a vanguarda russa também foi fortemente influenciada pelo movimento futurista italiano, cujo precursor foi Filippo Tommaso Marinetti (PELLEGRINI, 2006, p.2).

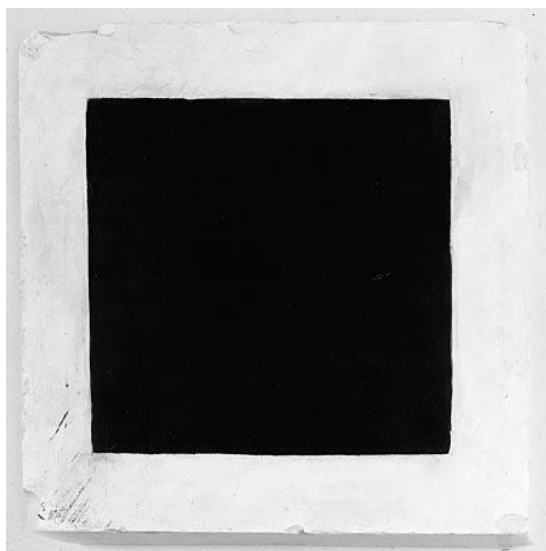


FIGURA 25 - KASEMIR MALEVITCH, QUADRADO PRETO SOBRE FUNDO BRANCO, 1915. GALERIA TRETYAKOV

Mesmo antes da revolução, em 1913, Malevitch, ainda pouco conhecido em seu meio, havia desenhado um fundo para o cenário da ópera futurista, *Vitória Sobre o Sol*. Como tema, adotou um único quadrado negro e outro branco [Figura 25]. Assim ele descreve sua obra: “Tentando desesperadamente liberar a arte... do mundo representacional, procurei refúgio na forma do quadrado” (MALEVITCH *apud*.RICKEY, 2002, p. 40).

Seu reconhecimento nos círculos da vanguarda, entretanto, só veio em 1915, por ocasião da “0.10”, exposição em Petrogrado (posteriormente chamada de Leningrado e atual São Petersburgo), divulgada como “a última exibição futurista”. Malevitch aproveitou a ocasião para anunciar a chegada da nova arte. Seu manifesto chamava-se “Do

Cubismo e Futurismo ao Suprematismo: o Novo Realismo Pictórico” (PELLEGRINI, 2006, p.3).

Já vemos aí formulado por Malevitch o princípio do Suprematismo, que acreditava na ideia de arte pura, liberada do mundo. Deste modo, apesar de surgir e se desenvolver em um ambiente revolucionário, esse movimento se proclamava não político, os artistas acreditavam que estavam fazendo arte pela arte, ou seja, arte com um fim em si mesma.

Os cartazes russos mostravam em sua estética a relevância da abstração geométrica, fundos e formas chapados e traços grossos. De acordo com o estudioso de design Barnicoat “*Sem dúvida a contribuição dos construtivistas ao design de cartazes “abstratos” foi considerável*” (BARNICOAT, 1972).

Os construtivistas, por sua vez, chegaram a geometrização cubista amparados em um princípio materialista, pois os cubistas acreditavam que a arte deveria ser conceitual e não puramente visual. Eles não pretendiam,

converter pela ilusão a tela plana em um espaço pictórico tridimensional. Na medida em que representavam objetos reais, procuravam figurá-los tal como eram conhecidos, e não segundo a aparência que tomavam num determinado momento e lugar. Assim múltiplos aspectos do objeto eram figurados simultaneamente, as formas visíveis eram analisadas e transformadas em planos geométricos, que eram recompostos segundo vários pontos de vistas simultâneos. Neste sentido, o cubismo era e dizia ser realista (CHILVERS, 2001, p. 76).

Explorar o máximo da realidade, esse era o objetivo dos construtivistas, o máximo das formas, o máximo das cores, o máximo da compreensão. Os construtivistas elogiavam as formas simples e viam na geometria - áreas uniformes de cores puras – uma objetividade própria com novos significados e novas formas. Nas artes gráficas, caracterizou-se, de forma bastante genérica, pela utilização constante de geometria, cores primárias, fotomontagem e a tipografia sem serifa.

Entre 1917 e 1921, cerca de 3000 cartazes ou pôsteres predominantemente construtivistas se proliferaram, seja na forma de composições geométricas simples – nas quais predominavam as cores vermelho e preto - de vinhetas narrativas, de colagens gráficas, ou de técnicas ainda mais complexas, como a montagem fotográfica (PELLEGRINI, 2006, p.10).

No trabalho já citado (CRISTO, 2012), questionamos a ideia de arte pela arte, utilizada pelos suprematistas, ao confrontar a arte com sua realidade histórica e social. Pois a arte querendo ou não é histórica, acontece em determinado contexto em que estão dadas as condições para que ela se desenvolva. Dessa forma, mesmo o abstracionismo carrega seus “significados”:

“Eu sentia apenas a noite dentro de mim, e foi então que concebi a nova arte, a que chamo suprematismo... o quadrado dos suprematistas... pode ser comparado aos símbolos dos homens primitivos. Sua intenção não é a de produzir ornamentos, mas de expressar sensações de ritmo” (MALEVITCH, *apud* RICEY, 2002, p. 42).

No entanto, para nós interessa mais a arte que se diz detentora de uma finalidade, de um discurso, do que a arte apenas como meio de expressão. É por essas posições que não trataremos mais a fundo do Suprematismo. No entanto, é importante salientar que mesmo não se pretendendo um movimento engajado, o Suprematismo também esteve a serviço da revolução, também buscava a nova arte, do novo sistema:

O grupo UNOVIS (a Escola da Nova Arte), capitaneado por Kasimir Malevitch, por sua vez, realizou numerosas decorações interiores e exteriores entre os anos de 1919 e 1921 na cidade de Vitebsk e suas proximidades. [...] Malevitch também contou com a colaboração de outro importante artista da época, El Lissitzky, e de seus alunos, os quais pintaram as decorações para as seções do Congresso Contra o Desemprego, realizado em 1919, também na cidade de Vitebsk, situada nas proximidades de Moscou. A obra incluía uma grande tela de mil e quinhentos metros, três edificações e o cenário para o teatro da cidade (PELLEGRINI, 2006, p.8).



FIGURA 26 - FRANCISCO GOYA, MAYA NUA, 1800. MUSEU DO PRADO.

Aqueles que defendem a suposta não politização das artes, geralmente não consideram a obra em seu tempo. Por exemplo, talvez hoje, poucos considerem a *Maya* de Goya [Figura 26] uma pintura engajada, no entanto foi uma obra engajada em seu tempo, ao questionar os limites entre nudez e erotismo que a

religião tentava impor à arte.

Analisando a história da arte percebemos mais claramente que toda arte é política no sentido de intervir de alguma forma sobre a realidade em que surge, independente da temática que aborda, se figurativa ou abstrata. E mesmo aceitando a caracterização de arte engajada como apenas a arte que visa alterar as relações de poder dentro da sociedade (CRISTO, 2012), não deixamos de observar que obras de arte que não se engajam na mudança radical da sociedade também assumem uma posição política: seja a de questionamentos ou comentários sobre a vida humana, a de revelar ou criticar aspectos antes invisíveis, ou mesmo a de apoiar ou corroborar para a manutenção do sistema.

Entretanto, este não é um debate restrito ao campo das artes. No começo do século, a corrente niilista de pensamento adquire força entre vários tipos de intelectuais. São artistas e pensadores questionadores de tudo, da sociedade capitalista e de todos seus valores, mas que, no entanto, não apresentam nenhuma alternativa, não defendem nenhuma ideia, tendendo muitas vezes a uma visão pessimista. Mas o mais importante, como assinala Fischer é que “além disso, o niilismo – afinal – não implica obrigações de qualquer espécie” (FISCHER, 1981, p.). Ou seja, ser contrário, fazer críticas e não defender nada é acima de tudo uma posição bastante cômoda:

Mas é preciso não esquecer o fato de que o niilismo ajuda muitos intelectuais rebeldes desorientados a reconciliarem-se com condições iníquas; é preciso não perder de vista o fato de que a natureza radical é frequentemente apenas uma forma dramatizada de oportunismo. (...) Tudo isso – que dizem e escrevem os niilistas – soa muito mais radical do que qualquer *Manifesto comunista* e, no entanto, só ocasionalmente a classe dominante formula alguma objeção contra semelhante “radicalismo” (FISCHER, 1989, p. 103).

Contrários à ideia de arte pela arte, e a qualquer possibilidade de neutralidade, são os Construtivistas que ficaram marcados como os artistas da Revolução. Que não só participavam ativamente dela, como também tentavam trabalhar na arte os valores revolucionários.

Um dos inovadores deste período é, sem dúvida, o artista El Lissitzky que estava interessado no uso da técnica da dupla exposição, superexposição e fotogramas. Foi o primeiro artista a utilizar a fotografia para integrar a obra que era construída, saindo um pouco do padrão existente até a época, que tinha como preferência “imposições retilíneas, dos tipos de metal e gravura, tradicionais na tecnologia de impressão.” (HURLBURT, A. Layout: O design da página impressa. São Paulo. Nobel. 1986: 29).

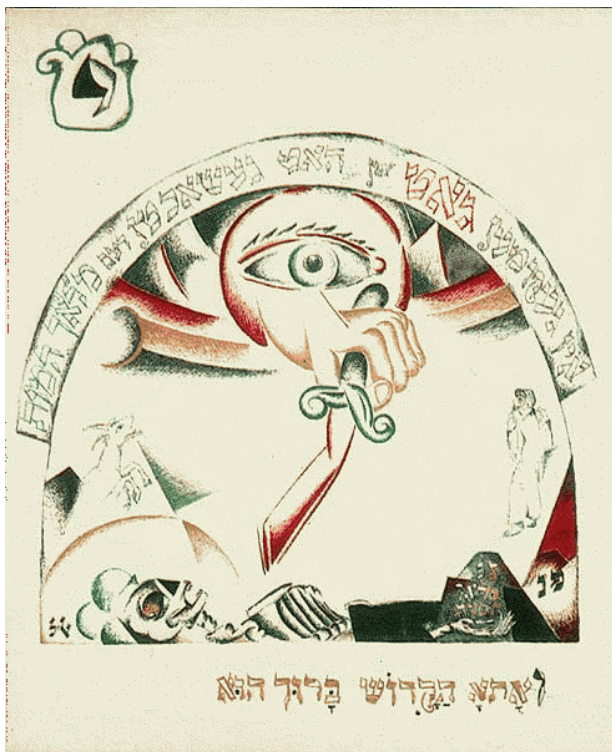


FIGURA 27 - LAZAR EL LISSITSKY, ILUSTRAÇÃO DO LIVRO HAD GADYA, 1919.

Seguindo a Revolução de Fevereiro de 1917, Lissitzky mudou-se de Moscou para Kiev, onde participou ativamente de um movimento para criar uma moderna cultura secular judaica na Rússia, pois o governo provisório havia revogado um decreto czarista que proibia a impressão de letras hebraicas e aboliu leis que barravam a cidadania dos judeus. Assim, entre 1917 e 1919, se dedicou à arte judaica, exibindo obras de artistas locais judaicos, ilustrando muitos livros infantis judeus. Em seu livro *Had gadya*, Uma Cabra, El Lissitzky mostrou uma invenção tipográfica na

qual ele integrou as letras com imagens através de um sistema de correspondência entre a cor dos personagens da história e a palavra referindo-se a eles. Nos desenhos para a página final, ele retrata a poderosa "mão de Deus" matando o anjo da morte, que usa a coroa do czar [Figura 27]. Para muitos, essa imagem representa o apoio dos Judeus à vitória dos Bolcheviques na Revolução Russa (MOMA, 2016).

O artista El Lissitzky é também um ótimo exemplo de construtivista que se empenhou em diversas áreas, como arquitetura, design de interiores, fotografia, ilustração e especialmente artes gráficas sendo vanguarda na utilização de vários recursos técnicos da fotomontagem. Seu cartaz *Foices Vermelhas Derrotam Círculos Brancos* [Figura 28] ilustra, usando apenas formas geométricas, o período da Revolução Bolchevique na qual os trabalhadores comunistas, vermelhos, derrotaram os patrões, brancos, estabelecendo um governo popular em que os trabalhadores também se tornam dono das riquezas que

produzem. Para Kandinsky: “O impacto do ângulo de um triângulo sobre um círculo produz um efeito em nada menos poderoso do que o produzido pelo dedo de Deus tocando Adão em Michelangelo” (KANDINSKI *apud* RICHIEY, 2002, p. 43). Assim como El Lissitzky, a maioria dos artistas soviéticos tinham a características de serem artistas totais, como observa Pellegrini:



FIGURA 28 - LAZAR EL LISSITSKY, FOICES VERMELHAS DERROTAM CÍRCULOS BRANCOS, 1920.

A referência a uma obra da Itália dos cinquecento no trecho atribuído a Wassily Kandinski pode remeter à reflexão acerca do artista total. Afora a temática abordada e a linguagem formal adotada pelos vanguardistas russos, seu perfil em muito se assemelha ao dos grandes nomes do Renascimento ou do Maneirismo italiano. Aristas totais, poetas, pintores, escultores, arquitetos. Como soldados da revolução, os grandes nomes da vanguarda russa entregavam-se inteiramente a traduzir o ideal socialista na forma de arte (PELLEGRINI, 2006, p.11).



FIGURA 29 - LAZAR EL LISSITSKY, "PROUN" TRIDIMENSIONAL (1923) INSTALADO NO MAM DE PARIS. RECONSTRUÇÃO DE 1965.

Da mesma forma como fizeram os renascentistas com os ideais da recém-surgida burguesia, os construtivistas se pretenderam interpretes dos ideais revolucionários. O artista total El Lissitzky, por exemplo, buscava mostrar a totalidade da arte, que não precisa ter diferenças tão rígidas entre si, entre as artes plásticas, design de interiores e arquitetura, por exemplo, assim surgem os Prouns [Figura 29]: “O próprio Lissitzky havia criado o termo

“Proun”, derivado de “pro-unovis”, ou seja, “Para a Escola da Nova Arte”. A palavra indicava uma estação transitória situada entre pintura e arquitetura” (PELLEGRINI, 2006, p.13).

O artista Aleksandr Rodchenko por exemplo, já em 1910 projetou um quiosque-tribuna de propaganda socialista seguindo um novo estilo que relacionava arquitetura, design e artes gráficas. Em 1924 Rodchenko produziu o interior do pavilhão projetado pelo arquiteto Konstantin Melnikov para Exposição de Artes Decorativas de Paris no ano seguinte, “que contava com o típico mobiliário produtivista leve, inclusive um conjunto em forma de tabuleiro de xadrez, dialeticamente vermelho e negro, que consistia em uma mesa e duas cadeiras” (FRAMPTON *apud* PELLEGRINI, 2006, p.14). No entanto,

Ao lado de Malevitch, Tatlin era o artista mais conhecido da vanguarda russa, ainda que ambos fossem considerados inimigos profissionais e nunca fossem vistos juntos. Enquanto o primeiro fundamentava sua obra na exploração de composições geométricas, o segundo acreditava que o “produto” era o objetivo principal a ser buscado e rechaçava a mera busca pela combinação de cores e formas. Malevitch, portanto, representava a corrente suprematista. Tatlin, por sua vez, o “construtivismo” propriamente dito (PELLEGRINI, 2006, p.9).



FIGURA 30 - TATLIN COM UM ASSISTENTE EM FRENTE A MAQUETE DO MONUMENTO À III INTERNACIONAL, 1920, PETROGRADO.

Deste modo, o Construtivismo russo foi um movimento estético-político com grande influência do materialismo dialético. Ele negava uma "arte pura", procurou abolir a ideia de que a arte é um elemento especial da criação humana, separada do mundo cotidiano. Os artistas construtivistas acreditavam que a arte atribui a si mesma uma tarefa de peso, a de organizar a vida, e não de decorá-la. A pintura de cavalete foi, por conseguinte, abolida por eles. Em seu âmago, o Construtivismo tinha a convicção de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia

arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação: “dentre as principais obras que percorreram as cidades russas no período pós-revolução, deve ser destacado o Monumento a III Internacional, de Vladimir Tatlin.” [Figura 30] (PELLEGRINI, 2006, p.9), desenhado pelo artista em 1920:

Contaria com 400m de altura. A estrutura, metálica, se organizaria em duas helicoidais entrelaçadas, as quais estariam fixadas e sustentadas por uma diagonal de aproximadamente 45 graus de inclinação. No interior da estrutura, que lembra a figura de um cone irregular, estariam suspensos quatro diferentes volumes platônicos, os quais girariam em distintas velocidades de acordo com a atividade abrigada. Uma volta por ano para o cilindro (legislação); uma por mês para a pirâmide (administração); uma por dia para o segundo cilindro (informação), enquanto, por último, a semiesfera (projeção cinemática) se deslocaria provavelmente na razão de uma volta por hora (PELLEGRINI, 2006, p.9).

Os artistas construtivistas buscavam a fabricação de coisas socialmente úteis e acreditavam que a direção materialista de suas obras desvendaria as qualidades e a expressividade inatas dos materiais, sobre o Monumento a III Internacional afirmavam: “Este monumento está construído em ferro, vidro e revolução” (SKLOVSKI *apud* FIZ, 2000, p. 215). Eles procuravam elaborar uma “síntese entre pintura, escultura, arquitetura e a combinação dos materiais popularizados pela revolução industrial e pela era mecanicista, o ferro e o vidro. Uma síntese das artes e das inquietações vanguardistas daquele momento” (PELLEGRINI, 2006, p.9).

O Construtivismo rompia não só com o ilusionismo renascentista, mas também com a mística dos sentidos, com a metafísica e a espiritualidade na pintura própria de Malevich, de Kandinsky e de Mondrian. A pintura-objeto de Rodchenko, além de ser a negação do significado e da expressão, coloca em evidência os materiais e procedimentos pictóricos que se tornaram invisíveis com a ditadura da representação. Em seu trabalho, a cor vem a ser conteúdo: "A falta do objeto - nos diz Rodchenko - cultivou a cor como o que é, se ocupou de sua elaboração, de seu estado, ao deixar todo o processo a descoberto" (CHWAST, 1988, p. 90).

Ou seja, o trabalho para o artista é um processo altamente consciente e racional um processo ao fim do qual resulta uma obra de arte como realidade dominada, e não - de modo algum – um estado de inspiração embriagante.

A arte tornou-se instrumento de transformação social, participando da reconstrução do modo de vida e da “revolucionarização” da consciência do povo, desejando satisfazer as necessidades materiais e sintetizar os sentimentos do proletariado revolucionário. Para Tatlin, a arte deveria fabricar coisas para a vida do povo, como antes fabricava para o luxo dos ricos (CHWAST, 1988). O objetivo, portanto, não era apenas a arte política, mas a socialização da arte. Sua busca pela socialização da arte estava conectada com os anseios revolucionários de estender os ganhos da revolução à

diversidade da população russa. O Monumento a III Internacional, por exemplo, cujo o projeto monumental nunca chegou a ser construído, viajou pela Rússia:

Um modelo em escala reduzida do projeto foi levado a diversos locais a fim de proclamar e manifestar a união entre formas artísticas e intenções utilitárias. Passível de ser montada e desmontada com relativa rapidez, a torre se tornou um estandarte portátil da revolução e passou a figurar, inclusive, na capa das revistas e páginas dos jornais da época. Entre 1 e 8 de novembro de 1920, a maquete do monumento permaneceu exposta na mesma sala onde foi montada, mas no final do mesmo mês, partiu para Moscou [...] Na exposição de artes decorativas de Paris de 1925, a torre figurou no pavilhão construído pelo russo Melnikov (PELLEGRINI, 2006, p.10).

Dessa forma os artistas desejavam também contribuir para a revolução impulsionando a formação do homem novo, o homem socialista, forjado nas condições materiais proporcionadas pelo novo sistema e também liberado dos antigos valores burgueses e feudais, pois de acordo com o que defendiam Marx e Engels:

Uma ampla transformação dos homens se faz necessária para a criação em massa dessa consciência comunista, como também para levar a bom termo a própria coisa; ora uma tal transformação só se pode operar por um movimento prático, por uma *revolução*; esta revolução não se faz somente necessária, portanto, só por ser o único meio de derrubar a classe *dominante*, ela é igualmente necessária porque somente uma revolução permitirá que a classe *que derruba a outra* varra toda a podridão do velho sistema e se torne apta a fundar a sociedade sobre bases novas (MARX & ENGELS, 2007, p. 86).

Alguns críticos veem no construtivismo a base do concretismo brasileiro (LEIRNER, AMARAL, MILLIET, 1998). De acordo com eles, os construtivistas influenciariam já na década de 30 artistas como Patrícia Galvão, Oswald de Andrade e o crítico Mário Pedrosa. Sem dúvida, o construtivismo teve influência em todo o mundo principalmente através da Escola Bauhaus, onde muitos construtivistas lecionaram, influenciando de forma especial o neoplasticismo holandês.

O Realismo Socialista surge de todas as preocupações construtivistas acrescidas, em especial por Gorki, que vinha debatendo a algum tempo com outros artistas e revolucionários, uma importante preocupação: até que ponto as vanguardas realmente dialogam com a massa? Em especial no início do séc. XX em que a maior parte da população russa era analfabeta e rural? Será que a arte revolucionária não poderia estar mais próxima das representações culturais desse público? Da arte que eles reconheciam, admiravam? Assim, o Realismo Socialista volta a figuração, mas uma figuração estilizada, carregando e desenvolvendo os valores e técnicas construtivistas.

3 O REALISMO SOCIALISTA

A partir de agora trataremos de alguns pontos que caracterizam o Realismo Socialista, a “Figuração X Abstração ou o Problema da Arte e do grande público” que tratará dos questionamentos que levaram à transição do Construtivismo ao Realismo Socialista, e a polêmica “A “destruição stalinista” e a censura” que tratará do contexto histórico, do considerado período áureo do Realismo Socialista, dos anos 30 aos anos 50. No último subcapítulo, “Estratégias Pedagógicas do Realismo Socialista”, tentaremos sintetizar algumas das estratégias adotadas pelos artistas do movimento, para fazer de suas obras realmente populares e participantes do processo de construção do homem novo.

3.1 Figuração X Abstração ou o Problema da Arte e do grande público

“O realismo supõe, a meu ver, além da fidelidade aos pormenores, a reprodução exata de caracteres típicos em circunstâncias típicas”
Friedrich Engels, *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*

“A arte deve ser compreensível para as massas”
Lenin, p.17

O Problema da Arte e do Grande público é uma das grandes questões da arte contemporânea (FABRIS 2010, PEIXOTO 2003). Ferreira Gullar caracteriza o período contemporâneo como “morte da arte” e questiona uma produção artística que necessita da legitimação do espaço museológico para existir (GULLAR 1982). Assim, a sociedade capitalista tem colocado para o artista um grade dilema:

O enclausuramento da arte em espaços específicos, o desenvolvimento de códigos ritualísticos sofisticados, a formação de um quadro de *experts* – do produtor ao vendedor, passando pelos críticos de arte e professores –, que alimenta a gama das inúmeras intermediações para o acesso à produção e ao consumo da arte, todo esse conjunto de fatores gera e preserva a aura de *grande arte* – desconhecida pela maioria e valiosa como mercadoria (PEIXOTO, 2003, pag. 94).

Para Fischer, “uma arte que porventura ignore as necessidades das massas e se sinta glorificada de ser entendida apenas por poucos apreciadores selecionados é uma arte que abre caminho para o rebotalho produzido pela indústria do entretenimento” (FISCHER, 1989, p.118). Assim, “o problema principal da arte do nosso tempo, em que estala por todas as juntas a armadura do capitalismo, é criar uma ponte nova entre o povo e o artista - e por povo entenda-se todo mundo, todos os não-artistas” (CALLADO In FISCHER, 1989, p.9). O mesmo dilema se colocava para os revolucionários soviéticos durante a coletivização do campo.

Com a revolução, os grandes centros urbanos como São Petersburgo, Moscou, Baku, entre outros, foram os mais impactados e já passaram por importantes transformações devido à presença das indústrias nessas cidades. Mas a grande maioria da Rússia, um dos países mais extensos do mundo, vivia sobre um regime agrário. No campo as transformações demoraram para ocorrer e a população ainda permanecia analfabeta.

O que isso significava para a consciência de boa parte da população fica claro no exemplo da reação dos camponeses à proposta de coletivização do Estado, os Kholkoses, para substituir o sistema opressor antigo, os Kulaks, que funcionavam como mini feudos. Para se ter uma ideia 25.000 militantes foram designados para essa tarefa:

Eles tiveram, antes de tudo, de enfrentar a arma terrível dos rumores e das calúnias, conhecida como “a agitação própria dos kulaks”. A massa camponesa analfabeta vivia em condições bárbaras, submetida à influência dos “popes” (sacerdotes do rito grego), podia ser facilmente manipulada. O “pope” pretendia que o reino do anticristo chegasse. O kulak acrescentava que aquele que entrasse no kolkhose fazia um pacto com o anticristo (MARTENS, 2003, p.95).

Assim, “entre os 25.000, numerosos foram aqueles que foram agredidos e espancados. Várias dezenas foram assassinados, mortos a bala ou a machadadas pelos kulaks” (MARTENS, 2003, p.95). Dessa forma, é possível perceber que definitivamente não se tratou de uma conscientização que se deu apenas no campo do debate de ideias. A revolução encontrou no campo alguns de seus grandes inimigos e teve que combatê-los de armas em punho.

A autoridade do kulak apoiava-se em grande parte no atraso cultural, no analfabetismo, na superstição, nas crenças religiosas medievais da grande massa de camponeses. Assim, sua arma mais terrível e mais difícil de contrariar era o rumor, a mistificação (MARTENS, 2003, p.95).

Agora imaginem que nesse cenário as obras de arte e os cartazes que chegavam com os revolucionários traziam uma linguagem de vanguarda, formas geométricas, etc. O que essas obras representavam de fato para esses russos? Sem falar, que no campo era onde a disputa pelas consciências foi mais feroz e onde a imagem tinha um peso decisivo uma vez que a esmagadora maioria não dominava ainda a palavra.

Num país fortemente marcado por tensões ideológicas e paixões partidárias, as linguagens realistas, que haviam se afirmado nas décadas de 1920 e 1930, ganham um novo impulso graças à ideia de uma “arte de testemunho” e à busca de uma “linguagem inteligível” (NEGRI, 1994, p. 95) e de uma expressão francamente política (FABRIS, 2010, p.312).

Essa citação é interessante, pois apesar de parecer tratar-se da URSS, trata da França no mesmo período. Reafirmando assim a questão já colocada no primeiro capítulo de que o debate entre o abstracionismo e a figuração na arte não foi exclusividade da

revolução. O artigo de Annateresa Fabris, *Realismo versus Formalismo: um debate ideológico*, é uma prova da amplitude desse debate, focando os contextos francês e brasileiro (FABRIS, 2010).

Por exemplo, a volta de Picasso para um trabalho mais figurativo após suas experimentações no cubismo não é tratada nos livros de arte como um retrocesso, enquanto que esse mesmo movimento, “abandonou o quadrado, o círculo e a cruz e passou, então, a desenhar as linhas do rosto e outros “ornamentos” em suas obras” (PELLEGRINI, 2006, p.15), por parte de Malevitch é muito criticado e atribuído ao “terror” revolucionário. Fabris (2010) considera “emblemático” o caso do pintor francês André Fougeron que também rompe com as vanguardas por questões políticas.

A adesão de Fougeron ao programa cultural do partido, que faz com que se volte para um público de origem popular, pode ser exemplificada com a resposta que dará aos detratores de Homenagem a André Houillier (1949). Celebração de um militante comunista agredido e morto pela polícia enquanto colava cartazes antibélicos, o quadro fora mal recebido pela crítica. Opondo a uma crítica “de classe” a crítica “da classe”, o pintor estabelece uma linha de continuidade entre povo e partido, ao afirmar: “Agora existe a crítica do povo: a crítica da direção do partido” (FABRIS, 2010, p. 314-315).

Essa afirmação de Fougeron diz ainda mais do que revela Fabris. Essa fala revela, já na década de 30, a crítica da separação entre arte e grande público. Assim Fougeron opõe a arte dos críticos de arte, dos círculos artísticos, da elite cultural à arte que o povo aprecia, afirmando não só o povo como crítico de direito da arte, mas também que o contato com o povo é que dá valor à arte.

Nessa fala de Fougeron, também é possível percebermos o sentido de Realismo Socialista de que trata Fischer, não como um estilo apenas, mas sim como uma tomada de posição do artista.

Essa opção de Fougeron não pode ser dissociada de sua biografia. Filho de um pedreiro, trabalha, a princípio, como metalúrgico nas fábricas de automóveis da Renault e da Rosengart. Em 1939, filia-se ao PCF. No fim do ano seguinte, participa da Resistência (EGBERT *apud* FABRIS, 2010, p.314).

Ou seja, mais do que aderir a arte do povo como um terceiro, Fougeron aderiu a linguagem dos seus. Stalin, também tinha origens populares. Jossif Vissarionovitch Djughashvili era um menino georgiano, da cidade de Gori, de origem pobre, neto de servos e filho de camponeses pobres analfabetos. Seu pai era sapateiro, assim como o pai do revolucionário brasileiro Carlos Lamarca, e por isso era diferente da grande maioria dos dirigentes do partido, considerados grandes intelectuais. Por isso Stalin foi e é alvo muitas vezes de preconceitos comumente lançados à classe operária e pobre: burro, bronco,

grosseiro etc. Esse preconceito está evidente, por exemplo, no livro de um de seus muitos críticos, Abdurakhman Avtorkhanov:

O que caracteriza o exército de sua Majestade britânica é que à sua frente não poderia haver agentes da Scotland Yard (alusão ao papel da Segurança do Estado da URSS). Quanto aos sapateiros (alusão ao pai de Stalin), não lhes admite se não nos depósitos de inteligência e, ainda, sem carteira do partido (MARTENS, 2003, p. 219).

Essa citação demonstra o preconceito com os pobres que é também muito nítido no campo da grande arte “indicadora de um tipo de obra já agora denominada *arte erudita*, diferenciada da *arte popular*, obviamente, desmerecedora do *status*” (PEIXOTO, 2003, pag. 94). Stalin, aos 15 anos já se engajou nos círculos marxistas e terminou por galgar altos postos no Comitê Central formado por grandes intelectuais. Foi Comissário do Povo para os Assuntos da Nacionalidade, pois como georgiano tinha grande preocupação com a convivência cultural dos diversos povos que compunham a URSS frente a grande Rússia e com a perpetuação dos idiomas não russos. Não escreveu textos específicos de arte, mas escreveu vários outros sobre o leninismo, o materialismo dialético e até sobre linguística.

No entanto, nunca se livrou da pecha de ignorante e bronco, que um homem com as origens dele está acostumado a lidar. Assim, ignorando todas as discussões internacionais sobre o tema, o Realismo Socialista é muitas vezes considerado um capricho de sua ignorância. Com o acirramento das tensões ideológicas esses adjetivos passaram a ser amplamente repetidos por Trotsky no interior e espalhados pela mídia burguesa pelo mundo.

Assim, essa crítica à volta à figuração é também uma forma de preconceito com o povo, com a expressão popular, ao colocar a linguagem figurativa, dos incultos e ignorantes, “abaixo” da linguagem abstrata dos cultos, sensíveis e intelectuais. Esse preconceito com o povo existia até mesmo dentro do Partido Comunista:

OS TEÓRICOS e os chefes de partidos que conhecem a história dos povos e que estudaram detalhadamente, do princípio ao fim, a das revoluções, as vezes padecem de uma enfermidade indecorosa. Esta enfermidade é o temor às massas, a falta de fé no poder criador das massas, o que, às vezes, origina nos chefes certo aristocratismo em relação as massas pouco iniciadas na história das revoluções, mas destinadas a destruir o velho e construir o novo (STALIN, 1924, s.p.).

Assim, “Trotski afirma que o campesinato é caracterizado pela “barbárie política, falta de maturidade social e de caráter e pelo atraso mental. Não há nada que seja susceptível de fornecer, para uma política proletária coerente e ativa, uma base na qual se possa confiar” (MARTENS, 2003, p.54). No entanto, a linha do partido seguia firme

acreditando no contrário, de que o povo do campo também não se furtaria à criação de uma sociedade mais justa e de que a coletivização se realizaria:

Lenin rejeitou o argumento avançado pelos mencheviques segundo o qual a população camponesa era muito bárbara e culturalmente muito atrasada para compreender o socialismo. Agora, dizia Lenin, que temos o poder do proletariado, “o que pode nos impedir de realizar com este povo ‘bárbaro’ uma verdadeira revolução cultural?” (MARTENS, 2003, p.54).

Esse era o contexto soviético. Na França, o aparecimento das vanguardas artísticas em um momento de forte engajamento político, incentivado pelas conquistas da Revolução Socialista, também traziam o desejo de aproximar a arte do povo.

Waldemar George, crítico de *Le Littéraire* (Figaro), delineia um programa para a arte francesa, alicerçado em categorias tradicionais – defesa dos “direitos individuais do homem”, de “sua dignidade, seu encanto e seu valor”; volta às realidades concretas; recuperação de suas “virtudes originais: um amor pelas coisas e pelo trabalho bem feito, um espírito de observação e um espírito crítico” (NEGRI, 1994, p. 95; GUILBAUT, 1983, pp. 128-129 *apud* FABRIS 2010, p.313).

Waldemar George então combate o elitismo da arte defendendo o encanto do povo, não só de suas formas de representar, mas do encanto de representa-lo e do valor do espírito crítico. O brasileiro Oscar Niemeyer também escreve em diferentes termos a sua defesa: “É a natureza que conta, perversa, implacável. Se essa posição realista nos entristece, Ela nos garante, por outro lado, a Modéstia que a fragilidade do ser humano E as nossas pobres vidas justificam” (NIEMEYER, 2004, p.46). Assim ele expõe que afirmar a determinação material sobre as ideias, que afirmar o realismo, não limita a arte, pois o humano, ser material, e suas pobres, finitas, vidas, já são material infindável, já justificam a existência da arte.

De acordo com Stalin, Lenin era um homem que enxergava com sensibilidade assombrosa a beleza da condição humana e a força criativa que emana do povo,

Dai seu desprezo para com todos os que se comportavam de uma maneira altiva com as massas e tentavam instruí-las por meio de livros. É por isto que Lenin repetia incansavelmente que era preciso aprender com as massas, compreender o sentido de suas ações, estudar atentamente a experiência prática de sua luta (STALIN, 1924, s.p.).

Essa confiança, não era compreendida e partilhada por alguns de seus companheiros face o encontro com o camponês russo. Por exemplo, é comum hoje entre os comunistas se ouvirem como piadas as falas de que “comunista come criancinhas”, “no socialismo várias famílias terão que dividir a mesma casa ou apartamento” entre outras, no entanto, nos anos de 1928 e 1929, no início da coletivização, esses boatos corriam como verdade por todo o imenso território soviético:

No kolkhose, mulheres e crianças serão coletivizadas. No kolkhose, todo mundo dormirá sob um enorme cobertor comum. O governo bolchevique obrigará as mulheres a cortar seus cabelos para exportação. Os bolcheviques marcarão as mulheres nas fronteiras para identificação. Eles russificarão as populações locais. Muitas outras “informações” terríficas circulavam. Nos kolkhoses, uma máquina especial queimaria os velhos para que eles não comessem trigo. As crianças seriam arrancadas de seus pais para serem enviadas às creches. Quatro mil jovens mulheres seriam enviadas para a China, para pagar a estrada de ferro oriental chinesa. Os kolkhosianos seriam os primeiros enviados à guerra. Os crentes foram informados da vinda próxima do anticristo e do fim do mundo em dois anos (MARTENS, 2003, p.102).

O poder dessa campanha não pode ser subestimado. Em um contexto muito mais recente, a revolução cubana na década de 60, a igreja católica teve sucesso em tirar 14 mil crianças cubanas de suas temerosas famílias e enviá-las aos EUA, numa ação que ficou conhecida como Operação Peter Pan. As famílias nunca mais viram seus filhos de novo (MORAIS, 2011). Na Rússia, nesse contexto tenso, em que os kulacks colocavam o povo contra o partido, trotskistas e outros contrarrevolucionários se infiltravam na direção dos kolkhoses com o objetivo de boicotá-los. O partido acreditava que a solução para esses problemas estava na educação:

A construção dos kolkhoses é impensável sem uma melhoria consequente dos padrões culturais do povo kolkhosiano [...] O que era preciso fazer: lançar campanhas de alfabetização, criar bibliotecas, organizar a formação para os kolkhosianos e cursos por correspondência, realizar a escolarização dos jovens e a difusão maciça de conhecimentos agrícolas, a intensificação do trabalho cultural e político entre as mulheres e a organização de creches e cozinhas públicas para lhes facilitar a vida, construir estradas e centros culturais, introduzir no campo o rádio e o cinema, os serviços de telefone e do correio, publicar uma imprensa geral e uma imprensa especializada destinada aos camponeses etc. (MARTENS, 2003, p.102).

Assim, a arte revolucionária precisava dialogar com o povo do campo. Os círculos realistas passam a ter muita importância nessas localidades. Além da AKRR, que estudamos no primeiro capítulo, outros círculos surgiram:

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 (SILVA, 2008, p.13).

Todos os esforços deveriam ser feitos para conscientizar o povo camponês sobre a revolução. “Lenin formulou assim as três tarefas para edificar a sociedade socialista: organizar cooperativas camponesas e lançar uma revolução cultural, alfabetizar as massas camponesas, elevar o nível técnico e científico da população” (MARTENS, 2003, p.54). Nesse contexto, a alfabetização foi obra dos próprios operários revolucionários:

O operário tornou-se também mestre-escola. Ele ensinava os conhecimentos técnicos. Frequentemente, devia fazer a contabilidade, formando, ao mesmo tempo, no trabalho, jovens contadores. Dava cursos políticos e agrícolas elementares. Com frequência, ocupava-se da alfabetização. A contribuição dos 25.000 para a coletivização foi enorme. Nos anos 20, “pobreza, analfabetismo e predisposição crônica para a fome periódica caracterizavam em grande parte a paisagem rural (MARTENS, 2003, p.96).

E se, como afirmava Fischer, “no derradeiro mundo burguês, a arte é encarada como uma espécie de “hobby”, uma distração que não merece a atenção das pessoas ocupadas com assuntos sérios, tais como política e negócios” (FISCHER, 1989, p.234), no socialismo era exatamente o contrário. Essas experiências davam mais calor às diversas discussões que ocorriam em seminários, exposições etc. para tratar da arte após a revolução. O próprio grupo OST surge de uma dessas discussões:

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” (SILVA, 2008, p.13).

E que exigências eram essas? Era preciso fazer a revolução chegar a todo país. Os esforços que tiveram que ser realizados para a revolução russa industrializar e coletivizar o campo do país europeu mais atrasado da época, são alvo de muitas críticas, mas obtiveram grande sucesso. “Em 1930, o conjunto do setor coletivo (kolkhoses, sovkhoses e lotes individuais dos kholkoses) realizou 28,4% da produção agrícola bruta, contra 7,6% no ano precedente” (MARTENS, 2003, p.116). Assim, “Uma população camponesa passando de 120 a 132 milhões de pessoas, entre 1926 e 1940, pôde alimentar uma população urbana que passou de 26,3 para 61 milhões no mesmo período” (MARTENS, 2003, p.123).

Um dos críticos ferozes da coletivização e industrialização do campo era Trotsky, que depois de expulso da URSS assumiu quase sistematicamente uma postura contrária às posições do partido. As críticas de Trotsky baseavam-se no descontentamento de alguns camponeses:

Já em fevereiro de 1930, ele denunciava a coletivização e a deskulakização como uma “aventura burocrática”. A tentativa de estabelecer o socialismo num só país, sobre a base do equipamento do camponês atrasado, estava condenada ao fracasso, dizia ele. Em março, Trotski falava do “caráter utópico e reacionário de uma coletivização em 100%”. “A organização forçada das grandes fazendas coletivas sem base tecnológica indispensável para assegurar sua superioridade sobre as pequenas fazendas” era uma utopia reacionária. “Os kholkoses”, profetizava ele, “vão afundar-se enquanto esperam a base técnica”. Estas críticas de Trotski, que pretendia representar “a esquerda”, não se distinguem em nada daquelas lançadas pelos oportunistas de direita (MARTENS, 2003, p.115).

No entanto, como apontou Martens de forma irônica as “profecias” de Trotsky não se realizaram e a coletivização com seus erros e acertos ocorreu. Como vimos, ao contrário do que pensava Trotsky, os esforços de industrialização conseguiram disponibilizar os avanços técnicos necessários no campo:

No início de 1929, a URSS rural contava 18.000 tratores calculados em unidades de 15 cavalos, 700 caminhões e duas (2!) ceifadeiras. No começo de 1933, havia 148.000 tratores. 14.000 caminhões e outro tanto de ceifadeiras. No começo da guerra, em 1941, os kolkhoses e sovkhoses utilizavam 648.000 tratores (sempre em unidades de 15 cv), 228.000 caminhões e 182.000 ceifadeiras (MARTENS, 2003, p.122).

Dessa forma, com esforços tão hercúleos sendo feitos, é possível compreender o porquê do pessimismo de Trotsky ter sido tão condenado na URSS. Na arte, o mesmo choque irá ocorrer entre os partidários da figuração, otimistas, e os novos críticos do regime, apoiadores da abstração. Esse debate reverberará por todo o mundo, como podemos ver nessa fala de Sérgio Millet no Brasil:

Quando tudo se esforça por construir em torno de nós, é um crime contra o homem e contra a sociedade (no sentido sociológico) permanecer em companhia dos masorqueiros das artes plásticas. Se combatemos o individualismo da tela destinada ao burguês, da tela-divertimento, da tela-reposo do espírito, com função decorativa, sem pretensões ideológicas, religiosas ou outras, se vivemos a reivindicar o direito ao painel, à pintura mural, num esforço para voltar a uma arte honesta, sem requintes, direta e expressiva, como podemos, concomitantemente, criar um esoterismo de superelites? (MILLET *apud* GONÇALVES, 1992, p.119-120).

No entanto, as críticas ao crime do pessimismo diante do esforço da construção de algo novo, não foram completamente ignoradas. As próprias críticas de Trotsky foram incorporadas, uma vez que o próprio Stalin já em 1924 escrevia sobre o risco da burocratização, que ele chamava de “aristocratismo”:

O temor de que os elementos se desencadeiem, de que as massas «possam demolir demais», o desejo de representar o papel de amos, esforçando-se em instruir as massas por meio de livros, mas sem o desejo de instruir-se junto a estas massas, este é o futuro de tal aristocratismo (STALIN, 1924, s.p.).

Assim, ao contrário do que pensava Trotsky lá no exílio, a coletivização serviu também como diagnóstico não só da mentalidade do camponês, mas também da burocratização dos setores do partido que se assumiam como direções regionais. Assim o partido buscou, não incentivar a burocratização, mas combatê-la:

E sobre isso a resolução de 5 de janeiro de 1930 diz: “O Comitê Central coloca em guarda muito seriamente as organizações do partido contra uma direção do movimento kolkhosiano “por decreto”, pelo alto: isto poderia fazer aparecer o perigo de substituir a emulação socialista autêntica na organização dos kolkhoses por uma forma de simular a coletivização”. (MARTENS, 2003, p.103)

Assim a educação do camponês era um componente não só da luta cultural no campo, mas também da luta política, uma vez que uma maior atuação política dos camponeses seria também o melhor remédio contra a burocratização.

Como dissemos, o Realismo nunca parou na Rússia. No entanto, há divergências com relação ao início do Realismo Socialista enquanto movimento. Para Silva (2008), com o fim da Guerra Civil em 1921 já começa o declínio das vanguardas na arte russa e a partir de 1934, o Realismo Socialista se estabelece como tal. Para Pellegrini (2006) “o concurso do Palácio dos Soviets, em 1931, sacramentou o fim do movimento [construtivista], uma vez que preteriu todos os projetos modernistas em prol de um edifício figurativo, planejado por Boris Iofan” (PELLEGRINI, 2006, p.6) e a partir daí o Realismo Socialista que já estava proliferando nas artes plásticas e na pintura se estabelece de vez. Já para Andrade (2010) o marco é o primeiro congresso da União Nacional de Escritores Soviéticos em 1934, a partir do qual o Realismo Socialista se estabeleceria definitivamente.

Assim, para Silva (2008) os círculos de pintores realistas que surgiram após a revolução, forneceram o “alicerce para o programa instituído em 1934” (SILVA, 2008, p.5), ou seja, para ele os quadros da AKRR que estudamos no primeiro capítulo, apesar de carregarem todos os “traços” do RS, ainda não era Realismo Socialista. No entanto, a existência desses círculos mostrava que entre os artistas havia já a preocupação em estabelecer uma expressão mais próxima ao povo. Silva (2008) mesmo demonstra que no início os debates e seminários não estavam a favor dessa posição: “No geral, a crítica soviética era sempre mordaz e detratora em relação à arte da AKRR” (SILVA, 2008, p.11). No entanto,

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 fruíam com naturalidade a arte que visualizavam (SILVA, 2008, p.6).

É lógico que não se reduzia o debate artístico a uma questão de “preferências”, o proletariado russo estava escrevendo sua história revolucionária, ciente de sua história até ali, uma história de opressão, inclusive simbólica e cultural. Assim, com o passar dos anos e o avanço da revolução e das discussões artísticas, muitos construtivistas se unem a outros artistas organizados pelo escritor Máximo Gorki para debater sobre a importância de massificar a arte, pois para esses artistas não bastava apenas serem admirados em galerias por uma pequena elite cultural como acontece hoje, eles queriam falar

diretamente ao povo, mesmo aqueles que ainda não haviam sido alcançados por todos os avanços da revolução. Dessa forma surge o movimento Realismo Socialista nas artes visuais e na literatura.

Em seu discurso na sessão inaugural do I Congresso de escritores soviéticos, no dia 17 de agosto de 1934, Gorki expõe a ação das massas, em última instância, como a organizadora fundamental da cultura, a criadora de todas as ideias que formam a base da arte e da ciência: “o Realismo Socialista, afirma sua existência como atividade, como criação, e seu objetivo primordial consiste em desenvolver as habilidades do homem para que triunfe sobre a natureza” (GORKI & ZHDANOV, 1968, p.7). Assim, com o estabelecimento do Realismo Socialista,

as manifestações artísticas que, a partir de então, tornar-se-iam soviéticas, passaram a dialogar com uma população majoritariamente analfabeta (apenas 21% sabia ler e escrever, ou seja, havia mais de 100 milhões de nãoalfabetizados), que carecia, de saúde, comida, educação e dignidade (PELLEGRINI, 2006, p. 4).

Em 1945, um crítico já expunha, no prefácio de um catálogo para uma exposição de artistas cearenses no Rio, como essa tomada de posição dos artistas soviéticos influenciou inclusive na arte brasileira:

Acreditando que a observação da natureza seria suficiente para libertar a pintura brasileira dos cânones acadêmicos, o crítico evoca o exemplo mexicano e formula uma pergunta, à qual ele próprio responde: “De que vale quebrarmos a cabeça com procuras abstratas e intelectualizadas de uma pintura blasée, quando nem exploramos ainda a plástica viva da nossa gente? Para destruir o academismo ou o cerebralismo, basta olhar o povo brasileiro” (FABRIS, 2010, p.319).

Assim, ficam expressos os principais argumentos na defesa do Realismo: o respeito e o desejo de absorção das representações estéticas populares e a vontade de reaproximar a arte do grande público. Havia também algumas críticas em relação ao abstracionismo, como as expostas pelo crítico e artista brasileiro Sérgio Millet:

o temor de que a abstração se perca no cerebralismo, na obediência estrita à “doutrina em prejuízo da obra de arte, a expensas da capacidade criadora”. Ao afirmar que a obra abstrata “para ser boa, precisa ser plástica e não apenas cerebral”, o crítico explicita os pressupostos que embasam sua visão da arte moderna: a primazia da qualidade pictórica em relação a qualquer teoria e a necessidade de um substrato humano como condição essencial para a existência do fenômeno artístico (MILLET *apud* FABRIS, 2010, p.320).

Fabris diz ainda que este último aspecto, representa a defesa de uma “instância ética para a arte”. Sabemos que o abstracionismo tinha também seus defensores sérios, conseqüentes. No entanto, não podemos deixar de notar o quão absurdo é buscar estabelecer uma hierarquia entre as diversas formas artísticas existentes:

Na década de 1940, o embate entre realismo e abstração conhece um momento de acirramento em virtude da transferência de Léon Degand para São Paulo, na qualidade de curador da mostra *Do figurativismo ao abstracionismo*, que inauguraria o Museu de Arte Moderna, em março de 1949 (FABRIS, 2010, p.320).

Percebe-se o quão tendencioso é o nome da Mostra que propõe um desenvolvimento natural das artes que iria da figuração ao abstracionismo. Assim a figuração seria algo do passado e a abstração algo do presente e do futuro. Enquanto a crítica socialista, criticava o abstracionismo partindo da luta de classes, perguntando-se a quem servia aquela forma artística naquele contexto, a crítica abstracionista colocava a figuração como algo ultrapassado. Esse pensamento não surge do acaso, essa ideia foi pensada como política externa norte-americana: “o internacionalismo cede lugar ao universalismo, que nada mais é do que a apresentação da nova arte do país como a culminância lógica de uma tendência duradoura e inexorável para a abstração” (FABRIS, 2010, p.316).

No entanto, o Realismo Socialista não propunha uma volta, como se pode imaginar, ao grande Realismo Russo, com estética estritamente naturalista, era na verdade um movimento de Realismo que incorporava valores do Construtivismo e do Cinema como o uso forte de diagonais, a prioridade para as cores, o uso de fotos etc., sem, no entanto, abrir mão da figuração. Ou seja, o Realismo que surgiu em todo o mundo, inclusive nos EUA, nos anos 30 e 40, não propunha uma volta ao naturalismo ou um atraso nas artes. Ele era resultado da influência das vanguardas, do próprio Realismo, que já tinha um cunho social, e também do Realismo Socialista que em um primeiro momento não se contrapõe diretamente ao modernismo, mas que o absorve. De acordo com Aragon “esta grande língua que não estanca diante de nada, de nenhuma consideração de escola e, no entanto, é rica de todos os ensinamentos dos mestres modernos, de toda a grande tradição da pintura” (ARAGON *apud* FABRIS, 2010, p.311).

Com o passar do tempo a oposição entre o RS e a arte abstrata fica mais evidente, mas como vimos no primeiro capítulo, a ligação entre o abstracionismo e o capitalismo, a partir do fim da segunda guerra não era paranoia. Em resposta ao estabelecimento do RS como movimento artístico oficial a CIA e o governo norte-americano incentivaram o abstracionismo como reforço ideológico da associação entre capitalismo e democracia e consequentemente, entre comunismo e ditadura como mostra “O empenho de Barr em estabelecer um nexos entre abstração e democracia, alicerçado no “inconformismo do

artista moderno” e no “amor pela liberdade”, que não seriam “tolerados numa tirania monolítica” (STONOR SAUNDERS, 2004, pp. 227 e 241).

O abstracionismo torna-se também um símbolo da opressão imperialista: “Não admira, pois, que Mário de Andrade veja nas obras abstratas de Nicholson “uma espécie de ameaça de desintegração à atitude paciente em relação ao país, uma interrupção do processo de assimilação das coisas nacionais” (FABRIS, 2010, p.320).

Portanto a politização da arte e o medo do abstracionismo entusiástico de Pollock, por exemplo, era uma necessidade, em reação também à ofensiva cultural norte-americana, como demonstra por exemplo:

O texto de Barnett Newman para o catálogo da Primeira exposição de artistas modernos americanos, apresentada no Museu Riverside, em janeiro de 1943, não deixa dúvidas sobre a tarefa que o pintor propunha a seus companheiros. O que se pretendia com a mostra era apresentar ao público um corpus artístico capaz de refletir, de maneira adequada, a nova América que está se afirmando hoje e o tipo de América que, esperamos, se tornará o centro cultural do mundo (STONOR SAUNDERS, 2004, p. 247).

No entanto, é interessante notar que o discurso abstracionista também é um pouco romântico, dando características humanas à arte e caindo novamente na ideia de avanço da arte, ou pior, de libertação, associando diretamente a arte figurativa à opressão, discurso norte-americano claro, que ofende de frente os artistas realistas que lutaram arriscando inclusive suas vidas na luta contra a opressão burguesa e nazista:

Degand discorre sobre a abstração a partir de um ponto de vista interno: a consciência da autonomia da arte desde o pós-impressionismo. A vontade de emancipação dos dados do mundo exterior afigura-se como lógica para o crítico, que distingue dois modos de atuação: a subordinação de motivos e modelos às “exigências da impressão plástica”, própria dos neoimpressionistas, dos nabis, dos fauvistas e dos cubistas; e a busca de uma pintura “inteiramente desprovida de todo e qualquer recurso vindo da representação do mundo visível”, na qual se distinguem os abstracionistas (DEGAND, 1949, pp. 27-28 *apud* FABRIS, 2010, p.322).

Apresentaremos agora duas formas diferentes de se encarar o fenômeno da arte abstrata no século XX. A primeira de Degand resgata a história da arte abstrata afirmando sua presença durante toda a história, o que é bastante interessante e remonta inclusive a culturas não europeias, no entanto, fecha com o “valor em si da grande arte”, o que também não deixa de soar elitista e despolitizado:

Rechaçando as objeções mais correntes contra a arte abstrata – ser decorativa, ornamental e inexpressiva –, Degand estabelece dois momentos em sua história. Se pensada como arte decorativa, como combinações geométricas, a abstração remonta aos tempos antigos. Mas “enquanto arte expressiva, tendo alto valor em si, enquanto grande arte, a arte abstrata é coisa muito nova, que conta apenas quarenta anos de existência, mais ou menos” (DEGAND, 1949, pp. 45 e 48 *apud* FABRIS, 2010, p. 324).

É interessante que essa defesa de Degand praticamente entra em oposição às considerações de Milliet que não se coloca muito no debate entre as formas artísticas. Ele afirma que,

Se concorda com a ideia da comunhão do artista com o “comum dos homens”, discorda, porém, da apresentação do abstracionismo “como um fim em si, sem atentar suficientemente para as causas sociológicas do fenômeno”, que remete ao surgimento de uma nova função para a arte, a qual deixaria de ser documental e propagandística para tornar-se decorativa, uma vez que a pintura foi substituída pela fotografia e pelas artes gráficas (MILLIET, 1981, pp. 138-139 *apud* FABRIS, 2010, p.324).

Assim Milliet discorda da ideia de arte em si, uma vez que mesmo a arte abstrata está inserida em um contexto. No entanto, enquanto Degand busca afirmar a presença da arte abstrata ao longo da história, Milliet parte da ideia de que ela é uma inovação fruto de uma nova realidade da arte. É interessante perceber que Milliet de fato se esforça por manter uma posição dialética sobre o tema:

O fato de propor uma compreensão sociológica do fenômeno não significa que Milliet não esteja atento a certos perigos que detecta na pintura abstrata, sobretudo a “perda da invenção e da sensibilidade”, cujo corolário poderia ser a transformação da obra numa “mera equação algébrica em termos de composição e de cromatismo”. Se detecta esse perigo em Léger, Arp e no último Mondrian (FABRIS, 2010, p.324).

Assim Milliet já antecipa naquela arte abstrata uma das grandes questões da arte contemporânea: a relação entre ideia e prática artística na conformação de um objeto de arte. É arte se não há ideia? Se há apenas intuição, cálculos, esforço de composição? É arte se não prática artística, trabalho artístico por parte do autor? Para os artistas da URSS a arte é trabalho consciente do artista, dessa forma,

Nos países da União Soviética os artistas preocupam-se sempre com a representação fiel da realidade, com o retrato da situação do povo. Os artistas seguem regras das escolas oficiais e têm o Estado Soviético como o destino final de suas obras. O estilo adotado, realismo socialista, deve ser de fácil entendimento pelos trabalhadores, embora ao mesmo tempo isso restrinja as experiências que os artistas podem fazer, já que há uma censura à sua arte (AMARAL, 2005, p.19).

Essa citação de Amaral expõe o sentimento de alguns artistas soviéticos que quando confrontados com a adoção de um novo estilo pelo Estado se sentem censurados, uma vez que perdem seu principal incentivador e distribuidor, e decidem deixar o país e também com artistas que sofrem certa pressão formal apesar da total adesão ao socialismo, como ocorreu por exemplo em relação ao retrato de Stalin feito por Picasso. No entanto, os artistas que participaram da criação do Realismo Socialista e que estavam afinados com os debates artísticos revolucionários continuam a inventar e criar.

3.2 A “destruição stalinista” e a censura

A liberdade é bonita, mas não é infinita!
Eu quero que você acredite, a liberdade é a consciência do limite!
 Música de Jorge Mautner e José Miguel Wisnik

“É na comunidade [com outros que cada] indivíduo possui os meios de desenvolver suas faculdades em todos os sentidos; é somente na comunidade que a liberdade pessoal é possível”
 Marx e Engels em A Ideologia Alemã, p. 92

O Realismo Russo foi um movimento artístico de grande repercussão com artistas renomados em todo o mundo. Por isso muitos acusavam o Realismo Socialista de ser um atraso na história da arte russa, como se fosse uma volta ao Realismo que ignorava todas as proposições vanguardistas. Essas acusações procuravam descontextualizar o movimento do debate internacional sobre abstração e figuração que se configurava no embate criado entre a arte de vanguarda e o grande público. Mas as principais críticas ao movimento serão abordadas neste capítulo, e estão bem representadas neste trecho:

A perseguição aos artistas revolucionários se tornou cada vez mais incisiva. Já não se podia mais visitar as obras suprematistas nos museus e nem se organizavam exposições ou decorações urbanas. A disposição do comitê central do partido bolchevique, em 1932, determinava que, em virtude da reestruturação das organizações artístico-literárias, ficava proibida aos artistas, a partir de então, toda a originalidade. Depois de 1935, os quadros suprematistas não foram mais expostos (PELLEGRINI, 2006, p.15).

O que é fato é que, como já vimos, a partir de 1934 o Realismo Socialista passará a ser o movimento artístico oficial da Revolução com todos os incentivos do governo. No entanto, não partiremos desse discurso da “perseguição aos artistas”, por acreditar que ele não abarque a complexidade dos debates travados na época, criminalize a adoção de um estilo oficial pelo governo, o que não parecia incomodar quando este estilo era o Construtivismo, e porque esse discurso parece existir para referendar a imagem de monstro que será feita de Stalin: “Stalin transformou-se num dos mais sanguinários ditadores que a história tem notícia e o adeus a Lenin significou o ostracismo dos artistas revolucionários e o abandono do ideal e do discurso que representavam” (PELLEGRINI, 2006, p.15).

Em nome desse discurso anti-Stalin crueldades são cometidas na análise dos fatos, como, por exemplo, a atribuição a Stalin do suicídio de Maiakovski, que ocorreu antes mesmo desse debate ficar mais forte, em 14 de abril de 1930. O crime consiste em contar como verdade em vários artigos, ou como desconfiança digna de nota, uma especulação

sem base material alguma. O que leva alguém a suicidar-se? É possível simplificar algo como um suicídio?

Stalin era grande admirador de Maiakovski, que foi enterrado na URSS com grandes honrarias, em 1935 escreve: “Maiakovski foi e continua sendo o melhor poeta, o mais talentoso de nossa época. A indiferença pela sua memória e pelas suas obras é um crime” (STALIN *apud* FRÉVILLE, 1945, p.309). Na citação de Pellegrini (2006), dizer, por exemplo, que um decreto do governo “proibia toda originalidade” também é algo bastante ofensivo.

As críticas às “perseguições stalinistas” não se referem exclusivamente à arte. Elas remetem ao famoso “grande expurgo” de 1936-1937. Os expurgos são práticas comuns nos partidos comunistas. A partir de um grande crescimento, como o que ocorreu com o PB(b)URSS a partir da revolução, o partido se depura dos elementos que entraram impulsionados por sentimentos que se contrapõem ao das causas comunistas, ou que dentro do partido, não tiveram o desenvolvimento adequado, corroborando com práticas antipartidárias ou antissocialistas. Assim, o quadro dos “expurgados” de 1936-1937 era formado por diversos militantes, fossem despreparados, mencheviques, descontentes que não puderam ou quiseram exilar-se, oportunistas, etc. Mas havia algo mais sério em curso que se identificará a partir de 1934, com a Rússia, como vimos, já sob ameaça nazista:

Durante a guerra civil que fez nove milhões de mortos, a burguesia combateu os bolcheviques com armas na mão. Derrotada, o que poderia fazer? [...] Desde a vitória bolchevique, elementos da burguesia conscientemente se infiltraram no partido para preparar as condições de um golpe de Estado burguês. Um certo Boris Bajanov escreveu um livro muito instrutivo com este propósito, intitulado *Com Stalin no Kremlin*. [...] “Soldado do exército Antibolchevique, eu me havia imposto a tarefa difícil e perigosa de penetrar no seio do Estado-Maior inimigo. Eu tinha alcançado meu objetivo [...] Para salvar a elite de minha cidade, pus em mim a máscara da ideologia comunista [...] Na fortaleza comunista importava introduzir um cavalo de Tróia. Todos os descendentes da ditadura reuniam-se cada vez mais no núcleo único do Politburo. Doravante, o golpe de Estado não poderia partir senão daí” (MARTENS, 2003, p.167).

Bajanov chegou a ser nomeado adjunto de Stalin. Assim ocorre o famoso expurgo de 1936-1937, mais uma das depurações do partido em crescimento, e que consistiu também no esmagamento de uma tentativa de golpe de estado, nesse processo ocorre também o desfecho do caso do militante Bukharin. Assim Bukharin é preso e durante um ano são colhidos depoimentos seus para seu julgamento. Ao final do processo Bukharin reconhece seus crimes e recebe a pena de morte. No entanto, a imprensa nazista afirmou ser “paranoia de Stalin”, o enfraquecimento da URSS frente aos nazistas, também

afirmaram que a guerra era paranoia. Rittensporn, contrário ao socialismo, mas descrito por Martens como “um especialista burguês, tendo certo respeito pelos fatos” afirma:

Eu posso provar que a maior parte das ideias correntes sobre Stalin são absolutamente falsas. Mas querer dizer isso é uma empresa quase desesperadora. Se você afirma, mesmo timidamente, certas verdades inegáveis sobre a União Soviética dos anos 30, será taxado de ‘stalinista’. A propaganda burguesa tem inculcado uma imagem falsa, mas extremamente possante de Stalin, imagem que é quase impossível corrigir, tais as emoções que se levantam desde que você aborda o tema. Os livros sobre os expurgos, escritos pelos grandes especialistas ocidentais, tais como Conquest, Deutscher, Scapiro e Fainsod, não valem nada, são superficiais e redigidos ao arpejo das regras mais elementares que todo estudante de história aprende em sua primeira candidatura. De fato, estas obras são escritas para dar uma aparência acadêmica e científica à política anticomunista dos meios dirigentes ocidentais (RITTERSPORN *apud* MARTENS, 2003, p. 165).

Assim, muita fabulação é feita em torno dos números de mortos pelo stalinismo. Ignora-se a guerra civil, fome, doenças, a II Guerra Mundial e os territórios russos invadidos e os soviéticos enviados para lutar em outros países. Utilizam especialmente a expressão dos gulags, como sinônimo de campos de concentração. Na verdade, os gulags eram prisões para onde iam os homens considerados culpados de algum crime, inclusive político, como no caso dos expurgos.

Atualmente, Conquest tinha enumerado em média 8 milhões de detidos nos campos. E Medvedev 12 a 13 milhões. Em realidade, o número de detidos políticos oscilou entre um mínimo de 127.000 em 1934 e um máximo de 500.000 durante os dois anos de guerra, 1941 e 1942. Os números reais tinham sido multiplicados por 16 a 26. Aí onde se encontravam em média entre 236.000 e 315.000 detidos políticos, Conquest inventou 7.700.000 a mais! Erro estatístico marginal certamente. Depois em nossos livros de escola, nos jornais, não encontramos o número real de 272.000, mas a calúnia dos 8 milhões (MARTENS, 2003, p.244).

Entre os presos e expulsos do partido, há inclusive artistas, como o escritor Siniávsk, que atacava com sarcasmo o partido em seus textos, e se perguntava se o Realismo Socialista era “demagogia grosseira de Jdánov ou esquisitice senil de Górkí” (ANDRADE, 2010, p.164). No entanto, não se pode contabilizar nesses números o deslocamento de artistas para núcleos artísticos em que considera que vai se encaixar e desenvolver mais, como acontece por exemplo no Brasil em relação ao Rio e São Paulo e na época como acontecia com Paris para toda a Europa modernista. Por isso o primeiro passo é desmistificar o grande fluxo de artistas europeus que convergiam para Paris, dos mais variados países, como “fuga” de uma ditadura. E o segundo, reconhecendo Paris e Nova York como núcleos abstracionistas, é desmistificar a adoção de um estilo por um país como algo próprio da URSS, por ser uma “ditadura”.

Assim, “em 1990, os historiadores soviéticos Zemskov e Dougin publicaram as estatísticas inéditas gulag. Elas contêm as chegadas e as saídas, consignadas até o último homem” (MARTENS, 2003, p.243). Isso serviu para desmentir não só nazistas e capitalistas norte-americanos, como Conquest que afirmava haver entre 7 a 9 milhões de presos sob Stalin, sendo que nessa época o número total de operários industriais na URSS não passava de 8 milhões, mas também a campanha interna que se tentava armar contra a figura de Stalin na Rússia, desde Krushov. Os irmãos Medvedev, ideólogos de Gorbatchov afirmavam: ““Houve durante a vida de Stalin, doze a treze milhões de pessoas nos campos”. Sob Krushov, que fez “renascer a esperança de democratização”, [...] no gulag não havia mais que “dois milhões de criminosos de direito comum”” (MARTENS, 2003, p. 243).

[...] Em realidade, no tempo de Stalin, em 1951 - ano que viu o maior número de detidos no gulag – havia 1.948.158 de detido comum, justamente tanto quanto sob Krushov [2 milhões de acordo com Medvedev]. O número real de detidos políticos era então de 579.878. A maior parte dos ‘políticos’ era de indivíduos que tinham colaborado com os nazistas: 334.538 tinham sido condenados por traição (MARTENS, 2003, p.244).

Com efeito, em janeiro de 1938 o Comitê Central publicou uma resolução sobre o desdobramento da depuração. Muitas são as possibilidades que possam ter levado a esse quadro: pessoas bem-intencionadas, mas enganadas, com muito desejo de mostrar serviço, ou aqueles que deixaram um pouco de autoridade lhes subir à cabeça, que talvez tenham até tentado resolver questões pessoais, etc. Mas havia também indícios de boicote, por isso a resolução “reafirmava a necessidade da vigilância e da repressão contra os inimigos e os espiões. Mas criticava, sobretudo, a “falsa vigilância” de alguns secretários do partido que atacavam a base para proteger sua própria posição”. Por ter lançado essa resolução, continuaram a acusar Stalin de paranoico, no entanto essa paranoia também se confirmou: “Nós tentamos expulsar do partido tantas pessoas quanto possível [...] Tínhamos um único objetivo em vista – aumentar o número de pessoas insatisfeitas e assim aumentar o número de nossos aliados” (MARTENS, 2003, p.238). Dessa forma,

Com grande honestidade intelectual e valorizando o novo, rico material documentário disponível graças à abertura dos arquivos russos, o autor aqui citado [Rogowin] chega à conclusão: “Os processos de Moscou não foram um crime sem motivo e a sangue frio, mas a reação de Stalin durante uma aguda luta política” (LOSURDO, 2010, p.85).

Assim os números são controversos vão dos absurdos de Conqueste, 7 a 9 milhões de prisões em 1937-1938, passando por Rittersporn, 278.818 de expulsões do partido no

período, e Getty, levando em conta o número de pessoas reintegrada, afirma que de 1936 a marca de 1939, houve menos de 180.000 expulsões do partido:

Desde antes do pleno de janeiro de 1938, houve 53.700 apelos contra expulsões. Em agosto de 1938, foram registrados 101.235 novos apelos. Nesse momento, do total de 154.933 apelos, os comitês do partido tinham já examinado 85.273, sendo que 54% deles obtiveram a readmissão. Nada demonstra a falsidade da afirmação de que a depuração foi um terror cego e sem apelo, organizado por um ditador irracional (MARTENS, 2003, p.242).

Martens acredita que nesses complôs está o germe da degenerescência política que tomará conta do partido após a morte de Stalin, pois alguns elementos não bolcheviques, como viria se mostrar o próprio Kruschov permaneceram no partido. No entanto, em 1938 para acabar de vez com os excessos, além de realizar diversos processos de revisões e reintegrar alguns militantes, Stalin e Molotov assinam decisão categórica: “O Conselho dos Comissários do Povo e o Comitê Central do PC(b) da URSS decidem: 1. Proibir aos órgãos da NKVD e do Tribunal de efetuarem operações maciças de prisão de prisão e deportação. (...)” (MARTENS, 2003, pag. 241)

em junho de 1938, vários znovievistas publicaram autocríticas e foram reintegrados. Seus chefes Zinoviev, Kamenev e Evdokimov os seguiram pouco depois. Posteriormente um grande número de trotskistas confessou sua culpa: Préobrajenski, Ridek, Piatakov. Trotski, quanto a ele, manteve uma oposição irreduzível no partido e foi expulso da União Soviética (MARTENS, 2003, pag. 173).

Nessa época, estavam à frente do poder democrático socialista, o Comitê Central do PC(b)daURSS, representado pelo seu secretário-geral Josef Stalin, indicado pelo CC e eleito pelo Congresso do Partido, e a câmara legislativa, o Comité Executivo Central de Todas as Rússias, conhecido mais habitualmente pelo seu acrónimo VTsIK, presidido por Mikhail Kalinin, eleito pelo Congresso dos Soviets.

Em 1936, a nova Constituição estabeleceu que O Soviete Supremo da União Soviética seria dividido em duas câmaras parlamentares o Soviet Supremo da Rússia e o Soviet Supremo da URSS. Essa divisão de Poderes permaneceu até 1960 quando Brejnev, Secretário Geral do Partido, passa a acumular também o título de Presidente do Soviet, o que se mantém com todos os seus sucessores até Gorbachov, que funde os dois cargos em um, assumindo o título de Presidente.

Assim em 1938, Andréi Zhdanov ou Jdanov, se torna presidente da câmara do Soviet Supremo da Rússia. Ele passa a defender com muita firmeza as ideias de Gorki e o Realismo Socialista e é muito atacado pelo seu radicalismo que condenava veementemente as vanguardas e o formalismo. Talvez essas falas tenham sido exageros que o tempo descobriria, mas não foram de forma nenhuma manifestação isolada de uma

ditadura. Esse debate estava ocorrendo em todo o mundo. Por exemplo, segundo um artigo escrito em 1946 pelo artista francês Lazare Aramov, a arte abstrata:

deveria ser considerada perigosa por ser portadora de “um pessimismo amargo” e por lembrar a “impotência” do ser humano diante do desconhecido e sua “insignificância”, quando comparado “com a grandeza e o mistério da natureza”. Atribuindo à arte a função de tornar a humanidade feliz, Aramov só poderia condenar a negatividade das linguagens abstratas, que nada mais faziam do que promover ansiedade, medo, infelicidade e desespero no espectador (GUILBAUT, 1983, p. 129 *apud* FABRIS, 2010, p.313).

O radicalismo desse debate é de invejar as palavras duras de Zhdanov, mas apenas o soviético é condenado. A riqueza desses debates para a arte é inestimável e embora as frases de Zhdanov isoladas nos deem uma ideia de total intolerância é importante lembrar alguns fatos que mostram como a realidade era bem mais dialética. Um desses fatos é o enorme respeito que o pintor modernista Pablo Picasso sempre recebeu na URSS, como já vimos. A esse respeito Picasso sempre retribuiu, tendo inclusive dado uma declaração no dia 24 de abril de 1951, junto a vários outros artistas de esquerda reafirmando aos comunistas sua crença no Realismo Socialista (DAIX, 1989).

É interessante pensar que na URSS essa discussão era bem mais crítica, pois o inimigo capitalista estava sempre à porta e a disputa pelas consciências era constante. Em especial por que devemos nos lembrar que estávamos às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, é bem provável que tenham ocorridos erros e exageros, mas é fundamental compreendê-los em seu processo histórico, percebendo esse radicalismo como fruto da consequente vontade de construir. Como foi o caso, por exemplo no Brasil, das duras críticas de Monteiro Lobato à Anita Mafalti e até, pensando na arte contemporânea, nas críticas atuais feitas por Ferreira Gullar, por exemplo.

O que é mais interessante do processo soviético e que vale a pena ser reafirmado, foi a forma como essas manifestações não foram isoladas, representativas de uma individualidade. Foram debatidas exaustivamente, apresentadas, criticadas e depois a partir dos problemas da realidade, aceitas, não por todos é claro, mas pela maioria, como define a democracia. E as discussões não ocorriam apenas na URSS:

O início da Guerra Fria em 1947 representa o triunfo da linha estética defendida por Aragon. A denúncia do formalismo na arte, feita por Andrei Zhdanov no mês de setembro, repercute imediatamente na consolidação do realismo como única linguagem válida, por ocasião do XI Congresso do PCF. Não havia mais lugar no partido para uma tomada de posição como a de Roger Garaudy, o qual, um ano antes, postulava o abandono da oposição entre formalismo e realismo, uma vez que os artistas comunistas não eram artistas uniformizados (FABRIS, 2010, p.313-314).

E dessa forma Fabris deixa transparecer uma das mais importantes críticas ao RS, a crítica da censura. Mas até que ponto nesse contexto de debates, a censura representava a proibição de dizer, de discordar? Veja por exemplo que no caso citado por ela parece haver um convencimento: “Se bem que a resposta ortodoxa de Aragon provoque uma autocrítica em Garaudy, com a consequente condenação do formalismo e a exaltação do realismo” (FABRIS, 2010, p.314). Em alguns momentos como esse é importante refletir sobre o significado da palavra democracia, “vontade da maioria” e não vontade de todos.

Assim, sempre haverá descontentes, pessoas que discordam e que ao sentir, voltando ao contexto da URSS, que suas obras já não têm tanto espaço ali vão procurar outros ares. Foi o que ocorreu, por exemplo, com o artista construtivista Naum Gabo que emigra para os EUA, onde vive com a esposa até sua morte.

Esse debate não se restringe especificamente às artes, tem a ver com toda uma construção que foi feita em relação à URSS no período. Quando em 1942, Zhdanov realiza um de seus discursos mais famosos, é importante lembrar que a URSS estava em plena segunda guerra mundial e o que para muitos pareceu um Zhdanov paranoico acabou de fato se estabelecendo, quando os Estados Unidos conscientemente começam a incentivar e se caracterizar pelo abstracionismo como parte da guerra fria, como já vimos.

O congresso de Wroclaw, realizado em agosto de 1948, torna ainda mais aguda a problemática do engajamento político-partidário dos artistas, uma vez que uma de suas diretrizes era a luta contra o decadentismo cosmopolita, de matriz norte-americana. A comunicação de Jdanov sobre a ofensiva ideológica do americanismo estabelece as bases a serem seguidas pela crítica militante, mas não tem a mesma contundência do ataque desfechado por Aleksandr Fadeiev contra os artistas reacionários, a serviço dos “monopólios americanos”, e contra os “heróis” exaltados por eles: esquizofrênicos, morfinômanos, sádicos, proxenetas, provocadores, degenerados, espiões e gangsteres (FABRIS, 2010, p.314).

O estabelecimento do Realismo Socialista é também muito importante nessa época, pois ajudou a educar, preparar, convocar e informar a população diante da pior guerra de sua história. Hoje, quando falamos em Segunda Guerra, pensa-se muito na dualidade entre nazistas e judeus, mas na verdade, os principais inimigos do nazismo, em todos os países, sempre foram os socialistas.

Até a chegada de Hitler, a Inglaterra dirigia a cruzada contra a União Soviética. Churchill tinha sido, em 1918, o instigador principal da intervenção militar que mobilizou 14 países. Em 1917, a Inglaterra tinha rompido suas relações diplomáticas com a União Soviética e decretado um embargo sobre suas exportações (MARTENS, 2003, p.263).

Em um discurso em que atacava o judeu-bolchevismo, Hitler escreveu: “Na Rússia, o judeu sanguinário e tirânico matou, muitas vezes com torturas desumanas, ou

exterminou pela fome com uma selvageria verdadeiramente fanática cerca de 30 milhões de homens”:

Assim, na boca de Hitler, a mentira dos “30 milhões de vítimas do stalinismo” serviu para preparar psicologicamente a barbárie nazista e o genocídio dos comunistas e resistentes soviéticos. Ressaltemos a passagem que Hitler inicialmente tinha posto essas “30 milhões de vítimas” na conta de... Lenin. De fato, essa mentira repugnante figurava já no *Mein Kampf*, escrito em 1926, bem antes da coletivização e da depuração! (MARTENS, 2003, p. 290-291)

Por isso durante a invasão nazista à URSS o que se assistiu foram os maiores episódios de bestialidade humana, justificados pela máxima nazista de que os soviéticos não eram humanos. Citando Arno J. Mayer, Martens nos conta:

“Hitler advertia suas tropas de que a força inimiga estava ‘largamente composta de animais e não de soldados’, condicionados a combaterem com uma ferocidade animal”. Para levar as tropas alemãs ao extermínio dos comunistas, Hitler lhes dizia que Stalin e os demais dirigentes soviéticos eram “criminosos enlameados de sangue (que tinham) matado e exterminado milhões de intelectuais russos, com sua sede selvagem de sangue... (e) que tinham exercido a tirania mais cruel de todos os tempos” (MARTENS, 2003, p.290).

Desta forma, o período de guerra foi um período bastante fértil do Realismo Socialista, especialmente de seus cartazes, que precisavam chegar a toda a Rússia informando e animando o povo para a luta. O ruim, é que se de um lado os cartazes soviéticos são condenados como “propaganda” durante a guerra, o mesmo não ocorreu com a campanha nazista, que acaba sendo tomada como verdade no ocidente:

Meio século mais tarde, Brzezinski, o ideólogo oficial do imperialismo norte-americano retoma palavra por palavra todas essas infâmias nazistas: “É absolutamente razoável (!) estimar as vítimas de Stalin em no mínimo 20 e talvez 40 milhões” (MARTENS, 2003, p. 291).

Ainda em relação à crítica da “propaganda” no Realismo Socialista é importante não restringimos a ligação da arte, cartazes e arquitetura com o regime vigente apenas ao socialismo, pois independente de um contexto mais sério, como os EUA utilizando a arte abstrata na Guerra Fria, o nosso sistema se manifesta sempre ao nosso redor. Pellegrini (2006), faz uma interessante análise do filme *Adeus, Lenin* (2003) em que é possível perceber isso. O filme conta a história de uma militante da Alemanha Oriental que entra em coma em 1989 acorda meses depois, com a Alemanha unificada. No entanto, ela não pode sofrer emoções fortes e seu filho faz de tudo para impedir que ela descubra o fim do socialismo, o que devido à propaganda capitalista e a relação das artes, cartazes e arquitetura com o novo sistema será uma tarefa bastante árdua.

Provisoriamente restrita à permanência na cama de seu quarto, a mulher vê o mundo através de uma farsa produzida por seu filho, que passa seus dias em função de compilar objetos que possam testemunhar à mãe, a persistência do

regime comunista. O rapaz forja noticiários de TV, garimpa frascos de produtos que já não vinham sendo vendidos desde o fim do comunismo e recupera móveis descartados pelo ímpeto consumista que instantaneamente se instaurou após a queda do muro. Da cama, a mãe vivencia a Alemanha Oriental em seu quarto e se vê estupefata quando, pela janela, torna-se possível ver no edifício ao lado, a fixação de imensa publicidade da Coca-Cola, fato que, evidentemente, termina por criar problemas para Alexander, que habilmente encontra uma saída para o incidente (PELLEGRINI, 2006, p.11).

A cena da Coca-Cola e a saída encontrada por Alexander, o filho, é uma das melhores do filme, que além de discutir outras questões interessantes que diferenciam o capitalismo e o socialismo, mostra bem como tudo na nossa vida no sistema capitalista, pode ser considerado “propaganda”, mesmo em um contexto de suposta paz, diferente do contexto anterior à guerra:

O descarte dos símbolos socialistas em prol da substituição pelos do capitalismo tem seu ápice quando uma imensa estátua de Lenin pode ser vista carregada por um helicóptero. A farsa termina quando, recuperada, Christiane finalmente sai à rua e se depara com as transformações que o capitalismo havia imprimido na imagem da cidade. Os novos símbolos ali estavam, representando uma nova ordem política que podia ser driblada dentro das paredes de um apartamento, mas não diante da nova paisagem urbana (PELLEGRINI, 2006, p.12).

Na Segunda Guerra, tendo sido os primeiros a entrar na guerra e tendo seus territórios invadidos, “os povos da URSS tiveram o maior sofrimento, tendo contado o maior número de mortos – 23 milhões – mas eles também faziam prova da mais feroz determinação, do mais ardente heroísmo” (MARTENS, 2003, p.286). Um caso emblemático é da psicóloga soviética, amiga de Freud e Jung, Sabina Nikolayevna Spielrein, uma das primeiras mulheres psicanalistas do mundo. Ela, junto com suas filhas, foi fuzilada pelos nazistas em uma igreja, durante a invasão da cidade de Rostov (ORELLANA; RUIZ, 2003).

Esta realidade de terror inaudito que os nazistas praticaram na União Soviética, contra o primeiro país socialista, contra os comunistas, é quase sistematicamente ocultada ou minimizada na literatura burguesa. Esse silêncio tem um objetivo muito preciso. Quanto mais as pessoas ignoram os crimes monstruosos cometidos contra os soviéticos, mais facilmente pode-se fazer engolir a idéia de que Stálin foi, ele também, um ditador comparável a Hitler. A burguesia escamoteia o verdadeiro genocídio anticomunista para poder ostentar mais livremente aquilo que ela tem em comum com o nazismo: o ódio irreconciliável ao comunismo, o ódio de classe para com o socialismo. E para obscurecer o maior genocídio da guerra, a burguesia dirige exclusivamente os holofotes contra outro genocídio, o dos judeus (MARTENS, 2003, p.289).

Pode parecer exagero de um militante, no entanto, ainda de acordo com depoimentos do livro de Arno J. Mayer, ele mostra como os militantes comunistas eram os principais alvos nazistas

A 26 de novembro de 1941, o 30º Corpo do Exército, ocupando um vasto território soviético, tinha ordenado encerrar nos campos de concentração, como reféns, ‘todos os indivíduos que eram de famílias dos resistentes’, ‘‘todos os indivíduos suspeitos de estarem em relação com os resistentes’’, ‘‘todos os antigos membros do partido’’ e ‘‘todos os indivíduos que ocupassem funções oficiais’’(MARTENS, 2003, p.286-287).

Antes mesmo do início da Segunda Guerra, o Japão havia entrado em guerra com a Rússia que saiu vitoriosa. Mas os soviéticos já previam o clima da guerra se formando e que a posição da URSS era delicada, pois estavam cercados, pela Alemanha de um lado e o Japão de outro. Em 1935 a URSS propõe um sistema de segurança coletiva contra o fascismo na Europa, pelo que Stalin foi acusado por Trotski de ter traído o proletariado desses países. No entanto, os aliados não quiseram cooperar com os comunistas. Assim, a URSS teve que realizar o pacto germano-soviético para tentar atrasar o máximo possível o começo da guerra. Esse pacto é muito atacado hoje em dia, como uma parceria entre Hitler e Stalin, mas além disso negar os discursos dos dois líderes e a própria guerra que terminou por se travar, pouco se diz do acordo anglo-alemão firmado em 29 de julho de 1939, quando a Inglaterra ainda acreditava que Hitler poderia ser um aliado no combate ao comunismo:

A Grã-Bretanha se compromete a respeitar inteiramente as esferas dos interesses alemães no Leste e ao Sudeste da Europa. (Isto teria como consequência que a Grã-Bretanha renunciaria às garantias que ela tinha ‘‘acordado’’ com certos Estados, situados na esfera dos interesses alemães.) A Grã-Breanha se compromete em seguida a trabalhar para que a França repudie sua aliança com a União Soviética (MARTENS, 2003, p. 265).

Chega a ser assombroso como hoje se oculta que a vitória sobre os nazistas na Segunda Guerra se deve a URSS. Na época, como pudemos ver nos poemas do primeiro capítulo, todos acompanhavam o desenrolar da guerra no território russo, a fantástica vitória de Stalingrado, mas hoje a maioria dos filmes, inclusive os de super-heróis, parecem existir para dizer que quem ganhou a guerra foram os EUA, que, além de ter seu território fora da guerra, apenas no final da guerra, mandou alguns de seus soldados para a Europa.

A 1º de setembro, Hitler agride a Polônia. A Inglaterra e a França foram tomadas em sua própria armadilha. Esses dois países tinham facilitado todas as aventuras de Hitler na esperança de utilizá-lo contra a União Soviética. Depois de 1933, eles não cessaram de louvar os méritos de Hitler no combate ao comunismo. Agora eles se viam obrigados a declarar guerra à Alemanha nazista... sem ter a menor intenção de ir efetivamente à guerra. Sua raiva explode uma virulenta campanha anticomunista sobre o tema: ‘‘O bolchevismo é aliado natural do fascismo’’. Meio século mais tarde, esta propaganda estúpida encontra-se sempre consignada nos livros de escola como uma verdade inegável. No entanto, a história mostrou que o pacto germano-soviético constitui a chave da vitória na guerra antifascista. Isso parece um

paradoxo, mas o pacto foi um momento capital que permitiu a preparação das condições da derrota alemã (MARTENS, 2003, p. 266-67).

Em 26 de setembro de 1939 o PCF foi posto na ilegalidade e milhares de seus membros foram presos. Assim, a Alemanha não foi incomodada por nenhuma bomba vinda da frente Oeste, pois os países do ocidente, além da campanha contra a URSS, atacavam também seus próprios comunistas.

A Inglaterra e a França, preocupadas em não se engajarem na “drôle de guerre” (“guerra esquisita”), lançaram-se, então, numa guerra de sangue e ferro... contra a ameaça bolchevique! Em três meses, a Inglaterra, a França, os Estados Unidos e a Itália fascista enviaram 700 aviões, 1500 canhões e 6.000 metralhadoras à Finlândia, “vítima de agressão” (MARTENS, 2003, p. 268-69).

No fim a aliança ocidental e soviética foi formada e em 1945 a guerra acabou com os nazistas se rendendo ao exército vermelho que libertou a Polônia. Assim a euforia volta a ser sentida nas obras do Realismo Socialista, reforçando a força e pujança dos homens e mulheres soviéticos.

Mas, se já vimos no capítulo anterior que a discussão entre a volta à figuração e o abstracionismo era na verdade um debate mundial, porque ele é condenado apenas na URSS? Essa construção em torno do absurdo do estado socialista adotar o Realismo Socialista como oficial, e não o abstracionismo como fez os EUA, esbarra no preconceito apontado no capítulo anterior de que o abstracionismo seria uma evolução natural da arte e que a volta a Figuração seria um retrocesso e em especial a uma visão estimulada por muitos que liga as artes ao liberalismo. Dessa forma, qualquer tentativa de intervenção do estado nas artes, feriria o próprio sentido de artes, quer dizer, como o estado e a burguesia sempre intervíram nas artes, esse problema só existe de fato no socialismo. Em especial esse problema existe graças a uma figura que encarna todo o mal, Stalin, o secretário geral do Partido Comunista e Dirigente máximo da URSS, que ocupou o cargo por mais tempo, derrotando o nazismo.

Ao mesmo tempo, todas as verdades sobre Stalin, desvendadas de forma interessada tão bem pelos hitleristas quanto pela direita mais respeitável, teriam sido testadas: a guerra diria fatalmente o que era o Stalin “ditador”, cujo “poder pessoal” não sofreria “a menor contradição”, do “déspota” que não tinha razão, do homem “de uma inteligência medíocre” etc (MARTENS, 2003, p.291).

No entanto, os fatos foram esquecidos após o relatório Kruchov. O “documento”, passados mais de 10 anos do fim da guerra, caçoa de Stalin durante o período: “Stalin montava seus planos utilizando um globo terrestre. Sim, camaradas era com a ajuda de um globo terrestre que ele estabelecia a linha de frente”, um absurdo que plagia a famosa

cena de Charles Chaplin em *O Grande Ditador* de 1940, que criticava Hitler em plena guerra.

É verdade, mais que o comunismo enquanto tal, o Relatório Kruschov apresentava como réu uma personalidade só, mas naqueles anos era oportuno, também do ponto de vista de Washington e dos seus aliados, não ampliar demais o alvo e concentrar o fogo no país de Stalin (LOSURDO, 2010, p.16)

Assim, a lógica era de que os erros cometidos na URSS eram apenas de Stalin, mas os acertos eram apenas do coletivo, como brinca Martens (2003, p. 301): “Não foi Stalin! Não Stalin, mas o partido inteiro. E este partido inteiro obedecia sem dúvida às instruções do Espírito Santo”. De acordo com Vassilevski, a partir de 1942 chefe de Estado-Maior, contrariando a figura de Stalin como um ditador que não aceitava posições alheias e não podia ser contrariado e que, de acordo com os próprios acusadores dele, no entanto, permitiu que a guerra fosse conduzida pelo espírito santo a sua revelia:

O birô político e a direção das Forças Armadas apoiavam-se sempre na razão coletiva. Eis por que as decisões estratégicas tomadas pelo comandante supremo e elaboradas coletivamente respondiam sempre, em geral, a situação concreta sobre a frente e as exigências apresentadas aos executantes eram realizadas (MARTENS, 2003, p.293).

Acreditamos assim que os ataques à figura de Stalin e os exageros em relação a implementação do Realismo Socialista decorrentes dessa visão maléfica de Stalin, nada mais são que desculpas para atacar o verdadeiro inimigo: a URSS e o socialismo. Assim, voltando aos radicalismos na arte,

Emiliano Di Cavalcanti, ao participar de uma mesa-redonda no Museu de Arte de São Paulo, em junho de 1948, havia estabelecido uma tensão profunda entre uma concepção humanista da arte e um subjetivismo hermético. Opondo o “humano” ao “resto”, ou seja, “o outro, a sombra, a morte [...] o mundo sem os homens”, o pintor afirma a existência de uma única alternativa para a arte moderna: “nobilitar o artista na fraternidade dos outros homens”. Uma vez que o racionalismo abstracionista, para o qual Di Cavalcanti faz confluir “o nada, a angústia, o caos sideral, o abstrato, o telúrico”, impede o amor pelos semelhantes, só resta uma conclusão: **“Abaixo a monstruosidade, genial talvez, mas monstruosidade”** (FABRIS, 2010, p.321).

Apesar, dessas palavras, não muito distintas das de Zhdanov, Di Cavalcanti não é visto como um monstro da censura. Por isso, longe de julgarmos as decisões dos revolucionários soviéticos propomos aqui uma reflexão sobre a ideologia nos discursos. Como exemplo, vamos a uma citação de Benjamin em que ele retrata a transformação de uma igreja em uma escola. Processo revolucionário e transformador, que pode ser visto com bons olhos por aqueles que acreditam que a igreja teve um papel fundamental na constituição e permanência de monarquias e czarismos, trabalhando para manter o povo obediente e que, ao contrário, a educação, alfabetização etc. abrem portas para um

pensamento autônomo e crítico. No entanto Benjamin retrata isso como uma terrível violência dando características animais e humanas à Catedral de São Basílio: “O interior da Catedral foi não apenas esvaziado, mas estripado como uma caça abatida e transformado em atraente museu a serviço da educação popular” (BENJAMIM, 1989, p. 35).

Assim, usando propositalmente o discurso de uma pessoa muito considerada no campo da esquerda, pretendemos mostrar algumas sutilezas que tentam apresentar o processo soviético de forma negativa. Assim, com um ‘contra-discurso’ hegemônico, propomos aos leitores que analisem os fatos percebendo as possibilidades que Rosselli percebeu:

[A URSS] representava “um capital de preciosas experiências” para quem quer que estivesse comprometido com a construção de uma sociedade melhor: “Hoje, com a gigantesca experiência russa [...] dispomos de um material positivo imenso. Todos sabemos o que significa a revolução socialista, a organização socialista da produção” (LOSURDO, 2010, p. 14).

Dessa forma, já dissemos que intervir nas artes, não é postura exclusivamente soviética, que em todos os países em todas as épocas, os governos incentivam ou não determinados artistas e movimentos de acordo com a sua conveniência e possibilidade. Usando o exemplo do Brasil é fácil perceber isso ao contrastar a Semana de Arte Moderna de 22 como algo marginal e depois em 30 o Modernismo sendo adotado em prédios e monumentos públicos. E como já vimos, isso a partir da segunda guerra, isso também fica claro nos EUA com o incentivo norte-americano ao abstracionismo:

O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque desempenha um papel fundamental na promoção das novas vertentes abstratas norte-americanas. A partir de 1941, começa a adquirir obras de Arshile Gorky, Alexander Calder, Joseph Stella, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Stuart Davis e Adolph Gottlieb. [...] Exposições concebidas para o estrangeiro, como Pinturas americanas do século XVIII aos dias de hoje e Catorze americanos, ambas realizadas em 1946, contam com a presença de obras de Motherwell, Mark Tobey, Georgia O’Keeffe, Gottlieb e Theodor Roszak (STONOR SAUNDERS, 2004, p. 237).

E essas decisões tem um claro peso ideológico de contraposição às políticas adotadas no mesmo período na URSS, em relação ao Realismo Socialista:

É graças à sua argumentação de que a nova arte era fruto da livre iniciativa, sendo, por isso, criticada na União Soviética, que Henry Luce modifica a política editorial de seu grupo em relação ao expressionismo abstrato, dedicando a Pollock a dupla página central da edição de agosto de 1949 da revista Life (STONOR SAUNDERS, 2004, p. 239).

Dessa forma, fica clara a construção do discurso da liberdade artística contra a ditadura soviética stalinista. Em 1948 morre Zhdanov de forma suspeita. Por isso Riomin foi designado para dirigir uma investigação. A partir desse momento a ofensiva contra o

Realismo Socialista se intensifica no mundo, apoiada por essa postura norte-americana, como ocorreu por exemplo no Brasil:

O predomínio das vertentes realistas, que vinha sendo erodido por essas emergências, enfrentará uma crise profunda na década de 1950. Se a Bienal de São Paulo auxilia na propagação das novas vertentes, outros episódios como a fundação do Ateliê Abstração por Flexor (1951) e o surgimento dos grupos Ruptura e Frente (1952) mostram que a prática artística no Brasil estava se afastando decididamente dos postulados do modernismo, inaugurando um novo tipo de debate, no qual a função da arte passa a ser encarada a partir de outras premissas (FABRIS, 2010, p.325).

É interessante lembrarmos que em 1953, Stalin morreu. Assim, mostrando a influência definitiva do Realismo Socialista e dos debates artísticos e políticos da URSS em todo o mundo, essas mudanças se aprofundaram a partir do Relatório de Kruschov, apresentado em 25 de fevereiro de 1956 e que não coincidentemente, “foi publicado pelo New York Times em 4 de junho” (FABRIS, 2010, p.325):

O XX Congresso do PC da União Soviética (fevereiro de 1956), no qual Nikita Khrushchev denuncia o sistema político implementado por Stalin, apresentando-o como um “autêntico déspota”, que atacava, com violência, tudo o que se opunha à sua “vontade” e ao seu “temperamento caprichoso” (*Apud*: GUERRA, 1986, p. 30)¹², é também determinante para marcar um novo momento nesse debate (FABRIS, 2010, p.325).

3.3 Estratégias Pedagógicas do Realismo Socialista

A cada dia se levanta mais e mais o nosso povo. Não somos hoje os mesmos de ontem, e amanhã não seremos os mesmos de hoje. Não somos já os russos de antes de 1917, a nossa Rússia já não é a mesma, não é o mesmo o nosso caráter. Modificamo-nos e crescemos paralelamente com as grandes transformações que modificaram radicalmente o aspecto do nosso país.
Zhdanov

Os artistas do Realismo Socialista tinham o forte propósito de contribuir com a Revolução, especialmente no processo educativo do povo soviético que era formado por uma grande maioria de analfabetos. A formação do homem novo, o homem forjado no socialismo, é uma importante bandeira surgida da filosofia marxista. Havia também a necessidade de informação de uma população em sua maioria agrária e com costumes medievais e a divulgação de informações importantes para o povo e para o Estado Soviético, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1938, as vésperas do início da guerra, Stálin, colocava a questão cultural e a formação do homem novo como a terceira função do Estado Socialista logo após a função de “defesa do inimigo de classe no plano interno e internacional”:

“o trabalho de organização econômica e o trabalho cultural e educativo dos órgãos do nosso Estado”, um trabalho realizado com a “finalidade de desenvolver os germes da economia nova, socialista, e de reeducar os homens

no espírito do socialismo” [...]“Agora, o dever fundamental do nosso Estado, no interior do país, consiste num trabalho pacífico de reorganização econômica, num trabalho cultural e educativo” (LOSURDO, 2010, p.69).

Assim, as obras do Realismo Socialista, em especial seus cartazes, não só propagandeavam filmes e feitos do governo revolucionário, mas também emulavam a população convocando-a para a guerra e para as tarefas revolucionárias, além de chamar a atenção para os direitos das mulheres e para cuidados com a higiene e saúde, por exemplo.

Era intencional a divulgação de informações oficiais através do teatro, de filmes e das artes gráficas. O caráter nômade e efêmero destas manifestações culturais contribuía para sua universalização. A produção deveria ser desmontável para que pudesse ser conduzida a diferentes locais, disseminando a mensagem do regime soviético. Um cenário que ambientava não a ficção, mas a realidade em que havia se tornado o sonho socialista (PELLEGRINI, 2006, p.8).

Já vimos que o movimento é caracterizado principalmente pela atitude socialista, ou seja, pelo desejo dos artistas de construir o socialismo na URSS e pela figuração e diálogo com as linguagens artísticas populares da URSS, incorporando aspectos de composição das vanguardas russas. Ou seja, as duas principais características do movimento já apontam para o desejo dos artistas de contribuir na formação do homem novo: “*É significativo que em sua declaração de 1924, o grupo [AKRR] tenha afirmado que sua arte “[...] revolucionária, terá a honra de formar e organizar a psicologia das gerações vindouras”*” (SILVA, 2008, p.5). Dessa forma, se contrapunham à uma arte elitizada:

o fosso cavado entre a arte e o grande público na sociedade capitalista, em função de interesses econômico-sociais excludentes, constitui afronta e crime contra o direito do homem de desenvolver ao máximo todas as qualidades que lhe garantem o enriquecimento como indivíduo social e histórico, bem como contra a capacidade e liberdade humanas de criar e o direito de todos de ter acesso livre aos objetos criados (PEIXOTO, 2003, p.95).

Nesse intento, acreditamos que os artistas soviéticos utilizaram algumas estratégias que consideraremos “pedagógicas”. Vimos também que tanto a atitude socialista quanto a escolha pela figuração, não foram exclusividades dos artistas soviéticos. Dessa forma, em uma conferência de 1947, o artista brasileiro Candido Portinari (2004, s.p.), expõe de que forma o termo “pedagógico” se encaixa nesse debate:

Ao defender a supremacia do código figurativo para estruturar uma visão social, o pintor não deixa de comentar o florescimento da abstração na Europa, atribuído, com uma retórica partidária, ao regime social burguês, “que já se encontra em decomposição”. Interessado na educação plástica e na educação coletiva do povo, Portinari faz repousar sua escolha pela figuração numa estratégia pedagógica: uma vez que o público busca frequentemente na arte elementos extra-artísticos, será possível, a partir deles, levá-lo ao território propriamente plástico (FABRIS, 2010, p.324).

Nessa conferência então, Portinari defende a pintura mural como principal veículo dessa arte. Para os soviéticos que tinham o apoio do Estado, os meios eram variados, abarcando as artes plásticas e visuais, teatro, música, dança, arquitetura etc.

os artistas se valiam de decorações para os principais lugares de cidades como Moscou, Petrogrado e Vitebsk, através da suspensão de imensas telas com ilustrações [...] e palavras de ordem estendidas sobre as fachadas dos prédios imperiais, de quadros pendurados nas praças, da decoração nos vagões dos trens (agitpoezd) e dos barcos de agitação (agitparakhod) e de grandes exposições que saíam das galerias e ganhavam as ruas. Erguidas em caráter provisório, poucos registros restaram de tais manifestações culturais, [...] Entretanto as raras imagens que puderam ser recuperadas ao longo de quase uma centena de anos prestam contas da popularidade e importância destes eventos (PELLEGRINI, 2006, p.7).

Assim as discussões e manifestações estéticas estavam presentes nos espaços políticos e na agitação e propaganda do socialismo. O que salta aos olhos também foi o esforço, que foi feito, para levar os avanços à toda Rússia: “trens, bem como os barcos de agitação, percorriam diversos locais de diferentes regiões levando a mensagem revolucionária a toda a população, informando, inclusive, a maioria analfabeta” (PELLEGRINI, 2006, p.8). Dessa forma, o primeiro objetivo dos Realistas Socialistas, de serem compreendidos e dialogarem com o povo foram alcançados:

Impressionantes são as fotografias e raras imagens em vídeo capturadas de tais eventos. A população participava ativamente das exposições, das inaugurações de monumentos, etc. Mesmo sob rigoroso frio, como atestam as vestimentas do público em alguns destes registros, a massa proletária e a minoria dos artistas e políticos misturava-se em praça pública para exaltar o socialismo e sua arte (PELLEGRINI, 2006, p.8).

Os esforços de cultura, estavam ligados aos da educação, que se ligavam aos de higiene e saúde, e daí em diante, como relata Graciliano Ramos sobre sua viagem à URSS em 1952 (RAMOS, 1985). Mas o que caracterizava a proposta de formação desses artistas? O desejo de popularização e democratização significou uma tomada de consciência, uma reflexão sobre a prática e o surgimento de uma nova prática, com aplicação de diferentes estratégias metodológicas. Buscaremos sintetizar essas estratégias, que decorrem de toda a discussão realizada anteriormente em torno do Realismo Socialista, em 14 pontos.

A primeira estratégia é a figuração, que representa o diálogo, respeito e valorização da cultura do povo, se contrapondo à preconceituosa visão de povo “inculto”. Ao tratar de como a educação, inclusive nos dias de hoje, é preconceituosa em relação a cultura do povo, usando como exemplo o ensino de arte paulista, Penteado afirma que a arte na escola tem como papel:



FIGURA 31- IVAN BABENKO, ESPERANDO, 1945.

atender a uma demanda da elite que compreende a erudição e o refinamento em arte como parte dos rituais necessários à inserção e ascensão social: “Nesse modelo (...) mantém (-se) o mito da educação e erudição como condições básicas para a ascensão social, ocultando as questões de poder aí submersas” (PENTEADO, 2006, p.9).

Para os Realistas Socialistas, ao contrário, a cultura que o povo produz e aprecia não é vista como inferior nem os artistas se

pretendem salvadores de um povo ignorante, “Os artistas do realismo socialista levam em conta o grau de formação e a que classe social pertence seu público, bem como o estado da luta de classes” (BRECHT, 1973, p.424). A busca dos artistas é pelo diálogo, para



FIGURA 32 - LONGA VIDA À NOSSA FELIZ PÁTRIA SOCIALISTA – GUSTAV KLUSIS, 1935.

compreender e ser compreendidos, por isso sua segunda estratégia é utilizar composições dinâmicas em suas obras, conferindo grande importância à visualidade, à forma. Como podemos perceber em diversas composições de pintura [Figura 31], cartazes [Figura 32], fotografia [Figura 5] e até no cinema [Figuras 21, 24 e 33], fortes linhas diagonais, o uso de cores complementares, especialmente tons de vermelho e verde, [Figuras 34, 39, 40], composições inusitadas [Figura 5 e 34] etc.

Assim havia um grande cuidado com a apresentação das obras, e a terceira estratégia adotada pelos artistas é o cuidado com o conteúdo, para tratar do povo, da vida

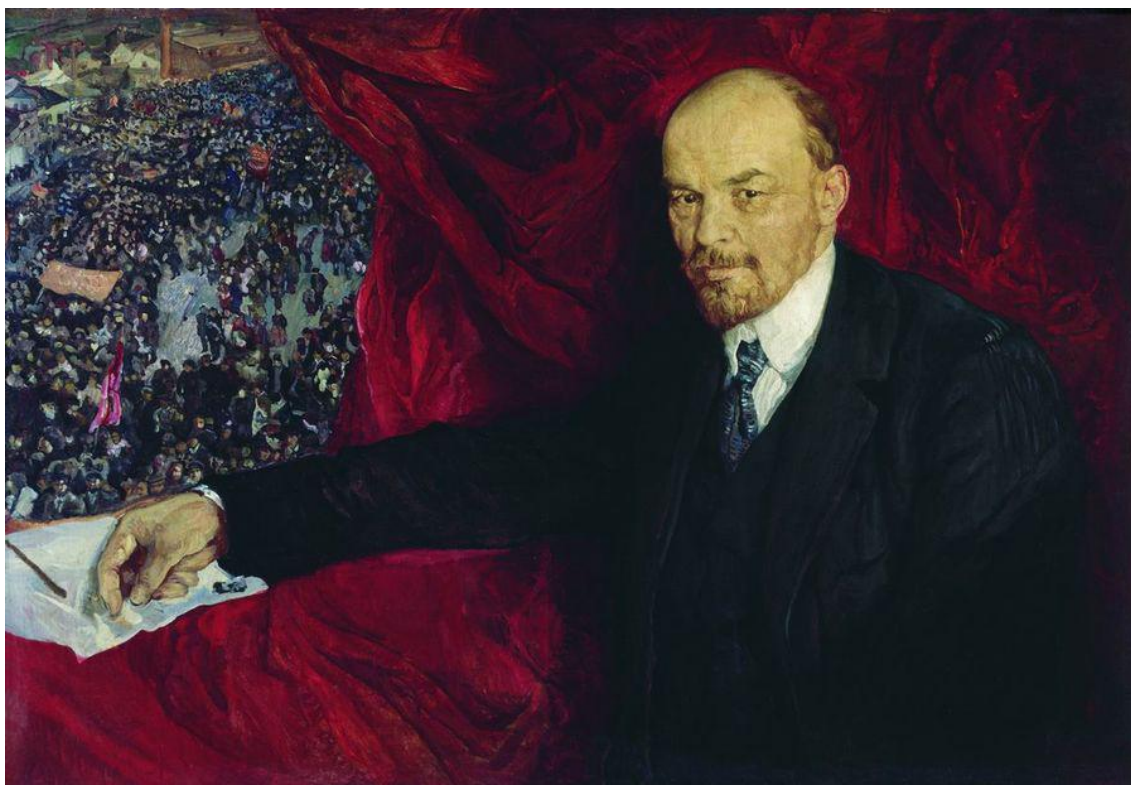


FIGURA 33- ISAAK BROODSKY, LENIN COM UM MANIFESTO, 1919. STATE HISTORICAL MUSEUM, MOSCOU.

do trabalhador, sem adotar o ar de turistas e sim como participantes, como constituintes do povo soviético. Essa postura demanda confiança no povo e na sua capacidade criadora e o desejo de emancipação dos homens.

A arte, no processo criativo-fruitivo constitui fonte de humanização e educação do homem. Concebida como produto da criação e do trabalho de indivíduos histórica e socialmente datados – para cuja produção e fruição congrega a totalidade dos aspectos do homem: o sensível, o ético e o cognitivo –, a arte é portadora de todas as características e possibilidades inerentes à vida humana em sociedade. Como tal, ela representa uma das formas de expressão dessa realidade e, ao ser produzida, não apenas frutifica em objetos artísticos, mas, dialeticamente, produz seu criador, constituindo-o como ser humano que sente, conhece, reflete e toma posição ante o mundo (PEIXOTO, 2003, p.94).



FIGURA 34 - MIKHAL KALATOZOV, CENAS DO FILME SOY CUBA, 1964.

A quarta estratégia é a criação e utilização de símbolos e ícones, o que gera certa repetição, o que pode também fazer parte de um processo educativo. Um símbolo óbvio é a bandeira vermelha, presente em diversas obras [Figura 34, 35], outro é a figura caricata do burguês, ou da burguesia, como um gordo de fraque e chapéu [Figura 36], e o robusto trabalhador e trabalhadora soviéticos [Figura 37]. Á partir desses ícones o artista realiza a quinta estratégia que é a síntese. A realização da síntese social é expressão do poder

do artista, de seu trabalho consciente conseguir expressar o interior do artista de forma universal:

É necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o dileteante, serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a (FISCHER, 1989, p.14)

Já a utilização de símbolos é expressão da sexta estratégia, que é trabalhar a expressão em profundidade, camadas. Assim, os ícones que possibilitam uma leitura mais imediata, em primeiridade, e os símbolos possibilitam uma leitura mais profunda, em terceiridade, caso as referências façam parte de seu repertório. Dessa forma o reconhecimento e familiaridade com os símbolos não são pré-requisito para a relação com a obra, apenas enriquece-a. Essa é uma forma de montagem bastante pedagógica, uma vez que para Marx, a produção humana,



FIGURA 35 - IVANOV VIKTOR SEMENOVICH, LENIN - VIVEU. LENIN - VIVE. LENIN - VIVERÁ. MAYAKOVSKY, 1967.

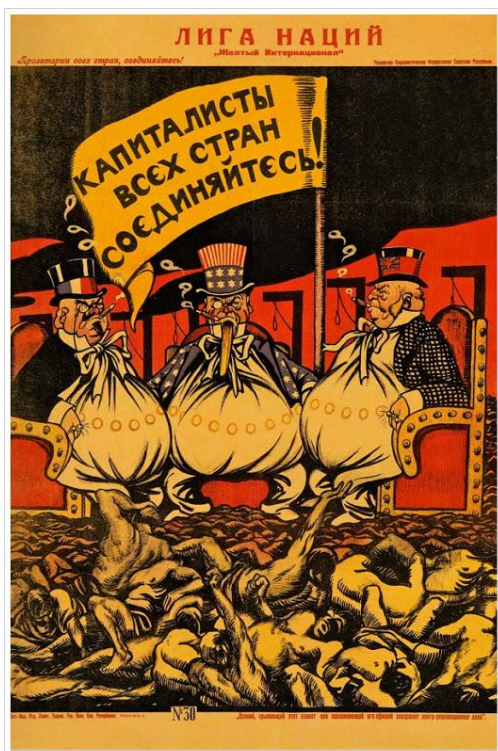


FIGURA 36 - VIKTOR DENI, CAPITALISTAS DO MUNDO, UNI-VOS!, 1920.

Determina não só o objeto de consumo, mas também o modo de consumo. Logo, a produção cria o consumidor [...] A necessidade que sente do objeto é criada pela percepção deste. O objeto de arte – tal como qualquer outro produto – cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. Logo, a produção gera o consumo (MARX, 1983, p.210).

Deste modo, trabalhando em camadas, você está também ampliando o repertório social, contribuindo na formação do povo. São exemplos desse trabalho, por exemplo, a cena que faz referência à Pietá no filme *O Encouraçado Potemkin* [Figura 20], a pintura *Derrubado* [Figura 38], feita por Aleksandr Deneika em 1943, durante a guerra, que mostra um soldado derrubado, mas no céu. Outros exemplos comuns são a própria representação da coletividade que expressa diversos valores da sociedade socialista, a composição piramidal [Figura 39], que desde os tempos antigos



FIGURA 37 - ALEKSANDR DENEIKA, DERRUBADO, 1943. GALERIA DENEIKA DE KURSK.

representa o poder e a ascensão, e, também, a ideia de que o futuro chegou, representada muitas vezes por um avião [Figura 40].

Os símbolos e especialmente os ícones, contribuem com a sétima estratégia que é a criação de uma identidade, na diversidade das obras do movimento. Talvez essa seja a estratégia mais difícil de aplicar, mas nos cartazes ela é mais perceptível, por exemplo na utilização de um padrão de cores: vermelho, branco, preto, cinzas e amarelos, quase prioritariamente.

A oitava estratégia é uma das mais importantes do movimento. É a realização de cartazes que buscam ser universais, compreendidos por todos em diferentes contextos. Isso se relaciona com o desejo de levar a mensagem socialista a todo o mundo e também com a própria formação da URSS que abrigava diversas culturas. Assim são preteridas informações e referências muito locais, como também adornamentos excessivos. Essa estratégia pedagogicamente é um investimento na capacidade crítica e de observação do proletariado demonstrando a confiança nesse público. Para alcançar essa universalidade, a nona estratégia é colocar menos foco na individualidade e mais peso na coletividade. Dessa forma, se optará num geral pela representação de coletivos, desde os pequenos círculos [Figura 12, 13], às grandes aglomerações [Figura 14, 41] e quando eram apresentados indivíduos, estes eram mais estilizados, com isso poderia se tratar de qualquer um, seriam indivíduos universais.



FIGURA 38 - MAIAKÓVSKI, CADA ABSENTEÍSMO É ALEGRIA PARA O INIMIGO., 1920

A décima estratégia é a valorização do homem, sua força e capacidade criativa, expressa na própria valorização da figura humana, e das silhuetas como vemos em praticamente todas as obras. Um artista que trabalha muito a pujança da figura humana é Deneika, como vemos em quase todas suas obras [Figuras 38, 40, 42], pois mesmo as paisagens [Figura 43] apresentam testemunhos da ocupação, força e criatividade humana.

A décima primeira estratégia é a busca de novos estímulos para impulsos individuais. No capitalismo, é sempre marcado que devemos fazer algo para nos darmos bem no futuro, para nos sairmos melhor, para não correr o risco de ficarmos para trás etc. E quais os novos estímulos que o socialismo apresenta para os novos homens? O fortalecimento do pertencimento ao coletivo [Figura 44], o cuidado com o outro [Figura 45] e a responsabilidade do indivíduo com o todo [Figura 46], ou, como dizia Marx, o “princípio da retribuição de cada indivíduo baseado no trabalho diferente por ele prestado” (LOSURDO, 2010, p.58).

Sobre a expressão desses novos valores é interessante notar, que não obstante a crueldade das batalhas em uma guerra e a obstinação do exército vermelho em vencê-la defendendo e vingando o seu povo e o ideal comunista, mesmo durante a guerra os



FIGURA 39 - ISAAK BRODSKY, DIA DA CONSTITUIÇÃO, 1930. MUSEU – APARTAMENTO DE ISAAK BRODSKY EM SÃO PETERSBURGO.

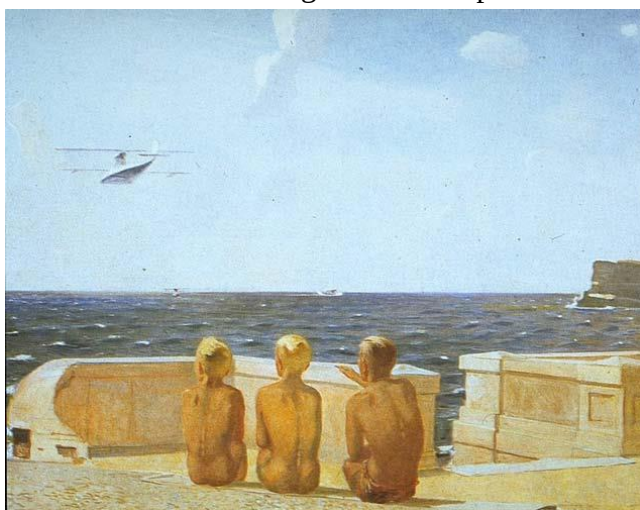


FIGURA 40 - ALEKSANDR DENEIKA, FUTUROS PILOTOS, 1938. PALÁCIO DE EXPOSIÇÕES DE ROMA.

socialista mantiveram uma postura internacionalista, sem generalizar o ódio, buscando separar os nazistas e o povo alemão. Em fevereiro de 1942 Stálin escreve:

Seria ridículo identificar a camarilha hitlerista com o povo alemão, com o Estado alemão. As experiências da história demonstram que os Hitler vão e vem, mas que o povo alemão, o Estado alemão permanece. A força do Exército Vermelho reside no fato de que ele não nutre nem pode nutrir nenhum ódio contra outros povos e, portanto, nem sequer contra o povo alemão; ele é educado no espírito da igualdade de todos os povos e de todas as

raças, no espírito do respeito e dos direitos dos outros povos (STALIN *apud* LOSURDO, 2010, p. 40).

A décima segunda estratégia é a simplicidade, trazer a vida para a arte. Algumas obras trazem a simplicidade de forma muito bonita [Figura 14, 45], aproximando-nos delas. A décima terceira estratégia é a pluralidade, a utilização de vários



FIGURA 41- ALEKSANDR GERASSIMOV, HINO À OUTUBRO, 1942. MUSEU ESTATAL RUSSO.

tipos humanos: mulheres e homens de diferentes etnias [Figura 47], preocupação que o Estado Brasileiro passa a ter, em lei, apenas nos anos 2000:

Quando vejo que, enquanto Hitler e Mussolini perseguiram os homens por causa da sua raça, e inventaram aquela espantosa legislação antijudaica que conhecemos, e vejo atualmente os russos compostos por 160 raças procurarem a fusão dessas raças superando as diversidade existentes entre a Ásia e a Europa, essa tentativa, esse esforço para a unificação do consórcio humano, deixai-me dizer: este é cristão, este é eminentemente universalista (GASPERI *apud* LOSURDO, 2010, p.11).

Essa fala de Alcide de Gasperi, eminente político italiano, pronunciada em 1944, é uma visão estrangeira do fenômeno soviético não há dúvida, mas no entanto ela é



FIGURA 42 - ALEKSANDR DENEIKA, A DEFESA DE SEBASTOPOL, 1942. MUSEU ESTATAL RUSSO.

importantíssima não só por demonstrar a preocupação com a pluralidade, mesmo que posta em termos católicos, perceptível também em diversos quadros, mas por que reforça a contraposição entre o fascismo e o socialismo. Na



FIGURA 43- ALEKSANDR DENEIKA, NO AR, 1932. GALERIA DENEIKA DE KURSK.

URSS por exemplo, os judeus, muito perseguidos no czarismo voltam a ter seus direitos plenos, como por exemplo, o direito se escrever em hebraico, do qual se aproveita o artista El Lissitsky, judeu, para realizar um belíssimo livro ilustrado. Infelizmente ainda é muito comum entre a própria esquerda e nos livros de história a comparação entre os dois regimes, sobre isso afirma Losurdo, citando Thomas Mann:

O que caracterizara o III Reich fora a “megalomania racial” da pretensa “raça dos senhores”, [...] e antes ainda da extirpação da cultura, nos territórios sempre de novo conquistados. Hitler se ativera à máxima de Nietzsche: “Se quiser escravos, é tolice educa-los como senhores”. Diretamente oposta era a orientação do “socialismo russo”, que, difundindo maciçamente instrução e cultura, demonstrara não quereres “escravos”, mas “homens pensantes” e, portanto, a serem postos no “caminho da liberdade”. Então se tornava inaceitável a comparação entre os dois regimes (LOSURDO, 2010, p.12).

E a décima quarta estratégia é não fazer distinção entre ensinar e educar. Os cartazes soviéticos não se restringem a determinada área da vida humana, eles abordam os mais diversos conteúdos, sob as mais diversas formas, desde coisas como a guerra [Figura 19], até questões de higiene e comportamento [Figura 48], não se furtando a ocupação de nenhum espaço.

Através desse pequeno espectro, é possível notar a grande diversidade, inclusive formal, que caracteriza o movimento do Realismo Socialista, contrapondo a ideia homogeneizante e redutora da baixa qualidade artística. Em qualquer época, em qualquer movimento, haverá bons e maus artistas, de acordo com Stalin



FIGURA 44 - GERASSIMOV, ALMOÇO COLETIVO NA FAZENDA, 1936. GALERIA TRETYAKOV.

“não se pode exigir que todos os homens tenham necessidades e gostos iguais, que todos os homens vivam a sua vida pessoal seguindo um só e único modelo” (STALIN apud

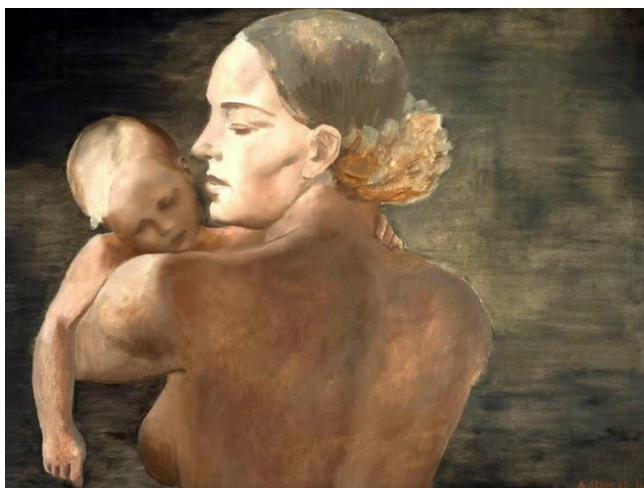


FIGURA 45 - DENEIKA, A MÃE, 1932.
GALERIA TRETYAKOV.

LOSURDO, 2010, p.59). O que cabe aqui qualificar, portanto, é a ideia marxista de igualdade:

Referindo-se à polêmica já conhecida do *Manifesto do Partido Comunista* contra o “ascetismo universal” e o “igualitarismo tosco”, Stalin insiste: “É hora de compreender que o marxismo é inimigo do igualitarismo”. A igualdade produzida pelo socialismo consiste na eliminação da exploração de classe, não certamente na imposição da uniformidade e da equalização, que é o ideal ao qual o primitivismo religioso aspira (LOSURDO, 2010, P. 59).

Assim, aquele novo conteúdo, revolucionário, criou uma nova forma de arte, o Realismo Socialista. E será que essas questões e estratégias que os artistas do RS se colocaram ainda são válidas nos dias de hoje? Como podemos ver muitas das contradições do período do RS, ainda permeiam nossa sociedade, como a discussão entre figuração e abstração, cultura popular e ‘alta’ cultura, engajado e não engajado, socialismo e capitalismo, entre outras. Mas ao pensarmos nessas estratégias adotadas pelos artistas soviéticos em resposta a essas contradições, cabe perguntar: se eles queriam formar o homem novo, quem pretendemos formar hoje? Acreditamos que responder essa questão seja crucial para podermos nos aproveitar com mais profundidade dos debates aqui travados, afinal como diz Miguel Arroyo, dirigindo-se aos professores “sim, somos nós, nós mesmos, tal qual resultamos de tudo. Mas é pouco ver-nos como resultado das tensões intraescola e intracurriculares” (ARROYO, 2011, p.11). É preciso nos colocarmos política e historicamente, como resultado de todas essas experiências e debates anteriores, e perceber que nossas questões pedagógicas não podem ser analisadas e resolvidas apenas olhando dentro das escolas, a escola é apenas uma parte da sociedade, inseparável de seu todo.



FIGURA 46 - EFIM CHEPTSOV, MAIS DINHEIRO SIGNIFICA MAIS COMBUSTÍVEL, 1926.

Quando falamos da URSS, pode-se pensar que estamos falando em uma hegemonia socialista, mas mesmo um país deve ser analisado em seu contexto maior: a hegemonia mundial na época do Realismo Socialista era, e continua sendo, das ideias capitalistas. Dessa forma, os artistas soviéticos batalhavam ainda contra ideias antigas e dominantes, pois “É extremamente difícil desenvolver uma consciência de classe contrária às convenções e pontos de vista dominantes, uma consciência de classe com uma visão política e econômica de oposição revolucionária à ordem vigente”. (FISCHER, 1989, p.148). Por isso a complexidade de tratar um tema como o Realismo Socialista, pois quando falamos do medo do Realismo na verdade estamos falando de algo mais amplo, pois a crítica ao Realismo Socialista, à URSS, à Stalin “ela pensa mais no futuro do que no passado. A burguesia quer fazer crer que o marxismo-leninismo está definitivamente enterrado, porque ela se dá conta perfeitamente da atualidade e da vitalidade da análise comunista” (MARTENS, 2003, p.22).



FIGURA 47 - KUZMA VASIL'EVICH VLADIMIROV, OLÁ AMIZADE DOS POVOS, O FESTIVAL DA JUVENTUDE E DOS ESTUDANTES, 1956.



FIGURA 48 - ALEXEI KOMAROV, TODA MULHER DEVE SABER COMO CRIAR UMA CRIANÇA CORRETAMENTE, 1925.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O fato da escola, sobretudo pública, de seus profissionais serem tão criticados
é sinal de que incomodam, estão vivos”
(ARROYO, 2011, p.12-13)

Nessa dissertação estudamos o Realismo Socialista, suas características, polêmicas, bases e contexto, e ao final elaboramos algumas proposições e reflexões acerca de como as estratégias utilizadas pelos artistas soviéticos poderiam ser consideradas pedagógicas. Como vimos, os artistas do movimento tinham o objetivo de contribuir com a Revolução, especialmente no processo educativo do povo, que era em sua maioria analfabeto, uma vez que a formação do homem novo, o homem forjado no socialismo, é uma importante bandeira da filosofia marxista.

Os artistas buscavam responder também à necessidade de informação e formação de uma população em sua maioria agrária e com costumes medievais. Por isso, nossa primeira conclusão é simples: é possível sim pensarmos que esses artistas elaboraram um certo tipo de pedagogia a partir das imagens, e que as principais bases dessa pedagogia são os ideais socialistas da Revolução Soviética e a filosofia Materialista Dialética.

A partir daqui gostaríamos então de propor algumas reflexões acerca de como as estratégias utilizadas pelos artistas soviéticos poderiam ser aproveitadas por nós professores em nossa cultura escolar tão fundamentada na prática letrada e inserida no contexto capitalista. Acreditamos que a busca de formas de escrita mais limpas e o uso mais constante e inteligente das imagens como fizeram esses artistas pode contribuir muito nesse cenário. Este trabalho, portanto, contribui no fecundo debate sobre as possíveis relações entre a arte e a educação no sentido de estabelecer uma educação mais humana, prazerosa, inclusiva e democrática.

Mas não se trata só disso. As estratégias do Realismo Socialista podem nos fazer refletir sobre importantes dilemas de nossa realidade, pensando uma educação multicultural e assim universal ao invés de uma educação que privilegia apenas um tipo de conhecimento, letrado e elitista, e que é preconceituosa em relação às manifestações da cultura e do viver populares. Percebendo dessa forma, que uma educação pública, gratuita e para todos é possível e pode ser sinônimo de educação de qualidade em um contexto que não seja neoliberal. Uma educação que respeite e valorize a nossa criativa e perseverante produção docente, criando condições para o desenvolvimento de toda nossa potencialidade ao invés de uma educação baseada na responsabilização dos professores.

Uma escola que trabalha no sentido da mudança social e não uma escola redentora, uma escola que promove a ascensão social de poucos em um sistema injusto.

Em tempos de Escola sem Partido, poderíamos apenas retomar a discussão feita em relação à posição “apolítica” nas artes, que se aplicaria bem à posição dos educadores também. Na discussão sobre o Realismo Socialista não existe posição apolítica. Muitas obras consideradas não-engajadas foram engajadas em seu tempo, mas especialmente, quando um artista se diz apolítico ele está conivente com a situação atual. Ou seja, na Rússia revolucionária, os “apolíticos” suprematista contribuíam com o sistema vigente: o socialismo, mas nos tempos atuais, por exemplo, os artistas “apolíticos” contribuem com a manutenção do sistema capitalista.

Acreditamos que pensar que a arte de hoje não é ideológica ou política é muita ingenuidade. Da mesma forma que pensar que hoje há liberdade artística. Afinal, hoje não é mais fácil para um cineasta “apolítico” encher a indústria cultural de ‘arte’ para simples divertimento, do que para um cineasta engajando produzir, lançar e especialmente distribuir seus filmes? É estranho pensar que era um crime o Estado Soviético intervir na arte, como se a classe burguesa não fizesse isso todo o tempo na sociedade capitalista.

No entanto, quanto ao engajamento, ressaltaremos, em relação à educação, a importância de ela estar referenciada em um campo da luta de classes. Pois a educação não se dá em terreno social neutro ou alheio a realidade econômica e social. A educação se dá em determinada sociedade, sob determinadas condições econômicas, a educação é, portanto, também terreno da luta de classes.

Dessa forma nosso campo de batalha pela educação não é a escola, mas sim a sociedade como um todo e as relações sociais e econômicas que nela se desenvolvem, assim como estava colocado para os artistas soviéticos durante o processo revolucionário. Afinal é nesse contexto mais amplo que são conformados o injusto viver da classe pobre e a desqualificação dos professores. Devemos permanecer em guarda e resistindo para que nossas conquistas se façam cumprir e para que haja avanços e não retrocessos.

A escola é um espaço de construção cultural que reflete as desigualdades e progressos da sociedade. E nesse espaço também se enfrenta o esforço das velhas ideias em permanecerem estáveis, apresentando-se como imutáveis, na forma da ideologia dominante que representa os interesses da burguesia e está presente nos currículos e práticas escolares.

Dessa forma, acreditamos que a arte é política, não só a arte engajada, não só porque a arte necessariamente se relaciona com seu contexto, seja ele temático ou formal. Mas sim pela própria maneira como a arte se organiza dentro de si e na sociedade. Por isso acreditamos que a arte não serve de apoio a outros saberes. A educação em artes é política: no conteúdo, na forma e no contexto, como não poderia deixar de ser.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Mundo da Paz: União Soviética e Democracias Populares*. Rio de Janeiro: Vitoria, 1953.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ANDRADE, Homero, Freitas de. *O realismo socialista e suas (in)definições*. Revista Literatura e Sociedade, USP, 2010.
- APPLE, M. W. (1992). A Política do Conhecimento Oficial: faz sentido a ideia de um currículo nacional? In: A. F. MOREIRA & T. T. SILVA, *Currículo, Cultura e Sociedade* (pp. 39-57). São Paulo: Cortez, 1995.
- ARROYO, Miguel. *Currículo: Território em disputa*. Belo Horizonte: Vozes, 2011.
- AZEVEDO, Renaldo. Mais sobre a arte engajada. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/mais-sobre-arte-engajada/> acessado em 8 de setembro de 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1990.
- BECKER, Wolfgang. *Adeus, Lenin!*, 2003.
- BENJAMIM, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 35.
- BOGDAN, R. & BIKLEN, S. *Investigação Qualitativa em Educação*. Porto: Porto Editora, 1994.
- BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Casa Civil, Subchefia para assuntos jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L9394.htm>. Acesso em: 26 de set. 2006.
- BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1973.
- CALLADO, Antonio. Introdução. In: FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Tradução de Leandro KONDER. 8ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- CAMPOS, José Roberto. *O que é trotskismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CHWAST, Steven Heller & Seimor. *Graphic Stile : From Victorian to Post- Modern*. Ed Harry N. Abrans. Inc Publichers, Londres, 1988.
- CRISTO, Luanna Grammont de. *A Abordagem da Arte Engajada no Currículo Brasileiro: um estudo em escolas de ensino médio de Belo Horizonte*. 06 de março de 2012. 200 págs. Monografia - Universidade do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.
- DAIX, Pierre. *Picasso Criador: Sua vida íntima e obra*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Encouraçado Potemkin*, 1925.

ENGELS, F. (1883) *Discurso diante do túmulo de Marx*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1883/03/22.htm> acessado em 2 de julho de 2015.

ENGELS, F. *Ludwig Feuerbach e o Fim da Filosofia Clássica Alemã*. Lisboa: Editoria Avante, 1982.

ENGELS, F. *Anti-Duhring*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ENGELS, F. *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico*. São Paulo: Centauro, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. 8ª edição. São Paulo: Edições Paulinas, 2007.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Tradução de Leandro KONDER. 8ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

FABRIS, Annateresa. *Realismo versus formalismo: um debate ideológico*. In: *Baleia na Rede* - revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura, Vol.1, nº7, ano VII, FFC/UNESP, 2010.

FIZ, Simon Marchán. *Historia General Del Arte – Las Vanguardas em Las Artes y La Arquitectura*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2000.

GIL, Antônio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sérgio Milliet, crítico de arte. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.

GUEVARA, Ernesto Che. *El socialismo y el hombre em Cuba*. In: *Cuba, cultura y revolución: claves de uma identidade*. Humberto Rodríguez Manso y Alex Pausides (Orgs.). La Habana: Colección Sur, 2011.

HITCHCOCK, Alfred. *O Correspondente Estrangeiro*, 1940.

KALOCHIN, F. I. *O Desenvolvimento Como Luta Entre os Contrários*. In: Editorial Vitória Ltda., Rio de Janeiro, 1955. págs: 173-214.

LEIRNER, Adolpho; AMARAL, Aracy A.; MILLIET, Maria Alice. *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

LENIN, V. I. (1985) Friedrich Engels. In: LENIN, V. I. *O que é o Marxismo* (pp. 43-54). Recife: Edições Manoel Lisboa, 2008.

LENIN, V. I. (1914) Karl Marx. In: LENIN, V. I. *O que é o Marxismo* (pp. 9-42). Recife: Edições Manoel Lisboa, 2008.

LENIN, V.I. (1917) *Relatório Sobre a Revolução de 1905*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1917/01/22.htm>, acessado em 28 de maio de 2016.

LENINA, V. I. (1918) *Discurso na Inauguração do Monumento a Marx e Engels*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1918/11/16.htm>, acessado em 10 de maio de 2015.

LENINb, V. I. (1918) *O Estado e a Revolução*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1917/08/estadoerevolucao/cap1.htm>, acessado em 10 de outubro de 2014.

LENIN, V. I. *Lênin y el arte*. Moscou: Editorial Progreso, 1979.

LENIN, V. I. *O que é o Marxismo* (pp. 9-42). Recife: Edições Manoel Lisboa, 2008.

LENIN, V. I. *Cadernos Sobre a Dialética de Hegel*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LOUREDA, R. Z. Ideales, idealidad e ideología. In: L. S. MARTÍN, M. V. Suárez, R. P. León, & A. L. CRUZATA, *Filosofía Marxista I* (pp. 169-177). Havana: Félix Varela, 2009.

MARTENS, Ludo. *Stálin, um novo olhar*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

MARX, K. *Guerra Civil na França*, 1983. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/guerracivil.pdf> visitado no dia 07 de outubro de 2015.

MARX, Karl. *O Capital* – Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MARX, K. & ENGELS, F. *A Ideologia Alemã/ Karl Marx e Friederich Engels*; tradução Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MARX, K. & ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista/ Karl Marx e Friederich Engels*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Parâmetros Curriculares Nacionais: linguagens, códigos e suas tecnologias – arte*. Brasília: Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2000.

MOMA, *The Russian Avant-Gard Book 1910-1934*, disponível em: <http://www.moma.org/exhibitions/2002/russian/> visitado no dia 05 de março de 2016 às 11h30.

MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa & SILVA, Tomaz Tadeu da (orgs). *Currículo, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Cortez, 1995.

NERUDA, Pablo. Nuevo Canto de Amor a Stalingrado. Disponível em: https://es.rbth.com/cultura/2014/12/09/cuando_pablo_neruda_canto_a_stalingrado_457_07 acessado dia 09 de agosto de 2016.

NIEMEYER, Oscar. ? . Rio de Janeiro: Revan, 2004.

PALMA, Brian de. *Os Intocáveis*, 1987.

ORELLANA, R. V.; RUIZ, A. S-B. Sabina Spielrein, la primera mujer que enriqueció la teoría psicoanalítica. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Madrid, n. 85, p. 107- 122, mar. 2003.

OVTCHINNIKOV, N. F. *A Materialidade do Mundo e as Leis de Seu Desenvolvimento*. In: Editorial Vitória Ltda., Rio de Janeiro, 1955. págs: 215-268.

PC(b)URSS, Comitê Central do. *História do Partido Comunista URSS*. Recife: Edições do Centro Cultural Manoel Lisboa, 1999.

PEIXOTO, Maria Inês Hamann. *Arte e grande público: a distância a ser extint*. Campinas, SP: Autores Associados, 2003.

PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. *O júbilo e o planeta imaturo. Adeus, Lênin! I Seminário Arte e Cidade - Salvador, PPG-AU - Faculdade de Arquitetura / PPG-AV - Escola de Belas Artes / PPG-LL - Instituto de Letras UFBA*, maio de 2006.

PENTEADO, Andréia, *Currículo em Arte Educação no Brasil: que papo é esse?*. Caderno de Pedagogia/Departamento de Educação. Curso de Pedagogia - v. 11, n. 11 (2006). Ribeirão Preto: Centro Universitário Moura Lacerda, p. 73-89, 2006.

PORTINARI, Cândido. “Sentido social del arte”. In: *Exposición Portinari*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2004.

RAMES, Jonathan. *Design retrô: 100 anos de design gráfico/ Jonathan Raimés, Lakshmi Bhaskaran*, tradução Cláudio Crina. São Paulo : Ed. Senac. São Paulo, 2007.

RAMOS, Graciliano. *Viagem*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

REALISMO Socialista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3187/arte-conceitual>>. Acesso em: 08 de Ago. 2014. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

REAU, Louis. *El arte ruso*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1957.

REED, John. *Ten Days That Shook the World*. London: Penguin, 1977.

RICE, Tamara Talbot. *A concise history of Russian art*. London: Thames and Hudson, 1963.

RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROSENTHAL & YUDIN, (1947) *Stálin, José Visarionovich*. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/05/stalin.htm acessado em 2 de janeiro de 2016.

SILVA, Marcos Henrique. *Pintura realista russa no século XX – a construção da realidade proletária*. *Revista Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 5, ano V, nº 4, 2008.

SMIRNOVA, Engelina. *Moscow icons: 14th-17th centuries*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1989.

STALIN, J. (1907) *Anarquismo ou Socialismo?* Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/stalin/1907/anarquismo/>, acessado em 20 de julho de 2015.

STALIN, J. (1924) *Lênin, a águia das montanhas*. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/32/figuras.htm, acessado em 11 de outubro de 2015.

STALIN, J. *O Materialismo Dialético e o Materialismo Histórico*. Recife: Edições Manoel Lisboa, 2010.

STONOR SAUNDERS, Frances. *La guerra fredda culturale: la CIA e il mondo delle lettere e delle arti*. Roma: Fazi, 2004.

TULESKI, Silvana Calvo. *A Unidade Dialética entre Corpo e Mente na Obra de A. R. Luria*: Implicações para a Educação Escolar e para a Compreensão dos Problemas de Escolarização. 09 de março de 2007. 354 págs. Tese de Doutorado - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Araracuara, 2007.

VENTURI, Toni. *O Velho – A história de Luiz Carlos Prestes*, 1997.

WEDEKIN, Luana Maribele. *Psicologia e Arte*: os diálogos de Vigotski com a arte russa de seu tempo. 26 de fevereiro de 2015. Tese de Doutorado - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Florianópolis, 2015.

YOUNG, Peter & ROFFE, Michael. *The English Civil War*. London: Osprey, 1973.