

Operário e mulher kolkosiana: a principal obra de Vera Mukhina

Lucas Rossi Gervilla¹

Rosangella Leote²

Jorge Ribail Reyes³

Resumo: O presente artigo faz uma revisão histórica do monumento Operário e Mulher Kolkosiana, criado em 1937 pela escultora soviética Vera Mukhina. A obra não só representa o padrão do Realismo Socialista na escultura, mas também teve grande importância política, sendo até hoje um dos símbolos do socialismo. Para tanto, é discutida a origem do Realismo Socialista e sua importância política além de seu papel divergente do Construtivismo.

65

Palavras-chave: Arte Russa, Construtivismo, Escultura, Operário e Mulher Kolkosiana, Realismo Socialista, Vera Mukhina.

Abstract: This paper brings a historical review about the monument “Worker and Kolkhoz Woman”, created by the soviet sculptor Vera Mukhina in 1937. This piece not only represents the Socialist Realism standards in sculpture, but also had great political relevance and stands as one of the main symbols of Socialism to date. Therefore is discussed the origin of Socialist Realism and its political value besides its divergent role from Constructivism.

Key words: Constructivism, Russian Art, Sculpture, Socialist Realism, Vera Mukhina, Worker and Kolkhoz Woman.

¹ Lucas Rossi Gervilla - Mestrando em Artes no Instituto de Artes da UNESP – lucas.gervilla@gmail.com.

² Rosangella Leote - Pós-Doutora em Arte Media (UAb - PT), Doutora em Ciências da Comunicação (ECA - USP), docente em PPG em Artes UNESP – rosangellaleote@gmail.com.

³ Jorge Ribail Reyes - Doutorando em Artes no Instituto de Artes da UNESP. Bolsista PEC-PG CAPES – makandal71@gmail.com.

Introdução

Operário e Mulher Kolkosiana⁴ é a obra mais importante da escultora soviética Vera Ignatyevna Mukhina (1889 - 1953). Criado em 1937, o trabalho definiu um novo padrão na arte monumental soviética e no que viria a ser chamado de Realismo Socialista, sendo até hoje uma referência mundial no estilo e um símbolo da Revolução Russa. Para se entender a magnitude dessa obra, e compreender como surgiram os movimentos artísticos desse período é necessário, antes, abordar o papel das artes na Rússia pré e pós-revolução.

Quando os Bolcheviques, liderados por Vladimir Lênin (1870 – 1924), fundador do Partido Comunista da União Soviética - PCUS, poder da Rússia, através da Revolução de 1917, eles rapidamente começaram a implantar o seu novo plano de governo, com o objetivo “de utilizar o poder do proletariado para a organização do socialismo, a supressão de classes e a transição à sociedade sem classes, à sociedade sem Estado⁵. Nesse momento, a arte teve um papel importante, ajudando a propagar pelo país os ideais revolucionários e, portanto, “informar e educar” (VON LAUE, 1996:11) a população. A escultura teve uma presença importante para a Revolução, pois os líderes soviéticos acreditavam que os monumentos deveriam refletir a força da nova nação que estava surgindo.

Arte e Revolução

No ambiente artístico da Rússia no período anterior à revolução socialista, era comum dividir as tendências entre a *direita*, os partidários da tradição e do realismo, e a *esquerda*, os “inovadores”. Essa última, foi a linha de pensamento que veio a se tornar o Construtivismo. Nessa época, era evidente um clima tenso dentro

⁴ Kolkosiana e Kolkosiano foi o neologismo usado para nomear os trabalhadores dos Kolkhoz que eram o tipo de propriedade coletiva criada na URSS abolida a propriedade privada dos camponeses. Em uma tradução interpretativa se poderia dizer “camponesa”, como se encontra em algumas publicações em nossa língua. Porém, o peso da palavra “Kolkhoz” seria amenizado. Assim, uma mulher que trabalha num Kolkhoz representa seu perfil político e estado social, coletivo e de acordo com os princípios que Stálin projetava em seu governo. Os Kolkhoz, criados pelo governo soviético com base no Código Agrário de 1922, se distinguem, politicamente, dos Kulaks que eram propriedades privadas mais vastas e ricas para os padrões da Rússia da época. Seus proprietários eram vistos como avessos ao poder do povo, tendo sido seus bens confiscados. Mas, há o terceiro tipo de propriedade, que era coletiva, porém estatal, nomeada como Sovkhoz.

⁵ Referência atribuída a Lênin segundo o Dicionário de filosofia e sociologia marxista, assinado pelo P. Iudin e M. Rosental (1939) traduzido e publicado em Espanhol pela Editorial Séneca de Buenos Aires em 1959.

da classe artística, afinal, existiam muitas tendências, polêmicas, desacordos e antagonismos a maior parte tingida pela política e pela séria transformação social que emergia. Não é possível estabelecer limites cronológicos certos; os artistas trocavam de tendência, formavam novos grupos e assinavam novos manifestos com aparente arbitrariedade; muitas vezes motivados por interesse não artísticos, mas ideológicos. Para Andris Teikmanis, nesse período, era “impossível se evitar questões de engajamento político entre os artistas e nas artes (2013: 97)”.

Nestes anos, os artistas dos diferentes grupos foram chamados para trabalharem como professores dos recém fundados institutos artísticos de Moscou e de Petrogrado⁶. Poderíamos dizer que o núcleo principal de debates acerca da arte e seus usos estava no Instituto de Cultura Artística de Moscou (INKHUK). Fundado por Anatoli Vasilevitch Lunatcharski (1875 - 1933) e dirigido por Wassily Kandinsky⁷ (1866 - 1944), incluiu, no começo do seu programa acadêmico, as principais correntes das artes daquele momento. As discussões aconteciam em qualquer parte e qualquer hora. Destes debates surgiu, de um lado o grupo de Kazimir Malevitch⁸ (1878 - 1935), figura central do Suprematismo, que acreditava que a arte deveria libertar-se de toda tendência material ou social. Do outro lado, se enfileiravam Vladimir Tatlin⁹ (1885 - 1953), Alexander Rodtchenko¹⁰ (1891 - 1956) e Vladimir Maiakovski (1893

⁶ Atual São Petersburgo. Foi capital russa até 1918 quando os soviéticos restituíram Moscou como capital que era nos origens russos.

⁷ Na década de 1910, Kandinsky desenvolveu seus primeiros estudos não figurativos sendo, por isso, considerado o pioneiro da arte abstrata. Antes de 1917 estava exilado em Alemanha, Suécia e Suíça. Depois da Revolução, voltou à Rússia, porém, por discordar da política oficial retornou ao exílio primeiro na Alemanha e logo na França.

⁸ Estudou pintura, escultura e arquitetura em Moscou. Considerado o mentor do Suprematismo, levou o abstracionismo geométrico à sua forma mais simples, sendo o primeiro artista a usar elementos geométricos abstratos. Foi trabalhar como professor, pesquisador e fundador de vários grupos e ateliers. Durante a Primeira Guerra Mundial a maioria dos seus quadros desapareceram. Hoje, uma parte de sua obra está no Museu de Amsterdam e no MoMA (Nova York). Em 1929, foi acusado pelo governo soviético de “formalista” (linha de pensamento que diz que a arte pode ser isolada de outros aspectos, como sociais e políticos) e chegou a ser preso e torturado. Morreu esquecido e na pobreza.

⁹ Desde muito antes de 1917, ele se tornou o líder de um grupo de artistas russos que tentaram aplicar técnicas de engenharia e construção na arte usando ferro, vidro, madeira e arame em obras não-representacionais. A despeito da proibição para continuar a fazer obras desta natureza, foi um dos poucos artistas a não abandonar a URSS até morrer.

¹⁰ Foi um artista plástico, escultor e designer gráfico mas, predominantemente, fotógrafo dedicado à montagens fotográficas. Foi membro do Grupo Produtivista, que advogava a incorporação da arte na vida diária. Fez muita produção gráfica de cartazes, livros e filmes. Foi influenciado profundamente pelas idéias do cineasta Dziga Vertov e Wladimir Maiakovski.

- 1930), autores das primeiras obras chamadas “construções”. Eram verdadeiras “engenhocas” constituídas por materiais como ferro e vidro, e com formas não-representativas. O exemplar mais referenciado deste último grupo foi a obra proposta por Vladimir Tatlin para o Monumento a “Terceira Internacional”¹¹, em 1919. (figura 01) O projeto combinava uma estética de máquina com componentes dinâmicos que celebravam a tecnologia mecânica e os componentes industriais como o aço. A proposta foi imediatamente elogiada por artistas na Alemanha, que o consideraram como uma revolução na arte. Para os russos que socialistas o monumento sintetizaria todas as artes plásticas e anunciaria ao planeta que uma nova era mundial estava começando. Em 8 de Novembro de 1920, no aniversário da revolução, Tatlin exibiu a primeira maquete de cinco metros de altura realizada na torre da Academia de Artes de Petrogrado.

“O projeto consistia em uma imensa torre helicoidal ascendente, como se fosse a Torre de Babel, que na sua realização devia superar em altura a Torre Eiffel. A torre veio a ser um símbolo tanto do construtivismo, como dos ideais da revolução soviética.” (Preckler, 2013: 472)

Figura 01: Vladimir Tatlin (à esquerda) em frente ao Monumento a Terceira



Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

A torre jamais chegou a levantar-se, pois os líderes do governo já começavam a ter precauções acerca dos projetos construtivistas.

Curiosamente, no ano 2000, o governo russo criou um selo comemorativo (figura

¹¹ Terceira Internacional ou Internacional Comunista ou Komintern é o termo com que se designou a organização internacional fundada por Lênin para reunir os partidos comunistas de diferentes países com o objetivo de derrubar a burguesia internacional e impulsionar a revolução comunista mundial. Foi dissolvida em 1943.

02) onde aparecia a torre de Tatlin junto ao monumento Operário e Mulher Kolkosiana de Vera Mukhina. Desta forma, as representações máximas do Construtivismo e do Realismo Socialista foram colocadas lado a lado, proclamando a transposição de um momento de crise e transformação, para um momento de valorização da cultura e da sociedade e dos processos que a conduziram.

Figura 02: Selo postal comemorativo.



Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

Entre os grupos de artistas dos anos 20, que aparecem para se opor ao Construtivismo, devemos destacar: a Associação de Pintores da Rússia Revolucionária (AKhRR), e a Associação de Escritores Proletários da Rússia (RAPP). Esses foram defensores da arte figurativa e da representação heroica que resumia os ideais revolucionários. Rapidamente, eles ganharam o status de portadores legítimos das ideias comunistas no mundo da arte, virando o paradigma do que depois seria conhecido como Realismo Socialista. Em uma década, o número de membros do AKhRR cresceu de 80 para mais de 300, o que ajudou a estabelecer a ideia de que o grupo era uma instituição confiável, longe do que era a retórica vanguardista. Sem dúvidas, eles formaram o grupo mais alinhado às demandas governamentais soviéticas, afirmando e justificando o retorno da pintura e escultura figurativista pois, segundo eles, essa era de fácil assimilação pela massas de analfabetos.

O primeiro ato público do AKhRR como uma nova entidade foi em uma exposição de 1922 em Moscou; Todos os lucros foram doados para o alívio da fome russa de 1921. Em 1928, patrocinaram exposições nacionais com alta publicidade por toda a URSS. Na visão dos historiadores e teóricos, partidários do soviétismo, os acontecimentos mais importantes do meio artístico destes anos

se produziram dentro ou em torno destas duas associações. Quanto aos grupos da vanguarda construtivista estes não conseguiram ganhar a aceitação e apoio do governo soviético e, jamais, tornaram-se artistas populares, o que não os faz menos importantes para as transformações que a arte sofreu no mundo ocidental.

A crise entre a vanguarda artística e o poder bolchevique começou junto com o aniversário de um ano da Revolução (1918), quando alguns artistas decoraram as ruas de Petrogrado com formas cubistas.

O último prego no caixão foi martelado pelo próprio Lênin, que os atacava por terem “usado as instituições educacionais dos camponeses e trabalhadores” para “passatempos privados” e por apresentar “os rabiscos mais absurdos” como algo novo e proletário. (Bengt Jangfeldt, 2007: 141)

O resultado foi imediato. Os vanguardistas foram excluídos dos trabalhos oficiais da comemoração do Primeiro de Maio de 1919¹² e, também, banidos dos conselhos editoriais das diversas revistas, perdendo quase toda a sua influência no governo revolucionário.

Nessa época, uma das problemáticas mais discutidas pelos intelectuais marxistas na URSS dizia respeito a atitude da Revolução em relação à arte e à cultura. Essa questão foi dura e amplamente debatida entre bolcheviques (figura 03) como Lênin, Leon Trótski (1879 - 1940), Anatoli Vasilevitch Lunatcharski e Alexander Aleksandrovich Bogdánov (1873 - 1928)¹³. Esse último, por volta de 1914, se tornou um dos líderes e organizadores do Movimento Cultura Proletária - Prokult (abreviação de “*proletarskaya kultura*”), um dos grupos que marcaram influência na arte desse período.

¹² No ano 1889, a Internacional Socialista, reunida em Paris, decidiu convocar, anualmente, uma manifestação com o objetivo de lutar pela jornada de 8 horas de trabalho. A data escolhida foi o primeiro dia de maio, como homenagem às lutas sindicais de Chicago. Até hoje, nesta data, é comemorada a reivindicação da adequação das condições laborais, na maioria dos países do mundo. A França e a URSS foram os primeiros países onde este dia foi considerado feriado.

¹³ Médico, intelectual e cientista muito destacado. Bolchevique, militante desde 1903. Em 1909, foi expulso do grupo dos bolcheviques, após divergências teóricas. Era o principal rival filosófico de Lênin quem se concentrou em arruinar a reputação do Bogdánov e em 1909 publicou um livro com intitulado ‘Materialismo e Empiriocriticismo’, acusando-o de ‘idealismo filosófico’.

Figura 03: Bogdánov (esquerda) e Lênin (direita) jogam xadrez, 1908.

Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

O Proletkult propôs incubar e produzir uma cultura de raiz proletária, que nascesse dos próprios operários e criasse uma nova superestrutura autônoma. No seio do Partido Comunista da União Soviética - PCUS, sempre houve ressalvas contra essa organização artística. O Proletkult questionava os métodos dos bolcheviques, por os considerarem autoritários e rígidos demais, e propunha uma releitura da teoria marxista.

Os membros do Proletkult criaram estúdios de pintura, de teatro, de cinema e poesia em fábricas e em bairros.

Desde sua criação, ele (Proletkult) encontrou forte resistência por parte dos dirigentes soviéticos. Lênin considerava o Proletkult uma aventura pequeno burguesa; para ele, as tarefas culturais importantes naquele momento eram a alfabetização das massas e a formação de uma cultura de base, uma vez que achava impossível a classe operária prescindir da tradição cultural forjada pela burguesia. Trótski achava que a ditadura do proletariado era uma fase transitória, e nela os operários deveriam dedicar-se a construção da base econômica da nação. Não havendo, portanto, tempo histórico para criar uma cultura. Mas acima de tudo o Partido temia a força política do Proletkult: Em 1920 este já contava com meio milhão de membros, enquanto o PCUS tinha 620 mil, além do mais, o Proletkult insistia em manter-se independente, o que significava um risco de um poder paralelo dentro do Estado. Com base nesses argumentos, o Partido aperta o cerco ao redor do organismo cultural, de forma que as pressões acabam levando a um esvaziamento progressivo. (Machado, 1982: 10-11)

Porém, mesmo com todas essas divergências, o Prolekult com suas ideias de uma *nova cultura operária* e a morte da arte, teve grande influência sobre os artistas soviéticos. Muitos artistas abandonaram por completo a produção artística para trabalhar literalmente na produção industrial. Havia o desejo de criar uma ponte entre arte e indústria. Vladimir Tatlin foi trabalhar numa metalúrgica para se tornar um artista-engenheiro. Rodtchenko e Maiakovski passaram a desenhar cartazes de propaganda e tipografia. Meyerhold fazia teatro usando como cenário os locais das fábricas. Artistas passaram a ser contratados para desenhar emblemas, selos, slogans, e cartazes. Houve também aqueles que projetaram fogões, mesas, cadeiras, pratos, canecas e objetos de uso social. Ainda que o Prolekult e os produtivistas foram banidos por um decreto de Lênin em 1920, essas ideias influenciaram aos artistas até depois de 1940, em pleno auge do Realismo Socialista. Vera Mukhina, por exemplo, se dedicou ao design, criando os populares copos de vodka facetados (que no Brasil viriam a ser chamados de copo americano, décadas depois) e coleções de roupas (figura 04), que receberam prêmios máximos em concursos internacionais.

Figura 04: *Design de roupas. Vera Mukhina (Década de 40)*



Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

Assim, desde início dos anos 20, foram consolidando-se como duas tendências artísticas rivais: de um lado, o Construtivismo e, do outro, o Realismo Socialista.

Construtivismo x Realismo Socialista

O Construtivismo propunha uma arte submetida aos imperativos do material e do objeto, em certo sentido assentada nas tecnologias industriais, na engenharia e na arquitetura. Era formado por um grupo heterogêneo, com convicções partilhadas por artistas e teóricos pertencentes a subgrupos diferentes. Se qualificava por ser um fenômeno artístico multifacetado, que tinha como denominador comum fazer parte das vanguardas artísticas da época. Mas esta heterogeneidade, tanto marcou a característica do movimento, como também, contribuiu para sua supressão pelo regime comunista. A tensão política pôs cortinas que confundem o olhar sobre a base e o desenvolvimento do Construtivismo.

“Várias posições deram corpo a essa ideia de tendências construtivistas, salientando a diluição do conceito e a indefinição quanto a sua origem. Ao que tudo indica, trata-se, desde a origem, de um “ismo” plural: além de proceder, evidentemente, da valorização da construção da obra de arte (por oposição a composição)”. (Albera, 2002:167)

Em essência, mesmo na sua diversidade, o Construtivismo, objetivava propagar uma cultura de origem proletária, que viesse dos próprios operários, considerando a arte como um dos mais poderosos instrumentos das forças de classe e que deveria ser fundada no coletivismo trabalhista; pensavam que o proletariado devia se manifestar o máximo possível, no processo artístico. Paradoxalmente, tal postura encontrou pesadas reservas por parte do Partido Comunista:

“Somos bons revolucionários, mas não sei se porque, sentirmo-nos obrigados a demonstrar que também estamos “à altura da cultura moderna”. Atrevo-me a declarar-me “bárbaro”. Não posso considerar manifestações supremas do gênio artístico as obras do expressionismo, do futurismo, do cubismo e demais “ismos”. Não as compreendo. E não me proporcionam o menor prazer.”¹⁴

Tal posicionamento exemplifica as contradições entre as vanguardas artísticas e os políticos no contexto pós-revolucionário. O que condicionava esta posição era a temática menos direta e “instrutiva” da arte construtivista se comparada ao Realismo Socialista.

Muito do que aconteceu posteriormente com a arte e os artistas apenas refletia a postura de Lênin frente a muitas das questões importantes das artes. Era

¹⁴ Entrevista de Clara ZETKIN a Lênin em 1955 publicada em Lênin, 1968, p. 176-177)

visível que Lênin desaprovava as vanguardas em geral (e os construtivistas em particular) e mantinha para com a arte do passado, especialmente do Realismo Russo - inclusive com os Peredvjniki (Ambulantes) - uma atitude de estima e compreensão. Para Lênin, o mais importante não era desenvolver uma arte de vanguarda, mas uma arte regida e regulada, de fácil acesso e diretamente ligada à classe operária. Para complementar, Lênin vai ainda mais longe, ao desqualificar a vanguarda russa, ansiosa por participar do desenvolvimento do novo poder soviético. Ele ignorava o fato de que “a modernização da União Soviética era dirigida pela mesma força de entusiasmo tecnológico que inspirava os artistas de vanguarda” (TEIKMANIS, 2013:102). Lênin não aceitava nenhum tipo de dialética na arte, que foi instantaneamente simplificada: já não havia mais necessidade de separar as convicções e atitudes sociais de um autor de sua representação artística da realidade. Ele estava, de fato, reduzindo a arte a nada mais do que uma fonte de informação ideológica, a ponto de decretar quais diretrizes ela deveria seguir. A tríade organização–controle–propaganda são os instrumentos essenciais para o Leninismo na arte. A leitura dessas ideias, já dentro de uma sociedade que se transformava e se fechava cada vez mais (muito mais após a morte de Lênin e a subida de Stálin ao poder), levava a uma unificação das práticas artísticas em torno de demandas do Partido. Ainda na mesma linha de pensamento, ele declarou: “os literatos devem, indefectivelmente, estar enquadrados nas organizações do Partido” e o proletariado “deve vigiar e controlar todo esse labor” (Lênin, 1973:99). Lênin coloca que a liberdade de criação e opinião deve ser respeitada, mas que deve haver limites para essa liberdade controlando tudo dentro da organização do Partido Comunista.

Portanto, quando se visita a obra de Mukhina, é necessário analisá-la dentro do desenvolvimento deste contexto, entendendo que o próprio Stálin, em pessoa, acompanhou a realização da obra. Há inclusive uma anedota que dá conta de uma denúncia da existência da imagem de León Trotsky numa das placas do vestido da mulher, o que teria surtido uma “visita oficial” para inspeção da obra, o que confirmou a burla da denúncia. Entretanto, não há evidências que confirmem este fato.

Em 1921, com a radicalização da Nova Política Econômica - NEP (1921-1928) que lançou a URSS à industrialização e à coletivização controlada pelo poder político imutável da ditadura do proletariado, começou a se exigir da classe

artística um alinhamento ideológico com o PCUS, segundo a qual as artes e os artistas deveriam ter um compromisso primordial com a educação e formação das massas, para o socialismo em construção no país. Uma arte cujo estilo deve ser “realista na forma” e “socialista no conteúdo”, acessível ao povo - figurativa e descritiva - e sua mensagem, um instrumento de propaganda.

Assim, começa a surgir a vertente artística que, nos anos 1930, foi chamada de Realismo Socialista. Peteris Zeile define o termo Realismo Socialista como “um novo estágio no desenvolvimento da arte no mundo, uma tendência específica da arte” (1981:49). Os comunistas precisavam explicar as razões históricas dos produtos artísticos e acreditavam que a função da arte era ideológica e educativa. Mas, hoje, é sabido que a NEP foi um giro radical na política econômica russa, estabelecendo uma série de elementos capitalistas, como a remuneração salarial e capital privado na indústria e no comércio. A NEP possibilitou o retorno de uma espécie de burguesia e, com ela, o *byt nepista*, um “consumo de objetos supérfluos e luxuosos, prostituição, exploração de trabalhador etc...”. (FIGUEREIDO, 2017: 101)

Mesmo nos anos em que Lênin e Trótski ainda eram a liderança da URSS, as ideias do Construtivismo seriam declaradas antimarxistas, incompatíveis com o socialismo. Nesse período, vários artistas, realinharam seus trabalhos dentro das diretrizes do PUCS. Tatlin foi um deles, chegando a ocupar posições de prestígio na Rússia e Ucrânia, como o cargo de primeiro chefe do Departamento de Artes Visuais do Commissariado para Instrução do Povo (IZO Narkompros)¹⁵, no início da década de 1920. Dentre os artistas que continuaram trabalhando segundo os ideais do Construtivismo, alguns foram perseguidos, outros deportados e outros silenciados, como se fossem um câncer social.

Após a morte de Lênin, em 1924, e com a chegada do Stálin ao poder o Realismo Socialista vai tomando força até se converter em política oficial, em 1932, ao se fundar a União de Escritores Soviéticos (UES). Esta nova política foi decretada pelo I Congresso de Escritores Soviéticos de 1934, para ser estritamente aplicada em todas as esferas artísticas. A definição mais exata do Realismo Socialista

¹⁵ O IZO Narkompros foi um órgão estatal e dentre as suas ações destacou-se a criação do Plano Leninista de Propaganda Monumental, uma medida de fomento à produção de monumentos em celebração à Revolução por toda a URSS. Em 1946, o órgão foi transformado no Ministério da Educação.

formulada por Andrei Alexandrovitch Jdanov, (1896 - 1948)¹⁶ se adaptou aos estatutos da UES:

“O Realismo Socialista, por ser o método de base da literatura e da crítica soviética, exige do artista uma representação verídica, historicamente concreta, da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Além disso, o caráter verdadeiro e historicamente correto de dita representação artística da realidade deve se combinar com o dever de transformação ideológica e de educação das massas dentro do espírito do socialismo”. (Apud Manuel Aznarz Soler, 2010: 228)

No Primeiro Congresso da União esteve presente o escritor Maksim Gorki (1868 – 1936), que apresentou o seu romance “A Mãe”, que é, geralmente, considerada como a primeira obra do Realismo Socialista. Gorki foi um importante elemento no rápido crescimento desta corrente, e sua apostila *O Realismo Socialista* (1935), traçou seus fundamentos. Também alguns historiadores asseguram que foi Alexander Alexandrovich Fadeiev (1901-1956)¹⁷ quem conformou os princípios do Realismo Socialista mas não é uma tese muito consistente.

O fato é o que Realismo Socialista foi detalhadamente definido e, a partir de então, por decreto oficial, o objetivo e a função da arte foi exaltar a classe trabalhadora, apresentar sua vida, mostrar seu trabalho como algo admirável, educar ao povo na visão e significado do socialismo. O termo Realismo Socialista se refere à intenção de descrever ao trabalhador como se supõe que as coisas são em *realidade*. Andris Teikmanis (2013:98-99) faz uma análise crítica acerca do pensamento de Viktor Vanslov sobre o Realismo Socialista (1988:07). Segundo Vanslov, nesse primeiro momento, o Realismo Socialista é “um tipo de Realismo historicamente novo”, uma espécie de “Realismo realçado pela ideologia socialista”. Os artistas deviam representar operários e camponeses felizes e musculosos. Teikmanis aponta que os trabalhadores de fábricas e fazendas coletivas também era protagonistas das obras de arte, em meio a numerosos retratos heroicos e paisagens industriais e agrícolas que exibiam os lucros da economia soviética.

¹⁶ Ideólogo Soviético, Comissário Cultural do Stalinismo, o grande censor, criador do rígido código ideológico de Zhdanov, conhecido como Zhdanovismo, que definia os limites da produção cultural aceitável na URSS. Pretendia criar uma nova filosofia da arte.

¹⁷ Foi um romancista soviético, militante do PCUS desde 1918; participou na Guerra Civil Russa e, entre 1932 e 1953, teve uma grande influência na UES. Por sua obra literária “A Joven Guardia” (1946) recebeu o Prêmio Stalin, em 1948. Morreu em maio de 1956, aparentemente, por suicídio.

Ficou estabelecido que apenas o Realismo Socialista era concordante com a doutrina marxista do materialismo histórico dialético, que refletisse temas como a vida, lutas e sucessos do proletariado:

“a ideia de que o artista tem a função de servir conscientemente à causa da transformação do mundo. Tratava-se da submissão da arte à política partidária (...) um aparato ideológico em que o arrocho das liberdades e o controle da produção artística eram essenciais. (...)a arte deveria mostrar a vida do proletário operário ou camponês, ou seja, a arte deveria ser didática e alcançar o entendimento das massas mostrando sua realidade sofrida e sua superação, idéia fulcral da Revolução”. (PINHEIRO, 2011:1)

Os artistas alinhados aos ditados oficiais foram chamados para a ornamentação das grandes cidades e espaços sociais, suas obras constituíram os acervos dos museus enquanto os construtivistas foram degradados sendo suas obras retiradas dos acervos e exposições, demolidas e até seus nomes apagados de catálogos e livros. Eles ficaram sem trabalho, reconhecimento e espaço. O ambiente artístico dos primeiros anos da Revolução fez com que Osip Brik¹⁸ (1888–1945) dissesse: “Com a vitória do proletariado virá a do construtivismo”¹⁹, ele estava certo: os construtivistas viram a imposição do Realismo Socialista e aniquilação do seu legado ao menos durante suas vidas, pois depois foi resgatado e valorizado pela história. Vsevolod Emilevich Meyerhold²⁰ (1874 - 1940) foi preso em 1939 e assassinado a tiros na prisão. Sergei Mikhailovich Tretyakov²¹ (1892 - 1937) também foi preso, acusado de espionagem e executado. Maiakovski, sendo pressionado pelos programas oficiais, suicidou-se com um tiro em 1930. Outros, como o próprio Brik, foram cerceados de sua liberdade e levados para campos de trabalho forçado - conhecidos como *Gulags* - morrendo em meio a mais hostil fustigação.

Alguns deles como Naum Gabo (1890 - 1977)²², Antoine Pevsner (1886 – 1962)²³, Kandinsky e mais foram expulsos do país ou fugiram para a Alemanha

¹⁸ Crítico literário, poeta e editor da revista LEF da Frente de Esquerda das Artes.

¹⁹ Osip Brik, “A la production”, Lef, n.1, mar. 1923. Trad. inglesa: Alexander Rodtchenko, ed. D. Elliot. Oxford: Museum of Modern Art, 197, P.131. apud ALBERA, 2002: 183.

²⁰ Mestre do Teatro da vanguarda russa.

²¹ Dramaturgo e poeta.

²² Escultor russo que se destacou na arte cinética.

²³ Escultor russo, irmão de Naum Gabo.

Ocidental ou para a França, assim assegurando a expansão dos princípios do Construtivismo na Europa e mais tarde nos Estados Unidos resultado visivelmente mais importante do que de estes artistas tivessem sido respeitados dentro da própria Rússia. Os poucos que permaneceram na URSS tais como Dziga Vertov (1896 — 1954)²⁴, Esfir Shub (1894 - 1959)²⁵, Viktor Borisovich Shklovsky (1893 - 1984)²⁶, Lev Vladimirovitch Kulechov (1899 - 1970)²⁷, Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898 – 1948)²⁸ entre outros, se viram em meio a uma política oficial avessa pela arte vanguardista. Foram forçados, censura após censura, a se adaptar e assumir a arte de propaganda totalitária e ao positivismo heroico, que caracterizou o Realismo Socialista.

O Realismo Socialista se tornou um estilo artístico oficial, uma política de Estado para a estética aplicada em todas as manifestações artísticas e culturais soviéticas: pintura, arquitetura, design, escultura, música, cinema, teatro, literatura e até o design. É importante assinalar que o Realismo Socialista não fazia parte do ideário da Revolução em 1917 e nos anos prévios. Ao contrário, se estimulava a inovação, e a Revolução deveria se estender à arte. Essa estética rígida foi surgindo depois, durante as radicalizações *sovietizantes*, até chegar ao topo na época stalinista. Mesmo que muitas das obras do Realismo Socialista tenham valores artísticos inegáveis - se utilizando de uma rigorosa e refinada técnica figurativista de vários de seus artistas - não é possível examiná-lo sem levar em consideração o que ele significou politicamente: sem a marca da censura, a doutrinação política e a segregação de artistas. Evgeny Dobrenko nos lembra que “o Realismo Socialista não pode ser separado da política e ideologia, assim como a política também não pode ser separada do Realismo Socialista”(2007:06 apud TEIKMANIS, 2013:102).

²⁴ Cineasta, documentarista, líder de grupo Kinoks dentro do cinema soviético construtivista.

²⁵ Também conhecida como Esther Shub, foi uma cineasta soviética, editora, pioneira do chamado documentário de compilação.

²⁶ Crítico literário, escritor e cenógrafo russo e soviético, idealizador da Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (Obscestvo izucenija Poeticeskogo Jazyka - OPOJAZ) um dos principais expoentes do Formalismo Russo.

²⁷ Cineasta russo e um grande estudioso de teorias cinematográficas quem ficaria ressentido com o governo stalinista, que acusava-o de falta de fervor socialista.

²⁸ O mais importante dos cineastas soviéticos. Foi também um teórico. Museu acossado pela censura stalinista.

Enquanto, no mundo ocidental, as vanguardas faziam tremer os prédios da arte tradicionalista, o Realismo Socialista significava a volta ao naturalismo mais mimético. O Realismo Socialista chegou a ser desprezado e atacado, inclusive por artistas de ideais comunistas como Pablo Picasso. Também o francês André Breton juntamente com Trotsky (já no exílio), lançou o Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente, criticando a rigidez e o caráter extra-artístico daquele estilo. Muito se discute até hoje sobre a atualidade do Realismo Socialista. É bem verdade que, após a morte de Stálin em 1953, as regras impostas aos artistas pelo governo se tornaram mais brandas, “mas não menos ideológicas” (TEIKMANIS, 2013:101). É importante ressaltar que, no período que antecedeu o fim da URSS, em 1991, muitos artistas procuraram implantar uma modernização nas artes (Idem, 2013:99). O fato é que o Realismo Socialista influenciou artistas durante décadas.

Vera Mukhina e sua obra principal

Em 1937, o *Bureau International des Expositions* (BID), promoveu em Paris a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Exposição Internacional de Artes e Tecnologia na Vida Moderna), popularmente conhecida como Exposição Internacional de 1937. A primeira edição dessa exposição aconteceu também em Paris, em 1889, para se comemorar os cem anos da Revolução Francesa; nessa ocasião, foi inaugurada a Torre Eiffel. No total, 35 países participaram da Exposição, incluindo a União Soviética - o único país socialista a participar do evento. As exposições do BID acontecem até hoje, de 5 em 5 anos, cada edição em um país diferente; um espaço para as nações participantes mostrarem suas inovações em diversos segmentos.

Sabendo da importância de um evento dessa magnitude - onde também estariam presentes Alemanha, Inglaterra, Espanha, Itália entre outros países - e para celebrar os 20 anos da Revolução Russa, além de se mostrar ao mundo como uma sociedade poderosa e bem sucedida, o governo soviético criou uma competição de arquitetura para selecionar o projeto do Pavilhão Soviético a ser construído em Paris. A competição aconteceu em 1936 e o projeto vencedor (figura 05) foi o do arquiteto ucraniano Boris Iofan que, em 1931, já havia projetado o Palácio dos Soviets²⁹.

²⁹ Jamais foi construído.

Figura 05: Réplica da maquete do projeto do Pavilhão Soviético, criado por Boris Iofan.



Fonte: Fotografia elaborada por Lucas Gervilla. Moscou/2017.

Fazia parte do projeto a inserção de um monumento no topo do pavilhão, que representasse os verdadeiros mestres da União Soviética: os trabalhadores do campo e da cidade. Sua inspiração foram duas clássicas obras gregas, a Vitória de Samotrácia e os Tiranocidas Harmódio e Aristógiton.

Para a criação e construção da estátua foi chamada a escultora Vera Mukhina. Nascida em 1889, na cidade de Riga, capital da Letônia, Mukhina mudou-se, aos 15 anos de idade, para Moscou; onde estudou em diversas escolas de arte e foi aluna do pintor Konstantin Youn (1875 - 1958) co-fundador da Associação de Artistas da Rússia Revolucionária. Entre os anos 1912 e 1914, Vera estudou na França com o pintor e escultor Emile Antoine Bourdelle (1861—1929), e na Itália, onde conheceu de perto a arte renascentista. Duas semanas após voltar a Moscou, em 1914, teve início a Primeira Guerra Mundial. Vera fez então um curso de enfermagem para trabalhar como voluntária em um hospital militar, deixando a arte temporariamente de lado. Vera também estudou design cênico entre 1915 e 1917, como assistente da pintora vanguardista Aleksandra Aleksandrovna Ekster (1882 - 1949)³⁰. Se conservam vários desenhos, esculturas, esboços, trajes (figura 06) e trabalhos de decoração para balé e teatro feitos por ela com estilo cubo-futurista.

³⁰ Pintora e designer franco-russa dos movimentos cubo-futurista, suprematista e construtivista.

Figura 06: *Design cênico do espetáculo “A Rosa e a Cruz” de Alexander Blok. Vera*



Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

Em 1918, após o fim da Primeira Guerra Mundial e da implantação do Plano Leninista de Propaganda Monumental, Vera voltou à prática artística. Nesse período, ela ganhou destaque criando os modelos dos monumentos “O Trabalho Liberta” e “Revolução”, ambos de 1919, e monumentos em homenagem aos revolucionários V.M. Zagorski e Y.M. Sverdlov, mortos durante a Revolução.

Esses projetos, embora nunca tenham se concretizado, transformaram Vera em um dos nomes mais proeminentes da arte russa desse período. Principalmente pelo monumento em homenagem a Sverdlov, nomeado “Chamas da Revolução”, criado em 1922 (figura 07). Nesse modelo é possível notar o dinamismo dos movimentos humanos, o que se tornou uma referência na escultura e arquitetura soviética.

Figura 07: Modelo do monumento “Chamas da Revolução”, de Vera Mukhina.



Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

A escultura criada por Mukhina para o Pavilhão Soviético foi batizada de “Operário e Mulher Kolkosiana”, em russo Рабо́чий и колхо́зница (*Rabochiy i Kolkhoz'nitsa*). O operário, representando os trabalhadores da cidade, segura um martelo, enquanto a mulher, ostentando uma foice, representa os trabalhadores do campo. A união dos dois elementos formam o símbolo do socialismo (figura 10).

Construída em aço inoxidável, a obra foi a primeira estátua no mundo a ser feita em metal soldado. Com um total de 24,5m de altura, a escultura pesa aproximadamente 80 toneladas e foi colocada a 34,5 metros de altura, o que deu ao pavilhão uma imponência indiscutível em seus 59 metros de altura, cumprindo a intenção ostentadora do governo. Após ser concluída, a obra foi dividida em 65 partes e transportada até Paris em um trem com 28 vagões, junto com uma enorme equipe de serralheiros e montadores (figuras 08 e 09).

Figura 08: Montagem de Operário e Mulher Kolkosiana.



Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

Figura 09: Montagem de Operário e Mulher Kolkosiana.



Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

Figura 10: Pavilhão Soviético em Paris, 1937

Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

Depois da construção do Pavilhão Soviético em Paris, com o monumento de Mukhina devidamente instalado, um fato marcou a abertura da Exposição Internacional, no dia 25 de maio de 1937: os pavilhões soviético e alemão estavam construídos frente a frente. No topo do Pavilhão Alemão - projetado pelo renomado arquiteto Albert Speer – havia uma escultura da águia nazista segurando uma suástica enquanto, a poucos metros de distância, estavam os trabalhadores soviéticos (figura 11). Embora a Operação Barborossa³¹ só tenha começado em 1941, os visitantes da Exposição tiveram uma prévia do conflito, aos pés da Torre Eiffel.

83

Figura 11: Pavilhões Soviético e Alemão em Paris, 1937.

Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

³¹ Operação militar realizada pelo exército alemão, iniciada em 22 de junho de 1941, cujo objetivo era invadir e conquistar a União Soviética.

Quando a Exposição terminou, em novembro do mesmo ano, o monumento “Operário e Mulher Kolkosiana” foi novamente desmontado e levado de volta a Moscou. Porém, a escultura foi danificada durante o trajeto e sua restauração só foi concluída em agosto de 1939. O monumento converteu-se assim numa das obras paradigmáticas do Realismo Socialista, que até hoje simboliza aquela época que alguns comemoram com nostalgia enquanto outros reforçam sua escuridão.

Para Ekaterina Degot (2000:140 apud TEIKMANIS, 2013:101) o “Realismo Socialista superou a alienação social do Modernismo, a alienação entre o artista e o público, a alienação das massas e a alienação entre o artista e o Estado”. Já W.T. Mitchel (1994:325 apud TEIKMANIS, 2013:105) acredita que as obras desse período representavam “o poder do espetáculo e o poder da vigilância”.

Para expor a obra na capital soviética, ainda em 1939, o governo construiu um pedestal de 10 metros de altura na entrada norte do parque VDNKh; o que contrariava a opinião de Mukhina. Para ela, a escultura “Operário e Mulher Kolkosiana” foi feita para “continuar a ideia inerente ao Pavilhão e não deveria se separar dele” (MUKHINA, 1938).

Em 1941, Mukhina integrou a lista do primeiro Prêmio Stálin, uma premiação àqueles que contribuíram para o desenvolvimento da URSS. No mesmo ano, teve início o combate entre a Alemanha e a União Soviética e, durante os bombardeios a Moscou, a estátua se tornou um alvo; uma clara tentativa de destruição de um símbolo nacional (figura 12). Mas os ataques da Luftwaffe fracassaram e a obra de Mukhina não foi atingida.

Figura 12: Defesa antiaérea soviética em Moscou, próxima a Operário e Mulher Kolkosiana, 1941.



Fonte: www.soviet-art.ru - domínio popular.

A medida em que o tempo foi passando, a importância de “Operário e Mulher Kolkosiana” aumentou. Em 1948, a estátua se transformou no símbolo da Mosfilm, empresa cinematográfica estatal da URSS. Para a criação da vinheta inicial dos filmes, Mukhina fez uma réplica em gesso em tamanho reduzido do trabalho.

Em 1979, o monumento precisava ser restaurado. Numa tentativa de cortar gastos, alguns membros da Administração de Proteção de Monumentos Arquitetônicos de Moscou chegaram a cogitar que a estátua deveria ser vendida ou doada. Essa ideia foi rapidamente descartada devido a insatisfação popular ao saber da notícia, já que o caso feria o orgulho nacional.

Mas, somente em 2003 a escultura foi totalmente desmontada para passar por uma restauração que fazia jus à sua importância. O governo russo também decidiu reconstruir o Pavilhão do projeto original de Boris Iofan (figura 13). Foi um processo longo, que só veio a ser concluído em dezembro de 2009, com a inauguração do museu que funciona dentro do Pavilhão. Atualmente, apenas um pavimento do museu é aberto ao público, onde é possível ver a história do monumento e esboços de outros trabalhos de Vera Mukhina e Boris Iofan.

Figura 13: Operário e Mulher Kolkosiana nos dias de hoje.



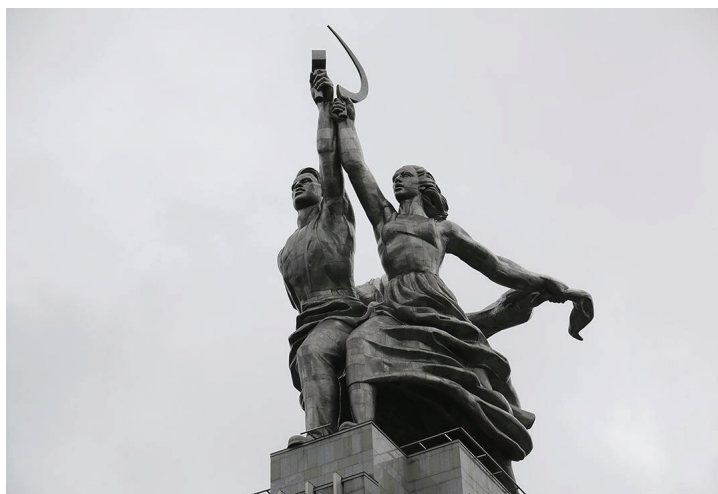
Fonte: Fotografia elaborada por Lucas Gervilla. Moscou/2017.

No total, a obra de Vera e o Pavilhão tem os mesmos 59 metros de altura que tinham em Paris, em 1937. A foice e o martelo nas mãos dos trabalhadores podem ser vistos de longe, em um gesto imponente. Na base do Pavilhão existem

quatro grandes murais de bronze com representações das 15 repúblicas socialistas que fizeram parte da União Soviética.

“Operário e Mulher Kolkosiana” é, até hoje, um dos maiores marcos do Realismo Socialista, com os dois trabalhadores em atitude de força, confiança e orgulho. O aço inoxidável funciona como um espelho, dando uma ideia de movimento, como se os trabalhadores estivessem caminhando, o que o deixa ainda mais robusto (figura 14). Pessoas e carros se tornam diminutos diante da obra.

Figura 14: Operário e Mulher Kolkosiana nos dias de hoje.



Fonte: Fotografia elaborada por Lucas Gervilla. Moscou/2017.

O peso da propaganda política pode recair sobre a produção artística do Realismo Socialista, mas é o artista que, no cerne da sua ânsia criativa, determina o que lhe convém como projeto poético. Entendendo-se o contexto e a produção da artista que carregou, tanto o brilho, quanto o fardo de inscrever um símbolo na cultura soviética se consegue ver que o monumento traz, para além de uma conduta política, uma gênese na profunda certeza de um papel que havia que ser cumprido enquanto artista, e que qualificava esta mulher incomum aos nossos olhos contemporâneos.

Vera Mukhina escreveu em 1939: “O estilo nasce quando o artista não aprende apenas com sua mente os ideais de seu tempo, mas quando ele não pode sentir o contrário, quando a ideologia de sua geração e seu povo se tornam sua ideologia pessoal” (MUKHINA, 1939: 32). Foi isso que ela fez durante sua carreira, colocando todo o seu sentimento e sua ideologia de cuidado e respeito com o outro em seus trabalhos. Vera Mukhina foi uma artista que estava sempre olhando adiante, assim como o Operário e Mulher Kolkosina.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não lugares - Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus Editora, 2012.
- ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac Naify. Brasil, 2002.
- BENGT, Jangfeldt. *Maiakovsky: a biography*. Chigado: The University of Chicago Press, 2007.
- DEGOT, Ekatarina. *Russkoe iskusstvo XX veka*. Moscou: Trilistnik, 2000.
- DOBRENKO, Evgeniy. *Political Economy of Socialist Realism*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- FIGUEREIDO, Clara. In JINKINGS, Ivana e DORIA, Kim. “1917, o ano que abalou o mundo”. São Paulo: Editorial SESC, 2017.
- LENIN, V. I. *La Literatura y el arte*, EDITORIAL PROGRESO, Moscú, 1968.
- MACHADO, Arlindo. *Serguei M. Eisenstein*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MITCHELL, W.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Language*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MUKHINA, Vera. Entrevista em *Arkhitekturnaya Gazeta*. Moscou, 28 de fevereiro, 1938.
- MUKHINA, Vera. *A Sculptor's Thoughts*. Honolulu: University Press of the Pacific, 2004.
- PRECKLER, Ana María. *Historia Del Arte Universal De Los Siglos XIX y XX (Vol. 1: Arquitectura, Pintura Y Escultura Del Siglo XIX, Arquitectura Del Siglo XX)*. Madrid: Editorial Complutense. 2003.
- PINHEIRO FERNANDES, Karina. O Povo é a Arte: ilustrações em periódicos do PCB e o Realismo Socialista no Brasil. In *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho de 2011.
- PROMISLOV, Vladimir. *Moscú, uma cidade para o homem*. São Paulo: Editora Revan, 1985.
- SOLER, Manuel Aznar. *República literaria y revolución (1920-1939)*. Valência: Editorial Renacimiento, 2014.

TEIKMANIS, Andris. Toward Models of Socialist Realism. In MAISTE, Juhān. **Baltic Journal of Art History** 6. Tartu: University of Tartu Press, 2013. P. 97-121.

VANSLOV, Viktor. **Chto takoe socialisticheskij realizm**. Moscou: Izobrazitelkoye Isskustvo, 1988.

VON LAUE, Theodore e VON LAUE Angela. **Faces of a Nation**. Golden, Colorado: Fulcrum Publishing, 1996.

ZEILE, Peteris. **Socialistikais Realisms**. Riga: Liesma, 1981.