



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

THYAGO MARÃO VILLELA

O CASO-LABORATÓRIO DA URSS (1928-1938):

ARTE E FARSA DE MASSA; CAPITALISMO E TRABALHOS FORÇADOS

CAMPINAS
2024

THYAGO MARÃO VILLELA

O CASO-LABORATÓRIO DA URSS (1928-1938):

ARTE E FARSA DE MASSA; CAPITALISMO E TRABALHOS FORÇADOS

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: PROF. DR. MARCELO SIQUEIRA RIDENTI

Coorientador: PROF. DR. LUIZ RENATO MARTINS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO THYAGO MARÃO VILLELA E ORIENTADA PELO PROF. DR. MARCELO SIQUEIRA RIDENTI

**CAMPINAS
2024**

Ficha catalográfica Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Neiva Gonçalves de Oliveira - CRB 8/6792

V715c Villela, Thyago Marão, 1988-
O caso-laboratório da URSS (1928-1938) : arte e farsa de massa;
capitalismo e trabalhos forçados / Thyago Marão Villela. – Campinas, SP :
[s.n.], 2024.

Orientador: Marcelo Siqueira Ridenti.
Coorientador: Luiz Renato Martins.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Vanguarda (Estética). 2. Realismo socialista na arte. 3. Industrialização -
União Soviética. 4. Conflito social - União Soviética. I. Ridenti, Marcelo
Siqueira, 1959-. II. Martins, Luiz Renato, 1953-. III. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The case-laboratory of the URSS (1928-1938) : art and mass
farce; capitalism and forced labor **Palavras-chave em inglês:**

Avant-garde (Aesthetics)

Socialist realism in art

Industrialization - Soviet Union

Social conflict - Soviet Union

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Doutor em Sociologia

Banca examinadora:

Luiz Renato Martins [Coorientador]

Cristina Antonioevna Dunaeva

Álvaro Gabriel Bianchi Mendez

Bruna Della Torre de Carvalho Lima

Ângela Mendes de Almeida

Data de defesa: 30-01-2024

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6808-8120>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4391979716529624>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as) a seguir descritos, em sessão pública realizada em 30 de janeiro de 2024, considerou o candidato Thyago Marão Villela aprovado.

Prof. Dr. Luiz Renato Martins (Presidente da Comissão Examinadora)

Profa. Dra. Cristina Antonioevna Dunaeva

Prof. Dr. Álvaro Gabriel Bianchi Mendez

Profa. Dra. Bruna Della Torre de Carvalho Lima

Profa. Dra. Ângela Mendes de Almeida

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Em memória de Fábio Renato Villela
e Ana Carolina Sotratto

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Marcelo Ridenti, meu orientador, e a Luiz Renato Martins, meu coorientador, pelas conversas, conselhos e trocas. Difícil imaginar leitores mais rigorosos, apaixonados e dedicados.

Agradeço aos professores e professoras que acompanharam e auxiliaram decisivamente a elaboração desse trabalho: Álvaro Bianchi, Bárbara Geraldo de Castro, Cécile Pichon-Bonin, Cristina Dunaeva, Gabriel Ferreira Zacarias, Jesus Ranieri, Kevin Murphy, Márcio Bilharinho Naves, Maria Chehonadskih, Marie Gasper-Hulvat e Masha Chlenova.

Agradeço aos funcionários do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp – e, em especial, à Priscila Gartier, sempre atenciosa e prestativa.

Agradeço aos amigos e amigas que compartilharam comigo as agruras, ansiedades e paixões da pesquisa acadêmica: Amanda Christol, Bárbara Luísa Pires, Fernando Bustamante, Fernando Siviero, Marcela Fleury, Monique Lima e Thiago Bicudo. Agradeço especialmente Clara de Freitas Figueiredo, Julia de Souza Abdalla, Gustavo Motta, Leonardo Rodrigues, André Nogueira e Juliana Miraldi. Este trabalho só foi possível por conta de nossas trocas intelectuais e afetivas.

Agradeço à minha mãe, Roseli Marão Villela, por todo o amor, apoio e cuidado durante esse processo.

Agradeço à Larissa Soares Baima, com quem compartilho os livros, as alegrias, as dúvidas e a paixão de viver.

*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Margarida, sem abrir os olhos, deu um gole e uma corrente doce percorreu suas veias, e um tilintar soou em seus ouvidos. Pareceu-lhe que galos cantavam intermitentemente e que, em algum lugar, tocavam uma marcha. Multidões de pessoas começaram a mudar de aparência. Os homens de fraque e as mulheres sumiram feito cinza.

A decomposição diante dos olhos de Margarida tomou conta do salão, no qual pairava um cheiro de sepultura. As colunas se desmancharam, os fogos se apagaram, tudo se encolheu, e sumiram as fontes, as tulipas e as camélias.

Mikhail Bulgákov, *O Mestre e Margarida*

RESUMO

A tese aborda a pintura de oposição ao regime elaborada na URSS durante o I e o II planos quinquenais (1929-1937). A investigação objetivou mapear e analisar as obras produzidas nesse período por artistas oriundos dos círculos de vanguarda russos – como K. Maliévitch (1879-1935), S. Nikritin (1898-1965), A. Drevin (1889-1938) e os artistas do grupo Realismo Pictórico Plástico (1929-1934). As obras desses pintores foram confrontadas com o discurso oficial e a imposição do realismo socialista (1934); e com os processos de formação dos *kolkhozes* (fazendas-coletivas, segundo o governo) (1929-1932), de intensificação do despotismo fabril (1929-1934), e de construção de dispositivos de extração forçada de trabalho em grandes canteiros de obras, como o do Canal do Mar Branco (1933). Além disso, a pesquisa examinou as condutas e distintas práticas artísticas ante a formação de uma cultura de massas na URSS e o recrudescimento da repressão – que culminou nos Processos de Moscou (1936-1938), e apresentou-se associada a obras faraônicas, como a renovação urbana de Moscou, e a criação de uma cultura de consumo, condizente com a nova escala produtiva da URSS, convertida em nova potência industrial mundial, após os Estados Unidos (Mandel [1986], 2019, p. 45).

Palavras-chave: Vanguarda (estética);
Realismo socialista na arte;
Industrialização - União Soviética;
Conflito social - União Soviética

ABSTRACT

This thesis addresses paintings produced in opposition to the regime in the USSR during the First and Second Five-Year Plans (1929-1937). The research aimed to map and analyze the works produced during this period by artists belonging to Russian avant-garde circles, such as K. Malevich (1879-1935), S. Nikritin (1898-1965), A. Drevin (1889-1938), and to the Plastic Pictorial Realism group (1929-1934). The works of these painters were confronted with the official discourse and the imposition of socialist realism (1934); and with the processes of the *kolkhozes* formation (collective farms, as per the government) (1929-1932), the intensification of factory despotism (1929-1934), and the construction of devices for forced labor extraction in large construction sites, such as the White Sea Canal (1933). Furthermore, the research examined behaviors and distinct artistic practices in the face of the formation of mass culture in the USSR and the intensification of repression, which culminated in the Moscow Trials (1936-1938). These were associated with pharaonic projects such as the urban renewal of Moscow and the creation of a consumption culture in line with the new productive scale of the USSR, which had become a new global industrial power after the United States (Mandel [1986], 2019, p. 45).

Keywords: Avant-garde (aesthetics);
Socialist realism in art;
Industrialization - Soviet Union;
Social conflict - Soviet Union

LISTA DE IMAGENS

CAPÍTULO I

Fig. A1: Kazimir Maliévitch, *Camponeses [Peasants]*, 1928-1929, óleo sobre tela, 88 x 77,5 cm, Museu Russo [State Russian Museum], São Petersburgo.

Fig. A2: K. Maliévitch, *Colheita [Harvest]*, 1928-1929, óleo sobre tela, 72,8 x 52,8 cm, Museu Russo [State Russian Museum], São Petersburgo.

Fig. A3: K. Maliévitch, *Figura Feminina [Female Figure]*, 1928-1929, óleo sobre madeira, 84,5 x 48 cm, Museu Russo [State Russian Museum], São Petersburgo.

Fig. A4: K. Maliévitch, *Figura Feminina [Female Figure]*, 1928-1929, óleo sobre tela, 126 x 106 cm, Museu Russo [State Russian Museum], São Petersburgo.

Fig. A5: K. Maliévitch, *Torso (Figura com o Rosto Rosa) [Torso (Figure with a Pink Face)]*, 1928-1929, óleo sobre tela, 72 x 65 cm, Museu Russo [State Russian Museum], São Petersburgo.

Fig. A6: K. Maliévitch, *Torso (Protótipo de uma Nova Imagem) [Torso (Prototype of a New Image)]*, 1928-1929, óleo sobre tela, 46 x 37 cm, Museu Russo [State Russian Museum], São Petersburgo.

Fig. A7: Eduard Krimmer, *Dois Camponeses [Two Peasants]*, 1929-1932, óleo sobre tela, 50 x 50 cm, Museu de Arte Moderna [Moscow Museum of Modern Art], Moscou.

Fig. A8: Vera Ermoláieva, *Três Figuras (Gólgota) [Three Figures (Golgotha)]*, 1928, guache sobre papel, 34 x 33 cm, Museu Russo [State Russian Museum], São Petersburgo.

Fig. A9: Vladímír Stiérligov, *Equilíbrio [Equilibrium]*, 1928, óleo sobre tela, 23,5 x 17,5 cm, Coleção Particular.

Fig. A10: Nikolai Suiétin, *Sem título*, 1928, óleo sobre tela, 55 x 33,3 cm, Museu Russo [State Russian Museum], São Petersburgo.

Fig. A11: N. Suiétin, *Mulher com a Cruz [Woman with Cross]*, 1928, óleo sobre madeira, 48,5 x 34 cm, Coleção Particular.

Fig. A12: N. Suiétin, *Mulher com uma Serra Preta [Woman with a Black Saw]*, 1928-1929, óleo sobre madeira, 102 x 62 cm, Coleção Sepherot, Liechtenstein.

Fig. A13: N. Suiétin, *Espantalho [Straw Man]*, 1929, aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 48,4 x 38,7 cm, Coleção Particular.

Fig. A14: Konstantin Rojdiéstvenski, *Mulher com uma Ceifeira [Woman with a Harvester]*, 1930, óleo sobre tela, 43,5 x 30,5 cm, Galeria Tretiakov [Tretyakov Gallery], Moscou.

Fig. A15: Anna Lepórskaia, *Figuras [Figures]*, 1930, óleo sobre tela, 90 x 63 cm, Galeria de Arte VSunio [VSunio Art Gallery], Moscou.

Fig. A16: A. Lepórskaia, *Figura com Cinto Amarelo [Figure with Yellow Belt]*, 1932-1934, óleo sobre tela, Galeria Tretiakov [Tretyakov Gallery], Moscou.

Fig. A17: Serguei Lutchichkin, *O Balão Se Foi [The Balloon Flew Away]*, 1926, óleo sobre tela, 106 x 69 cm, Galeria Tretiakov [Tretyakov Gallery], Moscou.

Fig. A18: S. Lutchichkin, *O Balão Se Foi* (detalhe).

Fig. A19: S. Lutchichkin, *Fome no Volga* (destruído).

Fig. A20: Aleksandr Tychler, *Makhnovishina [Makhnovshchina]*, 1927, óleo sobre tela, 167 x 200 cm, Museu Nacional de Arte Russa [Kiev National Museum of Russian Art], Kiev.

Fig. A21: A. Tychler, *Demonstração dos Deficientes [Disabled Demonstration]*, 1925, nanquim sobre papel, 72 x 50,5 cm, Museu de Belas Artes de Ekaterinburg [Ekaterinburg Museum of Fine Arts].

Fig. A22: A. Tychler, *Pogrom*, 1925, nanquim sobre papel, 45,5 x 36,5 cm, Coleção Particular, Moscou.

- Fig. A23: A. Tychler, *Antissemitismo: contrarrevolução consciente. O anti-semita é nosso inimigo de classe* [*Anti-Semitism Is Deliberate Counterrevolution – The Anti-Semite Is Our Class Enemy*], 1928, litografia, 48,5 x 69,5 cm.
- Fig. A24: A. Tychler, *Inundação* [*Flood*], 1926, óleo sobre tela, 142 x 72,5 cm, Coleção Particular.
- Fig. A25: Solomon Nikritin, *Mulher Gritando* [*Screaming Woman*], 1928, óleo sobre tela, 60,7 x 51,8 cm, Coleção George Costakis [*George Costakis Collection*], Alemanha.
- Fig. A26: Giorgio de Chirico, *As Musas Inquietantes* [*The Disquieting Muses*], 1924, óleo sobre tela, 97 x 66 cm, Coleção de Gianni Mattioli, Milão.
- Fig. A27: Max Ernst, *Os Convidados de Domingo* [*The Sunday Guests*], 1924, óleo sobre tela, 55 x 65 cm, Christie's, Londres.
- Fig. A28: S. Nikritin, *Adeus aos Mortos* [*Farewell to the Dead*], 1926, óleo e verniz sobre madeira, 87,5 x 131 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.
- Fig. A29: S. Nikritin, folha de caderno datada de 29 de fevereiro de 1927, Museu Estadual de Arte Contemporânea, Tessalônica [*State Museum of Contemporary Art*].
- Fig. A30: Cena final da peça *O Inspetor Geral* (Meierhold, 1926), com os manequins posicionados no palco.
- Fig. A31: K. Maliévitch, *Torso de uma Mulher* [*Female Torso*], 1928-1929, óleo sobre madeira compensada, 72,5 x 52 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.
- Fig. A32: Arkádi Chaikhet, *Sem Título*, 1929.
- Fig. A33: Boris Vladímirski, *Mulher Trabalhadora* [*Working Woman*], 1929, óleo sobre papel-cartão, 41 x 29 cm.
- Fig. A34: Iliá Machkov, *Garota na Plantação de Tabaco* [*Girl on the Tobacco Plantations*], 1930, óleo sobre tela, 107,5 x 80,5 cm, Museu de Belas Artes de Volgogrado [*Volgograd Fine Arts Museum*], Volgogrado.
- Fig. A35: I. Machkov, *Fazendeira com Abóboras* [*Farmer with Pumpkins*], 1930, óleo sobre tela, 120 x 97,5 cm, Museu de Belas Artes de Volgogrado [*Volgograd Fine Arts Museum*], Volgogrado.
- Fig. A36: Serguei Chimanski, *Colheita em Moldova* [*Moldova Harvest*], c. 1930.
- Fig. A37: Iván Chaguín, *Jovem Kolkhoziana* [*Young Collective Farm Worker*], 1931.
- Fig. A38: Serguei Tretyakóv no kolkhoz Farol Comunista, 1930.
- Fig. A39: Serguei Tretyakóv, *O Filho é a Favor do Kolkhoz, o Pai é Contra* [*The Son Is For the Kolkhoz, the Father Against*], 1929-1930.
- Fig. A40: Fotogramas de *O Décimo Primeiro Ano*, dir. Dziga Viértov, 1928.
- Fig. A41: Zakhar Pitchúrgin, *A Fazenda Coletiva Trabalhando* [*The Collective Farm at Work*], 1930
- Fig. A42: Vera Korablióva, *Junte-se a Nós no Kolkhoz!* [*Come Join us in the Kolkhoz!*], 1930.
- Fig. A43: K. Maliévitch, Detalhe de *Torso de uma Mulher* (Fig. A31).
- Fig. A44: K. Maliévitch, Detalhe de *Torso de uma Mulher* (Fig. A31).
- Fig. A45: K. Maliévitch, Detalhe de *Torso de uma Mulher* (Fig. A31).
- Fig. A46: Dionissi, *O Metropolitano Aliéksi* [*Metropolitan Aliéksi*], c. 1500, têmpera sobre madeira, 197 x 152 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.
- Fig. A47: K. Malevich, *Místico* [*Mystic*], c. 1930, giz sobre papel, 27 x 24,5 cm, Coleção Particular.
- Fig. A48: K. Malevich, *Três Figuras Suprematistas* [*Three Suprematist Figures*], c. 1930, grafite sobre papel, 17,8 x 22 cm, Coleção Particular.
- Fig. A49: K. Maliévitch, *Camponesa* [*Peasant*], c. 1930, óleo sobre tela, 98,5 x 80 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.
- Fig. A50: K. Maliévitch, *Sensação de Perigo* [*Sensation of Danger*], c. 1930, óleo sobre tela, 79 x 65 cm, Centro Pompidou, Paris.
- Fig. A51: K. Maliévitch, *Premonição Complexa: Torso com uma Camisa Amarela* [*Complex Premonition: Torso In A Yellow Shirt*], 1932, óleo sobre tela, 79 x 99 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.
- Fig. A52: K. Maliévitch, *Atletas* [*Sportsmen*], c. 1931, óleo sobre tela, 142 x 164 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.
- Fig. A53: Exposição *A Arte da Época do Imperialismo* (1931).

CAPÍTULO II

Fig. B1: Autoria desconhecida, Cartaz “2 + 2 = 5”, 1931.

Fig. B2: Aleksandr Drevin, *Paisagem com Duas Figuras* [*Landscape with Two Figures*], 1930, óleo sobre tela, 68,5 x 84,8 cm, Museu de Arte Moderna [*Museum of Modern Art*], Tessalônica.

Fig. B3: A. Drevin, *Paisagem com Figuras* [*Landscape with Figures*], c. 1930, óleo sobre tela, 65 x 83,5 cm, Coleção Particular.

Fig. B4: A. Drevin, *Duas Banhistas* [*Two Bathers*], 1931, óleo sobre tela, 76,3 x 92 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.

Fig. B5: A. Drevin, *Descida de Paraquedas* [*Parachute Descent*], 1932, óleo sobre tela, 89 x 107 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B6: Autoria desconhecida, Cartaz de propaganda sobre a coletivização das terras no Cazaquistão, 1933.

Fig. B7: A. Drevin, *Retrato de uma Mulher* [*Portrait of a Woman*], 1930, óleo sobre tela, 81 x 61 cm, Coleção Particular.

Fig. B8: A. Drevin, *Retrato de um Armênio com Boné* [*Portrait of an Armenian in a Cap*], 1933, óleo sobre tela.

Fig. B9: A. Drevin, *Retrato de uma Mulher* [*Portrait of a Woman*], 1930, óleo sobre tela, 80,5 x 67 cm, Coleção Particular.

Fig. B10: A. Drevin, Detalhe de *Retrato de uma Mulher* (Fig. B9).

Fig. B11: S. Nikritin, *Homem Nu Sentado* [*Naked Man Sitting*], 1930, guache sobre papel, 28,3 x 22,1 cm, Museu Estadual de Arte Contemporânea [*State Museum of Contemporary Art*], Tessalônica.

Fig. B12: V. Ermoláieva, *Mãe com Filho (I)* [*Peasant Woman with Child*], 1933, guache sobre papel, 29,5 x 22 cm, Museu Russo, São Petersburgo.

Fig. B13: V. Ermoláieva, *Mãe com Filho (II)* [*Peasant Woman with Child*], 1933, guache sobre papel, 29,5 x 22 cm, Museu Russo, São Petersburgo.

Fig. B14: V. Ermoláieva, *Mãe com Filho (III)* [*Peasant Woman with Child*], 1933, guache sobre papel, 29,5 x 22 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B15: V. Ermoláieva, *Rapaz com Cesto* [*Young Man with Basket*], 1933-1934, guache sobre papel, Galeria Galeev [*Galeyev Gallery*], Moscou.

Fig. B16: V. Ermoláieva, *Homem com uma Jaqueta Acolchoada* [*Man in a Padded Jacket*], 1933, guache sobre papel, 24 x 17 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B17: S. Nikritin, *Sem Título (esboço em caderno de desenhos)*, c. 1930, aquarela sobre papel, Museu Estadual de Arte Contemporânea [*State Museum of Contemporary Art*], Tessalônica.

Fig. B18: S. Nikritin, *Sem Título (esboço em caderno de desenhos)*, c. 1930, aquarela sobre papel, Museu Estadual de Arte Contemporânea [*State Museum of Contemporary Art*], Tessalônica.

Fig. B19: K. Maliévitch, *Mujique, Caixão, Cavalo* [*Mujik, Coffin, Horse*], 1933, lápis sobre papel, 17,2 x 14 cm, Coleção Particular.

Fig. B20: K. Maliévitch, *Ceifa* [*Haymaking*], c. 1929, óleo sobre tela, 85 x 65,6 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B21: K. Maliévitch, *Roçada* [*Mowing*], 1912, óleo sobre tela, 113,5 x 66,5 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B22: K. Maliévitch, *Para a Colheita (Marta e Vanka)* [*To the Harvest (Martha and Vanka)*], 1928-1929, óleo sobre tela, 82 x 61 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B23: K. Maliévitch, *No Campo* [*In the Field*], 1913, lápis sobre papel, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B24: K. Maliévitch, *Retrato de um Trabalhador (Jarnóvski, do Brasão Vermelho)* [*Portrait of a Worker (Red Banner's Zharnovsky)*], 1932-1933, óleo sobre tela, 54,5 x 49,5 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B25: K. Maliévitch, *Retrato da Mãe* [*Portrait of Mother*], 1932, óleo sobre madeira compensada, 42 x 37cm, São Petersburgo.

Fig. B26: Página 4 da revista *Za Proletárskoie Iskusstvo*, 1932.

Fig. B27: Evguéni Katsman, *Recordistas* [*Drummers*], 1932, óleo sobre tela, 40 x 33 cm, Coleção Particular.

Fig. B28: Alexei Volter, *Recordista de Produtividade (Construtor Socialista)* [*Productivity Record Holder (Socialist Builder)*], 1932, óleo sobre tela, 107 x 71,5 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B29: Vassili Kostianítsin, *Recordista de Produtividade (Construtora com Tijolos de Alvenaria)* [*Productivity Record Holder (Builder with Masonry Bricks)*], 1932, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes [*Chelyabinsk State Museum of Fine Arts*], Cheliabinsk.

Fig. B30: K. Maliévitch, *Recordista de Produtividade [Drummer]*, 1932, óleo sobre tela, 65 x 55 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B31: K. Maliévitch, *Retrato de um Recordista de Produtividade (Jarnóvski, do Brasão Vermelho)* [*Portrait of a Drummer (Red Banner's Zharnovsky)*], 1932, óleo sobre tela, 64 x 55 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B32: Detalhe de *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24).

Fig. B33: Detalhe de *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24).

Fig. B34: K. Maliévitch, *Ferreiro [Blacksmith]*, 1933, óleo sobre tela, 64 x 55 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B35: K. Maliévitch, *Retrato Triplo [Triple Portrait]*, 1933, óleo sobre tela, 56 x 46 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B36: K. Maliévitch, *Retrato de um Homem (Konstantin Rojdiéstvenski)* [*Portrait of a Man (Konstantin Rozhdestvensky)*], 1933-1934, óleo sobre tela, 58 x 47 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B37: Primeira galeria da exposição *Artistas da URSS dos últimos 15 anos* (Leningrado, 13.10.1932).

Fig. B38: Aleksandr Deineka, *Mãe [Mother]*, 1932, óleo sobre tela, 121 x 160,5 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.

Fig. B39: A. Deineka, *A Banhista [Bather]*, 1932, óleo sobre tela, 99,3 x 102,7 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.

Fig. B40: Kazimir Maliévitch na sua galeria da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos* (Leningrado, 1932-1933).

Fig. B41: K. Maliévitch, *Garota com Acessório Vermelho [Girl with a Red Pole]*, 1932-1933, óleo sobre tela, 71 x 61 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B42: K. Maliévitch, *Retrato de uma Mulher [Portrait of a Woman]*, 1932-1934, óleo sobre tela, 47 x 40,5 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B43: K. Maliévitch, *Trabalhadora [Worker]*, 1933, óleo sobre tela, 70 x 58 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B44: Aleksandr Samokhválov, *Atleta [Female Athlete]*, 1932, têmpera sobre tela, 102 x 64 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B45: K. Maliévitch, *Retrato de N.N. Púnin [Portrait of N. N. Punin]*, 1933, óleo sobre tela, 70 x 57 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B46: K. Maliévitch, *Autorretrato [Self-Portrait]*, 1933, óleo sobre tela, 73 x 66 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B47: Detalhe de *Autorretrato* (Fig. B46).

Fig. B48: K. Maliévitch, *Retrato da Esposa do Artista [Portrait of Artist's Wife]*, 1934, óleo sobre tela, 99,5 x 74,3 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B49: Ígor Grabar, *Retrato da Filha do Artista [Portrait of Artist's Daughter]*, 1934, óleo sobre tela, 62 x 48 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.

Fig. B50: Aleksandr Guerássimov, *Lênin na Tribuna [Lenin on the Tribune]*, 1930, óleo sobre tela, 280 x 210 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.

Fig. B51: Isaac Bródski, *Retrato de Stálin [Portrait of Stalin]*, 1933, óleo sobre tela, 131 x 102 cm, Centro Nacional de Arte Contemporânea [*National Centre for Contemporary Arts*], Moscou.

Fig. B52: K. Maliévitch, *Autorretrato [Self-Portrait]*, 1933, óleo sobre tela, 55 x 45 cm, Museu de Arte Moderna [*Moscow Museum of Modern Art*], Moscou.

Fig. B53: Kazimir Maliévitch (Leningrado, 1934).

Fig. B54: I. Grabar, *Autorretrato [Self-Portrait]*, 1934, óleo sobre tela, 89 x 70 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.

Fig. B55: Velório de Kazimir Maliévitch (Leningrado, 1935).

CAPÍTULO III

- Fig. C1: Boris Iohanson, *Corte Soviética* [*Soviet Court*], 1928, óleo sobre tela, 0,80 x 1,08 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.
- Fig. C2: Iákov Possiélski, fotograma de *Treze Dias* [*Thirteen Days*], 1931.
- Fig. C3: I. Possiélski, fotograma de *Treze Dias* [*Thirteen Days*], 1931.
- Fig. C4: I. Possiélski, fotograma de *Treze Dias* [*Thirteen Days*], 1931.
- Fig. C5: I. Possiélski, fotograma de *Treze Dias* [*Thirteen Days*], 1931.
- Fig. C6: I. Possiélski, fotograma de *Treze Dias* [*Thirteen Days*], 1931.
- Fig. C7: I. Possiélski, fotograma de *Treze Dias* [*Thirteen Days*], 1931.
- Fig. C8: Nikolai Ekk, fotogramas de *O Caminho da Vida* [*Road to Life*], 1931.
- Fig. C9: Aleksandr Lemberg, fotogramas de *O Canal do Mar Branco* [*The White Sea Canal*], 1934.
- Fig. C10: A. Lemberg, fotogramas de *O Canal do Mar Branco* [*The White Sea Canal*], 1934.
- Fig. C11: Aleksandr Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção* [*USSR in Construction*], 1933.
- Fig. C12: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção* [*USSR in Construction*], 1933.
- Fig. C13: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção* [*USSR in Construction*], 1933.
- Fig. C14: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção* [*USSR in Construction*], 1933.
- Fig. C15: A. Ródtchenko, Fotografia da Construção do Canal do Mar Branco, 1933, Arquivo do NKVD, Medvezhie.
- Fig. C16: A. Ródtchenko, Fotografia da Construção do Canal do Mar Branco, 1933, Arquivo do NKVD, Medvezhie.
- Fig. C17: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção* [*USSR in Construction*], 1933.
- Fig. C18: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção*, 1933.
- Fig. C19: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção* [*USSR in Construction*], 1933.
- Fig. C20: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção* [*USSR in Construction*], 1933.
- Fig. C21: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção* [*USSR in Construction*], 1933.
- Fig. C22: A. Ródtchenko, Detalhe da Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco [Fig. C21].
- Fig. C23: S. Nikritin, *Tribunal do Povo* [*People's Court*], 1930, têmpera sobre papel, 49 x 74 cm, Coleção Particular.
- Fig. C24: S. Nikritin, *Tribunal do Povo* [*People's Court*], c. 1930, grafite sobre papel, 16,8 x 24,4 cm, Museu Estadual de Arte Contemporânea [*State Museum of Contemporary Art*], Tessalônica.
- Fig. C25: S. Nikritin, *Tribunal do Povo* [*People's Court*], c. 1930, lápis sobre papel, 19,2 x 14,6 cm, Museu Estadual de Arte Contemporânea [*State Museum of Contemporary Art*], Tessalônica.
- Fig. C26: S. Nikritin, *Tribunal do Povo* [*People's Court*], c. 1930, grafite sobre papel, 13,4 x 17,9 cm, Museu Estadual de Arte Contemporânea [*State Museum of Contemporary Art*], Tessalônica.
- Fig. C27: Autoria desconhecida, Fotografia de julgamento de supostos *kulacs* no Uzbequistão, c. 1932.
- Fig. C28: S. Nikritin, *Tribunal do Povo* [*People's Court*], 1934, óleo sobre tela, 142 x 142,5 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.
- Fig. C29: I. Possiélski, fotograma de *Treze Dias* [*Thirteen Days*], 1931.
- Fig. C30: S. Nikritin, Detalhe de *Tribunal do Povo* [Fig. C18].
- Fig. C31: A. Tychler, *Mulher com Taças* [*Woman with Glasses*], 1937, óleo sobre tela, 79,5 x 70,5 cm, Museu de Arte e História Local [*Local History and Art Museum*], Tula.
- Fig. C32: A. Tychler, *Makhno em um Cavalo Branco* [*Makhno in a White Horse*], 1937, óleo sobre tela, 64,3 x 70,5 cm, Museu Estatal de Belas Artes do Quirguistão [*Kyrgyz State Museum of Fine Arts*], Bishkek.
- Fig. C33: A. Ródtchenko, *Romance. Palhaço com um Cachorro* [*Romance. Clown with Dog*], 1935, óleo sobre tela, Museu Pushkin de Belas Artes [*Pushkin Museum of Fine Arts*], Moscou.

- Fig. C34: A. Ródtchenko, *No Circo* [*Circus*], 1935, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, Museu Pushkin de Belas Artes [*Pushkin Museum of Fine Arts*], Moscou.
- Fig. C35: Ivan Sukharov, *Cozinha do Campo de Temirtau* [*Termitau Camp Kitchen*], 1935-1936, caneta, aquarela e óleo sobre papel, Museu de História do Gulag [*GULAG History Museum*], Moscou.
- Fig. C36: Boris Golopolóssov, *Homem Batendo a Cabeça na Parede* [*Man Beats his Head Against the Wall*], 1937, óleo sobre tela, 107 x 71 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.
- Fig. C37: B. Golopolóssov, *Fim da Linha* [*Dead End*], 1938, óleo sobre tela, Coleção Particular.
- Fig. C38: Aleksandr Deineka, Mosaicos para a estação de metrô Maiakóvskaia, Moscou, 1936-1938.
- Fig. C39: A. Deineka, *Sem Título*, 1934-1935, grafite sobre papel, Galeria Aleksandr Deineka [*Aleksandr Deineka Gallery*], Kursk.
- Fig. C40: A. Deineka, *Nu* [*Nude*], 1936, óleo sobre tela, 104 x 160,8 cm, Galeria Aleksandr Deineka [*Aleksandr Deineka Gallery*], Kursk.
- Fig. C41: A. Deineka, *Sem Título*, 1934-1935, grafite sobre papel, Galeria Aleksandr Deineka [*Aleksandr Deineka Gallery*], Kursk.
- Fig. C42: A. Deineka, *Na Reunião das Mulheres* [*At the Woman's Meeting*], 1937, 170 x 265 cm, óleo sobre tela, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.
- Fig. C43: A. Deineka, *Foro Mussolini*, 1935, aquarela e guache sobre papel, 37,3 x 54,5 cm, Museu Russo [*State Russian Museum*], São Petersburgo.
- Fig. C44: A. Deineka, *Stakhanovistas* [*Stakhanovites*], 1937, óleo sobre tela, 126 x 200 cm, Galeria de Arte Perm [*Perm Art Gallery*], Perm.
- Fig. C45: Iúri Pímenov, *Na Loja* [*In the Store*], 1938, óleo sobre tela, 50 x 90 cm, Museu de Arte Regional de Lugansk [*Luhansk Regional Art Museum*], Lugansk.
- Fig. C46: Ólga Iákovskaia, *Mestres Confeiteiros* [*Master Confectioners*], c.1938, óleo sobre tela, 129,5 x 169,5 cm.
- Fig. C47: I. Pímenov, *Nova Moscou* [*New Moscow*], 1937, óleo sobre tela, 147 x 171 cm, Galeria Tretyakov [*Tretyakov Gallery*], Moscou.
- Fig. C48: O. Iákovskaia, *No Camarote do Teatro Bolshoi* [*In the Box at the Bolshoi Theatre*], 1937, óleo sobre tela.

ÍNDICE DE SIGLAS E TERMOS RECORRENTES NA TESE¹

Aguitsudí (*Aguitatsiónnie Sudí*): Tribunais de agitação

AKhR (*Assotsiatsia Khudójnikov Revoliútsi*): Associação dos Artistas Revolucionários (1928-1932)

AKhRR (*Assotsiatsia Khudójnikov Revoliútsionnoi Rossii*): Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (1922-1928)

GuINKhUK (*Gossudárstvenni Institut Khudójestvennoi Kulturi*): Instituto Estatal de Cultura Artística (1923-1927, Leningrado)

Glaviskusstvo (*Glávnoie upravlénie po diélam khudójestvennoi literatur i iskusstva*): Administração Central da Literatura e das Artes (1928-1933, Moscou)

Glavnauka (*Glávnoie upravliénie naúchnimi, naúchno-khudójestvennimi i muzéinimi utchrejdiéniami*): Direção Geral das Instituições Científicas, Artísticas e Museológicas (1921-1930, Moscou)

Glavpolitprosvet (*Glávni Polítiko-prosvetítelni*): Colegiado Central para Educação Política (1920-1930, Moscou)

Gulag (*Glávnoie Upravlénie Lagueri*): Direção Geral dos Campos (1934-1959)

INKhUK (*Institut Khudójestvenno Kulturi*): Instituto de Cultura Artística (1920-1924, Moscou)

Komsomol (*Kommunisticheski Soiúz Molodói*): União da Juventude Comunista

LEF (*Levi Front Iskussty*): Frente de Esquerda das Artes (1923-1925; 1927-1928)

Lef: revista da Frente de Esquerda das Artes (1923-1925)

MOSSKh (*Moskóvski Óblastnoi Soiúz Soviétskikh Khudójnikov*): União dos Artistas de Moscou (1932-, Moscou)

Narkompros (*Naróдни Komissariát Prosvechtchénia*): Comissariado do Povo para a Educação (1918-1946, Moscou)

¹ Fontes utilizadas: Georges HAUPT; Jean-Jacques MARIE, *Makers of the Russian Revolution*, Londres, Routledge, 2017, pp. 421-434; Christina LODDER, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 318.

NEP (*Nóvaia Ekonomícheskaia Politika*): Nova Política Econômica (1921-1928)

NKVD (*Naróдни Komissariat Vnútrennikh Diél*): Comissariado do Povo para os Assuntos Internos (1934-1946, Moscou)

Novii Lef: revista Nova Frente de Esquerda das Artes (1927-1928)

OBERIU (*Obiedinenie Reálnovo Iskusstva*): Associação Para Uma Arte Real (1926-1932)

OGPU (*Obiediniónnoie Gossudárstvennoie Politítcheskoie Upravliénie*): Diretório Político do Estado Unificado (1922-1923, Moscou)

OST (*Obchtchestvó Khudójnikov-stankovístov*): Sociedade dos Pintores de Cavalete (1925-1932)

Proletkult (*Proletárskaia Kultura*): Cultura Proletária (1917-1932)

RAPKh (*Rossískaia Assotsiátsia Proletárskikh Khudójnikov*): Associação Russa dos Artistas Proletários (1931-1932)

RAPP (*Rossískaia Assotsiátsia Proletárskikh Pissátelei*): Associação Russa dos Escritores Proletários (1925-1932)

Sovbur (*Sovietskaia bourgeosia*): Burguesia soviética

Sovnarkom (*Soviet Naródnikh Komissárov*): Conselho dos Comissários do Povo (1917-1946, Moscou)

URSS: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (1922-1991)

Vecheka (*Vserossískaia Chrezvichainaia Kommissiia po Borbe s Kontrrevoliutsiiei Sabotazhem*): Comissão Extraordinária pela Luta Contra a Sabotagem e a Contrarrevolução (1917-1922)

Vesenkha (*Verkhóvni Soviet Naródnovo Khoziáistva*): Conselho Supremo da Economia Nacional (1917-1932)

VKhUTEMAS (*Výschhie Khudójestvenno-Tekhnícheskie Másterskie*): Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico (1920-1926, Moscou)

Vsekokhudójnik (*Vserossískaie Kooperatívnoie Obiedinenie Khudójniki*): União Panrusa de Cooperativas de Artistas (1929-1953)

SUMÁRIO

10	Lista de imagens
16	Índice de siglas e termos recorrentes na tese
19	Introdução
25	Preâmbulo da guerra civil ao I Plano Quinquenal (1918-1928)
35	Capítulo 1 Imagens do massacre: a pintura de camponeses sem rosto e a “coletivização das terras” (1928-1932)
36	1.1. A terra arrasada
53	1.2. A “extinção física do artista” nos anos finais da NEP (1925-1928)
82	1.3. A arte diante da formação dos <i>kolkhozes</i> (1928-1932)
131	Capítulo 2 Imagens da exaustão: a pintura da violência e a “competição socialista” (1932-1934)
132	2.1. As ruínas do I Plano Quinquenal
153	2.2. Os recordistas e o olhar ausente (1932-1933)
178	2.3. A nova figuração de Maliévitch (1933-1934)
211	Capítulo 3 Imagens da corte: a pintura da repressão e o sistema penal (1933-1938)
213	3.1. Os tribunais e os campos de trabalhos forçados
254	3.2. As estratégias de sobrevivência diante do aumento da repressão
272	3.3. A cultura oficial durante os Processos de Moscou
290	Considerações finais
301	Referências bibliográficas
316	Anexo: índice onomástico

INTRODUÇÃO

Cenas de Moscou

Em 1938, o cineasta russo Aleksandr Medvedkin (1900-1989) lançou *Nova Moscou*. A comédia contava a história do arquiteto Aliosha, envolvido no processo de reforma urbana da capital, iniciado em 1935. Em uma das cenas, ele é encarregado de fazer uma apresentação cinematográfica pública sobre a reforma de Moscou. Aliosha confunde-se e coloca a película ao contrário. Assim, o que deveria ser um filme sobre a demolição dos antigos prédios e igrejas em favor da modernização da capital transforma-se num filme em que ruínas e detritos reconstróem-se magicamente e voltam a tomar a forma de igrejas e de construções do período czarista. Aliosha desespera-se ao perceber o erro que cometeu. A plateia gargalha.

No mesmo ano em que *Nova Moscou* estreava, o escritor Mikhail Bulgákov (1891-1940) revisava a primeira versão de seu romance *O Mestre e Margarida*. O texto, no qual ele trabalhou até sua morte, em 1940, narra a história da vinda do diabo e de seu séquito a Moscou dos anos 1930. A visita deixa um rastro de destruição sem precedentes: além de enlouquecer escritores e burocratas, o diabo e sua trupe expõem o arrivismo do meio literário moscovita e o despotismo que imperava na capital.

Numa das cenas do romance, o diabo pergunta a Bengálski, um mestre de cerimônias, se a população de Moscou havia mudado muito nos últimos anos. O mestre de cerimônias responde, hesitante: “Os cidadãos mudaram drasticamente... refiro-me à aparência, como à própria cidade, aliás. As roupas, então, nem se fala, mas surgiram esses... como é mesmo... bondes, automóveis...”. O diabo caça de Bengálski, e retruca:

“Mas é claro, não estou tão interessado em ônibus [...]. Estou muito mais interessado em uma questão importante: será que esses habitantes mudaram por dentro?”.²

Contrapropaganda

As obras de Medvedkin e de Bulgákov confrontaram aspectos centrais da propaganda oficial da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS dos anos 1930. Ao fazer Moscou retroceder até o ressurgimento das construções czaristas, Medvedkin afrontava o discurso sobre o suposto progresso político e cultural que a reforma urbana da capital significava. Analogamente, ao pôr em xeque as mudanças subjetivas dos cidadãos moscovitas, Bulgákov questionava a alegada superioridade moral do “novo homem soviético”.

Tais discursos estiveram presentes na propaganda estatal desde, pelo menos, 1929, quando o governo decretou a chamada coletivização das terras e o I Plano Quinquenal (1929-1932), que objetivava desenvolver a indústria pesada na URSS. Em 1938, quando Medvedkin e Bulgákov elaboravam suas obras, o regime já havia concluído o II Plano Quinquenal (1933-1937) e declarava exitoso o estabelecimento da indústria de bens de consumo no país.

Esses processos de modernização acelerada desenvolveram-se por meio da degradação das condições de trabalho das classes subalternas e do incremento das formas de censura e de perseguição política — expressas, por exemplo, na imposição do realismo socialista como estética oficial (em 1934) e no estabelecimento dos Processos de Moscou (entre 1936 e 1938). Assim, as obras referidas de Medvedkin e de Bulgákov não tiveram vida pública. O filme *Nova Moscou* foi censurado pelo governo assim que estreou, e *O Mestre e Margarida* foi escrito por Bulgákov em sigilo, sendo publicado postumamente.³

Constituiriam tais obras exceções na cultura artística do período? Teriam existido outras obras artísticas que afrontaram os discursos difundidos pelo regime, que giravam em torno da celebração do progresso e da apologia acrítica do “novo homem soviético”?

² Mikhail BULGÁKOV, *O Mestre e Margarida*, trad. Zoia Prestes, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009, pp. 141-142.

³ Para o processo de censura do filme *Nova Moscou* (1938), ver o documentário de Chris Marker, *Le Tombeau d'Alexandre* (1992), sobre a vida e a obra de Medvedkin. Para o processo de publicação de *O Mestre e Margarida*, ver Karl SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, trad. Rodney Livingstone, Malden, Polity Press, 2012, p. 24.

De que maneira os artistas da URSS teriam respondido às imposições do governo durante o período do I e do II Plano Quinquenal?

Retratos

A presente tese aborda a pintura de oposição ao regime na URSS entre 1928 e 1935 — período que abrange o processo da chamada coletivização das terras, a decretação do I e do II Plano Quinquenal e a imposição do realismo socialista como estética oficial.

A investigação teve como ponto de partida a descoberta dos retratos pintados por Kazimir Maliévitch (1879-1935) entre 1928 e 1934. Trata-se de obras em que ele pintou camponeses sem rosto e figuras apáticas, com o olhar apagado, que diferiam muito das representações de vigor e alegria do “novo homem soviético”, então produzidas no campo da arte oficial. Além disso, em alguns desses retratos, Maliévitch evocava formas artísticas pregressas, como a pintura barroca, numa operação análoga à de Medvedkin, em *Nova Moscou* (1938).

O objetivo inicial posto por minha pesquisa foi o de compreender o sentido estético e político desses retratos frente à iconografia oficial sobre o “novo homem” na URSS. No curso da investigação, descobri que outros pintores, oriundos dos círculos de vanguarda russos, também pintaram, entre 1928 e 1935, quadros que divergiram da propaganda veiculada pelo regime. Era o caso, por exemplo, de Anna Lepórskaia (1900-1982), Eduard Krimmer (1900-1974), Vera Ermoláieva (1893-1937), Solomon Nikritin (1898-1965) e Aleksandr Drevin (1889-1938).

Assim como os retratos de Maliévitch, as obras desses pintores evocavam uma espécie de desolação, que se exprimia de diferentes formas. Lepórskaia, Krimmer e Ermoláieva também pintaram camponeses solitários e sem rosto, tal como Maliévitch. Já Nikritin e Drevin figuraram cenas em que é possível ver personagens deformadas e até mesmo mutiladas.

A fatura desses retratos diferia radicalmente daquela utilizada no campo da arte oficial. Se, no caso dos pintores do regime, predominavam a pintura lisa e uniforme e a unidade da composição, já nas telas de Maliévitch, Ermoláieva, Drevin, Nikritin etc. era possível observar a fragmentação das figuras representadas, as súbitas mudanças

cromáticas e os vestígios do pincel. Em algumas das obras de Drevin e de Ermoláieva, por exemplo, a fatura parecia ter sido emprestada das pinturas do expressionismo alemão.

Todos os artistas referidos foram apoiadores de primeira hora da revolução de Outubro de 1917 e todos eles pertenceram a movimentos artísticos e culturais de esquerda, como o suprematismo e o *Proletárskaia Kultura* – Proletkult [Cultura Proletária].⁴ No decorrer do decênio de 1920, Maliévitch, Ermoláieva, Drevin, Nikritin etc. abandonaram a pintura de formas geométricas e a elaboração de projetos arquitetônicos para dedicarem-se à pintura figurativa. Não obstante, com o avanço da repressão política na URSS e a perda de espaço das vanguardas artísticas, tais pintores foram marginalizados pelo governo. Eles foram perseguidos por conta de suas obras e, em alguns casos, foram presos e fuzilados pelo regime.

O que teria motivado a produção desses retratos? A quais processos sociais específicos eles estariam respondendo? O que levou tais artistas, antes engajados na produção de pinturas não figurativas, a adotarem formas artísticas supostamente superadas no cenário russo? Como situar tais obras num quadro histórico marcado pela intensa repressão política e pela violência oriunda da imposição do I e do II Plano Quinquenal?

⁴ O movimento suprematista foi lançado publicamente em 1915, na exposição *0,10*, em Petrogrado. Fundado por Maliévitch, tal movimento propôs o abandono da pintura representativa em prol de uma produção visual de caráter geométrico e não figurativo, que investigasse as características da percepção visual e explicitasse as qualidades materiais da pintura, como a textura e a cor. Já o Proletkult foi fundado em agosto de 1917, como parte das atividades culturais desenvolvidas pelos comitês de fábrica de Petrogrado, surgidos em fevereiro de 1917. Após a Revolução de Outubro, a primeira prioridade da organização foi refletir sobre os aspectos culturais do processo revolucionário, assim como educar o proletariado e incentivar a produção e a publicação de escritores operários. Uma das linhas de força que animava, então, a atividade do movimento era o projeto político formulado por Aleksandr Bogdánov (1873-1928), um dos fundadores do grupo, a respeito da necessidade de construir uma “cultura proletária” (i. e., uma cultura fraterna, caracterizada pela auto-organização da classe trabalhadora) no decorrer do processo revolucionário. Para um breve histórico do movimento suprematista, ver Masha CHLENOVA, “Abstraction: 1910-1925”, in *October*, no. 143, 2013. Para uma análise detalhada do surgimento e do desenvolvimento do Proletkult, consultar o trabalho da professora da Universidade da Califórnia Lynn MALLY, *Culture of the future: the Proletkult movement in revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990. Para um glossário dos principais movimentos artísticos que se ligaram à Revolução de Outubro de 1917, além de uma discussão sobre as divergências entre tais movimentos, ver Marcela Azeredo Santos FLEURY, *1921: O Ano dos Contrários*, dissertação de mestrado, orient. L. R. Martins, Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022, pp. 16-18; 185-199.

Montagem

A descoberta das obras dos pintores referidos, além do estudo sobre o contexto em que elas foram produzidas, fez com que a proposta inicial da pesquisa fosse ampliada. A investigação passou a abranger o diálogo dessas obras com elaborações artísticas de outros campos, como o cinema e a literatura. Além disso, alguns dos processos sociais decisivos ocorridos na URSS entre 1928 e 1935 foram incorporados à pesquisa, como o alegado processo de coletivização das terras dos camponeses, o disciplinamento da força de trabalho entre 1928 e 1935 e as formas de resistência dos operários e camponeses.

A tese estrutura-se em três capítulos, que abrangem, cronologicamente, a produção pictórica desenvolvida por Maliévitch, Ermoláieva, Nikritin etc. desde os preparativos para a formação das fazendas coletivas (entre 1928 e 1929) até a primeira metade do II Plano Quinquenal (entre 1934 e 1935), quando o realismo socialista foi imposto como arte oficial e a indústria de bens de consumo se consolidou no país. Os três capítulos discutem, também, as estratégias de sobrevivência que tais artistas formularam ante a censura instituída e a iminência da repressão.

Além disso, o leitor poderá consultar, no **Preâmbulo** da tese, um resumo das principais medidas tomadas pelo regime na URSS nos períodos da guerra civil (1918-1920) e da *Nóvaia Ekonomícheskaia Polítika* – NEP [Nova Política Econômica] (1921-1928) que resultaram, em 1929, na imposição do I Plano Quinquenal. Tal esquema objetiva situar historicamente o leitor ante alguns dos temas evocados na tese e que datam de períodos anteriores a 1929, como o estabelecimento do partido único e a militarização do trabalho (ambos de 1918) e o longo processo de estabelecimento do taylorismo na URSS (que passou todo o decênio de 1920).

O **Capítulo 1** consiste numa investigação dos quadros que figuraram camponeses sem rosto, pintados por Maliévitch e por seu círculo de ex-alunos entre 1928 e 1932, no contexto da chamada coletivização das terras. A produção de Maliévitch e de seus ex-alunos é contrastada com obras visuais que celebravam, no mesmo período, a política agrária do regime.

O **Capítulo 2** aborda as estratégias pictóricas adotadas por Maliévitch e por Ermoláieva após 1932, no contexto em que o governo se dedicou a desenvolver a indústria pesada na URSS e a intensificar o despotismo fabril e os esquemas de competição entre os trabalhadores industriais. Analisa-se, principalmente, a produção visual de Maliévitch

entre 1932 e 1934, quando ele pintou retratos de “recordistas de produtividade” e de trabalhadores industriais, além de seus familiares e amigos íntimos. Tal produção é relacionada a imagens oficiais que realizavam, no mesmo contexto, a apologia da força de trabalho fabril e a celebração do “progresso” e do “avanço das forças produtivas”.

O **Capítulo 3** discute o impacto do aumento da repressão política no meio artístico, assim como as respostas simbólicas elaboradas pelos artistas de esquerda a tal processo. Examina-se, principalmente, a produção artística de Solomon Nikritin que, desde 1934, elaborou obras visuais que tematizavam a proliferação dos mecanismos penais na URSS. Tal produção é confrontada com a iconografia voltada, no mesmo contexto, à celebração dos julgamentos-espetáculo. Por fim, o capítulo analisa a situação dos artistas de oposição durante os Processos de Moscou, procurando mapear as obras produzidas por eles entre 1935 e 1937, assim como as táticas de sobrevivência que eles formularam ante o aumento da repressão política.

PREÂMBULO

Da guerra civil ao I Plano Quinquenal (1918-1928)

[...] a subordinação sem reservas [de milhares de trabalhadores] a uma única vontade é absolutamente necessária para o êxito dos processos de trabalho, organizado segundo o tipo da grande indústria mecanizada. [...] o tribunal é um instrumento de educação da disciplina. [...] quem viola a disciplina do trabalho em qualquer fábrica, em qualquer empresa, em qualquer assunto, é culpado dos tormentos da fome e do desemprego; [...] é necessário saber encontrar os culpados disto, entregá-los ao tribunal e puni-los implacavelmente.⁵

As sentenças acima, extraídas do artigo “As tarefas imediatas do poder soviético”, são emblemáticas. Elas foram escritas por Vladimir Lênin (1870-1924) em abril de 1918, seis meses após a tomada do Palácio de Inverno pelos bolcheviques e a derrubada do governo provisório chefiado por Aleksandr Kérenski (1881-1970). Publicado após o fechamento da Assembleia Constituinte pelo Partido Comunista e durante as campanhas de mobilização militar do Partido contra as forças do Exército Branco,⁶ o texto de Lênin consistia, então, numa defesa da implantação do taylorismo nas indústrias russas degradadas pela Grande Guerra.

Além de demandar o endurecimento da disciplina fabril e a punição implacável aos trabalhadores que não cumprissem as suas metas de produção, Lênin posicionava-se, no artigo em questão, em favor de uma campanha publicitária pela “emulação socialista”, termo que designava a concorrência entre os trabalhadores para o aumento da produtividade.

O abismo que separava tais posições daquelas defendidas pelo Partido em 1917 era flagrante. Em abril de 1917, em consonância com os processos insurrecionais de auto-organização desenvolvidos nos conselhos, nos comitês de fábrica e nas assembleias camponesas, Lênin lançou a palavra de ordem “Todo poder aos soviets!”. Já no ano seguinte, no contexto da neutralização dos mecanismos de auto-organização operária e da

⁵ Vladimir LÊNIN, “As Tarefas Imediatas do Poder Soviético”, *Obras Escolhidas em Três Tomos*, vol. 2, Lisboa, Edições Avante!, 1978, pp. 557-587, disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/Lênin/1918/04/26.htm>. (No caso dos materiais disponíveis online, referidos na presente tese, todos os acessos foram realizados em 25/10/2023).

⁶ A guerra civil da Rússia foi, em linhas gerais, o conflito bélico entre o Exército Vermelho (bolcheviques e outros grupos de esquerda russos) e o Exército Branco (aliança entre monarquistas, liberais russos e potências internacionais, como Alemanha, Inglaterra e França), após a derrubada do governo provisório em 1917. Para um detalhamento do processo, ver Edward H. CARR, *A Revolução Bolchevique: 1917-1923*, vol. 2, trad. Maria João Delgado, Porto, Afrontamento, 1979.

imposição do monopólio político do Partido, a palavra de ordem foi “Aprender a trabalhar”.⁷

As políticas voltadas à ampliação da produtividade do trabalho, desenvolvidas pelo Partido desde o primeiro semestre de 1918 e associadas à asfixia dos modos de auto-organização operária e camponesa, moldaram decisivamente a estrutura social da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS dos anos 1920 e 1930, assim como as formas de resistência política, as lutas entre a alta cúpula partidária, o modo de vida dos distintos estratos sociais e os processos de elaboração artística. Diversos temas evocados nesta tese — como a ditadura nos canteiros de trabalho, o confisco das terras, a taylorização e a sacralização do Estado, do Partido e do avanço das forças produtivas — foram postos em cena em 1918 e são, portanto, um legado direto das primeiras políticas impostas pelos bolcheviques. Para que se possa compreender as novidades introduzidas pelo I e pelo II Plano Quinquenal, enfocados na presente tese, faz-se necessário um breve recuo histórico.

Consta abaixo um esquema que abrange as principais medidas aplicadas pelo regime entre o período da guerra civil e a imposição da *Nóvaia Ekonomítcheskaia Polítika* – NEP [Nova Política Econômica]. É com base neste esquema histórico geral que se poderá situar as elaborações pictóricas investigadas na tese e confrontá-las com o quadro histórico específico em que se desenvolveram.

O período da guerra civil (1918-1920)

O confisco dos grãos

Em 14 de janeiro de 1918, o governo bolchevique decretou o confisco de grãos cultivados pelos camponeses. A medida durou até 1920, sob a justificativa de que, sem ela, não seria possível abastecer de suprimentos as áreas urbanas. Assim, se, em 1917, o Partido Comunista foi o único partido de esquerda na Rússia a apoiar os processos insurrecionais e de ocupação de terras realizados pelos camponeses pobres,⁸ já a partir do ano seguinte, a

⁷ “Em comparação com as nações avançadas, o russo é um mau trabalhador. [...] Aprender a trabalhar — esta é a tarefa que o Poder Soviético deve colocar em toda a sua envergadura perante o povo”. Cf. V. LÊNIN, op. cit. Para o uso tático da palavra de ordem “Todo poder aos soviets!”, formulada por Lênin no panfleto “Teses de abril” (de 1917) e usada pelos bolcheviques para a tomada do poder, consultar Oskar ANWEILER, *The Soviets: the Russian Workers, Peasants, and Soldiers Councils (1905-1921)*, trad. Ruth Hein, Nova York, Pantheon Books, 1974, pp. 161-164.

⁸ De acordo com o conhecido militante e pesquisador da economia russa Robert Linhart, em agosto, setembro e outubro de 1917, “[...] em quase toda a parte, na imensa planície russa, as massas camponesas passam à ação, tomam as terras dos senhores, proíbem pela força os trabalhos dirigidos pelos proprietários de terras, realizam, de acordo com seus interesses e vontade, os trabalhos de plantio e semeadura, fazem por sua conta o corte de lenha nas florestas dos senhores. [...] Segundo as estatísticas oficiais, houve, em

autonomia política camponesa foi interdita e a política de abastecimento das cidades foi militarizada e conduzida pelo Comissariado da Guerra, chefiado por Leon Trótski (1879-1940).⁹ O campesinato transformou-se, de “[...] sujeito do movimento revolucionário de 1917 [...] em] objeto de uma política agrária decidida nas cidades [em 1918]”.¹⁰

O fechamento da Assembleia Constituinte e o monopólio do Partido único

No II Congresso dos Sovietes de Trabalhadores e Soldados de Toda a Rússia, realizado em novembro de 1917, foi votada a criação do *Soviet Narodnikh Komissárov* –Sovnarkom [Conselho dos Comissários do Povo], que seria um governo provisório encarregado de administrar o país sob a autoridade do Congresso dos Sovietes e da sua comissão executiva. A função do Conselho era preparar a Assembleia Constituinte — a qual já havia sido convocada durante o governo de Kérenski (isto é, num contexto anterior à revolução de Outubro de 1917). Contudo, em 18 de janeiro de 1918, num quadro político marcado pela iminência de uma guerra civil, o Partido Bolchevique, “tarde da noite, suspendeu a sessão [da Assembleia Constituinte], e o governo impediu pela força que ela voltasse a reunir-se [...]”.¹¹

maio de 1917, cerca de 150 casos de tomadas de terras pela força; em agosto, quase 500; em setembro, perto de 1000”. Cf. Robert LINHART, *Lênin, os Camponeses*, Taylor, trad. Daniel Aarão Reis e Lúcia Aarão Reis, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, pp. 25; 30. O economista e historiador francês Charles Bettelheim descreveu a luta de 1917 do campesinato pobre russo contra os grandes proprietários rurais como uma luta para “[...] distribuir as terras e explorá-las de modo privado”. Segundo Bettelheim: “No decorrer do inverno de 1917 e 1918, os camponeses [...] expropriaram (através da formação de cooperativas, fundamentalmente) a maior parte das terras dos latifundiários, da Igreja e do Estado. [...] Ao mesmo tempo, os camponeses se apoderaram (também, de modo geral, através da formação de cooperativas) de uma parte (não avaliada) das terras dos camponeses ricos [os *kulacs*]. [...] Apenas em 1919 é possível avaliar quantitativamente os resultados desse processo de transformação revolucionária desencadeado pelo movimento das massas camponesas [...]. Segundo as estatísticas soviéticas, nesse ano [1919] 96,8% das terras cultivadas se encontrava nas mãos de camponeses que a trabalhavam individualmente (em cooperativas ou não) [...]”. Cf. Charles BETTELHEIM, *Las Luchas de Clases en la URSS: Primer Periodo (1917-1923)*, trad. José Luis Alonso, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1976, pp. 70; 195-196.

⁹ Robert Linhart analisou a mudança de posição do Partido Comunista entre 1917 e 1918 a respeito da questão agrária na Rússia. Durante os processos de tomada de terra pelo movimento camponês, em 1917, Lênin apoiou o movimento camponês, escrevendo, em suas *Cartas Sobre a Tática* (de abril de 1917), que: “É necessário convocar os camponeses para tomar as terras. É necessário convocar os soldados para ajudar os camponeses nessa tomada revolucionária das terras”. Analogamente, quando o movimento camponês se radicalizou, Lênin escreveu, em 29 de setembro de 1917: “Neste país camponês, [...] uma sublevação camponesa cresce. Os bolcheviques serão traidores do campesinato se não atuarem, porque tolerar que um governo [...] esmague a revolução camponesa seria perder toda a revolução”. De acordo com Linhart: “Bastaram alguns meses, após a revolução de Outubro, para que a euforia do movimento de massa camponês começasse a se chocar com a inextricável questão do abastecimento das cidades, fazendo com que os bolcheviques fossem acudados a uma política de ruptura, na prática, com a massa camponesa”. Durante esse processo de ruptura, Linhart identifica, nos textos de Lênin, formulações que atribuem ao “[...] movimento dos camponeses pobres um papel subordinado [ao movimento operário e ao Partido]”. Segundo Linhart, a partir de 1918, “[...] a política agrária soviética não tem mais como fundamento o movimento revolucionário das massas rurais”. Cf. R. LINHART, *Lênin, os Camponeses*, Taylor, op. cit., pp. 29; 31; 35; 39. Para o detalhamento das mudanças de posição do Partido Comunista com relação aos movimentos de ocupação de terras entre 1917 e 1918 e à imposição da requisição forçada dos grãos, consultar *idem*, pp. 21-61.

¹⁰ R. LINHART, *Lênin, os Camponeses*, Taylor, op. cit., p. 43.

¹¹ E. H. CARR, *A Revolução de Lênin a Stalin (1917-1929)*, trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Zahar, 1981, p. 16. A respeito da cassação da Assembleia Constituinte, a líder do movimento espartaquista alemão Rosa Luxemburgo (1871-1919) escreveu, num texto de 1918, publicado em 1922: “Já que a Assembleia Constituinte havia sido eleita muito antes da guinada decisiva, a Revolução de Outubro, e refletia em sua composição a imagem de um passado obsoleto e não do novo estado de coisas [conforme argumentou

A imposição do taylorismo e a militarização do trabalho

A partir de março de 1918, o Partido impôs esquemas tayloristas na organização do trabalho, cujo teor autoritário foi acentuado até 1920, mediante uma série de decretos. Em março de 1918, o governo aniquilou a autonomia política dos comitês de fábrica e impôs um dirigente único nos locais de trabalho. No mesmo período, os sindicatos foram estatizados e transformaram-se, basicamente, em órgãos de fiscalização e controle da disciplina operária.¹²

Entre março e abril de 1918, a fixação dos salários dos trabalhadores foi estabelecida tendo como base o pagamento por peça produzida. Em dezembro de 1919, Trótski propôs uma política de “militarização do trabalho”, centrada no endurecimento da disciplina fabril e no estabelecimento de “poderes ditatoriais” aos diretores de fábricas.¹³ Embora rechaçada pela

Trótski, para justificar o fechamento da Assembleia], a conclusão impunha-se por si mesma: dissolver essa Constituinte caduca, logo natimorta, e convocar imediatamente eleições para uma nova! Eles não queriam e não podiam confiar os destinos da revolução a uma assembleia que refletia a Rússia de ontem, a Rússia de Kérenski, o período das hesitações e da coalizão com a burguesia. Muito bem! Então nada mais restava além de convocar de imediato em seu lugar uma assembleia saída da Rússia renovada e mais avançada. Em vez disso, com base nas insuficiências específicas da Assembleia Constituinte reunida em outubro [de 1917], Trótski conclui que toda Assembleia Constituinte é supérflua e generaliza mesmo essas insuficiências, proclamando a inutilidade, durante a revolução, de toda representação popular resultante de eleições populares gerais. [...] abafando a vida política em todo o país, a vida dos soviets fica cada vez mais paralisada. Sem eleições gerais, sem liberdade ilimitada de imprensa e de reunião, sem livre debate de opiniões, a vida se estiola em qualquer instituição pública, torna-se uma vida aparente em que só a burocracia subsiste como o único elemento ativo. A vida pública adormece progressivamente, algumas dúzias de chefes partidários, de uma energia inesgotável e de um idealismo sem limites, dirigem e governam; entre eles, na realidade, uma dúzia de cabeças eminentes dirige, e a elite do operariado é convocada de tempos em tempos para reuniões, a fim de aplaudir os discursos dos chefes e votar de maneira unânime as resoluções propostas [...]. Cf. Rosa LUXEMBURGO, *A Revolução Russa*, trad. Isabel Loureiro, São Paulo, Fundação Rosa Luxemburgo, 2017, pp. 81; 96-97. As críticas de Rosa Luxemburgo ao autoritarismo de Lênin remontavam ao começo do século XX, no contexto das polêmicas entre ela e o líder bolchevique sobre as diferenças entre um “partido de massas” e um “partido de vanguarda”. Num texto de 1904, por exemplo, ela afirmou que o “ultracentralismo” de Lênin era portador do “[...] espírito estéril do guarda-noturno”, objetivando “[...] controlar a atividade partidária” e “[...] restringir o movimento [operário]”. Cf. R. LUXEMBURGO, “Questões de Organização da Social-Democracia Russa”, in *Rosa Luxemburgo: Textos Escolhidos*, trad. I. Loureiro, São Paulo, Expressão Popular, 2009, p. 42.

¹² Para a descrição e análise pormenorizada das políticas do Partido entre 1918 e 1921 no âmbito das relações de trabalho industrial, ver R. LINHART, *Lênin, os Camponeses, Taylor*, op. cit., pp. 75-137; C. BETTELHEIM, “As contradições e as lutas de classes dos setores industrial e urbano”, in *As Lutas de Classes na União Soviética: Segundo Período: 1923-1930*, trad. Flávio Pinto Vieira, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983, pp. 181-254. De acordo com Linhart, o autoritarismo dessas políticas pode ser remontado à concepção de Lênin de que a construção de uma sociedade socialista não passaria, necessariamente, pela reestruturação das relações de trabalho nas fábricas, mas sim pela aplicação de políticas vindas do alto, formuladas e impostas pelo Partido e pelo Estado. É possível constatar tais posições desde, ao menos, 1914, no debate entre Lênin e Rosa Luxemburgo sobre o florescimento da “aristocracia operária” no movimento operário. Nesse contexto, Lênin identificou as demandas dos operários por melhores condições de vida como demandas oriundas da “aristocracia operária” pelas “migalhas do excedente de lucro das burguesias nacionais”. Para uma descrição desse debate e das distintas posições que o embasaram, consultar Ângela Mendes de ALMEIDA, *Do Partido Único ao Stalinismo*, São Paulo, Alameda, 2021, pp. 31-39.

¹³ “Sem as formas de coerção estatal que constituem o fundamento da militarização do trabalho, a substituição da economia capitalista pela economia socialista não seria mais que uma palavra sem sentido. Por que falamos de militarização? Avisamos que é apenas por analogia, mas uma analogia muito significativa. Nenhuma organização social, além do exército, se acreditou com o direito de subordinar tão completamente os cidadãos, de dominá-los tão totalmente à sua vontade, como o governo da ditadura do proletariado. Apenas o exército [...] adquiriu o direito de exigir de todos e cada um uma submissão conforme as suas tarefas, fins, mandatos e ordens. [...] Hoje, a questão de vida ou morte da Rússia dos soviets se decide no *front* do trabalho. Nossas organizações econômicas, com as nossas organizações profissionais e industriais, têm o direito de exigir dos seus membros toda a abnegação, disciplina e seriedade que até agora apenas o exército exigiu”. (“*Sin las formas de coerción estatal que constituyen el fundamento*

maioria do Comitê Central do Partido, a proposta foi implementada por Trótski em 20 de maio de 1920 no setor do transporte ferroviário, por meio da “ordem 1042”. Além disso, Trótski criou, no setor dos transportes, o movimento dos *udarniki* (“trabalhadores de choque”), os quais dispunham de melhores salários e maior prestígio que os demais trabalhadores.¹⁴

O trabalho “comunista”

Em junho de 1919, Lênin descreveu, no texto “A grande iniciativa”, o aparecimento na Rússia de formas de trabalho “comunistas”. Ele se referia, no artigo em questão, ao trabalho realizado nos “sábados comunistas”, uma prática que foi estimulada pelo regime e que consistia na reconversão de alguns setores do exército e de burocratas do setor administrativo em força de trabalho braçal. Tal prática, que visava a suprir o déficit de mão de obra no setor produtivo mediante o trabalho voluntário, esgotou-se rapidamente e transformou-se meramente num ritual obrigatório para alguns setores do Partido. Não obstante a sua efemeridade, foi na propaganda veiculada pelo governo para estimular os “sábados comunistas” que o trabalho passou a ser heroicizado. Num artigo do *Pravda* de 1919, por exemplo, lê-se que, assim que operários e administradores empurraram uma roda de 40 *pounds* destinada à locomotiva de um trem, “[...] como formigas laboriosas, esse trabalho coletivo encheu os corações de um sentimento de alegria intensa [...]”.¹⁵

A “*sovietskaia bourgeosia*”

Lênin determinou, em dezembro de 1919 (e em caráter “ultrassecreto”), a instituição de cotas de mantimentos extras para alguns especialistas. A chamada “ração acadêmica” foi estendida, em 1920, aos membros do governo, aos dirigentes sindicais e ao alto escalão administrativo. Evguêni Preobrajénski (1886-1937) denunciou os privilégios dos “habitantes do Kremlin”, entre os quais estavam Trótski, Lênin, Lev Kámeniev (1883-1936) e Anatóli Lunatchárski (1875-1933), num relatório interno datado de julho de 1920.¹⁶ Data deste período a difusão do termo *sovbur* (acrônimo para “burguesia soviética” ou, em

de la militarización del trabajo, la sustitución de la economía capitalista por la economía socialista no sería más que una palabra falta de sentido. ¿Por qué hablamos de militarización? Avisamos que es sólo por analogía, pero por una analogía muy significativa. Ninguna organización social, aparte del ejército, se ha creído con derecho a subordinar tan completamente a los ciudadanos, a dominarlos tan totalmente a su voluntad, como el gobierno de la dictadura proletaria. Sólo el ejército [...] ha adquirido el derecho a exigir de todos y cada uno una sumisión conforme a sus tareas, fines, mandatos y ordenanzas. [...] Hoy, la cuestión de vida o muerte de la Rusia de los soviets se decide en el frente del trabajo. Nuestras organizaciones económicas con nuestras organizaciones profesionales e industriales, tienen derecho a exigir de sus miembros toda la abnegación, disciplina y seriedad que hasta ahora sólo el ejército ha exigido.”). Cf. Leon TROTSKY, “Informe Sobre la Organización del Trabajo” [1920], disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920/abril/iv.htm>.

¹⁴ R. LINHART, *Lênin, os Camponeses*, Taylor, op. cit., p. 125.

¹⁵ *Idem*, p. 148. A descrição e a análise dos “sábados comunistas”, como surgiram, como se desenvolveram e rapidamente se esgotaram encontra-se em *idem*, pp. 138-150.

¹⁶ Após mencionar uma série de revoltas operárias e camponesas contrárias aos privilégios dos membros do alto escalão do regime (ocorridas entre o final de 1919 e abril de 1920 em diversas províncias, como Veliki Ústiug, Samara e Buzulúk), Preobrajénski escreveu: “Se deixarmos de lado os lemas *kulacs* e antisemitas da sublevação de Sapojkóvski, encontramos nela as mesmas exigências que reúnem a base do partido em sua luta contra os líderes [...] (‘abaixo os pseudocomunistas aburguesados, abaixo os generais aproveitadores, abaixo os burocratas do partido, abaixo a casta privilegiada dos líderes’). [...] Entre os militantes comunistas dos distritos, pronuncia-se a expressão ‘do Kremlin’ com hostilidade e desprezo”. Cf. Ievguêni PREOBRAJÊNSKI, “Os Sintomas de Decomposição do Nosso Partido”, in *Cadernos do Movimento Operário*, trad. Flavio Roberto Batista et al., São Paulo, Sundermann, 2021, pp. 112-117.

russo, *sovietskaia bourgeosia*), utilizado pelas camadas subalternas da sociedade russa para se referir aos chefes das fábricas e ao alto escalão partidário.¹⁷

O Instituto Central do Trabalho

Em 1920, o governo fundou o Instituto Central do Trabalho. Dirigido por Aleksei Gástiev (1882-1939), o Instituto tinha como missão a pesquisa do “método de Taylor”, visando elevar a produtividade nas fábricas por meio da especialização das tarefas produtivas e do controle dos gestos dos operários. O “coletivismo mecanizado” proposto por Gástiev consistia, como ele próprio escreveu, na abolição de “[...] qualquer individualidade [dos trabalhadores], [a qual deveria ser substituída por ...] passos uniformes, regulares e faces destituídas de expressão [...]”.¹⁸ As propostas de Gástiev, apoiadas por Lênin, foram combatidas por Aleksandr Bogdánov e outras lideranças do *Proletárskaia Kultura* – Proletkult [Cultura Proletária], como Platon Kérjentsev (1881-1940),¹⁹ além de ironizadas na novela *Nós* (1921), de Evgeni Zamiatin (1884-1937).²⁰

O estabelecimento da censura

A censura artística e científica foi estabelecida pelo Partido Bolchevique em 12 de novembro de 1920, mediante a criação do *Glávni Político-prosvetítelni* – Glavpolitprosvet [Colegiado Central para a Educação Política], chefiado por Nadiéjda Krúpskaia (1869-1939).²¹

O período da Nova Política Econômica (1921-1928)

Revoltas operárias e camponesas

O período que precedeu a imposição da NEP foi marcado por levantes operários e camponeses contrários à política despótica do Partido. A insurreição de Kronstadt ocorreu entre 7 e 17 de março de 1921, tendo como protagonistas marinheiros e parte do movimento operário e camponês, assim como lideranças anarquistas e social-revolucionárias. A insurreição vinculou-se aos movimentos grevistas que aconteciam em Moscou e Petrogrado contra a subordinação dos sindicatos ao Estado e aliou-se também aos levantes camponeses contrários à política de requisição forçada dos grãos. Conforme o jornal *A Comuna de Kronstadt*, publicado durante o levante, os insurgentes batalhavam por uma

¹⁷ Para o uso do termo *sovbur* na URSS dos anos 1920 e 1930, consultar o trabalho de Marcilio Rodrigues LUCAS, *De Taylor a Stakhanov: Utopias e Dilemas Marxistas em Torno da Racionalização do Trabalho*, tese de doutorado, orient. L. R. P. Segnini, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2015, p. 216.

¹⁸ Aleksei GÁSTIEV *apud* M. R. LUCAS, *De Taylor a Stakhanov...*, op. cit., p. 141.

¹⁹ Para as atividades desenvolvidas pelo Proletkult em favor da auto-organização dos trabalhadores e para os posicionamentos políticos de seus dirigentes, contrários à militarização do trabalho e à imposição do taylorismo na Rússia, ver Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 122-146; 194-195.

²⁰ “Cada manhã, com a precisão de seis rodas, na mesma hora, no mesmo minuto, nós, que somos milhões, levantamos como se fôssemos um só. Na mesma hora, milhões num só, começamos a trabalhar e, milhões num só, terminamos. Unidos em um só corpo com milhões de mãos todos nós levamos a colher à boca no mesmo segundo marcado pela Tábua dos Mandamentos; no mesmo instante saímos a passear e vamos ao auditório, ou ao Salão dos Exercícios Taylor, ou recolhemo-nos para dormir”. Cf. Evgeni ZAMIATIN, *Nós*, trad. Clarice Lima Averina, São Paulo, Alfa-Omêga, 2004, pp. 18-19.

²¹ Para a fundação do *Glavpolitprosvet* e a sua atuação no início dos anos 1920, ver Jean-Jacques MARIE, *Trotsky: Revolucionario Sin Fronteras*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 268.

“[...] terceira revolução, que defendesse o poder verdadeiro dos soviets e recusasse os abusos dos comissários”. O levante foi massacrado pelo Exército Vermelho, o qual, sob o comando de Mikhail Tukhatchevski (1893-1937), subordinado a Trótski, prendeu e fuzilou milhares de insurgentes.

Simultaneamente, durante o X Congresso do Partido, realizado entre 8 e 16 de março de 1921, o regime proibiu as tendências políticas internas ao aparato partidário. Tal proibição resultou na liquidação da Oposição Operária, grupo formado no final de 1920, que, sob a liderança de Aleksandra Kollontai (1872-1952), reivindicou o controle operário da produção contra o despotismo dos especialistas burgueses nas fábricas.²²

A NEP e o fim das requisições forçadas

A NEP foi proposta por Lênin no X Congresso do Partido. Ela consistiu, em linhas gerais, na negação parcial das políticas da guerra civil. Por meio dela, a liberdade de comércio foi restabelecida e as requisições forçadas de cereais aos camponeses foram substituídas pelo imposto em espécie e pela compra dos grãos por órgãos estatais e por empresas privadas.²³ Em contraposição à política de expropriação dos grãos dos camponeses, estabelecida em 1918, no XI Congresso do Partido (realizado em 1922) foi determinado que as operações de compra dos produtos agrícolas só poderiam ser efetuadas a preços previamente aceitos pelos camponeses e só poderiam abranger as quantidades de produtos disponibilizadas pelos produtores rurais.²⁴

Os *nepmen*

A gestão privada das fábricas foi parcialmente retomada durante a NEP. A política econômica de incentivo ao capital privado resultou na formação de uma nova classe de proprietários, chamados *nepmen* [homens da NEP], e, por conseguinte, no incremento da diferenciação social na URSS. Junto com os “especialistas burgueses”, alguns setores da burguesia russa pré-1917 foram chamados para gerir as fábricas do setor privado. Foi o caso, por exemplo, do milionário Semión Pliátski, que ficou na prisão durante a guerra civil e que, em 1923, foi libertado do cárcere pelo governo para reassumir o seu posto como chefe de um truste de indústrias metalúrgicas.²⁵

Segundo o historiador britânico Edward Carr, as licenças para comércio foram concedidas majoritariamente para o setor privado em 1922. Em Moscou, apenas 1,3% das licenças para o comércio pertenciam às empresas estatais.²⁶ Os consumidores moscovitas, portanto, foram completamente subordinados aos *nepmen* — que se tornaram figuras decisivas na estrutura comercial da URSS. Em vez de priorizar o comércio com as cooperativas, conforme estipulava um decreto de 1921, o Estado soviético passou a negociar

²² Para o jornal *A Comuna de Kronstadt*, ver *Journal de La Commune de Kronstadt*, trad. Régis Gayraud, Paris, Ressouvenances, 2019, p. 60. Para o detalhamento sobre a formação da Oposição Operária e do levante de Kronstadt, ver Oskar ANWEILER, *The Soviets: the Russian Workers, Peasants, and Soldiers Councils (1905-1921)*, trad. Ruth Hein, Nova York, Pantheon Books, 1974, pp. 244-253.

²³ Para o detalhamento das políticas implementadas após 1921, no início da NEP, consultar C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na União Soviética: Segundo Período: 1923-1930*, op. cit., pp. 21-29; Pierre BROUÉ, *El Partido Bolchevique*, trad. Ramón García Fernández, Barcelona, Ayuso, 1973, pp. 197-224.

²⁴ C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na União Soviética: Segundo Período*, op. cit., p. 34.

²⁵ Para a descrição do caso de Pliátski, ver Alan BALL, “Private trade and traders during NEP”, in Sheila FITZPATRICK; Alexander RABINOVICH (org.), *Russia in the Era of NEP*, Bloomington, Indiana Press, 1991, p. 91.

²⁶ Cf. Edward H. CARR, *A Revolução Bolchevique: 1917-1923*, vol. 2, trad. Maria João Delgado, Porto, Afrontamento, 1979, pp. 367-368.

essencialmente com o capital privado. O papel econômico estrutural desempenhado pelos *nepmen* alterou significativamente o cenário urbano russo: ao lado da intensa mendicância, reapareceram no cenário soviético os cafés e as mercearias finas. Conforme escreveu a anarquista Emma Goldman (1869-1940), em 1923, “Moscou voltou a ser uma cidade de luxo para os capitalistas privados”.²⁷

A gestão das fábricas estatais

Um decreto de 1922 reduziu o poder antes exercido pelo diretor único das fábricas. Após tal decreto, a gestão das fábricas e a fixação das metas produtivas ficou a cargo de três instâncias: o antigo dirigente único (renomeado como “diretor comunista”), um representante local do Partido e o sindicato, o qual recuperou um pouco da autonomia perdida durante a guerra civil e readquiriu o poder de negociar as metas produtivas e os salários dos operários. Deste modo, a fixação das metas produtivas nos locais de trabalho não era planejada e centralizada diretamente pelo Estado, mas determinada por esta direção “tripartite”.²⁸

A “Nova Exploração do Proletariado”

Entre 1921 e 1922, dezenas de milhares de militantes operários desfilaram-se do Partido em repúdio à NEP, que foi jocosamente chamada por eles de “Nova Exploração do Proletariado”.²⁹ Em 1923, o operário Sedikh escreveu ao *Pravda* a respeito do processo de acumulação de capital realizado por membros do regime por meio das empresas privadas e estatais:

Cento e cinquenta rublos, um automóvel, uma casa de campo, podem, a longo prazo e sob a influência de um meio pequeno-burguês de “bom toque”, transformar os membros do partido por duas formas diferentes: 1) tornando-se burocratas agarrados ao seu lugar (experimentai agora enviar essa camada de trabalhadores para uma fábrica, para um distrito ou para uma circunscrição onde haja necessidade do partido, e vereis que apenas 30 ou 40% deles se mostrarão motivados pelos interesses do partido); 2) tornando-se homens da NEP, graças à acumulação de um certo número de bens que farão frutificar, esquecendo então os seus laços com o partido ou, a existirem ainda esses laços, utilizando a sua situação no partido para um fim particular.³⁰

²⁷ De acordo com Goldman: “Comércios e lojas surgiram durante a noite, misteriosamente lotados com iguarias que a Rússia não via há anos. Grandes quantidades de manteiga, queijo e carne foram expostas para a venda; massas, frutas raras e doces de todo tipo existiam para serem comprados. Homens, mulheres e crianças com rostos finos e olhos famintos ficaram espreitando as vitrines e discutindo o grande milagre: o que era, ontem, considerado uma ofensa hedionda, foi agora colocado ostensivamente diante deles de forma aberta e legal”. Cf. Emma GOLDMAN *apud* Orlando FIGES, *A People's Tragedy: The Russian Revolution: 1891-1924*, Londres, Penguin Books, 1997, p. 771. Em 1926, quando visitou a URSS, Walter Benjamin (1892-1940) também notou a discrepância entre as classes sociais em Moscou. Em uma de suas anotações, ele caracterizou a camada de miseráveis surgida durante a NEP como uma “[...] corporação de moribundos”. Cf. Walter BENJAMIN, *Diário de Moscou*, trad. Hildegard Herbold, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 32.

²⁸ Para a mudança no modo de gestão das fábricas durante a NEP e a suspensão do cargo de “diretor único” até 1929, ver M. R. LUCAS, *De Taylor a Stakhanov...*, op. cit., pp. 147-148.

²⁹ O. FIGES, *A People's Tragedy...*, op. cit., p. 771.

³⁰ Cf. SEDYKH, “Onde está a saída?”, in Leon TROTSKY, *Questões do Modo de Vida*, trad. A. Castro, Lisboa, Edições Antídoto, 1979, pp. 171-172.

A generalização do taylorismo

Estabelecida em 1918 para o setor dos transportes, a imposição despótica do taylorismo nos canteiros de trabalho estendeu-se a outros ramos produtivos. Em abril de 1924, uma resolução partidária generalizou a política de remuneração por peça produzida, até então restrita a poucos setores da atividade produtiva, como os transportes e a mineração. Em fevereiro de 1926, o Estado impôs a instituição de “escritórios técnicos” nas fábricas, os quais fixariam as metas de produção, antes estabelecidas junto com os sindicatos. Em 24 de março de 1927, uma resolução do regime impôs o aumento das metas produtivas em todos os setores da indústria pesada estatal. A medida centralizadora foi intensificada no ano seguinte, quando o governo decretou a fundação do Departamento de Economia do Trabalho, o qual deveria impor aos “escritórios técnicos” de cada fábrica as metas produtivas.³¹

A crise de acumulação

As tentativas do regime de elevar a produtividade mediante a imposição do taylorismo nas fábricas fracassaram. Um relatório do *Verkhóvni Soviet Narodnovo Khoziáistva – Vesenkha* [Conselho Supremo da Economia Nacional] produzido no final de 1927 comunicou que vários ramos da produção industrial não registravam um aumento da produtividade havia anos.³² O fracasso na imposição do taylorismo deu-se, principalmente, devido à resistência operária. Os relatórios da polícia política do regime no período mostram o aumento da força dos movimentos grevistas: em 1925, foram realizadas 434 greves; em 1926, 843 greves; e, em 1927, 905 greves.³³ Algumas dessas greves, contrárias à imposição dos “escritórios técnicos”, aos rebaixamentos dos salários e às tentativas de aumento da jornada de trabalho, foram bem-sucedidas. Isso revela que os sindicatos que dirigiram tais manifestações, embora dispusessem de pouca margem para a atuação política, ainda assim constituíam importantes focos de resistência operária.³⁴

A crise da coleta de grãos e a retomada de sua requisição forçada

Em 1927, a diminuição da colheita foi notória. O Partido atribuiu tal situação à retenção de grãos pelos *kulacs* e determinou, em abril do mesmo ano, o restabelecimento das requisições forçadas de cereais, as quais duraram até o final de 1928. No primeiro momento, as chamadas “medidas excepcionais” atingiram prioritariamente os *kulacs*. Contudo, já no outono de 1927, tais requisições estenderam-se ao campesinato médio e

³¹ As medidas referentes à generalização do taylorismo no setor industrial, à fixação da remuneração por peça, à instituição dos “escritórios técnicos” e à fundação do Departamento de Economia do Trabalho são descritas e analisadas em M. R. LUCAS, “A resistência à taylorização e os impasses da NEP”, in *De Taylor a Stakhanov...*, op. cit., pp. 144-154.

³² M. R. LUCAS, *De Taylor a Stakhanov...*, op. cit., p. 150.

³³ Os dados sobre as greves contrárias à imposição do taylorismo e ao rebaixamento dos salários, realizadas entre 1925 e 1927, encontram-se compilados e detalhados em Kevin MURPHY, “Greves durante o período soviético inicial, 1922 a 1932: da resistência à passividade da classe trabalhadora?”, in *Revista de Literatura e Cultura Russa*, vol. 8, no. 10, São Paulo, 2017, pp. 36-63. Para o detalhamento das formas de resistência operária ao taylorismo e das dificuldades enfrentadas pelo regime com relação ao processo de taylorização, ver C. BETTELHEIM, “As contradições e as lutas de classes dos setores industrial e urbano”, in *As Lutas de Classes na União Soviética: Segundo Período*, op. cit., pp. 181-254; Paresch CHATTOPADHYAY, *The Marxian Concept of Capital and the Soviet Experience*, Londres, Praeger, 1994, pp. 147-153; Yves COHEN, “Política e Arte na Verdade e na Ficção do Trabalho: Elementos Para uma Comparação Histórica Entre o Oriente Socialista e o Ocidente Capitalista”, in Ruy BRAGA; Francisco OLIVEIRA; Cibele RIZEK, (orgs.), *Hegemonia às Avessas*, São Paulo, Boitempo, 2010.

³⁴ Para exemplos de greves bem-sucedidas contra as imposições despóticas dos “escritórios técnicos”, ver K. MURPHY, “Greves durante o período soviético inicial, 1922 a 1932...”, op. cit., pp. 52-55.

pobre, que seguiram sendo o alvo prioritário das medidas de requisição até o final de 1928. A resposta camponesa à brutalidade das requisições e à acelerada pauperização e miséria em que subitamente se encontraram foi imediata, e o campo transformou-se num cenário de conflitos intensos.³⁵

*

³⁵ O processo que levou à crise da coleta de grãos de 1927 e 1928, assim como as medidas de expropriação tomadas pelo governo e que resultaram no incremento dos conflitos no campo encontram-se detalhados em C. BETTELHEIM, “As condições sociais da produção imediata durante a NEP”, in *As Lutas de Classes na União Soviética: Segundo Período*, op. cit., pp. 85-126.

CAPÍTULO I

IMAGENS DO MASSACRE:

A pintura de camponeses sem rosto e a “coletivização das terras” (1928-1932)

Em 1928 — um ano após o governo da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS decretar o restabelecimento da requisição forçada de grãos aos camponeses, um grupo de artistas, proveniente do movimento suprematista, operou uma guinada súbita na sua produção visual. Kazimir Maliévitch, Anna Lepórskaia, Eduard Krimmer, Vladímir Stiérligov (1904-1973), Nikolai Suiétin (1897-1954), Lev Iúdin (1903-1941), Konstantin Rojdiéstvenski (1906-1997) e Vera Ermoláieva elaboraram, concomitantemente e com base em parâmetros comuns, obras que representavam personagens geometrizadas e sem rosto. A maioria das figuras pintadas eram camponeses. O presente capítulo aborda esse projeto pictórico, realizado sistematicamente pelos artistas referidos entre 1928 e 1932.

De que maneira tais pinturas estiveram relacionadas com a mudança na política agrária operada pelo regime desde 1927, mudança esta que culminou na decretação da chamada coletivização das terras em 1929? Qual a relação entre tais pinturas e a cultura visual do período, hegemonizada pela produção da Assotsiátsia Khudójnikov Revoliútsi – AKhR [Associação dos Artistas Revolucionários], a qual, no mesmo contexto, atribuiu traços heroicos aos retratos dos camponeses e operários?

1.1 | A TERRA ARRASADA

1.1.1. Fragmentos da derrota

Em 1927, com a baixa produtividade no campo, o governo da URSS determinou o restabelecimento das requisições forçadas de grãos dos camponeses, método já utilizado entre 1918 e 1920, no contexto da guerra civil russa. A medida, inicialmente propagandeada pelo governo como excepcional e circunscrita aos grandes proprietários de terras, generalizou-se rapidamente.

Em 1928, a quase totalidade dos confiscos estatais era dirigida contra os camponeses pobres, de modo que a fome se alastrou exponencialmente nas aldeias. Nas cidades, a baixa produtividade das indústrias (derivada da resistência operária à taylorização imposta pelo regime desde 1918) foi respondida pelo governo com a fundação do Departamento da Economia do Trabalho. Essa medida visava elevar as cotas de produção mediante maior fiscalização, centralização e repressão contra os trabalhadores das indústrias.

A escalada de violência que se seguiu a tais imposições do regime culminou, em 1929, na decretação do I Plano Quinquenal e na destruição das aldeias e das pequenas propriedades camponesas, substituídas por grandes fazendas coletivas. É esse o contexto em que foram produzidos os quadros analisados no presente capítulo.

1.1.1.1. “Os novos líderes aprenderão a dominar”

O endurecimento do regime (expresso no retorno das requisições forçadas no campo e no aumento das metas produtivas a partir de 1928) foi combatido pelos movimentos operário e camponês. Em suas críticas, que ecoavam aquelas desenvolvidas pelos movimentos grevistas desde o primeiro semestre de 1918, diversas lideranças operárias convocaram os trabalhadores a resistir às imposições despóticas do regime.

Kapiton Klépikov (1880-1933), líder operário da fábrica têxtil Rodniki, escreveu, num poema datado de 1928: “Os novos líderes aprenderão a dominar/ Eles também serão

burgueses/ E levarão adiante a exploração/ Eles comprovarão surdez às necessidades das massas/ E as divisas de Outubro perecerão”.³⁶

Vassíli Liúlin (1899-?), operário da tecelagem Red Perekop, afirmou, numa assembleia de trabalhadores realizada em 18 de dezembro de 1929, que o Instituto Central do Trabalho era “[...] uma instituição que desenvolve métodos científicos para espremer os trabalhadores até a última gota. [...] Lá, eles estudam o sistema elaborado por [Frederick] Taylor, o capitalista americano. Nós não empregaremos o método desse Instituto no chão de fábrica porque ele reduz o trabalhador a [...] um esqueleto”.³⁷

Tanto Klépikov quanto Liúlin foram punidos pelo regime: Liúlin fora preso em 10 de junho de 1929, após ter se manifestado contrário ao Plano Quinquenal na XVI Conferência Partidária; Klépikov foi preso em junho de 1930 e condenado a cinco anos de trabalho forçado após criticar o processo de destruição das aldeias camponesas numa assembleia de trabalhadores.³⁸

1.1.1.2. Os órfãos do partido único

As prisões de Liúlin e de Klépikov são exemplos de como a violência do regime estava na ordem do dia. A desolação e a repressão eram a regra. Ante a investida do Estado contra os camponeses pobres e o operariado fabril, os trabalhadores eram triturados pela

³⁶ “*The new leaders will learn how to rule/ They too will be bourgeois/ And carry out exploitation/ They’ll prove deaf to the needs of the masses,/ And the slogans of October will perish*”. KLEPIKOV *apud* Jeffrey J. ROSSMAN, *Worker Resistance Under Stalin: Class and Revolution on the Shop Floor*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, p. 74. (Salvo indicação contrária, as traduções de textos em outros idiomas são minhas). Klépikov ingressou no movimento operário em 1907 e, desde então, consolidou-se como uma importante liderança do movimento na região de Ivanovo. Apoiou a revolução de Outubro de 1917 e foi um crítico da política bolchevique desde 1918. Em 1920, por exemplo, Klépikov disse, em uma assembleia de trabalhadores que havia votado pelo envio de uma delegação a Moscou para protestar contra as condições de vida degradantes dos operários: “O regime atual não é um regime do povo, [...] o regime atual] é pior que o [regime] monarquista. [Ele] é composto de uma espécie de pequeno grupo de pessoas que se automeciam Comunistas [...] e procuram [...] bens essenciais para si mesmos, mas não se importam nem um pouco com o povo”. (“*The current regime is not a people’s regime [...]. [It is] worse than the monarchist [regime]. [It] is composed of some sort of small band of people who call themselves Communists [...] and [...] procure essential goods for themselves, but don’t care at all for the people.*”). KLEPIKOV *apud* *idem*, p. 65. Klépikov foi preso em decorrência dessa manifestação, sendo condenado a seis meses de trabalho forçado.

³⁷ “*This is an institution [that develops] scientific methods for wringing the last juices out of workers. [...] There, they study the system of Taylor, the American capitalist. We won’t employ the institute’s method on the shop floor because it reduces the worker to [...] a skeleton*”. LIULIN *apud* J. ROSSMAN, *Worker Resistance Under Stalin*, *op. cit.*, p. 98.

³⁸ Para o detalhamento das campanhas movidas pelo regime contra Klepikov e Liulin entre 1928 e 1929, consultar J. ROSSMAN, “The Klepikov affair”; “The Liulin affair”, in *Worker Resistance Under Stalin*, *op. cit.*, pp. 62-79; 80-112.

imposição dos processos espoliativos de trabalho e não tinham a possibilidade de organização política, visto que ela era interdita pelo dogma do partido único. Os trabalhadores não dispunham de qualquer canal efetivo de expressão e de representação dentre os programas políticos das oposições existentes.

A Oposição Bolchevique Lêninista, por exemplo, constituída clandestinamente pelos antigos membros da Oposição de Esquerda, considerava as greves e as insurreições contra o governo como contrárias aos interesses dos trabalhadores.³⁹ Orientados por Leon Trótski, já exilado, o grupo defendia que o Partido poderia ser redirecionado pela base operária por meio das votações nos comitês de fábrica.⁴⁰

Além das críticas do movimento operário a essa posição legalista e despolitizante, os militantes da Oposição Karl Radek (1885-1939) e Lev Sosnóvski (1886-1937) relataram a Trótski, em setembro de 1928, que a caracterização da URSS como um Estado operário degenerado (posição sustentada por Trótski) havia sido ridicularizada por parte substantiva do movimento operário, que caracterizava o país como um capitalismo de Estado, e a burocracia soviética, como uma espécie de nova burguesia.⁴¹

³⁹ Para o isolamento dos movimentos operário e camponês e as posições desenvolvidas pela Oposição de Esquerda na URSS entre 1928 e 1929, consultar Alexei GUSEV, “The Bolshevick Leninist Opposition and the Working Class, 1928-1929”, in FOLTZER, Donald; GOLDMAN, Wendy et al. (orgs), *A Dream Deferred: New Studies in Russian and Soviet Labour History*, vol. 11, International and Comparative Social History, 2008. É digno de nota que, em sua viagem à URSS, Walter Benjamin também tenha criticado a concepção sustentada então pela Oposição Unificada, de redirecionamento do Partido, caracterizando-a como uma posição “digna do otimismo mobilizado pelos fanáticos”. Cf. Walter BENJAMIN, *Diário de Moscou*, trad. Hildegard Herbold, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 23.

⁴⁰ Em um texto de 1929, assinado por Mikhail Okudjáva, Vassili Kossior e Khristian Kakóvski, as posições da Oposição Bolchevique Leninista foram expressas da seguinte maneira: “O dever da Oposição é canalizar as demandas da classe trabalhadora para dentro dos sindicatos e para a legalidade partidária e afastar a classe dos métodos de luta como, por exemplo, greves, as quais danificam a indústria e o Estado e, conseqüentemente, os próprios trabalhadores”. (*“The opposition’s duty is to channel the demands of the working class into trade union and party legality, and to draw the class away from methods of struggle such as, for example, strikes, which damage industry and the state and, consequently, workers themselves”*). Apud A. GUSEV, “The Bolshevick Leninist Opposition...”, op. cit., p. 163.

⁴¹ Ver *idem*, p. 155; 166. Num panfleto confiscado pela polícia política em 1929, no qual os trabalhadores de uma tecelagem em Ivanovo planejavam um levante, lê-se: “Camaradas trabalhadores, vocês não se esqueceram de por que lutaram, de por que derramaram sangue? Pela liberdade, pela melhora do modo de vida dos trabalhadores [...], pela emancipação do jugo do capital e pela liberdade de expressão. Agora tudo regressa ao passado, à servidão: eles pararam de dar ao trabalhador o que ele necessita para sobreviver. [...] Eles] começaram a intensificar o trabalho além do que é [humanamente] possível [...] e eles estão começando a prender os trabalhadores avançados e justos que falam em assembleias e dizem a verdade. Camaradas trabalhadores, [...] vocês devem se preparar para o dia e a hora da ação. [...] Nós] vamos parar a fábrica, tomar o [birô sindical regional], dispersar o [comitê regional do Partido] e [...] esmagar os capitalistas soviéticos, barrigudos, cretinos, enganadores, os opressores das massas trabalhadoras. [...] Abaixo o jugo do capitalismo soviético! Vida longa à vida e à existência genuinamente livres!”. (*“Comrade workers, have you not forgotten what you fought for, what you spilled blood for? For freedom, for the improvement of the worker’s way of life [...] for emancipation from the yoke of capital, and for freedom of speech. Now everything is regressing to the past, to serfdom: they’ve stopped giving the worker what he*

1.1.1.3. Acumulação capitalista primitiva

Ao fim do I Plano Quinquenal (1929-1932), o isolamento político e o desespero entre os operários e os diversos segmentos camponeses era candente. Existem numerosos registros de época, entre cartas e artigos produzidos na clandestinidade, que teorizaram sobre o contexto político e social de intensa repressão na URSS. Em 2018, por exemplo, uma equipe de agentes do Serviço Federal do Sistema Penal russo encontrou, sob o chão de uma das celas da Prisão de Verkhneurálski (localizada no distrito de Tcheliábinsk, nos Urais), uma pasta com uma série de documentos datados de 1932 e 1933, escritos por opositoristas de esquerda que lá se encontravam detidos.

Os documentos, ainda em fase de análise e transcrição, revelam como parte dos remanescentes da Oposição de Esquerda opuseram-se a várias das teorizações de Trótski no período, como a de que o regime da URSS poderia ser caracterizado como um Estado operário degenerado. Os textos encontrados tratam de diversos temas e debates realizados pelos prisioneiros: o desenvolvimento das relações de classe na URSS; a caracterização do regime como “bonapartista”; a objeção ao projeto de industrialização acelerada e da alegada coletivização das terras; entre outros.⁴²

Nesse mesmo sentido, há um texto escrito na Crimeia, em 1931, pela antiga liderança bolchevique Timofei Saprónov (1887-1937),⁴³ no qual se encontra um juízo

*needs to live [...] [t]hey've started intensifying labor beyond what's [humanly] possible [...] and they're beginning to arrest the advanced and just workers who speak out at assemblies and tell the truth. Comrade workers [...] you must prepare yourselves for the day and hour of action [...] [W]e'll idle the mill, take out the [regional tradeunion bureau], disperse the [regional party committee], and [...] smash the Soviet capitalists, big-bellies, mugs, and deceivers, the oppressors of the laboring masses. [...] Down with the yoke, Soviet capitalism! Long live a genuinely free life and existence!"). Apud J. ROSSMAN, *Worker Resistance Under Stalin...*, op. cit., p. 109. Analogamente, em um discurso de 1932, quando as greves já haviam mobilizado cerca de 20 mil trabalhadores, Khudiakóv associou os líderes do Partido à burguesia: “A nova burguesia — os Comunistas — senta-se nas casas dos antigos proprietários das fábricas. Eles [os líderes bolcheviques] vivem bem, eles têm suas lojas particulares, mas todos os demais morrem de fome”. (“*The new bourgeoisie — the Communists — sit in the homes of the former mill-owners [...] They live well, they have their closed shops, but everyone else starves*”). Cf. *idem*, p. 186.*

⁴² Para o detalhamento do processo de descoberta dos manuscritos de Verkhneurálski e para uma síntese dos primeiros estudos a respeito deles, consultar Alexander FOKIN, “Tetradi Verkhneurálskogo Politicheskogo Izolyatora: Predstavleniye Istochnika i Razmyshleniya o Yego Znachenii” (“*Cadernos de Verkhneurálski: apresentação do material e reflexão sobre seu significado*”), *Ab Imperio*, vol. 4, 2018, pp. 177-194.

⁴³ Saprónov foi um dirigente do Partido Comunista Russo (bolchevique) que atuou no processo de tomada do poder em 1917. Em 1923 participou da Oposição de Esquerda, liderada por Trótski, e, em 1927, fundou o grupo de oposição Centralismo Democrático, ao lado de Vladímír Smírnov (1887-1974), com quem fez um chamado à criação de uma nova organização que pudesse combater o autoritarismo bolchevique. Foi expulso do Partido em dezembro de 1927, mandado para o exílio na Crimeia e, em 1937, fuzilado pelo regime. Para a biografia detalhada de Saprónov e sua atuação crítica, ver Yurii COLOMBO, *Saprónov and the Russian Revolution*, disponível em: <https://libcom.org/library/saprónov-russian-revolution-yurii-colombo>.

claro e desenvolvido sobre o estado das coisas na URSS de então. No artigo, intitulado “A Agonia da Ditadura Pequeno-Burguesa”, Saprónov afirmou:

A doutrina oficial [da URSS] diz: “Nós entramos no período do socialismo. Dois sistemas existem no mundo: o capitalista e o socialista. Lá existe crise, nós temos prosperidade; lá existe o empobrecimento das massas, aqui temos o contínuo crescimento do bem-estar delas etc.”. A noção de que dois sistemas existem é correta, na medida em que eles constituem duas formas de exploração. Mas isso não é novo: até mesmo nos países capitalistas avançados existem certas diferenças e peculiaridades nas formas e nos meios de exploração. [...] As formas de exploração no nosso país são distintas porque elas cresceram no solo da derrota da revolução proletária. O sujeito da exploração (a burocracia) oculta a mais severa das explorações — semelhante aos métodos fascistas — com a retórica comunista e com um falso internacionalismo [...]. Nesse sentido, dois sistemas econômicos — ou melhor, dois sistemas de exploração — existem, mas o fato próprio da exploração permanece. Se os meios de produção no nosso país estão nacionalizados e se o poder do Estado não está situado na classe trabalhadora, então o fato, por si só, da ausência de propriedade privada dos meios de produção significa apenas que o sujeito da exploração mudou (os proprietários), mas não o objeto dela (a classe trabalhadora).⁴⁴

O texto em questão é paradigmático. No mesmo contexto em que o governo proclamava o sucesso da “coletivização das terras” como o sucesso do socialismo na URSS, Saprónov, no exílio, denunciava que tal “retórica comunista” mascarava a “derrota da revolução proletária” e que o regime, mediante o uso de métodos análogos àqueles usados pelo fascismo, sustentava-se por meio da “mais severa das explorações” contra a classe trabalhadora.

Saprónov também especificou a forma histórica de acumulação de capital que imperou com a política da expropriação das terras camponesas:

Do ponto de vista do desenvolvimento histórico do capitalismo, o nosso capitalismo de Estado não apenas não é a forma mais elevada do desenvolvimento do capitalismo; antes, é sua forma inicial — a forma (sob condições peculiares) da acumulação capitalista primitiva, uma forma de transição da revolução proletária para o capitalismo privado. Assim como na Inglaterra, nos séculos XVI e XVII, os pequenos fabricantes de manufaturas foram privados dos meios de produção por meio das “*enclosures*” [leis de

⁴⁴ “*The official doctrine runs: ‘We have entered the period of socialism. Two systems exist in the world: the capitalist and the socialist. There is crisis, we have prosperity; there is the impoverishment of the masses, here is the continual growth of their well-being, etc.’. The claim that two systems exist is correct in the respect that they are two forms of exploitation. But this is not new; even in the advanced capitalist countries there are certain differences and peculiarities in the form and means of exploitation. [...] The forms of exploitation in our country are distinctive because they grew on the soil of the defeat of the proletarian revolution. The subject of exploitation (the bureaucracy) conceals the harshest exploitation — right up to fascist methods — with verbal communism and false internationalism [...]. In this sense, two economic systems — or, rather, two systems of exploitation — exist, but the fact itself of exploitation remains. [...] If the means of production in our country are nationalized, and State power is not located in the working class, then the fact in itself of the absence of private property in the means of production says that the subject of exploitation has changed (the owner) but not the object (the working class)”. Apud Y. COLOMBO, *Saprónov and the Russian Revolution*, op. cit.*

cercamentos de terra] [...], no nosso país a assim chamada “coletivização” separou os nossos pequenos produtores camponeses dos meios de produção. Se as “ovelhas devoraram os camponeses” na Inglaterra, no nosso país o *kolkhoz* [a “fazenda coletiva”]⁴⁵ burocrático comeu tanto as ovelhas quanto os camponeses.⁴⁶

De fato, a aniquilação das formas de propriedade comunal dos camponeses e da pequena propriedade rural na URSS aparentava-se com o processo descrito por Marx, em *O Capital* (1867), como a expropriação dos camponeses ingleses.⁴⁷ Na URSS, tal processo foi realizado por meio da formação de campos de trabalhos forçados no setor agrícola, nos quais o governo instituiu um regime de “neoservidão” para o campesinato, provocando uma fuga do campo que aumentou exponencialmente a população urbana.

1.1.2. As respostas à chamada coletivização das terras

1.1.2.1. “Sou um homem vazio”

Excetuando-se os casos mencionados, é possível afirmar que, de maneira geral, a maioria dos opositoristas de esquerda apoiou a política de formação dos *kolkhozes* operada pelo regime a partir de 1928, considerando-a uma espécie de “giro à esquerda”. Trótski, por exemplo, aceitou acriticamente tanto a caracterização da imprensa do Partido sobre a “greve de *kulacs*” em 1928 quanto a descrição feita em 1929 pelas lideranças

⁴⁵ Conforme se descreverá adiante, no item “1.3.1. As novidades da ‘grande virada’”, a estrutura agrária da URSS dos anos 1930 caracterizou-se pela hegemonia das fazendas coletivas (*kolkhozes*) frente outras formas de produção agrícola. Tais fazendas eram rigidamente hierarquizadas, e os *kolkhozianos* que nelas trabalhavam não dispunham de nenhum direito trabalhista. Para uma descrição pormenorizada da estrutura de trabalho nos *kolkhozes* e do sistema *kolkhoziano*, consultar Charles BETTELHEIM, “O sistema *kolkhoziano*”, in *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominados)*, trad. Henrique de Barros, Publicações Europa-América, s/d, pp. 71-97.

⁴⁶ “From the point of view of the historical development of capitalism, our state capitalism is not only not the highest form of the development of capitalism; rather, it is its initial form — the form (under peculiar conditions) of primitive capitalist accumulation, a transitional form from proletarian revolution to private capitalism. As in England in the 16th and 17th centuries, the small-scale manufacturer was deprived of the means of production through ‘enclosures’ [...], so in our country the so-called ‘collectivization’ separated our small-scale peasant manufacturer from the means of production. Though if ‘sheep devoured the peasants’ in England, in our country the bureaucratic *kolkhoz* ate both sheep and peasants”. Apud Y. COLOMBO, *Sapronov and the Russian Revolution*, op. cit. Para a análise de Marx a respeito dos *Enclosure Acts* e de como a abolição da propriedade comunal camponesa na Inglaterra resultou no surgimento dos arrendatários e da burguesia fabril inglesa, consultar Karl MARX, “A assim chamada acumulação primitiva”, in *O Capital (vol. 1): o Processo de Produção do Capital*, São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 277 e segs.

⁴⁷ “Assim, o povo do campo, tendo a sua base fundiária expropriada à força e dela sendo expulso e transformado em vagabundo, foi enquadrado por leis grotescas e terroristas numa disciplina necessária ao sistema de trabalho assalariado, por meio do açoite, do ferro em brasa e da tortura”. Cf. K. MARX, “A assim chamada acumulação primitiva”, op. cit., p. 277.

stalinistas da “coletivização como um movimento espontâneo dos camponeses [pobres e médios]”.⁴⁸

Dentre os poucos setores da *intelligentsia* na URSS que, tal como Saprónov, criticaram o processo da destruição das aldeias camponesas e se alinharam aos movimentos de resistência operários e camponeses, estava o escritor Andrei Platónov (1899-1951). Platónov produziu várias crônicas a partir de 1928 nas quais satirizou a política de requisição forçada dos grãos e a posterior formação dos *kolkhozes*. Em um de seus textos, ele argumentou que as pequenas cooperativas camponesas (*obchtchina*), existentes desde a Rússia imperial, constituiriam uma forma mais próxima da socialização da produção socialista do que a integração forçada imposta pelo Estado, marcada pela brutalidade.⁴⁹

No conto “Makar, o duvidador” (1929), Platónov retratou o repúdio dos agentes partidários contra os camponeses que resistiam à adesão forçada às fazendas coletivas. Em uma passagem do texto, Tchumovói, um membro do Partido, afirma a Makar, um camponês que se recusava a aderir ao *kolkhoz*: “Você não é um homem, é um camponês descooperado! Agora mesmo multarei você inteiramente, então vai aprender a pensar!”. Ao que Makar responde: “Mas eu não penso, camarada Tchumovói. Sou um homem vazio.”⁵⁰ O conto tem um final feliz: Makar, após visitar a capital acompanhado de seu

⁴⁸ Sobre a adesão de Trótski ao dito projeto de coletivização das terras, consultar Thomas TWISS, *Trotsky and the Problem of Soviet Bureaucracy*, Londres, Historical Materialism Book Series, 2014, p. 210. Apontando que apenas em 1935 Trótski passou a reconhecer o caráter forçado e brutal da chamada coletivização, Kevin Murphy afirmou que “[...] todos os argumentos de Trótski sobre a coletivização e os supostos ‘kulacs’ foram agora completamente refutados por evidências arquivísticas esmagadoras [que apontam que ‘kulac’ era um termo político, e não econômico, para designar todos os camponeses (médios e pobres) que se opunham à ida aos *kolkhozes*]”. Murphy conclui: “[...] Apesar de suas reservas e revisões posteriores, a posição de Trótski na época da coletivização o colocou do lado errado da rebelião camponesa mais violenta do século XX”. Cf. K. MURPHY, *Trotsky and the Problem of Soviet Bureaucracy*, disponível em: <https://www.historicalmaterialism.org/book-review/trotsky-and-problem-soviet-bureaucracy>.

⁴⁹ As cooperativas camponesas (*obchtchina* ou *mir*) foram pequenas propriedades rurais autogeridas pelos camponeses russos. Elas surgiram durante o século XIX, como forma de resistência à servidão, e abrigavam camponeses livres. Conforme Maria Chehonadskih, professora da Universidade *Queen Mary*, a defesa que Platónov fez, em 1928, dessas cooperativas aproximava-se da plataforma política desenvolvida, em 1917, pelos Socialistas Revolucionários de Esquerda, grupo que defendeu que a construção do socialismo na Rússia deveria passar pela generalização das formas de propriedade comunal dos camponeses pobres. Cabe apontar que, além dos Socialistas Revolucionários de Esquerda, alguns setores do anarquismo russo, como o liderado por Piótr Kropótkin (1842-1921), também defenderam as cooperativas rurais como uma espécie de embrião do comunismo na Rússia. A esse respeito, ver Jean-Claude MARCADÉ, “Malévitch est-il anarchiste?”, in Olivier CAMY; Cécile Pichon-Bonin, *La Politique de Malévitch*, Tusson, Du Lérot, 2019. Para a análise dos textos de Platónov contrários à política agrária do Partido, ver Maria CHEHONADSKIH, *Soviet Epistemologies and the Materialist Ontology of Poor Life: Andrei Platónov, Aleksandr Bogdanov and Lev Vygotsky*, PhD diss., Kingston University, 2017, pp. 120-142.

⁵⁰ Cf. Andrei PLATÓNOV, “Makar, o Duvidador”, trad. Denise Sales, in Bruno GOMIDE (org.), *Nova Antologia do Conto Russo*, São Paulo, Editora 34, 2011, p. 491.

amigo Piotr e conversar com alguns gestores, toma o poder de Tchumovói e, então, passa a comandar a produção e a estimular a auto-organização dos trabalhadores.⁵¹

Um ano antes da publicação do conto de Platónov, em junho de 1928, Serguei Eisenstein (1898-1948) escreveu um artigo intitulado “Disparando Fogo Contra o Instituto Central do Trabalho”. Enquanto compunha o texto, o cineasta filmava *A Linha Geral* e sentia na pele a perseguição do governo e o controle extremo exercido pelo regime com relação à representação das áreas rurais e do campesinato.⁵²

No artigo, Eisenstein criticou Aleksei Gástiev (então diretor do Instituto Central do Trabalho) e o seu “falso sistema, organicista e ideológico, de educação para o trabalho”, como embasado na lógica capitalista de conceber os homens como máquinas. Em contraposição, o cineasta apontou a pintura de Kazimir Maliévitch como uma alternativa ao caráter “mecânico e desalmado” da abordagem do trabalho desenvolvida por Gástiev.⁵³

Conforme apontou Eisenstein, é possível afirmar que a série de figuras pintadas entre 1928 e 1932 por Maliévitch e seu círculo contrastou com a propaganda do regime. Tal série de pinturas cumpriu, no campo das artes visuais, um papel análogo ao dos textos de Platónov, compondo parte das respostas contra-hegemônicas, no campo da produção

⁵¹ “[...] Makar e Piotr ficaram sentados à mesa [...] e começaram a atender a gente pobre que chegava, resolvendo todas as causas com inteligência, na base da compaixão para com os necessitados. Logo também o povo parou de aparecer na instituição de Makar e Piotr, porque eles pensavam de modo tão simples, que os próprios pobres podiam pensar e resolver do mesmo modo, e os trabalhadores começaram a pensar por si sós, em suas casas”. Cf. A. PLATÓNOV, “Makar, o Duvidador”, op. cit., p. 506.

⁵² O filme *A Linha Geral* (1929) narra a história de Marfa Lapkina, uma camponesa que organiza, em sua aldeia, uma fazenda coletiva. Ióssif Stálin (1878-1953) interveio diretamente nesse filme de Eisenstein, mudando o nome original da obra para *O Velho e o Novo* e demandando mudanças substantivas no roteiro e no material filmico. O final original do filme, que enfatizava a emancipação de Marfa por meio da coletivização do trabalho agrário, foi censurado, sendo substituído por uma cena em que inúmeros tratores rumam, majestosamente, para o horizonte — uma metáfora pueril, mas monumental, do avanço das forças produtivas e da construção do socialismo na URSS. Apesar da intervenção de Stálin, a evidente discrepância entre as tomadas finais, que enalteciam a entrada do maquinário no campo, e a intencionalidade crítica dos demais planos do filme inverteu o efeito apologético pretendido pela censura, de modo que o final do filme ganhou, à revelia, um tom paródico e irônico. Assim, no final, a entrada dos tratores no campo é seguida de verdadeiras proezas circenses realizadas pelo maquinário. Os movimentos efetuados pelos tratores os tornam semelhantes a elefantes equilibristas, e a gratuidade desses movimentos (que nada têm de funcionais ou produtivos) faz pensar antes numa paródia do que na afirmação da retórica publicitária do governo. Para uma análise detalhada do filme e das intervenções de Stálin nele, ver François ALBERA, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, trad. Heloísa Araújo Ribeiro, São Paulo, Cosac Naify, 2002, pp. 319-324.

⁵³ As citações do texto de Eisenstein foram extraídas de Tatiana MIKHENKO; Irina VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1., trad. Antonina W. Bouis, Londres, Tate Publishing, 2015, p. 212.

simbólica, ao projeto de modernização acelerada que estava em curso e era imposto despoticamente pelo regime.

1.1.2.2. *As figuras sem rosto*

Entre 1928 e 1932, Maliévitch, Lepórskaia, Krimmer, Stiérligov, Suiétin, Iúdin, Rojdiéstvenski e Ermoláieva pintaram um conjunto de obras centradas na representação de personagens sem rosto. A produção dessas obras foi contemporânea à retomada das requisições forçadas no campo pelo governo (1927-1928) e à imposição do I Plano Quinquenal e da chamada coletivização das terras (1929-1932). Os quadros em questão possuem em comum o fato de representarem figuras humanas sem face, geometrizadas e, de modo geral, pintadas com poucas cores.

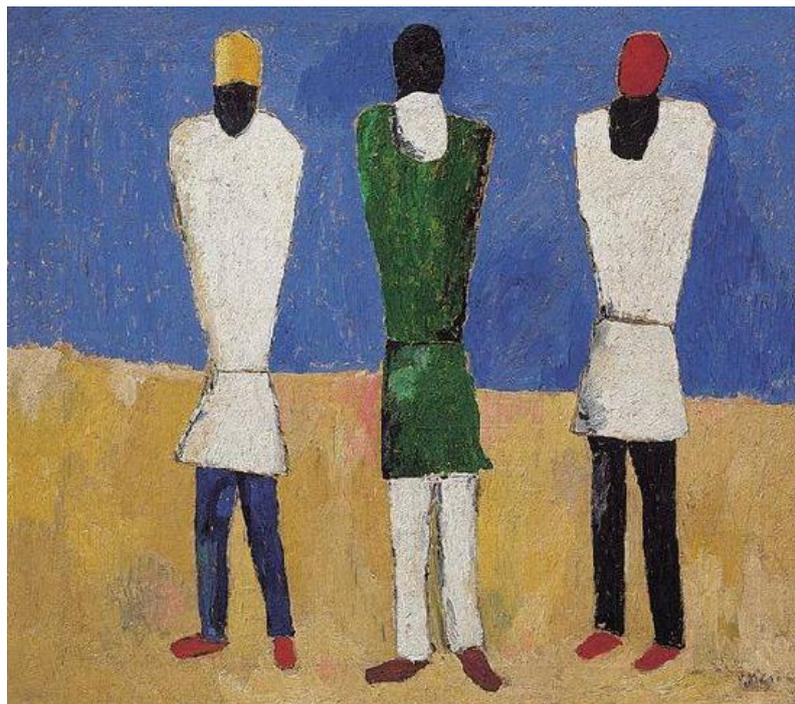


Fig. A1: Kazimir Maliévitch, *Camponeses*, 1928-1929, óleo sobre tela, 88 x 77,5 cm, Museu Russo, São Petersburgo

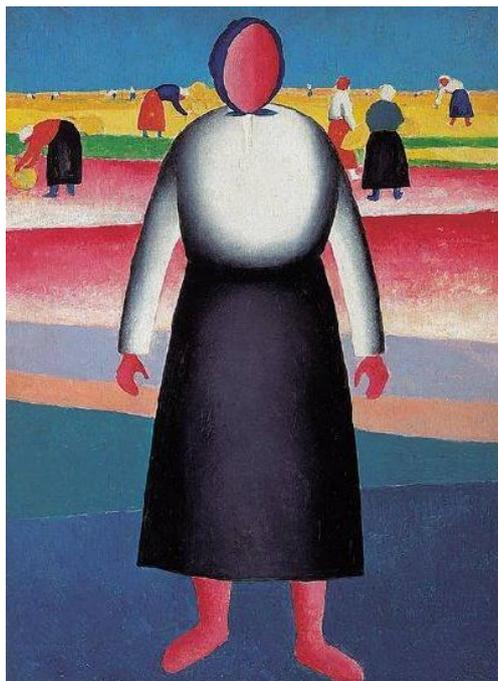


Fig. A2: K. Malévitch, *Colheita*, 1928-1929, óleo sobre tela, 72,8 x 52,8 cm, Museu Russo, São Petersburgo



De cima para baixo, da esquerda para a direita: Fig. A3: K. Malévitch, *Figura Feminina*, 1928-1929, óleo sobre madeira, 84,5 x 48 cm, Museu Russo, São Petersburgo; Fig. A4: K. Malévitch, *Figura Feminina*, 1928-1929, óleo sobre tela, 126 x 106 cm, Museu Russo, São Petersburgo; Fig. A5: K. Malévitch, *Torso (Figura com o Rosto Rosa)*, 1928-1929, óleo sobre tela, 72 x 65 cm, Museu Russo, São Petersburgo; Fig. A6: K. Malévitch, *Torso (Protótipo de uma Nova Imagem)*, 1928-1929, óleo sobre tela, 46 x 37 cm, Museu Russo, São Petersburgo

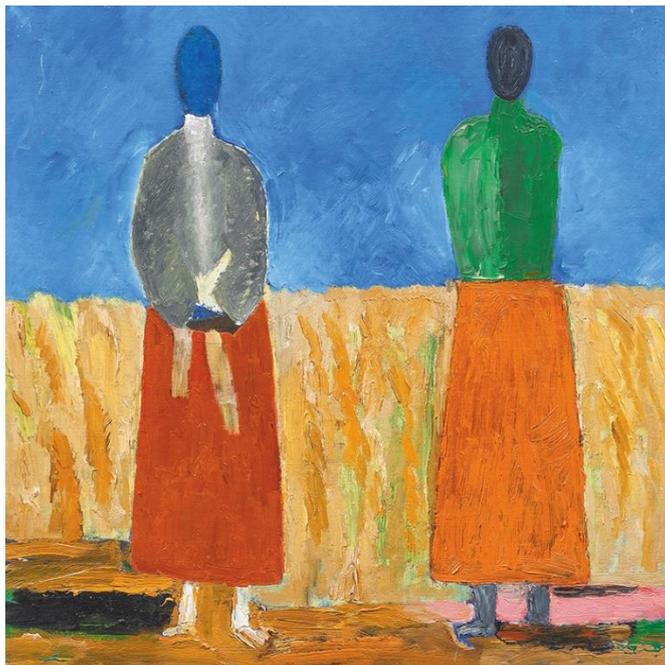
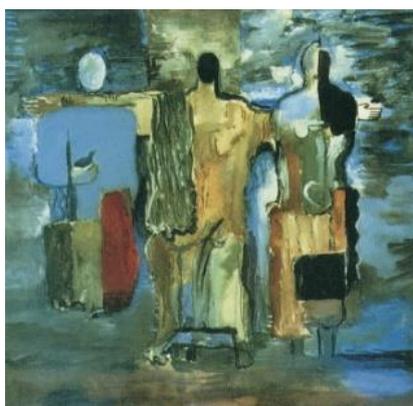


Fig. A7: Eduard Krimmer, *Dois Camponeses*, 1929-1932, óleo sobre tela, 50 x 50 cm, Museu de Arte Moderna, Moscou



Da esquerda para a direita: Fig. A8: Vera Ermoláieva, *Três Figuras (Gólgota)*, 1928, guache sobre papel, 34 x 33 cm, Museu Russo, São Petersburgo; Fig. A9: Vladimir Stiérligov, *Equilíbrio*, 1928, óleo sobre tela, 23,5 x 17,5 cm, Coleção Particular



Da esquerda para a direita: Fig. A10: Nikolai Suiétin, *Sem título*, 1928, óleo sobre tela, 55 x 33,3 cm, Museu Russo, São Petersburgo; Fig. A11: N. Suiétin, *Mulher com a Cruz*, 1928, óleo sobre madeira, 48,5 x 34 cm, Coleção Particular; Fig. A12: N. Suiétin, *Mulher com uma Serra Preta*, 1928-1929, óleo sobre madeira, 102 x 62 cm, Coleção Sepherot, Liechtenstein

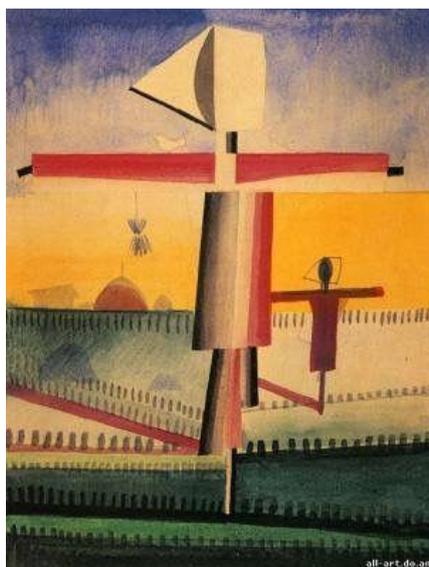


Fig. A13: N. Suiétin, *Espantalho*, 1929, aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 48,4 x 38,7 cm, Coleção Particular



Da esquerda para a direita: Fig. A14: Konstantin Rojdiéstvenski, *Mulher com uma Ceifeira*, 1930, óleo sobre tela, 43,5 x 30,5 cm, Galeria Tretiakov, Moscou; Fig. A15: Anna Lepórskaia, *Figuras*, 1930, óleo sobre tela, 90 x 63 cm, Galeria de Arte VSunio, Moscou; Fig. A16: A. Lepórskaia, *Figura com Cinto Amarelo*, 1932-1934, óleo sobre tela, Galeria Tretiakov, Moscou

As estratégias desenvolvidas pelos artistas em questão para a representação dessas figuras foram múltiplas e expressaram-se, inclusive, em faturas pictóricas distintas. Entre 1928 e 1929, Maliévitch as retratou, predominantemente, como silhuetas. Assim, tanto em *Camponeses* (Fig. A1), como nos quadros intitulados *Figura Feminina* (Figs. A3-A4), *Torso (Figura com o Rosto Rosa)* (Fig. A5) e *Torso (Protótipo de uma Nova Imagem)* (Fig. A6), as figuras são representadas frontalmente, além de serem “mutiladas”. Apenas em *Torso (Protótipo de uma Nova Imagem)* (Fig. A6) a figura possui um braço — nas demais obras referidas, elas não dispõem de nenhum deles. Com exceção de *Camponeses* e *Colheita* (Figs. A1-A2), obras em que as figuras representadas se encontram evidentemente num cenário rural, nos quadros citados o cenário é indeterminado.

A maneira de pintar de Maliévitch variou entre um quadro e outro. Em *Camponeses* (Fig. A1) e *Torso (Figura com o Rosto Rosa)* (Fig. A5), por exemplo, o que se observa é que a imagem foi construída com pinceladas encrespadas e seriadas, marcadas por súbitas mudanças cromáticas. Já em *Figura Feminina* (Fig. A3) e *Torso (Protótipo de uma Nova Imagem)* (Fig. A6), o que prevalece são áreas monocromáticas em que as pinceladas não são visíveis.

Em *Dois Camponeses* (Fig. A7), Krimmer construiu uma imagem que se assemelhava a *Camponeses* (Fig. A1), de Maliévitch, inclusive na função central da fatura. Na obra de Krimmer, as duas figuras sem face encontram-se em posição frontal,

numa plantação, e suas cinturas encontram-se à altura dos cereais cultivados. A linha que demarca a plantação parece deslocar a cintura da personagem da direita do quadro e desajustar a sua bacia em relação ao tronco.

Em *Três Figuras (Gólgota)* (Fig. A8), de Ermoláieva, a referência a uma cena religiosa combina-se com a representação das personagens sem rosto. Elas foram pintadas lado a lado, e uma, ao centro, abre os braços como se tivesse sido crucificada. A figura à esquerda, que segura um pássaro, possui a cabeça separada do corpo, sendo atravessada pelo braço estendido da figura ao centro. Tais figuras destacam-se do fundo por conta, principalmente, dos vetores de pinceladas verticais que constituem os seus corpos, em contraposição às manchas horizontais e fluidas que compõem o segundo plano da obra.

Em *Equilíbrio* (Fig. A9), de Stiérligov, veem-se três personagens sem rosto, que flutuam num espaço azul, contracenando com formas que se assemelham a caixões e cruzes. Diferentemente das figuras feitas por Ermoláieva, Krimmer ou Maliévitch, as figuras humanas de Stiérligov são compostas com um tronco retangular, em consonância com o traçado geométrico das demais formas representadas. Stiérligov enfatizou a bidimensionalidade das formas, colorindo-as com pinceladas largas e monocromáticas.

Em contraposição, Suiétin enfatizou o volume dos corpos figurados em suas pinturas de camponeses sem rosto, nas quais as personagens retratadas, mesmo sem os braços ou as mãos, parecem manusear os seus instrumentos de trabalho, como rastelos e serras (Figs. A10-A12). Em um dos quadros (Fig. A13), ele posicionou as personagens fixadas na terra, como se fossem espantalhos. Por meio da construção de uma perspectiva inversa, em que as linhas do fundo da imagem convergem na personagem central, Suiétin aproximou tal espantalho dos espectadores. Em todas as suas obras nesse período, o volume dos corpos representados foi elaborado por Suiétin mediante a construção de áreas tonais mais claras no centro das saias das camponesas ou no tronco das figuras — de modo semelhante ao qual Maliévitch representou o volume das personagens em *Colheita* (Fig. A2) e *Figura Feminina* (Fig. A4).

Assim como Suiétin, Rojdiéstvenski também explicitou a reificação das personagens sem rosto. Em *Mulher com uma Ceifeira* (Fig. A14), ele pintou uma camponesa sem face que ergue, acima dos ombros, o que parece ser um feixe de produtos da colheita. As mãos da figura foram substituídas por duas foices. Na economia imagética geral, tal personagem, colorida com tons de preto e marrom-avermelhado, parece ser

lançada para o segundo plano, enquanto as cores vivas de ocre e amarelo que compõem a plantação, bem como o azul que compõe um rio, parecem saltar para o primeiro plano. Além disso, a figura pintada por Rojdiéstvenski encontra-se posicionada numa área comprimida por duas faixas laterais acinzentadas.

Por fim, Lepórskaia dedicou-se a pintar, a partir de 1928, figuras geometrizadas, pálidas e sem rosto. Nos quadros de Lepórskaia, o cenário é frequentemente composto de objetos geométricos insólitos e indeterminados, como colunas e formas que se assemelham ao arco-íris (*Fig. A15*). Assim como em algumas das imagens de Maliévitch e de Suiétin, a pintora figurou personagens volumosas por meio do estabelecimento de seções cromáticas claras no centro do tronco das figuras. Além disso, Lepórskaia dotou as cabeças sem rosto de volume ao sombreá-las na metade inferior, com formas cinzas que se assemelham também a uma possível barba exibida pelas figuras.

Embora a falta de documentação detalhada impossibilite o mapeamento exato de quantas obras com essa temática foram pintadas pelos artistas referidos, é possível afirmar que tal produção ocupou grande parte das elaborações visuais desses pintores entre 1928 e 1932. Maliévitch, por exemplo, produziu ao menos 29 imagens com tais figuras, entre quadros e desenhos.⁵⁴

Conforme se descreverá adiante, parte significativa dessas obras foi exposta e motivou a repressão e a marginalização dos pintores envolvidos. Apesar das diferentes faturas pictóricas mobilizadas pelos artistas em questão, há um denominador comum a essa produção visual: a representação de personagens, frequentemente camponesas, que se assemelham a manequins. Essas personagens pareciam, de certa maneira, evocar as “faces destituídas de expressão” que Aleksei Gástiev descrevera como ideais, em 1920, para o modelo de trabalhador taylorista.⁵⁵ A maioria desses quadros não foi assinada pelos

⁵⁴ Marie Gasper-Hulvat, professora de História da Arte da Universidade de Kent, estimou que, das 76 obras pintadas por Maliévitch entre 1928 e 1932, 34 delas trataram de temas relativos ao campesinato, retratando explicitamente camponeses e paisagens rurais. Dessas 34 obras, 22 figuraram camponeses sem rosto. Para o levantamento referido, consultar Marie GASPER-HULVAT, “Proletarian credibility? Malévitch’s russian peasant paintings during the First Five-Year Plan”, in *The NEP Era: Soviet Russia 1921-1928*, vol. 8, 2014, p. 9.

⁵⁵ O “coletivismo mecanizado” proposto por Gástiev consistia, como ele próprio escreveu, na abolição de “[...] qualquer individualidade [dos trabalhadores], [a qual deveria ser substituída por ...] passos uniformes, regulares e faces destituídas de expressão [...]”. *Apud* Marcilio Rodrigues LUCAS, *De Taylor a Stakhanov: Utopias e Dilemas Marxistas em Torno da Racionalização do Trabalho*, tese de doutorado, orient. L. R. P. Segnini, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2015, p. 141.

pintores, em operação que enfatizava o seu caráter não autoral, derivado de um partido comum que pautava as ações pictóricas individuais.⁵⁶

O desenvolvimento dessa série de pinturas representou um corte na produção dos artistas envolvidos. Desde 1923, eles haviam abandonado a pintura de cavalete e dedicavam-se à construção de projetos arquitetônicos, desenvolvendo algumas das premissas suprematistas para a engenharia civil.⁵⁷ O que poderia explicar o retorno à pintura figurativa na obra desses artistas, em 1928, por meio da formulação de uma linguagem visual coletiva?

Para o exame detalhado das obras referidas e da sua relação com os conflitos que envolviam o endurecimento do regime e a cultura visual do I Plano Quinquenal, o capítulo foi estruturado conforme segue. No item “1.2. A ‘extinção física do artista’ nos anos finais da NEP (1925-1928)”, examina-se o contexto artístico que precedeu o retorno do confisco dos grãos dos camponeses, em 1927, e procura-se mapear as tendências artísticas que estavam em conflito durante a investida do regime contra os distintos segmentos camponeses, objetivando determinar as possíveis fontes pictóricas e críticas que nutriram o giro artístico empreendido por Maliévitch e seu círculo.

No item “1.3. A arte diante da formação dos *kolkhozes* (1928-1932)”, procura-se determinar, em face das novidades introduzidas pela decretação da chamada coletivização das terras e do projeto de industrialização acelerada, o desenvolvimento das elaborações visuais das figuras sem rosto, pintadas por Maliévitch, Ermoláieva, Suiétin, Iúdin, Krimmer, Stiérligov, Lepórskaia e Rojdiéstvenski ante o surgimento de uma iconografia oficialista dedicada a celebrar os *kolkhozes*.

⁵⁶ É possível interpretar a não assinatura dos artistas em questão à luz de um experimento precedente, o da prática coletiva e não autoral do grupo UNOVIS, fundado por Maliévitch em 1919. Como parte das sistematizações das discussões do grupo UNOVIS, em 1921, no ensaio “Sobre o ‘Eu’ e o Coletivo”, Maliévitch condenou as atividades estéticas individuais e reivindicou a superação da figura do autor em prol de uma prática coletiva. Para as atividades do grupo UNOVIS e seus debates críticos, consultar Margarita TUPITSYN, *Malevich e o Cinema*, trad. José Gabriel Flores, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2002, pp. 27-28; Timothy J. CLARK, “God Is Not Cast Down”, in *Farewell to an Idea: Episodes From a History of Modernism*, New Haven, Yale University Press, 1999.

⁵⁷ Os modelos arquitetônicos, ou *arkitectons* (conforme a denominação dada por Maliévitch), foram produzidos a partir de 1923 por Maliévitch, Suiétin e Iúdin, entre outros artistas oriundos do movimento suprematista. Eles consistiam, basicamente, em blocos brancos retangulares de gesso, colados uns aos outros. Tais modelos objetivavam investigar a percepção subjetiva do espaço partindo da criação de formas arquitetônicas básicas, principalmente do cubo. Maliévitch opunha os *architectons* à arquitetura construtivista, afirmando que os construtivistas, ao supostamente se preocuparem exclusivamente com a função social dos edifícios, denegavam as questões sobre como tal espaço era percebido subjetivamente. Sobre os *arkitectons*, consultar Matthew DRUTT (org.), *Kazimir Malévitch: Suprematism*, Nova York, Guggenheim Museum Publication, 2003, pp. 78-87.

1.2 | A “EXTINÇÃO FÍSICA DO ARTISTA” NOS ANOS FINAIS DA NEP (1925-1928)

1.2.1. Os precedentes históricos das figuras sem rosto

A elaboração das pinturas de figuras sem rosto teve início num contexto particularmente difícil para Maliévitch, Ermoláieva, Krimmer etc. Não apenas eles eram perseguidos e censurados por conta de suas posições e suas produções artísticas e teóricas, como o cenário artístico da URSS passava então por profundas mudanças, relacionadas às transformações políticas, econômicas e culturais que se processavam.

O ano de 1928 — quando foram elaboradas as primeiras pinturas das personagens sem rosto — marcou a falência da *Nóvaia Ekonomícheskaia Polítika* - NEP [Nova Política Econômica], instituída pelo regime em 1921, e condensou, de certa maneira, a série de contradições e conflitos sociais que permearam esse período. Os impasses resultantes da relativa “liberalização” da economia já estavam colocados desde, ao menos, 1924, quando o governo adotou algumas medidas de caráter centralizador, objetivando aumentar a produção industrial.

Assim, em abril de 1924, o regime, por meio de um decreto, impôs a generalização da remuneração por peças produzidas, antes restrita a apenas alguns setores produtivos. Em 1926, o Partido instituiu os “escritórios técnicos” nas fábricas estatais, os quais tinham como função o estabelecimento das metas de produção. O endurecimento da disciplina fabril, a intensificação da jornada de trabalho e o rebaixamento geral dos salários conviveram, lado a lado, com o aumento da concentração de capital nas mãos dos *nepmen* e do alto escalão do regime.⁵⁸ Tais medidas, que expressaram o esforço do governo em estender o taylorismo a todo o parque industrial, foram combatidas pelo movimento operário.

A relativa centralização operada pelo Estado a partir de 1924, conjugada a formas cada vez mais autoritárias de controle, impactou também o campo artístico. Maliévitch e seus colegas foram afetados dramaticamente pelas novas condições de trabalho. Em primeiro lugar, o aumento da supervisão partidária resultou no incremento da censura artística. Em segundo lugar, os artistas que discordavam da linha oficial foram

⁵⁸ Para as medidas mencionadas, consultar o preâmbulo da presente tese.

paulatinamente marginalizados e tiveram as suas condições de vida deterioradas, ficando, inclusive, meses sem receber os seus salários como professores.⁵⁹

Com relação ao campo artístico, três fatores são decisivos para a compreensão da situação em que esses artistas se encontravam desde 1927, assim como para a compreensão da estratégia de intervenção artística que eles elaboraram a partir de 1928. São eles: 1) a hegemonia conquistada pela *Assotsiátsia Khudóžnikov Revoliutsiónnoi Rossii* – AKhRR [Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária] no campo da produção e da circulação imagética; 2) a repressão aos artistas contrários à produção visual da AKhRR; e 3) o surgimento e o desenvolvimento de uma produção visual figurativa que se opôs à AKhRR e ao regime.

1.2.1.1. A vitória da AKhRR

A imposição da NEP em 1921 foi conjugada à repressão, pelo Estado, dos distintos movimentos de oposição ao monopólio político do Partido, que demandavam o restabelecimento do poder dos soviets. No campo artístico, tal processo traduziu-se na subordinação, efetuada pelo regime, do movimento *Proletárskaia Kultura* – Proletkult [Cultura Proletária]⁶⁰ e na repressão de outras tentativas de auto-organização dos artistas

⁵⁹ Desde junho de 1925, por exemplo, uma série de relatórios escritos por Maliévitch à *Glávnoie upravliénie naúchnimi, naúchno-khudóžestvennimi i muzéinimi utchrejdíeniami* – Glavnauka [Direção Geral das Instituições Científicas, Artísticas e Museológicas] exigia o pagamento dos artistas e professores do Instituto Estatal de Cultura Artística que Maliévitch então chefiava. Em 29 de outubro de 1925, Maliévitch escreveu à Glavnauka, afirmando que as condições das atividades de pesquisa no Instituto eram críticas, “[...] criadas pelo fato de que os [...] membros [do Instituto...] continua[va]m sem pagamento”. Cf. K. MALIÉVITCH, “Report”, in T. MIKHENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, *op.cit.*, p. 514.

⁶⁰ Em 14 de agosto de 1920, o periódico bolchevique *Izvestiia* publicou um artigo sobre o Proletkult. Nele, afirmava-se que a organização reivindicava possuir mais de 400.000 membros e editava 16 periódicos. Após ser informado do tamanho e da influência do movimento nos comitês de fábrica, Lênin encarregou Lunatchárski de informar os membros do Proletkult de que tal movimento perderia sua autonomia e seria subordinado ao Estado. O informe deveria ser dado durante o Congresso Nacional do grupo, a ser realizado entre 5 e 12 de outubro de 1920. Porém, Lunatchárski, um dos fundadores do Proletkult e defensor de sua independência, recusou-se a cumprir a ordem. Lênin reagiu imediatamente e convocou uma série de reuniões do Politburo para discutir a subordinação do Proletkult ao *Naróдни Komissariát Prosvetchénia* – Narkompros [Comissariado do Povo para a Educação] — o que se deu por meio de um decreto, em dezembro de 1920, que retirou a autonomia do movimento. Embora Lunatchárski ocupasse então o cargo de Comissário do Povo para a Educação (cargo que continuaria ocupando até 1929), as condições do atrelamento do Proletkult ao Narkompros foram negociadas diretamente entre Lênin e Valerián Pletnióv (1886-1942), passando por cima da autoridade de Lunatcharski. Pletnióv era um membro bolchevique do Proletkult favorável ao atrelamento do movimento ao Estado, e foi então nomeado presidente do Proletkult. Dentre as consequências nefastas dessa subordinação do movimento, é necessário destacar que, conforme o decreto, todas as atividades do Proletkult (como a manutenção dos clubes de trabalhadores, por exemplo) passavam a ser diretamente supervisionadas pelo Estado e, assim, passíveis de censura. Para os dados a respeito do tamanho do Proletkult e das revistas que o movimento editava, ver John BIGGART, “Bukharin

(consubstanciadas, durante o período da guerra civil, por exemplo, nas ocupações de antigas residências aristocráticas e na construção de ateliês livres e não hierarquizados).⁶¹

Além da subordinação e da repressão das instâncias de auto-organização política e cultural da “arte de esquerda”⁶², os artistas oriundos do Proletkult eram então difamados por lideranças do regime. Lênin escreveu, em 1920, que, além de os proletkultistas terem como base intelectual o “idealismo pequeno-burguês”, eles “[...] implantaram na cabeça dos trabalhadores gostos distorcidos (o futurismo)”.⁶³

Ao restabelecimento parcial do livre-mercado pelo Estado, seguiu-se a fundação da AKhRR, em 1922. O grupo, fundado pelo pintor Pável Radimov (1887-1967), definiu seu projeto artístico como o de “representar com exatidão [...] os acontecimentos da Revolução”, conforme um dos manifestos da AKhRR.⁶⁴ Esse projeto não se traduzia,

and the origins of the 'Proletarian Culture' debate”, in *SovietStudies*, vol. 39, n. 2, 2013, p. 232. Para o processo conflituoso da subordinação do Proletkult ao Estado, consultar Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 21-31.

⁶¹ Entre novembro de 1917 e o final de 1919, artistas como Maliévitch, Olga Rózanova (1882-1918), Varvara Stiépanova (1894-1958) e Aleksandr Ródtchenko (1891-1956) estavam próximos da Federação Anarquista Moscovita que, então, ocupava antigas mansões aristocráticas – preconizando a construção de formas operárias de organização política descentralizadas e autodeterminadas. Essas ocupações foram reprimidas e fechadas pelo governo bolchevique. Na mesma época, tais artistas fundaram ateliês autônomos e autogeridos, além de escreverem para a revista *Anarquía*. Para o detalhamento desses processos de ocupação e de aproximação entre os artistas de vanguarda e o movimento anarquista, ver Christina DUNAEVA, “Artistas da Vanguarda na Rússia Revolucionária e o Anarquismo”, in Angela Roberti MARTINS; Érica SARMIENTO; Lená Medeiros de MENEZES (orgs.), *Revolução Russa: Outros Atores, Cenários, Abordagens e Perspectivas*, Rio de Janeiro, Autografia, 2019, pp. 83-102.

⁶² *Lévoe iskusstvo* (“arte de esquerda”) era o termo genérico então empregado para designar, indistintamente, os grupos artísticos que, como os futuristas, procuraram desenvolver uma prática pictórica “não objetiva”. A expressão “arte não objetiva” (*bespredmiétnoe iskusstvo*) foi empregada por Maliévitch e, posteriormente, pelos primeiros construtivistas (em 1921) como forma de contraposição à ideia de “arte abstrata”, sustentada por Vassili Kandínski (1866-1944). Tal noção referia-se às pinturas de caráter geométrico e não figurativas produzidas, após 1917, nos Ateliês Livres e, posteriormente, em instituições de ensino como o *Výschie Khudójestvenno-Tekhnícheskie Másterskie – VKhUTEMAS* [Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico] e o *Institut Khudójestvenno Kulturi – INKhUK* [Instituto de Cultura Artística], que se pautavam pela noção de exploração material dos meios pictóricos, em oposição ao idealismo, de extração romântica, de Kandínski. Para a noção de “arte de esquerda” e o detalhamento do debate de época em que a noção de arte “não objetiva” atuou como operador central para a crítica da “arte abstrata”, ver Christina LODDER, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983, pp. 48; 230.

⁶³ LÊNIN *apud* Zenovia A. SOCHOR, *Revolution and Culture: the Bogdanov-Lênin Controversy*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 153. Além disso, Lênin escreveu, em uma carta a Mikhail Pokróvski (1868-1932), de maio de 1921: “Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc. Lunatchárski conseguiu (ai de mim!) a publicação dos ‘150 000’ de Maiakóvski. Será que não é possível colocar um limite nisso tudo? É preciso limite. Acertemos a não publicação desses futuristas mais de duas vezes por ano, e não mais do que 1500 exemplares”. *Apud* F. ALBERA, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, op. cit., p. 184.

⁶⁴ Nomeado presidente da associação, Radimov declarou, em 1922, que “[...] os artistas, em nossa sociedade, devem *representar* com exatidão na pintura e na escultura os acontecimentos da Revolução, devem *retratar* os líderes e *ilustrar* o papel do Povo, dos trabalhadores simples, dos operários e camponeses”. Cf. C. LODDER, *Russian Constructivism*, p. 184.

contudo, na apreensão realista do processo revolucionário, mas na formulação de uma estética “monumental”, que atribuía dimensão heroica aos eventos revolucionários — numa espécie de recuperação da celebração do trabalho realizada inicialmente em 1919 pelo governo, para a promoção das jornadas de trabalho voluntário dos “sábados comunistas”.⁶⁵ Na prática, tratava-se da “heroicização” de um processo social cujo teor, àquela altura, era bem mais controverso.

A AKhRR surgiu um ano depois do massacre pelo Estado do levante de Kronstadt (que demandara o restabelecimento do poder dos soviets, contra o poder bolchevique instituído) e da dissolução da Oposição Operária (grupo formado no interior do Partido e que se opusera à NEP propondo um programa de controle operário das fábricas). Assim, o “realismo heroico” proposto pelos membros da AKhRR nascia sobre os escombros das oposições à esquerda do Partido e sob a égide do autoritarismo crescente da direção bolchevique.⁶⁶

A AKhRR cresceu exponencialmente entre 1922 e 1926. Conforme constatou amargamente Vera Ermoláieva, numa carta escrita em 17 de julho de 1926: “Lêngrado é a última cidadela da nova arte na Rússia. Em todos os outros lugares, em todos os *fronts*, [quem domina] é a AKhRR. A AKhRR ocupa todas as posições. A AKhRR é a arte oficial”.⁶⁷

Tal estatuto de “arte oficial” da AKhRR transparece num texto publicado na revista *Zhizn Iskusstva* em 6 de junho de 1926, um mês antes da carta de Ermoláieva. Em “Que respondam”, Evguéni Katsman (1890-1976), uma das principais lideranças da AKhRR, saudava o crescimento do grupo. Ele escreveu:

A revolução acolhe com carinho a AKhRR. A AKhRR [...] está há cinco anos crescendo e ampliando-se [...] [Ela] organizou oito exposições centrais e inúmeras exposições ‘menores’. A URSS está contagiada pela AKhRR, que possui mais de cinquenta filiais. Em todas as escolas de arte existem organizações juvenis da AKhRR, as ‘OJAKhRR’. Pelas exposições da AKhRR passaram centenas de milhares de operários e camponeses.⁶⁸

⁶⁵ Para a descrição dos “sábados comunistas”, consultar o Preâmbulo da presente tese.

⁶⁶ Para informações sobre a revolta de Kronstadt e a formação da Oposição Operária, consultar, no Preâmbulo desta tese, o item “Revoltas operárias e camponesas”.

⁶⁷ “*Leningrad is the last citadel of new art in Russia. Everywhere, on all fronts, is the AKhRR. AKhRR occupies all the positions. AKhRR is the official art*”. Apud Pamela KACHURIN, *Making Modernism Soviet: the Russian Avant-garde in the Early Soviet Era*, Illinois, Northwestern University Press, 2013, p. 95.

⁶⁸ Evguéni KATSMAN, “Que respondam”, in Boris ARVATOV, *Arte y Producción: El Programa del Productivismo*, trad. José Fernandez Sanchez, Madrid, Alberto Editor, Corazon, 1973, p. 115.

1.2.1.2. A derrota da arte de esquerda

O projeto da AKhRR, baseado no uso de suportes artísticos tradicionais mobilizados para a apologia acrítica do processo histórico russo, foi prontamente combatido pelos artistas oriundos do grupo suprematista UNOVIS (1919-1922), como Ermoláieva e Maliévitch.⁶⁹ Tais artistas, posteriormente envolvidos na representação das personagens sem rosto, opuseram-se à celebração dos valores do regime efetuada pela AKhRR, assim como combateram a pintura figurativa difundida pela Associação.

Em 1923, por exemplo, Maliévitch afirmou que a pintura da AKhRR poderia se fortalecer caso o “[...] ponto de vista burguês se firm[asse] [i.e., se tornasse hegemônico na cultura da URSS]”.⁷⁰ Nem Maliévitch nem os demais artistas oriundos do UNOVIS pintaram quadros entre 1923 e 1928. Eles se dedicaram, neste período, à produção de objetos industriais e de modelos arquitetônicos.

Contemporaneamente à crítica de Maliévitch, surgiu o grupo *Levi Front Iskusstv* – LEF [Frente de Esquerda das Artes], que aglutinou artistas construtivistas e teóricos produtivistas e formalistas. O grupo LEF (que publicou a partir de março de 1923 uma revista homônima) foi fundado como uma resposta ao “realismo heroico” da AKhRR e aos retrocessos que os membros da Frente identificaram, naquele momento, como advindos da imposição da NEP.

Oriundos majoritariamente dos círculos proletkultistas e alinhados com a política formulada por um dos principais fundadores do Proletkult, Aleksandr Bogdánov,⁷¹ os

⁶⁹ O UNOVIS (acrônimo em russo para “Promotores da Nova Arte”) foi um grupo aglutinado por Maliévitch, em 1919, na Escola de Arte de Vitebsk. Participaram do UNOVIS El Lissítski, Ermoláieva (que assumiu o cargo de diretora da Escola de Arte de Vitebsk em 1920), Suiétin e Iúdin, entre outros artistas. A produção artística não autoral de pinturas não objetivas, de cartazes e de objetos funcionais era o foco do grupo, que existiu até 1922, quando, por conta da falta de recursos financeiros, Maliévitch e os demais artistas pediram transferência para trabalhar no *Gossudárstvenni Institut Khudójestvennoi Kulturi* – GuINKhUK [Instituto Estatal de Cultura Artística] e passaram a ser rigidamente vigiados.

⁷⁰ Cf. T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 2, op. cit., p. 325.

⁷¹ De acordo com Maria Chehonadskih: “Na teoria de Bogdánov sobre a cultura proletária, a transição do capitalismo para o comunismo implica a transformação das relações sociais, do autoritarismo hierárquico para um estado [...] de ‘cooperação em camaradagem’, em que a divisão do trabalho — hierarquia e subordinação — é abolida. A nova forma das relações de trabalho já está explicitada na produção industrial devido à transferência da especialização para a máquina e a coletivização dos trabalhadores por meio da sindicalização. Esse processo deve ser acompanhado pela socialização dos meios de produção e pelo controle operário das fábricas”. (“*In Bogdanov’s theory of proletarian culture, the transition from capitalism to communism assumes the transformation of social relations from hierarchical ‘authoritarianism’ to a state of [...] ‘comradely cooperation’, where the division of labor — hierarchy and subordination — is abolished. The new form of labor relations is already explicit in industrial production*”)

membros do LEF dedicaram a sua produção teórica e artística à elaboração de propostas para a mudança material e psíquica do modo de vida do proletariado.

O programa do grupo LEF norteou-se pela noção de “encomenda social” — que significava, no debate produtivista, uma espécie de interlocução (cujo conteúdo é político) entre o produtor da obra artística e o sujeito coletivo a quem ela se destina (e que a “encomenda”). De acordo com a formulação de “encomenda social”, os artistas deveriam investigar as necessidades políticas e culturais do proletariado russo e atuar efetivamente, mediante a produção de objetos, para saná-las. A “encomenda social” programaria, portanto, a produção material em função das demandas de cada luta no contexto revolucionário concreto.⁷²

Assim, desde a sua fundação, em 1923, o LEF, nos trilhos legados pelo Proletkult, criticou a manutenção das formas de trabalho despóticas adotadas nas fábricas e defendeu a necessidade da reestruturação das relações de produção e da construção de modos de auto-organização dos operários. Dessa forma, os membros do grupo combateram a linha oficial do Partido, a qual, segundo eles, resultava na despolitização da classe trabalhadora.⁷³ Assim, por exemplo, quando o Partido impôs o culto a Lênin, em 1924, o LEF denunciou a mercantilização da figura do líder bolchevique operada pelo regime, alinhando-se aos movimentos de resistência ao culto.⁷⁴

*due to the transfer of specialization to the machine and the collectivisation of workers through unionisation.”). Cf. M. CHEHONADSKIH, *Soviet Epistemologies and the Materialist Ontology of Poor Life...*, op. cit., 2017, p. 30. De acordo com a autora citada, a passagem é uma paráfrase de uma palestra dada por Bogdánov no Proletkult, na primavera de 1919.*

⁷² Vladímír Maiakóvski (1893-1930), no artigo “Nosso trabalho vocabular” (1923), afirmou: “Não somos [o grupo LEF] criadores-sacerdotes, e sim mestres de ofício que realizam uma encomenda social”. Cf. Vladímír MAIAKÓVSKI, “Nosso Trabalho Vocabular”, in Boris SCHAIJDERMAN (org.), *A Poética de Maiakóvski*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 222.

⁷³ Em janeiro de 1923, no primeiro artigo do grupo LEF dedicado ao combate à AKhRR, Serguei Tretiakóv (1892-1937) criticou até mesmo as palavras de ordem supostamente progressistas veiculadas pelo Partido — como “Arte para todos!” —, destinadas a um público historicamente marginalizado dos circuitos artísticos. O caráter afirmativo de tais máximas foi entendido por Tretiakóv como uma naturalização da cisão entre produtores e consumidores de arte. Ele afirmou, no texto em questão, que a suposta democratização da arte promovida pelo Estado não passava de uma generalização da situação de passividade do público. Segundo Tretiakóv, o processo de “democratização” em curso não propiciava o desenvolvimento comum da criatividade por toda a classe trabalhadora, como resultado de um engajamento em uma atividade emancipada e coletivamente importante. Posta nesses termos, a “democratização” da arte implicava, ao contrário, que cada trabalhador, individualmente, poderia se tornar um consumidor passivo de arte — inclusive como recurso para se livrar, momentaneamente, do massacre subjetivo e físico ao qual era diariamente submetido. Para as críticas referidas de Tretiakóv, ver Sergei TRETIAKOV, “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)” [1923], in *October*, no. 118, Cambridge, MIT Press, 2006, pp. 11-18.

⁷⁴ No editorial da primeira edição de 1924 da revista *Lef*, de título “Não comercializem Lênin!”, Maiakóvski escreveu: “Somos solidários com os ferroviários da estrada Kazan, que propuseram a um artista que fizesse em suas casas uma Sala Lênin, sem busto nem retrato, e disseram: ‘Não queremos ícones’. Insistimos: nada

Os dois grupos referidos — o dos artistas vindos do UNOVIS e o grupo LEF — não compartilhavam as mesmas perspectivas teórico-práticas. Embora ambos tenham abandonado a prática da pintura de quadros e mesmo que Maliévitch, por exemplo, tenha sido impactado pela teoria de Bogdánov,⁷⁵ assim como os lefistas, o desenvolvimento das práticas artísticas no interior de cada grupo foi substancialmente diferente (e, por vezes, antagônico).

Em síntese, é possível apontar que os integrantes do LEF criticaram aquilo que diagnosticaram como os limites das concepções suprematistas, circunscritas ao campo da arte contemplativa. Assim, para os membros do LEF, os suprematistas naturalizavam o papel passivo do público e não procuravam reestruturar concretamente o modo de vida das classes subalternas, meramente atualizando a arte “de ateliê” por meio da produção de obras e objetos “modernos”.⁷⁶

de Lênins em série. Não reproduzam seus retratos em manifestos, telas, pratos, copos, cigarreiras. Não façam Lênins em bronze falso. [...] Precisamos dele vivo, e não morto. Portanto, sigam as lições de Lênin, não o canonizem [...]”. O editorial da *Lef* encontra-se em François ALBERA, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, trad. Heloísa Araújo Ribeiro, São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 263, nota 27. Para mais informações sobre o editorial da *Lef* e para o histórico do culto a Lênin, consultar Clara F. FIGUEIREDO, “Não Comercializem Lênin! A Crítica do LEF ao Culto do Chefe”, in *Dazibao — Crítica de Arte*, no. 4, São Paulo, 2016, pp. 27-62.

⁷⁵ Maliévitch conheceu a produção teórica de Bogdánov entre 1918 e 1919 e utilizou-se do vocabulário desenvolvido por Bogdánov em suas palestras e na formulação de programas de ensino de artes. Assim, quando Maliévitch elaborou o programa artístico da Escola de Arte de Vitebsky, em 1919, ele dividiu a faculdade em três departamentos: de “estática”, de “velocidade” e de “dinâmica” — conceitos trabalhados por Bogdánov em seu livro *Tektologia*. O uso que Maliévitch fez dessas noções é ambíguo, e elas não foram desenvolvidas ou explicadas pelo artista. Para o detalhamento da relação teórica entre Bogdánov e Maliévitch, ver Charlotte DOUGLAS, “A Lost Paradigm of Abstraction: Alexander Bogdanov and the Russian Avant-Garde”, in *The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation*, São Petersburgo, Palace Editions, 2001, p. 208.

⁷⁶ Conforme o diretor do INKhUK e proeminente produtivista Nikolai Tarabukin (1889-1930), no ensaio “Do Cavalete à Máquina” (1923): “A pintura e a escultura de ateliê — quer a sua representatividade seja naturalista [...], alegórica e simbolista [...] quer ela tome um caráter não-objetivo, como na maioria dos jovens artistas russos contemporâneos — [ela] é sempre uma arte de museu, e o museu permanece [...], ao mesmo tempo, como a causa e a finalidade da criação. Eu incluo também entre os objetos de museu, cuja destinação não é a atividade prática vital, a pintura espacial e os contra relevos [de Tatlin]. Tudo aquilo que é criado pela ala ‘de esquerda’ da arte contemporânea não encontrará sua justificação, senão nos muros do museu, e toda a tempestade revolucionária terá o seu apaziguamento no silêncio desse cemitério”. No mesmo texto, Tarabukin criticou as porcelanas projetadas por Maliévitch e Suiétin em 1923: “Os ‘artistas aplicados’, que se encontram em contato com a produção (principalmente da indústria artesanal), elaboraram uma solução muito primitiva à complexa questão da maestria produtivista. Consideram-se figuras destacadas nas fábricas, e concebem sua arte ‘destinada à produção’ de maneira exterior, mecânica: para eles, [a ‘arte destinada à produção’] não é um elemento necessário e constitutivo do processo de produção. O artista ‘aplica’ sua mão a tal ou qual produto fabricado, e esse produto, de industrial, se converte em ‘artístico-industrial’. Assim, em lugar das tradicionais estampas ou ‘flores’, a tela se ornamenta com ‘superfícies suprematistas’; e a pintura, em lugar de povoar os museus, supostamente encontra sua aplicação na vida cotidiana. Tal maneira de resolver o problema nos conduz à tendência tradicional da ‘arte aplicada’. [...] Se o quadro, como concepção estética, nas condições atuais da cultura, perdeu o seu sentido vital, não o recuperará pelo simples fato de ser transportado da tela para um prato de porcelana.” Cf. Nikolai

Para os suprematistas, contudo, os construtivistas partilhavam de uma espécie de fetichismo sobre a indústria e a técnica, e a ênfase que dispensavam à funcionalidade dos objetos resultava na denegação do seu aspecto artístico e, por conseguinte, na denegação da investigação sobre a percepção das “formas puras” na subjetividade do público.⁷⁷

Não obstante as linhas distintas de atuação que embasaram as práticas artísticas do LEF e dos antigos partidários do suprematismo, encabeçados por Maliévitch, ambos os grupos eram críticos do “realismo heroico” difundido pela AKhRR e do elo umbilical da Associação com a linha partidária. Assim como Maliévitch, que apontou em 1923 que a vitória da AKhRR seria, simultaneamente, a vitória do ponto de vista burguês no campo artístico, Tretiakóv afirmou que a arte da AKhRR funcionava, à semelhança de qualquer outro exemplar da arte burguesa, como um “narcótico, que cria na mente humana uma vida distinta, paralela à vida real”.⁷⁸

Posteriormente, já no contexto em que a Associação havia se difundido e se tornado a “arte oficial” do regime, conforme o relato da carta de Ermoláieva, o crítico produtivista Boris Arvátov (1896-1940), membro do LEF, analisou a ascensão do grupo. No artigo “Resposta ao camarada Katsman”, publicado na *Zhizn iskusstva* em 24 de agosto de 1926, Arvátov relacionou o crescimento da AKhRR ao apoio informal do governo e à difusão das relações de mercado estabelecidas pela NEP.

Ele enumerou nove pontos para explicar o aparente êxito da AKhRR:

- 1) pelos seus [da AKhRR] métodos tradicionais, muito bem assimilados historicamente [...];
- 2) por suas técnicas primitivas [...];
- 3) por haver reduzido o realismo à sua forma mais simplória: o naturalismo;
- 4) pelo apoio ideológico e organizativo informal das organizações estatais e sindicais, que se caracterizam pelo seu profundo conservadorismo estético [...];
- 5) pelo mínimo requerido de “instrumentos e meios” de produção (o cavalete e o pincel) [...];
- 6) pela grande expansão da NEP, ou seja, das relações de mercado, que dão vazão às relações individualistas, domésticas, e aos gostos correspondentes a tais relações (a arte decorativa, o museu, a exposição etc.);
- 7) pela impossibilidade de organizar, nos próximos anos, a cultura material da sociedade e pela impossibilidade de posicionar os produtivistas como construtores, ao invés de projetistas [...];

TARABUKIN, *El Ultimo Quadro: Del Caballete a la Maquina*, trad. Rosa Feliu e Patricio Vélez, Barcelona, G. Gili, 1977, pp. 48; 51-52.

⁷⁷ Para as críticas de Maliévitch ao construtivismo e para o histórico detalhado dos conflitos entre os suprematistas e os construtivistas, consultar C. LODDER, “Conflicting Approaches to Creativity? Suprematism and Constructivism”, *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, Boston, Brill, 2019, pp. 259-288.

⁷⁸ S. TRETIAKOV, “Art in the revolution...”, op. cit., p. 15.

- 8) pela ausência do cinema e da foto colorida, os quais tornariam obsoleto o projeto de representar a vida por meio da “arte de cavalete”;
- 9) pelo atraso cultural da velha Rússia, ainda não superado historicamente.⁷⁹

O êxito da AKhRR processou-se ao mesmo tempo em que os artistas de esquerda viviam situações de penúria, perseguição política e conflitos internos. Por exemplo, o grupo LEF se desfez no final de 1925, após intensos conflitos internos sobre quais deveriam ser as tarefas da produção artística de esquerda.⁸⁰ Os lefistas mantiveram as suas atividades artísticas e editoriais por outros meios — como as publicações em revistas e a atuação em clubes de trabalhadores. O grupo só se reuniu novamente em 1927, quando o comitê editorial da *Lef* se reorganizou e passou a editar a revista *Novii Lef* [Nova Frente de Esquerda das Artes],⁸¹ já no quadro histórico de hegemonia da AKhRR no campo da produção simbólica.

No mesmo ano da dissolução do grupo LEF, uma das coletâneas de ensaios para a qual Maliévitch contribuíra foi censurada e proibida de ser impressa.⁸² Em 1926, dois anos antes da pintura das primeiras figuras sem rosto, Maliévitch e outros pintores oriundos do UNOVIS, como Ermoláieva, trabalhavam no GuINKhUK, em Leningrado. Já nesse momento, não apenas o Instituto passava por um progressivo corte de verbas

⁷⁹ B. ARVATOV, “Respuesta al camarada Katsman”, in *Arte y producción...*, op. cit., p. 119-120. O termo “arte de cavalete”, utilizado por Arvátov no texto citado, refere-se aos processos artísticos baseados em procedimentos e suportes artesanais (como a pintura em tela). Desde 1923, tal termo foi amplamente utilizado pelo grupo LEF como forma de criticar a obsolescência histórica de práticas artísticas baseadas não apenas no uso de materiais tradicionais, mas também na separação entre o autor e o público. Para exemplos da crítica do LEF à “arte de cavalete”, consultar N. TARABUKIN, *El Ultimo Quadro: Del Caballete a la Maquina*, op. cit.; S. TRETIAKOV, “Art in the revolution...”, op. cit.

⁸⁰ Os motivos para o fim da publicação da revista *Lef*, em 1925, e a consequente dissolução do grupo até o seu reagrupamento, em 1927, são controversos, e falta documentação a seu respeito. Aparentemente, uma série de polêmicas sobre quais seriam as tarefas da arte de esquerda opuseram Maiakóvski a Nikolai Tchuják (1876-1937) e tornaram o trabalho do grupo insustentável. Assim, após uma tentativa do LEF de expandir sua atuação e incorporar novos membros por meio da organização, em 1925, da I Reunião Moscovita de Trabalhadores da Frente de Esquerda das Artes, o LEF se dissolveu. Maiakóvski e Nikolai Asséiev (1889-1963) deixaram tal reunião afirmando ser impossível a elaboração conjunta de um programa para os artistas de esquerda. A Reunião não elaborou um programa conjunto e tampouco o expandiu. Isto posto, não disponho de mais informações sobre o conteúdo das polêmicas de 1925 entre os membros do LEF ou sobre a organização dessa reunião, cuja pretensão de expandir o grupo resultou, ao cabo, em sua dissolução. Para alguns extratos acerca dessas polêmicas e sobre a I Reunião Moscovita de Trabalhadores da Frente de Esquerda das Artes, consultar o artigo “LEF. Zhurnal levogo fronta iskusstv. 1923-1925”, disponível em: <http://www.raruss.ru/soviet-constructivism/3940-lef.html>.

⁸¹ Para o detalhamento do processo de formação da revista *Novii Lef*, ver Leah A. DICKERMAN, “The Fact and the Photography”, in *October*, no. 118, Cambridge, MIT Press, 2006, pp. 132-152.

⁸² O texto de Maliévitch presente na coletânea censurada era “Introdução à teoria do elemento adicional na pintura”. A informação sobre a censura foi extraída de M. TUPITSYN, *Malevich e o Cinema*, op. cit., p. 55.

para as pesquisas artísticas e o ensino das artes, como todos os artistas lá empregados trabalhavam sob a rígida supervisão do Partido.

A censura no GuINKhUK era crescente. Ela teve como precedente a demissão, em 1923, de todos os membros do Instituto não afiliados ao Partido, que foram substituídos por burocratas cuja tarefa era a verificação periódica da produção artística de professores e alunos, bem como a censura das obras consideradas “antissoviéticas”, conforme o jargão da época.

Em 1926, o escritor oficialista Grigori Ginger acusou o GuINKhUK, no artigo “Um monastério estatal” (1926), de promover atividades contrarrevolucionárias — uma acusação grave, que poderia resultar na prisão dos artistas acusados (entre os quais Ermoláieva e Maliévitch). Tal como sintetizou o professor do GuINKhUK e pintor Pável Mansúrov (1896-1983), em um manifesto publicado em 1926, a “filosofia política reinante” implicava na “extinção física do artista”.⁸³

Contudo, e no mesmo momento em que ficava evidente a hegemonia da AKhRR no cenário cultural, uma espécie de elaboração à margem dos circuitos artísticos oficiais e no campo da cultura pictórica passou a ser realizada por alguns artistas, numa tentativa de tatear uma resposta à situação exasperante de censura e repressão política. É com base nessa cultura pictórica marginal que se pode determinar o caldo cultural em que então se inscrevia o retorno à figuração, centrado na representação das personagens sem rosto, operado a partir de 1928 por Maliévitch e pelos demais artistas vindos do UNOVIS.

1.2.1.3. *A figuração do desespero*

A partir de 1925, alguns pintores fora da órbita suprematista ou lefista abandonaram a arte não objetiva e pintaram quadros figurativos que registraram, em tom de denúncia, o estado das coisas na URSS. Foi o caso de Serguei Lutchichkin (1902-1985), Aleksandr Tychler (1898-1980) e Solomon Nikritin. Os três artistas, oriundos do grupo Projecionista,⁸⁴ abandonaram a criação de sistemas visuais baseados no estudo da

⁸³ Cf. T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 2, op. cit., p. 185.

⁸⁴ O grupo Projecionista surgiu em 1922 e objetivou investigar, partindo das proposições de Bogdánov, as possibilidades de construção de novos sistemas visuais por meio da relação entre formas geométricas e cor. Atuando no campo da pintura e das artes gráficas, os projecionistas interpretaram as proposições de Bogdánov sobre a necessidade da reorganização dos sistemas materiais e da percepção humana como uma

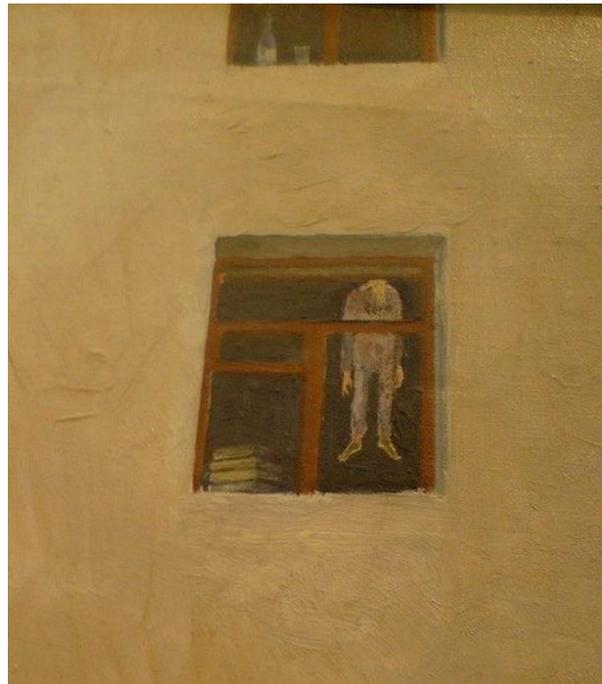
relação entre formas geométricas e desenvolveram uma figuração centrada na explicitação do desespero e da pauperização da classe trabalhadora.

Em 1926, por exemplo, Lutchichkin (que integrava a *Obchtchestvó Khudóžnikov-stankovístov* – OST [Sociedade dos Pintores de Cavalete]),⁸⁵ pintou o quadro *O Balão Se Foi* (Fig. A17). Nele, vê-se uma criança diminuta trajando um vestido azul e que, segundo o título da obra, acaba de perder o seu balão vermelho, que escapa em direção ao céu. A personagem encontra-se posicionada entre dois prédios, e o seu desamparo parece reverberar diante do isolamento e da atomização dos moradores dos edifícios.

Articulado à vertigem produzida pelos múltiplos pontos de fuga da pintura, o cenário inóspito acentua a pequenez das figuras humanas representadas. Assim, a combalida sequência de troncos secos que acompanha a parede lateral do prédio da esquerda traça uma linha que leva a um campo ocre, cuja semelhança com um muro ou deserto sem fim conflui na sensação geral de desolação. Acima dessa sequência de troncos, Lutchichkin pintou uma porção gigantesca de um céu nublado, onde o balão vermelho se entranha.

espécie de chamado para o desenvolvimento de uma produção visual não objetiva. A reivindicação efetuada pelos projecionistas das ideias de Bogdánov era explícita. Nikritin, por exemplo, defendeu seu método pictórico em 1924 evocando a noção de *tektologia*, formulada entre 1913 e 1921 por Bogdánov. Assim, no manuscrito *Estudo Tektônico da Pintura* (escrito em 1924 mas nunca publicado), Nikritin argumentou que a investigação visual das relações entre as formas geométricas poderia auxiliar na reestruturação subjetiva do proletariado e contribuir para o desenvolvimento da “cultura proletária”. Para o manuscrito original e uma análise do texto de Nikritin, consultar Pchelkina Lyubov RONALDOVNA, *Proyeksionizm Solomona Nikritina. Teoriya i Praktika Eksperimental'nykh. 1910-1930-ye gg* (*O Projecionismo de Solomon Nikritin: Teoria e Prática da Pesquisa Experimental — 1910-1930*), Instituto Estatal de Estudos da Arte, Moscou, 2015, disponível em: <https://www.dissercat.com/content/proektsionizm-solomona-nikritina-teoriya-i-praktika-eksperimentalnykh-issledovaniy-1910-1930>.

⁸⁵ A OST foi fundada em 1925 pelos pintores Andrei Gontcharóv (1903-1979), Aleksandr Deineka (1899-1969) e Iúri Pímenov (1903-1977). O grupo constituiu-se em oposição ao projeto artístico da AKhRR, adotando como modelo figurativo o cubismo, o cubo-futurismo e o expressionismo alemão. Apesar do ecletismo da OST, é possível afirmar que, em alguns casos — como na produção visual de Tychler e Lutchichkin —, os influxos externos expressionistas foram reelaborados em termos críticos e funcionaram objetivamente como denúncias do processo histórico da URSS. Para o processo de constituição da OST e do combate travado pelo grupo contra a AKhRR, ver “OST Plataform”, in Manuel Fontán del JUNCO (org.), *Aleksandr Deineka (1899-1969): an avant-garde for the proletariat*, Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 359.



Da esquerda para a direita: Fig. A17: Serguei Lutchichkin, *O Balão Se Foi*, 1926, óleo sobre tela, 106 x 69 cm, Galeria Tretiakov, Moscou; Fig. A18: S. Lutchichkin, *O Balão Se Foi* (detalhe)

A desolação evocada pela pintura, sustentada pela alegoria do balão vermelho que se esvai, é reforçada por um detalhe. No canto superior direito, em uma das janelas do prédio, é possível constatar que um dos moradores se suicidou (*Fig. A18*). Ele se encontra pendurado pelo pescoço, desfalecido, com uma das mãos retesada, indício do *rigor mortis*. No apartamento abaixo, outro morador, colorido com tons de vermelho, olha pela janela, sem saber o que se passa logo acima. No prédio à esquerda, o morador do segundo andar apresenta uma pose ambígua. Ele ergue os dois braços e parece segurar algo acima da cabeça. Seria uma corda? Teria Lutchichkin pintado tal personagem prestes a se suicidar também?⁸⁶

⁸⁶ O tema do suicídio também apareceu no projeto cinematográfico não terminado de Eisenstein *Glass House*. Nele, Eisenstein esboçou uma narrativa que se desenvolveria em um prédio construído unicamente com vidro, o que possibilitaria que cada morador observasse a vida dos vizinhos. A narrativa, que sofreu profundas modificações entre 1927 e 1929, enfatizava o conflito violento e a hipervigilância entre os moradores, além do suicídio de uma das personagens, motivado pela angústia provocada por esse ambiente. O projeto, encaminhado pelo cineasta à Paramount, objetivava, supostamente, criticar o modo de produção e a cultura capitalista. Porém, o prédio transparente — no qual toda forma de relação social é violenta, e os sujeitos, solitários, estão expostos permanentemente ao controle, à opressão e à vigilância uns dos outros — não seria também a perfeita imagem da sociedade fundada pelo regime na URSS, elaborada um ano antes de Eisenstein por Lutchichkin? Consultar, para o projeto de Eisenstein (e comentários críticos recentes

No ano seguinte, Lutchichkin apresentou ao júri da Exposição de Arte no X Aniversário da Revolução de Outubro o quadro *Fome no Volga* (Fig. A19) e alegou que a obra tratava da situação de miséria do campesinato durante a guerra civil russa. Nela, vê-se a cena funesta de um grupo de camponeses pobres que definha de fome dentro de uma casa.

A composição é estruturada pela figura de uma mulher que, rígida, puxa os cabelos desesperadamente para cima, enquanto escancara a boca. Atrás dela, uma criança magérrima, com as costelas à mostra, desfalece em cima de uma mesa, e outra personagem, à direita, está deitada e coberta, parecendo estar morta. Abaixo, à direita, uma criança nua parece se alimentar de restos, enquanto ao fundo, à esquerda, um grupo de camponeses amontoados na porta acompanha a cena com horror. Na porção superior da tela, que estranhamente revela o que se passa fora da cabana (sem telhas, ao que tudo indica), pode-se ver o campo. Nele, um homem dirigindo uma carroça se aproxima de mais duas cabanas semelhantes, e, no último plano, coincidindo com o horizonte, uma fila de camponeses parece fugir do ambiente desolador.

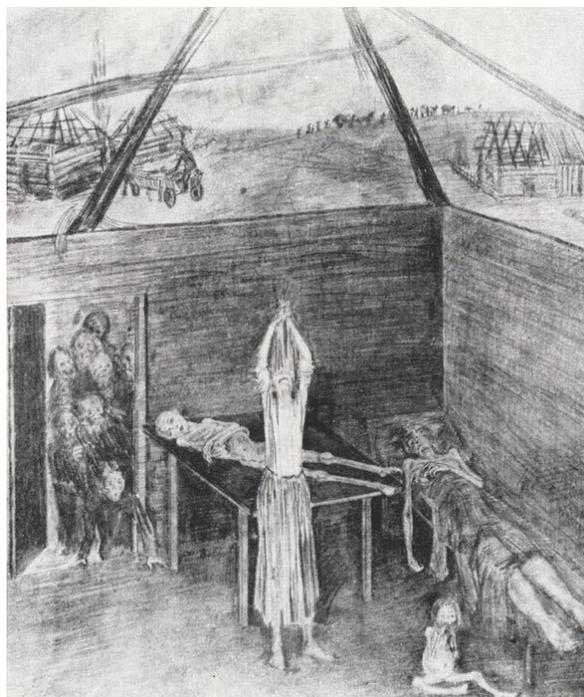


Fig. A19: S. Lutchichkin, *Fome no Volga* (destruído)

O quadro de Lutchichkin foi duramente criticado, sendo, por fim, censurado, e o pintor acabou por destruí-lo. Na ocasião da sua censura, o então Comissário de Instrução Pública Anatóli Lunatchárski afirmou que a “[...] a fome na região do Volga foi uma experiência difícil [...], mas estamos celebrando nosso grande feriado, então por que turvá-lo com essas memórias?”.⁸⁷

Em contraposição, e conforme as anotações feitas por Vera Ermoláieva em outra carta, de julho de 1926, Lunatchárski celebrou o “tato social” de Piótr Kontchalóvski (1876-1956), pintor que então retratava camponeses de “classe média” (ao invés de retratar os camponeses miseráveis), para a “glória da política agrária do país”.⁸⁸

Aleksandr Tychler e Solomon Nikritin também trabalharam os temas da violência e da guerra civil, explorado por Lutchichkin. A representação de tais temáticas foi parte importante do retorno ao figurativismo efetuado por esses pintores.

Tychler, membro da OST assim como Lutchichkin, trabalhou essas temáticas constantemente desde meados dos anos 1920, explicitando a violência militar contra o campesinato. Em *Makhnovishina* (Fig. A20), de 1927, Tychler retratou a brutalidade de um rapto de mulheres, possivelmente perpetrado pelo exército do anarquista Nestor Makhno (1888-1934) durante a guerra civil. Na obra, cinco personagens são arrastadas por duas carruagens enquanto três mulheres são levadas nas carruagens pelos soldados; uma delas parece estar sendo estuprada. O cenário desértico, a paleta de cores pastel e o dinamismo da composição, em que os corpos arrastados contrastam com os dois cavalos que empinam, sintetizam pictoricamente o horror da cena.

Outras obras do período — marcado pelo aumento das medidas repressivas operadas pelo regime — retratam a mutilação de corpos humanos. Assim, no desenho a nanquim *Demonstração dos Deficientes* (Fig. A21), de 1925, Tychler elaborou a cena em que uma procissão de mutilados de guerra ergue, em longas lanças, os membros decepados. Já *Pogrom* (Fig. A22), do mesmo ano, mostra uma mulher judia sendo decapitada com o seu filho no colo — a referência à perseguição aos judeus era tanto histórica, remetendo às barbaridades do czarismo e do terror branco, quanto contemporânea.

⁸⁷ Apud Susan BUCK-MORSS, *Mundo de Sonho e Catástrofe*, trad. Ana Luiza Andrade et al., Florianópolis, Editora da UFSC, 2018, p. 121.

⁸⁸ Cf. T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 2, op. cit., p. 258.

O horror radical figurado por Tychler nessa espécie de “cadernos de guerra” da URSS — os quais pareciam evocar os cadernos elaborados por Goya diante da ocupação francesa da Espanha — não fazia referência apenas a um passado mais ou menos distante, que estaria superado, de quando Tychler combateu pelo Exército Vermelho contra os Brancos.⁸⁹ Assim como no caso de Lutchichkin, é possível afirmar que essas obras refletiam, sobretudo, acerca dos episódios contemporâneos e frequentes de violência na URSS.⁹⁰

Em dezembro de 1926, por exemplo, pouco antes de Tychler pintar *Makhnovishina*, os jornais haviam noticiado o estupro coletivo de uma jovem em Leningrado, que teria sido cometido por 26 membros da *Kommunisticheskií Soiúz Molodozhi* – Komsomol [União da Juventude Comunista].⁹¹ Do mesmo modo, a escalada de violência antissemita crescera ao longo do decênio de 1920.⁹²

⁸⁹ Durante a guerra civil na Rússia, entre 1918 e 1921, um dos irmãos mais velhos de Tychler fora assassinado pelo exército de Makhno. Posteriormente, a biógrafa de Tychler, Vera Tchakovskaya, e a pesquisadora Ekaterina Mazova atribuíram a violência das obras do pintor dedicadas à guerra civil e ao exército makhnovista ao trauma da morte do irmão. Assim, além de não referirem o contexto histórico em que tais obras foram pintadas, ambas estabeleceram uma abordagem psicologizante e despolitizada das operações pictóricas de Tychler. Ver, para as construções mitográficas referidas, Vera Isaakovna TCHAIKOVSKAYA, *Tychler: Neposluchni vzrosli (Tychler: Adulto Travesso)*, Moscou, Guarda Jovem, 2010; Ekaterina Valerevna MAZOVA, *Síntez Izobrazitel'novo i Teatrál'novo Iskusstv v Tvórtcheskom Métođe Aleksandra Tychlera (A Síntese das Artes e do Teatro no Método Criativo de Aleksandr Tychler)*, tese de doutorado, orient. Olga Sergeevna Sapanzha, Universidade de Pedagogia do Estado Russo, São Petersburgo, 2018, disponível em: <https://www.dissercat.com/content/sintez-izobrazitel'no-go-i-teatral'nogo-iskusstv-v-tvorcheskom-metode-aleksandra-tyshlera>.

⁹⁰ De acordo com a pesquisadora Marcela Fleury, a estratégia de evocar o passado russo para tratar do presente da URSS já havia sido trabalhada por Eisenstein em *A Greve* (1924) e em *O Encouraçado Potemkin* (1925), filmes que ecoaram os processos de greve em Petrogrado (1920-1921) e a revolta dos marinheiros de Kronstadt (1921), respectivamente. Para a contextualização detalhada desses filmes de Eisenstein, o vínculo entre tais obras e o programa político do Proletkult e a relação dos filmes referidos com seu contexto político, ver Marcela Azeredo Santos FLEURY, *1921: O Ano dos Contrários*, dissertação de mestrado, orient. L. R. Martins, Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022, pp. 26-111.

⁹¹ O terrível episódio do estupro coletivo foi noticiado exaustivamente pelos jornais, os quais repetiram, por semanas, todos os detalhes do caso. A notícia teve impacto nacional. A imprensa cobriu o julgamento dos jovens acusados: seis deles foram sentenciados à morte e outros 19 foram presos. O fato de o estupro ter sido perpetrado por membros da Komsomol foi instrumentalizado politicamente pelo Comitê Central do Partido para perseguir a antiga líder da Oposição Operária Aleksandra Kollontai, a qual foi acusada de ter criado um clima de depravação moral entre a juventude comunista ao difundir ideias sobre o “amor livre”. Para uma investigação minuciosa do caso, amparada em diversos documentos de época, assim como para a investigação da cobertura feita pela imprensa e dos usos políticos que o Partido fez desse episódio, ver Eric NAIMAN, “The Case of Chubarov Alley: Collective Rape, Utopian Desire and the Mentality of NEP”, in *Russian History*, no. 17, vol. 1, 1990, pp. 1-30.

⁹² De acordo com o professor Andrew Sloin, do *Baruch College*, os registros de casos de antissemitismo na URSS cresceram exponencialmente entre 1927 e 1929: “Relatórios internos do partido ao longo de 1927 alertaram sobre o aumento do antissemitismo nas células do partido e da Komsomol na Rússia, Ucrânia e Bielo-Rússia. [...] Em março [de 1928], [a revista] *Proletarii* relatou que um estudante judeu da Universidade de Kharkov havia sido submetido a ataques antissemitas quase diários. Um mês depois, a cena artística de Moscou foi abalada pelo suicídio de um violinista judeu do Teatro Bolshoi que

Em 1928, quando Tychler produziu o cartaz *Antissemitismo* (Fig. A23), as notícias sobre os *pogroms*, os assassinatos e as torturas contra a população judia eram recorrentes, oriundos, inclusive, do operariado fabril. No cartaz, uma multidão de generais, sacerdotes e personagens ligadas à antiga aristocracia — metamorfoseadas por Tychler em porcos antropomórficos — despeja uma montanha de cabeças judias decapitadas.



Fig. A20: Aleksandr Tychler, *Makhnovishina*, 1927, óleo sobre tela, 167 x 200 cm, Museu Nacional de Arte Russa, Kiev

supostamente tirou sua vida devido a ações antissemitas do diretor artístico do teatro, Nikolai Golovánov. Em novembro [de 1928], [...] um estudante judeu da Universidade de Voronezh cometeu suicídio após sofrer um assédio antissemita; dois supostos responsáveis foram presos, e 11 estudantes foram expulsos desse ‘ninho de antissemitismo’. Naquele mesmo mês, um pogrom antijudaico irrompeu em Rudna, perto de Smolensk, levando à prisão de doze acusados. Em dezembro, [o jornal] *Rabochaia Gazeta* relatou que praticamente todos os 2.789 mineiros de carvão judeus previamente empregados nas minas de carvão do Don entre 1920 e novembro de 1928 foram expulsos em função do antissemitismo [da direção das minas] — um caso que levou a um julgamento-espetáculo em fevereiro de 1929. Mais tarde naquele mês, a imprensa soviética e a imprensa internacional publicaram a história escandalosa de um operário russo [...] que assassinou um colega de trabalho judeu [...] com um machado na frente de cinco outros membros da Komsomol [...].” (“*Internal party reports throughout 1927 warned of surging antisemitism in party and komsomol cells across Russia, Ukraine, and Belorussia. [...] In March, Proletarii reported that a Jewish student at Kharkov University had been subjected to almost daily antisemitic assaults. A month later the Moscow artistic scene was shaken by the suicide of a Jewish violinist from the Bolshoi Theater who reportedly took his life because of antisemitic actions by the theater’s artistic director, Nikoali Golovanov. In November, [...] a Jewish student at Voronezh University committed suicide after experiencing antisemitic harassment; two alleged perpetrators were arrested and eleven students expelled from this ‘nest of antisemitism.’ That same month an anti-Jewish pogrom broke out in Rudna, near Smolensk, leading to the arrest of twelve perpetrators. In December, Rabochaia Gazeta reported that virtually all of the 2,789 Jewish coal miners previously employed in the Don coal mines between 1920 and November 1928 had been driven out by antisemitism—a case leading to a show trial in February 1929. Later that month the Soviet and international press carried the scandalous story of a Russian factory worker [...] who murdered a Jewish coworker [...] with an axe in front of five other komsomol’tsy [...]*”). Cf. Andrew SLOIN, “Antisemitism and the Stálin Revolution”, in *The Jewish Revolution in Belorussia*, Bloomington, Indiana University Press, 2017, p. 218.



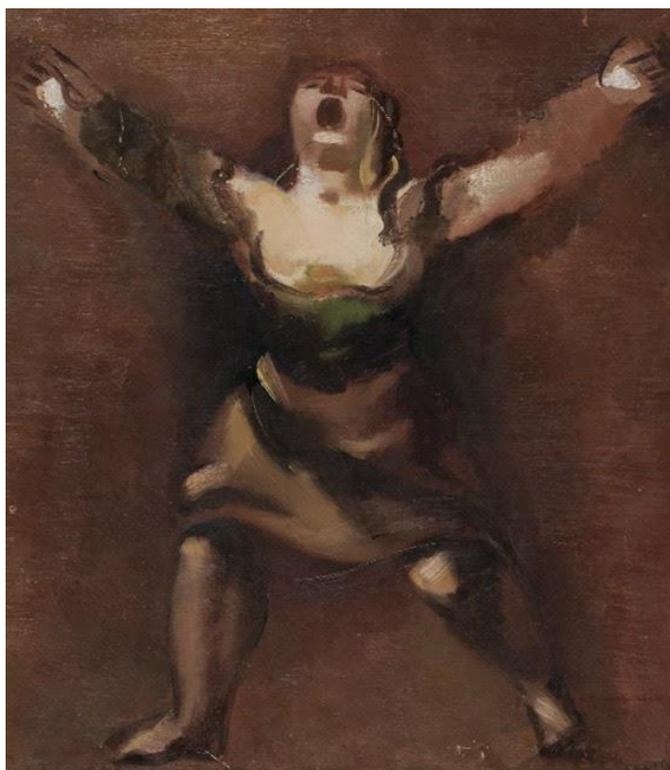
Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Fig. A21: A. Tychler, *Demonstração dos Deficientes*, 1925, nanquim sobre papel, 72 x 50,5 cm, Museu de Belas Artes de Ekaterinburg; Fig. A22: A. Tychler, *Pogrom*, 1925, nanquim sobre papel, 45,5 x 36,5 cm, Coleção Particular, Moscou; Fig. A23: A. Tychler, *Antissemitismo: contrarrevolução consciente. O anti-semita é nosso inimigo de classe*, 1928, litografia, 48,5 x 69,5 cm

Em outra chave, a figuração do desespero também estava presente na pintura de Tychler. No quadro *Inundação* (Fig. A24), de 1926, o pintor elaborou a figura de uma mulher precariamente equilibrada sobre um barril cercado de água. Ela leva as duas mãos à cabeça e grita, tendo presas ao tronco três crianças magras e com os olhos fundos, enroladas numa espécie de manta. A iminência do afogamento aumenta a tensão da cena: a densidade das personagens contrasta com o caráter aplainado da água que as cerca. Duas

das três crianças também gritam, enquanto a terceira, posicionada na altura do estômago da mulher, encara, inexpressiva, o espectador.

Num quadro pintado por Nikritin dois anos depois, o desespero novamente aparece metaforizado pelo grito de uma mulher. Em *Mulher Gritando* (Fig. A25), de 1928, a personagem encontra-se de braços abertos e com a boca escancarada, tendo a cabeça voltada para cima. O vestido que ela usa é da mesma cor do fundo avermelhado e confunde-se com ele. Da mesma maneira, os seus braços encontram-se misturados com as pinceladas do segundo plano, numa espécie de apagamento vertiginoso ao qual a figura é submetida.

Nikritin, que havia sido um dos mais ativos membros do Proletkult e que foi colega de Maliévitch no GuINKhUK até 1926, compôs um quadro marcado por uma espécie amarga de ironia, pois a obra teve o mesmo destino da sua protagonista: foi apagada da historiografia oficial e proibida de ser exposta.⁹³



Da esquerda para a direita: Fig. A24: A. Tychler, *Inundação*, 1926, óleo sobre tela, 142 x 72,5 cm, Coleção Particular; Fig. A25: Solomon Nikritin, *Mulher Gritando*, 1928, óleo sobre tela, 60,7 x 51,8 cm, Coleção George Costakis, Alemanha

⁹³ Sobre a censura do quadro *Mulher Gritando*, ver S. BUCK-MORSS, *Mundo de Sonho e Catástrofe*, op. cit., p. 121.

1.2.2. O “recuo técnico” no final da NEP e o surgimento das figuras sem rosto (1926-1928)

A partir de 1924, Tychler, Lutchichkin e Nikritin procuraram, mediante a absorção dos influxos expressionistas vindos da Alemanha⁹⁴, tratar de temas como a fome, o alto índice de suicídios e a intensa repressão política efetuada pelo regime na URSS. Assim, quando Maliévitch e seus colegas redirecionaram a sua prática artística para a pintura de figuras geometrizadas e sem rosto, já estava em curso na URSS havia pelo menos três anos uma corrente subterrânea que representava criticamente o processo histórico da URSS.

Contudo, as obras de Tychler, Nikritin e Lutchichkin foram produzidas num contexto extremamente adverso à liberdade crítica, sendo, portanto, sobredeterminadas pelas restrições impostas pelo Estado e diretamente censuradas e restritas a pequenos círculos. Assim, é possível afirmar que tais obras diferiam muito do impulso disruptivo que animou a produção dos artistas de esquerda no início dos anos 1920. Não é possível ver, nas imagens elaboradas por Tychler, Nikritin e Lutchichkin, por exemplo, a linguagem transparente e voltada à revolução do modo de vida, antes defendida pelos construtivistas e pelos suprematistas, ainda que por vias politicamente distintas.

Assim, se, em 1923, Maiakóvski saudou a originalidade do sistema estético construtivista,⁹⁵ o cenário três anos depois já era substancialmente distinto; muito mais próximo do “recuo técnico” que Benjamin identificou no trabalho de Bertolt Brecht (1898-1956) diante da ascensão do nazifascismo.⁹⁶ No caso russo, o retorno de Tychler,

⁹⁴ Ocorreram duas grandes exposições de arte alemã na URSS no decênio de 1920, uma delas foi realizada em 1924 e a outra, em 1925. Ambas apresentaram as *Séries de Guerra*, de Conrad Felizmuller (1897-1977), e diversas pinturas de Georg Grosz (1893-1959). Para mais informações, ver John BOWLT, “The Society of Easel Artists (OST)”, in *Russian History*, vol. 9, 1982, pp. 203-226.

⁹⁵ “Pela primeira vez um termo novo no domínio da arte — construtivismo — veio da Rússia e não da França”. Maiakóvski *apud* F. ALBERA, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, op. cit., p. 165.

⁹⁶ Benjamin apontou, em 1938, uma espécie de “recuo técnico” operado por Brecht na peça *Terror e Miséria no Terceiro Reich* (1938), na qual o abandono relativo dos dispositivos disruptivos do teatro épico em favor da adoção de formas dramáticas convencionais processou-se diante da ascensão do nazismo e do exílio de Brecht da Alemanha. Conforme a leitura posterior de José Antônio Pasta Jr., a inflexão em direção a uma espécie de “classicidade” na obra de Brecht após 1933 derivou da falta de “imediatidade” a que se viu condenada sua obra, antes ligada ao teatro de *agitprop*. Assim, o exílio impôs a Brecht não apenas o afastamento em relação aos conflitos sociais nos quais até então sua obra intervinha, mas também o lapso entre escrita e palco (suas peças foram encenadas apenas intermitentemente entre 1933 e 1948) e, no campo histórico-político, entre produção artística e demanda social. Para a análise de Benjamin a respeito do “recuo técnico” de Brecht diante do fascismo, ver W. BENJAMIN, “O país em que o proletariado não pode ser mencionado”, in *Ensaio sobre Brecht*, trad. Cláudia Abeling, São Paulo, Boitempo, 2017, pp. 28-30. Para o giro “classicizante” operado por Brecht após 1933, ver José Antonio PASTA Jr., *O Trabalho de Brecht (Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea)*, São Paulo, Ed. Ática, 1986, p.

Nikritin e Lutchichkin ao figurativismo, assim como a adesão desses pintores à retórica do expressionismo alemão, desenvolveu-se ante o contexto do crescimento da AKhRR e da perda de espaço da arte de esquerda. As obras desses pintores foram marcadas por uma espécie de ecletismo — em que o modo de proceder de um pintor não influenciava o outro e o ponto em comum entre as imagens que eles produziram era a sensação geral de angústia.

Maliévitch e seus colegas estavam a par da produção pictórica de Nikritin, Tychler e Lutchichkin. Contudo, diferentemente destes, o retorno ao figurativismo operado por Maliévitch e seu círculo não se processou mediante a absorção e a reelaboração dos influxos expressionistas vindos da Alemanha. Além disso, em contraposição ao ecletismo estilístico que caracterizou a produção de Nikritin, Tychler e Lutchichkin, Maliévitch e seu círculo produziram obras com base em parâmetros comuns, pensados coletivamente. Quais teriam sido as fontes dessa reflexão visual?

1.2.2.1. A erosão do rosto humano

As figuras elaboradas nas pinturas de Maliévitch, Lepórskaia, Stiérligov, Suiétin, Iúdin, Rojdiéstvenski, Krimmer e Ermoláieva têm semelhanças morfológicas com a pintura metafísica do italiano Giorgio de Chirico (1888-1978) ou, ainda, do surrealista Max Ernest (1891-1976) — aspecto que os estudos contemporâneos que tratam da produção final de Maliévitch reiteradamente acentuam. Nas pinturas de Maliévitch e seu círculo também se observam manequins posicionados diante de cenários pitorescos e, no caso das obras de De Chirico, marcados por ruínas greco-romanas e por espaços desertos (*Fig. A26*).

De fato, Maliévitch teve contato com a pintura de De Chirico em 1927, quando viajou para a Alemanha. Maliévitch e seus colegas seguiram acompanhando com interesse, na Ucrânia e na Rússia, o trabalho do pintor italiano, quando exibido em museus e reproduzido em jornais ucranianos.⁹⁷

177 e segs. Para uma leitura posterior, crítica e contextualizada, do “recuo técnico” operado por Brecht, ver Heiner MÜLLER, “Diálogo com Bernard Umbrecht”, in *Heiner Müller: o Espanto no Teatro*, trad. Ingrid D. Koudela, São Paulo, Perspectiva, 2003.

⁹⁷ Para o contato de Maliévitch com as pinturas de De Chirico, assim como para as exposições de De Chirico na URSS e a publicação de suas obras em jornais locais, ver C. DOUGLAS, “Malevich and De Chirico”, *Rethinking Malevich*, Londres, Pindar Press, 2007, pp. 254-293. Cabe apontar que as semelhanças entre a



Da esquerda para a direita: Fig. A26: Giorgio de Chirico, *As Musas Inquietantes*, 1924, óleo sobre tela, 97 x 66 cm, Coleção de Gianni Mattioli, Milão; Fig. A27: Max Ernst, *Os Convidados de Domingo*, 1924, óleo sobre tela, 55 x 65 cm, Christie's, Londres

Contudo, diferentemente das elucubrações feitas pelos pesquisadores contemporâneos, é possível traçar a emergência das figuras sem rosto levando em consideração a atividade pictórica que se processava na URSS, nos círculos frequentados por Maliévitch e seus colegas. Num quadro de Nikritin de 1926, por exemplo, chamado *Adeus aos mortos* (Fig. A28), a cena apresentada possui treze personagens, dentre as quais cinco são figuras arredondadas e com um círculo oval monocromático no lugar do rosto. Uma das personagens femininas, que usa um chapéu cônico, de abas grandes e arredondadas, possui um rosto esboçado com traços muito finos. Duas figuras, ao fundo, estão de costas, sem o rosto representado.

O impacto da obra deriva do estranhamento suscitado pela disposição das figuras, pela relação que elas estabelecem entre si e pelo cenário insólito. Nikritin pintou, na metade inferior do quadro, duas personagens diminutas, que se assemelham a crianças (uma delas brinca, inclusive, com um bambolê). Ao lado dessas personagens, existe uma pequena figura de vermelho, com a perna esquerda amputada, que estende a mão direita, como um pedinte. A boca dessa personagem encontra-se entreaberta e ela parece sorrir.

obra de Maliévitch e as de De Chirico foram percebidas também na URSS do decênio de 1930 por alguns críticos de arte. Para referências dos críticos soviéticos e comparações entre De Chirico e Maliévitch, consultar T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, op. cit., pp. 304; 540.

No canto direito inferior da obra, Nikritin pintou, em tons pastel, a metade superior de um homem que veste uma blusa com gola e um chapéu arredondado. A expressão da figura é indeterminada.

Na área superior do quadro, figuras que se assemelham àquelas de santos retratadas nas pinturas de ícones ortodoxos são consoladas por personagens sem rosto. Uma dessas figuras, à direita, parece ter sido recortada do quadro, permanecendo nele apenas como um resquício, preenchido de branco. O insólito enquadramento adotado por Nikritin cortava o topo da cabeça de cinco das personagens na área superior do quadro. Dentre as personagens com a cabeça cortada, uma delas, vestindo uma blusa amarela e com as mãos estendidas, possui um rosto sisudo, marcado pela boca cerrada e pelo maxilar tensionado.



Fig. A28: S. Nikritin, *Adeus aos Mortos*, 1926, óleo e verniz sobre madeira, 87,5 x 131 cm, Galeria Tretiakov, Moscou

A elaboração dessas figuras misteriosas seguiu sendo feita nos cadernos pessoais de Nikritin. Assim, em uma das folhas do caderno de esboços do pintor (*Fig. A29*), datada de 29 de fevereiro de 1927, reaparecem as figuras sem rosto. O desenho de Nikritin representa um quarto escuro e com as paredes pretas, onde uma personagem, posicionada

à esquerda, parece caminhar para uma cama, da qual podemos ver apenas a cabeceira (sobre a qual se apoia algo que parece uma cabeça, em esboço). À direita do desenho, Nikritin esboçou uma cadeira, atravessada pelo traço ríspido que delimita o chão. Acima da imagem, é possível ler algumas anotações esparsas, como: “[...] e todo o caminho desde a cadeira até a cama” (“*i vies put ot stula k krováti*”) e “é hora — [...] morte” (“*eto sróki — ... smiérti*”).

A figura misteriosa desenhada por Nikritin é vista com distanciamento e não possui rosto. Em contraposição, a sua barriga é destacada e separada por traços grossos do resto do corpo. Essa definição da barriga destoa da indeterminação do corpo, em particular da cabeça (que não possui traços faciais) e do braço direito (que parece escorrer em direção ao chão). Na constituição da figura como frágil e solitária, cabe ressaltar ainda o fato de que os seus ombros se encontram arqueados, e a figura parece cabisbaixa, inclinando o tronco sutilmente para a esquerda.

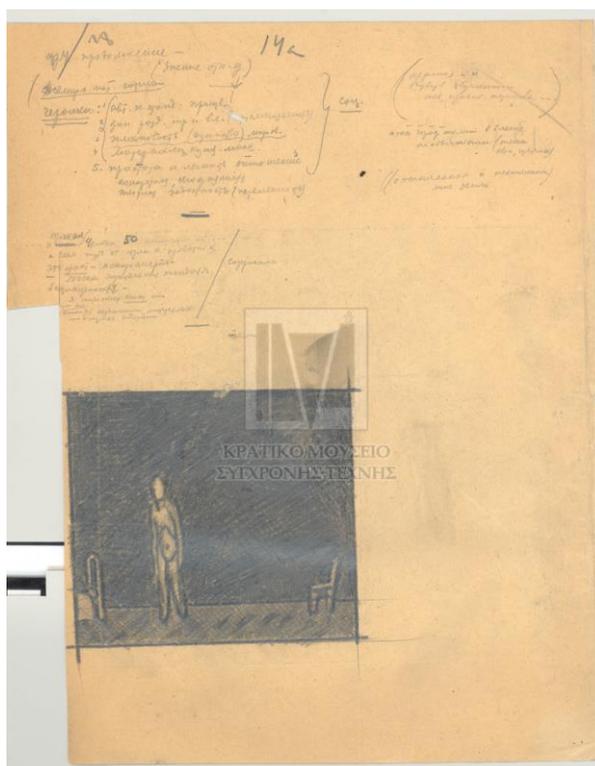


Fig. A29: S. Nikritin, folha de caderno datada de 29 de fevereiro de 1927, Museu Estadual de Arte Contemporânea, Tessalônica

Capturados de relance na instância laboratorial do caderno de esboços, tais procedimentos correspondem a operações arbitrárias e idiossincráticas ou poderiam constituir elementos de uma estratégia figurativa mais ampla, com potencial crítico? Tanto no desenho quanto na pintura de Nikritin, a indeterminação dos rostos das personagens acentuava a sua solidão e a perspectiva distante do observador.

Analogamente, em *O Balão Se Foi* (Fig. A17), de Lutchichkin, a indeterminação dos rostos vinha a serviço da representação do isolamento e da solidão da criança que perdeu o balão e dos moradores do prédio. Os rostos são indeterminados porque as personagens representadas estão distantes, imersas nas suas próprias angústias. Em contraposição, quando tais pintores tratavam de explicitar o desespero de personagens representadas de modo mais próximo do observador, a tônica visual recaía na figuração da angústia e do sofrimento expresso pelos rostos, corpos e gestos das personagens (como se pode observar nas Figs. A24 e A25).

Foi nessa estrutura simbólica, que dava vazão à sensação de desespero (referente ao estreitamento de horizontes na vida social e política), que as pinturas de Maliévitch e de seus colegas se inscreveram, operando uma espécie de síntese entre a figuração em *close-up* das personagens e a indeterminação dos rostos, que representava o apagamento e a solidão.

Assim, se nas obras de Nikritin e de Lutchichkin a perspectiva funcionava como um artifício que autorizava a indeterminação dos rostos em função da sua distância em relação ao espectador, já nas obras de Maliévitch e seus colegas, a falta dos rostos não se deve à distância com que tais personagens estariam sendo representadas. Elas estão próximas e nítidas e, ainda assim, têm os rostos apagados. Da mesma maneira, a figuração desenvolvida por Maliévitch e os seus ex-alunos, apesar de também produzir um estranhamento semelhante ao provocado pelas figuras de *Adeus aos Mortos* (Fig. A28), de Nikritin, não está voltada a situações insólitas e derivadas de uma matriz surrealista.

1.2.2.2. “Não teria o horror começado a aparecer!?”

A representação de figuras indiferenciadas e despersonalizadas foi elaborada também em outros campos da produção artística da URSS. Enquanto Tychler, Nikritin e Lutchichkin pintavam figuras explicitamente angustiadas, Platónov, escritor oriundo do

Proletkult, descrevia as suas personagens de modo a enfatizar a desumanização delas. Na coletânea de contos *Chevengur* (1926), por exemplo, Platónov descreveu as personagens como possuindo “faces massivas e monótonas” ou “rostos genéricos”.⁹⁸

Também o diretor de teatro Vsiévolod Meierhold (1874-1940) trabalhou a temática da reificação das personagens na sua montagem de *O Inspetor Geral*, cuja estreia ocorreu em dezembro de 1926. A adaptação da peça de Gógol pelo dramaturgo foi um marco na elaboração da crítica artística ao regime. A peça, transformada por Meierhold numa tragédia, estruturou-se com base na representação do fetichismo da mercadoria e da reificação dos trabalhadores. Em uma das cenas, o monólogo de uma personagem foi transformado por Meierhold em um monólogo de uma cadeira, vestida com trajes femininos. Na cena final da peça, de modo semelhante, Meierhold substituiu todos os atores por manequins (*Fig. A30*).⁹⁹



Fig. A30: Cena final da peça *O Inspetor Geral* (Meierhold, 1926), com os manequins posicionados no palco

⁹⁸ PLATÓNOV *apud* M. CHEHONADSKIH, *Soviet Epistemologies and the Materialist Ontology of Poor Life...*, op. cit., p. 104.

⁹⁹ Ver T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, op. cit., pp. 191-192. De acordo com Arlete Cavalieri, professora da Universidade de São Paulo especialista em teatro soviético, na cena final da peça, na montagem de Meierhold, o “[...] prefeito enlouquecia e a mulher [sua esposa] desmaiava, enquanto caía um telão branco com letras douradas que anunciava a chegada do [...] inspetor. Quando o telão se erguia novamente, as personagens paralisadas de assombro apareciam substituídas por manequins, criando uma atmosfera lúgubre”. Cf. Arlete CAVALIERI, *O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold*, São Paulo, Perspectiva, 1996, p. 8.

De acordo com numerosos relatos de época, em diversas sessões da peça o público ficou estarelecido e em silêncio após a cena final da apresentação.¹⁰⁰ Walter Benjamin, por exemplo, assistiu ao espetáculo de Meierhold em 19 de dezembro de 1926. Para ele, o silêncio da plateia, conjugado ao medo de emitir opiniões sobre a peça, era um sintoma da estrutura social da URSS, a qual engendrava sistematicamente a passividade mediante a repressão.¹⁰¹

Para Lunatchárski — que saiu em defesa da peça após ela ser considerada “antissoviética” pela censura —, a cena final da obra deveria ser interpretada como uma representação satírica do modo de vida prévio à revolução de Outubro de 1917. Segundo ele, tal representação satírica do passado russo, feita por Meierhold, justificaria os demais recursos cênicos mobilizados ao longo da peça, como o uso de “máscaras humanas genéricas” e a “lentidão nas falas e nos gestos das personagens”.¹⁰²

Maliévitch também assistiu à apresentação de Meierhold e escreveu-lhe, em janeiro de 1927, comentando a peça. Em sua carta, o pintor não poupou elogios ao diretor, indicando, além disso, o impacto da obra no público e em si. Sobre a cena final da peça, Maliévitch escreveu:

¹⁰⁰ Num texto publicado em 24 de janeiro de 1927, sobre a reação do público a *O Inspetor Geral*, Meierhold afirmou: “Quando revelamos a imagem [dos atores substituídos pelos manequins], quando realmente apresentamos a cena silenciosa com a qual Gógol sonhou, e cujo propósito foi, acima de tudo, “chocar”, nós notamos que, em todas as vezes, e embora nunca terminemos a peça antes de 12:05 p.m., o público permanece em seus lugares, todos eles, sem exceção — e por um longo tempo eles não se põem a aplaudir a apresentação, pois estão, propriamente, em estado de choque”. (“*When we unfold the picture, when we actually present the silent scene that Gogol dreamed of, the purpose of which really is above all to ‘shock’, we noticed that each time, even though we end the play no earlier than 12:05 p. m., the public remain in their seats, all of them, to a man — and for a long time they don’t start applauding the performance, because they are themselves in a state of shock*”). Apud T. N. MIKHLENKO; I. A. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, op. cit., p. 191.

¹⁰¹ Benjamin escreveu no seu diário, após assistir *O Inspetor Geral*: “Os aplausos no teatro foram escassos, o que talvez seja consequência mais da orientação oficial do que da impressão inicial que a peça causou no público, pois a encenação foi certamente uma festa para os olhos. Isto certamente está relacionado com a atmosfera geral de cautela que reina por aqui quando se trata de expressar publicamente uma opinião. Se se perguntar a uma pessoa que não se conhece bem o que ela pensa de uma peça de teatro ou filme insignificante, obtém-se apenas a seguinte resposta: ‘Por aí se diz que é assim ou assado’ ou ‘em geral, as pessoas são desta ou daquela opinião’”. Cf. W. BENJAMIN, *Diário de Moscou*, op. cit., p. 43. Em “Moscou”, texto que Benjamin escreveu após retornar da URSS, ele comenta esse distanciamento retórico, sem, no entanto, referir-se à apresentação de Meierhold: “Rumina-se o parecer dez vezes antes de emitilo a alguém de fora [estrangeiro]. Pois a qualquer hora o Partido, incidentemente, inopinadamente, toma uma posição no *Pravda*, e ninguém gosta de ser desmentido. Já que uma mentalidade confiável, se não é o único bem, é para a maioria das pessoas a garantia única de outros bens, lidam com o próprio nome e com a própria voz com tanta cautela que um cidadão de constituição democrática não pode entendê-los”. Cf. W. BENJAMIN, “Moscou”, in *Rua de mão única*, trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 173.

¹⁰² Cf. Anatoly LUNATCHARSKY, “Gogol-Meyerhold’s ‘The Inspector-General’”, in *October*, vol. 7, 1978, p. 59. O texto de Lunatchárski foi publicado, originalmente, em 1927, na revista *Novii Mir*.

E do que trata a cena silenciosa, por que era silenciosa, por que todas aquelas pessoas se transformaram em manequins, em bonecos mortos, e por que o público parou de rir? [...] Não teria o horror começado a aparecer!? [...] [Você também mostrou] *O Inspetor Geral* de uma maneira diferente. Nem sequer procurou mostrar a “alma campesina saudável” de Óssip e da garota, ou a “dissipação do espírito burguês” em Khlestakov.¹⁰³

Conforme se pode notar, a substituição dos atores por manequins, em *O Inspetor Geral*, impactou Maliévitch. Ele caracterizou tais manequins, postos em cena por Meierhold, como “bonecos mortos”, acrescentando que, após tal procedimento cênico, “[...] o público parou de rir”. Teria Meierhold influenciado o modo como Maliévitch e seu círculo passaram a representar as figuras humanas?

De fato, segundo uma anotação feita por Anna Lepórskaia, é possível apontar que, em outubro de 1926, Maliévitch anunciou que se dedicaria ao estudo das representações pictóricas do rosto humano;¹⁰⁴ já em 1928, após assistir à peça de Meierhold, ele pintou, junto com seus colegas, figuras sem rosto algum. De certo modo, pode-se pensar que Maliévitch e seu círculo transpuseram, nos quadros dos camponeses sem face, alguns dos procedimentos elaborados por Meierhold em *O Inspetor Geral*.

Em um dos primeiros quadros em que Maliévitch pintou uma figura sem rosto, a personagem, cuja cabeça é completamente vermelha, assemelha-se a um manequim. Na obra, intitulada *Torso de uma Mulher (Fig. A31)*, a figura humana geometrizada encontra-se, de certa maneira, próxima do público, num enquadramento que suscitava, noutros termos, o impacto que os manequins de Meierhold tiveram na plateia de *O Inspetor Geral*. Além disso, a falta de dinamismo na imagem evoca formas de marasmo e lentidão, que poderiam ser aproximadas da “lentidão nas falas e nos gestos das personagens” que Lunatchárski atribuiu à montagem de Meierhold.

Independente da possibilidade de Meierhold ter influenciado diretamente as elaborações pictóricas posteriores de Maliévitch e seus colegas, o fato é que eles estavam atentos às representações das figuras humanas efetuadas pelos artistas de oposição.

¹⁰³ “And what’s the silent scene all about, why is it silent, why did all these people turn into mannequins, dead dummies, and why did the audience stop laughing? Didn’t the horror begin to waft in?! [...] you also showed *The Government Inspector* otherwise. Not even trying to show ‘the healthy peasant soul’ in *Osip and the girl*, or the ‘dissipation of the bourgeois spirit’ in *Khlestakov*”. Apud T. N. MIKHLENKO; I. A. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, op. cit., pp. 191-192.

¹⁰⁴ Conforme as anotações de Lepórskaia, então aluna de Maliévitch, ele haveria dito, em aula: “Eu não estou pintando um RETRATO, mas retornei à CULTURA PICTÓRICA DO ROSTO HUMANO”. (“*I am not painting a PORTRAIT but have returned to PAINTERLY CULTURE ON THE HUMAN FACE*”). Cf. T. N. MIKHLENKO; I. A. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 2, op. cit., p. 320.

Assim, é possível ver, nos quadros em que tais artistas representaram camponeses sem rosto, alguns dos procedimentos desenvolvidos por Nikritin, Tychler e Meierhold, como a reificação das figuras humanas e a ênfase em uma figuração que causasse estranhamento.

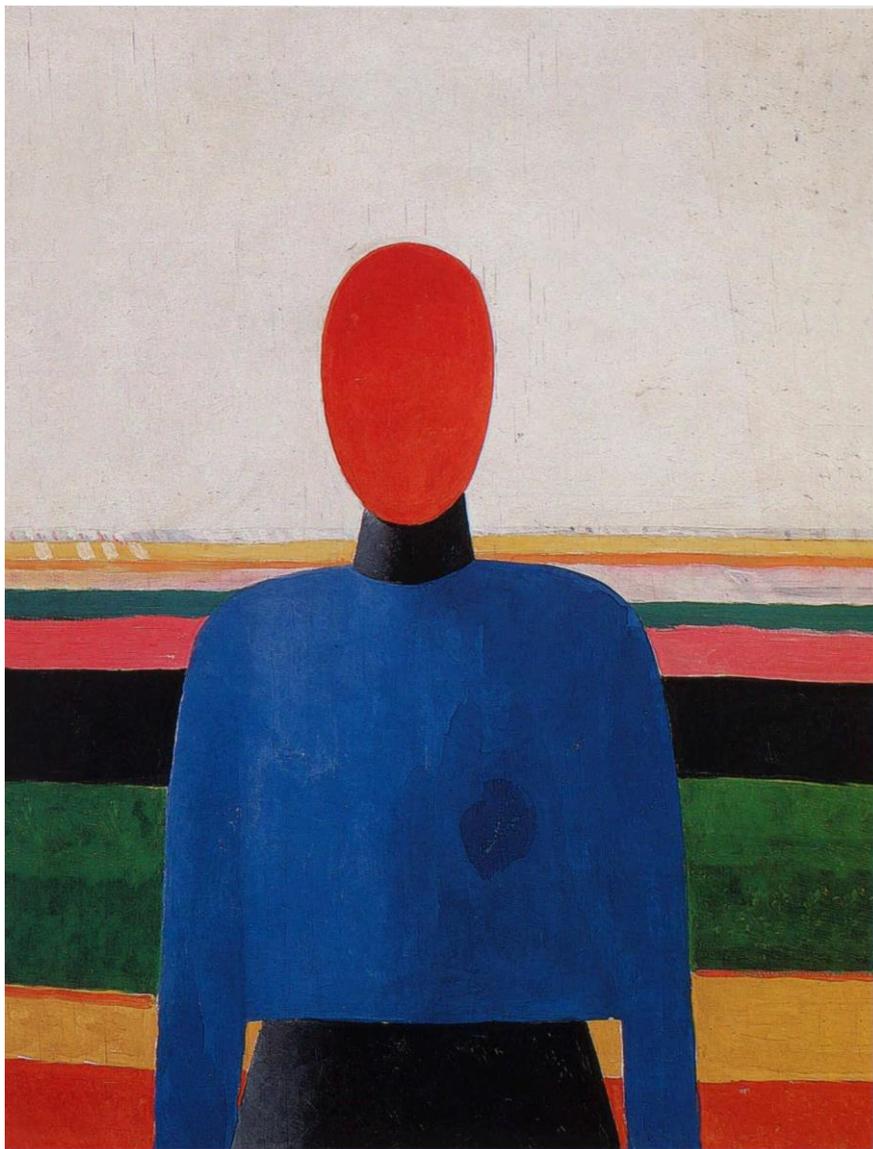


Fig. A31: K. Malévitch, *Torso de uma Mulher*, 1928-1929, óleo sobre madeira compensada, 72,5 x 52 cm, Museu Russo, São Petersburgo

Porém, as alusões críticas de Nikritin, Lutchichkin, Tychler ou Meierhold estavam às voltas com um ambiente político em que o Partido, após 1925, tentava generalizar o taylorismo nas fábricas e supervisionar com maior rigidez os artistas, ao passo que as

pinturas feitas por Maliévitch e seus ex-alunos começaram a ser realizadas num momento de confrontos no campo (motivados pelo retorno da política de confisco dos grãos) e de abandono paulatino da NEP. Assim, as figuras elaboradas por estes artistas nasceram quando se iniciou, na URSS, o processo de “acumulação capitalista primitiva”, conforme o denominou Saprónov, em 1931. É necessário interpretar tais obras, portanto, diante desse contexto.

1.3. | A ARTE DIANTE DA FORMAÇÃO DOS *KOLKHOZES* (1928-1932)

1.3.1. As novidades da “grande virada”

Em “A Agonia da Ditadura Pequeno-Burguesa” (1931), em que Saprónov comparou o processo histórico vivido na URSS entre o final dos anos 1920 e o início dos anos 1930 com o processo inglês de cercamentos das terras comunais, ocorrido entre os séculos XVI e XVII, ele se referia à política aniquilação das aldeias e de destruição das pequenas propriedades rurais, imposta pelo Partido em 1929.

Ao escrever tais linhas em 1931, no mesmo ano em que o governo declarou como concluída e bem-sucedida a alegada coletivização das terras, Saprónov já dispunha de um certo distanciamento histórico que lhe permitia avaliar substancialmente o impacto brutal da política agrária do regime. A agudez da sua comparação torna-se ainda mais relevante quando confrontada com a maioria das leituras feitas no momento pela oposição, as quais, em grande medida, caracterizaram a “coletivização das terras” como uma espécie de “giro à esquerda” do Partido.

Saprónov, ao contrário das posições majoritárias, caracterizou tal “coletivização” como um processo de separação dos “[...] pequenos produtores camponeses [dos seus] meios de produção” — e definiu-a como uma política de “acumulação capitalista primitiva”.¹⁰⁵ De fato, a expropriação das terras dos camponeses médios foi o fator fundamental para o desenvolvimento do projeto de modernização acelerada dirigido pelo Partido. Foi tal medida que pôs fim, em definitivo, às pequenas propriedades individuais e às ocupações de terra autogeridas, conquistadas pelo movimento camponês em 1917 e mantidas durante todo o período da NEP.¹⁰⁶

Assim, se em 1927 a produção agrícola familiar representava cerca de 92,4% da produção comercializada de cereais, já em 1930 apenas 3,1% da produção de cereais era autônoma, realizada por camponeses “descooperados”.¹⁰⁷ Em contraposição, se em 1928 existiam cerca de 2,3 milhões de camponeses que trabalhavam em fazendas coletivas, já

¹⁰⁵ *Apud* Y. COLOMBO, *Saprónov and the Russian Revolution*, op. cit.

¹⁰⁶ Para o processo de formação das cooperativas rurais e das pequenas propriedades dos camponeses após a Revolução de Outubro (1917), ver o tópico “O confisco dos grãos”, do preâmbulo da presente tese.

¹⁰⁷ Os dados sobre a porcentagem da agricultura familiar e da produção agrícola dos *kolkhozes* na URSS foram extraídos de C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominados)*, op. cit., pp. 31; 51.

em 1930 o número de *kolkhozianos* era de 81,4 milhões.¹⁰⁸ Por conta da intensa deportação de camponeses, sobretudo homens, a mão de obra nas fazendas coletivas era predominantemente feminina.¹⁰⁹

A reestruturação fundiária na URSS e a decretação do I Plano Quinquenal foram fruto das crises políticas engendradas pelos levantes camponeses contrários à requisição forçada dos grãos. Tal crise produziu uma sucessão de lutas internas na alta cúpula partidária, após as quais a ala partidária liderada por Stálin despontou como hegemônica. Assim, após a vertiginosa repressão à Oposição Unificada,¹¹⁰ operada em 1927, Stálin voltou-se contra Nikolai Bukhárin (1888-1938), que liderava a ala direita da oposição, e iniciou, em fevereiro de 1928, uma vigorosa campanha anti-*kulac* (os quais eram, de certa maneira, defendidos por Bukhárin). Para o combate à ala bukharinista do Partido, Stálin apropriou-se do programa de industrialização antes levantado pela Oposição Unificada.¹¹¹ Em 1929, o governo decretou a “coletivização das terras” e um projeto de industrialização acelerada denominado I Plano Quinquenal.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 46.

¹⁰⁹ Sobre a predominância da mão de obra feminina nos *kolkhozes*, ver C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominados)*, op. cit., p. 78.

¹¹⁰ A Oposição Unificada foi formada em abril de 1926, como uma espécie de fusão entre a Oposição de Esquerda (1923-1924), liderada por Trótski, e os setores do Partido em torno dos líderes bolcheviques Grigori Zinóviev (1883-1936) e Lev Kámeniev (1883-1936), antes aliados de Stálin. Em linhas gerais, é possível afirmar que a Oposição Unificada defendeu, em oposição a Stálin e Bukhárin, um programa político que se assemelhou ao elaborado pela Oposição de Esquerda em 1923, reivindicando a democratização das instâncias partidárias, a elevação dos salários dos operários e um projeto de industrialização da URSS. Trótski e Zinóviev foram expulsos do Comitê Central do Partido em 24 de outubro de 1927, e, no dia 10 de dezembro do mesmo ano, a Oposição Unificada desintegrou-se. Frente ao incremento das expulsões e prisões, Zinóviev, Kámeniev, Radek e muitos outros opositores capitularam às diretivas do Partido e declararam repúdio às ideias da Oposição. Em 31 de janeiro de 1928, Trótski foi expulso da URSS. Para os processos de formação e de liquidação da Oposição de Esquerda e da Oposição Unificada, além da passagem de Kámeniev e de Zinóviev para o campo da oposição, em 1926, ver Pierre BROUÉ, *El Partido Bolchevique*, trad. Ramón García Fernández, Barcelona, Ayuso, 1973, pp. 287-317.

¹¹¹ O programa político da Oposição Unificada demandou a industrialização da URSS, a planificação econômica e a elaboração de planos econômicos de longo prazo. No ideário economicista sustentado pela Oposição, tais medidas possibilitariam o aumento da democracia nas instâncias partidárias e nos sindicatos. Nove anos depois, no livro *A Revolução Traída* (1935), Trótski afirmou que tal programa foi apropriado pela ala stalinista do Partido para a defesa da coletivização da agricultura e do projeto de industrialização acelerada. A respeito do programa elaborado pela ala stalinista do Partido quando da imposição do I Plano Quinquenal, Trótski escreveu: “Se, na luta anterior contra a Oposição de Esquerda, foram utilizadas armas tomadas do arsenal da direita, Bukhárin podia agora, sem atentar contra a verdade, acusar Stálin de servir-se, contra a direita, de fragmentos da plataforma da oposição condenada”. Cf. Leon TROTSKY, *A Revolução Traída*, trad. Henrique Canary, Rodrigo Ricupero e Paula Maffei, São Paulo, Sundermann, 2005, p. 65. Para o programa de industrialização elaborado entre 1926 e 1927 pela Oposição Unificada, ver Leon TROTSKY, *Enmiendas a la resolución de Rikov*, disponível em: <http://ceipleontrotsky.org/Enmiendas-a-la-resolucion-de-Rikov.4794>.

1.3.1.1. No campo: “O Kolkhoz burocrático comeu [...] os camponeses”

Conforme sintetizou Robert Linhart, com a expropriação das terras dos camponeses médios (em 1929) e a destruição das aldeias camponesas, a ofensiva do regime contra o campo deixou de se dar no terreno da *distribuição* dos grãos (com a requisição forçada) e deu-se no terreno da *produção* agrícola, rearticulando autoritariamente as relações de produção na terra.¹¹²

Assim, a partir de junho de 1929, o Estado impôs a construção de imensos *kolkhozes*. Eles deveriam substituir tanto as pequenas propriedades familiares camponesas quanto as propriedades de médio porte, nas quais trabalhavam autonomamente algumas famílias. Em contraposição, os *kolkhozes* deveriam funcionar como gigantescas fazendas coletivas a mando do regime e sem qualquer possibilidade de intervenção camponesa.¹¹³

Em agosto de 1929, o regime estabeleceu que a entrega dos produtos agrícolas seria regida por contratos entre os *kolkhozes* e o Estado, em que seriam fixados, unilateralmente, as quantias requeridas. A não entrega dos insumos produzidos pelos camponeses ao Estado estava sujeita a penas de prisão, ao confisco dos bens dos camponeses e até mesmo à deportação em massa dos trabalhadores menos produtivos.

Além disso, o trabalho nas fazendas coletivas era rigidamente hierarquizado e levado a cabo mediante formas militarizadas de controle. Desse modo, todos os *kolkhozianos* eram submetidos ao chefe da brigada, designado pelo Partido.¹¹⁴ O estado de degradação das condições de vida era flagrante: os *kolkhozianos*, além de não serem assalariados, eram proibidos de deixarem os *kolkhozes* autonomamente e eram excluídos da legislação do trabalho, considerados como “cooperadores” ao invés de empregados.¹¹⁵

¹¹² Cf. Robert LINHART, *Lênin, os Camponeses*, Taylor, trad. Daniel Aarão Reis e Lúcia Aarão Reis, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, p. 48.

¹¹³ Até 1929, as fazendas coletivas dos camponeses eram compostas por, no máximo, 15 famílias. Em 1937, o número médio de famílias trabalhando nos *kolkhozes* era de 75. Tais dados foram extraídos de C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período...*, op. cit., p. 39.

¹¹⁴ Para o detalhamento das condições de vida e da estrutura hierárquica nos *kolkhozes*, consultar C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período...*, op. cit., pp. 39- 41; 80.

¹¹⁵ Conforme apontou Charles Bettelheim: “A situação de discriminação em que estão colocados os *kolkhozianos* comporta numerosos [...] aspectos: [os *kolkhozianos*] não podem estar sindicalizados (porque não são assalariados), não têm o direito à segurança social (pela mesma razão), não recebem qualquer auxílio do Estado para o seu alojamento, são obrigados a diversas corveias (para a conservação das estradas, por exemplo) que não afetam outros cidadãos, os preços das mercadorias vendidas nos *kolkhozes* são superiores aos da cidade, etc.; finalmente, e sobretudo, não têm direito a um salário fixo, porque o rendimento que lhes é distribuído pelo *kolkhoz* é um ‘saldo’, o que ‘resta para distribuir’ depois de o

Algumas fotografias do período captaram (possivelmente, de modo involuntário) a situação de penúria dos camponeses ante a investida violenta do regime. Como exemplo, pode-se mencionar uma fotografia de 1929, tirada por Arkádi Chaikhet (1898-1959). Na imagem (*Fig. A32*), vê-se um grupo de quatro mulheres camponesas e duas crianças recém-despejadas de suas casas na Ucrânia (onde, então, Maliévitch passava parte do tempo lecionando). É possível constatar, na fotografia, a desolação expressa no rosto das pessoas retratadas. Elas posaram diante de duas casas, abandonadas num cenário aparentemente inóspito.



Fig. A32: Arkádi Chaikhet, *Sem Título*, 1929

'*kolkhoz*' ter afetado os seus recursos a todas as espécies de aplicações impostas pelo Estado, a começar pelas punções e entregas obrigatórias que a este cabem com toda a prioridade". Cf. C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período...*, op. cit., p. 81. Além disso, importa frisar que o "saldo" restante distribuído aos *kolkhozianos* não era dividido igualmente — os chefes das brigadas e os demais funcionários dos estratos administrativos superiores recebiam uma quantia muito superior àquela distribuída aos *kolkhozianos*. Como um dos resultados das expropriações, das deportações e da subsequente marginalização dos camponeses que conseguiram fugir à adesão forçada ao *kolkhoz*, o governo registrou, desde 1929, ondas sucessivas e massivas de suicídio entre os camponeses pobres e médios. A respeito dos suicídios de camponeses e da marginalização daqueles que não aderiram aos *kolkhozes*, consultar Lynne VIOLA, *Peasant Rebels under Stálin: Collectivization and the Culture of Peasant Resistance*, Nova York, Oxford University Press, 1996, pp. 84-85.

A palidez do céu nublado e das paredes da casa contrasta com a escuridão do solo, do telhado de feno parcialmente destruído, das vestimentas e dos rostos das camponesas — os quais, por sua vez, contrastam com os lenços que lhes envolvem as cabeças. Não se encontra nenhuma plantação na fotografia; as árvores estão secas. Os rostos das personagens retratadas parecem conjugar tristeza e espanto, e os seus corpos assumem uma proporção diminuta quando comparados com o cenário hostil ao redor.

1.3.1.2. Na cidade: “A terra deve tremer quando o diretor circula na fábrica”

Em 1928, o governo enviou um grupo de engenheiros russos à Cia. Albert Kahn Ltda, em Detroit, e firmou um acordo de financiamento com a companhia. Assim, o grande plano de modernização da URSS foi planejado por uma companhia estadunidense — a mesma que havia construído a unidade de River Rouge, de Henry Ford, e fábricas para a General Motors, a Packard, a Oldsmobile e a Chrysler.¹¹⁶

Além disso, as bases que possibilitaram o projeto de industrialização acelerada foram fornecidas pela chamada coletivização das terras. Ela ocasionou um êxodo rural massivo, o qual forneceu a mão de obra necessária à indústria pesada.¹¹⁷ Assim, os camponeses, forçados a aderir aos *kolkhozes*, funcionaram, entre 1929 e 1932, como uma espécie de exército de reserva da indústria pesada. Além deles, a força de trabalho necessária à concretização do I Plano Quinquenal veio com a imposição generalizada do taylorismo, a qual fez ruir diversas categorias profissionais ligadas ao artesanato, reconvertidas em força de trabalho fabril.¹¹⁸

Durante o I Plano Quinquenal, o assalariamento nas cidades cresceu exponencialmente. Se, em 1928, as indústrias na URSS dispunham de cerca de 3,5 milhões de operários, já em 1932 a quantidade de trabalhadores era da ordem de 8,5

¹¹⁶ Conforme o contrato firmado entre a Cia. Albert Kahn e o governo da URSS, a empresa estadunidense ficava responsável pelo planejamento da indústria leve e pesada da URSS, o que implicava na produção de tratores e automóveis, além do planejamento de reformas urbanas. O detalhamento do plano elaborado pela Albert Kahn para a industrialização da URSS encontra-se em S. BUCK-MORSS, *Mundo de Sonho e Catástrofe*, op. cit., pp. 188-196. Para a reprodução de esquemas de planejamento urbano estadunidenses na URSS, consultar Kate BROWN, “Gridded Lives: Why Kazakhstan and Montana are Nearly the Same Place”, in *The American Historical Review*, vol. 106, no. 1, 2001, pp. 17-48.

¹¹⁷ Para dados sobre o êxodo rural durante a vigência do I Plano Quinquenal, entre 1929 e 1932, ver C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período...*, op. cit., p. 121.

¹¹⁸ Sobre a erosão de categorias profissionais vinculadas ao artesanato durante o processo de imposição do I Plano Quinquenal, consultar C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período...*, op. cit., p. 121; J. ROSSMAN, *Worker Resistance under Stalin*, op. cit., p. 151.

milhões.¹¹⁹ De acordo com o professor de economia política da Universidade de Quebec Paresh Chattopadhyay, o número de assalariados na URSS cresceu de 18%, em 1928, para 46%, em 1937.¹²⁰ Diante das greves e dos protestos operários que se processavam em ritmo crescente desde 1926, contra as condições de trabalho e o rebaixamento dos salários, o regime reabilitou algumas das táticas de controle empregadas durante o período da guerra civil.¹²¹

Desse modo, o comando tripartite das empresas (realizado por um dirigente que representava o Comitê Central do Partido, um representante local do Partido e um representante sindical), instituído em 1924, foi abolido em 1929, e retornou a figura do diretor único das fábricas. Tal medida fez erodir, de uma vez por todas, qualquer margem de manobra de que os trabalhadores fabris ainda dispunham para negociar seus salários ou melhores condições de trabalho.

Estava na ordem do dia, portanto, o despotismo fabril que Lênin defendeu em abril de 1918, caracterizando-o como “[...] a subordinação sem reservas [de milhares de trabalhadores] a uma única vontade [...]”.¹²² O desenvolvimento unilateral das relações de trabalho a partir de 1929 foi sintetizado anos depois, em 1934, pelo dirigente stalinista Mikhail Kaganóvitch (1888-1941), que escreveu: “Na fábrica, o diretor é o *único soberano*. Todo mundo lhe deve ser subordinado [...]. Tudo deve ser subordinado ao diretor. A terra deve tremer quando o diretor circular na fábrica”.¹²³

¹¹⁹ M. R. LUCAS, *De Taylor a Stakhanov...*, op. cit., p. 158.

¹²⁰ Para os dados referidos a respeito do aumento de assalariados na URSS entre 1928 e 1937, ver Paresh CHATTOPADHYAY, *The Marxian Concept of Capital and the Soviet Experience*, Londres, Praeger, 1994, p. 158.

¹²¹ Em janeiro de 1929, o *Pravda* noticiou uma onda crescente de “indisciplina no trabalho”, motivada, segundo o jornal, pelo aumento do pessimismo dos trabalhadores. Para a “resistência passiva” dos operários durante o início de 1929, ver A. GUSEV, “The Bolshevik Léninist Opposition and the Working Class, 1928-1929”, op. cit., p. 155.

¹²² Vladimir LÊNIN, “As Tarefas Imediatas do Poder Soviético”, *Obras Escolhidas em Três Tomos*, vol. 2, Lisboa, Edições Avante!, 1978, pp. 557-587, disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/Lênin/1918/04/26.htm>.

¹²³ *Apud* C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período...*, op. cit., p. 134. Num artigo de 1929 chamado “O aparato de Estado soviético na luta contra o burocratismo”, o jurista Evguéni Pachukanis (1891-1937) relatou diversos exemplos do despotismo fabril ocorridos após o retorno dos dirigentes únicos. Partindo de um artigo publicado num jornal de província, em que se afirmava que “[...] os interesses das amplas massas [estavam sendo] sacrificados a uma minoria que dirig[ia] o Estado”, Pachukanis descreveu algumas das situações de escárnio e humilhação a que os dirigentes das fábricas submetiam os operários. Conforme Pachukanis, a arrogância dos dirigentes resultava em situações nas quais os burocratas fabris exigiam que os operários se ajoelhassem diante deles ao demandarem qualquer coisa ou, ainda, levava-os a caracterizarem corriqueiramente os “pobres” como pessoas “sujas” e “doentes”. Pachukanis narrou, por exemplo, a seguinte situação, a respeito de um debate sobre a construção de creches: “[...] um dos representantes da região de Cabardino-Balcária, ao discursar na assembleia dos cidadãos [...], disse mais ou menos o seguinte: ‘Não selecionaremos as crianças dentre os ricos, nem dentre aqueles como

Além do restabelecimento do comando único nas fábricas, o Estado passou a tutelar o trabalho fabril com formas cada vez mais duras de sanção. As poucas liberdades trabalhistas que existiam até 1929 foram suprimidas, e a legislação trabalhista transformou-se em legislação penal. Assim, por exemplo, em 1929, os operários foram proibidos de se demitirem das empresas e, inclusive, de faltar ao trabalho por questões de saúde.¹²⁴ A resposta dos movimentos operários e dos movimentos de camponeses foi imediata.

1.3.1.3. “Stálin está trazendo de volta os tempos de Pedro, o Grande”

As revoltas contra as destruições das aldeias, contra a adesão forçada aos *kolkhozes* e contra o restabelecimento do comando único nas fábricas, desenvolveram-se, principalmente, na região de Ivanovo,¹²⁵ nos Urais, na região leste da Sibéria, na Ucrânia e na Bielorrússia. As revoltas partiram de três grupos principais: os camponeses, as mulheres (que sentiram a intensificação do trabalho com maior agudez por conta da dupla jornada) e os trabalhadores mais velhos (com maiores dificuldades de trabalhar). As lideranças das greves eram, contudo, trabalhadores com cerca de 30 ou 40 anos que haviam sido do Exército Vermelho ou deputados eleitos para o soviete municipal. Parte das lideranças militou no movimento anarquista, menchevique ou socialista revolucionário; outra porção foi, ou ainda era, militante do Partido Comunista.¹²⁶

Uma onda de greves eclodiu em 21 de outubro de 1929, tendo como estopim a véspera do VIII Congresso dos Sindicatos, quando o Partido procurou convencer as lideranças sindicais da necessidade do Plano Quinquenal. Na ocasião, o já citado dirigente

eu, por exemplo, Ochnokov, pois recebo 75 rublos, e meus filhos comem tudo que querem, pão branco, leite etc., e sim dentre os pobres (nisso, dá um tapinha no ombro de um pobre), suas mulheres têm o peito sujo, impuro, doente, as crianças chafurdam na sujeita etc.”. O jurista comentou tal relato com ironia: “Uma propaganda tão notável das creches infantis provocou o efeito de que a população indignada quase matou esse mesmo representante”. Cf. Evguéni PACHUKANIS, “O aparato de Estado soviético na luta contra o burocratismo”, in *A Teoria Geral do Direito e o Marxismo e Ensaios Escolhidos (1921-1929)*, trad. Lucas Simone, São Paulo, Sundermann, 2017, pp. 316-317.

¹²⁴ Para a transformação da legislação trabalhista em legislação penal, ocorrida em 1929, consultar C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período...*, op. cit., p. 129.

¹²⁵ A região de Ivanovo compreendeu a junção de quatro áreas industriais (Iaroslavl, Ivanovo-Voznesensk, Kostroma e Vladimir). Ela possuía uma população de 4,7 milhões, além de ser a terceira região da URSS em termos de produção industrial e quantidade de força de trabalho, perdendo apenas para as províncias de Moscou e de Leningrado. Para a descrição da importância econômica da região de Ivanovo, ver J. ROSSMAN, *Worker Resistance under Stalin...*, op. cit., p. 17.

¹²⁶ As informações sobre os grupos grevistas e sobre as lideranças dos movimentos de resistência foram extraídas de *idem*, pp. 6-7; 30.

sindical Vassíli Liúlin, delegado do Congresso, discursou aos trabalhadores. Segundo ele: “Stálin está trazendo de volta os tempos de Pedro, o Grande. Assim como Pedro construiu Petersburgo sobre os ossos dos trabalhadores, os Comunistas estão construindo o socialismo nas costas da classe trabalhadora”.¹²⁷

A resposta dos movimentos operários e camponeses foi massiva: entre 1928 e 1929, foram registradas 1569 greves na União Soviética, as quais foram deflagradas contra a política despótica do Partido.¹²⁸ No campo, muitos camponeses destruíram, a partir de 1928, os seus próprios meios produtivos e os seus estoques para que eles não fossem tomados pelos membros do regime. Tais levantes reproduziam, de certa maneira, uma espécie de tática de terra arrasada, que fora mobilizada pelos camponeses para protestar contra a política de requisição forçada de grãos entre 1927 e 1928 e que se radicalizou a partir de 1929, com o início da chamada coletivização das terras.¹²⁹

Como resposta à estratégia “ludista” do campesinato, o Estado decretou, em dezembro de 1929, a socialização total dos animais de carga, de modo a tomar dos camponeses, de uma vez por todas, os seus meios básicos de sobrevivência e de forçá-los a aderir às fazendas coletivas. Um camponês e ex-soldado do Exército Vermelho da região de Leningrado escreveu à alta cúpula partidária:

“Sou um camponês pobre. [...] Não quero ir para uma fazenda coletiva porque quero ser livre, assim como eles dizem e disseram quando lutamos contra os Brancos [...]. Contudo, é interessante o que houve com as palavras de ordem do nosso Partido [...]”.¹³⁰

¹²⁷ “*Stalin is bringing back the times of Peter the Great. Just as Peter built Petersburg on the bones of the workers, so the Communists are building socialism on the back of the working class*”. Apud J. ROSSMAN, *Worker Resistance under Stalin...*, op. cit., p. 92.

¹²⁸ Para os dados sobre as greves ocorridas na URSS entre 1928 e 1929, ver A. GUSEV, “The Bolshevik Léninist Opposition...”, op. cit., p. 156.

¹²⁹ De acordo com Lynne Viola, professora e pesquisadora da Universidade de Toronto, a destruição dos estoques de grãos e dos estoques de animais foi uma tática adotada nas aldeias camponesas a partir de 1927, como resposta à política de requisição dos grãos. Posteriormente, com a destruição das aldeias, operada pelo regime, os movimentos camponeses radicalizaram tais práticas, destruindo plantações e arruinando o maquinário agrícola. Em 1929, por exemplo, os camponeses de Kuznetskii, na Sibéria, destruíram cerca de 148.000 colmeias para que o governo não as tomasse. Em Kuban, os camponeses destruíram pomares de frutas. Em outras aldeias, os camponeses reduziram sua área semeada: no Baixo Volga, por exemplo, a área semeada pelos camponeses diminuiu entre 10% e 20%, em média, com algumas famílias reduzindo suas áreas de plantio em até 35%. Em 1931, 35,1% das fazendas coletivas tiveram um ou mais episódios em que os camponeses quebraram as máquinas agrícolas. Para os dados referidos, extraídos de relatórios confidenciais do governo da URSS, assim como para o detalhamento das estratégias críticas de destruição dos meios produtivos pelos próprios camponeses, consultar Lynne VIOLA, “‘We Have no Kulaks Here’: Peasant Luddism, Evasion, and Self-Help”, *Peasant Rebels under Stálin...*, op. cit., pp. 67-99.

¹³⁰ “*I am a poor peasant [...]. I don't want to go into the collective farm because I want to be free as they say and said when we fought against the Whites [...]. But it's interesting what happened to the slogans of our party [...]*”. Cf. L. VIOLA, *Peasant Rebels under Stálin*, op. cit., p. 97.

1.3.1.4. “Métodos fascistas”

A volta dos diretores únicos aos comandos das fábricas e a imposição da requisição dos grãos do campesinato pelos agentes partidários configuraram um aumento da repressão aos trabalhadores, que foi acompanhado por medidas centralizadoras no campo artístico. Em abril de 1928, foi criado a *Glávnoie upravlénie po diélam khudójestvennoi literatur i iskusstva* – Glaviskusstvo [Administração Central da Literatura e das Artes], órgão responsável pela regulação e pela direção político-ideológica das produções artísticas e literárias da URSS.¹³¹ No ano seguinte, em setembro de 1929, foi criada a *Vserossísquoie Kooperatívnoie Obiedinenie Khudójniki* – Vsekokhudójnik [União Panrusa de Cooperativas de Artistas], órgão responsável por subsidiar os artistas por meio de um sistema de contratos (*kontraktatsiia*) e por planejar e supervisionar as exposições.¹³²

Assim, é possível afirmar que, se no decorrer dos anos 1920 os artistas da URSS negociaram a venda de obras diretamente com museus e clubes de trabalhadores, já nos anos 1930, com a criação da Vsekokhudójnik (supervisionado pela Glaviskusstvo), o regime impôs um novo esquema, altamente hierarquizado e centralizado, para a sobrevivência dos artistas. Tal esquema, além de forçar os artistas a tornarem-se membros da Vsekokhudójnik e submeterem-se às suas diretrizes políticas e ideológicas para conseguirem financiamento, remunerava com maiores pagamentos os artistas alinhados ao regime. Estes se transformaram, paulatinamente, numa espécie de “aristocracia artística”.¹³³

¹³¹ Para o processo de estruturação da Glaviskusstvo, em 1928, consultar C. F. FIGUEIREDO, *Fotografia: Entre o Fato e a Farsa (URSS-Itália, 1922-1938)*, tese de doutorado, orient. L. R. Martins, PPGAV-ECA-USP, São Paulo, 2018, p. 108.

¹³² Para mais informações sobre a Vsekokhudójnik, ver Christina KIAER, “Was Socialist Realism Forced Labour? The case of Aleksandr Deineka in the 1930s”, in *Oxford art journal*, no. 28, Oxford University Press, 2005. De acordo com a professora Cécile Pichon-Bonin, da Universidade de Dijon, o Vsekokhudójnik subsidiava os artistas e grupos artísticos com base em três formas de contratos básicos: 1) aqueles que previam a realização de “missões de criação” (em que os artistas viajavam para regiões da URSS ou para o estrangeiro para produzirem suas obras); 2) os contratos de “encomendas públicas” (em que o regime pagava aos artistas a produção de obras para festas ou exposições); e 3) as encomendas por contrato (em que os artistas firmavam com o Estado um contrato anual, com salários mensais, para a produção de uma quantidade estipulada de obras). Para uma análise detalhada dessas formas de subsídio, consultar Cécile PICHON-BONIN, “Peindre et Vivre en URSS Dans les Années 1920-1930: Commandes, Engagements sous Contrat et Missions de Création”, in *Cahiers du monde russe*, no. 49, 2008, pp. 47-74.

¹³³ Conforme indicam os registros de filiados da Vsekokhudójnik, em 1930, ela possuía 87 membros; já em meados de 1931, havia 1500 membros. Para os dados de crescimento da Vsekokhudójnik, consultar Judith DEVLIN, “Art and Censorship in Stalin’s Russia in the 1930s”, in *Censoring Art*, Róisín KENNEDY; Riann COULTER (eds.), Nova York, Tauris, s/a, p. 81 (nota de rodapé número 11).

É notável a semelhança entre tal modo de organização do campo artístico com os “métodos fascistas” (conforme escreveu Saprónov em 1931) desenvolvidos na Itália.¹³⁴ Desde 1925, por exemplo, Mussolini reorganizou o campo artístico italiano de modo a fundar ou incorporar instituições estatais previamente existentes num rígido esquema de controle que determinava os artistas a serem financiados pelo governo. Assim, por exemplo, entre 1925 e 1927, a *L’Unione Cinematografica Educativa* – LUCE [União Educativa Cinematográfica] passou a exercer uma função primordial na política cultural de fabricação de consenso fascista, tal como a Bienal Internacional de Artes de Veneza, atrelada ao Estado fascista e seu circuito expositivo. Analogamente, em 1926, o regime italiano criou a *Accademia d’Italia* [Academia Real da Itália], uma das principais instituições fascistas de mecenato e de cooptação artística e intelectual.¹³⁵

1.3.2. A “grande virada” para Maliévitch e o grupo Realismo Pictórico Plástico

Em janeiro de 1927, o GuINKhUK — instituto onde trabalhavam Nikritin, Maliévitch, Krimmer, Ermoláieva, Suiétin, Iúdin, Stiérliogov, Lepórskaia e Rojdiéstvenski — foi fechado pelo governo após denúncias, efetuadas pelos jornalistas oficialistas, de que lá se realizavam atividades “antissoviéticas”. Os artistas em questão foram remanejados pelo Estado para outros cargos. Maliévitch, Iudin e Ermoláieva, por exemplo, foram transferidos para o Instituto Estatal de História da Arte, em Leningrado, e passaram a trabalhar no Laboratório de Cultura Pictórica.

Após ser demitido do GuINKhUK, Maliévitch dividiu o seu tempo, entre 1928 e 1930, entre o trabalho no Instituto Estatal de História da Arte e o Instituto de Arte de Kiev, na Ucrânia. Já Suiétin foi transferido para o Laboratório de Artes Industriais, deixando de trabalhar diretamente com os colegas.

O fechamento do GuINKhUK e a perseguição a Maliévitch foram denunciados em 1928, no manifesto do grupo *Obiedinenie Reálnovo Iskusstva* – OBERIU [Associação

¹³⁴ SAPRÓNOV *apud* Y. COLOMBO, *Saprónov and the Russian Revolution*, op. cit.

¹³⁵ Para uma análise detalhada do desenvolvimento das instituições culturais fascistas e de suas semelhanças morfológicas com as instituições culturais da URSS de final dos anos 1920, ver C. F. FIGUEIREDO, *Fotografia: Entre o Fato e a Farsa (URSS-Itália, 1922-1938)*, op. cit., pp. 54-86. Tais relações foram, inclusive, documentadas, de modo que é possível constatar que o regime russo e o regime italiano mantiveram, no decorrer dos anos 1930, trocas de materiais sobre as formas de organização do campo artístico, assim como sobre a organização das festas públicas. Para mais informações a respeito, ver *idem*, pp. 106-107.

Para Uma Arte Real], composto pelo poeta, e amigo de Maliévitch, Daniil Kharms (1905-1942).¹³⁶ No mesmo ano, Eduard Krimmer (que, possivelmente, já pintava as figuras dos camponeses sem rosto) trabalhou junto a Igor Teriéntiev (1892-1937), também amigo de Maliévitch e ex-funcionário do GuINKhUK, numa remontagem de *O Inspetor Geral*. A peça, condenada pelos jornais, foi defendida no manifesto do grupo OBERIU.¹³⁷

Dois anos após o fechamento do GuINKhUK e em paralelo com a rearticulação dos movimentos operários e camponeses, Ermoláieva, Suiétin, Stiérligov, Rojdiéstvenski, Lepórskaia e Iúdin fundaram o grupo Realismo Pictórico Plástico. Conforme as declarações dos seus membros, eles se reuniam no apartamento de Ermoláieva para discutir os seus quadros recém-pintados e para formular uma espécie de programa artístico comum.¹³⁸

Os pintores em questão estavam a par tanto do processo de requisição coercitiva dos grãos, ocorrido entre 1927 e 1928, quanto da violência da chamada coletivização das terras, iniciada em 1929. Eles acompanhavam ao menos desde 1925 a situação dos camponeses na URSS. Pavel Mansúrov, que trabalhava com Maliévitch, Ermoláieva e Suiétin no GuINKhUK, era um pesquisador e difusor da cultura camponesa no Instituto, e, por via dele, Ermoláieva, Suiétin e Rojdiéstvenski conheceram as poesias de Serguei Iessiênin (1895-1925), poeta de origem camponesa que se suicidou em dezembro de 1925.¹³⁹

¹³⁶ O OBERIU foi um grupo fundado em 1926 por Kharms e pelo poeta Aleksandr Vvediénski (1904-1941). Diante da escalada da violência do regime e do incremento da censura, o grupo preconizou a retomada de estratégias de intervenção dadaístas e cubo-futuristas, tais como a leitura de versos formados pela junção aleatória de palavras e a construção de cenas teatrais supostamente *nonsense*. Maliévitch abrigou o grupo no GuINKhUK e lhe cedeu um auditório para realizar suas apresentações. Em 1927, Maliévitch presenteou Kharms com seu livro *Deus Não Está Destronado* (de 1922), escrevendo-lhe a seguinte dedicatória: “Vá e pare o progresso!”. Para o manifesto do grupo OBERIU, sua produção textual e a relação entre o grupo e Maliévitch, consultar George GIBIAN (org.), *Russia's Lost Literature of Absurd: A Literary Discovery. Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedenski*, Ithaca, Cornell University Press, 1971.

¹³⁷ A montagem de *O Inspetor Geral* realizada por Teriéntiev era explicitamente satírica. De acordo com o manifesto do grupo OBERIU, a peça de Teriéntiev “[...] começou com todos os funcionários sentados em banheiros, e o prefeito pontuando seu soliloquio com pausas para gemidos de defecação”. (“[...] began with all officials sitting on toilets and the mayor punctuating his soliloquy with pauses for groans of defecation”). Apud Alice S. Nakhimovsky, *Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij*, Viena, 1982, p. 173. Não pude localizar o trabalho visual realizado por Krimmer para a peça.

¹³⁸ Não existe registro sobre as participações de Maliévitch nas reuniões do grupo Realismo Pictórico Plástico. Contudo, dada a proximidade dele com os pintores que compuseram o grupo, é razoável supor que ele estivesse a par das discussões e nelas intervisse. Sobre o grupo Realismo Pictórico Plástico, consultar Evgenia PETROVA (org.), *In Malevich's Circle: Confederates Students Followers in Russian 1920s-1950s*, São Petersburgo, Palace Editions, 2000.

¹³⁹ As informações sobre o interesse de Mansúrov pela cultura camponesa, assim como sobre o interesse de Ermoláieva, Suiétin e Rojdiéstvenski pela poesia de Iessiênin foram extraídas de I. VAKAR, “Kazimir

Numa entrevista posterior, realizada em 1991, Konstantin Rojdiéstvenski explicitou o vínculo entre as imagens das figuras sem rosto (produzidas por ele, por Maliévitch e pelos demais membros do grupo Realismo Pictórico Plástico) e o processo de destruição das aldeias pelo regime. Ao ser perguntado sobre a possibilidade de estarem conectadas as pinturas dos camponeses sem rosto com a “coletivização das terras”, ele respondeu:

É claro que estavam conectadas. [...] Maliévitch] não reagia imediatamente [aos eventos]; alguma coisa ia se acumulando nele [...]. Não que ele se sentasse e pensasse, ou refletisse logicamente sobre, mas algo distinto, como uma espécie de antena: ele percebia algo, absorvia isso, e nem ao menos se dava conta, mas ele já havia guardado algum tipo de sensação.¹⁴⁰

Na mesma entrevista de 1991, Rojdiéstvenski narrou que um dos seus modelos, proveniente de uma “província distante”, relatava sistematicamente a ele a situação na sua aldeia e a fome a que os camponeses estavam submetidos.¹⁴¹ Analogamente, em depoimento colhido pelo *Obeidiniónoie Gosudárstvennoie Politítcheskoie Upravlénie* – OGPU [Diretório Político do Estado Unificado] mais de meio século antes, em 1934, Rojdiéstvenski havia declarado que Ermoláieva criticava publicamente o desaparecimento de várias aldeias na Ucrânia.¹⁴²

O posicionamento crítico atribuído por Rojdiéstvenski a Ermoláieva e a Maliévitch a respeito da brutalidade do processo que ocorria no campo não era predominante no meio artístico de então. De modo geral, é possível afirmar que, com a fundação da Glaviskusstvo e da Vsekokhudójnik, respectivamente em 1928 e 1929, a

Malevich and his Contemporaries: a Biography in Personalities”, in *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 2, op. cit., p. 591. Sobre o suicídio de Iessiênin, Trótski escreveu, em janeiro de 1926: “As raízes de Iessiênin são profundamente populares, e, como tudo nele, sua influência popular é genuína. [...] O fundo camponês, transfigurado e refinado por seu dom criador, era sólido nele. Mas é esta fortaleza de seu fundo campesino que provocou a debilidade pessoal de Iessiênin: [ele] foi arrancado da raiz de seu passado, mas esta raiz não pôde se prender no novo tempo. A cidade não o fortaleceu, mas o quebrou e o feriu”. Cf. L. TROTSKY, “En memoria de Serguéi Esenin”, in *Literatura y Revolución*, trad. Alejandro Ariel González, Buenos Aires, Razon y Revolución, 2015, p. 774.

¹⁴⁰ “Of course they’re connected. [...] Malevich] didn’t react immediately; something would accumulate in him. [...] Not that he sat and thought, or logically reasoned it out, but something else, like some kind of antenna: he would perceive something, absorb it, and not even be aware of it yet himself, but he’d be storing up some sort of sensation”. Cf. T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 2, op. cit., p. 300.

¹⁴¹ *Idem*, ib.

¹⁴² Apesar de não ser confiável, já que foi provavelmente obtida sob tortura, a declaração de Rojdiéstvenski, que embasou o processo movido pelo Estado contra o grupo Realismo Pictórico Plástico, demonstra como havia uma preocupação do governo em caracterizar as figuras dos camponeses sem rosto como críticas visuais dos artistas contra o I Plano Quinquenal. Para o depoimento de Rojdiéstvenski, ver Yuri KROL, «Priplyusovali menya!», disponível em:

<https://magazines.gorky.media/zvezda/2011/11/priplyusovali-menya.html?fbclid=IwAR0ThXNRgFt2-lkd29cjx88LKO-U3vuHU3ZeiQS07fNpUsVvBggV2T0tcfQ>. Para o processo de 1934 contra o grupo

Realismo Pictórico Plástico, consultar o segundo capítulo desta tese.

maior parte das obras que circularam nos meios artísticos da URSS expressaram apoio à chamada coletivização das terras, constituindo uma cultura visual voltada para a apologia das fazendas coletivas.

Assim, embora as imagens de camponeses sem rosto tenham sido, originalmente, formuladas por Maliévitch e seus colegas durante a retomada das requisições forçadas dos grãos, em 1928, é possível argumentar que elas adquiriram o seu pleno significado somente em 1929, em face da “coletivização das terras” e do desenvolvimento de uma iconografia que, sob rígido controle e supervisão do regime, falsificava o processo em curso nas aldeias. Para que se possa redimensionar historicamente tais imagens das figuras sem rosto, é necessário, portanto, contrastá-las com as respostas visuais elaboradas por outros círculos artísticos à alegada coletivização.

1.3.3. A AKhR e a celebração do *kolkhoz*

Em 1928, a Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (AKhRR) mudou o seu nome para Associação dos Artistas Revolucionários (AKhR). A mudança, votada durante o primeiro congresso da Associação, sugeria objetivamente que o grupo pretendia o monopólio da “arte revolucionária”, assim como o Partido possuía o monopólio político na URSS.

O apoio oficial de que dispunham os artistas da Associação, já constatado pelos artistas de esquerda desde, ao menos, 1926, foi evidenciado em 1928, quando todo o Comitê Central do Partido visitou a exposição da AKhR sobre o Exército Vermelho.¹⁴³ Após a fundação da Vsekokhudóznik, em 1929, os líderes do grupo foram privilegiados pelo regime e dispuseram de altas quantias públicas para a realização de suas obras.¹⁴⁴

A AKhR retribuiu o apoio do Partido aderindo às novas encomendas estatais. Assim, após o endurecimento da requisição forçada dos grãos, em 1928, e a subsequente

¹⁴³ A visita do Comitê Central à exposição da AKhR foi um marco no que tange ao apoio dado pelo regime à produção visual de uma tendência artística na URSS. Até então, as lideranças partidárias nunca haviam visitado em conjunto uma exposição, fazendo dela um evento solene e de endosso público. Para mais informações sobre a visita do Politburo à exposição da AKhR, ver C. LODDER, *Russian Constructivism*, op. cit., p. 184.

¹⁴⁴ O pintor Aleksandr Guerássimov, por exemplo, chegava a receber, em 1930, cerca de 55 mil rublos por uma pintura. Na época, os trabalhadores de fundição ganhavam entre 50 e 60 rublos mensais, e os operários de Leningrado recebiam entre 220 e 420 rublos mensais. Os dados sobre a quantia recebida por Guerássimov pela venda de seus quadros e a média salarial dos trabalhadores industriais na URSS podem ser consultados em J. DEVLIN, “Art and Censorship in Stalin’s Russia in the 1930s”, op. cit., p. 63.

expropriação das terras dos camponeses médios pelo regime, os membros da Associação dedicaram-se a pintar imagens de camponeses felizes e determinados. Consoante à predominância da mão de obra feminina nas fazendas coletivas, a maioria dos retratos pintados figurava camponesas.

Na pintura *Mulher Trabalhadora* (Fig. A33), feita em 1929 pelo “realista heroico” Boris Vladímirski (1878-1950), é possível observar cada traço da expressão facial da personagem, que ocupa a maior parte da imagem e é integrada ao cenário de uma indústria. Diferentemente das súbitas passagens cromáticas de um quadro como *Torso de uma Mulher* (Fig. A31), de Maliévitch, na pintura de Vladímirski é possível ver cada modulação dos tons terrosos, que atribuem volume à roupa da trabalhadora, assim como a todos os objetos representados.

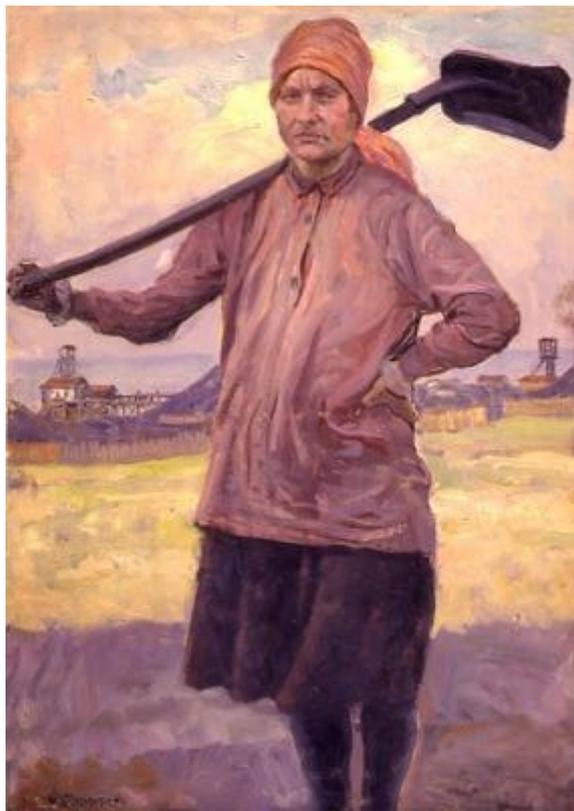


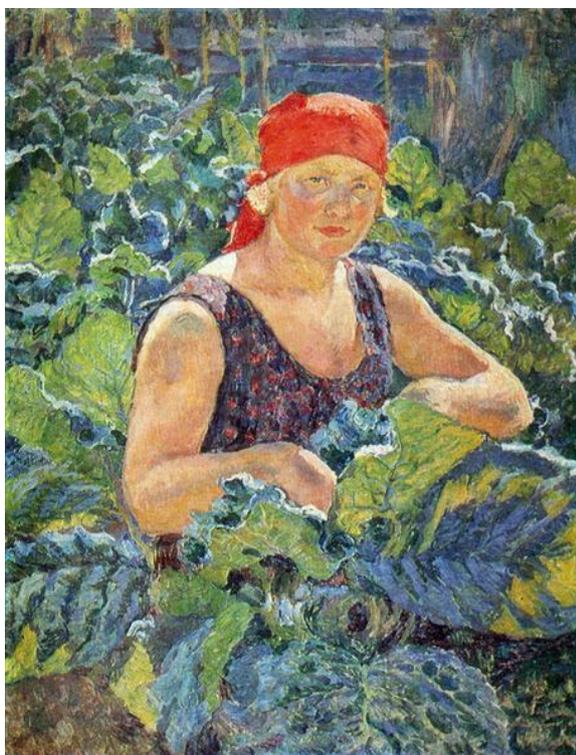
Fig. A33: Boris Vladímirski, *Mulher Trabalhadora*, 1929, óleo sobre papel-cartão, 41 x 29 cm

Em *Mulher Trabalhadora* (Fig. A33), a personagem ocupa quase toda a superfície, do topo à base. A sua expressão séria e determinada contracenava com o seu braço direito, flexionado, que segura com firmeza o seu instrumento de trabalho. Na base do quadro, as

pinceladas que formam as pernas da figura mesclam-se sutilmente com as pinceladas que compõem o fundo roxo-acinzentado. Acima, e à medida que, no quadro, o gramado se torna amarelado, a delimitação entre figura e fundo torna-se ainda mais explícita mediante o cuidadoso contorno do corpo.

A metade inferior do corpo da trabalhadora encontra-se na altura da área do campo. Já a metade superior do seu corpo está posicionada na altura do céu brilhante e dourado, enfatizando a luminosidade do rosto da personagem retratada. Na junção entre o ambiente terrestre e o céu, encontra-se a mão esquerda da figura, apoiada firmemente na cintura. Assim, Vladímirski compôs a imagem de modo a enfatizar a determinação e o vigor da camponesa no seu possível local de trabalho.

Pode-se observar o mesmo tipo de vigor e determinação em dois retratos pintados pelo “realista heroico” Iliá Machkov (1881-1944), *Garota na Plantação de Tabaco* (Fig. A34) e *Fazendeira com Abóboras* (Fig. A35), ambos de 1930. Nessas obras, a figuração das camponesas está vinculada duplamente à fartura de alimentos: nos corpos bem alimentados e no seu entorno.



Da esquerda para a direita, Fig. A34: Iliá Machkov, *Garota na Plantação de Tabaco*, 1930, óleo sobre tela, 107,5 x 80,5 cm, Museu de Belas Artes de Volgogrado, Volgogrado; Fig. A35: I. Machkov, *Fazendeira com Abóboras*, 1930, óleo sobre tela, 120 x 97,5 cm, Museu de Belas Artes de Volgogrado, Volgogrado

A *kolkhoziana* que trabalha na plantação de tabaco está rodeada pelo produto que cultiva, sentada em meio à plantação e banhada pelo sol. Analogamente, a outra *kolkhoziana* pintada por Machkov carrega, alegremente, duas grandes abóboras, as quais exhibe como fruto do seu trabalho. Em ambos os quadros, a luz solar é abundante e infunde vigor ao cenário e às personagens. A retórica bucólica desenvolvida por Machkov dispensa a remissão ao mundo das mercadorias ou do consumo, recalcados nesses dois quadros em prol da identificação das figuras das camponesas com uma espécie de fecundidade “natural” do solo.

Tais retratos sintetizavam aspectos importantes do imaginário que o governo propagandeava sobre as fazendas coletivas. Em *Mulher Trabalhadora* (Fig. A33), por exemplo, encontra-se articulado o bem-estar subjetivo da personagem, o calmo cenário pastoril (cujo lirismo é acentuado pelos tons arroxeados e rosados do lusco-fusco) e a suposta disponibilidade de tecnologia e de instrumentos de trabalho — objetivamente ausentes nos *kolkhozes*. Em *Garota na Plantação de Tabaco* (Fig. A34) e *Fazendeira com Abóboras* (Fig. A35), a alegria e a determinação das personagens se relacionam com a fartura da colheita e com o ambiente luminoso em que elas estão inseridas.

Além de valer-se de dispositivos retóricos explicitamente cínicos, o tipo de imagem elaborada por Vladímirski e Machkov reforçava um modo de relação fundamentalmente contemplativo entre o público e a obra — reproduzindo, no campo da produção simbólica, a cisão entre os produtores diretos e os consumidores no campo econômico, a qual se aprofundou decisivamente com a expropriação dos meios de produção dos camponeses.

1.3.3.1. A AKhR na “emulação socialista”

Até 1928, a produção da AKhR (conforme foi renomeada) consistia na pintura de retratos das lideranças bolcheviques e de figuras submissas ao Partido, assim como na figuração de “cenas heroicas” da guerra civil de 1918 e na pintura de cenas da vida cotidiana das massas trabalhadoras (ênfatizando, principalmente, o trabalho fabril). Não

à toa, o Museu do Exército Vermelho e o Museu da Revolução foram os principais patronos do grupo durante o decênio de 1920.¹⁴⁵

Contudo, a partir de 1928, os membros da AKhR dedicaram-se a pintar, principalmente, retratos de trabalhadores em que eram enfatizadas características subjetivas como a alegria e o vigor. Dentro desse programa artístico, o retrato de *kolkhozianos*, elaborados a partir de 1929, adquiriu importância particular para o grupo, compondo, assim, parte da propaganda oficial sobre os supostos benefícios da chamada coletivização das terras.

No campo discursivo da retórica das lideranças bolcheviques, a positivação dos “cidadãos soviéticos” desdobrou-se na noção de “emulação socialista”, cunhada por Lênin em abril de 1918 e recuperada pelo governo de Stálin diante da imposição do I Plano Quinquenal. Tal noção designava, então, a competição entre os trabalhadores pelo melhor resultado produtivo.

A retomada da campanha pela “emulação socialista” deu-se em 22 de maio de 1929, quando o *Pravda* publicou o artigo “Emulação e Entusiasmo Laboral das Massas”, de Stálin. No texto, o secretário geral do partido definiu que a principal tarefa no *front* cultural para garantir o sucesso do Plano Quinquenal era o incentivo à competição no chão das fábricas. Mais precisamente, a “emulação socialista” previa a concorrência dos trabalhadores entre si pela disputa de melhores salários e por prestígio nos locais de trabalho.¹⁴⁶ Segundo o artigo, seria dessa competição que surgiria o entusiasmo das massas pelo aumento da produtividade.¹⁴⁷

A noção de “emulação socialista” tornou-se, por imposição de Stálin no XVI Congresso Partidário, em 1930, o carro-chefe da propaganda do regime para o incremento

¹⁴⁵ Para o financiamento da AKhRR durante o período da NEP (1921-1928), consultar C. LODDER, *Russian Constructivism*, op. cit., p. 185.

¹⁴⁶ Stálin diferenciou, para fins de propaganda e após severas críticas do Partido, a “emulação socialista” da competição liberal capitalista: “A ‘emulação socialista’ é, às vezes, confundida com competição. Isso é um grande erro. A ‘emulação socialista’ e a competição apresentam dois princípios inteiramente diferentes. O princípio da competição é a derrota e a morte de alguns e a vitória e a dominação de outros. O princípio da ‘emulação socialista’ é a assistência camarada dos mais avançados aos retardatários, para que se atinja um avanço de todos”. (*Socialist emulation is sometimes confused with competition. That is a great mistake. Socialist emulation and competition exhibit two entirely different principles. The principle of competition is: defeat and death for some and victory and domination for others. The principle of socialist emulation is: comradesly assistance by the foremost to the laggards, so as to achieve an advance of all*). Cf. J. STALIN, “Emulation and Labour Enthusiasm of the Masses”, disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1929/05/11.htm>.

¹⁴⁷ Ver J. STALIN, “Emulation and Labour Enthusiasm of the Masses”, op. cit.

da produtividade nas indústrias e nas fazendas coletivas. Tal noção foi acompanhada de medidas correlatas no âmbito da organização do trabalho. Assim, em confluência com a imposição da intensificação do trabalho,¹⁴⁸ o governo recuperou, em 1929, a política de Trótski de formação das “brigadas de choque”, aplicada em 1920 no setor de transportes.¹⁴⁹ Tais brigadas consistiam em grupos selecionados de trabalhadores altamente qualificados que se inseriam nas fábricas objetivando estimular os demais operários. A retomada dessas medidas foi tutelada pelo Instituto Central do Trabalho, comandado por Aleksei Gástiev.

A AKhR atendeu prontamente ao chamado de Stálin para a construção de uma campanha visando à elevação da produtividade nos moldes da “emulação socialista”. Desde 1929, valendo-se do poder político conquistado, a Associação coagiu os demais grupos artísticos a assinar compromissos políticos que envolviam a defesa de tal “emulação”. Assim, em 1929, o periódico da AKhR, *Iskusstvo v massi*, incitou os artistas a “Criar obras com uma temática e características voltadas para estimular as massas trabalhadoras, tendo em vista o cumprimento do Plano Quinquenal e a construção do socialismo”.¹⁵⁰

Para isso, foi decisiva, como estratégia pictórica dos realistas heroicos, a positivação do “cidadão soviético”, representado como um indivíduo realizado e definido por seu trabalho, tal qual as camponesas pintadas por Vladímirski e Machkov (*Figs. A33-A35*). A difusão da prática da pintura de retratos na URSS caminhou em paralelo com a atenção inédita que o governo dispensou à representação do indivíduo a partir de 1929.

Assim, contra a alegação de que haveria limites técnicos para a política de expansão produtiva, o regime veiculou um discurso voluntarista de mobilização para o trabalho, com base no qual se forjou a representação da figura de um proletário radicalmente empenhado no aumento da produtividade; um proletário que, apesar de

¹⁴⁸ Em 1929, o *Verkhovnij Sovet Narodnogo Khozaistva* – Vesenkha [Conselho Supremo da Economia Nacional] recomendou, para o aumento da produtividade nas indústrias têxteis, aumentar a força de trabalho em 13%, diminuir o custo da produção em 31% e dobrar a produtividade do trabalho. Ver J. ROSSMAN, *Worker Resistance under Stalin...*, op. cit., p. 3.

¹⁴⁹ Para a militarização do trabalho implementada por Trótski no setor de transportes em maio de 1920 e para a fundação das “brigadas de choque”, consultar R. LINHART, *Lénin, os Camponeses, Taylor*; op. cit., p. 125. Ambas as medidas são também apresentadas no preâmbulo da presente tese, no item “A imposição do taylorismo e a militarização do trabalho”.

¹⁵⁰ O trecho citado da *Iskusstvo v massi* foi extraído do livro de C. PICHON-BONIN, *Peinture et Politique en URSS: L’itinéraire des Membres de la Société des Artistes de Chevalet (1917-1941)*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 179.

todas as limitações técnicas da indústria da URSS, conseguia trabalhar incansavelmente para a suposta “construção do socialismo”.¹⁵¹

1.3.3.2. O retrato do “novo homem”

Processava-se uma mudança retórica substantiva. Se durante o período em que vigorou a NEP (1921-1928) o regime celebrou a uniformidade e o caráter coletivo do trabalho operário, já a partir de 1929, ele passou a difundir uma retórica de incentivo ao “talento” e ao esforço individual dos trabalhadores.¹⁵² Desse modo, o redirecionamento artístico que se efetuou a partir da promulgação do Plano Quinquenal veio acompanhado de uma intensa produção de retratos pelos artistas oficialistas — o que envolvia lidar com a questão da representação positiva do indivíduo diante da estruturação do novo ordenamento social.¹⁵³

Assim como a AKhR, a psicologia oficialista produziu representações sobre o “novo homem” voltadas à explicitação da alegria e da autorrealização dos trabalhadores. No texto “A psicologia da pessoa do futuro” (1928), o psicólogo Aaron Zalkind escreveu que o cidadão soviético afastar-se-ia da melancolia e da imoralidade presentes, segundo ele, nos personagens de Dostoiévski, para aproximar-se de uma irrefreável alegria de viver.¹⁵⁴

¹⁵¹ Sobre o discurso voluntarista de mobilização para o trabalho elaborado pelo regime a partir de 1929, ver M. R. LUCAS, *De Taylor a Stakhanov...*, op. cit., p. 167.

¹⁵² Ver M. R. LUCAS, *De Taylor a Stakhanov...*, op. cit., pp. 171-180.

¹⁵³ A generalização da forma-retrato foi antecipada em alguns textos do período. Na coletânea de ensaios *A Arte do Retrato: Coletânea do Grupo de Estudos de Filosofia da Arte*, publicada em 1927, o prefaciador (não identificado) dessa coletânea afirmou: “A questão da natureza artística do retrato é particularmente aguda em nossos dias, quando, por um lado, muitas tendências artísticas da modernidade e do passado recente não só entendem o papel da imagem na arte de uma maneira nova, como também estão prontas para duvidar da própria possibilidade do retrato como gênero artístico; e quando, por outro lado, depois de um longo período de busca pelas últimas décadas, dirigiu-se a atenção, sobretudo, aos aspectos plásticos da pintura, e não tanto à imagem do Homem, à qual retornamos nos debates deste livro”. (“*Voprós o khudójestvennoi priródie portriéta ossóbena óstro stávítsia v nachi dni, kogdá, s odnoi storoní, mnóguie khudójestvennie tetchénia sovremiénnosti i nedávnevo prochlovo ne tólko po-nóvomu ponimáit rol izobrajénnia v iskússtve, no i tchasto v sviázi c étim gatóvi somnevátsia v sámoi vozmójnosti portriéta kak ossóbovo khudójestvennovo jánra, i kogdá, s drugói storoní, pósle dólgovo períoda iskáni posliédnikh dessiatiliéti, naprávlennikh ne stólko na tcheloviéka, skólko na viéchtch, iskússtvo, v ossóbennosti u nas, kak búdto snóva vozvrachcháetsia k izobrajéniu tcheloviéka*”). Cf. *Iskússtvo Portriéta: Sbórník Komíssi po Izuchéniu Filossófi Iskússtva (A Arte do Retrato: Coletânea do Grupo de Estudos de Filosofia da Arte)*, Moscou, Editora Estatal, 1927, p. 5.

¹⁵⁴ Cf. Aaron ZALKIND, “The Psychology of the Person of the Future”, in M. del JUNCO (org.), *Aleksandr Deineka (1899-1969): an Avant-Garde for the Proletariat*, op. cit., p. 372.

Analogamente, no I Congresso de Pedologia, de 1928, o pedologista M. Guelmont afirmou:

As bases da velha ordem social estão desaparecendo sob a enorme construção do socialismo. Uma nova vida socialista está sendo criada e uma transformação humana está ocorrendo. Os velhos hábitos proprietários e individualistas estão sendo erradicados, e uma atitude comunista em relação ao trabalho e à vida está sendo formada.¹⁵⁵

Tais declarações, que em 1928 ainda conviviam com a apologia da massificação e do trabalho uniforme,¹⁵⁶ foram ganhando terreno em 1929, com a campanha pela “emulação socialista”. Contudo, o “novo homem” proposto pelo regime não tinha nada de novo: a “atitude comunista em relação ao trabalho e à vida”, tal como a descreveu Guelmont, nada mais era do que a submissão irrestrita dos trabalhadores aos imperativos de acumulação demandados pelo regime.

Assim, Stálin atribuiu, em dezembro de 1929, as dificuldades do processo de “coletivização do campo” — i.e., a massiva resistência camponesa — à subjetividade individualista dos camponeses.¹⁵⁷ Nesse quadro histórico, a produção visual da AKhR, alinhando-se às afirmações do chefe, procurou opor, no campo simbólico, o camponês (individualista e atrasado) ao *kolkhoziano* (exemplo paradigmático do “novo homem” requerido pelo regime).

A fotografia veio a serviço da farsa. Após o início da chamada política de “coletivização das terras”, o governo contratou diversos fotógrafos para a produção de ensaios que pudessem propagandear os *kolkhozes* como lugares de alegria e de bem-estar.

¹⁵⁵ “*The foundations of the old social order are disappearing under the huge building of socialism. A new socialist life is being created and a human transformation is occurring. The old proprietary and individualistic habits are being eradicated and a communistic attitude towards work and life is being formed*”. M. GEL’MONT *apud* Hannah PROCTOR, *Revolutionary Thinking: A Theoretical History of Alexander Luria’s ‘Romantic Science’*, PhD diss., Birkbeck, University of London, 2016, p. 146.

¹⁵⁶ Em 1928, por exemplo, no mesmo Congresso de Pedologia em que Guelmont discursou sobre a erradicação dos “velhos hábitos proprietários e individualistas” que supostamente se processava na URSS, Bukhárin enfatizou a necessidade de o regime educar os trabalhadores de modo a massificá-los. Conforme o discurso de Bukhárin, realizado no evento referido: “Nós precisamos direcionar nossas forças não a tagarelices abstratas, mas a um esforço para produzir, no prazo mais curto, certo número de trabalhadores; máquinas qualificadas, especialmente educadas, as quais poderemos acionar imediatamente e colocar em funcionamento”. “*We need to direct our strength not into abstract chatter, but into an effort to produce a certain number of living workers in the shortest time frame; qualified, specially schooled machines that we can start up right away and set into motion*”). *Apud* H. PROCTOR, *Revolutionary Thinking...*, op. cit., p. 145.

¹⁵⁷ “Seria um erro pensar que tendo os *kolkhozes* já temos tudo o que é necessário para construir o socialismo. E seria erro maior ainda pensar que os *kolkhosianos*, pelo simples fato de o serem, converteram-se em socialistas. Não; para transformar o camponês em *kolkhosiano*, ainda é preciso trabalhar muito sobre ele, matar nele a psicologia individualista e fazer dele um autêntico trabalhador da sociedade socialista”. Cf. J. STÁLIN, “Sobre os Problemas da Política Agrária da URSS”, disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/stalin/1929/12/28.htm>.

Nesse sentido, algumas das imagens produzidas no campo por Anatóli Skurikhin (1900-1997), Arkadi Chichkin (1899-1985), Arkadi Chaikhet e Iván Chaguin (1904-1982), entre outros, foram publicadas no *Komsomolskaia Pravda* e na revista *URSS em Construção*,¹⁵⁸ fundada por Maksim Górkí (1868-1936).

A iconografia publicada nessas revistas enfatizava, em diálogo direto com as pinturas da AKhR, a representação do bem-estar, da fartura material das fazendas coletivas e do heroísmo associado ao trabalho dos *kolkhozianos* (Figs. A36-A37).



Fig. A36: Serguei Chimanski, *Colheita em Moldova*, c. 1930

¹⁵⁸ Em 1930, o escritor Maksim Górkí fundou a revista *URSS em Construção*, a qual deveria representar fotograficamente o desenvolvimento do I Plano Quinquenal. Segundo Górkí, a *URSS em construção* seria o correlato visual do periódico *Nossas Conquistas*, que relatava os processos da industrialização e da eliminação dos *kulacs*. Conforme o editorial do primeiro número da *URSS em construção*, traduzida do russo para o espanhol, o francês, o inglês e o alemão, o uso da fotografia permitiria uma compreensão mais fácil e persuasiva da construção do socialismo na URSS. Para mais informações a respeito da revista *URSS em Construção*, consultar Aya KAWAMURA, “La Création Collective Dans le Documentaire Soviétique: Photographie, Cinéma et ‘Correspondants-ouvriers’”, trad. François Albera, in *Revue d’histoire du cinema*, no. 63, Paris, Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma, 2011.



Fig. A37: Iván Chaguin, *Jovem Kolkhoziana*, 1931

1.3.4. Os artistas oriundos do construtivismo e o I Plano Quinquenal

1.3.4.1. A “doçura doentia”

Em 1927, os artistas e teóricos do grupo LEF se reorganizaram e editaram a revista *Novii Lef*, cujo último número datou de dezembro de 1928. Assim, em 1929, quando o regime iniciou a “grande virada”, a Frente de Esquerda das Artes não existia mais, e os seus antigos membros dedicavam-se a desenvolver outros projetos, menos articulados entre si. Diferentemente da AKhR, cuja adesão à “emulação socialista” e ao alegado projeto do regime de “coletivizar as terras” foi unívoca, a relação dos artistas oriundos do grupo LEF com o I Plano Quinquenal foi bem mais tensa, ambígua e contraditória, devendo ser analisada caso a caso.

Por um lado, é possível constatar que diversos textos publicados na *Novii Lef* em 1928 criticavam, no campo da representação visual, a abordagem pseudolírica e heroizante da AKhR com relação aos processos de trabalho e ao culto à personalidade.¹⁵⁹ Em 1929, quando a *Novii Lef* já não era mais editada, e os seus membros

¹⁵⁹ Diversos dos textos publicados em 1928 nas edições da *Novii Lef* criticavam a política de culto ao líder, assim como a reabilitação que a AKhR então realizava da pintura de retratos. Por exemplo, Tretiakóv criticou, em 1928, a forma-retrato (formulada tanto nos quadros da AKhR quanto nas fotografias oficialistas), escrevendo sobre as dificuldades de se retratar as pessoas, pois elas “geralmente escondem o seu eu real habitual, e se fazem fotografar parecendo especiais, heroicas”. Analogamente, Óssip Brik, no

encontravam-se empenhados em outras publicações e projetos, Óssip Brik (1888-1945) recuperou, no artigo “Não uma teoria, mas uma palavra de ordem”, a combatividade da noção de “encomenda social”, contrapondo-a às imposições efetuadas pelo regime aos artistas.¹⁶⁰

Analogamente, em 1928, alguns artistas oriundos do construtivismo formaram o grupo Outubro, que atualizou as críticas à AKhR. No “Programa da Seção de Fotografia do Grupo Outubro” (1930), por exemplo, lê-se: “Nós somos contra o tipo de arte da AKhR e a doçura interminavelmente doentia de seus sorrisos graciosos, chauvinismo sob a forma de chaminés, tediosos trabalhadores com foices, martelos e capacetes do Exército Vermelho [...]”.¹⁶¹

Por outro lado, uma espécie de transformação processou-se em parte das produções artísticas de antigos membros do LEF e de artistas próximos do grupo. É

artigo “Da Pintura à Fotografia”, de março de 1928, enfatizou a necessidade da elaboração de retratos coletivos, os quais, dialeticamente, poderiam contribuir para a investigação da psique individual. Desse modo, Brik defendeu, em oposição à pintura de retratos individuais, que “[...] uma pessoa só poderia ser compreendida e avaliada em relação a todas as outras pessoas”, pois “nós devemos prestar atenção não nas características individuais como tais, mas nos movimentos sociais e nas conexões que definem suas posições particulares”. Ródtchenko, alinhando-se a Brik, propôs a prática de fotografias seriais contra o que ele chamou de “retrato sintético”, que consistia no retrato de uma única pose, o qual acabava por idealizar a figura retratada por pretender sintetizá-la em uma única imagem. Para o debate sobre a prática do retrato na *Novii Lef*, consultar C. F. FIGUEIREDO, *Foto-grafia: O Debate na Frente de Esquerda das Artes*, dissertação de mestrado, orient. L. R. Martins, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola e Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, pp. 121-175. As citações de Tretiakov, Brik e Ródtchenko foram extraídas de *idem*, pp. 139;142.

¹⁶⁰ Em “Não uma teoria, mas uma palavra de ordem” (1929), Brik sistematizou em três pontos a noção de “encomenda social”: “1 – Não existem nem obras, nem escritores ‘universais’. A produção de um autor, um escritor, um artista é uma atividade em prol de uma determinada classe. Os escritores e artistas, para realizarem suas finalidades sociais, devem perceber claramente a encomenda social da classe, com a qual e para a qual trabalham. 2 – Não há inovação em geral. Em literatura e em arte, cada progresso é determinado pelo fato de que uma nova classe, com novas necessidades artísticas, entra em luta contra o gosto estético dominante. Apenas os inovadores que se encontram ligados a essa nova classe possuem validade social. Enquanto os inovadores que não são ligados a essa nova classe, permanecem anarquistas excêntricos, a serviço da classe dominante. 3 – A produção artístico-literária não se distingue em nada, pela sua natureza, de qualquer outra produção, e a sua autonomia é a autonomia de produtores no interior da luta de classes. As relações recíprocas entre produção e consumo de valores artísticos literários, nos limites dessa classe, não se distinguem das relações de produção e consumo que regem os outros produtos na vida dos homens”. *Apud* F. ALBERA, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, op. cit., pp. 180-181. Para uma contextualização do texto de Brik ante o aumento da censura e da repressão na URSS, ver C. F. FIGUEIREDO, “Uma Noiva Vermelha!”, in Michel SILVA (org.), *Revolução Russa: Passado e Presente*, Blumenau, Todas as Musas, 2017, pp. 51-83.

¹⁶¹ *Apud* C. F. FIGUEIREDO, *Foto-grafia: O Debate na Frente de Esquerda das Artes*, op. cit., p. 173. O grupo Outubro foi um grupo pluridisciplinar de artistas (composto por arquitetos, fotógrafos, pintores, cineastas e historiadores da arte), fundado em 1928 por artistas anteriormente ligados ao grupo LEF, como Eisenstein. Foram membros do grupo Outubro, também, o comunista alemão Alfred Kurella (1895-1975) e o muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957). O Outubro propagou, internacionalmente, o programa do movimento construtivista e produtivista russo. A respeito da formação do grupo e das atividades desenvolvidas por seus membros, ver F. ALBERA, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, op. cit., pp. 186-188.

possível notar, por exemplo, que Tretiakóv e Dziga Viértov (1896-1954) incorporaram, em suas produções artísticas, elementos da propaganda oficial a respeito dos *kolkhozes* e do processo de modernização acelerada na URSS.

1.3.4.2. Ambiguidades e tensões

Entre 1929 e 1931, Tretiakóv hospedou-se num *kolkhoz* chamado Farol Comunista. Lá, ele procurou desenvolver projetos com os *kolkhozianos*, como a elaboração de uma estação de rádio comunitária e a criação de salas de cinema. Além disso, Tretiakóv esperava pôr em prática o seu projeto de uma escrita “factográfica”, que pudesse narrar os processos em curso na fazenda de maneira objetiva e através de um trabalho coletivo de escrita.¹⁶²

Contudo, o descompasso entre as expectativas de Tretiakóv acerca dos *kolkhozes* e o estado de massacre subjetivo dos *kolkhozianos* foi flagrante. Conforme se pode constatar nas anotações de Tretiakóv, tais *kolkhozianos* se incomodaram com sua presença e não se interessaram por suas propostas de produção coletiva.¹⁶³ Uma das fotos tiradas por um fotógrafo anônimo captou o desconforto de um camponês ao posar ao lado de Tretiakóv (*Fig. A38*).

¹⁶² Em linhas gerais, a ideia de factografia (literalmente, “grafia dos fatos”) foi proposta por Tretiakóv em 1927, como um novo método de trabalho documental. Tal método preconizava a reestruturação da produção literária russa com base no abandono da forma romance (fundamentada no drama, na narrativa ficcional e no subjetivismo) em prol da organização dos materiais e da exposição do processo produtivo de objetos. Para a noção de factografia, ver S. TRETIAKOV, “The new Leo Tolstoy” [1927], in *October*, no. 118, Cambridge, MIT Press, 2006, pp. 45-50.

¹⁶³ Para diversos excertos do diário de Tretiakóv durante sua estadia no Farol Comunista, ver Maria GOUGH, “Radical Tourism: Sergei Tret’iakov at the Communist Lighthouse”, in *October*, no. 118, 2016, pp. 159-178.



Fig. A38: Serguei Tretiakóv no *kolkhoz* Farol Comunista, 1930

Na imagem, o escritor encontra-se entre dois trabalhadores da fazenda coletiva. Tretiakóv usa roupas brancas de veraneio, enquanto os trabalhadores usam roupas escuras. O trabalhador à esquerda, com os olhos sombreados, procura sorrir para a câmara. O trabalhador da direita, contudo, abaixa a cabeça, desconfortável, procurando fugir da lente e do gesto amigável de Tretiakóv, que parece querer ajeitar a boina do companheiro, para que ele apareça bem retratado.

Na fotografia referida, a estratificação de classe entre Tretiakóv e os *kolkhozianos* salta aos olhos. É possível afirmar que tal imagem funciona como índice da subjugação histórica dos camponeses, exemplificando o abismo social que separava as classes trabalhadoras da *intelligentsia*. Nesse sentido, a fotografia em questão revelava que tal abismo, próprio dos países periféricos e dependentes, não havia sido superado na URSS

dos anos 1930 — pelo contrário, encontrava-se em pleno vigor, sendo renovado pela sucessão de confiscos e pela política vertical do Partido.¹⁶⁴

Assim, os planos de Tretiakóv, centrados na investigação do modo de vida nos *kolkhozes* e no estímulo à auto-organização camponesa, chocaram-se com a realidade de disciplinamento e de sujeição experimentada pelos *kolkhozianos*. Nessa situação, Tretiakóv produziu um trabalho ambíguo. Como exemplo, pode-se mencionar uma fotomontagem intitulada *O Filho é a Favor do Kolkhoz, o Pai é Contra* (Fig. A39), em que Tretiakóv contrapôs a mentalidade e o modo de vida “atrasado” do camponês ao “novo homem” *kolkhoziano*, numa operação visual que ecoava as propagandas governamentais em favor da suposta coletivização. Na imagem — produzida por ele entre 1929 e 1930 e publicada na revista *Proletárskoe Foto*, em dezembro de 1931 —, vê-se a figura de um jovem que, em primeiro plano, encara o observador e, em segundo plano, a figura de um velho que parece lhe dar as costas.

¹⁶⁴ Conforme Maria Chehonadskih, a *intelligentsia* russa progressista elaborou distintos projetos para a superação da cisão entre as classes trabalhadoras e as classes dominantes. No artigo “The Comrades of the Past: The Soviet Enlightenment Between Negation and Affirmation,” (2017), a pesquisadora apontou que, desde 1918, Lênin defendeu um programa de “esclarecimento” para o proletariado russo, baseado numa espécie de expropriação pragmática, pelo proletariado, do “valor de uso” do conhecimento formulado pela burguesia, seja no campo da organização do trabalho, seja no campo artístico. Tal programa baseou-se na noção de que seria possível apropriar-se das formas de tais campos, e não necessariamente de seus conteúdos de classe. Assim, seria possível, por exemplo, um “*taylorismo* socialista”, que mantivesse intacta a divisão do trabalho *taylorista* e os processos de espoliação do trabalho, contanto que eles estivessem voltados para a construção do Estado soviético. Em contraposição, Bogdánov defendeu, no mesmo contexto, que a superação da cisão entre as classes trabalhadoras e a *intelligentsia* se daria pela reestruturação do trabalho e pelo fortalecimento de uma cultura fraterna da camaradagem. Para a noção de “esclarecimento”, defendida por Lênin, e a contraposição dessa noção com as posições defendidas por Bogdánov, ver M. CHEHONADSKIH, “The Comrades of the Past: The Soviet Enlightenment Between Negation and Affirmation,” in *Crisis & Critique*, no. 2, vol. 4, 2017, p. 99. Para a crítica de Rosa Luxemburgo à política “verticalista” de Lênin, ver a nota de rodapé número 11 do preâmbulo da presente tese. A respeito do abismo social entre as classes trabalhadoras e a *intelligentsia* nos países periféricos e dependentes, ver Neil DAVIDSON, *Desenvolvimento Desigual e Combinado: Modernidade, Modernismo e Revolução Permanente*, org. Luiz Renato Martins, São Paulo, Editora Unifesp, 2020.



Fig. A39: Serguei Tretiakóv, *O Filho é a Favor do Kolkhoz, o Pai é Contra*, 1929-1930

A antítese entre as duas personagens é evidente: o jovem está focado, é imberbe e veste um casaco da moda; o velho está desfocado, é barbudo, traça um pesado casaco de pele e carrega no ombro esquerdo uma espécie de saco, com o qual parece, metaforicamente, abandonar o caminho do progresso (em oposição ao filho, que adere à modernização e à “construção do socialismo”). Na imagem feita por Tretiakóv, o velho e o jovem possuíam um significado unívoco e traduziam, no contexto da chamada coletivização das terras, o discurso então vigente a respeito do “atraso” camponês *versus* a “modernidade” do *kolkhoziano* — formulado, mediante outras estratégias de representação, pela pintura da AKhR.¹⁶⁵

Pode-se notar uma contradição análoga em dois filmes de Dziga Viértov. Em *A Sexta Parte do Mundo* (1926), o cineasta explorou as mudanças e os impasses provocados pela modernização da URSS no modo de vida do operariado e do campesinato. Já em *O*

¹⁶⁵ No artigo “Radical Tourism: Sergei Tret’iakov at the Communist Lighthouse”, a pesquisadora Maria Gough, de Harvard, analisa as fotografias tiradas por Tretiakóv no *kolkhoz* referido, apontando para o caráter contraditório dessa produção visual, que oscilou entre o registro crítico do cotidiano no campo e de seus impasses, e a celebração acrítica da suposta “nova subjetividade” dos *kolkhozianos*. Assim, a autora argumenta que, se, por um lado, Tretiakóv registrou a precariedade do maquinário no *kolkhoz* e as dificuldades do trabalho no campo; por outro lado ele realizou, por exemplo, um ensaio fotográfico que narrou, em tom apoloético, as mudanças no modo de vida de uma camponesa pobre após ela aderir à fazenda coletiva. A respeito dessas contradições no trabalho fotográfico de Tretiakóv, ver M. GOUGH, “Radical Tourism: Sergei Tret’iakov at the Communist Lighthouse”, op. cit., pp. 168-174.

Décimo Primeiro Ano (1928), o que se observa é uma espécie de apologia monumentalizante da economia, correlata da “heroicização” do mundo do trabalho alentado pela AKhR.

A diferença entre os dois filmes é substantiva: se, em *A Sexta Parte do Mundo*, Viértov dedicou-se a registrar as interações entre as personagens e as transformações no modo de vida da população da URSS, já em *O Décimo Primeiro Ano*, o debate sobre o modo de vida praticamente inexistente, dando lugar à celebração acrítica do “avanço das forças produtivas”¹⁶⁶ e ao elogio do trabalho taylorizado, nos moldes defendidos por Lênin desde 1918.¹⁶⁷

¹⁶⁶ As disparidades entre o modo como Viértov representou os processos de trabalho em *A Sexta Parte do Mundo* (1926) e *O Décimo Primeiro Ano* (1928) são evidentes. Em uma das cenas de *A Sexta Parte do Mundo*, por exemplo, o cineasta registrou o trabalho de fiandeiras que, enquanto tecem, conversam, trocam olhares e riem. A montagem elaborada por Viértov consiste na alternância de tomadas, em *close-up*, do rosto das fiandeiras, com tomadas em que se vê, em detalhes, o trabalho que elas realizam. Diferentemente, em *O Décimo Primeiro Ano*, existe uma longa sequência sobre o trabalho de processamento de feno numa cooperativa rural em que os trabalhadores não interagem — eles não se falam e sequer se olham. Nessa cena, a ênfase recai sobre os movimentos sequenciais e ritmados dos camponeses, subsumidos ao ritmo da máquina que achata o feno (*Fig. A40*). O trabalho dos camponeses, filmados sobretudo à distância e enquadrados como um grande corpo coletivo, é comparado, mediante a montagem, com a atividade contínua da máquina que processa o feno. Desse modo, Viértov intercalou as cenas do processo de produção com o funcionamento da máquina. Cada camponês exerce com grande rigor e determinação a sua atividade — como uma engrenagem de um grande maquinário. Na cena, tal abordagem do trabalho não se resume às atividades voltadas à utilização das máquinas. No início da sequência, na qual Viértov estabelece o espaço da cooperativa rural, circundada por uma vila campesina, uma tomada apresenta duas camponesas sentadas no chão, cortando, repetidamente, cada uma com uma faca, o que parecem ser beterrabas. Elas não se olham nem se comunicam: antes, executam com destreza e rapidez o serviço, cujo resultado é reiterado pela câmera mediante várias tomadas da pilha de beterrabas cortadas. Nessa cena de *O Décimo Primeiro Ano*, as trabalhadoras são consumidas pela síncope vertiginosa do trabalho e pelo imperativo da produção de excedentes. Para uma análise detalhada das diferenças entre *A Sexta Parte do Mundo* e *O Décimo Primeiro Ano*, consultar T. M. VILLELA, *O Ocaso de Outubro: o Construtivismo Russo, a Oposição de Esquerda e a Reestruturação do Modo de Vida*, Orient.: L. R. Martins, PPGAV, ECA, USP, São Paulo, 2014, pp. 181-195.

¹⁶⁷ Para a relação entre a defesa do taylorismo feita por Lênin e a montagem cinematográfica de Viértov, consultar o estudo de R. LINHART, *Lênin, os Camponeses, Taylor*, op. cit. No texto, Linhart argumenta que, desde 1918, a retórica visual de Viértov foi impactada pelo processo de trabalho taylorista — fenômeno que, segundo Linhart, se radicalizou paulatinamente até o lançamento de *O Décimo Primeiro Ano*, em 1928. Ao analisar o roteiro do filme *Cáucaso Soviético* (1918), Linhart escreveu: “Dziga Viértov tira um excelente partido da redução [das imagens] ao elemento simples, tanto no que diz respeito ao homem, quanto aos objetos (sempre apresentados em movimento). Um camponês lubrifica um eixo de roda; um ferroviário lubrifica um eixo de locomotiva: é o mesmo gesto. Da mesma maneira, poder-se-á focalizar o maquinista e o mineiro em posição idêntica. [...] As serras mecânicas cortam lenha, as rodas do trem correm sobre os trilhos: mesmo movimento. A câmera filma ‘trabalho’, mas indiferenciado: ela não registra um trabalho concreto, determinado. [...] Esta decomposição extrema do trabalho, esta tentativa para focalizar sua unidade última e o princípio de normalização — gesto simples, fração de movimento, atividade tipo —, não será uma orientação idêntica à de Taylor?”. Cf. idem, p. 130-131.



Fig. A40: Fotogramas de *O Décimo Primeiro Ano*, dir. Dziga Viértov, 1928

Em 1928, o lefista Boris Arvátov afirmou que um setor de artistas “protoesquerdistas” (entre eles, Viértov) passara a fetichizar a representação de um “verdadeiro mujique” ou operário, traindo, assim, o programa do LEF, centrado na reestruturação do modo de vida.¹⁶⁸ Analogamente, Jacques Brunius (1906-1967), cineasta

¹⁶⁸ Em 1928, Boris Arvátov publicou, no terceiro número na *Novii Lef*, o texto “Plataforma cinematográfica”. Nele, Arvátov comentou o debate ocorrido em novembro de 1927 entre membros e colaboradores do LEF sobre a produção cinematográfica do grupo. Segundo o estenograma da reunião (publicado nos números 11 e 12 da revista), dela participaram: O. Brik, V. Jemtchújni, A. Lavinski, M. Matchavariáni, P. Neznamov, V. Pertsov, Tretiakóv, E. Chub, V. Chklóvski e L. Esakia. Arvátov avaliou o debate da forma como segue: “É preciso dizer [...] que o problema do objeto fílmico é mais amplo e mais difícil do que em sua interpretação indicada [no debate da *Novii Lef*]. A desgraça dos nossos revolucionários do cinema é seu fetichismo estético mal dissimulado. Afinal, quando os camaradas do ‘cine-olho’ esbravejam contra as ‘falsificações’, quando eles defendem ‘o mais verdadeiro’ e o material tal como ele é, eles incutem na sociedade um esteticismo novo e supérfluo, nos ensinando a apreciar um mujique ‘verdadeiro’ tal como se aprecia um ‘verdadeiro’ Cézanne [...]. A mais atual obsessão pela composição e pela filmagem é profundamente formalista, quase tal e qual como nos filmes de [Iákov] Protazánov [1881-1945] e de outros. Mais que isso: hoje em dia, encontra-se, a torto e a direito, a ‘admiração’ pela utilidade do objeto; então aqui a utilidade torna-se o seu próprio contrário, transformando-se [...] em uma categoria estetizante. Existem ‘produtivistas’ que estão convencidos de que a utilidade de uma ponte ferroviária, por exemplo, [...] pode ser assimilada mediante a contemplação, análoga à contemplação de uma pintura de cavalete que representa uma ponte. Para esses produtivistas, é estranha a ideia de que a estética do utilitário só pode ser compreendida no aproveitamento e no uso de um objeto [...]. A diferença social e de classe entre as obras de arte deve ser buscada não dentro delas, na produção imanentemente-artística, mas fora delas — nas formas de sua produção e consumo. [...] Sem negar a inevitabilidade de muitas formas de transição [para a produção fílmica], creio que os produtivistas consequentes — para se diferenciarem dos ‘protoesquerdistas’ — não devem se esquecer, nem por um momento, do seu programa máximo [a reestruturação das relações de produção], baseando-se nele sempre que for necessário situar um fato artístico”. Cf. B. ARVATOV, “Kino platforma”, in *Novii Lef* no. 3, 1928, pp. 35-36.

francês vinculado ao grupo Outubro, caracterizou, num texto de 1929, *O Décimo Primeiro Ano*, de Viértov, como uma “revoltante apologia do trabalho [isto é, da brutal extração de mais-valia]”.¹⁶⁹

1.3.5. As figuras sem rosto diante do “realismo heroico” e das estratégias da arte de esquerda

O trabalho artístico desenvolvido por Maliévitch e seu círculo entre 1928 e 1932 é, evidentemente, dispar das elaborações visuais efetuadas, no mesmo contexto, pela AKhR. Tal trabalho também se diferenciava da produção artística de oposição, como as pinturas de Tychler, Lutchichkin ou Nikritin.

Por um lado, é possível apontar que as imagens dos camponeses sem rosto contrapuseram-se aos signos mobilizados pela arte oficialista, que representavam *kolkhozes* idílicos, colheitas fartas e *kolkhozianos* determinados, que trabalhavam coletivamente (como se pode ver, por exemplo, nas *Figs. A41-A42*).



Da esquerda para a direita: Fig. A41: Zakhar Pitchúrgin, *A Fazenda Coletiva Trabalhando*, 1930; Fig. A42: Vera Korablióva, *Junte-se a Nós no Kolkhoz!*, 1930

¹⁶⁹ Apud F. ALBERA, “A Revolução Permanente de Dziga Vertov”, in *Crítica Marxista*, no. 48, 2019, pp. 49-50.

Nos quadros de Maliévitch e do grupo Realismo Pictórico Plástico, os camponeses são representados, sobretudo, como personagens isoladas. Mesmo quando são retratados em conjunto, como na obra *Colheita* (Fig. A2), os camponeses não interagem, apenas posicionam-se diante do espectador dos quadros como seres solitários. Ademais, em contraposição à fartura dos *kolkhozes* — representada, por exemplo, nas pinturas de Machkov (Figs. A34-A35) —, nos quadros em que Maliévitch representou um cenário rural, as plantações são apenas sugeridas pelas faixas de cor presentes no cenário.

Por outro lado, não é possível afirmar que as obras de Maliévitch e de seu círculo constituíram uma denúncia explícita da situação das classes trabalhadoras, tal como a realizada nos quadros de Tychler, Lutchichkin ou Nikritin. Nos quadros em que figuraram camponeses sem rosto, Maliévitch e o grupo Realismo Pictórico Plástico não elaboraram imagens gráficas da miséria dos camponeses, tal como Lutchichkin realizara, em 1927, na obra *Fome no Volga* (Fig. A19), por exemplo. Além disso, embora Maliévitch e o grupo Realismo Pictórico Plástico tenham compartilhado com Nikritin a figuração de personagens sem rosto, eles não pintaram figuras explicitamente angustiadas ou em situações insólitas (Figs. A28-A29), como Nikritin o fez.

Além disso, a produção visual de Maliévitch e do grupo Realismo Pictórico Plástico não se alinhava às tentativas de Ródtchenko de combater a fetichização dos líderes e da classe trabalhadora por meio da realização de fotografias seriadas;¹⁷⁰ ou da tentativa de Tretiakóv, em sua ida ao *kolkhoz* Farol Comunista (em 1929), de estimular processos coletivos de criação entre os camponeses. Na contramão dessas iniciativas, orientadas pela noção de “encomenda social”, Maliévitch e o grupo Realismo Pictórico Plástico “entrencharam-se” no campo da pintura, hipostasiando, de certa maneira, a “Arte” e o “Artista”.¹⁷¹

¹⁷⁰ A posição de Ródtchenko sobre a necessidade da fotografia seriada (que objetivaria explorar múltiplas dimensões da subjetividade das pessoas retratadas) contra o “retrato sintético” foi apresentada na nota de rodapé 159 deste capítulo. Sobre o assunto, consultar C. F. FIGUEIREDO, *Foto-grafia: O Debate na Frente de Esquerda das Artes*, op. cit., pp. 139-142.

¹⁷¹ Existem numerosos textos e documentos de época que expressam as tentativas de Maliévitch, entre o final dos anos 1920 e o início dos anos 1930, de combater tanto o “utilitarismo” dos construtivistas como a “arte imitativa” da AKhR em favor da “Arte verdadeira” e da “forma pura”. Tais posições estavam presentes no movimento suprematista desde o começo dos anos 1920, conforme detalhado no item “1.2.1.2. A derrota da arte de esquerda”, do presente capítulo. Em uma carta de 1932 destinada ao pintor Iván Kliún (1873-1943), por exemplo, Maliévitch, ao satirizar a política do Partido de subordinação dos artistas, defende uma espécie de especificidade dos “verdadeiros” artistas e da “verdadeira” arte. Na carta, Maliévitch satirizou a correspondência entre Marx e Engels, assinando como Marx. Ele escreveu: “Querido Engels! [...] O nosso erro foi que consideramos a Arte como decorrente da estrutura consciente das relações sociais, mas aconteceu que eles, os artistas, têm seu próprio relacionamento com estas relações, eles percebem tudo nas relações

Tal posição idealista distanciava-se das posições marxistas formuladas, por exemplo, por Tarabukin e por Arvátov, de que os objetos estéticos deveriam ser pensados em seus processos de produção e de circulação. Nesse sentido, é possível argumentar que, ao defenderem uma espécie de ipseidade da “Arte” e da pintura, Maliévitch e o grupo Realismo Pictórico Plástico travaram um combate circunscrito ao campo da linguagem e do processo pictórico. Todavia, em que consistiu tal combate?

1.3.5.1. *As novas formas*

Em linhas gerais, é possível situar a especificidade das pinturas produzidas pelo círculo de Maliévitch com base em algumas características, como a ausência de rosto nas personagens retratadas e o uso de suportes tradicionais. Além disso, pode-se observar a geometrização e a redução cromática como formas para a investigação dos níveis mais elementares e materiais da pintura. Essas duas características haviam sido propostas pelo movimento suprematista desde 1915 e foram reelaboradas nesses quadros de Maliévitch e de seu círculo.¹⁷² Existe, assim, uma espécie de tensão entre abstração e figuração nesses quadros.

De fato, estava em jogo, nessas pinturas de Maliévitch e do grupo Realismo Pictórico Plástico, uma espécie de atualização de aspectos do ideário suprematista. Entre 1928 e 1930, Maliévitch publicou 11 textos no jornal ucraniano *Nova Guenerátsia*, frutos das palestras que ele deu em Kiev nesses mesmos anos. Em tais textos, ele enfatizou a necessidade de o pintor centrar-se na produção de formas pictóricas que pudessem renovar a percepção do público. Nos artigos em questão, Maliévitch também defendeu que a “Nova Arte” deveria expor, na tela, o processo de trabalho com os materiais, de modo a não reproduzir o ilusionismo pictórico realizado pelos “realistas heroicos”, cuja prática, voltada à produção de figuras supostamente “realistas”, traduzia-se numa espécie

artísticas, enquanto pensamos que eles estão, efetivamente, expressando a nossa ideologia, quando eles não a entendem, não importa o quanto tentemos influenciá-los”. Cf. T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, *op.cit.*, p. 244.

¹⁷² Em 1915, Maliévitch propôs, com a pintura suprematista, estabelecer a unidade mínima a partir da qual a significação começa a ser produzida pelas operações perceptivo-cognitivas. A partir da redução cromática e das formas geométricas básicas, ele esperava estabelecer uma espécie de “grau zero” a partir do qual o significado era produzido pelo espectador. Para uma análise do ideário presente no *Manifesto do Suprematismo* (1915), ver M. CHLENOVA, “Abstraction: 1910-1925”, in *October*, no. 143, 2013.

de fetichismo ingênuo sobre a pintura, como se ela fosse capaz de reproduzir com verossimilhança a realidade e de positivá-la.¹⁷³

Tais ideias estavam em consonância com as posições do seu amigo e proeminente formalista russo Roman Jakobson (1896-1982), que republicou, em 1927, um texto originalmente de 1921 chamado “Sobre o Realismo na Arte”. No artigo, publicado também no *Nova Guenerátsia*, Jakobson apontou para o caráter histórico do conceito de realismo e recuperou a teoria sobre o estranhamento de Viktor Chklóvski (1893-1984), a qual animara a produção dos artistas de esquerda na URSS desde 1918.¹⁷⁴ Assim, em sintonia com Chklóvski, Jakobson escreveu que “o artista-inovador deve impor uma nova forma à nossa percepção se quisermos detectar, em determinado objeto, as características que não foram percebidas no dia anterior”.¹⁷⁵

O estranhamento, tal como descrito por Jakobson, está presente, por exemplo, em *Torso de uma Mulher (Fig. A31)*, de Maliévitch. No quadro em questão, o pintor produziu visualmente uma leve assimetria entre as faixas que compõem o cenário. Por exemplo, a faixa amarela é mais grossa de um lado do que de outro e está levemente inclinada na parte à esquerda da personagem. Assim, a aparente simetria proporcionada pelo corte que a figura humana, centralizada, opera na obra, revela-se mais complexa e evoca certo dinamismo do campo e das cores do cenário, que se contrapõe à rigidez da personagem retratada.

Tomadas individualmente, as faixas horizontais que compõem o cenário parecem, num primeiro olhar, monocromáticas. Porém, na medida em que se analisa a obra, torna-se perceptível que, em cada uma das faixas de cor, existe uma multiplicidade de tons. Assim, na faixa branca, localizada à altura do pescoço da personagem, à direita, vemos

¹⁷³ Para uma síntese dos artigos publicados por Maliévitch na revista *Nova Guenerátsia*, ver M. CHLENOVA, “Abstraction: 1910-1925”, op. cit., pp. 22-23. Esses artigos de Maliévitch foram compilados em K. MALIÉVITCH, *Essays on Art (1928-1933)*, vol. 2, trad. Xenia Glowacki e Arnold McMillin, Copenhagen, Borgens Forlag, 1968.

¹⁷⁴ A noção de estranhamento (*ostraniénie*) foi elaborada pelo teórico formalista e membro do grupo LEF Viktor Chklóvski, em 1917. Segundo Chklóvski: “Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que, uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático [...]. E eis que, para devolver a sensação da vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização [do estranhamento] dos objetos [...]”. Cf. Victor CHKLOVSKI, *A Arte como Procedimento*, in Boris SCHNAIDERMAN (org.), *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1970, p. 39.

¹⁷⁵ “The artist-innovator must impose a new form upon our perceptions, if we are to detect in a given thing those traits which went unnoticed the day before”. Cf. Roman JAKOBSON, “On Realism in Art”, in *Language in Literature*, Londres, Cambridge University Press, 1987, p. 21.

como um tom de rosa “suja” o que até então parecia apenas branco. Analogamente, em toda a extensão da faixa verde, existem sutis pinceladas amarelas, as quais se desenvolvem abruptamente em diversas direções (*Fig. A43*). Do mesmo modo, o tronco da personagem foi pintado com diversos tons de azul, sendo evidente um tom de azul mais escuro localizado abaixo da altura do coração. É possível observar a tela sem tinta no contorno do corpo e entre uma faixa e outra (*Fig. A45*).

Além disso, é possível perceber que diversas das formas figuradas por Maliévitch não remetem a nenhum objetivo identificável. Na área média da pintura, Maliévitch apenas insinua a existência de objetos, sem particularizá-los. Assim, no canto médio esquerdo do quadro, existem seis discretas pinceladas roxas, diagonais, intercaladas a volumosas pinceladas brancas (*Fig. A44*). Do mesmo modo, à direita, a junção entre o que poderiam ser um cenário campesino e o céu é realizada por um leve traçado escuro.



Fig. A43-A44: K. Maliévitch, Detalhes de *Torso de uma Mulher* (*Fig. A31*)



Fig. A45: K. Maliévitch, Detalhe de *Torso de uma Mulher* (Fig. A31)

Pode-se afirmar, assim, que a construção da imagem em *Torso de uma Mulher* foi o resultado de um trabalho reflexivo e estratégico realizado por Maliévitch. Os procedimentos pictóricos referidos — como a seriação das pinceladas, a multiplicidade de tons que colorem as formas geométricas pintadas e a tensão entre abstração e figuração — repetem-se nas demais pinturas em que Maliévitch representou personagens sem rosto. Assim, em contraste com o caráter “imitativo” das obras da AKhR, Maliévitch objetivou, nesses quadros, a explicitação do processo produtivo da imagem e a formulação de figuras que fossem, relativamente, não objetivas.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Em um ensaio de 1928, intitulado “Uma Análise da Arte Imitativa e da Arte Nova (Paul Cézanne)”, Maliévitch definiu a “arte imitativa” em oposição à “Nova Arte”. Segundo ele, a arte imitativa seria aquela em que é possível observar a representação de temas e de gêneros definidos, como personagens individualizados, paisagens, cenas bíblicas etc. Em oposição, a “Nova Arte” se caracterizaria pelo seu caráter não objetivo e centrado no trabalho com a matéria pictórica, em que é possível perceber, no máximo, indicações de objetos ou de fragmentos de objetos, sendo impossível defini-los claramente. No ensaio, Maliévitch alinha-se aos pintores da “Nova Arte” (como, segundo ele, Cézanne, Picasso e Braque) contra os pintores “acadêmicos” da “Arte Imitativa” (como aqueles ligados à AKhR). Para o texto do pintor, ver K. MALIÉVITCH, “An Analysis of New and Imitative Art (Paul Cezanne)”, in *Essays on art (1928-1933)*, op. cit., pp. 19-30.

1.3.5.2. A adesão ética

A recuperação de aspectos do ideário suprematista nos quadros dos camponeses sem rosto não se restringiu aos procedimentos de geometrização e de redução cromática. Tal recuperação envolveu, também, uma espécie de resgate de elementos da cultura e da religiosidade popular. Conforme apontou Marie Gasper-Hulvat, a geometrização presente nas figuras sem rosto remetia às peças produzidas pelos camponeses, como os jogos de tabuleiro e os brinquedos feitos de madeira.¹⁷⁷

Além disso, os quadros das figuras sem rosto atualizaram a referência, já presente na produção de Malévitch desde, pelo menos, 1915, aos ícones ortodoxos.¹⁷⁸ Alguns dos quadros dos camponeses sem rosto pintados por Malévitch e seus ex-alunos compartilhavam com os ícones do século XV e XVI a “[...] representação de objetos de faces planas e arestas retilíneas”,¹⁷⁹ assim como a indeterminação dos cenários, a pose frontal das personagens e a coloração atípica dos objetos (conforme se pode verificar na *Fig. A46*).

¹⁷⁷ Para uma aproximação entre a geometrização presente nos quadros de camponeses sem rosto de Malévitch e os jogos de tabuleiro feitos pelos camponeses, consultar M. GASPER-HULVAT, “Proletarian credibility? Malévitch’s russian peasant paintings during the First Five-Year Plan”, op. cit., pp. 15-24.

¹⁷⁸ Em 1915, na *Exibição 0.10*, em Petrogrado, Malévitch exibiu o *Quadrado Negro* (1913) no canto superior da parede, próximo ao teto, lugar reservado, na casa dos camponeses, aos ícones. Na ocasião, ele declarou que exibiu um “[...] ícone do seu tempo”. Cf. I. VAKAR, “New Information Concerning The Black Square”, in C. LODDER (org.), *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, op. cit., p. 13.

¹⁷⁹ Cf. Pável FLORIÊNSKI, *A Perspectiva Inversa*, trad. Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko, São Paulo, Editora 34, 2012, p. 18. Nesse ensaio, escrito em 1919, o matemático e historiador da arte Pável Floriênski (1882-1937) discutiu e analisou a pintura de ícones russos, destacando os procedimentos típicos dessa forma pictórica, como o uso da perspectiva inversa, o policentrismo na construção das imagens, as cores brilhantes e a coloração atípica dos objetos, que visavam atribuir ênfase à dimensão sagrada das figuras retratadas. O texto de Floriênski foi debatido por membros do grupo LEF, como Ródtchenko e Maiakóvski. Floriênski foi exilado em 1928, considerado um elemento “socialmente perigoso”, sendo fuzilado pelo regime em 1937.

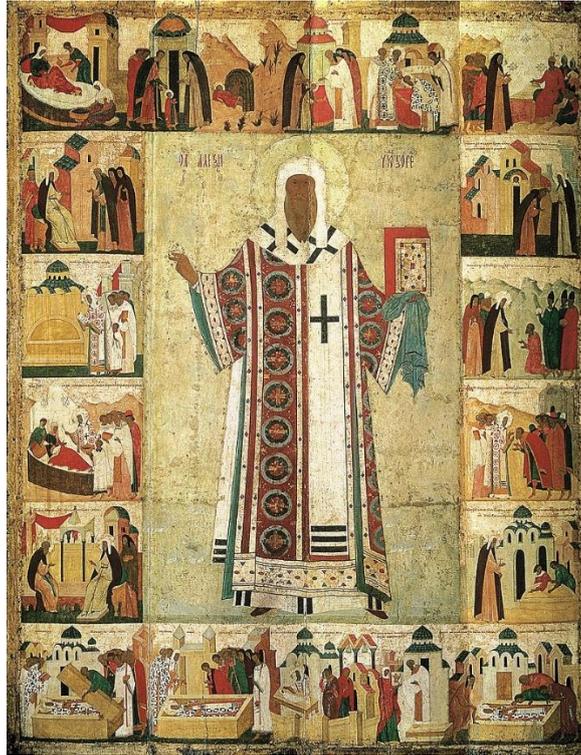


Fig. A46: Dionissi, *O Metropolita Aliéksi*, c. 1500, têmpera sobre madeira, 197 x 152 cm, Galeria Tretiakov, Moscou

Em diversos esboços feitos por Maliévitch entre 1928 e 1932, é possível ver a presença de elementos religiosos. No desenho *Místico* (Fig. A47), por exemplo, Maliévitch estampou, na cabeça e nas palmas das mãos de uma figura sem rosto, cruzes ortodoxas. Já em *Três Figuras Suprematistas* (Fig. A48), a personagem central da composição possui uma cruz em seu rosto.

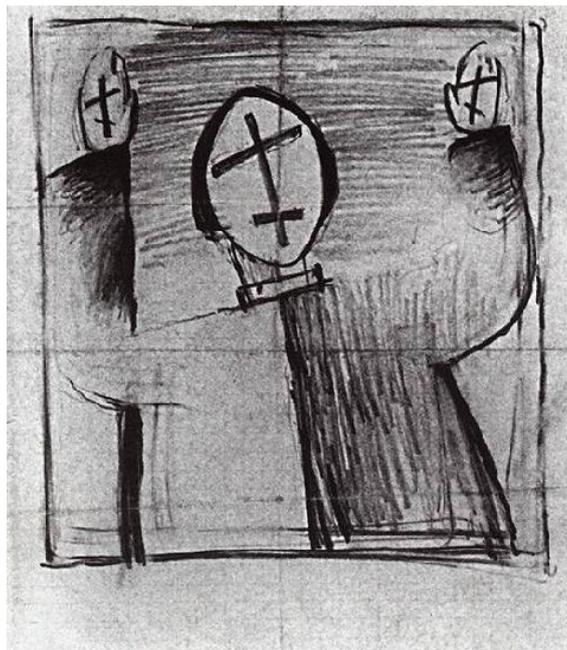


Fig. A47: K. Maliévitch, *Místico*, c. 1930, giz sobre papel, 27 x 24,5 cm, Coleção Particular

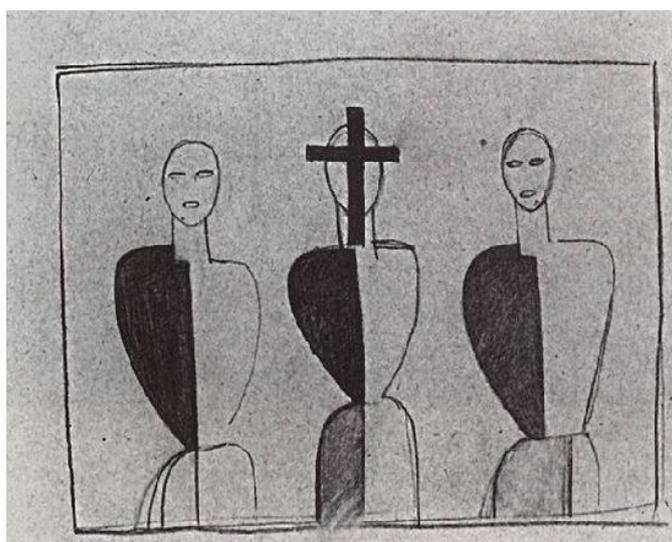


Fig. A48: K. Maliévitch, *Três Figuras Suprematistas*, c. 1930, grafite sobre papel, 17,8 x 22 cm, Coleção Particular

Em sua *Autobiografia*, de 1933, Maliévitch enfatizou a importância dos ícones para a sua pintura e para a sua compreensão da cultura camponesa, escrevendo que, por meio dos ícones, ele pôde “[...] entender a arte emocional dos camponeses”.¹⁸⁰ Assim, ao transpor elementos da pintura de ícones para os seus quadros dos camponeses sem rosto,

¹⁸⁰ Cf. T. MIKHENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, *op.cit.*, p. 36.

Maliévitch e seus ex-alunos atualizaram esse aspecto “emocional” da cultura camponesa, transformando os camponeses, de certo modo, em mártires ou figuras sacras.

Nesse sentido, embora tais obras não refiram diretamente o processo em curso de destruição das aldeias camponesas ou os desdobramentos desse processo (como a resistência a tal destruição), é possível afirmar que, nas imagens em questão, transparece uma espécie de adesão ética e existencial aos camponeses, que eram perseguidos pelo regime. A identificação imaginária e a idealização de Maliévitch com o campesinato transparece na sua *Autobiografia*. Nela, o pintor narra como, quando criança, preferia ser amigo das crianças camponesas, pensando que elas eram “[...] sempre livres, vivendo como queriam no campo”. Além disso, Maliévitch escreveu, nesse texto, que admirava os camponeses, e associava o trabalho pictórico com o trabalho no plantio.¹⁸¹

Assim, Maliévitch adotou uma perspectiva subjetivista e de fundo místico ao figurar suas personagens sem rosto. Nessas obras, existe uma espécie de unidade metafísica que vincula os camponeses ao cenário, ecoando, assim, a religiosidade popular a respeito do vínculo dos camponeses à terra. É possível notar, inclusive, que, a partir de 1930 — quando o regime intensificou as deportações, as execuções e as prisões dos camponeses que então resistiam à adesão aos *kolkhozes* —,¹⁸² o pintor passou a associar suas obras a um estado de melancolia e de angústia.

Num dos quadros, pintado no início dos anos 1930 (*Fig. A49*), uma camponesa apresentava, no lugar do rosto, um pentágono preto irregular que se assemelhava a um

¹⁸¹ Cf. T. MIKHENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, *op.cit.*, pp. 17-20.

¹⁸² O aumento no número de execuções, de deportações e de prisões dos camponeses fez com que a resistência camponesa aumentasse. Durante o ano de 1930, por exemplo, o governo registrou cerca de 13.000 greves camponesas contra o sistema dos *kolkhozes*, das quais participaram mais de dois milhões de pessoas. Numa carta “estritamente confidencial”, de 20 de fevereiro de 1930, endereçada ao presidente da Comissão Central de Controle do governo, S. Ordjonikidze relatou, sobre o processo de formação dos *kolkhozes*, que: “Em algumas aldeias, a multidão de amotinados [contrários à formação de *kolkhozes*] excedeu 2 mil pessoas. Uma parcela dessas manifestações foi explicitamente insurrecional” (“*Dans certain villages, la foule des émeutiers dépassait deux mille personnes. Une partie de ces manifestations avait un caractère ouvertement insurrectionnel*”). Cf. Gaël MOULLEC; Nicolas WERTH (orgs.), *Rapports Secrets Soviétiques: La Société Russe Dans Les Documents Confidentiels*, Paris, Gallimard, 1994, p. 118. O opositor de esquerda Victor Serge (1890-1947) relatou que, em alguns casos, aldeias inteiras, consideradas pelo governo como “aldeias de *kulacs*”, foram deportadas. Os procedimentos para a eliminação dos *kulacs* foram tão violentos que até mesmo Stálin publicou no periódico oficial *Pravda*, em 2 de março de 1930, o artigo “A vertigem do sucesso”, no qual denunciava parte dos “excessos” cometidos pelo Exército Vermelho. Para a análise do artigo de Stálin referido, ver Pierre BROUÉ, *El Partido Bolchevique*, *op. cit.*, p. 207. Para as estimativas a respeito das greves camponesas de 1930, ver L. VIOLA, *Peasant Rebels under Stálin*, *op. cit.*, p. 4.

caixão. As mãos e as pernas da figura também eram negras, assim como a cabeça, de modo que seu corpo parece ser “lançado” para o fundo da imagem.

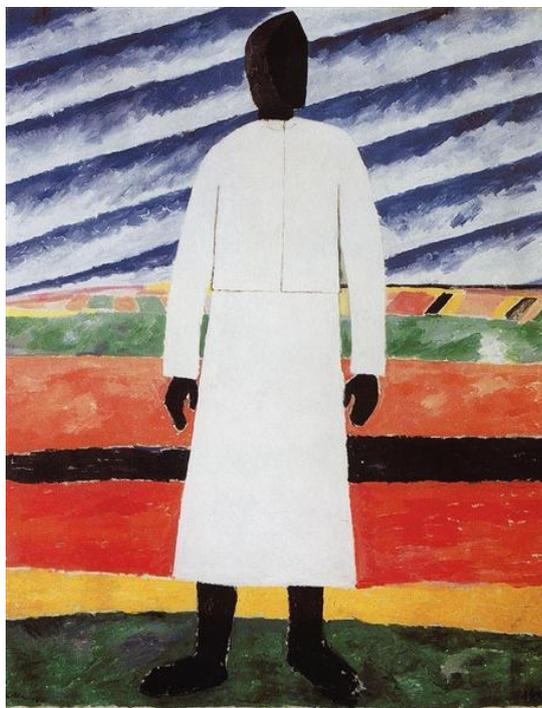


Fig. A49: K. Maliévitch, *Camponesa*, c. 1930, óleo sobre tela, 98,5 x 80 cm, Museu Russo, São Petersburgo

Em outro quadro do período, intitulado *Sensação de Perigo* (Fig. A50), Maliévitch retratou um camponês descalço e sem face, que parece correr. A cena é ambientada no campo. Atrás da personagem, existe uma grande cruz vermelha e, ao fundo duas construções e uma cruz branca e vermelha. A mão esquerda da figura, apenas esboçada pelo pintor, foi pintada com a mesma tonalidade azul do céu, confundindo-se com ele. Analogamente, a calça da personagem parece se decompor, misturando-se ao céu e às manchas rosas que tingem o solo. O rosto do camponês também parece se desintegrar, sendo apenas esboçado por Maliévitch.

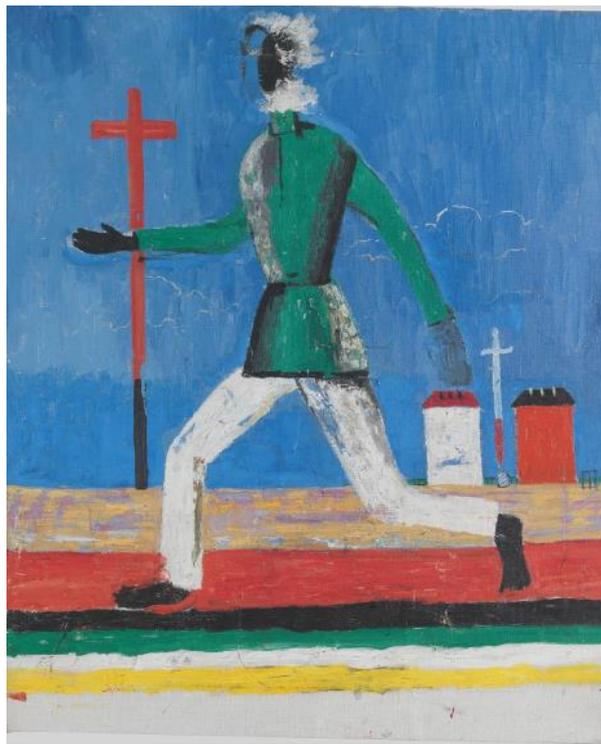


Fig. A50: K. Maliévitch, *Sensação de Perigo*, c. 1930, óleo sobre tela, 79 x 65 cm, Centro Pompidou, Paris

Em outra obra, de 1932, o pintor vinculou diretamente uma figura sem rosto a um estado de desolação geral, escrevendo no verso do quadro *Premonição Complexa: Torso com uma Camisa Amarela* (Fig. A51) que o quadro “amalgamou diversos elementos, como a sensação de vazio, de solidão e de falta de esperança na vida, que tinham lugar em 1913, em Kunzevo”.¹⁸³ Além do procedimento de referência ao passado, já estabelecido por Maliévitch na datação falsa de algumas das suas obras do período, a menção ao passado feita no verso da obra em questão coincidia, também, com as críticas de diversos segmentos camponeses, os quais comparavam Stálin aos czares e a situação dos *kolkhozianos* àquela dos servos do século XIX.

¹⁸³ M. CHLENOVA, *On display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928-1933*, PhD diss., Columbia University, 2010, p. 241.



Fig. A51: K. Maliévitch, *Premonição Complexa: Torso com uma Camisa Amarela*, 1932, óleo sobre tela, 79 x 99 cm, Museu Russo, São Petersburgo. No verso do quadro, lê-se: “A obra amalgamou diversos elementos, como a sensação de vazio, de solidão e de falta de esperança na vida, que tinham lugar em 1913, em Kunzevo”

Em 1929, Maliévitch expôs, pela primeira vez, alguns quadros de camponeses sem rosto. Durante essa mostra realizada na Galeria Tretiakov, que era uma retrospectiva individual de seu trabalho, o pintor escreveu à sua esposa que “[os organizadores da mostra] trouxeram um grupo de camponeses para uma visita guiada à minha exposição e, para a surpresa deles [dos organizadores], o grupo disse que as minhas pinturas eram incríveis e que eles as adoraram”.¹⁸⁴ De que maneira, porém, tais obras foram recebidas pelo regime?

1.3.6. “Os Bródskis vão declarar que nós somos *kulacs*”

No início de 1930, Maliévitch, ironizando a arbitrariedade dos processos repressivos instaurados e relacionando-os ao mundo artístico, escreveu a seu amigo Kirill Chutko, membro do Comitê Central do Partido Comunista. “Logo”, afirmou Maliévitch

¹⁸⁴ Cf. T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism, vol. 1*, op. cit., p. 249.

ao amigo, “os Bródskis [Moisei (1896-1944) e Isaac Bródski (1884-1939), artistas da AKhR] vão declarar que nós [Maliévitch e seu círculo] somos *kulacs*”.¹⁸⁵

Poucos meses depois, Maliévitch sofreu os efeitos do ímpeto punitivo mobilizado pelo Estado, sendo preso em setembro de 1930 sob a acusação de que ele era um espião a serviço da Alemanha. Maliévitch ficou preso por três meses, foi demitido do Instituto Estatal de História da Arte e só foi solto após assinar uma declaração escrita, em que ele reafirmou o seu compromisso com o governo da URSS, negando qualquer envolvimento com “correntes artísticas burguesas” na sua viagem à Alemanha.¹⁸⁶

A resposta de Maliévitch, contudo, foi elaborada em outros termos. Se entre 1928 e 1929 ele havia produzido oito quadros nos quais pintara figuras sem rosto, já entre 1930 e 1931 Maliévitch pintou ou desenhou ao menos 21 figuras geometrizadas sem rosto, dentre as quais 12 das personagens eram camponesas.

O governo reagiu às elaborações simbólicas que divergiram do discurso oficial, ridicularizando as figuras sem rosto em 1931, na exposição *A Arte da Época do Imperialismo*, ocorrida no Museu Russo, em Moscou. Na mostra, o quadro *Atletas* (Fig. A52), de Maliévitch, foi exibido ao lado de uma silhueta geometrizada de um burguês. Acima desse quadro, os organizadores da mostra colocaram a seguinte citação de Lênin: “Como uma visão de mundo, o anarquismo é a ideologia burguesa explicitada” (Fig. A53).¹⁸⁷

¹⁸⁵ Apud S. BUCK-MORSS, *Mundo de Sonho e Catástrofe*, op. cit., p. 342.

¹⁸⁶ Em seu testemunho, Maliévitch escreveu: “Nenhuma tentativa da parte de figuras artísticas de tendências burguesas para me atrair para o seu campo teve lugar, e não poderiam ter tido lugar, pois sou conhecido por minhas crenças e visões sobre a arte nos meus 35 anos de trabalho. Desde os primeiros dias da Revolução, tenho trabalhado pelo bem da arte soviética, num momento em que parte dos elementos reacionários, durante o período da Revolução, virou as costas para o trabalho”. (“No attempts on the part of art figures of bourgeois tendencies to lure me into their camp took place, and could not take place, since I am known for my beliefs and views on art in my thirty-five years of work. From the first days of the Revolution, I have worked for the sake of Soviet art, at a time when part of the reactionary element during the period of the Revolution turned away from work”). Cf. T. N. MIKHLENKO; I. A. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, op. cit., p. 567.

¹⁸⁷ As informações sobre a exposição *A Arte da Época do Imperialismo* foram extraídas de M. CHLENOVA, *On display...*, op. cit., p. 178.



Fig. A52: K. Maliévitch, *Atletas*, c. 1931, óleo sobre tela, 142 x 164 cm, Museu Russo, São Petersburgo



Fig. A53: Exposição *A Arte da Época do Imperialismo* (1931). No escrito superior, lê-se: “Como uma visão de mundo, o anarquismo é a ideologia burguesa explicitada [Lênin]”

No mesmo ano dessa exibição, o regime investiu também contra os artistas da OBERIU, próximos de Maliévitch e dos seus ex-alunos. Assim, em dezembro de 1931, Daniil Kharms e Aleksandr Vvediénski (poeta que também era membro do grupo

OBERIU) foram presos e acusados, com os seus versos, de desviar “[...] o povo da construção do socialismo”.¹⁸⁸

1.3.7. Repressão e reestruturação ideológica

1.3.7.1. “Os cartazes nos parecem repugnantes”

A repressão do regime contra os artistas de oposição desenvolveu-se em paralelo ao processo de radicalização da resistência operária e camponesa — cujos protestos se generalizaram a partir de 1930. As atividades de resistência consistiam, em síntese, no boicote às metas de produtividade estipuladas pelo governo, na ameaça aos membros das brigadas de choque (que, em alguns casos, foram assassinados)¹⁸⁹ e em processos massivos de greve, radicalizados até se transformarem em verdadeiros focos de guerra civil.¹⁹⁰ Em alguns casos, os operários grevistas se posicionaram, inclusive, contra o terror operado pelo regime nos *kolkhozes*.¹⁹¹

¹⁸⁸ Cf. Neil CORNWELL (ed.), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, Londres, Palgrave Macmillan, 1991, p. 7. Para mais informações sobre o grupo OBERIU, consultar o item “1.3.2. A ‘grande virada’ para Maliévitch e o grupo Realismo Pictórico Plástico”, no presente capítulo.

¹⁸⁹ Duas jovens da Komsomol, que haviam organizado uma brigada de choque na fábrica Iakovlevskoe, foram, por exemplo, ameaçadas pelos trabalhadores da fábrica mediante o seguinte bilhete: “Vocês estão [...] infernizando a todos por conta da competição. Vocês estão minando nosso trabalho [...] e, por causa de vocês, eles estão nos pressionando como nos velhos tempos. Pedimos que vocês não façam isso e que renunciem à brigada. [...] E, se não o fizerem, então nós tentaremos [...] impedir vocês e [...] esmagaremos a sua brigada [de choque]. [...] Muitos estão sendo atormentados por causa de vocês. Se vocês não desistirem, então será ruim para vocês, nós vamos esmagar as suas caras ou nós as mataremos [...]”. (“*You’re [...] kicking up a hell of a row on account of competition. You’re undermining our work [...] and because of you they’re pressing us like in the old days. We ask you not to do this and to renounce the brigade [...] And if you don’t, then we’ll try [...] to hinder you and [...] smash your brigade [...] Many are being tormented because of you. If you don’t give it up, then it’ll be bad for you and your mug’ll be smashed or we’ll kill you [...]*”). Apud J. ROSSMAN, *Worker Resistance under Stalin...*, op. cit., p. 130.

¹⁹⁰ Nos relatos do levante de Vichuga, em abril de 1932, o presidente do Comitê Soviético relatou que os “[...] violentos confrontos entre os grevistas e a polícia geraram um colapso inédito da autoridade. Por um momento terrível, não existiu poder soviético em Vichuga”. (“*The violent clash between strikers and the police generated an unprecedented collapse of authority. For a terrifying moment there was no Soviet power in Vichuga*”). Apud *idem*, p. 218. De acordo com o professor Jeffrey Rossman, da Universidade de Virgínia, é possível constatar, ainda, que, os trabalhadores de diversas regiões formaram uma espécie de rede política de intercâmbios, na qual trabalhadores de outros lugares iam a Vichuga para aprender a protestar. Ver *idem*, p. 224.

¹⁹¹ Em uma carta escrita em março de 1930, endereçada a Stálin, 50 operários da fábrica Krásni Putílovets (localizada em Leningrado, onde Maliévitch então vivia) criticaram o terror e a perseguição imposta pelo regime contra os camponeses. A carta apontava que o rótulo de *kulac* era empregado indistintamente pelos agentes partidários com o fim exclusivo de punir todos os camponeses, que eram vigiados e mantidos em celas “como animais selvagens”. No texto, os 50 operários afirmavam existir um paralelismo entre a degradação da vida camponesa e o terror a que os camponeses foram submetidos com a deterioração do modo de vida operário e a perseguição a que os trabalhadores, de modo geral, estavam subordinados. Para a carta referida, ver Lewis SIEGELBAUM; Andrei SOKOLOV (orgs.), *Stalinism as a Way of Life*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 44-45.

Um ano depois da exposição *A Arte da Época do Imperialismo*, em que o governo ridicularizou as pinturas de Maliévitch, o regime aniquilou a resistência operária e camponesa. Assim, em abril de 1932, sob o comando de Viatcheslav Mólotov (1890-1986), as forças militares prenderam ou assassinaram os líderes das greves. Após o massacre, o Comitê Central do Partido discutiu que a alta mobilização popular, expressa nos levantes operários e camponeses, impôs a necessidade da construção de formas mais efetivas de controle e de disciplinamento da força de trabalho.

Também em abril de 1932, o governo produziu um balanço confidencial sobre os movimentos grevistas, afirmando:

Os eventos que ocorreram em [...] Vichuga e Teikovo [...] do sétimo ao décimo sexto dia de abril — a greve dos trabalhadores, os impiedosos espancamentos da polícia civil, os raids sobre o OGPU e o [...] comitê distrital do partido, a organização de uma “marcha da fome” a Ivanovo, o esforço para exercer influência sobre o campo (o êxodo das fazendas coletivas), a quebra dos teares, o corte da urdidura, o espancamento impiedoso, com lançadeiras, dos trabalhadores que continuaram a trabalhar — revelaram vividamente a alienação da organização do partido ante as massas trabalhadoras e as carências mais sérias de atendimento sociocultural e político aos trabalhadores, que foram exploradas em manifestações públicas por elementos antissoviéticos.¹⁹²

Assim, do ponto de vista do regime, impunha-se a necessidade de campanhas que pudessem sanar a “[...] alienação da organização do partido ante as massas trabalhadoras”.¹⁹³ No campo da propaganda e da liquidação do combate ideológico, uma das primeiras medidas tomadas, já em abril de 1932 (mesmo mês da repressão às greves),

¹⁹² “The events that took place in [...] Vichuga and Teikovo [...] from the seventh to the sixteenth of April — the strike by workers, the merciless beating of the civil police, the raid on the OGPU and the [...] district party committee, the organization of a “hunger march” to Ivanovo, the effort to exert influence on the countryside (the exodus from collective farms), the breaking of looms, the cutting of warp, the merciless beating, with shuttles, of the workers who continued to work — have graphically disclosed the alienation of the party organization from the laboring masses and the most serious shortcomings in the sociocultural and political servicing of the workers, which were exploited in public demonstrations by anti-Soviet elements”. Cf. J. ROSSMAN, *Workers Resistance under Stalin...*, op. cit., p. 231.

¹⁹³ A análise dos documentos referentes às insurreições operárias de 1932 revela o profundo descrédito da propaganda do governo nos meios operários. Em uma carta de 1932 endereçada à Nadiéjda Krúpskaia, por exemplo, um grupo de trabalhadoras pertencentes a uma brigada de choque da fábrica Gus-Khrustal’nyi relatou: “Houve um tempo em que nos regozijávamos com os cartazes [do Partido] e os pendurávamos nas paredes, quando frequentávamos as assembleias; mas agora nos opomos a ir às assembleias, e seus cartazes nos parecem repugnantes” (“There was a time when we rejoiced in [the party’s] posters and ourselves hung them up, when we attended assemblies, but now we oppose going to [assemblies] and their posters are repugnant to us”). Até mesmo membros de base do Partido declararam seu repúdio à propaganda oficial. Conforme declarou o militante Novikov da cooperativa Teikovo: “Eu discordo da política do Comitê Central do Partido. O Partido tenta te impor que uma parede branca é preta, [mas] eu vejo que ela é branca e ninguém me convencerá do contrário” (“I disagree with the policy of the Central Party Committee. The party drubs into you that a white wall is black, [but] I see that it’s white and nobody will convince me otherwise”). Cf. J. ROSSMAN, *Worker Resistance under Stalin...*, op. cit., p. 173. Para mais críticas dos trabalhadores contra a propaganda do regime, ver *idem*, p. 174.

foi o decreto do Comitê Central do Partido que, sob o pretexto ambíguo de reorganizar e dinamizar a produção literária do país, proibiu todas as correntes artísticas na URSS, liquidando, assim, a auto-organização dos artistas.

A medida, inicialmente voltada para o campo literário e para a extinção da *Rossískaia Assotsiátsia Proletárskikh Pissátelei* – RAPP [Associação Russa dos Escritores Proletários], estendeu-se às outras artes. O decreto previu, assim, a dissolução das tendências artísticas e a reagrupação dos artistas em Uniões diretamente vinculadas ao Partido e a ele subordinadas.¹⁹⁴ Tais Uniões de Artistas deveriam servir (assim como a *Glaviskusstvo* e a *Vsekokhudójni*) como instâncias de supervisão e de controle da produção artística. Em junho de 1932, por exemplo, a *Moskóvski Óblastnoi Soiúz Soviétskikh Khudójnikov* – MOSSKh [União dos Artistas de Moscou] foi fundada, intensificando o controle sobre os artistas dessa cidade e disponibilizando, para os pintores próximos do regime, uma série de benefícios, como o acesso a *dashas*, casas de repouso e suprimentos de comida.¹⁹⁵

1.3.7.2. As duas reuniões de Stálin

Seis meses após os balanços do governo sobre os protestos, no dia 7 de outubro de 1932, Stálin, Molotov e Klimiént Vorochílov (1881-1969) reuniram-se com um grupo de cientistas do Instituto de Medicina Experimental no apartamento do escritor Maksim

¹⁹⁴ Para o decreto de liquidação das tendências artísticas, ver CENTRAL COMMITTEE of the All-Union Communist Party (Bolsheviks), “Decree on the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations”, in J. BOWLT (org.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, Londres, Thames and Hudson, 1988, pp. 288-290.

¹⁹⁵ A respeito da fundação da MOSSKh e dos benefícios concedidos por essa entidade aos artistas do regime, consultar J. DEVLIN, “Art and Censorship in Stalin’s Russia in the 1930s”, op. cit., pp. 63-64. Conforme já comentado no item “1.3.1.4. ‘métodos fascistas’”, do presente capítulo, os esquemas de concessão de benefícios aos artistas do regime, desenvolvidos na URSS a partir de 1928, já eram institucionalizados na Itália fascista desde 1925. Assim, em 1932, enquanto o regime da URSS liquidava as tendências artísticas e fundava as Uniões de Artistas, o governo italiano arrematava sua política de privilégios aos artistas do regime com uma medida que restringia o convite para expor na Bienal Internacional de Veneza aos artistas italianos leais ao governo. No mesmo ano, Mussolini elogiou a política cultural da URSS, afirmando, em entrevista ao escritor alemão Emilio Ludwig (1881-1949), que os russos eram exemplares em seus filmes de propaganda. Para essas e outras aproximações entre a política cultural chefiada por Stálin e os esquemas de financiamento e de concessão de benefícios desenvolvidos pelo fascismo italiano, ver C. F. FIGUEIREDO, *Fotografia: Entre o Fato e a Farsa (URSS-Itália, 1922-1938)*, op. cit., pp. 1; 68.

Górki. Uma semana depois, o governo decretou que tal Instituto passava a ser o “Instituto da União”, tornando-se, assim, o centro oficial para o estudo do psiquismo na URSS.¹⁹⁶

Duas semanas após tal decreto, no dia 26 de outubro, Stálin foi novamente ao apartamento de Górki para se reunir com escritores. Foi nesta ocasião que o secretário geral do partido saudou tais artistas como “engenheiros das almas”, expressão que seria consagrada dois anos depois, durante o Congresso de Escritores que instituiu o realismo socialista como estética oficial do regime.¹⁹⁷

As duas reuniões organizadas por Stálin possuíram um caráter paradigmático: ambas visaram a estabelecer as diretrizes políticas para a formação do “novo homem”. Por um lado, a propaganda literária deveria incitar o leitor à celebração dos feitos da suposta revolução socialista. Por outro lado, o Instituto de Medicina Experimental deveria investir em pesquisas que mostrassem a capacidade de adaptação da mente humana às formas cada vez mais duras assumidas pelo trabalho fabril taylorizado.

A articulação dessas três instâncias — o “realismo heroico”, a psicologia voltada para a elevação da produtividade e a submissão irrestrita ao regime — resultou na formulação de uma estrutura discursiva que identificou, após 1932, o “realismo” na pintura e a obediência ao Partido com os sinais de saúde psíquica dos trabalhadores.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Para a reunião de Stálin com os psiconeurólogos, ver David JORAVSKY, “The Construction of the Stalinist Psyche”, in Sheila FITZPATRICK (org.), *Cultural Revolution in Russia*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978, p. 126.

¹⁹⁷ Para a reunião de Stálin com os escritores, em 1932, ver H. PROCTOR, *Revolutionary thinking*, op. cit., pp. 54-55. Em 1934, no Congresso dos Escritores, Andrei Jdánov (1896-1948) recuperou a expressão de Stálin, de que os escritores deveriam ser “engenheiros das almas”. Tal definição foi reiterada em diversas outras intervenções no Congresso. Jdánov apontava duas condições para que o escritor pudesse construir as “almas soviéticas”: em primeiro lugar, ele deveria estar imbuído de um “elevado espírito comunista”; em segundo lugar, deveria desenvolver um alto nível de maestria técnico-linguística. Enquanto os oposicionistas de esquerda ao regime, como os construtivistas ou os membros da Oposição de Esquerda, entre 1921 e 1928, objetivavam uma espécie de reestruturação psíquica do proletariado, que garantisse o avanço do processo revolucionário e o combate à linha “pacificadora” do Partido, o “espírito comunista” proclamado por Jdánov referia-se à mera adoção da linha partidária oficial e à mobilização dos signos forjados desde a guerra civil, como a heroicização da força de trabalho e das forças produtivas. Para o debate entre os construtivistas e os oposicionistas de esquerda sobre a necessidade da reestruturação do psiquismo do proletariado, consultar T. M. VILLELA, *O Ocaso de Outubro: o Construtivismo Russo, a Oposição de Esquerda e a Reestruturação do Modo de Vida*, op. cit.

¹⁹⁸ Vassíli Kassíán, ex-membro do grupo Outubro, posteriormente convertido à *doxa* stalinista, narrou que, certa vez, durante a década de 1930, ao encontrar-se com Maliévitch, perguntou-lhe o que ensinava nas aulas que ministrava. Maliévitch replicou: “Aqui eu trato os estudantes do Realismo”. Kassíán, indignado, retrucou: “Quais estudantes você está tratando: os saudáveis ou os doentes? Como você pode tratar pessoas saudáveis, já que o Realismo significa saúde tanto para o corpo quanto para o espírito?!”. Cf. T. MIKHENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticism*, vol. 2, op. cit., p. 399. Analogamente, o governo tachou, desde 1929, os operários grevistas de alcoólatras ou de loucos, numa tentativa de desmoralizá-los publicamente, associando, assim, a desobediência ao Partido com o vício ou com a psicose. Sobre o assunto, ver J. ROSSMAN, *Worker Resistance under Stalin...*, op. cit., p. 101.

Não por acaso, Klimiént Vorochílov (o então Comissário do Exército e da Marinha que articulou a reunião de Stálin com os psiconeurólogos) foi um dos principais incentivadores e protetores da AKhR, tendo até mesmo financiado os ditos “realistas heroicos” Isaac Bródski e Guerássimov. Eles retribuíram o apoio, retratando-o junto a Stálin.¹⁹⁹

De que maneira os artistas de oposição responderam a esse novo contexto, marcado pela liquidação dos movimentos de resistência e pela consecução exitosa do I Plano Quinquenal?

¹⁹⁹ Para a relação de Vorochílov com os artistas da AKhR, ver C. PICHON-BONIN, *Peinture et Politique en URSS...*, op. cit., p. 306.

CAPÍTULO II

IMAGENS DA EXAUSTÃO:

A pintura da violência e a “competição socialista” (1932-1934)

Posta a vitória do governo contra os camponeses e o êxito da chamada coletivização das terras em 1931, o regime focou, a partir de 1932, no desenvolvimento da indústria pesada. Em paralelo ao esfacelamento das práticas de resistência coletiva, Maliévitch e o grupo Realismo Pictórico Plástico abandonaram a pintura de camponeses sem rosto, prática em torno da qual se organizaram entre 1928 e 1932. Tal linguagem coletiva deu lugar a distintas elaborações visuais, individuais e ecléticas.

O segundo capítulo aborda as obras pintadas entre 1932 e 1934 por Maliévitch, desenvolvidas, portanto, pouco antes da morte do pintor, em 1935. Em contraposição à figuração das personagens sem rosto, Maliévitch retratou, entre 1932 e 1933, personagens explicitamente cansadas e com o olhar perdido. Após 1933, a maior parte dos retratos pintados por Maliévitch consistiu numa mescla visual que referia elementos suprematistas e elementos barrocos e renascentistas.

De que modo o redirecionamento pictórico operado pelo pintor relacionou-se à mudança também verificada nas pinturas dos artistas do grupo Realismo Pictórico Plástico, como Vera Ermoláieva? E com outras pinturas de teor crítico, produzidas no mesmo contexto, por Solomon Nikritin e Aleksandr Drevin, por exemplo? Além disso, como situar as estratégias visuais desenvolvidas por Maliévitch ante a pintura dos “realistas heroicos” e as novas formas de propaganda estatal sobre o II Plano Quinquenal?

2.1 | AS RUÍNAS DO I PLANO QUINQUENAL

2.1.1. O “entusiasmo” dos trabalhadores

O êxito da alegada coletivização das terras foi declarado pelo governo em 1931. No ano seguinte, o regime comemorou a consecução das metas do I Plano Quinquenal — atingidas, conforme a propaganda estatal, um ano antes do previsto. Embora as metas produtivas inicialmente traçadas pelo regime tenham sido constantemente revistas e rebaixadas, o alto grau de industrialização e de estatização das terras atingido em quatro anos era evidente.²⁰⁰

Após 1932, quando a resistência camponesa à “coletivização das terras” foi definitivamente esmagada, o regime aplicou sanções cada vez mais duras aos *kolkhozes* que não cumprissem as metas de plantio e colheita, intensificando a vigilância sobre as fazendas coletivas e ampliando o número de prisões e de deportações dos *kolkhozianos* menos produtivos. Como consequência do aumento do envio da produção agrária para a cidade, a fome alastrou-se no campo.

Nas cidades, o êxito do I Plano Quinquenal foi propagandeado pelo regime como sendo fruto do entusiasmo dos trabalhadores urbanos. Um cartaz produzido no final de 1931, elaborado para celebrar a consecução do Plano Quinquenal em quatro anos, sintetizava o tipo de discurso em vigor. Na imagem (*Fig. B1*), lê-se: “A aritmética de um plano industrial-financeiro: 2 (1929-1930) + 2 (1931-1932) mais o entusiasmo dos trabalhadores = 5”.

²⁰⁰ Para o não cumprimento das metas produtivas estipuladas em 1929 para o I Plano Quinquenal e a constante revisão e rebaixamento das metas entre 1930 e 1932, ver o trabalho do historiador da Universidade de Michigan Lewis SIEGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935-1941*, Londres, Cambridge University Press, 1988, p. 18.



Fig. B1: Autoria desconhecida, Cartaz “2 + 2 = 5”, 1931

Contudo, ao contrário do que dizia a propaganda oficial, a situação dos trabalhadores urbanos era dramática. Além da intensificação do controle da disciplina de trabalho nas fábricas e da perda dos direitos trabalhistas, já descritos no capítulo anterior, as condições de consumo dos trabalhadores degradaram-se substancialmente a partir do início dos anos 1930. A subordinação dos camponeses após a destruição das aldeias e a consequente formação de um exército de reserva no campo, para preencher vagas nas indústrias, permitiu ao regime operar um rebaixamento geral dos salários nas cidades.²⁰¹

Além disso, a prática da “emulação socialista” fez com que os operários ampliassem as suas jornadas, objetivando receber um pouco mais ao final do mês. Nesse contexto, a imprensa chegou a celebrar jornadas de trabalho de até 20 horas diárias, associando a existência dessas jornadas ao grande empenho e entusiasmo dos trabalhadores na “construção do socialismo”.²⁰²

²⁰¹ Para a relação entre a chamada coletivização das terras e o rebaixamento dos salários nas cidades, ver Charles BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominados)*, trad. Henrique de Barros, Publicações Europa-América, s/d, p. 175.

²⁰² Em 1931, por exemplo, o *Izvestiia* celebrou o sucesso e o heroísmo da “emulação socialista” nos seguintes termos: “A emulação entre as diversas equipes tomou uma forma extraordinária. Assim que a primeira equipe termina o trabalho e que a segunda equipe assume, a primeira se apressa em ajudar a segunda. Esgotados pela fadiga, os jovens cuja primeira equipe terminou o trabalho se estendem sobre o

2.1.1.1. Os registros da violência do regime

Existem numerosos relatos de época a respeito da brutalidade do processo de destruição das aldeias camponesas, assim como da violência a que os operários estavam submetidos por conta das exigências produtivas do regime. Em grande parte dos textos escritos por operários e camponeses entre 1928 e 1931, é possível constatar a presença de exigências e de ameaças aos agentes do regime. Houve, inclusive, ameaças de morte a figuras partidárias do alto escalão, como Stálin e Mikhail Kalinin (1875-1946).²⁰³

Contudo, após 1932, no contexto que sucedeu à alegada coletivização das terras e ao esmagamento do movimento operário, os textos de denúncia caracterizavam-se por outro tom, marcado pela desolação. Numa carta datada de 4 de dezembro de 1932, por exemplo, endereçada a um estudante da *Kommunistícheski Soiúz Molodióji* – Komsomol [União da Juventude Comunista], um operário filiado ao Partido Comunista expôs o seu horror diante do processo que testemunhou nas fazendas coletivas. O operário, que não assinou a carta, foi um dos participantes de uma das brigadas enviadas ao campo para auxiliar no processo da alegada coletivização das terras.

No texto, que é, de certo modo, um registro da derrota que os distintos segmentos camponeses sofreram, lê-se que “o mujique está morrendo de fome” e que “existe canibalismo no Cazaquistão”. Além disso, o operário anônimo escreveu que “[...] os escritores estão sendo levados para a sepultura”. O estudante a quem foi entregue tal carta a reportou ao Comitê Central do Partido, e Stálin, pessoalmente, convocou o operário para depor. Não se sabe o que ocorreu com o operário após tal convocação.²⁰⁴

Analogamente, uma carta anônima, escrita em 1932 e enviada ao periódico *Izvestiia*, relatou a situação de fome no norte do Cáucaso, em um *kolkhoz*. Na carta, lê-se

próprio local de trabalho, sobre os tijolos, e acordam depois de duas ou três horas de sono para continuar o trabalho”. *Apud* C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período...*, op. cit., p. 134.

²⁰³ Para exemplos de cartas de operários e camponeses que ameaçaram o alto escalão do Partido, assim como os agentes partidários, consultar os trabalhos de Lewis SIEGELBAUM; Andrei SOKOLOV (orgs.), *Stalinism as a Way of Life*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 44 e segs; Jeffrey ROSSMAN, *Worker Resistance under Stalin: Class and Revolution on the Shop Floor*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, pp. 130; 174; 186.

²⁰⁴ O caso referido, assim como os trechos citados da carta do operário encontram-se em Sheila FITZPATRICK, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Nova York, Oxford University Press, 2000, p. 177. A menção aos “escritores” que foram assassinados não é clara no documento, não se podendo determinar, portanto, se o operário se referia a escritores que se encontravam nas aldeias ou aos literatos das cidades.

que os camponeses passavam frequentemente uma semana sem ingerir nenhuma comida e que a maioria dos cavalos estava prestes a morrer de fome.²⁰⁵

Em outra carta, a *kolkhoziana* M. E. Botchárnikova escreveu que, por conta do não cumprimento das metas produtivas, ela e a sua família tiveram os bens confiscados pelas autoridades do Partido — que lhe tomaram as botas, as roupas, o cavalo e sete ovelhas. Botchárnikova narrou que, ao opor-se ao confisco, ela foi amarrada, espancada e estuprada por membros da comissão de confisco.²⁰⁶

Obviamente, nenhuma das cartas citadas foi publicada. Elas compuseram, contudo, uma espécie de “constelação” de relatos de oposição à propaganda oficial, revelando o horror a que o regime submeteu o campesinato.²⁰⁷ O tipo de silenciamento imposto pelo Partido a esses relatos escritos estendeu-se também a outras áreas.

²⁰⁵ “[...] atualmente os trabalhadores das fazendas coletivas com filhos pequenos estão morrendo de fome. Eles não comem às vezes por uma semana e não veem um pedaço de pão por vários dias. As pessoas começaram a inchar devido à fome. [...] A potência dos cavalos já morreu quase toda, para 360 chefes de família sobraram 80 cavalos, e esses a qualquer momento estarão mortos. E os trabalhadores das fazendas coletivas, cada um espera morrer de fome a qualquer momento, e é ainda pior para os camponeses pobres independentes [que não estão nos *kolkhozes*]. As colheitas foram levadas embora [i.e., confiscadas pelo regime], e todos mal conseguem ficar em pé. [...] É a mesma história em vários *kolkhozes* da região, e esta situação ameaça devastar a campanha de semeadura da primavera”. (“*And at the present time collective farm workers with small children are perishing from hunger. They don't eat sometimes for a week and don't see a piece of bread for several days. People have begun to swell up because of hunger. [...] Horse power has almost all died, for 360 householders eighty horses were left, and those any day now are as good as dead. And collective farm workers, each expects to die any day now from hunger, and it's even worse for the poor independent peasants. The crops were taken away and everybody can barely move on their legs. [...] The same story in several kolkhozes of the raion, and this situation threatens to devastate the spring sowing campaign*”). Cf. L. SIEGELBAUM; A. SOKOLOV (orgs.), *Stalinism as a Way of Life*, op. cit., p. 65.

²⁰⁶ “Meu marido é um velho de 68 anos, incapaz para o trabalho, e meu filho tem 12, e eu tenho 47. A comissão [de confisco] não levou em consideração nossas circunstâncias. Eles levaram nosso cavalo com seu arreio, o novo arreio que compramos, e o cavalo jovem, nossas sete ovelhas, 25 *poods* de farinha, dois casacos de pele, dois casacos feitos em casa, 12 *arshins* de tecido comum para bandagens, um par de feltro, bandagens de perna, uma pele curada, dois pares de botas femininas quentes, um par de botas masculinas de couro, nove peças de linho descolorido pelo sol, quatro xales quentes, dois sarafãs, duas canecas, quatro facas, duas cordas e assim por diante. Quando vieram levar todas essas coisas, meu marido não estava em casa. Eu não queria deixá-los levar embora [os itens listados]. Eles me bateram e me amarraram, me deitaram de bruços e abusaram de mim.” (“*My husband is an old man of sixty-eight, unfit for work, and my boy is twelve, and I'm forty-seven. The commission didn't take our circumstances into consideration. They took our horse with its harness, the new harness we purchased and the young horse, our seven sheep, twenty-five poods of flour, two fur coats, two homespun coats, twelve arshins of ordinary cloth for leg wraps, one pair of felt leg wrappings, one curried hide, two pair of warm women's boots, one pair of leather men's boots, nine pieces of sun-bleached linen, four warm shawls, two sarafans, two mugs, four knives, two ropes, and so forth. When they came to take all these things, my husband wasn't home. I didn't want to let them take them. They hit me and tied me up, lay me face down and abused me.*”). Cf. *idem*, p. 48.

²⁰⁷ Para um volume substantivo de cartas redigidas pelos *kolkhozianos*, relatando os horrores do cotidiano nas fazendas coletivas, ver Lewis SIEGELBAUM; Andrei SOKOLOV (orgs.), “Bolshevik Order on the Kolkhoz”, *Stalinism as a Way of Life*, op. cit., pp. 282-355.

Assim, em seguida à proibição da auto-organização artística, imposta em abril de 1932, o *Glávni Polítiko-prosvetítelni* – Glavpolitprosvet [Colegiado Central para Educação Política] ordenou, em setembro do mesmo ano, o expurgo de livrarias e bibliotecas. Num relatório confidencial, afirmou-se que coleções inteiras presentes nas bibliotecas foram confiscadas.²⁰⁸ Em outro relatório, datado de 16 de outubro do mesmo ano, o autor, identificado como Iaroslavski, afirmou que foi retirada de circulação toda a literatura sindical publicada antes de 1928 em Moscou e Leningrado, assim como toda a literatura sobre desemprego, proteção ao trabalho e insurreições populares. Além disso, Iaroslavski afirmou que foram confiscados das prateleiras os livros de Marx, Engels, Lênin, Bogdánov, Bukhárin, Freud, Simmel, entre outros.²⁰⁹

2.1.2. O trauma de 1932

2.1.2.1. A representação da violência nas artes visuais

Em paralelo à produção dos relatos escritos por camponeses e operários sobre as brutalidades a que eram submetidos, é possível observar que, a partir de 1930, o campo artístico também tratou da questão da violência. Tal temática foi elaborada após 1932, por exemplo, nos textos de Daniil Kharms e de Isaac Bábel (1894-1940).²¹⁰

²⁰⁸ Para o relatório mencionado, ver L. SIEGELBAUM; A. SOKOLOV (orgs.), *Stalinism as a Way of Life*, op. cit., p. 77.

²⁰⁹ Para o relatório assinado por Iaroslavski, consultar L. SIEGELBAUM; A. SOKOLOV (orgs.), *Stalinism as a Way of Life*, op. cit., pp. 82-84. Nadiéjda Krúpskaia opôs-se aos expurgos nas bibliotecas, escrevendo a Pável P. Póstychev, em 1932: “As massas trabalhadoras e *kolkhozianas* são tratadas como criancinhas a quem se deve dar apenas folhetos tópicos de propaganda e romances traduzidos”. (“*The working and kolkhoz masses are treated like little children to whom one should give only topical propaganda leaflets and translated novels*”). Cf. *idem*, p. 84.

²¹⁰ Após deixar a prisão em 1931, Kharms escreveu pequenas histórias nas quais as personagens eram mutiladas e infligiam as mais diversas torturas umas às outras. Em um texto datado de 1933, chamado “Os Caçadores”, Kharms narrou a história de quatro caçadores que, voltando de uma caça, passam a se agredir e a se mutilar. Um deles, após acertar o outro com uma pedra na nuca, arranca-lhe a perna. Para o texto referido, ver Daniil KHARMS, *Os Sonhos Teus Vão Acabar Contigo*, trad. Aurora Fornoni Bernardini, Daniela Mountian e Moissei Mountian, São Paulo, Kalinka, 2013, pp. 49-50. Para uma análise do aumento das cenas de violência nos textos de Daniil Kharms após sua prisão, consultar Alice S. NAKHIMOVSKY, *Laughter in the Void: an Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij*, Berlim, Wiener Slawistischer Almanach, 1982, p. 24. Também em 1933, Bábel escreveu *Maria*, uma peça de teatro que narrava, indiretamente, a perseguição efetuada pelo Estado. Na obra, uma família (cuja filha mais velha integra o Exército Vermelho) lida com a violência policial e com a deterioração das condições de vida no período da guerra civil contra os Brancos. A violência no texto é explícita: a filha mais nova é estuprada por um homem sífilítico e em seguida é presa, enquanto o pai morre. Maria, a filha mais velha, nunca chega para salvar a família, conforme o esperado. Ela serve no longínquo *front* de batalha. Conforme analisou o professor Daniel Aarão Reis, da Universidade Federal Fluminense, a peça de Bábel é repleta de falas que denunciam a violência policial. No texto, por exemplo, um grupo de bandidos inválidos exclama: “Estão prendendo, liquidando... tiranizam demais... gente que chora, que cai... [...] agora pegaram a moda de

Analogamente, pode-se constatar que o tema da violência foi trabalhado por artistas no campo da produção imagética desde, ao menos, 1930. Algumas das obras pintadas nesse período traduziram, de certo modo, os relatos feitos pelos *kolkhozianos* a respeito da brutalidade da vida nas fazendas coletivas.

É esse o caso das obras produzidas por Aleksandr Drevin, pintor que foi membro de grupos anarquistas letões até 1918 e que, entre 1929 e 1932, participou de uma comissão de artistas que viajou ao Monte Altai, no Cazaquistão, testemunhando o processo da alegada coletivização das terras nessa região da Ásia Central.²¹¹

Durante sua viagem ao Cazaquistão, Drevin produziu uma série de quadros que figuravam a “terra arrasada” legada pelo processo de destruição das aldeias dos camponeses. Assim, por exemplo, em *Paisagem com Duas Figuras (Fig. B2)*, de 1930, ele pintou um cenário desolador, marcado pelos tons de cinza e marrom que estruturam uma paisagem desértica, onde existe apenas um prédio esboçado, cuja parede lateral se confunde com o solo. Ao fundo, o céu acinzentado enfatiza o caráter melancólico da cena.

Em primeiro plano, Drevin retratou, da cintura para cima, duas figuras com o rosto indefinido: uma delas, à esquerda, se assemelha a uma idosa, por conta da curvatura das costas e da sugestão de um coque nos cabelos; a outra figura, à direita, é ainda mais indeterminada, parecendo dobrar o braço direito em torno do próprio corpo. Na lateral esquerda do quadro, Drevin esboçou o contorno de outras duas figuras humanas, apagadas pelas massas pictóricas cinzas e marrons a elas sobrepostas.

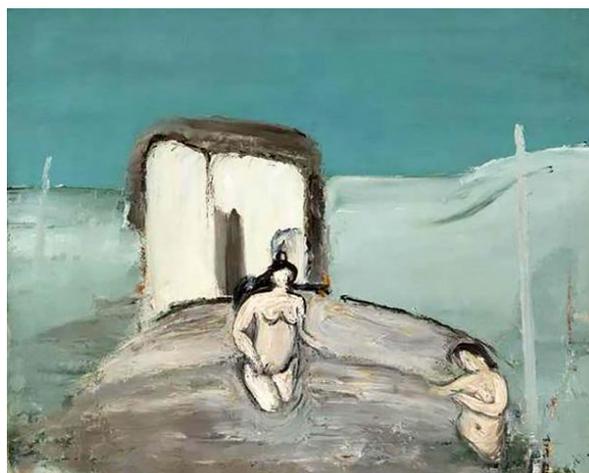
atirar em qualquer um, às cegas... numa palavra, tirania... merda de vida! Desgraça de vida! Maldita sujeira... estou chocado com o comportamento de nosso povo...”. *Apud* Daniel Aarão REIS, “Os Bandidos de Isaac Bábel”, in D. A. REIS, Denis ROLLAND (orgs.), *Intelectuais e Modernidades*, Rio de Janeiro, FGV Editora, 2010, p. 94. A peça de Bábel foi censurada em 1935. Para uma análise detalhada de *Maria* e de seu processo de censura, ver *idem*.

²¹¹ A chamada coletivização das terras no Cazaquistão assumiu, tal como na Ucrânia, formas particularmente violentas, as quais levaram à fome milhares de camponeses entre 1929 e 1933. De acordo com Kate Brown, pesquisadora da história moderna do Cazaquistão e professora do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, é possível constatar que, entre 1929 e 1932, o estoque de gado no Cazaquistão caiu, de 6,5 milhões, para 956 mil. De acordo com Brown: “Da população total de cazaques, estimada em 4,4 milhões no final da década de 1920, 2 milhões estavam desaparecidos em meados da década de 1930: eles [os ‘desaparecidos’] morreram de fome ou fugiram para a China, a Mongólia ou o Afeganistão”. Cf. KATE BROWN, “Gridded Lives: Why Kazakhstan and Montana are Nearly the Same Place”, in *The American Historical Review*, vol. 106, no. 1, 2001, pp. 31-32.



Fig. B2: Aleksandr Drevin, *Paisagem com Duas Figuras*, 1930, óleo sobre tela, 68,5 x 84,8 cm, Museu de Arte Moderna, Tessalônica

Esse modo figurativo desenvolvido por Drevin em *Paisagem com Duas Figuras* foi reproduzido em outros quadros do pintor, feitos no início dos anos 1930. Em *Paisagem com Figuras* (Fig. B3), *Duas Banhistas* (Fig. B4) e *Descida de Paraquedas* (Fig. B5), por exemplo, os indícios de modernização (como os tratores, prédios e paraquedas) foram incorporados por Drevin ao cenário de “terra arrasada”.



Da esquerda para a direita: Fig. B3: A. Drevin, *Paisagem com Figuras*, c. 1930, óleo sobre tela, 65 x 83,5 cm, Coleção Particular; Fig. B4: A. Drevin, *Duas Banhistas*, 1931, óleo sobre tela, 76,3 x 92 cm, Galeria Tretiakov, Moscou



Fig. B5: A. Drevin, *Descida de Paraquedas*, 1932, óleo sobre tela, 89 x 107 cm, Museu Russo, São Petersburgo

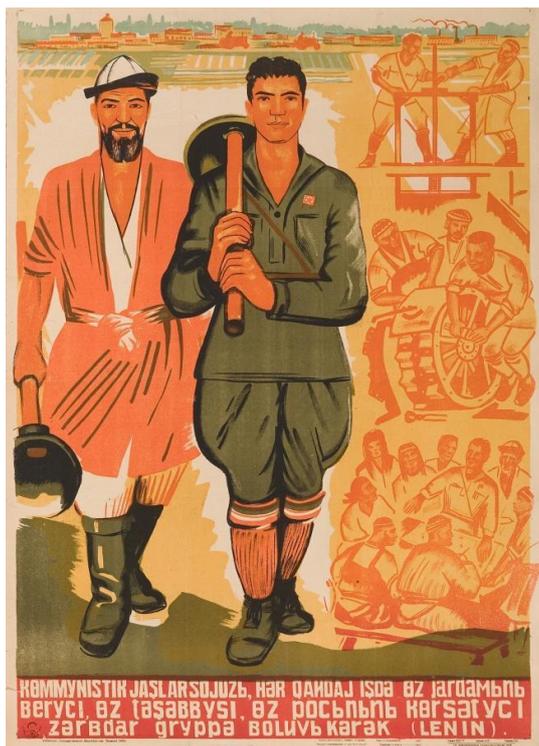


Fig. B6: Autoria desconhecida, Cartaz de propaganda sobre a coletivização das terras no Cazaquistão, 1933

Tais imagens antagonizavam, objetivamente, com os cartazes de propaganda sobre as supostas alegria e abundância que reinavam nos *kolkhozes* do Cazaquistão (Fig. B6). Se, nos cartazes oficiais, a representação do maquinário agrícola metaforizava o alegado progresso no meio rural, já em *Paisagem com Figuras*, por exemplo, os tratores pintados por Drevin, em segundo plano, não aludiam a qualquer melhoria no campo. Como é possível observar, ele pintou tais tratores como se fossem silhuetas que compõem o cenário hostil.

Nessa economia pictórica, a desolação é acentuada pelo caráter amorfo dos corpos, indicando esmagamento. Mesmo quando eles ganham algum detalhamento (como em *Duas Banhistas*), a sua forma pictórica parece dissolver-se no ambiente pesado. Nesse sentido, é possível perceber que as mãos e as pernas das banhistas do quadro referido se desintegram no lago denso, assim como as duas silhuetas esboçadas em *Paisagem com Duas Figuras*, as quais são mescladas ao solo e existem apenas como indício de corpos que se desmancharam.

Nessas obras de Drevin, a materialidade das massas de tinta sobrepostas adquire uma função central, dando volume às imagens e traduzindo a desolação da situação do

campo e das construções humanas representadas. Soma-se ao “peso” dessas telas o caráter tátil das pinceladas, cuja execução rápida funciona como uma espécie de metáfora das tentativas de elaboração da cena traumática em questão. Assim, as pinceladas grossas e o empastamento das massas pictóricas de tons escuros estruturam as obras como imagens “inacabadas”.

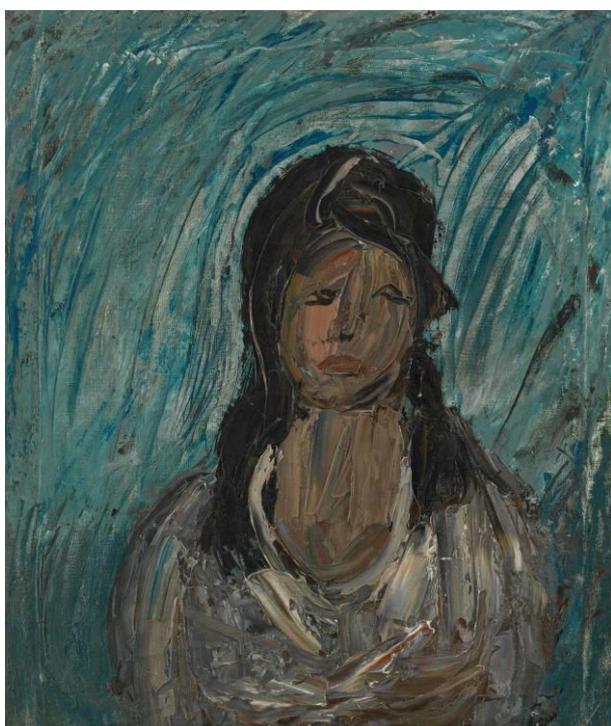
Em paralelo a essa série de quadros, Drevin pintou uma série de retratos que figuravam dramaticamente personagens que foram, aparentemente, alvos de violência. No quadro *Retrato de uma Mulher* (Fig. B7), por exemplo, ele pintou uma personagem amargurada, cujo lado esquerdo do rosto está inchado e parece deformado. O olhar da figura é explicitamente triste.

Analogamente, em *Retrato de um Armênio com Boné* (Fig. B8), Drevin pintou, sobre um fundo azul semelhante ao de *Retrato de uma Mulher*, um rapaz com o olhar perdido, com algo que aparenta ser uma ferida no braço esquerdo. O rapaz se inclina suavemente para frente, inquieto.

Em outro quadro, também nomeado *Retrato de uma Mulher* (Fig. B9), esse modo de figuração das personagens foi levado ao extremo. Drevin pintou, com pinceladas enérgicas e espessas, uma figura construída por meio de uma série de traços empastados que, mediante a desordem das pinceladas, metaforizam o desespero, a depressão e a violência sofrida. Na testa da mulher retratada, vê-se uma grossa pincelada vermelha, possível indício de um corte profundo (Fig. B10). Além disso, nota-se que o nariz da personagem é côncavo, como se tivesse sido amassado.



Da esquerda para a direita: Fig. B7: A. Drevin, *Retrato de uma Mulher*, 1930, óleo sobre tela, 81 x 61 cm, Coleção Particular; Fig. B8: A. Drevin, *Retrato de um Armênio com Boné*, 1933, óleo sobre tela



Da esquerda para a direita: Fig. B9: A. Drevin, *Retrato de uma Mulher*, 1930, óleo sobre tela, 80,5 x 67 cm, Coleção Particular; Fig. B10: A. Drevin, *Detalhe de Retrato de uma Mulher (Fig. B9)*

Solomon Nikritin também figurou personagens mutiladas. Numa pintura a guache de 1930, intitulada *Homem Nu Sentado* (Fig. B11), vê-se uma personagem eviscerada, cuja cabeça pende sobre o tórax descarnado. A brutalidade representada é chocante: os traços azuis e vermelhos que compõem os músculos e nervos da personagem são substituídos abruptamente por massas de tinta amareladas. Tais massas pictóricas, além de colorirem o braço direito inanimado da figura, parecem representar parte do conteúdo vertido pelo buraco à altura do estômago do homem e que culmina, na região da sua coxa, em múltiplas e violentas pinceladas vermelhas que metaforizam as vísceras expostas.

A cena no primeiro plano remete a uma sessão de tortura. O corpo, que desfalece, parece ter tido a perna arrancada, conforme sugere a mancha vermelha no joelho e a óbvia inexistência do restante do membro. Analogamente, a região da orelha esquerda da personagem apresenta uma grande mancha vermelha que escorre até o pescoço. Em contraste, o fundo da pintura é preenchido com tons suaves e aplainados de azul-claro, branco e rosa. Em oposição à materialidade e à qualidade tátil do cadáver, três figuras, ao fundo, são delicadamente esboçadas, assim como dois traços que, ao convergirem (atrás da figura, à direita), formam uma espécie de canto que circunscreve o chão onde a cadeira está colocada — embora sob uma perspectiva paradoxal e vertiginosa.



Fig. B11: S. Nikritin, *Homem Nu Sentado*, 1930, guache sobre papel, 28,3 x 22,1 cm, Museu Estadual de Arte Contemporânea, Tessalônica

As três personagens diminutas ao fundo são enigmáticas. De uma delas, à direita, vê-se apenas as pernas (as quais evocam o membro decepado da figura central). A personagem à esquerda caminha na altura do traçado que delimita o chão e parece dar as costas à cena do homem torturado. Já a personagem ao centro das outras duas encontra-se de costas para a cena central e parece mexer numa espécie de móvel indeterminado, esboçado com a mesma cor vermelha do chão e das outras personagens.

As três figuras ao fundo parecem dedicar-se a atividades corriqueiras, contrapondo-se à violência explícita do primeiro plano. A perspectiva esboçada pelo traçado da cadeira ao centro não corresponde à perspectiva traçada pelas linhas do chão, de modo que as cenas do segundo plano parecem ocorrer, efetivamente, num espaço paralelo. Paradoxalmente, o traçado dos músculos da personagem central é da mesma cor do contorno do cenário e das demais figuras humanas, sugerindo que os dois planos da imagem de Nikritin participam de uma mesma realidade.

2.1.2.2. As mudanças pictóricas na obra de Vera Ermoláieva

A abordagem pictórica desenvolvida por Drevin e Nikritin a partir de 1930, caracterizada pelo traçado expressivo e pela representação gráfica da violência e da mutilação física, foi contemporânea da figuração dos camponeses sem rosto desenvolvida por Maliévitch e pelo grupo Realismo Pictórico Plástico. Assim, enquanto Maliévitch e os seus ex-alunos engajaram-se na produção coletiva de imagens que aludiam à situação dramática do campesinato durante a alegada coletivização das terras, Drevin e Nikritin recorreram a um modo figurativo já trabalhado por eles e outros pintores, como Aleksandr Tychler e Serguei Lutchichkin, desde 1925.

Contudo, a derrota dos movimentos de resistência dos camponeses impactou decisivamente a estrutura simbólica em que intervieram as reflexões estabelecidas por Maliévitch e pelo grupo Realismo Pictórico Plástico. Assim, entre 1932 e 1933, é possível verificar o abandono paulatino, pelos pintores referidos, da pintura dos camponeses sem rosto — ao menos tal como elas haviam sido previamente elaboradas.

Dessa maneira, em paralelo à pulverização dos movimentos de resistência, processou-se também uma espécie de pulverização das atividades pictóricas anteriormente desenvolvidas pelo grupo — algo que foi reforçado pela liquidação das tendências artísticas, imposta pelo Estado em abril de 1932.

No caso de Ermoláieva, esse refluxo na produção coletiva do grupo Realismo Pictórico Plástico fez com que ela passasse a adotar, a partir de 1932, uma abordagem artística semelhante à desenvolvida por Drevin e Nikritin. Em todas as obras produzidas por ela após o estabelecimento do II Plano Quinquenal, é possível constatar o abandono dos esquemas geométricos e da predominância de um traçado que relegava à cor, de certo

modo, o papel de preenchimento das formas figuradas, em direção a uma fatura em que a cor e a explicitação das pinceladas desempenhavam um papel decisivo na formação da imagem.

Assim, embora Ermoláieva tenha continuado a pintar alguns quadros que tratavam da miséria no campo, tal como as três telas que compõem a série *Camponesa com Filho* (Figs. B12-B14), a fatura das obras já havia sido modificada, não sendo mais tributária da rigorosa geometrização desenvolvida junto a Maliévitch desde 1928.



Fig. B12: V. Ermoláieva, *Camponesa com Filho (I)*, 1933



Da esquerda para a direita: Fig. B13: V. Ermoláieva, *Camponesa com Filho (II)*, 1933; Fig. B14: *Camponesa com Filho (III)*, 1933. Todas as obras (Fig. B12-B14) são feitas com guache sobre papel, possuem 29,5 x 22 cm e encontram-se no Museu Russo, em São Petersburgo

Nas três obras, predomina o apelo emocional imediato e a expressividade dos traços empastados de tinta. Os quadros traduzem a situação de penúria de uma camponesa e de uma figura menor indeterminada, por meio da paleta de cores escura, da solidão em que as figuras se encontram e da representação de um descampado desolador (que se contrapõe às listras coloridas que figuravam o campo em boa parte das pinturas do grupo Realismo Pictórico Plástico até 1932).

Assim, a figuração da camponesa sem rosto elaborada por Ermoláieva nessas três pinturas parece menos enigmática e mais legível do que as suas obras anteriores. Tendo em vista a representação de um cenário escuro e angustiante, é possível constatar que os quadros referidos expressam, de modo unívoco, a situação trágica das duas personagens figuradas, ambas sem face.

Em dois desses quadros, Ermoláieva pintou a camponesa abraçando a figura menor — que, a julgar pelos títulos das obras, seria uma criança. Em outro, a camponesa (que, de acordo com o título, é a mãe da figura menor) está ao lado de tal criança e segura um ancinho — que tem algo de spectral, pois parece estar sendo apagado da pintura. A figura menor, sempre colada à camponesa, é branca e assemelha-se a um fantasma, como

se já tivesse morrido. Num contexto em que a fome fez aumentar a mortalidade infantil dentre as crianças *kolkhozianas*, esse poderia ser o caso.²¹²

Em outras obras pintadas por ela a partir de 1932, as figuras são mais indeterminadas e não remetem a camponeses. Na pintura *Rapaz com Cesto* (Fig. B15), realizada entre 1933 e 1934, Ermoláieva retratou uma criança sentada, cujos olhos são duas manchas foscas e apagadas, segurando uma cesta. A figura inquietante, que não possui nariz ou boca — sendo, portanto, destituída de expressão —, mostra ao público o conteúdo da cesta que segura: uma mancha vermelha indeterminada. Seria um punhado de flores ou frutas? Um pano? Um músculo? Um coração? Impossível especificar.

A fatura da obra, estruturada por pinceladas enérgicas, difere substancialmente das cores aplainadas da sua produção anterior a 1932. Desse modo, é possível ver cada uma das grossas pinceladas cinzas e marrons que compõem o fundo indeterminado da cena, cuja repetição seriada, no entorno da figura, parecem pressioná-la, como se fossem forças externas. Além disso, as pinceladas azuis, que constroem a roupa da personagem, dão-lhe volume e acentuam, por contraste, a inexpressividade do rosto.



Fig. B15: V. Ermoláieva, *Rapaz com Cesto*, 1933-1934, guache sobre papel, Galeria Galeev, Moscou

²¹² Uma carta de 1932, enviada anonimamente ao *Izvestiia*, relatou que, num *kolkhoz* no norte do Cáucaso, as mães não conseguiam amamentar seus filhos por conta da desnutrição. Assim, apenas as crianças maiores de dois anos sobreviveram. Para a carta referida, além de outras que também trataram da mortalidade infantil nos *kolkhozes*, ver L. SIEGELBAUM; A. SOKOLOV (orgs.), *Stalinism as a Way of Life*, op. cit., p. 65 e segs.



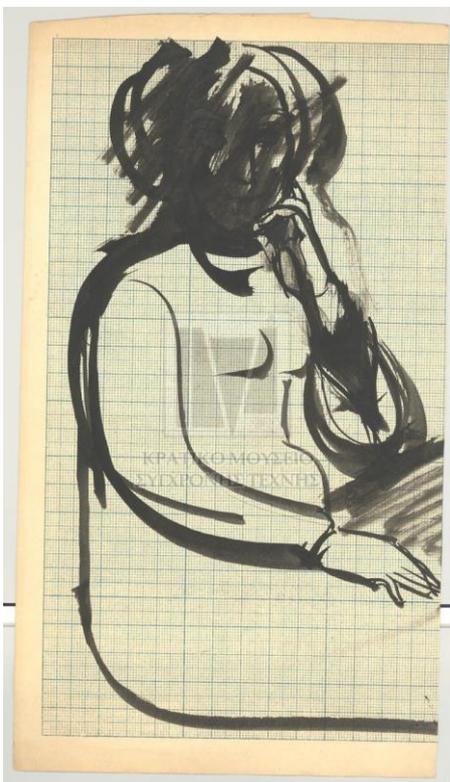
Fig. B16: V. Ermoláieva, *Homem com uma Jaqueta Acolchoada*, 1933, guache sobre papel, 24 x 17 cm, Museu Russo, São Petersburgo

A mesma estratégia pictórica foi utilizada pela pintora em outros quadros, como em *Homem com uma Jaqueta Acolchoada* (Fig. B16). Nessa obra, a personagem possui, no lugar da face, um disco circular pálido. Entre o final do decênio de 1920 e o início de 1930, Nikritin esboçara figuras semelhantes nos seus cadernos de desenho, nas quais também se vislumbra a articulação entre a falta de rosto das personagens e a ênfase no traçado grosso e violentamente disposto sobre a superfície.

Em um desses desenhos (Fig. B17), por exemplo, vê-se uma personagem sentada que, vestindo uma espécie de camisola de mangas longas, coloca a mão esquerda delicadamente sobre o queixo. O seu rosto, com os olhos apagados, encontra-se inteiramente rabiscado com grossos traços negros. Analogamente, em outro desenho (Fig. B18), uma personagem masculina sem rosto, trajando uma camisa, encontra-se detrás de um balcão ou uma mesa, como se esperasse clientes para apresentar as mercadorias dispostas na parede, ao fundo.

Depreende-se uma estratégia pictórica comum nessas figuras pintadas por Ermoláieva e Nikritin: a expressividade dos traços funciona, em contraposição, como signo que evidencia a falta de subjetividade das personagens retratadas. Assim, por

exemplo, é a expressividade da roupa do menino pintado por Ermoláieva ou da cesta que ele carrega, que explicitam, por contraste, a falta de detalhes do rosto ou os olhos apagados da personagem.



Da esquerda para a direita: Fig. B17: S. Nikritin, *Sem Título (esboço em caderno de desenhos)*, c. 1930, aquarela sobre papel, Museu Estadual de Arte Contemporânea, Tessalônica; Fig. B18: S. Nikritin, *Sem Título (esboço em caderno de desenhos)*, c. 1930, aquarela sobre papel, Museu Estadual de Arte Contemporânea, Tessalônica

As obras referidas de Drevin, Nikritin e Ermoláieva — centradas na expressividade dos gestos, no empastamento das tintas ou na sobreposição violenta dos traços, ou ainda na figuração da mutilação (subjéctiva e física) dos corpos — aprofundaram alguns dos elementos estruturantes da vertente “expressionista” da cultura visual não hegemônica do período final da *Nóvaia Ekonomícheskaia Polítika* – NEP [Nova Política Econômica]. Tais obras compartilhavam uma espécie de trauma comum, marcado pela brutalidade do processo de imposição do I Plano Quinquenal.

Assim como as denúncias dos operários e dos *kolkhozianos*, as obras de Nikritin, Drevin e Ermoláieva foram silenciadas pelo regime, sendo censuradas nas raras tentativas

dos pintores de expô-las.²¹³ Neste sentido, tal produção adquiriu o caráter de uma espécie de diário visual íntimo e secreto, porém, ao mesmo tempo, compartilhado clandestinamente, tal qual um programa conspiratório restrito a um círculo de opositores.

2.1.2.3. Maliévitch diante do “sucesso da coletivização”

Assim como Ermoláieva, também Maliévitch abandonou a pintura das figuras sem rosto em que se engajara desde 1928. O último desenho que o pintor fez representando um camponês, contemporâneo a essas pinturas de Ermoláieva, foi *Mujique, Caixão, Cavalo* (Fig. B19), de 1933, no qual um camponês sem os braços encontra-se posicionado diante de um caixão.

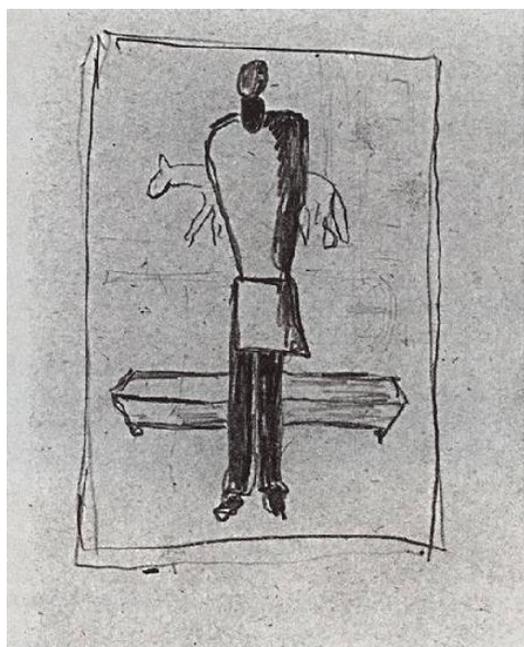


Fig. B19: K. Maliévitch, *Mujique, Caixão, Cavalo*, 1933, lápis sobre papel, 17,2 x 14 cm, Coleção Particular

²¹³ Drevin tentou exibir as pinturas do Monte Altai em 1932 e 1933, após o fim da viagem comissionada. Os censores negaram os pedidos de exibição reiteradamente. De todas as pinturas referidas, apenas *Descida de Paraquedas* (Fig. B13) foi exposta, sendo ridicularizada pelos jornalistas oficialistas, que a adjetivaram como “mediocre”. Para a recepção crítica de Drevin entre 1932 e 1933, ver o artigo da historiadora da arte Nadia PLUNGYAN, *Slavy ne predviditsya* (“Nenhuma Glória é Esperada”), disponível em: <https://m.polit.ru/article/2004/10/20/drevin/>. Em 1938, Drevin foi preso, sendo obrigado a declarar que as pinturas referentes ao Monte Altai foram pintadas com intenções “contrarrevolucionárias”, pois, ao invés de retratar uma “[...] vida alegre e próspera em uma fazenda coletiva”, ele havia pintado uma cena “[...] sombria e triste”. Cf. Paula LUSE, *10 epizodov iz zhizni khudozhnika Aleksandra Drevin'sha* (“Dez episódios da vida do artista Aleksandr Drevin”), 2015, disponível em: https://arterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/stati/1428210_epizodov_iz_zizni_hudozhnika_aleksandra_drevinsha/.

Se, contudo, a mudança pictórica efetuada por Ermoláieva em seus quadros após 1932 confluiu com alguns dos processos trabalhados paralelamente por Drevin e Nikritin, fazendo menção explícita à violência do processo histórico na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS, nada semelhante parece ter ocorrido à pintura de Maliévitch. A partir de 1932, a obra do pintor tomou um rumo muito mais ambíguo — marcado, por um lado, por uma suposta aproximação temática e morfológica com os quadros produzidos pela *Assotsiatsia Khudójnikov Revoliútsi* – AKhR [Associação dos Artistas Revolucionários] e, por outro lado, por pinturas compostas de signos visuais referentes ao renascimento e ao barroco.

Tendo em vista a discrepância entre a obra de Maliévitch e dos demais pintores de esquerda referidos, como interpretar as suas obras após o abandono da produção dos quadros em que ele figurou personagens sem rosto? Como capitulação aos ditames do regime ou como uma nova estratégia crítica, marcada pela ambiguidade? Para o exame detalhado dessa produção visual, o capítulo estrutura-se conforme segue.

No item “2.2. Os recordistas e o olhar ausente (1932-1933)”, têm-se como foco a suposta aproximação temática de Maliévitch com a AKhR nos quadros sobre os recordistas de produtividade, tema definido pelos artistas oficialistas como um dos principais a serem trabalhados para a propaganda do II Plano Quinquenal. No item seguinte, “2.3. A nova figuração de Maliévitch (1933-1934)”, investiga-se a lógica expositiva da mostra *Artistas da URSS dos Últimos Quinze Anos* e a estratégia de intervenção elaborada por Maliévitch na exibição em questão. Além disso, analisa-se, nesse item, o novo modo figurativo elaborado por Maliévitch entre 1933 e 1934.

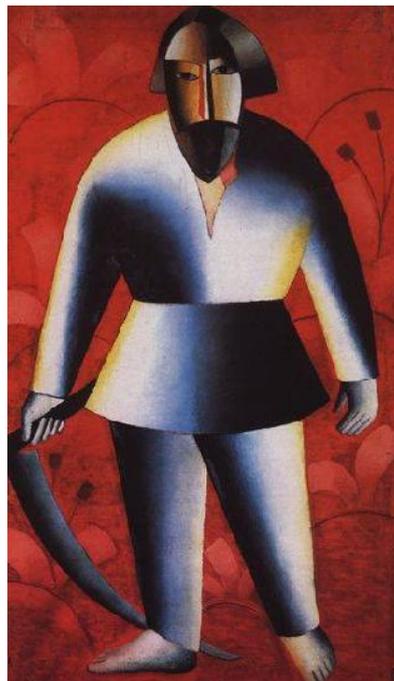
2.2 | OS RECORDISTAS E O OLHAR AUSENTE (1932-1933)

2.2.1. O aceno ao passado

Em paralelo à produção das obras que retratavam figuras geometrizadas sem rosto, pintadas por Maliévitch junto ao grupo Realismo Pictórico Plástico entre 1928 e 1932, a guinada figurativa do pintor ucraniano caracterizou-se, também, pela produção eclética de pinturas que resgatavam estilos trabalhados por ele antes da revolução de 1917. Assim, parte substancial da produção pictórica realizada por Maliévitch após 1928 evocava as suas composições pré-suprematistas, desenvolvidas antes de 1913. Alguns desses quadros foram, inclusive, erroneamente datados, de modo intencional, como se tivessem sido produzidos antes da tomada do poder pelo Partido Comunista.²¹⁴

No quadro *Ceifa* (Fig. B20), por exemplo, Maliévitch repintou em 1929 uma figura semelhante àquela elaborada por ele em 1912, no quadro *Roçada* (Fig. B21). O mesmo procedimento foi utilizado no quadro *Para a Colheita (Marta e Vanka)* (Fig. B22), pintado entre 1928 e 1929, em que Maliévitch copiou duas figuras esboçadas por ele em 1913, num desenho intitulado *No Campo* (Fig. B23).

²¹⁴ El Lissítski relatou o procedimento desenvolvido por Maliévitch em uma carta de julho de 1930: “Maliévitch continua pintando, pintando trabalhos figurativos e os assinando com datas dos anos de 1910. É uma história triste. Ele está fazendo isso com muita seriedade e pensa que vai enganar trouxas” (“[...] [Malevich] keeps painting, painting figurative works, and signing them with dates in the 1910's. It's a sad history. He's doing it quite seriously and thinks he'll trick fools”). Apud Tatiana N. MIKHLENKO; Irina A. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 2, trad. Antonina W. Bouis, Londres, Tate Publishing, 2015, p. 215.



Da esquerda para a direita: Fig. B20: K. Maliévitch, *Ceifa*, c. 1929, óleo sobre tela, 85 x 65,6 cm, Museu Russo, São Petersburgo; Fig. B21: K. Maliévitch, *Roçada*, 1912, óleo sobre tela, 113,5 x 66,5 cm, Museu Russo, São Petersburgo



Da esquerda para a direita: Fig. B22: K. Maliévitch, *Para a Colheita (Marta e Vanka)*, 1928-1929, óleo sobre tela, 82 x 61 cm, Museu Russo, São Petersburgo; Fig. B23: K. Maliévitch, *No Campo*, 1913, lápis sobre papel, Museu Russo, São Petersburgo

Após a repressão de 1932, Maliévitch interrompeu essa espécie de retomada de suas composições pré-suprematistas. Assim, entre 1932 e 1933, ele pintou *Retrato de um Trabalhador (Jarnóvski, do Brasão Vermelho)* (Fig. B24), em que retratou um recordista

de produtividade premiado, conforme indica o título grafado no verso do quadro, com o “Brasão Vermelho” — prêmio distribuído pelo governo a partir de 1931 aos melhores *udarniki*, os “trabalhadores-modelo” ou “trabalhadores de choque”.²¹⁵

O retrato diferia radicalmente dos quadros até então elaborados pelo pintor — tanto daqueles que apresentavam as figuras sem rosto, quanto dos demais quadros produzidos entre 1928 e 1932, datados falsamente como sendo do período pré-revolução de Outubro. Na obra em questão, Maliévitch parecia aproximar-se do estilo desenvolvido pela AKhR, calcado numa suposta representação realista (de acordo com o jargão da AKhR) das personagens.

²¹⁵ O termo *udarniki* havia sido utilizado previamente por Trótski em 1920 para caracterizar os trabalhadores mais produtivos e que dispunham de privilégios materiais. Para mais informações sobre os *udarniki* durante a guerra civil russa, ver Robert LINHART, *Lênin, os Camponeses, Taylor*, trad. Daniel Aarão Reis e Lúcia Aarão Reis, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, p. 125. Para o vínculo entre os *udarniki* e a militarização do trabalho, proposta por Trótski em 1920, ver, no Preâmbulo da presente tese, o item “A imposição do taylorismo e a militarização do trabalho”.



Fig. B24: K. Maliévitch, *Retrato de um Trabalhador (Jarnóvski, do Brasão Vermelho)*, 1932-1933, óleo sobre tela, 54,5 x 49,5 cm, Museu Russo, São Petersburgo

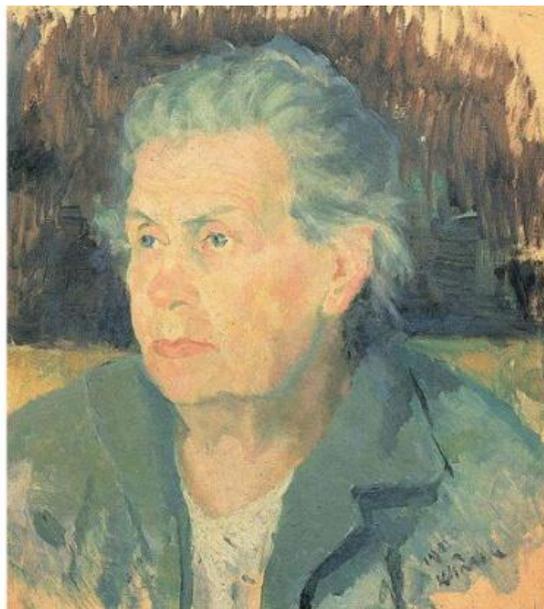


Fig. B25: K. Maliévitch, *Retrato da Mãe*, 1932, óleo sobre madeira compensada, 42 x 37cm, São Petersburgo

Retrato de um Trabalhador (Jarnóvski, do Brasão Vermelho) foi pintado por Maliévitch pouco após os retratos que ele pintou de sua mãe (*Fig. B25*), em 1932, os quais também apresentavam uma fatura aparentemente alinhada ao padrão pictórico desenvolvido pela AKhR, embora em um cenário indeterminado. Contudo, *Retrato da Mãe* fez parte, ainda, do esquema de falsas datações praticado por Maliévitch — o quadro foi assinado, num exagero que parece pilhéria, com o ano de “1900” —, enquanto *Retrato de um Trabalhador (Fig. B24)* não traz datação.

Em *Retrato de um Trabalhador*, o que se observa é uma fatura que objetivou, aparentemente, retratar com verossimilhança o rosto do recordista de produtividade, numa nítida contraposição com as pinturas de camponeses sem rosto realizadas pelo pintor desde 1928. Tal retrato, apesar de nunca ter sido exibido publicamente, determinou o modo de representação pictórica em que Maliévitch se engajou posteriormente e até o final da sua vida, em 1935, representação esta calcada no abandono ostensivo da matriz pictórica suprematista, em favor de uma prática de pintura de retratos aparentemente alinhada com o “realismo heroico” propagandeado pela AKhR.

Por que e em que termos o pintor operou este corte na sua produção? Como a pintura de um recordista de produtividade, tema até então alheio à obra de Maliévitch, chegou ao pincel do artista?

2.2.2. Os recordistas de produtividade

2.2.2.1. “Como organizar a competição”: a campanha em torno dos *udarniki*

A retomada da campanha pela “emulação socialista” teve como marco inicial a publicação, em 29 de janeiro de 1929, de um texto até então inédito, escrito por Lênin em dezembro de 1917, nomeado “Como organizar a competição”. O regime apoiou-se nas proclamações efetuadas 12 anos antes por Lênin, em prol de uma “competição” que estimulasse os operários e camponeses pobres a disputarem entre si pelo melhor resultado produtivo,²¹⁶ para recrutar, dentre a juventude partidária oriunda da Komsomol e das escolas técnicas, os primeiros trabalhadores de choque.

Além de ter como meta a elevação da produtividade, o estabelecimento dessa campanha objetivou, também, combater as duas outras culturas do trabalho então vigentes nas indústrias da URSS de 1930: a dos camponeses não especializados, levados à força para as fábricas, e a dos operários mais velhos, cuja cultura sindical datava da época da tomada do poder, o que os tornara críticos ao regime e participantes ativos das greves operárias.²¹⁷

²¹⁶ “Longe de extinguir a competição, o socialismo, ao contrário, pela primeira vez cria a oportunidade de empregá-la em uma escala realmente ampla e realmente massiva, para de fato atrair a maioria dos trabalhadores para um campo de trabalho no qual eles possam exibir suas habilidades, desenvolver as capacidades e revelar esses talentos, tão abundantes entre as pessoas que o capitalismo esmagou, suprimiu e estrangulou aos milhares e milhões”. (*“Far from extinguishing competition, socialism, on the contrary, for the first time creates the opportunity for employing it on a really wide and on a really mass scale, for actually drawing the majority of working people into a field of labour in which they can display their abilities, develop the capacities, and reveal those talents, so abundant among the people whom capitalism crushed, suppressed and strangled in thousands and millions.”*). Cf. Vladimir LÊNIN, “How to Organize Competition”, trad. Yuri Sdobnikov; George Hanna, disponível em: <https://www.marxists.org/archive/Lenin/works/1917/dec/25.htm>. Importa destacar que, em oposição a Lênin, o movimento *Proletárskaia Kultura* – Proletkult [Cultura Proletária] defendeu, desde 1917, o estímulo a formas de trabalho coletivas e não competitivas. Entre 1918 e 1921, por exemplo, é possível verificar que os membros do Proletkult se dedicaram a elaborar formas de escrita (assim como montagens de peças teatrais e de concertos) em que o trabalho coletivo era a tônica. Bogdánov defendeu, inclusive, que não seria possível desenvolver uma cultura proletária sem a eliminação da competitividade entre os trabalhadores. Para diversos exemplos da produção coletiva do Proletkult, ver Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 146-150.

²¹⁷ A análise sobre as três culturas do trabalho vigentes nas fábricas da URSS no início dos anos 1930 — a da juventude partidária organizada no Kolsomol, a dos camponeses iletrados e a dos antigos operários — encontra-se em Lewis SIEGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935-1941*, op. cit., pp. 42-43. Siegelbaum caracterizou a cultura dos operários mais velhos como a cultura da “solidariedade operária” contra os chefes, em oposição às práticas individualistas trazidas para o chão de fábrica pela Komsomol. É possível acompanhar em várias das cartas escritas pelos operários a partir de 1930 o conflito entre os trabalhadores mais velhos e os mais jovens, já enquadrados nos moldes da “competição socialista”. Em uma das cartas, datada de 1930 e escrita coletivamente por 50 operários da velha guarda, os trabalhadores caracterizaram a juventude da Komsomol como “um bando de idiotas e [um

Entre janeiro e março de 1930, o Partido lançou uma campanha para estimular o ingresso de mais trabalhadores nas brigadas de choque. Sob o *slogan* “Nenhum membro do Partido ou da Komsomol fora das brigadas de choque!”, os sindicatos ficaram incumbidos de organizar o recrutamento de operários para a “nova cultura do trabalho socialista” — tendo de cumprir cotas de adesão, sob a pena de sanções aos líderes sindicais e cortes no financiamento dos sindicatos. Entre 1930 e 1931, uma série de decretos estipulou privilégios aos trabalhadores considerados *udarniki*, como melhores moradias e acesso a bens de consumo e a instituições educacionais.²¹⁸

2.2.2.2. A AKhR e a representação positiva dos *udarniki*

Em 1932, compondo as formas de mobilização do trabalho organizadas pelo regime, a temática da representação positiva dos *udarniki* estava na ordem do dia. Os exemplos desse tipo de representação são numerosos.

O arquiteto Boris Iofán (1891-1976), por exemplo, homenageou o movimento dando ao complexo residencial que projetou entre 1929 e 1931 o nome de *Udarniki*. No mesmo contexto, a *Rossískaiia Assotsiátsia Proletárskikh Pissátelei* – RAPP [Associação Russa dos Escritores Proletários], antes de ser liquidada em abril de 1932, cunhou o termo “escritor de choque”, em analogia à produtividade a serviço do regime que deveria ser instilada dentre os operários.²¹⁹ Além disso, o cineasta Aleksandr Macheret (1896-1979) lançou, em 1932, a comédia *Ações e Pessoas*, filme em que propagandeou o movimento dos trabalhadores de choque como uma espécie de amálgama entre a racionalização do trabalho taylorista e o entusiasmo e o vigor dos operários da URSS.²²⁰

bando de] ovelhas que não entende nada”. Cf. L. SIEGELBAUM; A. SOKOLOV (orgs.), *Stalinism as a Way of Life*, op. cit., p. 45.

²¹⁸ Para uma descrição detalhada dos privilégios estabelecidos aos trabalhadores de choque entre 1930 e 1931, ver L. SIEGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR...*, op. cit., p. 44. De acordo com Lewis Siegelbaum, o estabelecimento desses privilégios fez com que a adesão dos operários às práticas de competição aumentasse exponencialmente, de 29% de adesão nas fábricas em 1930 para 71% de engajamento em 1933. Ver *idem*, p. 50.

²¹⁹ Para a analogia feita pela RAPP em 1930 entre o movimento dos *udarniki* e a atividade dos escritores, ver Evgeny DOBRENKO; Galin TIHANOV, *A History of Russian Literary Theory and Criticism*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011, p. 46.

²²⁰ A diegese do filme *Ações e Pessoas* é baseada nos conflitos entre um engenheiro americano, que viaja à URSS para auxiliar nos processos de racionalização do trabalho, e um construtor soviético, que objetiva estimular a “emulação socialista” no canteiro de obras da construção do canal do Dniepr. Ao longo do filme, a rivalidade entre o engenheiro americano e o operário soviético dá lugar à camaradagem entre ambos, e a racionalização do trabalho é associada ao entusiasmo dos trabalhadores, garantindo, assim, o sucesso da construção. Para uma análise detalhada do filme de Macheret, consultar a pesquisa do jornalista londrino

Rituais nos locais de trabalho foram estimulados pelo Partido, objetivando aumentar a adesão dos trabalhadores às brigadas de choque. Dentre os ritos de louvor à produtividade estabelecidos, a premiação com o Brasão Vermelho, referido por Maliévitch no título da sua pintura, era propagandeada como uma das mais altas honrarias e destinada aos “melhores *udarniki*”, conforme já mencionado.²²¹

Nesse contexto, a representação dos *udarniki* no campo das artes visuais acabou por substituir a hegemonia dos retratos dos *kolkhozianos*, elaborados pela AKhR desde 1929. Num artigo publicado em 1932, no quinto número da revista da AKhR, *Za Proletárskoie Iskusstvo*, o “realista heroico” Boris Nikíforov (1908-1945) defendeu que a produção de retratos deveria considerar o “[...] fenômeno dos recordistas de produtividade em toda a sua complexidade e diversidade”, de modo a “destacar o caráter superior que caracteriza um recordista, que se constitui como um lutador consciente e um representante por excelência da classe trabalhadora” (*Fig. B26*).²²²

Desse modo, o tema dos recordistas, segundo Nikíforov, era decisivo por sintetizar o tipo de trabalhador ideal requerido para o trabalho nas indústrias da URSS. A imagem dos recordistas, assim, poderia expressar “[...] as novas condições de trabalho no país”, assim como “associar o trabalho — o qual produz imensas mudanças na psique dos operários e dos *kolkhozianos* — à honra, à glória e ao heroísmo”.²²³

Owen HATHERLEY, *The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*, Londres, Pluto Press, 2016, pp. 157-160.

²²¹ Para os rituais de entrega de medalhas aos *udarniki*, ver L. SIEGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR...*, op. cit., p. 51.

²²² Cf. Boris NIKÍFOROV, “*Pokaz Udarnitchestva v Massovoi Kartine Izogiza*” (“Mostrando os Recordistas de Produtividade nas Imagens de Massa do IZOGIZ”), in *Za Proletárskoie Iskusstvo*, (*Para a Arte Proletária*), no. 5, Moscou, 1932, p. 4.

²²³ Cf. B. NIKÍFOROV, “*Pokaz Udarnitchestva v Massovoi Kartine Izogiza*” (“Mostrando os Recordistas de Produtividade nas Imagens de Massa do IZOGIZ”), op. cit., p. 5.



Da esquerda para a direita: Fig. B26: Página 4 da revista *Za Proletarskoe Iskusstvo*, 1932; Fig. B27: Evguéni Katsman, *Recordistas*, 1932, óleo sobre tela, 40 × 33 cm, Coleção Particular

A representação apologética dos *udarniki*, reivindicada por Nikíforov, pode ser constatada em muitos quadros do período. O próprio artigo da *Za Proletarskoe Iskusstvo* foi publicado com retratos que exemplificavam as posições ali defendidas — como o quadro *Recordistas* (Fig. B27), pintado por Evguéni Katsman, líder da AKhR. Nele, vemos dois trabalhadores que estão segurando os seus instrumentos de trabalho e olham, determinados, para a direita do observador. A seriedade e a confiança dos retratados foi enfatizada por Katsman, que, por meio do segundo plano relativamente indeterminado da obra, destacou a expressão e a pose vigorosa das personagens.

O mesmo tipo de subjetividade aparece figurada nos retratos *Recordista de Produtividade (Construtor Socialista)* (Fig. B28) e *Recordista de Produtividade (Construtora com Tijolos de Alvenaria)* (Fig. B29), pintados, respectivamente, por Aleksei Volter (1889-1973) e Vassili Kostianítsyn (1881-1940) — dois membros da AKhR, assim como Katsman.

Tais obras enfatizam o heroísmo do trabalho, formulado visualmente por meio da luminosidade solar e da vitalidade dos recordistas, dotados de corpos íntegros e vigorosos. Cabe notar que Volter foi membro do conselho editorial da *Za Proletarskoe Iskusstvo* em

1932, o que aponta para um vínculo íntimo entre a sua produção visual e a produção literária ali publicada, como as reflexões de Nikíforov.



Da esquerda para a direita: Fig. B28: Aleksei Volter, *Recordista de Produtividade (Construtor Socialista)*, 1932, óleo sobre tela, 107 x 71,5 cm, Museu Russo, São Petersburgo; Fig. B29: Vassili Kostianítsin, *Recordista de Produtividade (Construtora com Tijolos de Alvenaria)*, 1932, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes, Cheliabinsk

2.2.2.3. As “imensas mudanças na psique”

O texto escrito por Nikíforov em 1932 sintetizou a noção desenvolvida pela AKhR sobre a situação do proletariado na URSS. O termo chave utilizado por ele, que implicou as características subjetivas das personagens que deveriam ser representadas, foi “psique” (em russo, *психике*). Assim, quando escreveu sobre as mudanças na psique que as “novas condições de trabalho” alegadamente propiciavam ao trabalhador, Nikíforov referiu-se, de modo implícito, ao aumento da alegria, da satisfação e da determinação supostamente proporcionadas pela “emulação socialista”.

A noção de que o aumento da produtividade do trabalho na URSS tornou os trabalhadores mais alegres — tácita, mas onipresente no texto de Nikíforov — foi uma

peça central da estrutura simbólica após a repressão aos trabalhadores, em 1932. Tal noção, elaborada pelo regime desde as campanhas para a promoção dos “sábados comunistas”, em 1919, ganhou terreno e tornou-se hegemônica após abril de 1932, quando o Instituto de Medicina Experimental foi decretado como órgão oficial dedicado às pesquisas psicológicas. Assim, após 1932, uma série de artigos que objetivavam determinar os fundamentos conceituais de uma “psicologia marxista-Lêninista” foram publicados.

Para isso, todas as vertentes de pesquisa em psicologia ou psicanálise que recorriam a noções como “inconsciente” ou “recalque” foram ridicularizadas e perseguidas pelo regime. Conforme a doxa difundida pela cúpula dirigente, o “novo homem” era plenamente consciente das suas ações e vontades e inteiramente modificado pela crença no trabalho e na “construção do socialismo”.²²⁴ As posições sustentadas por essa “psicologia marxista-Lêninista” eram associadas à “grandeza” e ao “gênio” de Stálin.

Em 1932, no mesmo ano da produção dos quadros de Volter e de Kostianítsin, os psicólogos F. Chemikián e L. Guérchonovitch publicaram, no primeiro número da revista *Psicologia*, o discurso que eles fizeram à Sociedade de Psiconeurologos Materialistas na Academia Comunista de Ciências. Nesse discurso, eles afirmavam que o artigo “Acerca dos Diversos Problemas na História do Bolchevismo” (1931), de Stálin, “elevou a novas alturas os problemas da psicologia”.²²⁵

Analogamente, um artigo do psicólogo A. Talánkin associou a psicanálise ao menchevismo e citou o discurso de Stálin no XVI Congresso do Partido (publicado em 1931), em que Stálin se referiu à “psicologia das massas e a sua relação com o trabalho” como um exemplo de como os estudos sobre a subjetividade deveriam centrar-se na “psicologia do povo” e nas tarefas de incremento da produtividade.²²⁶

²²⁴ Para os fundamentos que embasaram a construção de uma suposta psicologia “marxista-Lêninista”, assim como para a perseguição do governo às escolas de psicanálise e psicologia não alinhadas ao regime, ver Martin MILLER, *Freud y los bolcheviques: el Psicoanálisis en la Rusia Imperial y en la Unión Soviética*, Buenos Aires, Editora Nueva Visión, 2005, p. 176.

²²⁵ *Apud* M. MILLER, *Freud y los bolcheviques: el Psicoanálisis en la Rusia Imperial y en la Unión Soviética*, op. cit., p. 176.

²²⁶ *Apud idem*, p. 175. Stálin afirmou, no discurso ao XVI Congresso do Partido (1930), referido por Talankin: “A característica mais notável da emulação [socialista] é a revolução radical que ela traz na visão das pessoas sobre o trabalho, pois transforma o trabalho de um fardo degradante e penoso, como já foi considerado antes, em uma questão de honra, uma questão de glória, uma questão de valor e de heroísmo. Não existe, nem pode existir, nada semelhante nos países capitalistas. Lá, entre os capitalistas, a coisa mais desejável, merecedora da aprovação pública, é ser um parasita, viver de juros, não ter que trabalhar, pois o trabalho é considerado uma ocupação desprezível. Aqui, na URSS, pelo contrário, o que está se tornando a

Tais noções evocavam aquelas já formuladas entre 1929 e 1931, durante a chamada coletivização das terras, para descrever a subjetividade que os *kolkhozianos* deveriam possuir. Os retratos feitos por Volter e Kostianítsin (*Figs. B28-B29*) nutriram-se dessas representações ideológicas, então dominantes dentre os círculos oficialistas.

O elo umbilical entre tal formação ideológica e a sua expressão visual encontra-se, por exemplo, na relação dos recordistas de produtividade retratados por esses pintores com o ambiente de trabalho pintado ao fundo. A fatura que Volter e Kostianítsin elaboraram para os retratos da figura humana é a mesma da fatura do cenário, o que sugere uma não dissociação entre o indivíduo e o local de trabalho.

A modulação sutil entre as cores, além do aspecto brilhante dos quadros referidos, acentua a determinação psíquica das figuras retratadas e a motivação unívoca que as inspira. Nos quadros em questão, as personagens são destituídas de qualquer ambiguidade ou complexidade psicológica. Tanto o recordista pintado por Volter quanto a recordista pintada por Kostianítsin são apresentados como orgulhosos de si, certos dos seus papéis na “construção do socialismo” e regozijando-se pelo trabalho decisivo que empreendem.

2.2.3. O olhar opaco

2.2.3.1. “Um ser humano desmorona”

Em contraposição às representações positivas dos *udarniki*, então dominantes no campo artístico da URSS, alguns artistas abordaram tais figuras criticamente. Em 1930, por exemplo, Andrei Platónov escreveu o romance *A Escavação* (1930), criticando a mobilização para o trabalho orquestrada pelo regime. No livro, que não foi publicado por Platónov em vida, o protagonista — o operário Voschiev — questiona as campanhas pela elevação da produtividade, defendidas pelos colegas trabalhadores. A afronta feita por

coisa mais desejada, digna da aprovação pública, é a possibilidade de ser um herói do trabalho, a possibilidade de ser um herói do trabalho das brigadas de choque, cercado por uma auréola de estima entre os milhões de trabalhadores”. (“*The most remarkable feature of emulation is the radical revolution it brings about in people's views of labour; for it transforms labour from a degrading and heavy burden, as it was considered before, into a matter of honour, a matter of glory, a matter of valour and heroism. There is not, nor can there be, anything of the sort in capitalist countries. There, among the capitalists, the most desirable thing, deserving of public approval, is to be a bondholder, to live on interest, not to have to work, which is regarded as a contemptible occupation. Here, in the USSR, on the contrary, what is becoming the most desirable thing, deserving of public approval, is the possibility of being a hero of labour, the possibility of being a hero in shock-brigade work, surrounded with an aureole of esteem among millions of working people*”). Cf. J. STÁLIN, “Political Report of the Central Committee to the Sixteenth Congress of the C.P.S.U.(B.)”, disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1930/aug/27.htm>.

Voschiev aos colegas Tchíklin e Safronov é descrita numa cena que narra satiricamente o suposto êxtase com o trabalho experimentado pelos construtores de um edifício enorme, destinado a ser a “moradia do proletariado mundial”.

Por conta do fim da jornada de trabalho dos construtores, o supervisor da obra tenta, em vão, convencer os operários a pararem de trabalhar:

“O que você quer dizer com pare de trabalhar?”, perguntou Tchíklin. “Nós ainda podemos tirar um metro cúbico ou um metro e meio a mais e não há razão para parar de trabalhar antes disso”.

“Mas você deve parar de trabalhar”, objetou o superintendente. “Você já trabalhou por mais de seis horas [num sábado] e a lei é a lei”.

“A lei é só para os elementos cansados”, interveio Tchíklin, “e me sobra um pouco de força antes de ir para a cama. Quem concorda comigo?”, perguntou a todos.

“Temos um longo período até que chegue a noite”, relatou Safronov. “Por que deveríamos jogar fora nossas vidas? Seria melhor termos um trabalho regular. Afinal de contas, não somos animais, podemos viver por entusiasmo”.

As declarações das personagens, que parodiavam os *slogans* da campanha pela “emulação socialista”, foram contra-argumentadas por Voschiev:

“As pessoas não perdem em sentimento por suas próprias vidas quando os projetos de construção ganham?” Voschiev hesitava em acreditar. “Um ser humano ergue um edifício enquanto ele próprio desmorona. E quem vai existir?”.²²⁷

Em 1934, Eisenstein também se referiu criticamente ao culto em torno dos *udarniki*, satirizando a conversão, operada pelo regime, desses trabalhadores em imagem. Assim, numa peça de teatro denominada *Moscou, a Segunda*, Eisenstein elaborou, com o dramaturgo N. A. Zarkha, a história de um recordista de produtividade que, ao ter uma estátua construída em sua homenagem, perdeu, magicamente, toda a sua potência e, conseqüentemente, a capacidade de trabalhar.²²⁸ Na peça, a destruição da estátua do recordista era a condição necessária para ele poder voltar ao canteiro de obras. A peça nunca foi levada ao palco e não teve, portanto, vida pública, tal qual o romance de Platónov e o quadro de Maliévitch sobre o trabalhador de choque.

²²⁷ Apud Susan BUCK-MORSS, *Mundo de Sonho e Catástrofe*, trad. Ana Luiza Andrade et al., Florianópolis, Editora da UFSC, 2018, pp. 205-206.

²²⁸ Para uma descrição da peça de Eisenstein, ver Vladimir ZABRODIN, *Eisenstein: popytka teatra: Státi. Publikátsi (Eisenstein: uma Tentativa no Teatro: Artigos e Publicações)*, Moscou, Eisenstein -tsentr, 2005, p. 286.

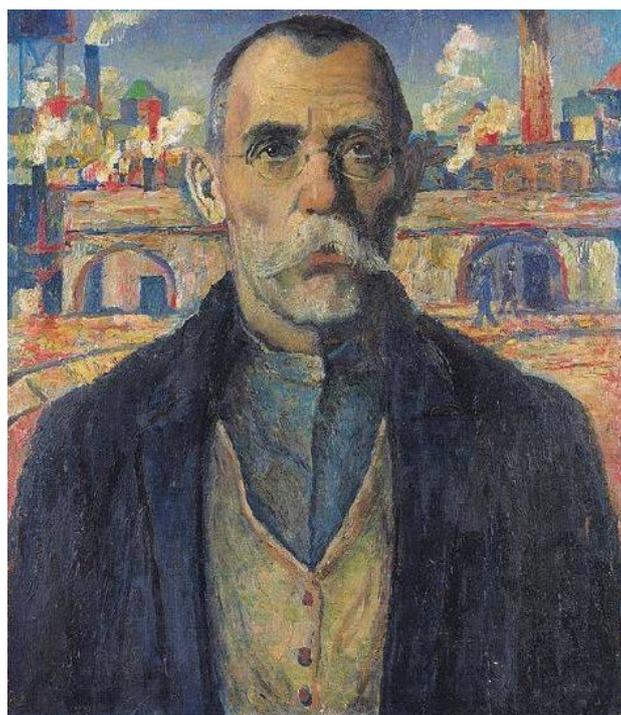
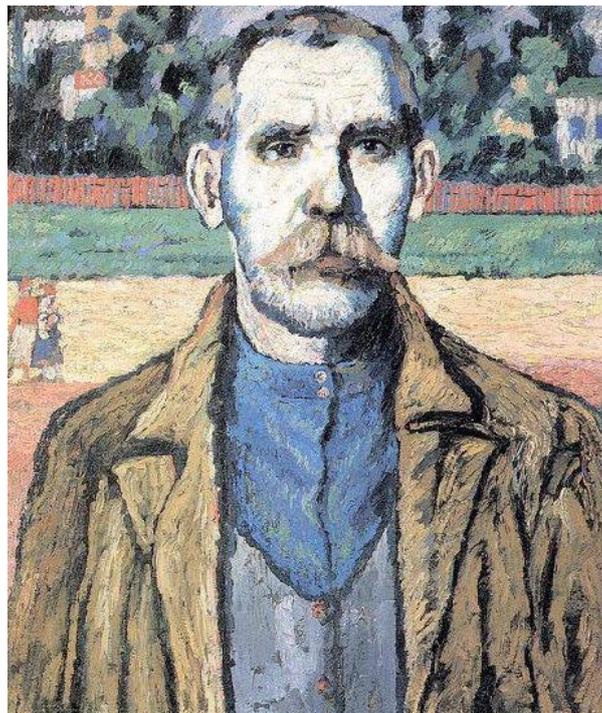
2.2.3.2. Os três recordistas

Apesar de nutrir-se da mesma temática trabalhada pelos pintores da AKhR, o retrato do *udarnik*, elaborado por Maliévitch (Fig. B24), se distanciava em inúmeros aspectos das abordagens “heroicizantes”.²²⁹ Enquanto nos quadros dos realistas heroicos predomina a figuração do “[...] lutador consciente e [do] representante por excelência da classe trabalhadora”, tal como formulado por Nikíforov, o retrato do recordista feito por Maliévitch não enaltecia manifestamente as “imensas mudanças na psique dos trabalhadores”,²³⁰ enfatizadas pela doxa da AKhR. Antes, é possível argumentar que as colocava em xeque: no modelo retratado, não se encontra nenhuma pose vigorosa, e tampouco a paleta de cores escura sugere qualquer estado de alegria e satisfação com o trabalho ou o prêmio recebido.

Cabe apontar que o quadro é o terceiro e último de uma série e articula visualmente, assim, o resultado da pesquisa de Maliévitch sobre a figuração de trabalhadores de choque na URSS. As três pinturas em questão retratam o mesmo recordista. A diferença entre elas, contudo, é substancial. Enquanto nas primeiras pinturas, *Retrato de um Recordista de Produtividade* (Fig. B30) e *Retrato de um Recordista de Produtividade (Jarnóvski, do Brasão Vermelho)* (Fig. B31), ambas de 1932, Maliévitch recorreu a uma paleta de cores extremamente variada e de pinceladas seriadas marcantes, já em *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24) existe uma redução cromática considerável, uma paleta de cores escura e uma indeterminação no contorno da personagem, que aparece consumida pela sombra do segundo plano.

²²⁹ O pintor Nikolai Kostrov (1901-1995), aluno de Maliévitch, apontou a ambiguidade da figuração desenvolvida por Maliévitch com base em *Retrato de um Trabalhador*: “Parece-me que Maliévitch queria provar com seus últimos retratos que ele podia trabalhar do mesmo jeito que os artistas da associação [AKhR]. Mas nós víamos uma duplicidade, uma falsidade nesses retratos. Da perspectiva da realidade, os seus gestos e tudo o mais era falso.” (“*It seems to me that Malevich wanted to prove with his later portraits that he could work in the same way as the association artists. But we saw a duplicity, a falseness in these portraits. From the perspective of reality their gestures and everything else were false.*”). Cf. T. MIKHIEŃKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticism*, vol. 2, op. cit., p. 379.

²³⁰ Cf. B. NIKÍFOROV, “*Pokaz Udarnichestva v Massovoy Kartine Izogiza*” (“Mostrando os Recordistas de Produtividade nas Imagens de Massa do IZOGIZ”), op. cit., pp. 4-5.



De cima para baixo: Fig. B30: K. Maliévitch, *Recordista de Produtividade*, 1932, óleo sobre tela, 65 x 55 cm, Museu Russo, São Petersburgo; Fig. B31: K. Maliévitch, *Retrato de um Recordista de Produtividade (Jarnóvski, do Brasão Vermelho)*, 1932, óleo sobre tela, 64 x 55 cm, Museu Russo, São Petersburgo

Se, nos dois retratos precedentes, a diferença entre a figura retratada e o fundo é marcada pelos cortes tonais e pelos vetores distintos das pinceladas (o cenário é composto por pinceladas horizontais, e o trabalhador é composto por pinceladas majoritariamente

verticais), já no último *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24) a delimitação entre o primeiro e o segundo plano da pintura é incerta. O fundo negro confunde-se com o sombreamento do rosto da personagem e com o uniforme azul-escuro, a ponto de os limites entre os ombros da figura e o fundo serem de difícil precisão. Corrobora tal efeito a inexatidão no contorno do avental vermelho usado pelo recordista de produtividade, o qual não se alinha com o contorno do ombro.

O olhar das figuras também muda. Nos dois quadros precedentes, o recordista mantém a cabeça em riste, o que lhe dá, de certa forma, seriedade e determinação no olhar. Em *Retrato de um Trabalhador*, por outro lado, a figura parece abatida, com o olhar ligeiramente apagado. Ele é o único dos três trabalhadores pintados por Maliévitch cujos olhos são opacos. Cabe observar que, conforme já apontado, a representação da apatia havia sido trabalhada por Aleksandr Drevin em quadros precedentes, como *Retrato de uma Mulher* (Fig. B7), e Maliévitch parecia, de certo modo, transportar tal apatia para o rosto de um trabalhador fabril.

A personagem retratada por Maliévitch parece envelhecer de um quadro a outro: enquanto em *Retrato de um Recordista de Produtividade* (Fig. B30), o trabalhador possui o bigode e os cabelos castanhos e, em *Retrato de um Recordista de Produtividade* (Jarnóvski, do Brasão Vermelho) (Fig. B31), o cabelo da personagem é negro, em *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24), a figura é completamente grisalha. Maliévitch acentuou, além disso, a calvície da personagem, explicitada no topo direito da sua cabeça, onde se observa o contorno da careca coberto por algumas massas de tintas brancas e cinzas.

Segundo a cronologia das obras, estabelecida pelo Museu Russo,²³¹ entre *Retrato de um Recordista de Produtividade*, *Retrato de um Recordista de Produtividade* (Jarnóvski, do Brasão Vermelho) e *Retrato de um Trabalhador* (Jarnóvski, do Brasão Vermelho) é possível observar um *close* cada vez mais fechado na personagem. Acompanhando a sequência cronológica de produção, em cada um dos quadros, o trabalhador, que ocupa quase a totalidade da tela, foi retratado mais proximamente.

Nos dois primeiros quadros (Figs. B30-B31), pode-se ver dois ou três botões da camisa da personagem. Já em *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24), o rosto da

²³¹ O minucioso trabalho de datação das obras de Maliévitch, realizado mediante o uso do infravermelho, foi coordenado por Vladímir Gússev e Evguénia Petrova e encontra-se compilado no catálogo *Kazimir Malevich v Ruskom Muzeu*, Palace Edition, 2000.

personagem ocupa a maior parte da porção superior da tela, o que indica uma aproximação crescente do modelo, sugerindo uma operação de desvelamento dos estados íntimos da personagem representada.

A mudança nos cenários, analogamente, enfatiza o desvelar da situação subjetiva do trabalhador. Em *Retrato de um Recordista de Produtividade* (Fig. B30) e em *Retrato de um Recordista de Produtividade (Jarnóvski, do Brasão Vermelho)* (Fig. B31), Maliévitch pintou, respectivamente, um cenário que remete ao campo e outro que remete à cidade; já em *Retrato de um Trabalhador*, existe tão somente um fundo negro, que põe em destaque o rosto do recordista. Não obstante, o fundo negro que o absorve não foi inteiramente pintado, em operação análoga àquela já realizada em alguns dos quadros de Maliévitch que figuraram camponeses sem rosto.²³²

As mudanças operadas por Maliévitch em seus três quadros sobre os recordistas de produtividade ganham maior profundidade quando contrastadas com o tipo de figuração dos *udarniki* trabalhado por artistas oficialistas, como Katsman, Volter e Kostianítsin (Figs. B26-B29). É possível argumentar, assim, que Maliévitch enfatizou, em *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24), dois aspectos visuais que diferiam radicalmente dos quadros da AKhR.

Conforme já comentado, em *Retrato de um Trabalhador*, evidencia-se o olhar distante e opaco da personagem, como se ela se entregasse às sombras do segundo plano e ao cansaço, em oposição à vitalidade dos *udarniki* pintados pela AKhR. Porém, além disso, Maliévitch enfatizou a velhice da personagem, em oposição à representação hegemônica dos *udarniki* como jovens que impunham as novas formas de trabalho “socialistas” aos “velhos e indisciplinados operários”, conforme propagandeava o regime. É possível afirmar, portanto, que a contraposição entre o retrato feito por Maliévitch e aqueles produzidos pelos artistas oriundos da AKhR era também uma contraposição entre duas culturas do trabalho então em conflito nas fábricas da URSS no início dos anos 1930.

²³² Para a análise da obra *Torso de uma Mulher* (Fig. A31), de Maliévitch, em que se comenta a exposição de uma parte do tecido da tela, ver, no Capítulo 1, o item “1.3.5.1. As novas formas”.

2.2.3.3. A “exaustão soviética”

As reflexões pictóricas desenvolvidas por Maliévitch em *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24) aparentavam-se às análises críticas de Platónov acerca da subjetividade dos operários submetidos à “emulação socialista”. Em seus textos, o pintor também se alinhava às críticas ao despotismo fabril estabelecidas pela literatura crítica da época. Numa passagem de sua *Autobiografia* (escrita em 1933), por exemplo, Maliévitch caracterizou o maquinário fabril como uma “besta predatória” que mantinha os trabalhadores atados por “[...] doze horas no vapor, no fedor dos gases, na sujeira”.²³³

Não haveria algo dessa percepção, descrita em sua *Autobiografia*, no *Retrato de um Trabalhador*? Deste ponto de vista, é como se o quadro apresentasse um trabalhador após a sua jornada de trabalho exaustiva: os olhos cansados das horas de trabalho e da observação atenta dos movimentos da máquina — a “besta predatória” — encontram-se esvaziados, sem brilho; o rosto do modelo, sujo pela fuligem dos detritos e do vapor, orbita em torno das duas olheiras acentuadas, sendo parcialmente absorvido pela escuridão a sua volta.

A representação efetuada por Maliévitch parecia traduzir visualmente o debate que surgiu em 1929, em meio à avalanche de revoltas operárias e camponesas contrárias ao I Plano Quinquenal, a respeito do esgotamento físico e psíquico dos trabalhadores. Os documentos que trataram do assunto são variados e abrangem desde cartas de operários a pesquisas científicas realizadas por psicólogos não alinhados ao regime.

Um panfleto de março de 1930, por exemplo, denunciou a exaustão a que estava submetido o proletariado e atribuiu-a às imensas jornadas de trabalho: “Camaradas trabalhadores, abaixo o trabalho intenso e a exaustão da classe trabalhadora! Vida longa à nova revolução pela libertação dos trabalhadores e dos camponeses!”.²³⁴ Analogamente, uma carta do trabalhador Gojev ao jornal *Trabalho* denunciou as condições de exaustão psíquica e física enfrentadas inclusive pelos membros das brigadas de choque:

[Os tecelões de Shagov] justificaram-se [pela “baixa” produtividade, segundo a avaliação do governo] pelo fato de que já é impossível aumentar mais a produção, dado que a jornada de trabalho já foi intensificada até o limite assim como está, enquanto as exigências [de produtividade] foram aumentadas. Eles

²³³ Cf. T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, op. cit., p. 17.

²³⁴ “Comrade workers, down with extreme labor and the exhaustion of the working class! Long live the new revolution for the liberation of the workers and the peasants!”. Apud J. ROSSMAN, *Worker Resistance under Stalin: Class and Revolution on the Shop Floor*, op. cit., p. 215.

já chamam as condições de trabalho atuais de exaustivas e [afirmam que a competição] socialista cheira diretamente à exploração capitalista. Como um trabalhador mais velho, eu compartilho inteiramente desses argumentos, e é por isso que eu mesmo não participo da [competição] e não tento superar os outros na produtividade do trabalho. Baseio-me em fatos. Há um mês fui visitar a minha esposa num sanatório [...] e lá dei uma olhada nesses mesmos trabalhadores de choque. Havia uma mulher trabalhadora de choque lá — Niura, da fábrica Schchlko. Por dois meses, ela “atacou” [trabalhou incansavelmente] e acabou no sanatório com exaustão nervosa. Havia um tecelão, um companheiro antigo da fábrica Lantsutskii. Ele participou de uma competição de melhor tecelão; passou de três teares para quatro e trabalhou assim por dois meses. As suas mãos começaram a tremer, os seus nervos estraçalharam-se.²³⁵

Na mesma época, um grupo de psicólogos e psiquiatras registrou os problemas de saúde mental manifestados pela população, diagnosticando-os de distintas maneiras: “neurastenia em massa”, “‘esquizoidização’ em massa”, “massificação dos sintomas autistas” e “exaustão soviética” (*Soviet iznóchennost*).²³⁶ Apesar da diversidade dos diagnósticos clínicos, houve um consenso no meio psiquiátrico crítico a respeito do aumento exponencial dos fenômenos de exaustão mental, de apatia e de perda da capacidade de trabalhar entre os jovens.²³⁷

No livro *Trabalho, Modo de Vida e Saúde de um Militante do Partido* (1931), o psiquiatra Leon Lázarevitch Rókhlin (1903-1984) sintetizou os resultados de cinco estudos sobre saúde mental entre os militantes bolcheviques. Os resultados, apresentados por ele, indicaram que a porcentagem de militantes sofrendo de neuroses variava entre 41,5% e 88,7%.²³⁸ Tais pesquisas foram censuradas pelo regime. Os psiquiatras e os psicólogos que as formularam foram duramente reprimidos.²³⁹

²³⁵ “[The Shagov weavers] justified themselves by the fact that it is already impossible to raise output further; since the working day has been intensified to the limit as it is, while the norms have been raised. They already call current working conditions ‘sweating’, and socialist [competition] smells directly of capitalist exploitation. As an older worker, I fully share these arguments, and that is why I myself do not participate in [competition] and do not try to outdo the others in labor productivity. I base myself on facts. A month ago I went to visit my wife at the sanatorium [...] and had a look there at these same shock workers. There was a woman shock worker there, Niura from the Shchelkovo Mill. For two months she ‘attacked’ — and wound up in the sanatorium with nervous over-exhaustion. There was a weaver, a little old fellow from the Lantsutskii Mill. He was lured into a competition for the best weaver, switched from three looms to four, and worked that way for two months. His hands began to shake, his nerves were shattered”. Apud J. ROSSMAN, *Worker Resistance under Stalin...*, op. cit., p. 131.

²³⁶ Cf. David JORAVSKY, “The Construction of the Stalinist Psyche”, in FITZPATRICK, Sheila (org.), *Cultural Revolution in Russia*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978, p. 113.

²³⁷ Para os diagnósticos do meio psiquiátrico sobre a “exaustão soviética”, ver *idem*, p. 114.

²³⁸ *Idem*, p. 271.

²³⁹ Como um dos exemplos da perseguição do regime aos psiquiatras e psicólogos críticos, é possível mencionar o caso do psiquiatra S. I. Subbotnik — um dos líderes das pesquisas críticas sobre saúde mental. Após ser atacado por suas pesquisas, Subbotnik foi obrigado a desculpar-se publicamente. Numa primeira autocrítica, ele afirmou, argumentando que não existia a chamada “exaustão soviética”, que a inspiração socialista reduzia a *sensação* de fadiga. Subbotnik foi criticado por tal afirmação, tendo de reformulá-la, num texto intitulado “Por uma Ofensiva Bolchevique no *Front* Teórico da Psiconeurologia”. Nessa nova

Assim, tendo em vista o ambiente de denúncia das condições psíquicas dos trabalhadores que precedeu a pintura de *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24), realizado entre 1932 e 1933 por Maliévitch, é possível afirmar que o quadro, indiretamente, deu continuidade à análise crítica desenvolvida por esses movimentos na esfera da saúde mental. Embora não existam indícios de que Maliévitch conhecesse o debate feito nesses meios desde 1929, é possível argumentar que o retrato feito por ele recolocava em pauta o problema da subjetividade e do esgotamento dos trabalhadores.

2.2.4. O dilaceramento da forma

Além da apatia figurada por Maliévitch na personagem de *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24), é possível apontar, ainda, que o pintor deformou o rosto do trabalhador retratado. Se nos dois retratos precedentes pintados por Maliévitch sobre o assunto (Figs. B30-31) a integridade física do trabalhador fora mantida, já no quadro em questão vê-se uma espécie de acento sobre a deformidade.

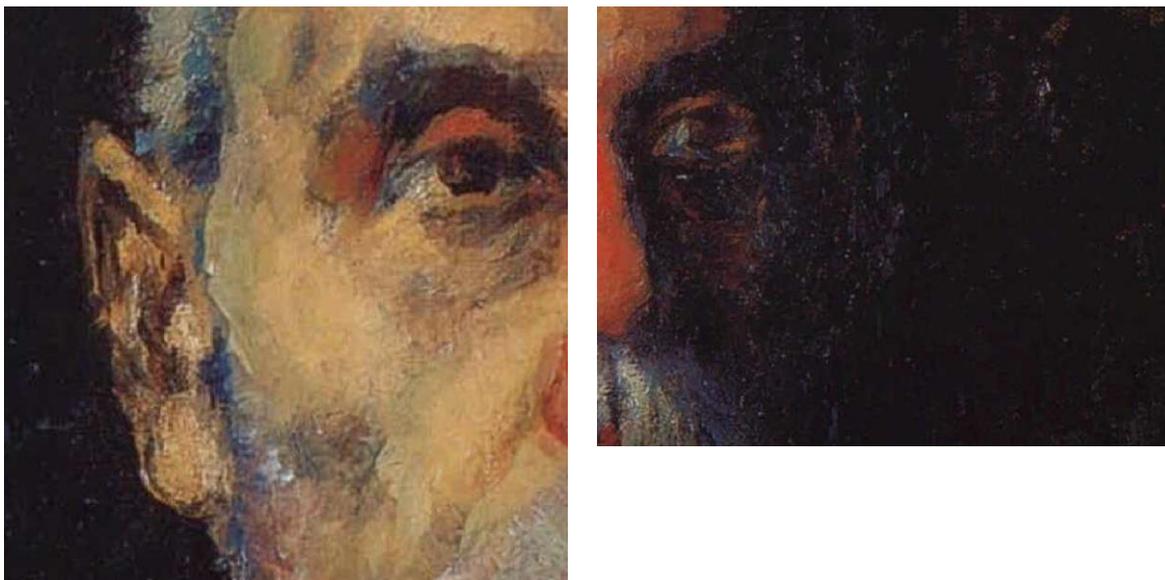
Assim, as manchas verde-acinzentadas, que contornam o rosto do recordista à esquerda, não apontam apenas para o esforço do trabalho e para a insalubridade da fábrica — elas se configuram, efetivamente, como dois tumores que distorcem o rosto representado (Fig. B32). Analogamente, na porção à direita no quadro, o corpo da personagem também é deformado pela sombra que o toma.

Além disso, há uma assimetria nos olhos (o olho esquerdo está esticado, como se estivesse sendo sugado pelas sombras) e duas profundas pinceladas vermelhas na bochecha, realizadas em sentido horizontal, que corroboram a impressão de um esticar interminável da pele em direção às sombras. Analogamente, outras duas pinceladas vermelhas, estas a alguns centímetros à direita do olho esquerdo, na área sombreada, ecoam o contorno do globo ocular, sugerindo o seu prolongamento na escuridão (Fig. B33).

Embora sutis em comparação com as operações pictóricas feitas por Drevin e Nikritin no mesmo contexto (Figs. B7; B9; B11), a deformação e o dilaceramento físico sugeridos por Maliévitch nessa obra também funcionavam como dispositivos visuais

retratação, Subbotnik afirmou que a inspiração socialista reduzia a *própria* fadiga. O caso das duas retratações de Subbotnik, assim como de diversos outros psiquiatras e psicólogos, encontra-se compilado em D. JORAVSKY, “The Construction of the Stalinist Psyche”, op. cit., p. 116 e segs.

críticos, se contrapostos ao alegado heroísmo do mundo do trabalho propagandeado pelo governo e expresso nos retratos de Volter e Kostianítsin (*Fig. B28-B29*). Assim, é possível determinar que, enquanto os dois pintores da AKhR representaram os trabalhadores como pessoas autorrealizadas e que gozavam de integridade física, Maliévitch retratou um trabalhador apático e numa situação de dilaceramento.



Da esquerda para a direita: Figs. B32-B33: Detalhes de *Retrato de um Trabalhador* (*Fig. B24*)

2.2.4.1. Deformação e apatia

O dispositivo de enfatizar o estado apático e dissociado das personagens, elaborado por Maliévitch após 1932, continuou sendo desenvolvido pelo pintor nos seus quadros seguintes. Em *Ferreiro* (*Fig. B34*), por exemplo, o retrato de um trabalhador foi realizado por Maliévitch de modo a enfatizar a estranheza do modelo. Além de possuir um olhar distante e uma expressão indeterminada, o ferreiro retratado posa com os braços numa posição atípica, como se discursasse.

Existe, contudo, uma espécie de desconexão, na personagem figurada, entre o gesto aparentemente vigoroso das mãos e o rosto desanimado. Maliévitch também deformou o modelo: a área sombreada do rosto da figura é, assim como o seu tronco, substancialmente distinta da parte iluminada do corpo. Desse modo, se, do ponto de vista do observador da obra, o lado direito da figura apresenta um trabalhador com o olhar

sereno (embora distante), o lado esquerdo da personagem parece revelar o verdadeiro estado do retratado, que possui um olhar triste e uma olheira imensa.

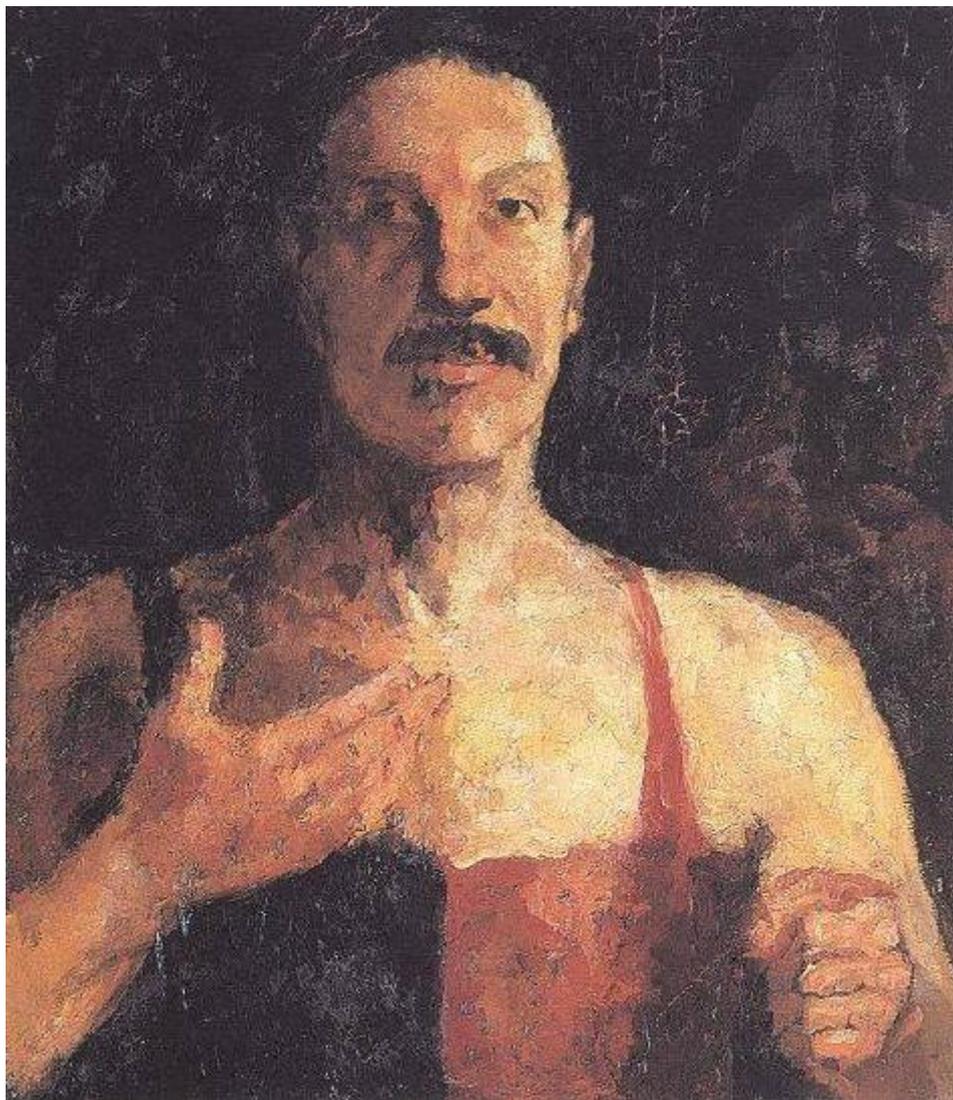


Fig. B34: K. Maliévitch, *Ferreiro*, 1933, óleo sobre tela, 64 x 55 cm, Museu Russo, São Petersburgo

Procedimentos análogos foram utilizados por Maliévitch em *Retrato Triplo* (Fig. B35), de 1933, e *Retrato de um Homem* (Fig. B36), pintado entre 1933 e 1934, obras em que o olhar apático é dominante. Em *Retrato de um Homem*, Maliévitch pintou o amigo Konstantin Rojdiéstvenski com o olhar perdido, desamparado. Ele enfatizou, nessa obra, a não sociabilidade entre as personagens e o esvaziamento subjetivo: as quatro figuras atrás de Rojdiéstvenski são indeterminadas e podem facilmente ser tomadas como manequins, tais como os camponeses sem rosto pintados por Maliévitch e pelo próprio Rojdiéstvenski entre 1928 e 1932.

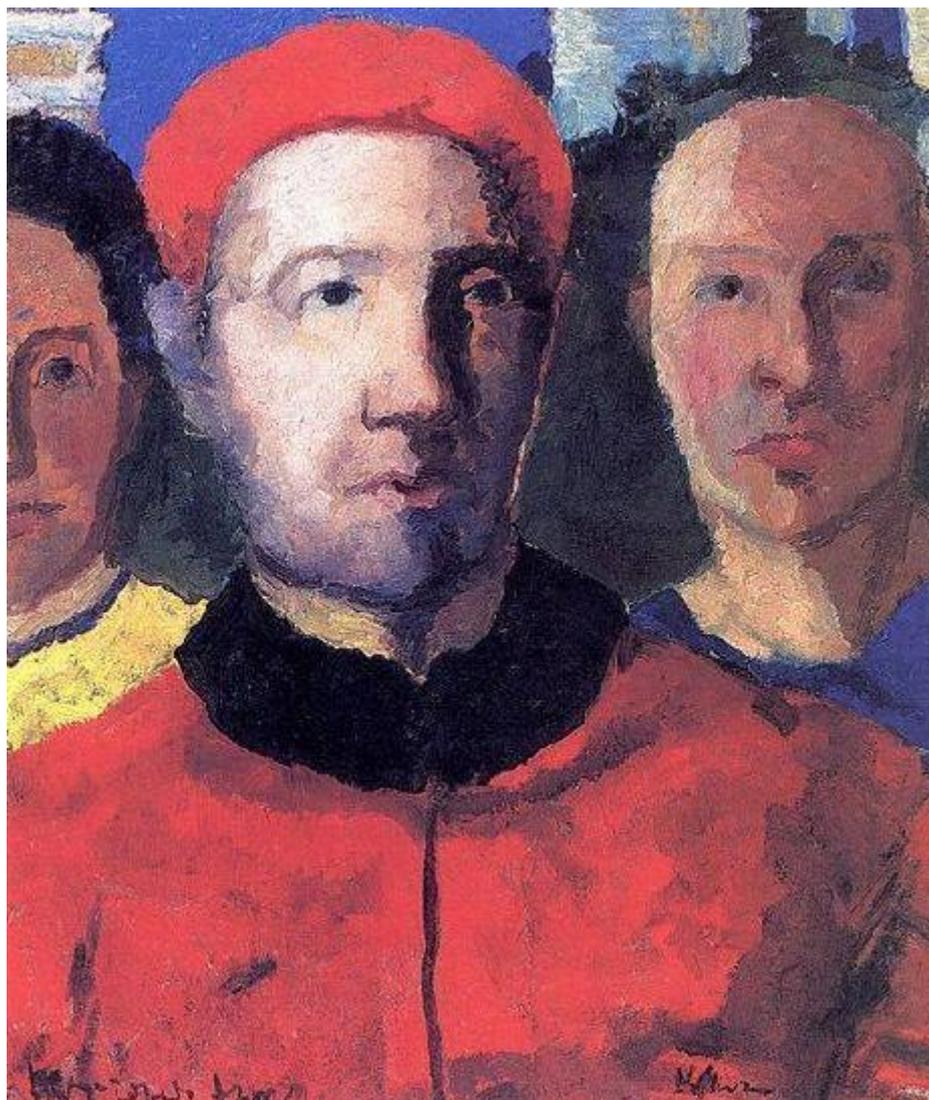


Fig. B35: K. Maliévitch, *Retrato Triplo*, 1933, óleo sobre tela, 56 x 46 cm, Museu Russo, São Petersburgo

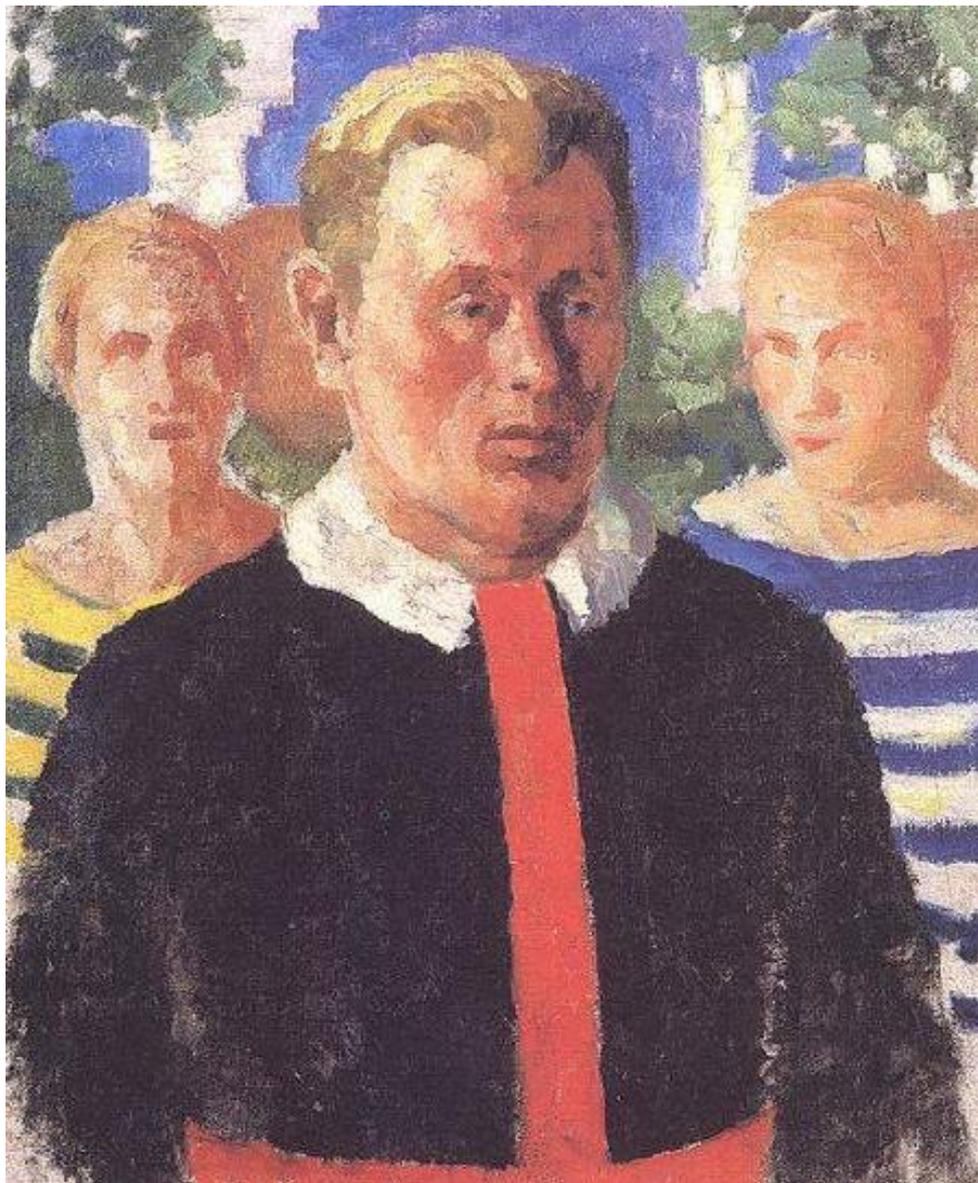


Fig. B36: K. Maliévitch, *Retrato de um Homem (Konstantin Rojdiéstvenski)*, 1933-1934, óleo sobre tela, 58 x 47 cm, Museu Russo, São Petersburgo

Assim, por um lado, Maliévitch mudou a sua estratégia pictórica após 1932, deixando de retratar, em conjunto com os seus ex-alunos, os camponeses geometrizados e sem rosto; por outro lado, a ênfase que ele atribuiu à representação da apatia e da deformação alinhou-o, no campo da pintura, à reflexão desenvolvida noutros termos por Drevin, Ermoláieva e Nikritin.

Desse modo, é possível argumentar que as obras do pintor também trataram da violência do período, embora de maneira muito mais ambígua e eclética, o que fez com que parte da produção de Maliévitch pudesse ser exposta, como se verá adiante. No caso,

a estratégia de intervenção de Maliévitch passou pela abordagem crítica dos temas então privilegiados pela arte oficial, conforme se constatou em *Retrato de um Trabalhador e Ferreiro*, obras em que o pintor realizou uma representação visual dos trabalhadores. Conforme já argumentado, a comparação entre tais obras e aquelas pintadas pela AKhR sobre os *udarniki* possibilita uma espécie de redimensionamento histórico dos quadros referidos, indicando que Maliévitch tematizou, também, o conflito manifesto nas fábricas entre os trabalhadores mais velhos e a propaganda apologética que o regime efetuava dos trabalhadores mais novos.

Entre 1933 e 1934, Maliévitch desenvolveu uma nova figuração, que, de certa maneira, sintetizou uma série de estratégias pictóricas da sua produção anterior. O desenvolvimento dessa produção visual, que será tratada adiante, processou-se durante a segunda montagem da mostra *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*, na qual o regime procurou estabelecer o estilo visual do “realismo socialista” e reestruturar os dispositivos de exposição de obras e imagens artísticas.

A exposição referida impactou profundamente o campo artístico: nela, os artistas de esquerda foram humilhados e perseguidos. Assim, para que se possa interpretar o redirecionamento dado por Maliévitch à sua produção artística após 1933, é necessário situar a nova estratégia mobilizada pelo regime no plano artístico-cultural nesse momento.

2.3 | A NOVA FIGURAÇÃO DE MALIÉVITCH (1933-1934)

2.3.1. A exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*

2.3.1.1. O isolamento dos “formalistas”

Entre junho de 1933 e fevereiro de 1934, o Museu Histórico de Moscou sediou a mostra *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*. Tal exibição era a segunda versão da mostra, realizada primeiramente em Leningrado, entre novembro de 1932 e janeiro de 1933.

Em Moscou, foram expostas 1.042 pinturas de cerca de 500 artistas. O Comitê de Exibição, chefiado pelo Comissário da Instrução Pública Andrei Búbnov (1883-1938), usou um critério geracional para dividir a mostra em dois blocos principais, unificados pelo *slogan*, impresso no catálogo, “o estilo da nossa época é o ‘realismo socialista’”.²⁴⁰

Em um dos grandes blocos, foram exibidas as pinturas dos artistas que começaram a trabalhar antes de 1917 e que aderiram posteriormente às diretrizes do Partido Comunista, como Boris Kustódiev (1878-1927), Konstantin Iuón (1875-1958), Kuzmá Petróv-Vódkin (1878-1939) e Piótr Kontchalóvski (1876-1956). No segundo bloco, foram exibidos os trabalhos dos artistas mais jovens, que iniciaram suas carreiras após 1917, como Aleksandr Deineka, Gueórgui Riájski (1895-1952), Pável Sokolóv-Skaliá (1899-1961) e Fiódor Bogoródski (1895-1959).

Destoando dos dois grandes blocos compostos pelos artistas oficialistas, as obras de Maliévitch, Tychler, Nikritin, Drevin, Nadiéjda Udaltsova (1885-1961), Ivan Kliún, David Shterenberg (1881-1948), Vladímir Tátlin (1885-1953) e Pável Filónov (1883-1941) foram dispostas em duas pequenas galerias do Museu, nomeadas como galeria dos

²⁴⁰ O termo “realismo socialista” apareceu pela primeira vez em maio de 1932, um mês após o decreto de liquidação dos grupos artísticos — que coincidiu com o massacre do movimento dos trabalhadores na região de Ivanovo. Tal noção foi proposta em uma reunião entre o Politburo e uma delegação composta por ex-membros da *Rossískaia Assotsiátsia Proletárskikh Khudóžnikov* – RAPKh [Associação Russa dos Artistas Proletários] que, fundada em 1931 pela juventude da AKhR, posicionou-se, analogamente, pela criação de uma literatura na URSS calcada no “realismo”. Segundo as atas da reunião: “[...] Os representantes do Comitê Central declaram que a comissão propôs a substituição do termo ‘método de criação materialista dialético’ pelo termo ‘método do realismo socialista’”. Cf. Cécile PICHON-BONIN, *Peinture et politique en URSS: l’itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 256. Por sua vez, o alegado “método de criação” artística chamado “materialismo dialético” fora cunhado no primeiro congresso da *Assotsiátsia Khudóžnikov Revoliutsionnoi Rossii* – AKhRR [Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária], em 1928. Ver *idem*, p. 165.

“formalistas representativos” e dos “formalistas não objetivos”. Tais obras foram apresentadas ao público com uma citação de Lênin acima, inscrita na parede: “Eu sou incapaz de considerar os trabalhos do expressionismo, futurismo, cubismo e outros ‘ismos’ como a mais elevada manifestação do gênio artístico. Eu não os entendo. Eles não me dão a menor alegria [*padocmu*]”.²⁴¹

O isolamento dos “formalistas” era explícito. Articulado a ele, a citação de Lênin evidenciava a advertência, realizada pelo Comitê de Exibição, aos artistas de esquerda. Nas visitas guiadas realizadas durante a exposição, os guias eram instruídos a permanecerem por um longo tempo com o público diante dos quadros “formalistas”, educando os visitantes sobre como tal estilo artístico não deveria ser seguido e como ele constituía, fundamentalmente, uma afronta à URSS.²⁴² Os quadros adjetivados como “formalistas” eram, então, apresentados para serem abertamente depreciados.

2.3.1.2. Humilhação e autocrítica

A tática de isolar os artistas considerados formalistas não havia sido utilizada na primeira versão da mostra *Artistas da URSS...*, de Leningrado. A expografia elaborada para tal exibição enfatizou a diversidade artística da URSS, representada, por exemplo, por obras de Maliévitch (que teve uma sala exclusiva para expor as suas obras) e por obras dos artistas oriundos da *Obchtchestvó Khudóznikov-stankovístov* – OST [Sociedade dos Pintores de Cavalete].²⁴³

Embora a exibição de Leningrado tenha formulado um discurso visual que, em última instância, privilegiou as obras da AKhR para ilustrar o suposto socialismo existente na URSS,²⁴⁴ é possível constatar que os artistas de esquerda não foram

²⁴¹ “I am unable to consider works of expressionism, futurism, cubism, and other ‘isms’ as the highest manifestation of artistic genius. I don’t understand them. They give me no joy whatsoever”. Cf. Masha CHLENOVA, *On display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928-1933*, PhD diss., Columbia University, 2010, p. 51. Tal citação de Lênin foi extraída pelo Comitê de Exibição das conversas entre Clara Zetkin (1857-1933) e Lênin publicadas em 1924 na revista *Kommunist*.

²⁴² A respeito das visitas guiadas às galerias dos “formalistas” na segunda versão da exposição *Artistas da URSS...*, consultar M. CHLENOVA, *On Display...*, op. cit., p. 363.

²⁴³ Para uma descrição do surgimento e do ideário da OST, ver, no Capítulo 1 da presente tese, a nota de rodapé número 85.

²⁴⁴ Em Leningrado, o percurso expositivo da mostra *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos* foi organizado de modo circular: o público começava a visita por um retrato de Lênin feito por Aleksandr Guerássimov e, após percorrer as 35 galerias, concluía a visita na mesma sala, diante de um retrato de Stálin pintado por Isaac Bródski (*Figs. B37; B51*).

diretamente marginalizados ou expostos ao ridículo. Na segunda versão da mostra, em Moscou, a situação foi diferente.



Fig. B37: Primeira galeria da exposição *Artistas da URSS dos últimos 15 anos* (Lêngrado, 13.10.1932). Na fotografia, vê-se, na parede, o quadro *Retrato de Stálin* (Fig. B51), de Isaac Bródski

Após a humilhação imposta pelo Comitê de Exibição de Moscou aos artistas tachados de formalistas, a imprensa publicou diversas autocríticas escritas pelos artistas de esquerda, exploradas pelo regime como uma espécie de prova da superioridade do “realismo heroico”. Ivan Kliún, por exemplo, afirmou, em 1933, estar disposto a reformular a sua pintura em chave “realista”:

Após a exibição dos *15 Anos de Poder Soviético* [sic], eu comecei a duvidar com mais e mais frequência de que eu estivesse certo em continuar seguindo o caminho da arte experimental, escolhido por mim. Tornou-se claro para mim que eu tinha ido tão longe com o meu trabalho que havia perdido contato com a vida. [...] Eu sentia essa distância em toda parte. Não havia mais espaço para a arte livre; tinha-se que pintar o que o momento presente requeria. Eu tomei a decisão de retornar ao realismo, assim eu poderia marchar em sincronia com a realidade contemporânea. [...] Decidi mudar para o realismo não sob força de

circunstâncias externas — eu experimentei essa pressão por muitos anos [...] essa decisão maturou em mim gradualmente sob a influência da própria vida.²⁴⁵

Analogamente, o escultor Boris Korolióv (1884-1963) teve sua autocrítica publicada na *Soviet Iskusstvo*, em 8 de julho de 1933:

Ambas as exposições [a primeira e a segunda versão de *Artistas da URSS...*] nos deram, aos artistas do autoproclamado *Front* de Esquerda, os primeiros a se alinharem com a Revolução de Outubro, muito que aprender, sobretudo para definirmos os nossos próprios caminhos. Tornou-se perfeitamente claro para nós que o nosso protesto rebelde contra o “Realismo” durante a adolescência, contra o conteúdo nas obras de arte, não era tanto um protesto contra o Realismo ou o conteúdo “em geral”, mas contra o conteúdo social e o realismo da formação social que varremos da cena histórica em Outubro de 1917. [...] Agora, devemos admitir, com uma honestidade impiedosa, que apenas a Revolução e o “Novo Realismo” que dela nasceu preencheram o nosso ofício com carne e sangue.²⁴⁶

A humilhação dos artistas “formalistas” foi celebrada pelo regime. Em seu diário, o fundador da AKhR, Evguéni Katsman, escreveu que Búbnov haveria dito, durante a montagem da segunda versão de *Artistas da URSS...*, que exporia os “artistas esquerdistas” para desmascará-los.²⁴⁷ Analogamente, o jornalista Nikolai Chtchiókotov (1884-1945) escreveu que o propósito organizacional da versão moscovita da exposição era o de “[...] combater os princípios formalistas [...] pelas mãos dos próprios formalistas”.²⁴⁸

²⁴⁵ “After the exhibition of 15 years of Soviet Power I began to doubt more and more often that I was right in continuing my chosen path of experimental art. It became clear to me that I went so far ahead in my work that I lost touch with life [...] I felt his aloofness everywhere. There was no more room for free art; one had to paint what the present moment required [...] I made a decision to return to realism, so that I could march in sync with contemporary reality [...] I decided to change to realism not under the pressure of external circumstances — I experienced that pressure for many years [...] this decision matured in me gradually under the influence of life itself”. Apud M. CHLENOVA, *On Display...*, op. cit., p. 359. É interessante notar que Kliún cometeu, possivelmente, um ato falho neste escrito: ao invés de chamar a exposição por seu nome correto, escolhido cuidadosamente pelo Comitê de Exibição para indicar falsamente o engajamento de todos os artistas envolvidos, ele se referiu à exposição enfatizando o poder estatal, o que, nessa hipótese, pode jogar contra sua afirmação posterior de que a decisão de retorno ao “realismo” tenha sido tomada sem nenhuma pressão externa.

²⁴⁶ “Both exhibitions gave us, the artists of the so-called Left-front, the first ones to align ourselves with the October Revolution, much to learn, above all for defining our own paths. It became perfectly clear to us that our rebellious protest against Realism during the teens, against content in works of art, was really not so much a protest against Realism and content in general as against the social content and realism of the social formation that we swept from the historical scene in October 1917. [...] Now we must admit with merciless honesty that only the Revolution and the new Realism that was born of it filled our craft with real flesh and blood”. Cf. T. MIKHLENKO; I. VAKAR, Irina A., *Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticism*, vol. 1, op. cit., p. 266.

²⁴⁷ “Ah!, eles [os artistas esquerdistas] estão fazendo um escândalo? Ótimo, então nós vamos mostrar os seus trabalhos e nós vamos desmascará-los na nossa exposição!” (“Ah, they [leftist artists] are making a scandal? Great, so we will show their works, and we will unmask them in our display!”). KATSMAN *apud idem*, p. 358.

²⁴⁸ *Apud idem, ibidem.*

2.3.2. A economia política dos afetos

A tática expositiva formulada na versão moscovita da mostra *Artistas da URSS...* (1933-1934), que consistia em expor em termos ridículos os artistas de esquerda, já havia sido utilizada pelo regime anteriormente, em mostras como *Trabalhos Artísticos Sobre Temas Soviéticos e Revolucionários* (Galeria Tretiakov, 1930), *Guerra e Arte* (Museu Russo, 1930), *A Arte da Época do Capitalismo* (Galeria Tretiakov, 1931-1932) e *A Arte da Época do Imperialismo* (Museu Russo, 1931-1932). Em todas essas exposições, os comentários textuais buscavam direcionar a interpretação do público, seja celebrando o “realismo heroico”, seja difamando o chamado “formalismo”.²⁴⁹

Em tais exposições, o recurso ao comentário textual era utilizado pelo Comitê de Exibição para montar uma narrativa historiográfica que, a título de exemplo, associasse a abstração à mentalidade capitalista ou à posição política dos artistas. Na exposição *A Arte da Época do Capitalismo*, sediada na Galeria Tretiakov entre 1931 e 1932, o curador Aleksei Fiódorov-Davydov (1900-1969) expusera as obras de Maliévitch e de Tátlin com a seguinte inscrição acima: “Qualquer tentativa de tornar o método artístico (criativo) mais objetivo está fadada a fracassar, porque a arte burguesa é individualista por completo”.²⁵⁰ Na exposição, tal inscrição associava o trabalho do suprematismo e do construtivismo ao individualismo burguês e, portanto, a uma etapa da vida social supostamente superada pelo processo revolucionário, ou seja, colocava a questão em termos históricos.

Diferentemente, na versão moscovita da exposição *Artistas da URSS...* (1933-1934), o comentário de Lênin grafado na parede não serviu à finalidade de ilustrar uma tese historiográfica. Ele meramente condenava as obras pela falta de “alegria” [*padocmu*] que lhes atribuía. Nesse contexto, importa notar que a representação da alegria, enfatizada pelo Comitê de Exibição, nada tinha a ver com a alegria resultante dos processos de

²⁴⁹ O recurso expositivo de difamação mediante comentários textuais foi também empregado pelos nazistas na *Exposição de Arte Degenerada*, em 1937. Além disso, a exposição nazista propagandeou e buscou incentivar, analogamente, a participação do público na condenação das obras expostas — recurso utilizado previamente na exposição de Moscou, ocorrida anos antes. Assim, Adolf Ziegler (1892-1959), então chefe do Departamento de Artes Visuais do Reich, bradou, na inauguração da *Exposição de Arte Degenerada*: “Povo alemão, julgue por si mesmo!”. Cf. Neil LEVI, “Judge for Yourself! The ‘Degenerate Art’ Exhibition as Political Spectacle”, in *October*, vol. 85, pp. 41-64, 1998.

²⁵⁰ “Any attempt to make artistic (creative) method more objective is doomed to failure because bourgeois art is individualistic through and through”. Apud M. CHLENOVA, *On Display...*, op. cit., p. 149.

trabalho não alienados, conforme defendida pelos construtivistas, por exemplo.²⁵¹ A “alegria” reivindicada pelo regime era a alegria reificada, encenada, posta meramente como imagem, ao invés de experiência produtiva.

A citação de Lênin sem dúvidas influenciou a recepção crítica sobre os “formalistas”. Um dos visitantes que deixou registro escrito das suas impressões, por exemplo, afirmou que:

A única coisa reconfortante que encontrei nesta sala [dos “formalistas não objetivos”] foram as palavras de Lênin: “Não os entendo”. Nem eu. *A arte deveria trazer alegria ao povo*, enquanto eu sinto pena por essas pinturas. As paredes da galeria poderiam ter sido preenchidas com algo melhor.²⁵²

Do mesmo modo, a imprensa celebrou efusivamente as obras que representaram o “novo homem” como um homem vigoroso, belo, alegre e otimista. Tais foram os adjetivos empregados em referência aos quadros de Deineka, por exemplo, durante a exposição.²⁵³

Nesse contexto, tributário da liquidação, em 1932, dos movimentos de resistência camponeses e operários, uma propaganda que incitasse o otimismo era decisiva como dispositivo de mobilização para o trabalho. Tal otimismo, já propagandeado nos retratos

²⁵¹ Nikolai Tarabúkin associou a alegria ao processo de trabalho emancipado, autogerido e não alienado. Em 1923, no ensaio *Do Cavalete à Máquina*, ele escreveu: “Cultivando a ideia de maestria (ou domínio), em cada gênero de atividade, nós contribuimos para aproximar a arte do trabalho. A noção de artista torna-se sinônimo daquela de mestre. O trabalho sofrido e sob coerção, do operário, torna-se maestria, arte, ao passar pelo cadinho da criação, que lhe comunica uma tendência à perfeição. O que significa que todo homem que trabalha, qualquer que seja a sua forma de atividade — material ou puramente intelectual — cessa, no momento em que ele se encontra animado pela vontade de fazer seu trabalho à perfeição, de ser um operário artesão, para se tornar um mestre-criador. [...] A ligação orgânica entre o trabalho e a liberdade, a criação e a maestria inerente à arte, pode ser realizada pela integração da arte ao trabalho. Conectando-se a arte ao trabalho, o trabalho à produção e a produção à vida, à existência cotidiana, resolve-se, no mesmo golpe, um problema social extremamente complexo”. Cf. Nikolai TARABUKIN, *El Ultimo Quadro: Del Caballete a la Maquina*, trad. Rosa Feliu e Patricio Vélez, Barcelona, G. Gili, 1977, pp. 52-53.

²⁵² “The only comforting thing that I met in this room are the words of Lênin “I don’t understand them”. Me neither. Art should bring joy to people, whereas I fell sorry for these paintings. Gallery walls could have been filled with something better”. *Apud idem*, p. 357. De acordo com os escritos do público operário que frequentou a exposição *Artistas da URSS...*, pesquisados por Tatiana Trankvillitskaia, da Universidade de Franche-Comté, em Besançon, a recepção crítica da maioria dos espectadores enfatizava o critério temático em detrimento do critério estético-formal. Assim, a parte majoritária do público criticou principalmente os temas tratados pelos pintores e apenas secundariamente a fatura das obras. Para a apresentação e comentários sobre tais estatísticas, consultar T. TRANKVILLITSKAIA, “Les Arts Plastiques Soviétiques des Années 1930”, *Slavica Bruxellensia*, no. 12, 2016, disponível em: <http://slavica.revues.org/1757>.

²⁵³ Para a recepção das obras de Deineka na exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*, consultar Christina KIAER, “Aleksandr Deineka: a one-man biography of Soviet Art”, in Manuel Fontán del JUNCO (org.), *Aleksandr Deineka (1899-1969): an Avant-Garde for the Proletariat*, in Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 61.

feitos pela AKhR dos *kolkhozianos* ou dos *udarniki*, vinha explicitado como política de Estado na versão moscovita da exposição *Artistas da URSS...*²⁵⁴

2.3.2.1. A celebração dos retratos

A imprensa oficial sustentou a posição do regime por meio do elogio à pintura de retratos. A revista *Iskusstvo*, por exemplo, publicou durante o ano de 1933 muitos textos dedicados a eles. Um dos textos atribuiu a suposta popularidade dos retratos ao fato de serem “um dos dispositivos centrais para a influência política e ideológica sobre as massas”.²⁵⁵

No quarto número da mesma revista, também publicado em 1933, num artigo em que exaltava as obras de Isaac Bródski, Nikolai Chtchiókov afirmou que os pintores deviam representar, em suas obras, o “novo homem soviético”, de modo a evidenciar também a individualidade das personagens retratadas²⁵⁶ — o que se opunha frontalmente às pinturas realizadas, no mesmo contexto, por Aleksandr Drevin (*Figs. B2-B5*) ou Vera Ermoláieva (*Figs. B12-B16*).

O conjunto de quadros expostos por Deineka na segunda versão da mostra *Artistas da URSS...* serviu como parâmetro, para os escritores do regime, daquilo que seria

²⁵⁴ De acordo com Clara Figueiredo, é possível, ainda, estabelecer alguns paralelos entre as duas versões da retrospectiva *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos* e a *Mostra da Revolução Fascista*, sediada em Roma nos mesmos anos (1932-1934). Tendo em vista que, conforme já comentado, ambos os regimes trocavam informações sobre formas de organização artística e, de certa maneira, se espelhavam um no outro nesse quesito, a autora afirma que: “Nos dois casos (mostra fascista e retrospectivas [da URSS]), as exposições respondiam a uma demanda de propaganda do regime e reconstrução de uma narrativa histórico-mitológica farsesca (no caso russo, a construção de um percurso artístico e político ‘homogêneo’ e vitorioso; no caso italiano, a ‘salvação’ da Itália, levada a cabo pelo fascismo). Nos dois casos, as exposições estruturaram-se em oposição a um inimigo interno e externo: no caso russo, os artistas de vanguarda — representantes da burguesia ocidental — e aqueles que se ‘opunham’ à Revolução (na verdade, a contrarrevolução levada a cabo pelo stalinismo); no caso italiano, os partidos de esquerda italianos (como PS e PCI), o bolchevismo russo e a crise capitalista internacional. Nos dois casos, as exposições eram mais do que a mera representação, eram a própria ‘história em ato’ [...]. As exposições em questão eram apresentadas ao público como o corolário de um processo histórico. Era o triunfo de uma narrativa farsesca; da transposição de técnicas econômicas e política para a esfera das artes; de um projeto de dominação e modernização que demandava o sacrifício das massas; de um líder forte — que pairava acima de tudo e todos, inclusive dos espectadores, realocados no papel de contempladores passivos de sua própria destruição”. Cf. Clara de Freitas FIGUEIREDO, *Fotografia: Entre o Fato e a Farsa (URSS-Itália, 1922-1938)*, tese de doutorado, orient. L. R. Martins, PPGAV-ECA-USP, São Paulo, 2018, p. 125.

²⁵⁵ O trecho citado foi extraído do trabalho da pesquisadora de Harvard Anna Wexler KATSNELSON, “My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich”, in *Poetics Today*, vol. 27, 2006, p. 85.

²⁵⁶ Para citações do texto de Chtchiókov, ver C. PICHON-BONIN, *Peinture et Politique en URSS*, op. cit., p. 291.

desejável num retrato. Assim, Chtchiókov escreveu, sobre o quadro *Mãe* (Fig. B38), pintado por Deineka:

[...] temos aqui uma imagem lírica da criança e de sua mãe, que lhe segura. E que mãe! Nada da mulher pequeno-burguesa humilhada, representada de numerosas formas, e para todos os gostos, pelos artistas dos países capitalistas. Nada da mãe ligada ao marido cidadão, ao marido provedor, ao marido tirano; esta é a imagem de uma mulher forte, enérgica, livre, segura de si, na qual uma elevada consciência social se exprime por meio da biologia.²⁵⁷



Fig. B38: Aleksandr Deineka, *Mãe*, 1932, óleo sobre tela, 121 x 160,5 cm, Galeria Tretiakov, Moscou

De modo análogo, Boris Nikíforov escreveu para a *Iskusstvo*, em 1933:

Neste quadro [Fig. B39], Deineka representa, de forma muito expressiva, a oposição entre o dia cinzento e frio e a firmeza saudável das jovens moças se banhando. O artista desenhou essas personagens enérgicas e felizes no ambiente da realidade soviética.²⁵⁸

²⁵⁷ “[...] On a ici une image lyrique de l’enfant et de sa mère qui le porte. Et quelle mère ! Pas la femelle petite-bourgeoise humiliée, représentée de nombreuses fois et à toutes les sauces par les artistes des pays capitalistes. Pas la mère attachée au mari citoyen, au mari nourrisseur, au mari tyran; c’est l’image d’une femme forte, énergique, libre, sûre d’elle, dans laquelle une haute conscience sociale s’exprime par l’intermédiaire de la biologie”. Apud C. PICHON-BONIN, *Peinture et Politique en URSS*, op. cit., p. 293.

²⁵⁸ “Dans ce tableau, Deineka rend de manière très expressive l’opposition entre la journée grise et froide et la fermeté saine des jeunes filles se baignant. L’artiste puise ce type énergique et joyeux dans la réalité soviétique ambiante”. Apud idem, *ib.*



Fig. B39: A. Deineka, *A Banhista*, 1932, óleo sobre tela, 99,3 x 102,7 cm, Galeria Tretiakov, Moscou

No livro *O Formalismo na Pintura* (1933), Óssip Beskin (1892-1969) atribuiu a suposta alegria representada nos retratos pintados pelos artistas oficialistas ao fato de tais obras derivarem de uma “epistemologia saudável”. Em contraposição, Beskin atribuiu aos artistas tachados de formalistas uma epistemologia “infantil” e “primitiva”.²⁵⁹ Conforme Beskin, o modo “infantil” de pensar dos “formalistas” derivava da filosofia bogdánovista supostamente sustentada por tais artistas.²⁶⁰

²⁵⁹ Ao tratar da obra de Drevin, por exemplo, Beskin afirmou: “A série de pinturas elaborada por Drevin sobre o [monte] Altai é muito significativa [para a compreensão do “formalismo”]. Tomemos como exemplo a pintura *Kozulia*. Ela foi feita de maneira deliberadamente primitiva, reproduzindo a percepção das crianças ou dos povos primitivos”. (“*Ótchen pokazátelna evo séria altáiskikh kartin (kharákterno, chto eto rezultat izutchénia Altáia). K primiéru — kartina «Kozúlia». Ona výpolnena v narotchito primitivnikh, detskikh ili pervobýtnikh priómakh.*”). Cf. Óssip BESKIN, *Formalizm v Jívopissi (O Formalismo na Pintura)*, Moscou, Editora Estatal, 1933, p. 32.

²⁶⁰ “A arte burguesa dos últimos séculos procede, principalmente, de uma concepção de mundo e de uma determinada possibilidade de sua cognição. Encontramos os pontos centrais dessa gnosiologia na filosofia de Berkeley, Kant, Mach, Avenarius e, entre os seguidores russos de Mach, na escola de Bogdánov. No idealismo subjetivo, místico e sacerdotal de Berkeley e seus seguidores, tão brilhantemente exposto por Lênin em seu *Materialismo e Empiriocriticismo*, há uma completa negação da realidade e da materialidade do mundo. A filosofia idealista de Kant afirma a impossibilidade de sua cognição e, assim, opõe-se ao homem, quebrando a noção de unidade, afirmando a ausência de regularidade e de causalidade e fechando, em suma, a ‘coisa em si’ mesma” (“*Burjuáznoie iskusstvo posliédnikh stoleti v osnóvnom iskhódit iz soverchenno drugovo predstavlénia o mire i vozmóznosti evo poznánia. Opórníe tótkhi étoi gnosseologii mi nakhódim v filosófi Berkli, Kanta, Makha, Avenariussa, u rússkikh makhistov chkóli Bogdánova i dr./ Esli v popovskom, mistítcheskom subiektivnom idealizme Berkli i evo posliédovatelei, tak blestiachtche razoblatchiónnikh Léninim v evo «Materializme i empiriokrititsizme», nalitsó póлноie otritsánie reálnosti,*

2.3.3. A obra exposta por Maliévitch em Moscou

Na primeira montagem da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*, em Leningrado, foram exibidas 26 obras de Maliévitch. A maioria delas era do seu período suprematista, e foram expostos inclusive os seus projetos arquitetônicos.²⁶¹ Conforme as fotografias do período, ao menos quatro das obras exibidas nesse contexto pertenciam ao ciclo visual das figuras sem rosto (*Fig. B40*).



Fig. B40: Kazimir Maliévitch na sua galeria da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos* (Leningrado, 1932-1933)

Em Moscou, na segunda versão da exposição, o número de obras de Maliévitch expostas diferiu substancialmente: foram expostos apenas três quadros do período suprematista (cujos títulos não constam no catálogo original da mostra) e cinco quadros do “retorno ao figurativismo” iniciado em 1928. Dentre as obras expostas que compunham tal “retorno”, duas delas eram do ciclo de figuras sem rosto: *Torso (Protótipo*

materialnosti mira, to idealistícheskaia kritichéskaia filósófia Kanta, priznavaia réalnoie suchchestvovánie mira predmiétov, vechtchei, utverjdáiet nevozmójnost ikh poznánia, protivopostavlíáiet ikh tchelovíeku, rviót edínstvo, utverjdáiet otsútstvie zakonomiérnosti i pritchinnosti, zamikáiet «vechtch v sebié», Cf. Ossip BESKIN, *Formalizm v Jíivopissi (O Formalismo na Pintura)*, op. cit., p. 13.

²⁶¹ A listagem dos quadros expostos por Maliévitch na primeira versão da exibição encontra-se em M. DRUTT (org.), *Kazimir Malévitch: Suprematism*, op. cit., 2003, p. 263.

de uma nova imagem) (Fig. A6) e *Torso de uma Mulher* (Fig. A31), ambas produzidas entre 1928 e 1929. As outras obras, mais recentes, eram: *Garota com Acessório Vermelho* (Fig. B41), pintada entre 1932 e 1933; *Retrato de uma Mulher* (Fig. B42), pintada em 1932 e retocada em 1934;²⁶² e *Trabalhadora* (Fig. B43), de 1933.



Fig. B41: K. Maliévitch, *Garota com Acessório Vermelho*, 1932-1933, óleo sobre tela, 71 x 61 cm, Museu Russo, São Petersburgo

²⁶² A informação de que o quadro *Retrato de uma Mulher*, de Maliévitch, foi retocado dois anos após originalmente pintado encontra-se em M. CHLENOVA, *On display...*, p. 507. A autora não descreve as mudanças feitas por Maliévitch durante o retoque, nem as circunstâncias em que ele ocorreu — tendo em vista que a obra se encontrava exposta em 1934.

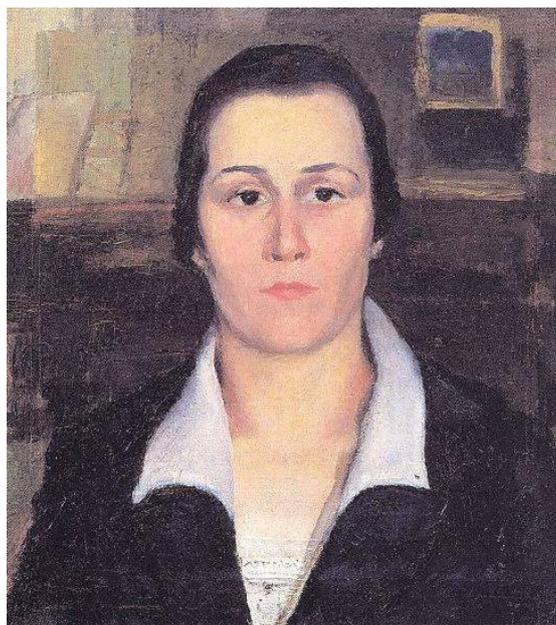


Fig. B42: K. Maliévitch, *Retrato de uma Mulher*, 1932-1934, óleo sobre tela, 47 x 40,5 cm, Museu Russo, São Petersburgo

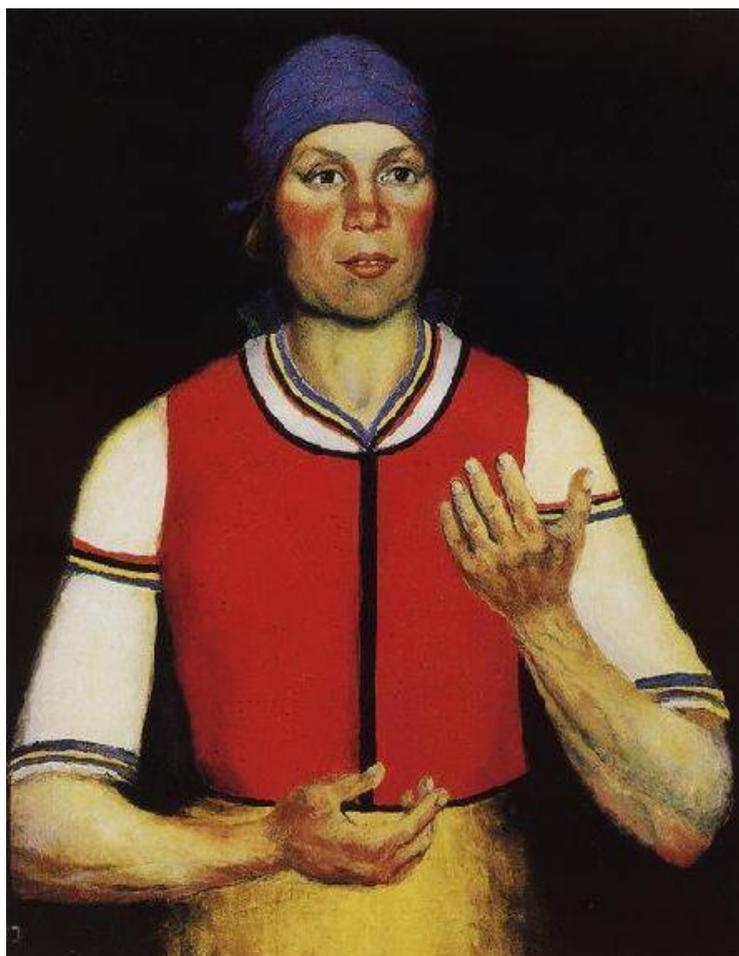


Fig. B43: K. Maliévitch, *Trabalhadora*, 1933, óleo sobre tela, 70 x 58 cm, Museu Russo, São Petersburgo

Embora não exista registro sobre como as obras de Maliévitch foram expostas na mostra, os jornalistas oficialistas interpretaram a disposição dos quadros como se eles explicitassem o caminho percorrido por Maliévitch em direção à “redenção” — os monitores da exposição eram, inclusive, instruídos a apresentar a volta de Maliévitch ao figurativismo como parte da tentativa do pintor de reabilitar-se do “formalismo” suprematista. Nesse sentido, pode-se supor que tais quadros foram expostos de modo a sugerir uma espécie de evolução da obra de Maliévitch, o qual passara pela fase suprematista e pela pintura das figuras geometrizadas e sem rosto para chegar, finalmente, ao “realismo” dos quadros *Retrato de uma Mulher e Trabalhadora*.

Apesar desse discurso, supostamente formulado na expografia, a perseguição do regime a Maliévitch não cessou. Assim como ocorreu na exposição *A Arte da Época do Imperialismo* (1931), em que as pinturas de Maliévitch foram ridicularizadas, na segunda versão da mostra *Artistas da URSS...*, o pintor foi atacado por conta de seus quadros. As suas pinturas do período suprematista foram desprezadas e nem sequer constaram no catálogo da mostra. Já a sua suposta reabilitação foi ironizada pelos jornalistas oficialistas.

Em 1933, por exemplo, numa nota sobre a versão moscovita da exposição, o historiador da arte Abram Efros (1888-1954) escreveu:

Maliévitch, o pai do suprematismo, o colorista, o geômetra e o apologista da arquitetura abstrata, brindou a exposição com um presente inesperado. Ele declarou o seu retorno ao realismo e exibiu as provas dessa declaração na forma de uma série de obras que expressam o seu redirecionamento ao realismo contemporâneo. Parece bom! Porém, na realidade, as coisas são diferentes. Imaginem uma sequência de quadros que começa com composições calcadas em contornos abstratos e que termina com uma figura humana que imita os modelos da retratística francesa da época de Clouet. [...] [Maliévitch] é um passadista que está pronto para ser um realista, desde que seja o realismo de 1630.²⁶³

No trecho citado, Efros descreveu com ironia as obras expostas por Maliévitch. Ao dizer que as figuras dos quadros se assemelhavam às dos retratos da época de François Clouet (1510-1572), o jornalista possivelmente referia-se a *Trabalhadora* (Fig. B43). No texto, Efros afirmava que tal obra aparecera na exposição como o resultado do “redirecionamento [de Maliévitch] ao realismo contemporâneo”, apresentando-a, assim,

²⁶³ Cf. Abram EFROS, “Yesterday, Today, Tomorrow”, in M. DRUTT (org.), *Kazimir Malévitch: Suprematism*, op. cit., p. 263.

como uma espécie de esforço — malgrado — do pintor em alinhar-se com o “realismo heroico” da AKhR.

Assim como Efros, outros jornalistas do período atacaram as obras de Maliévitch devido à discrepância de estilos trabalhados pelo pintor e à não adequação da sua figuração ao nascente “realismo socialista”. De fato, as obras do retorno à figuração selecionadas por Maliévitch para serem exibidas eram muito díspares entre si, dando ao conjunto da coleção um caráter ambíguo, fragmentário e de difícil decifração.

Os três quadros considerados realistas pela imprensa oficialista compunham um conjunto explicitamente eclético. Em *Retrato de uma Mulher* (Fig. B42), por exemplo, a personagem possui o olhar frio e distante. Ela veste uma roupa preta com o colarinho branco.

Já em *Trabalhadora* (Fig. B43), a composição é muito mais insólita, apresentando uma mulher que gesticula de maneira pouco natural e que traja um figurino composto por uma bandana azul, um colete vermelho, uma saia amarela e uma camisa branca com listras coloridas nas mangas. A personagem pintada por Maliévitch esboça um sorriso que tende a se expandir visualmente, graças ao intenso vermelho que se espalha pelas maçãs do rosto.

Em *Garota com Acessório Vermelho* (Fig. B41), Maliévitch pintou uma personagem que possui o rosto sereno e a pele branqueada. A roupa da personagem é colorida: as mangas são amarelas, a saia é verde e o tronco é vermelho. A personagem retratada segura, na altura da cintura, uma barra vermelha.

A título de comparação, interessa ver como outra obra exposta foi recebida pela imprensa. Por exemplo, o retrato *Atleta* (Fig. B44), pintado em 1932 por Aleksandr Samokhvalov (1894-1971), tornou-se famoso e celebrado a partir da exposição. No que diz respeito à reverberação mais ampla de *Artistas da URSS...*, a recepção das obras de Maliévitch e de Samokhvalov pela imprensa foi, portanto, substancialmente distinta. Se Efros ironizou os quadros de Maliévitch, sobre o quadro de Samokhvalov ele escreveu que, nele, “[...] podemos reconhecer uma linda jovem do nosso país”.²⁶⁴ Assim, a jovem pintada foi interpretada como uma personagem que transborda confiança na URSS. Além

²⁶⁴ Apud M. CHLENOVA, *On Display...*, op. cit., p. 314.

disso, a personagem foi lida pelos jornalistas como uma representante da “nova mulher” demandada pelo governo.

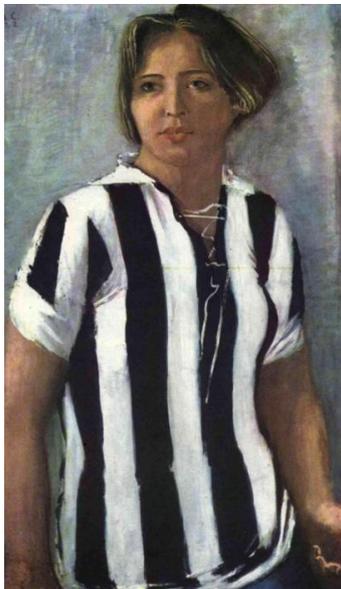


Fig. B44: Aleksandr Samokhvalov, *Atleta*, 1932, têmpera sobre tela, 102 x 64 cm, Museu Russo, São Petersburgo

2.3.4. A resposta de Maliévitch

O discurso promovido pela imprensa partidária de que Maliévitch tentara se redimir do seu “formalismo” na versão moscovita da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos* foi tratado com deboche pelo pintor. Numa longa carta, escrita por ele entre 15 e 18 de julho de 1933 ao poeta Grigori Piétnikov (1894-1971), Maliévitch mencionou a nota de Efros e criticou um texto de Nikolai Bukhárin sobre a mostra, escrevendo que Bukhárin era incapaz de “pensar profundamente”.

Maliévitch referia-se ao artigo de Bukhárin “Alguns pensamentos sobre a pintura soviética”, publicado em 11 de julho de 1933 no *Izvestia*. No texto, Bukhárin argumentava, na linha de Efros, que o formalismo na pintura era a última expressão da arte burguesa decadente — a qual teria sido exemplificada na exposição pelas duas galerias dedicadas aos “formalistas”. Tal como Efros, Bukhárin também ironizou a suposta tentativa de Maliévitch de se redimir.

O comentário do pintor a Piétnikov foi ácido. Além de caracterizar-se como um revolucionário e como um dos responsáveis por destruir a arte burguesa (ao contrário do

que a imprensa oficialista então alegava), o pintor ucraniano ironizou o argumento de Bukhárin:

[De acordo com Bukhárin,] agora eu estou trabalhando na abertura de uma nova estrada, reconstruindo o Homem. O artista Bukhárin escreve que a Humanidade na Europa foi desintegrada até seus elementos [...]. Em contraste, nós [os artistas da URSS] estamos remontando-a, criando alguém saudável e robusto, um fisioculturista, um atleta, um corredor, um homem sábio [...].²⁶⁵

Na mesma carta, Maliévitch ridicularizou a prática dos autodeclarados “realistas heroicos”, afirmando que tais artistas declaravam basear-se na pintura de Rembrandt, mas, devido à falta de talento, acabavam por copiar os quadros de Iliá Riépin (1844-1930) e de Bródski. Além disso, o pintor escreveu a Piétnikov que as cartas de autocrítica dos artistas perseguidos não passavam de tentativas de não morrer de fome.²⁶⁶

A ironia de Maliévitch a respeito do texto de Bukhárin — zombando, inclusive, do fato de Bukhárin ser um pintor amador²⁶⁷ — e das práticas de autocrítica dentre os artistas lança luz sobre como Maliévitch interpretou de modo crítico a exposição. Outra missiva escrita por ele a Piétnikov, datada de agosto de 1933, arrematou a acidez da carta anterior com um relato.

Maliévitch descreveu que, num encontro seu com os escritores e críticos literários Nikolai Khárdjiev (1903-1996), Teodor Grits (1905-1959) e Vladímir Trenin (1904-1941), eles discutiram e ridicularizaram o texto de Bukhárin. Após jantarem, Maliévitch e os três escritores tiraram fotos. Segundo o pintor:

Este homem [Bukhárin] foi muito exaltado em nossas mentes e nós decidimos organizar e tirar fotos dos seus leais seguidores [Maliévitch e os escritores]. Foi uma pena que ele próprio [Bukhárin] não estivesse lá, embora tenhamos incluído conosco, nas fotos, o jornal contendo o seu artigo.²⁶⁸

No caso de Maliévitch, portanto, a autocrítica não estava em jogo, apesar do discurso difundido pela imprensa oficialista. A postura de distanciamento do pintor com

²⁶⁵ “[...] now I’m working on opening up another road, putting Man back together. The artist Bukharin writes that Mankind in Europe has been broken up into its elements [...]. We, by contrast, are gathering him together, creating someone healthy and robust, a body builder, an athlete, a hiker, a thinking man [...]. Cf. T. N. MIKHLENKO; I. A. VAKAR, *Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticism*, vol. 1, op. cit., p. 254.

²⁶⁶ Para as críticas de Maliévitch à pintura da AKhR e às cartas de autocrítica, ver T. N. MIKHLENKO; I. A. VAKAR, *Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticism*, vol. 1, op. cit., p. 255.

²⁶⁷ Maliévitch escreveu, numa das margens da carta referida, sobre as cenas bucólicas então pintadas por Bukhárin: “Bukhárin está agora pintando as montanhas do Cáucaso — arbustos lilases.” (“*Bukharin is now painting the mountains of the Caucasus — lilac bushes*”). Cf. T. N. MIKHLENKO; I. A. VAKAR, *Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticism*, vol. 1, op. cit., p. 254.

²⁶⁸ “This man was much exalted in our minds, and we decided to organize and take photos of his loyal followers. It’s just a pity that he wasn’t there himself, although we did include the newspaper containing his article with us in the photos”. Cf. *idem*, p. 258.

relação ao discurso oficial, tal como pode ser verificada nas suas cartas a Piétnikov, pode ser percebida também nos quadros expostos na versão moscovita da exposição, num elemento visual curiosamente negligenciado pela imprensa da época.

Tanto em *Garota com Acessório Vermelho* (Fig. B41) quanto em *Retrato de uma Mulher* (Fig. B42) e *Trabalhadora* (Fig. B43), o quadrado negro (o símbolo máximo do suprematismo) está presente. Em *Retrato de uma Mulher*, ele foi ostensivamente posicionado por Maliévitch no fundo da cena, atrás e à direita da personagem retratada. Já em *Trabalhadora* e *Garota com Acessório Vermelho*, a menção é mais sutil: o pintor assinou os quadros com a figura do quadrado negro. Assim, Maliévitch, no auge da perseguição do regime à pintura “formalista”, associou as suas obras finais ao célebre símbolo suprematista — rebaixado, porém, a signo de autoria e transformado numa espécie de reserva mental do pintor.

2.3.5. A evocação do passado

2.3.5.1. As linhas gerais da produção tardia de Maliévitch

Maliévitch grafou o quadrado negro nas obras que pintou após *Retrato de um Trabalhador* (*Jarnóvski, do Brasão Vermelho*, Fig. B24). Tal operação, evidenciada na versão moscovita de *Artistas da URSS...* nos quadros *Garota com Acessório Vermelho* (Fig. B41), *Retrato de uma Mulher* (Fig. B42) e *Trabalhadora* (Fig. B43), repetiu-se nos demais quadros feitos pelo pintor na época, caracterizando, portanto, a maior porção da sua obra final. Assim, ao exhibir a sua “redenção” em direção ao “realismo” na segunda montagem de *Artistas da URSS...*, Maliévitch exibiu, também, uma fração da figuração à qual se dedicou até sua morte em 1935. Conforme se pode verificar, parte substancial dos retratos realizados pelo pintor entre 1933 e 1934 possui a marca do célebre símbolo suprematista, se não como assinatura, como elemento do cenário, como em *Retrato de uma Mulher* (Fig. B42).

Dentre os quadros expostos na versão moscovita da mostra *Artistas da URSS...*, a nova figuração desenvolvida por Maliévitch foi exemplificada, principalmente, pelo quadro *Trabalhadora*. Na obra, é possível observar os principais elementos desenvolvidos por Maliévitch na maioria dos seus últimos quadros, tais como: 1) o retrato individual de personagens apáticas, que ocupam a maior porção da tela e estão situadas na frente de um

fundo monocromático negro; 2) o retrato de personagens numa pose insólita, que remete a cenas de oratória; 3) a referência a signos suprematistas, tanto na assinatura do quadro como nas estampas das roupas dos retratados; 4) a figuração de referências até então alheias à produção do pintor, como menções visuais ao barroco, ao Renascimento ou ao realismo russo do século XIX.

Embora as obras finais pintadas por Maliévitch sejam também ecléticas, os elementos acima elencados apontam para uma relativa coesão característica da sua prática pictórica após 1933. Tais elementos (ou a maioria deles) estão presentes na maior porção dos quadros pintados por Maliévitch à beira da morte, como em *Trabalhadora* (Fig. B43), *Ferreiro* (Fig. B34), *Retrato de N. N. Púnin* (Fig. B45), *Autorretrato* (Fig. B46) e *Retrato da Esposa do Artista* (Fig. B48). Tomados em conjunto, a articulação desses elementos pode revelar indícios importantes do pensamento visual do pintor entre 1933 e 1934.

2.3.5.2. A construção do anacronismo

Conforme já comentado, a referência ao passado era recorrente na obra de Maliévitch desde 1928. A partir de então, as citações visuais empreendidas por ele, que remetiam tanto à história da arte ocidental quanto à própria carreira, combinaram-se ao “retorno ao figurativismo” que ele anunciou e operou.

Parte substancial dos quadros pintados por Maliévitch entre 1928 e 1932, além de terem sido datados pelo pintor como sendo do período pré-1917, reproduziram os temas e os procedimentos pictóricos desenvolvidos por ele antes da emergência do suprematismo. Com a exceção das pinturas dos camponeses sem rosto — que Maliévitch realizou como um programa coletivo junto a seus ex-alunos —, seus quadros pareciam citar e reelaborar o passado artístico russo recente mediante o aparente ecletismo da sua produção final.



Fig. B45: K. Maliévitch, *Retrato de N.N. Púnin*, 1933, óleo sobre tela, 70 x 57 cm, Museu Russo, São Petersburgo

Nessas remissões visuais, vê-se em ação um recurso discursivo em que o passado era evocado para tratar do presente. Conforme já comentado, tal recurso não era alheio à retórica artística de esquerda da época. Em *O Encouraçado Potemkin* (1925), por exemplo, Eisenstein já havia elaborado, mediante a figuração da insurreição russa de 1905, o contexto das greves operárias de Petrogrado e a insurreição dos marinheiros de Kronstadt, ambas de 1921.²⁶⁹ Analogamente, entre 1926 e 1928, Nikritin e Lutchichkin fizeram menção, nos seus quadros, ao período da guerra civil (1918-1920) para tratar de temas contemporâneos, como a expropriação dos grãos do campesinato (1927-1928).

No mesmo sentido, entre 1930 e 1932, Dmítri Chostakóvitch (1906-1975) compôs a sua segunda ópera, *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, que, ao abordar

²⁶⁹ Sobre as referências feitas por Eisenstein em *O Encouraçado Potemkin* à insurreição de Kronstadt, ver Marcela Azeredo Santos FLEURY, *1921: O Ano dos Contrários*, dissertação de mestrado, orient. L. R. Martins, Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022, pp. 26-60.

manifestamente o contexto czarista de 1860, aludia criticamente às políticas governamentais de repressão às mulheres vigentes em 1930.²⁷⁰

A partir de 1933, porém, ocorreu uma inflexão substancial nos modos de referência ao passado desenvolvidos por Maliévitch. Tais mudanças encontravam-se sintetizadas no quadro *Trabalhadora* (Fig. B43) e consistiam numa mudança súbita das referências visuais do pintor — as quais incorporaram elementos que iam do Renascimento ao realismo russo do século XIX, passando pelo barroco francês de Clouet. Conforme já mencionado, o redirecionamento efetuado por Maliévitch, percebido e ironizado pela imprensa oficial, rendeu ao pintor a alcunha de “passadista”, formulada por Abram Efros no seu artigo de 1933 dedicado à crítica da pintura “formalista”.

Num contexto em que os pintores do regime pareciam buscar referências visuais em Rembrandt e no realismo oitocentista de Iliá Riépin, conforme o próprio Maliévitch zombou em carta a Piétnikov, o recuo histórico verificado nas referências visuais de Maliévitch é significativo. Em *Autorretrato* (Fig. B46), por exemplo, a composição da obra evocava o *Cinquecento* italiano — uma referência até então absolutamente alheia à produção pictórica de Maliévitch. O recuo histórico era maior que nas pinturas realizadas entre 1928 e 1932, além de não sinalizar diretamente para o passado russo nem para nenhum momento da carreira de Maliévitch.

Assim, o modo com que o pintor referiu o passado a partir de 1933 divergiu substancialmente da maneira previamente estabelecida por ele até então. Se cada uma das obras de Maliévitch produzidas entre 1928 e 1932 foi concebida com base na imitação variada de um único estilo artístico por vez — no conjunto, identificados anacronicamente pela imprensa oficialista, como “cubo-futurismo”, “impressionismo” ou “cezannismo” —, os últimos retratos chegaram a articular, no mesmo tecido pictórico, referências ao barroco e ao suprematismo.

Além disso, importa notar que as referências à figuração suprematista não estão presentes apenas nas assinaturas com o quadrado negro. No quadro *Retrato de N. N. Púnin*

²⁷⁰ A respeito da obra de Chostakóvitch, ver Sheila FITZPATRICK, *The Cultural Front*, Londres, Cornell University Press, 1992, p. 197. Walter Benjamin aludiu ao mesmo recurso crítico, centrado em evocar alegoricamente o passado, quando, no artigo “O Narrador” (1936), tratou sobre Nikolai Leskóv (1831-1895) para defender, indiretamente, Chostakóvitch da perseguição que ele sofria na URSS. Sobre a relação deste artigo com o contexto russo, ver Susan BUCK-MORSS, “Walter Benjamin: Entre Moda Acadêmica e *Avant-garde*”, trad. João Roberto Martins, in *Crítica Marxista*, no. 10, 2000, pp. 48-63.

(Fig. B45), a boina da figura retratada foi colorida tendo como matriz visual o tipo de fundo baseado em listras monocromáticas dos quadros dos camponeses sem rosto. A mesma operação ocorreu em *Trabalhadora* (Fig. B43): as mangas da personagem retratada foram pintadas por Maliévitch como se fossem os cenários do campo em que posavam os camponeses sem face. Tem-se, portanto, uma obra estruturada por citações e desvios, marcada pelo choque entre distintas épocas históricas.

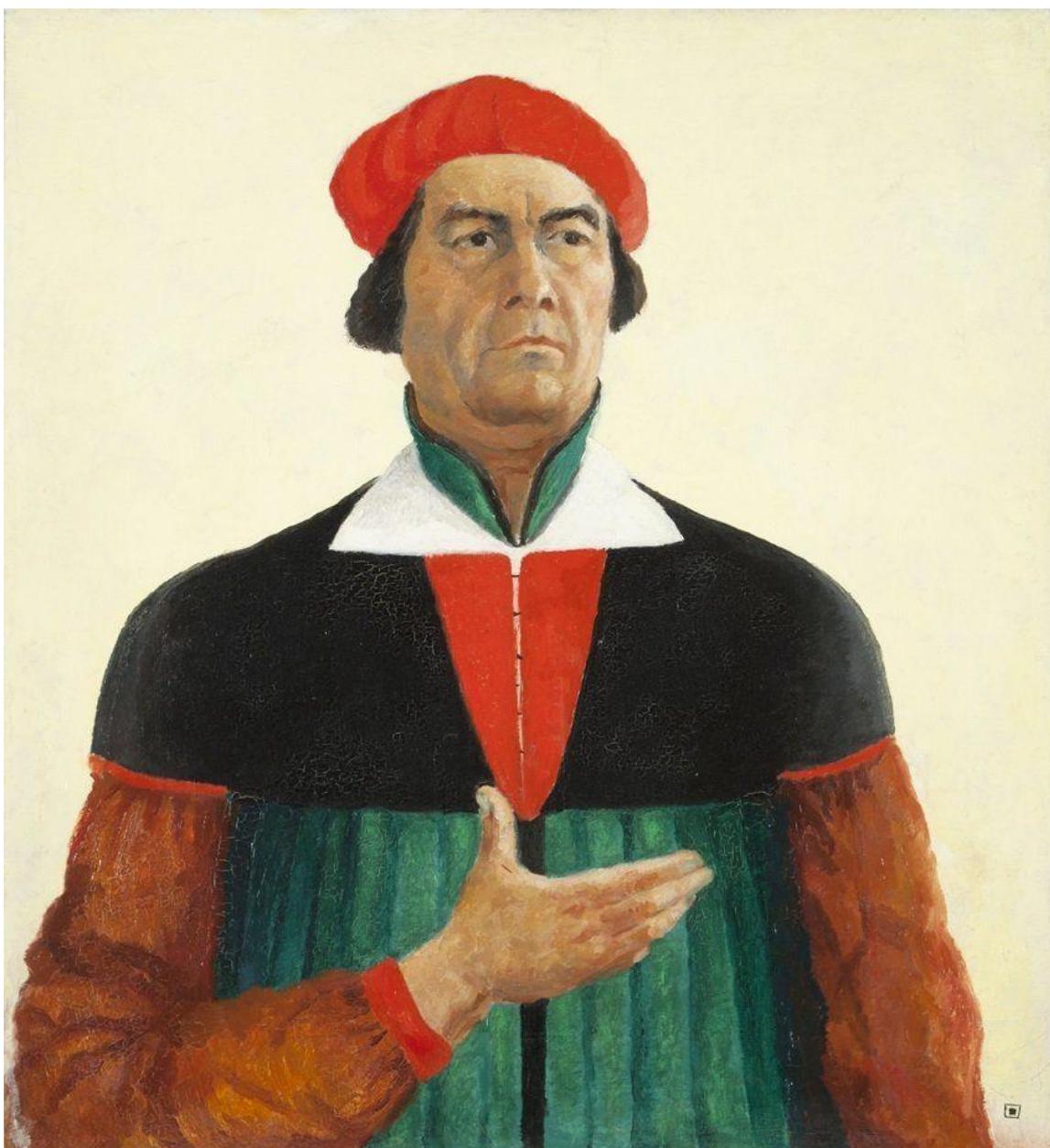


Fig. B46: K. Maliévitch, *Autorretrato*, 1933, óleo sobre tela, 73 x 66 cm, Museu Russo, São Petersburgo



Fig. B47: Detalhe de *Autorretrato* (Fig. B46)

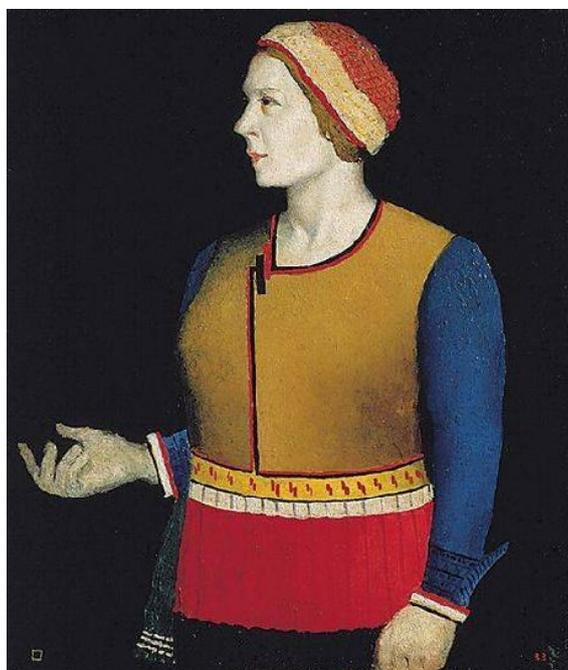


Fig. B48: K. Malévitch, *Retrato da Esposa do Artista*, 1934, óleo sobre tela, 99,5 x 74,3 cm, Museu Russo, São Petersburgo

Nessas últimas obras do pintor, desponta a intuição de que o problema da temporalidade era crucial para o entendimento da subjetividade daquele determinado momento histórico. Tal como nas pinturas dos camponeses sem rosto, nesses quadros não existe nenhuma menção ao futuro, como então demandava a autocracia dominante. Além disso, não existe nenhuma referência à industrialização ou ao progresso e ao bem-estar que a arte supostamente deveria promover. Não existe menção ao “novo homem soviético”. Não existe, tampouco, qualquer menção à ideia de socialismo.

Nessas obras, Maliévitch apresentava outro modelo de temporalidade, oposto ao tempo linear do progresso que apontava para o futuro socialista. Em contraposição, têm-se, no conjunto final de retratos pintados por Maliévitch, um presente saturado de passados.

2.3.5.3. *Mudez*

Além da novidade introduzida por Maliévitch em suas obras com referências visuais díspares, importa notar que, na maioria dos seus quadros pintados após 1933, as figuras retratadas ocupam a maior parte da superfície da tela. Na maioria das obras, há um fundo negro indeterminado, tributário de *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24) ou de *Ferreiro* (Fig. B34), o que realça a indeterminação das personagens, bem como sugere um espaço rarefeito, onde a luz instaura um ambiente impreciso, referido à corporalidade das figuras.

Em alguns dos quadros, como *Ferreiro* (Fig. B34), *Trabalhadora* (Fig. B43), *Retrato de N. N. Púnin* (Fig. B45) e *Retrato da Esposa do Artista* (Fig. B48), as personagens gesticulam de forma pouco natural, como se estivessem a discursar. Os gestos das figuras retratadas por Maliévitch evocam as cenas de oratória, em voga na URSS do decênio de 1930 — vide o retrato de Lênin elaborado por Aleksandr Guerássimov (Fig. B50) ou o retrato de Stálin pintado por Isaac Bródski (Fig. B51), expostos na mostra *Artistas da URSS...*, em 1933 (Fig. B37).

Diferentemente, porém, das cenas de oratória que celebravam os líderes, as personagens pintadas por Maliévitch não são vigorosas e tampouco parecem falar. A teatralidade dessas figuras retira-lhes qualquer aspecto espontâneo e despojado — divergindo, assim, tanto do vigor dos líderes quanto da “espontaneidade” representada em alguns dos quadros dos realistas heroicos, como em *Retrato da Filha do Artista* (Fig. B49), de Ígor Grabar (1871-1960).



Fig. B49: Ígor Grabar, *Retrato da Filha do Artista*, 1934, óleo sobre tela, 62 x 48 cm, Galeria Tretiakov, Moscou



Da esquerda para a direita: Fig. B50: Aleksandr Guerássimov, *Lênin na Tribuna*, 1930, óleo sobre tela, 280 x 210 cm, Museu Russo, São Petersburgo; Fig. B51: Isaac Bródski, *Retrato de Stálin*, 1933, óleo sobre tela, 131 x 102 cm, Centro Nacional de Arte Contemporânea, Moscou

O contraste entre a iconografia elaborada pelo pintor e aquela centrada na representação dos discursos dos líderes é notável. Embora Maliévitch também tenha pintado, em 1933, três retratos dos *udarniki*, um retrato de uma trabalhadora e um retrato de um ferreiro, é digno de nota que, nos seus últimos dois anos de vida, ele pintou principalmente os seus familiares, alunos e amigos.

Foram tempos difíceis para o pintor: além da repressão política, intensificada na exposição *Artistas da URSS...*, Maliévitch foi diagnosticado com câncer terminal em 1933 e passou a sofrer dores intensas, que retardaram o seu ritmo de trabalho e o puseram, frequentemente, de cama. Ao estado terminal, somou-se a falta de dinheiro e, por vezes, a fome. Desde 1933, existem registros de testamentos escritos pelo pintor, os quais evidenciam que a morte lhe aparecia como uma ideia fixa.²⁷¹

Além disso, Maliévitch observou, com medo, a repressão e a prisão de diversos colegas e amigos. Assim, os retratos finais feitos por ele — da sua filha e de Natália, sua esposa, assim como dos amigos Ivan Kliún, Nikolai Púnin (1888-1953) e Anna Lepórskaia — evocam uma espécie de morbidez, que já se mostrava presente, por exemplo, na representação do trabalhador de choque pintado por Maliévitch nesse mesmo contexto (*Fig. B24*).

Além de sua família, todas as outras pessoas pintadas por Maliévitch estavam, efetivamente, correndo risco de serem presas. Nikolai Púnin foi apontado por Óssip Beskin, em *O Formalismo na Pintura* (1933), como um dos principais divulgadores da visão de mundo “infantil” que supostamente compunha a perspectiva “formalista”.²⁷² Kliún, Lepórskaia e Rojdiéstvenski, igualmente, eram acusados por suas pinturas.

Assim, ao retratar seus amigos e familiares em poses insólitas e com o olhar distante, Maliévitch relacionava, de certo modo, a situação do seu círculo íntimo com a dos camponeses e dos operários por ele retratados. Em todas essas obras, é possível

²⁷¹ Desde 1930, após a prisão de Maliévitch, é possível encontrar em suas cartas menções à ideia de suicídio, além de relatos sobre o pavor e a solidão que o consumiam. Também as cartas de Maliévitch a Natália, sua esposa, datadas entre 15 de fevereiro e 20 de junho de 1932, relatam o não pagamento dos Museus e das instituições culturais, o que resultou numa situação de intensa penúria para o pintor. Maliévitch foi ajudado, financeiramente e com a doação de alimentos, por amigos como Gustav Klutskis e Ivan Kliún. Para os relatos de Maliévitch sobre os assuntos referidos, consultar T. MIKHENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 1, op. cit., pp. 283-287.

²⁷² Para a crítica de Beskin a Púnin, ver O. BESKIN, *Formalizm v Jívopissi (O Formalismo na Pintura)*, op. cit., pp. 23-24.

perceber que a gestualidade das figuras representadas se contrapunha àquela dos líderes pintados por Guerássimov e Bródski.

Se nos quadros dos pintores oficialistas os gestos vigorosos dos chefes representados reforçavam a dimensão enérgica dos discursos por eles proferidos, já nos quadros de Maliévitch, os gestos cênicos e solenes das personagens contrastavam com a mudez representada. O estranhamento suscitado por tal disjunção (entre o gestual das personagens e a efetiva ausência de fala) pode ser lido, num campo simbólico mais amplo, como uma espécie de tradução do processo histórico em curso. Os líderes, convertidos em imagem, discursavam. O ferreiro e a trabalhadora, assim como os amigos e os familiares de Maliévitch, estavam mudos.

2.3.5.4. *Autorretrato*

A única obra desse período em que Maliévitch representou alguma altivez ou vigor foi no seu *Autorretrato* (Fig. B46), pintado em 1933. Na obra, vê-se um Maliévitch imponente, que traça vestes que remetem a Pietro Bembo, da célebre obra pintada por Ticiano (1490-1576) em 1539. Tal qual em *Trabalhadora*, *Retrato de N. N. Púnin* ou *Retrato da Esposa do Artista*, a obra *Autorretrato* também foi assinada com o quadrado suprematista (Fig. B47). Dessa perspectiva, ela poderia funcionar como uma espécie de recomposição de si frente à doença que o consumia e à perseguição que o debilitava.

De fato, como é praxe em autorretratos, há uma dimensão que envolve a tentativa do pintor de eternizar-se, *em ato*, como artista — no caso específico, essa dimensão se opõe frontalmente às críticas humilhantes que Maliévitch então sofria. A expressão com que Maliévitch se retratou diferiu radicalmente da indeterminação então presente nos demais retratos pintados no período entre 1933 e 1934. Em *Autorretrato*, o pintor aparece com um olhar determinado e sério, dono de si e da sua arte — pondo-se no patamar dos artistas renascentistas e grafando, como assinatura, a sua marca visual, já histórica.

Em relação à sua efigie, pintou-se rejuvenescido, com os cabelos curtos e a barba feita. Esta, contudo, não era a sua aparência nos anos finais de vida. Segundo Kliún anotou, após visitar Maliévitch, em 1933,

Maliévitch tinha mudado tanto que foi difícil reconhecê-lo: magro, pálido, uma espécie de compleição verde-amarelada, com cabelos longos e barba. O que

essa doença fez com um homem cheio de força e energia, que esbanjava saúde!²⁷³

O ideal de eu elaborado por Maliévitch ao se pintar, contudo, não foi unívoco. Em 1933, ele pintou outro *Autorretrato* (Fig. B52) — a última obra que exibiu em vida, na *Primeira Exposição dos Artistas de Leningrado*, que estreou em 1935. Nesse último *Autorretrato*, a sua aparência é um pouco mais próxima daquela que ele assumia (Fig. B53).

Maliévitch, na frente de um fundo negro que lembra aquele de *Retrato de um Trabalhador* (Fig. B24), interpela o espectador. Ele ostenta o seu longo cavanhaque, e as pinceladas que formam o seu rosto e roupas, assim como o fundo escuro, são vigorosas e dinâmicas.

O contraste entre essas duas formas de representação de si é evidente. Em um dos quadros (Fig. B52), Maliévitch pintou-se em *close-up*, num ambiente escuro que privilegiava a expressividade do seu rosto, evocando, de certa maneira, os retratos e os efeitos de luz realizados por Velázquez (1599-1660). Além disso, o trabalho pictórico foi explicitado por Maliévitch nesse retrato: o seu rosto, por exemplo, foi composto com base no empastamento das pinceladas.

No outro *Autorretrato* (Fig. B46), o pintor representou-se na frente de um fundo extremamente claro. Apenas as longas mangas vermelhas de sua vestimenta apresentam pinceladas visíveis, o restante do corpo aparece “chapado”, numa espécie de soterramento ilusionista da atividade do pintor — em um discurso visual que distanciava a obra de Maliévitch daquelas desenvolvidas paralelamente por Drevin e Ermoláieva, centradas na evidenciação do ato pictórico e no empastamento de tinta. A tonalidade pastel da maior porção da pintura de Maliévitch reforça, ainda, o caráter “glacial” e não emotivo do quadro.

²⁷³“Malevich had changed so much that it was difficult to recognize him: thin, pale, a kind of yellowish-green complexion, with long hair and beard. What this disease had done to a man full of strength and energy, blooming with health!”. Cf. T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 2, op. cit., p. 83.

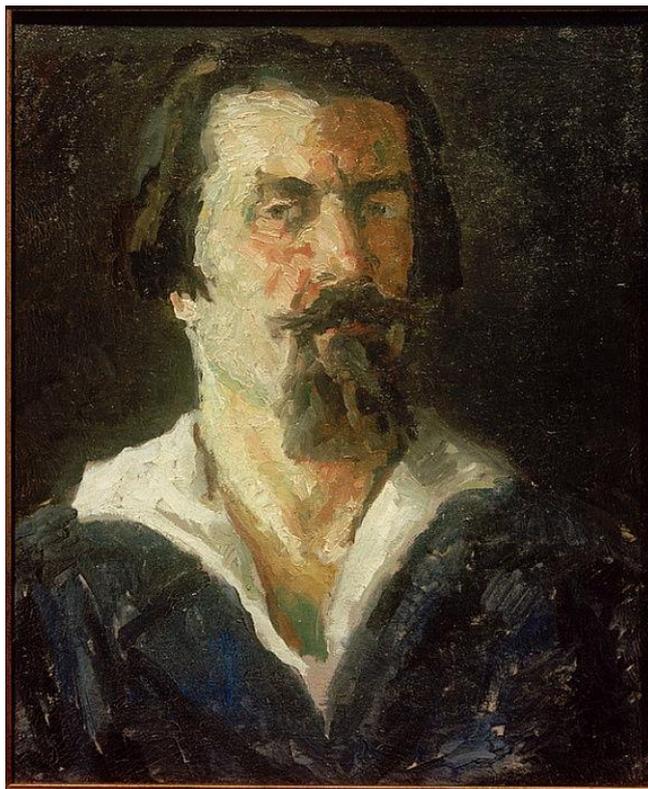


Fig. B52: K. Maliévitch, *Autorretrato*, 1933, óleo sobre tela, 55 x 45 cm, Museu de Arte Moderna, Moscou

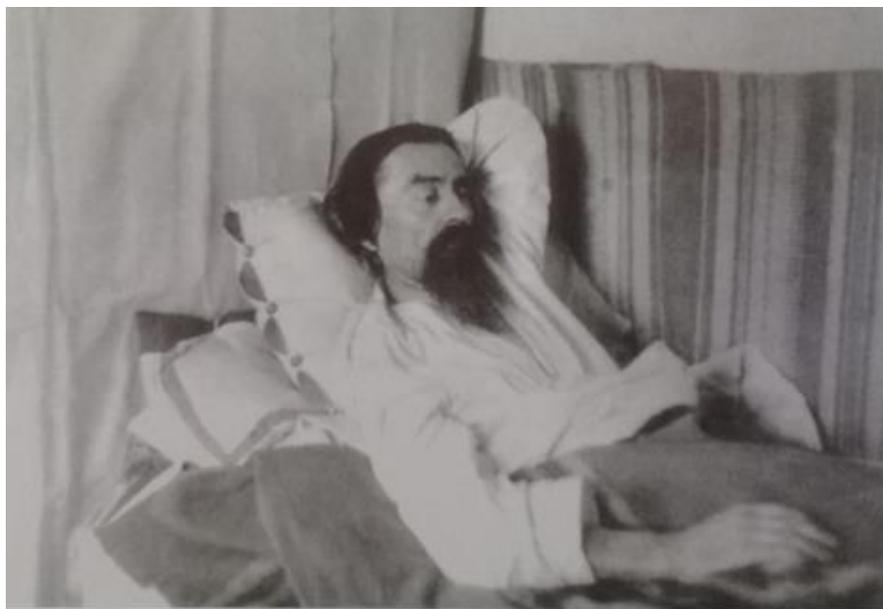


Fig. B53: Kazimir Maliévitch (Leningrado, 1934)

A hipótese de que o *Autorretrato* (Fig. B46) “renascentista” tenha constituído uma espécie de recomposição de si diante da repressão talvez esconda, contudo, outras

questões, expressas no processo de trabalho que Maliévitch mobilizou para a elaboração dessa pintura. Se comparado a outros autorretratos pintados por artistas no período, o modo de construção da imagem de Maliévitch na obra em questão ganha maior substância.

No *Autorretrato* (Fig. B54) pintado por Ígor Grabar em 1934, por exemplo, o pintor olha feliz e determinado para o observador da tela. O fundo negro, aqui, cumpre o papel de avolumar a figura do pintor, que posa, solene, para si próprio, de posse dos seus instrumentos de trabalho — nos antípodas da função exercida pelo fundo nos retratos de Maliévitch.

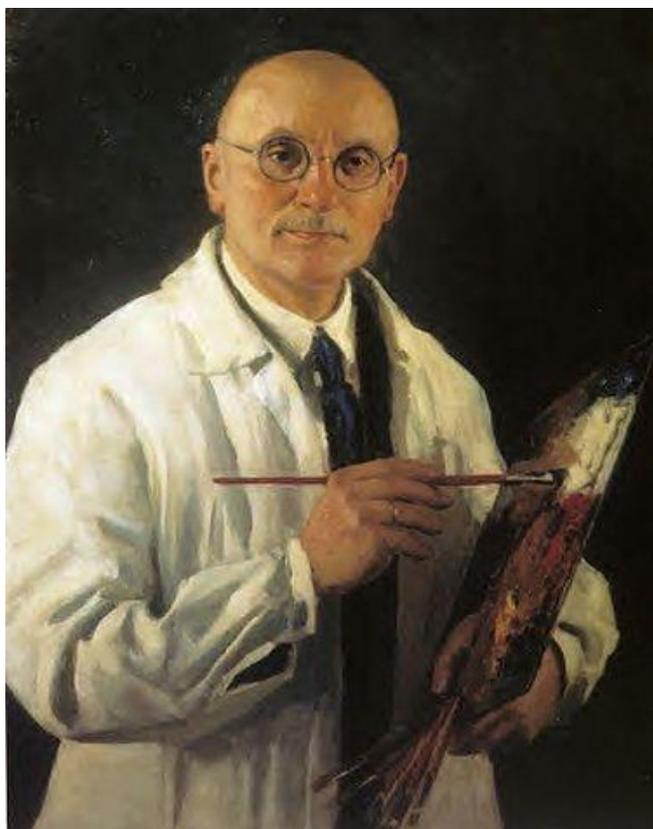


Fig. B54: I. Grabar, *Autorretrato*, 1934, óleo sobre tela, 89 x 70 cm, Galeria Tretiakov, Moscou

Em contraposição, a representação de si feita por Maliévitch em seu *Autorretrato* “renascentista” (Fig. B46) foi construída com base na articulação de recortes de contextos diversos, evocando uma espécie de fragmentação estrutural. Além das vestes renascentistas, a própria figura do pintor parece ter sido destacada de outro contexto. Nesse sentido, a boina vermelha parece, inclusive, ter sido sobreposta à testa de

Maliévitch. A capa negra nos seus ombros, analogamente, parece deslocada do resto do corpo. A discrepância entre a fatura da capa e a das mangas vermelhas coloca tais elementos em planos diferentes: os braços parecem ter sido colados por cima do tronco, e a capa que cobre os ombros, lançada para o segundo plano do quadro.

Algo desses deslocamentos contínuos, operados por Maliévitch neste *Autorretrato*, também se faz presente nos outros quadros do período. No *Retrato da Esposa do Artista* (Fig. B48), por exemplo, a mão direita de Natália parece “solta” do restante do corpo. Além de possuir uma cor esverdeada, que contrasta com o rosto e a outra mão, ela não possui volume (ao contrário do tronco), parecendo estar simplesmente “colada” no fundo negro. Em *Retrato de N.N. Púnin* (Fig. B45), o mesmo procedimento se repete quase literalmente. A mão da personagem surge, no meio do tronco, em uma pose anatomicamente improvável.

Assim, as personagens de Maliévitch aparecem fragmentadas e numa espécie de tensão permanente — o exato oposto da unidade do eu representada pela pintura de Grabar ou pelo comentário de Bukhárin sobre a “recomposição do Homem” na URSS. Pode-se dizer que, nas obras, a cisão dos indivíduos foi conjugada por Maliévitch ao choque de temporalidades — que negava a pretensa superação do passado, alardeada pela propaganda do regime.

2.3.6. Estratégias de contrapropaganda

É possível deduzir que, ao ironizar a retórica difundida pela imprensa de que estaria tentando se redimir ao apresentar uma obra “realista”, Maliévitch tivesse em mente o conjunto discrepante de obras apresentadas por ele ao público na versão moscovita de *Artistas da URSS...* Assim, embora a imprensa tenha lido nessas obras uma espécie de apresentação linear e uma tentativa de redenção de Maliévitch em seu percurso artístico, essa não era a única leitura possível.

As “novas mulheres soviéticas” exibidas por Maliévitch na mostra *Artistas da URSS...* eram dotadas de um olhar ambíguo que definitivamente não se aparentava ao vigor e à determinação das imagens expostas pelos pintores oficialistas. Além disso, a remissão ao passado operada por Maliévitch traduzia-se, dada a estrutura simbólica em

que se inscrevia, numa descrença com relação ao futuro — tido pelo regime como “socialista”.

Se, por um lado, os últimos quadros de Maliévitch assumem, em contraste com a arte oficialista, um caráter dissonante ou crítico, por outro, não é possível afirmar que todas as operações visuais feitas por ele foram realizadas intencionalmente. Independentemente da resposta que se dê a essa questão, é fato que parte dessas obras, ao não portar críticas ao regime facilmente legíveis (diferentemente dos quadros pintados por Ermoláieva em 1933, por exemplo), teve acesso facilitado às exposições.

Mesmo sendo depreciados, esses quadros foram tachados pela imprensa como uma tentativa de redenção da parte de Maliévitch. Nesse sentido, a dimensão ambígua da produção visual do pintor possibilitou à sua obra uma relativa circulação, ao contrário das pinturas de Ermoláieva, Drevin e Nikritin, que, por retratarem diretamente a violência do regime, foram proibidas de circular ou condenadas ainda mais intensamente.

Tendo em vista o contexto mais amplo — marcado por uma espécie de elaboração silenciosa feita por diversos artistas a respeito da derrota imposta pelo regime em 1932 aos movimentos de resistência —, é possível constatar que a diferença que separa a produção visual de Maliévitch da produção visual de outros artistas do período, como Drevin, Nikritin e Ermoláieva, é também uma diferença nas estratégias de intervenção (ou de contrapropaganda). Assim, enquanto Drevin e Ermoláieva não recuaram com relação à produção de figuras explicitamente angustiadas e violentadas, sendo foram brutalmente reprimidos em decorrência disso, a produção de Maliévitch dava margem a dúvidas.

Por um lado, Maliévitch aparentemente aderiu às temáticas oficialistas, como na tematização dos *udarniki*, e supostamente pintou num estilo mais próximo daquele dos realistas heroicos. Por outro lado, o suposto alinhamento de Maliévitch com as temáticas impostas pelos artistas oficialistas fez com que parte da sua obra pudesse ser exposta e fez com que o público pudesse contrastar a sua abordagem com aquela desenvolvida nos quadros consagrados pelo regime. Assim, ele pintou trabalhadores, mas os pintou exaustos ou sutilmente deformados; ele também pintou cenas de oratória, mas nelas as personagens não falavam e pareciam paralisadas.

2.3.7. “Atividades antissoviéticas”

Em dezembro de 1934, após organizar uma exposição clandestina de obras no apartamento de Vera Ermoláieva, o grupo Realismo Pictórico Plástico foi alvo de uma grande operação policial, que resultou na prisão de diversos artistas. Ermoláieva e Vladímir Stiérligov foram acusados pelo governo de engajarem-se em “atividades antissoviéticas” e de procurarem “organizar artisticamente os sentimentos da *intelligentsia* pequeno-burguesa”.²⁷⁴ Ambos foram presos. Ermoláieva foi assassinada pelo Estado em 26 de setembro de 1937.

Junto com Ermoláieva e Stiérligov, também foi presa Maria Kazánskaia (1912-1942), aluna de Ermoláieva que participara da exposição clandestina, a ex-suprematista Nina Kógan (1889-1942) e outros pintores próximos do grupo, como Lev Galperin (1886-1938).²⁷⁵ No decorrer do processo que levou à prisão desses artistas e ao assassinato de Ermoláieva, ela e Stiérligov foram acusados de estarem em contato com o suposto grupo político que o governo acusava de ter assassinado o líder bolchevique Serguei Kírov (1886-1934), em dezembro de 1934.

Maliévitch morreu em 15 de maio de 1935, após ser proibido pelo governo de buscar tratamento médico no exterior. Numa espécie de ironia histórica, as fotos do seu velório (*Fig. B55*) parecem sintetizar as operações pictóricas que ele realizara nos seus anos finais, ao modo da sua exposição na versão moscovita de *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*. Enquanto o seu *Autorretrato* escuro, “à la Velázquez”, fora exibido na *Primeira Exposição dos Artistas de Leningrado*, que estreara dois meses antes da sua morte, o outro *Autorretrato*, “à la Raffaello”, foi disposto acima do seu caixão. Nas fotos, o caixão está cercado pelos demais quadros produzidos desde 1928, além de algumas obras suprematistas, como o célebre *Quadrado Preto*.

²⁷⁴ Cf. T. MIKHLENKO; I. VAKAR, *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*, vol. 2, op. cit., p. 302.

²⁷⁵ Para a repressão aos membros do grupo Realismo Pictórico Plástico, ver Zaichkovskaya Antonina NIKOLAEVNA, *V. M. Yermolayevoy v kontekste russkogo iskusstva 1920x 1930x (V. M. Ermoláieva no contexto da arte russa dos anos 1920 e 1930)*, tese de doutorado, Museu Estatal Russo, Moscou, 2008, disponível em: <https://www.disserscat.com/content/tvorchestvo-vm-ermolaevoi-v-kontekste-russkogo-iskusstva-1920-kh-1930-kh-godov>, p. 24.

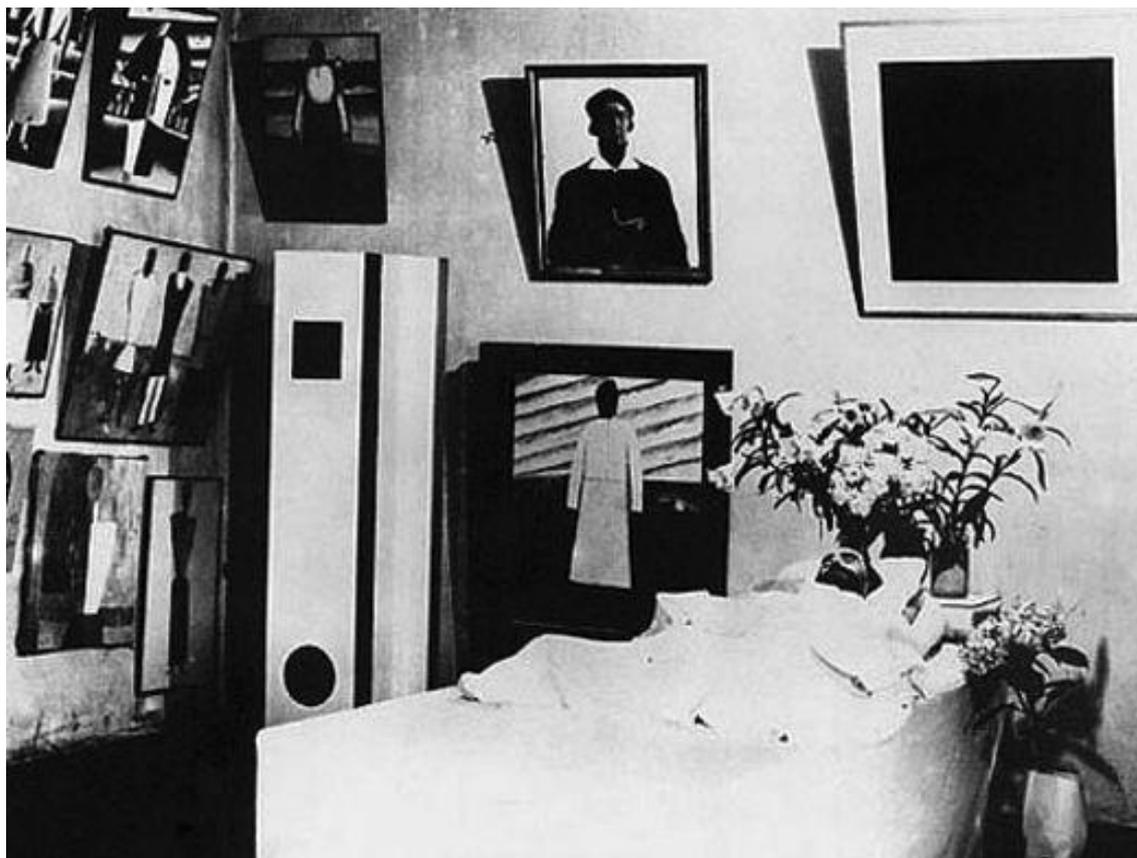


Fig. B55: Velório de Kazimir Maliévitch (Lêningrado, 1935)

Diante do aumento da repressão, exemplificada pela prisão de Ermoláieva e de Stiérligov e pela recusa do regime em permitir que Maliévitch fosse se tratar no exterior, a atividade dos artistas de esquerda na URSS tornou-se ainda mais restrita. Além disso, a decretação do “realismo socialista” como estética oficial da URSS, em 1934, e o aumento do poder dado pelo regime às direções das Uniões de Artistas acrescentaram novas camadas às práticas de censura e de opressão já vigentes, tornando a realização de “julgamentos-espetáculo”, por exemplo, uma prática corriqueira. De que forma os artistas não oficialistas sobreviventes responderam a esse novo contexto?

CAPÍTULO III

IMAGENS DA CORTE: A pintura da repressão e o sistema penal (1933-1938)

Nos dois capítulos anteriores, verificou-se como, desde 1928, Kazimir Maliévitch, Solomon Nikritin, Aleksandr Tychler, Aleksandr Drevin e os artistas do grupo Realismo Pictórico Plástico (como Vera Ermoláieva e Vladímir Stiérligov) se opuseram aos ditames do regime no curso do I e do II Plano Quinquenal (1929-1937).

No primeiro capítulo, foram examinadas as obras artísticas em que Maliévitch e o grupo Realismo Pictórico Plástico figuraram camponeses sem rosto. Assim foi enfrentada a arte da Assotsiátsia Khudóchnikov Revoliútsi – AKhR [Associação dos Artistas Revolucionários], a serviço da chamada coletivização das terras, decretada em 1929 pelo regime. Em contraposição à pintura da AKhR, que idealizava os kolkhozes, Maliévitch e seu círculo recuperaram elementos visuais da cultura camponesa prévia à “coletivização”, numa espécie de adesão ético-política aos camponeses, que eram perseguidos pelo governo.²⁷⁶

No segundo capítulo, foram investigados os discursos artísticos de Ermoláieva e Maliévitch após abril de 1932, momento em que o governo decretou a proibição da auto-organização artística e liquidou os movimentos de resistência dos camponeses. Verificou-se como a violência do regime foi traduzida por Ermoláieva em quadros que se alinhavam esteticamente aos que Nikritin e Drevin pintaram no mesmo período. Por sua vez, Maliévitch dedicou-se à pintura de figuras explicitamente cansadas e com o olhar apático, na contramão da propaganda do regime sobre a alegria que supostamente reinava na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS.

²⁷⁶ Conforme se argumentou no Capítulo 1, é possível que a posição de Maliévitch e outros artistas próximos, como Andrei Platónov, ecoasse, aqui, a plataforma política desenvolvida, em 1917, pelos Socialistas Revolucionários de Esquerda, grupo que defendeu que a construção do socialismo na Rússia deveria passar pela generalização das cooperativas camponesas (*obchtchina* ou *mir*). Tal posição também foi sustentada por setores do anarquismo russo, como o liderado por Kropotkin. Para uma descrição do que foram tais cooperativas e da proximidade entre as posições dos Socialistas Revolucionários e dos anarquistas com as posições de Maliévitch e Platónov, ver o item “1.1.2.1. ‘Sou um homem vazio’”, do primeiro capítulo.

Dando sequência à investigação sobre as obras visuais de oposição desenvolvidos durante o I e o II planos quinquenais, este capítulo da tese aborda as obras visuais que trataram do aumento da repressão entre 1933 e 1937. Para tanto, a investigação toma a produção de Aleksandr Ródtchenko e Solomon Nikritin, artistas que tematizaram o sistema penal na URSS.

Em 1933, Ródtchenko registrou o processo de construção do Canal do Mar Branco, um projeto realizado exclusivamente com mão de obra forçada e que resultou na morte de milhares de prisioneiros. Em 1934, com a imposição do realismo socialista como estética do regime e o consequente cerco à arte não oficial (manifesto, por exemplo, na prisão de Ermoláieva e de Stiérligov em dezembro de 1934), Nikritin pintou Tribunal do Povo, figurando uma corte sombria.

No período que sucedeu à pintura dessa obra, a censura e a repressão na URSS cresceram exponencialmente, para culminar no estabelecimento dos Processos de Moscou (1936-1938). De que maneira as artes visuais enfrentaram tal contexto? Como Nikritin, Ródtchenko e demais artistas de oposição reagiram ao realismo socialista e à intensificação dos mecanismos penais?

3.1 | OS TRIBUNAIS E OS CAMPOS DE TRABALHOS FORÇADOS

3.1.1. A burla, a violência e a hipocrisia

A operação policial de dezembro de 1934, que resultou na prisão de Vera Ermoláieva, Vladimir Stiérligov, Nina Kogan, Maria Kazánskaia e Lev Galperin, fez soar uma espécie de alarme no campo artístico de esquerda. Associada à recusa em permitir que Maliévitch fosse tratar de sua saúde no exterior, a operação evidenciou o novo patamar repressivo a partir do qual o governo passou a operar desde então.

Esse cerco do campo artístico acompanhou o aumento da perseguição, em geral, na URSS. O cenário político do país em 1934 foi marcado pela imposição da lei da “alta traição”, pela criação do *Naróдни Komissariat Vnútrennikh Diél* – NKVD [Comissariado do Povo para os Assuntos Internos] e pela proliferação dos mecanismos penais na URSS.

É possível retomar a analogia realizada pelo opositor de esquerda Timofei Saprónov, em 1931, de que a “coletivização” da terra dos camponeses na URSS era a forma encontrada pela casta dirigente para realizar a acumulação primitiva capitalista,²⁷⁷ e expandi-la, de modo a argumentar que o sistema de trabalhos forçados imposto pelo regime cumpriu, naquele momento, a função disciplinar que as *workhouses* cumpriram na Inglaterra dos séculos XV e XVI.²⁷⁸

Além disso, a partir de 1934 a repressão em massa contra os opositores atingiu um patamar inédito. Numa carta escrita em 9 de julho de 1936 pelos prisioneiros políticos Iou. Azaragov, I. Pudóvkin, Vladímir Smirnov e Nikolai Fomin tal processo, que culminou, entre 1936 e 1938, nos Processos de Moscou, foi caracterizado como fruto da contrarrevolução em curso: “[...] Somente a pérfida e covarde contrarrevolução”,

²⁷⁷ Saprónov defendeu, no artigo “A Agonia da Ditadura Pequeno-Burguesa” (1931), que a chamada coletivização das terras na URSS correspondeu ao cercamento de terras realizado na Inglaterra, entre os séculos XV e XVI. Para a caracterização, realizada por Saprónov, do suposto processo de coletivização das terras, operado pelo Estado a partir de 1929, como parte da “acumulação capitalista primitiva” na URSS, ver Yurii COLOMBO, *Saprónov and the Russian Revolution*, disponível em: <https://libcom.org/library/Saprónov-russian-revolution-yurii-colombo>. O texto de Saprónov foi analisado no Capítulo 1 da presente investigação.

²⁷⁸ Sobre as *workhouses* (casas de trabalho compulsório para os ditos “vagabundos”) na Inglaterra dos séculos XV e XVI, consultar Karl MARX, *O Capital (Vol 1): o Processo de Produção do Capital*, São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 244. Para uma análise detalhada das *Poor Laws*, que instituíram, na Inglaterra, as *workhouses* em 1576, ver Dario MELOSSI; Massimo PAVANI, “‘Bridewells’ e ‘workhouses’ na Inglaterra elisabetana”, in *Cárcere e Fábrica: as Origens do Sistema Penitenciário (Séc. XVI-XIX)*, Rio de Janeiro, Revan, 2006, pp. 33-38.

escreveram os prisioneiros, “pode reprimir desse modo os seus adversários. A burla, a violência e a hipocrisia são os próprios fundamentos sobre os quais repousa a lamentável caricatura do poder dos soviets que vocês fabricaram ao trair a causa do proletariado e da Revolução de Outubro”.²⁷⁹

O incremento da repressão e do controle no campo artístico foi consubstanciado, em setembro de 1934 pela decretação do realismo socialista como doutrina estética oficial da URSS. A imposição foi acompanhada pelo aumento do poder policiaesco atribuído pelo regime às instituições culturais.

Quais as respostas simbólicas elaboradas pelas forças artísticas de oposição ante a farsa do regime, supostamente socialista, e a brutalidade do sistema penal da URSS?

O capítulo divide-se em três partes. No item “3.1. Os tribunais e os campos de trabalhos forçados”, investiga-se o surgimento e a consolidação de uma iconografia baseada na figuração dos “julgamentos-espetáculo” e da suposta reabilitação dos prisioneiros na URSS. Em contraposição às representações oficialistas sobre os campos de trabalhos forçados e as instâncias jurídicas de repressão, destaca-se a produção visual de Aleksandr Ródtchenko e de Solomon Nikritin sobre tais temas.

No item “3.2. As estratégias de sobrevivência diante do aumento da repressão”, a investigação analisa a perseguição aos artistas durante os Processos de Moscou, assim como as táticas adotadas pelos artistas de esquerda ante a intensificação da repressão política. Por fim, o item “3.3. A cultura oficial durante os Processos de Moscou” aborda as estratégias artísticas desenvolvidas pelo regime com a função de mascarar o aumento da repressão e da pauperização das classes trabalhadoras.

Para tanto, será necessário efetuar antes uma breve recapitulação histórica acerca da proliferação das instâncias de repressão, controle e censura até 1934.

²⁷⁹ “*Mais seule la contre-révolution perfide et lâche peut ainsi réprimer ses adversaires. La tromperie, la violence et l'hypocrisie sont les fondements mêmes sur lesquels repose la caricature lamentable du pouvoir des soviets que vous avez fabriquée en trahissant la cause du prolétariat et de la révolution d'Octobre*”. Cf. Vladimir SMIRNOV et al., “Lettre à Lejov de Quatre Détenus (dont Vladimir Smirnov) Après la Mort d'Eizear Solntsev” [1936], in *Cahiers du Mouvement Ouvrier*, no. 2, Paris, Centre d'Etudes et de Recherches sur les Mouvements Trotskyste et Révolutionnaires Internationaux, junho de 1998, p. 48.

3.1.1.1. A expansão do sistema penal na URSS (1930-1934)

Desde o processo da guerra civil (1918-1920), os tribunais foram instituídos pela alta cúpula bolchevique como instâncias de punição a supostos sabotadores da “construção socialista” e a trabalhadores “indisciplinados”.²⁸⁰ Em 1922, o regime espetacularizou o Julgamento dos Socialistas Revolucionários, que foi aberto ao público e preparado por meses para incitar a opinião pública a condenar os acusados.²⁸¹ Os 12 acusados foram sentenciados à morte em junho do mesmo ano. Contudo, por conta da pressão internacional, as penas dos acusados foram comutadas e o regime não realizou mais julgamentos do tipo até 1928.

O período que correspondeu à retomada da requisição forçada de grãos dos camponeses, em 1927,²⁸² e à imposição do I Plano Quinquenal, em 1929, foi marcado pela proliferação dos mecanismos penais. Em 26 de março de 1928, um decreto estipulou que os prisioneiros poderiam ser transferidos das prisões para os canteiros de trabalho para servir de mão de obra. Verificou-se, no mesmo ano, o aumento das condenações que tinham como fundamento o artigo 58º do Código Penal, que permitia condenar à morte ou à deportação qualquer pessoa acusada de tentar “derrubar, subverter ou enfraquecer a autoridade soviética”, assim como acusada de “produzir, distribuir ou guardar” propaganda “antissoviética”.²⁸³

²⁸⁰ Para a posição de Lênin, em 1918, de que os tribunais deveriam “punir implacavelmente” os trabalhadores indisciplinados, ver Vladimir LÊNIN, “As Tarefas Imediatas do Poder Soviético”, *Obras Escolhidas em Três Tomos*, vol. 2, Lisboa, Edições Avante!, 1978, pp. 557-587, disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/Lênin/1918/04/26.htm>. Para uma apresentação desse texto e para a comparação entre ele e o panfleto *Teses de Abril*, escrito por Lênin em 1917, ver o preâmbulo da presente tese.

²⁸¹ Em 28 de dezembro de 1921, o Comitê Central do Partido Bolchevique votou pela organização de um julgamento público do antigo Comitê Central da ala direita do Partido dos Socialistas Revolucionários (os quais combateram o Exército Vermelho durante a Guerra Civil). Data desse julgamento a expressão “julgamento-espetáculo”, formulada inicialmente pela imprensa estrangeira. O processo foi fotografado e veiculado em diversos meios oficiais, e o Partido organizou manifestações de massa demandando a punição dos réus. Para o julgamento dos SRs e a *mise-en-scène* que o caracterizou, consultar o trabalho da professora da Universidade de Bolonha Vanessa VOISIN, “Du ‘Procès Spectacle’ au Fait Social: Historiographie de la Médiatisation des Procès en Union Soviétique”, in *Presses de Sciences Po* no. 75, 2017, pp. 159-163.

²⁸² A retomada da requisição dos grãos dos camponeses foi decretada pelo governo em abril de 1927, sendo justificada pelo regime como uma “medida excepcional”, que visava impedir a apropriação da produção excedente de cereais pelos *kulacs*. Para mais informações a respeito, consultar o item “A crise da coleta de grãos e a retomada de sua requisição forçada”, no preâmbulo da tese.

²⁸³ Cf. *Article 58, Criminal Code of the RSFSR*, disponível em: <http://www.cyberusssr.com/rus/uk58-e.html#58-10>. Para o uso extensivo que o regime fez do Artigo 58º da Constituição entre 1928 e 1938, ver Karl SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, trad. Rodney Livingstone, Malden, Polity Press, 2012, pp. 261-265; 287-289; 480-485.

Os dispositivos jurídicos foram utilizados em grande escala pelo governo para a repressão dos movimentos de resistência e contribuíram decisivamente para a criminalização da classe trabalhadora na URSS. Assim, em 1930, a gestão dos campos de trabalhos forçados foi transferida do Comissariado da Justiça para o *Obiedinióнноie Gossudárstvennoie Politítcheskoie Upravliénie* – OGPU [Diretório Político do Estado Unificado] — mudança que significou, efetivamente, a elaboração de medidas cada vez mais duras para os detentos.²⁸⁴

O aumento no número de condenações foi gerado também pela instalação de uma série de cortes jurídicas destinadas a acelerar os julgamentos. Paralelamente, a retomada dos julgamentos-espetáculo foi efetuada em 1928, com o Processo de Chákhti — seguido pelo Processo do Partido Industrial (de 1930) e pelo Processo da Metro-Vickers (de 1933).²⁸⁵ Em todos esses julgamentos, os acusados eram difamados e forçados a declararem-se culpados diante de uma plateia imensa.

Conforme o oposicionista Victor Serge — que, na época, vivia na URSS —, tais julgamentos eram “invenções da polícia sancionadas pelo Politburo” e possuíam um único propósito: a “manipulação da opinião pública”. Conforme Serge: “A acusação de sabotagem, dirigida a milhares, ou melhor, dezenas de milhares de técnicos, era, em geral, uma calúnia monstruosa, justificada unicamente pela necessidade de encontrar culpados para uma situação econômica que era agora insuportável”.²⁸⁶

²⁸⁴ Para mais dados sobre a gestão dos campos de trabalhos forçados, ver Lewis SIEGELBAUM; Andrei SOKOLOV (orgs.), *Stalinism as a Way of Life*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 96.

²⁸⁵ O Processo de Chákhti consistiu na prisão, julgamento e condenação de mais de 50 engenheiros da cidade de Chákhti, acusados de se aliarem aos antigos proprietários das minas de carvão da região para sabotar a economia do país. O Processo do Partido Industrial consistiu no julgamento, pelo governo, de uma suposta organização política — o “Partido Industrial” — liderada por professores e engenheiros, cujo interesse seria conter o ritmo da industrialização. Dos 53 acusados, 44 foram condenados e cinco foram executados. O Processo da Metro-Vickers consistiu no julgamento de seis engenheiros da companhia britânica Metropolitan-Vickers (responsável por parte da eletrificação da URSS nos anos 1930) que foram acusados de sabotagem. O caso, amplamente noticiado pela imprensa internacional, abriu uma crise diplomática entre a URSS e a Inglaterra e terminou com a deportação dos engenheiros acusados. Para mais informações a respeito dos julgamentos referidos, ver Marcilio Rodrigues LUCAS, *De Taylor a Stakhanov: Utopias e Dilemas Marxistas em Torno da Racionalização do Trabalho*, tese de doutorado, orient. L. R. P. Segnini, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2015, p. 157. Para a descrição de outros julgamentos-espetáculo ocorridos entre o final dos anos 1920 e a primeira metade dos anos 1930, consultar Victor SERGE, *Memoirs of a Revolutionary*, trad. Peter Sedwick; George Paizis, Nova York, New York Review Book, 2012, p. 288.

²⁸⁶ “The accusation of sabotage, which was directed at thousands, or rather tens of thousands, of technicians, was, in general, a monstrous slander, justified solely by the need to find culprits for an economic situation that was now insupportable”. Cf. V. SERGE, *Memoirs of a Revolutionary*, op. cit., p. 288.

A construção de bodes expiatórios objetivava redirecionar contra técnicos e engenheiros o ódio popular contra o governo. Assim, as instâncias estatais de punição e a preparação dos julgamentos eram alardeadas como aliança entre o povo e a cúpula partidária contra os supostos sabotadores.

3.1.1.2. *A arte oficial e a apologia do sistema penal*

Nesse contexto, os artistas associados ao regime foram decisivos para formar a opinião pública. Como parte dos preparativos para o julgamento de Chákhti (1928), por exemplo, Górkí escreveu uma série de artigos que incitavam os leitores a demandar a punição implacável dos engenheiros acusados. No mesmo ano, o regime encomendou a Boris Iohanson (1897-1973), um dos fundadores da AKhR, um quadro a respeito do combate aos *kulacs* no campo.²⁸⁷

Assim, em *Corte Soviética (Fig. C1)*, de 1928, Iohanson retratou uma cena de tribunal em que um *kulac* e sua esposa gesticulam diante de dois juízes e um escrivão. Ao desespero no olhar do *kulac* e da esposa, contrapõem-se as expressões da plateia: no canto direito da tela, um jovem (na segunda fileira atrás dos réus) parece escarnecer da cena protagonizada pelos *kulacs*; uma figura, na primeira fileira, observa, compenetrada, a esposa do *kulac* enquanto apoia a cabeça na mão esquerda.

Os dois jovens juízes — um homem, em primeiro plano, e uma mulher, ao seu lado — ouvem atentamente a defesa do “inimigo do povo”. Não são juízes impetuosos ou soberbos — são proletários no exercício da sua função revolucionária: a de aplicarem a justiça do povo contra os seus antigos exploradores. Assim, embora os traços discretos da cena não sugiram qualquer ímpeto de vingança, mas, sim, de um processo sóbrio, a causa do *kulac* parece estar fadada ao fracasso.

²⁸⁷ Para a encomenda estatal da pintura de Iohanson, consultar Jacqueline NOLTE, *Figurative Art in Soviet Russia Circa 1921-1934: Situating the Realist — Anti-Realist Debate in the Context of Changing Definitions of Proletarian Culture*, Programa de Pós-Graduação em Arte, Cidade do Cabo, Universidade de Cape Town, 1994, p. 215.



Fig. C1: Boris Iohanson, *Corte Soviética*, 1928, óleo sobre tela, 0,80 x 1,08 cm, Galeria Tretiakov, Moscou

O suposto nexos entre a vontade popular e a ação dos juízes foi estabelecido visualmente pelo pintor mediante os ecos tonais entre o vermelho da mesa (onde os juízes se apoiam) e os vermelhos do lenço na cabeça da juíza e dos chapéus de duas pessoas na plateia. Além disso, Iohanson estabeleceu uma espécie de correspondência entre as cores opacas que caracterizam tanto as roupas da plateia quanto as roupas e pertences dos juízes. Em contraposição, a bolsa do juiz, na banquetta à direita dele, foi oposta, pelo pintor, ao tecido estampado e colorido com que a camponesa rica envolve seu bebê.

A oposição entre os juízes e o casal de *kulacs* foi estabelecida geometricamente: enquanto os juízes possuem os corpos construídos, majoritariamente, por linhas retas (ver, por exemplo, as pernas e a coluna em diagonal do juiz em primeiro plano) e estão envoltos por objetos retilíneos, como a banquetta, a mesa e a cadeira, os *kulaks* são volumosos e formados por traços arredondados.

A construção visual de Iohanson nutriu-se de um imaginário difundido pelo governo sobre a justiça na URSS que objetivava identificar os tribunais de 1928 (quando

o artista da AKhR pintou o quadro) com instâncias nas quais os juízes, supostamente oriundos do proletariado, realizavam a vontade popular. Assim, por exemplo, ao final do Processo de Chákhti (1928), o procurador Nikolai Krilenko (1885-1938) expôs à plateia as supostas “lições do caso”. Segundo Krilenko, as atas do processo mostravam a vitória dos “esforços heroicos da classe trabalhadora” contra o “[...] malicioso, destrutivo, contrarrevolucionário, trabalho dos engenheiros”.²⁸⁸

Analogamente, no pincel do “realista heroico”, o processo de expropriação dos supostos *kulacs* era retratado como uma espécie de realização da vontade popular, estabelecida pelo vínculo entre os juízes e o campesinato pobre. É possível verificar que tal vínculo entre juiz e povo também foi expresso em outras obras posteriores.

Em 1930, o poeta Aleksandr Bezimiénski (1898-1973) publicou no *Pravda* um poema intitulado “Justiça, avante!”. O texto, escrito como parte dos preparativos para o julgamento do Partido Industrial, narra como o presidente do tribunal julgaria os supostos sabotadores e os puniria, a mando do povo.²⁸⁹

O tema do tribunal e da punição dos alegados sabotadores também foi trabalhado em outros suportes. Desde 1928, o regime investiu na montagem de *Aguitatsiónnie Sudí* – *aguitsudí* [Tribunais de agitação], peças de teatro que encenavam julgamentos e que demandavam a participação do público para a elaboração e a emissão das sentenças dos atores julgados.²⁹⁰

No cinema, algumas obras foram produzidas para endossar a punição dos “sabotadores” e retratar a suposta reabilitação dos detentos. Em *O Funcionário do Estado*

²⁸⁸ Para as declarações de Krilenko no Processo de Chákhti (1928), ver o trabalho da professora do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, Elizabeth WOOD, *Performing Justice: Agitation Trials in Early Soviet Russia*, Ithaca, Cornell University Press, 2005, p. 193.

²⁸⁹ O poema de Bezimiénski encontra-se em Mikhaïl PANTELEIEV, “Le procès de l’Union des organisations d’ingénieurs du Promparti (1930)”, in *Cahiers du Mouvement Ouvrier*, no. 10, Paris, Centre d’Etudes et de Recherches sur les Mouvements Trotskyste et Révolutionnaires Internationaux, junho de 2000, pp. 37-38.

²⁹⁰ A montagem de *agitsudi* foi popular na URSS entre os trabalhadores urbanos e rurais no decênio de 1920. Tendo como ponto de partida a necessidade de mobilização para os *fronts* de batalha, tais peças eram produzidas pelos trabalhadores durante a guerra civil (1918-1920) com a finalidade de tratar de temas candentes, como a luta contra o Exército Branco. Entre 1921 e 1928, durante o período da *Nóvaia Ekonomitcheskaia Polítika* – NEP [Nova Política Econômica], os *agitsudi* foram produzidos por clubes de trabalhadores e trataram, por exemplo, dos perigos do alcoolismo e da ressocialização de jovens considerados delinquentes. A partir de 1928, o regime passou a centralizar cada vez mais a montagem de tais peças, alinhando-as com os interesses do governo de expansão dos campos de trabalhos forçados. Para uma análise detalhada sobre o desenvolvimento dos *agitsudi* durante o período da guerra civil e da NEP, consultar Lynn MALLY, *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State (1917-1938)*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, pp. 53; 78.

(1931), por exemplo, o diretor Ivan Pyriev (1901-1968) foi obrigado, pelo governo, a inserir na história um grupo de sabotadores, os quais deveriam ser “fisicamente semelhantes aos réus do Processo de Chákhti”.²⁹¹ Já em *O Caminho da Vida*, de Nikolai Ekk (1902-1976), é a reabilitação de um grupo de jovens delinquentes em um campo de trabalhos forçados que é representada. O filme de Ekk foi premiado no Festival Internacional de Veneza, em 1932, sendo propagandeado pelo governo como um exemplo do avanço cinematográfico possibilitado pelo “socialismo” por ser o primeiro filme sonoro produzido na URSS.

No mesmo contexto, parte da produção cinematográfica centrou-se no registro e na difusão de filmagens dos julgamentos-espetáculo, veiculadas como cinejornais nas salas de cinema da URSS.²⁹² *Treze Dias*, por exemplo, é um filme de 1931, do cineasta Iákov Possiélski (1892-1951), sobre o processo do “Partido Industrial”. Nele, pode-se observar alguns dos procedimentos comuns utilizados pelos cineastas do regime para a espetacularização da punição aos “sabotadores”.

Em sequências alternadas entre manifestações populares demandando a prisão dos engenheiros (*Fig. C2*) e as confissões dos oito réus (*Fig. C4*), que se declaravam culpados diante da Suprema Corte Soviética, Possiélski ratificou e forneceu material visual para a farsa estatal. Através de tomadas amplas do público (*Figs. C3; C6*) e de *close-ups* fechados nos rostos de Nikolai Krilenko, Andrei Vichinski (1883-1954) e dos demais juízes (*Fig. C5*), o cineasta construiu visualmente a associação entre o grupo de juristas e a demanda popular por repressão, numa lógica consoante à desenvolvida, dois anos antes, no quadro de Iohanson.

Assim, embora o público e os juízes não codividam o mesmo espaço na maioria das cenas do documentário, a montagem operada pelo cineasta atualiza visualmente a suposta cumplicidade de interesses entre as sentenças proferidas pelos juízes e a vontade popular. As reações do público registradas por Possiélski (*Figs. C3, C7*) — ora de indignação com a “sabotagem” confessada pelos engenheiros, ora de aclamação da decisão judicial — reforçaram o caráter espetacular do tipo de julgamento que o governo passou a generalizar para os opositores. Nesse contexto de judicialização e apologia da

²⁹¹ Cf. Alexandra NEKHOTINA, *Lyubimets vozhdya i «russkiy Vaynshteyn»*, disponível em: https://www.gazeta.ru/culture/2021/11/15/a_14206411.shtml.

²⁹² Para a difusão radiofônica e em cinejornais dos julgamentos-espetáculo na URSS, consultar E. WOOD, *Performing Justice*, op. cit., p. 194.

repressão, a maior parte das tomadas feitas por Possiélski dos juízes os retratou individualmente e em *close-up* ou, então, obliquamente, em grupo (Fig. C6).



Fig. C2: Iákov Possiélski, fotograma de *Treze Dias*, 1931 (manifestantes demandam a punição dos réus)



Fig. C3: I. Possiélski, fotograma de *Treze Dias*, 1931 (plateia assiste ao julgamento)



Fig. C4: I. Possiélki, fotograma de *Treze Dias*, 1931 (engenheiro confessa a suposta sabotagem)



Fig. C5: I. Possiélki, fotograma de *Treze Dias*, 1931 (Andrei Vichinski)



Fig. C6: I. Possiélski, fotograma de *Treze Dias*, 1931 (os juízes)



Fig. C7: I. Possiélski, fotograma de *Treze Dias*, 1931 (plateia comemora a condenação dos réus)

É digno de nota que tais representações dos julgamentos e dos campos de trabalhos forçados foram efetuadas durante o processo de aumento da repressão também no âmbito artístico. De forma análoga ao que se verificou em outras áreas na URSS, é possível afirmar que as artes passaram por uma espécie de criminalização crescente, marcada, inclusive, pela expansão da punição aos artistas considerados sabotadores da “construção do socialismo”.

3.1.1.3. Os tribunais da arte

Parte do processo repressivo generalizado do regime, a perseguição contra os artistas tachados de “formalistas” ou de “esquerdistas” também se intensificou na primeira metade dos anos 1930. Exemplos dessa perseguição (já referidos nos capítulos anteriores) foram a prisão de Maliévitch, em 1930; a prisão de Kharms, em 1931; a liquidação das tendências artísticas, em 1932;²⁹³ a humilhação imposta aos artistas de esquerda na exibição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*, entre 1933 e 1934; e a prisão de Ermoláieva, Stiérligov e outros artistas próximos ao grupo Realismo Pictórico Plástico, em dezembro de 1934. Além disso, em novembro de 1933, o poeta Óssip Mandelstam (1891-1938) foi preso e condenado à morte por escrever um poema em que satirizou Stálin.²⁹⁴

Paralelamente, os órgãos estatais ligados à montagem das exposições e ao financiamento artístico foram ganhando poderes. Nesse sentido, instituições do regime como a *Vserossískoie Kooperatívnoie Obiedinenie Khudójniki – Vsekokhudójnik* [União Panrusa de Cooperativas de Artistas], fundada em 1929, ou a *Moskóvski Óblastnoi Soiúz Soviétsskikh Khudójnikov – MOSSKh* [União dos Artistas de Moscou], fundada em junho de 1932, passaram a funcionar como tribunais.²⁹⁵ Assim, a formação de uma espécie de casta artística em torno desses órgãos estatais veio acompanhada do aumento das funções policiais que tais artistas deveriam desempenhar.²⁹⁶

²⁹³ A respeito da liquidação das tendências artísticas, decretada pelo governo em abril de 1932, ver, no Capítulo 1, o item “1.3.7.2. As duas reuniões de Stálin”.

²⁹⁴ Em “Epitáfio a Stálin”, Mandelstam descreveu-o como ser grotesco, dotado de “bigodões de barata” e dedos que são “vermes sebentos”. Além disso, Mandelstam satirizou os serviçais de Stálin, chamando-os de “a ralé dos chefes cabeçudos”. O poema de Mandelstam foi lido por ele a um pequeno círculo de amigos. Denunciado, o poeta foi imediatamente preso. Para o poema de Mandelstam, ver Astier BASILIO, “‘Epigrama de Stálin’: O passo a passo da tradução de um poema de Ossip Mandelstam”, 2021, disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/mandelstam-epigrama-stalin-astier-basilio/>. Para uma análise rigorosa do poema e do processo de perseguição a Mandelstam, consultar Victor TERRAS, “Death of a Poet: Osip Mandelstam”, in Katerine Bliss EATON (ed.), *Enemies of the People*, Evanston, Northwestern University Press, 2002, pp. 75-86.

²⁹⁵ A respeito da fundação da Vsekokhudójnik e da MOSSKh e de suas funções, consultar, no Capítulo 1 desta tese, os itens “1.3.1.4. “[...] métodos fascistas” e “1.3.7.1. ‘Os cartazes nos parecem repugnantes’”, respectivamente.

²⁹⁶ Um processo semelhante de estratificação ocorreu em 1934, entre os escritores na União Panrusa. De acordo com Evgeni Gromov, em outubro de 1934, Stálin decidiu construir 90 vilas destinadas apenas ao descanso dos escritores próximos do regime. Para a descrição desse e de outros privilégios destinados aos escritores, consultar Evgeni GROMOV, “Staline, l’Art, les Recompenses et les Décorations”, in *Cahiers du Mouvement Ouvrier*, no. 16, Paris, Centre d’Etudes et de Recherches sur les Mouvements Trotskyste et Révolutionnaires Internationaux, abril-maio de 2002, p. 89.

Os elos entre a direção da MOSSKh (composta por artistas provenientes da AKhR) e o alto escalão do regime eram conhecidos. Por exemplo, tanto Fiódor Bogoródski quanto Gueorgui Riájski, ambos fundadores da AKhR, eram ligados à polícia secreta — a qual, por sua vez, controlava a filiação dos membros da MOSSKh.²⁹⁷

A expansão do sistema penal e o aumento da repressão política na URSS foram enfocados em diversas obras do período – como em *Elizaveta Bam* (1928), de Daniil Kharms,²⁹⁸ em *Maria* (1933), de Isaac Bábel,²⁹⁹ e em *Os Últimos Dias* (1934), de Mikhail Bulgákov.³⁰⁰ Nesses textos, a brutalidade policial e a arbitrariedade das prisões efetuadas pela polícia política foram tematizadas explicitamente. Os três textos foram censurados.

Nas artes visuais, o sistema penal foi tematizado no ensaio produzido por Ródtchenko em 1933 sobre a construção do Canal do Mar Branco e no quadro *Tribunal do Povo*, de 1934, de Nikritin. Em ambas as obras, os artistas enfocaram os agentes da repressão e o impacto da intensificação da vigilância e da punição na URSS.

²⁹⁷ Para o vínculo de lideranças da MOSSKh com a polícia secreta, ver o trabalho da professora Judith DEVLIN (University College Dublin), “Art and Censorship in Stalin’s Russia in the 1930s”, in Róisín KENNEDY; Riann COULTER (eds.), *Censoring Art*, Nova York, Tauris, s/a, p. 70.

²⁹⁸ Em *Elizaveta Bam*, peça encenada pela primeira vez em 24 de janeiro de 1928, Daniil Kharms narrou a história de Elizaveta, uma mulher cuja casa está prestes a ser invadida por dois agentes da repressão. A obra, estruturada em 14 atos, possui cenas insólitas e diálogos que se alternam entre as ameaças feitas pelos agentes a Elizaveta e momentos nos quais os personagens declamam sons aleatórios e frases desconexas. Em determinada cena, por exemplo, os agentes da repressão entram na casa de Elizaveta e dançam com os pais da protagonista. Em outra cena, Elizaveta duela comicamente com um dos agentes da repressão. A peça de Kharms possui um mote principal, repetido em diversos momentos da obra. Tal mote é anunciado no início da peça, quando Elizaveta pergunta aos agentes que estão prestes a invadir a sua casa: “Podem me dizer do que sou culpada?”. Um dos agentes responde: “Porque a senhora está privada de qualquer voz”. A peça termina com a prisão de Elizaveta, acusada de ter cometido um crime hediondo. *Elizaveta Bam* foi a única obra do autor que representou, explicitamente, os agentes policiais. Para os trechos citados da obra, cf. Daniil KHARMS, “Elizaveta Bam”, in *Os Sonhos Teus Vão Acabar Contigo*, trad. Aurora Fornoni Bernardini, Daniela Mountian e Moissei Mountian, São Paulo, Kalinka, 2013, pp. 189; 192.

²⁹⁹ Numa passagem de *Maria*, Bábel mencionou a violência da *Vserossiskaia Chrezvichainaia Kommissiia po Borbe s Kontrrevoliutsiiei Sabotazhem* – Vecheka [Comissão Extraordinária pela Luta Contra a Sabotagem e a Contrarrevolução], a polícia política antecessora do OGPU. Bábel escreveu: “Eles agora [os agentes da *Vecheka*] não usam uniformes, [... eles] não se expõem”. O comentário citado é pronunciado, na peça, por uma personagem que especula sobre homens que atiraram numa personagem sífilítica. Conforme já comentado no Capítulo 2, a peça de Bábel foi proibida de ser encenada. Para os trechos citados da obra, cf. Isaac BÁBEL, *Maria: uma Peça e Cinco Histórias*, trad. Aurora Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Boris Schnaiderman, Rubem Fonseca, São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 121.

³⁰⁰ *Os Últimos Dias*, de Bulgákov, é uma peça sobre os eventos que culminaram na morte de Pushkin. Na obra, um informante do czar desempenha o papel principal. De acordo com o historiador alemão Karl Schlogel, a peça de Bulgákov é, essencialmente, “[...] um drama sobre um escritor em um sistema de falta de liberdade e intriga, [assim como] uma apresentação das práticas da polícia secreta [...]”. Cf. K. SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, op. cit., p. 124.

3.1.2. Ródtchenko e a construção do Canal do Mar Branco (1933)

3.1.2.1. O registro do trabalho forçado

Em 1933, Ródtchenko fez três viagens ao canteiro de obras da construção do Canal do Mar Branco e os registrou, produzindo cerca de 3000 negativos. A construção foi um empreendimento estatal gigantesco que objetivava ligar o Mar Branco ao Mar Báltico, para construir uma via estratégica entre Leningrado e o Mar Branco. A obra durou 20 meses e foi realizada mediante o trabalho forçado de cerca de 300.000 prisioneiros. O Canal do Mar Branco foi feito praticamente à mão, com ferramentas de construção, alguns guindastes e pequenas quantidades de explosivos. Estima-se que morreram durante a construção de 25.000 a 50.000 prisioneiros.³⁰¹

De acordo com a pesquisadora Erika Wolf, da Universidade de Tiumen, as expedições de Ródtchenko foram financiadas pela *Internationale Arbeiter Hilfe* [IAH] (Ajuda Internacional dos Trabalhadores), uma organização vinculada ao Partido Comunista da Alemanha.³⁰² Em algumas das cartas enviadas a Varvara Stepánova, Ródtchenko pede a ela que não comente com ninguém que ele está documentando a construção do canal.

Conforme revelam as correspondências entre Ródtchenko e Stepánova, ele teve dificuldade em vender as suas fotografias para a imprensa: a maior parte dos negativos foi censurada pelos agentes do campo de trabalhos forçados, antes, portanto, que ele os pudesse enviar a Stepánova; e parte dos registros feitos por Ródtchenko foi confiscada quando Stepanova tentou vender as fotografias para revistas em Moscou. Numa carta de 25 de maio de 1933, Stepánova advertiu Ródtchenko sobre a censura. Ela escreveu: “Nenhum engenheiro, nem mesmo lideranças de trabalhadores, foram permitidos [nas fotografias]. No momento, em geral, nada é permitido, eles até olham [fotografias de] paisagem com desconfiança”.³⁰³

³⁰¹ Todos os dados sobre a construção do Canal do Mar Branco foram extraídos de Aglaya GLEBOVA, “‘No Longer an Image, Not Yet a Concept’: Montage and the Failure to Cohere in Aleksandr Rodchenko’s Gulag Photoessay”, in *Art History*, vol. 42, 2019, p. 333

³⁰² A IAH produzia diversos periódicos na Alemanha que cobriam a URSS. Apesar de ter financiado Ródtchenko, não existem indícios de que as fotografias do Canal do Mar Branco tenham sido publicadas pela IAH. A esse respeito, consultar Erika WOLF, *URSS in Construction: From Avante-Garde to Socialist Realist Practice*, Departamento de Filosofia, Universidade de Michigan, Ann Arbor, 1999, pp. 234-235.

³⁰³ “No engineers, not even leading workers, were allowed. For the moment in general nothing is allowed, they even regard landscape with suspicion”. Stepanova apud E. WOLF, *URSS in Construction: From Avante-Garde to Socialist Realist Practice*, op. cit., p. 240.

Em circunstâncias ainda desconhecidas, Ródtchenko conseguiu publicar parte dos seus registros em dezembro de 1933, numa edição da revista *URSS em Construção* dedicada ao Canal do Mar Branco. A edição em questão teve uma tiragem de 60.000 exemplares – 45.000 distribuídos na URSS e 15.000 distribuídos entre a Alemanha, a França e a Inglaterra.³⁰⁴

O ensaio visual de Ródtchenko é composto por 48 imagens, entre fotomontagens e fotografias. Ele se inicia com a apresentação do ambiente hostil da região da Carélia, onde o canal foi construído. Em seguida, algumas fotomontagens apresentam o trabalho dos prisioneiros e o seu dia a dia na construção e nas instalações do campo de trabalhos forçados. As últimas páginas da revista mostram a inauguração do canal e a visita dos membros do comitê central.

3.1.2.2. *A representação da reabilitação dos prisioneiros*

O ensaio fotográfico de Ródtchenko foi propagandeado pelo regime como uma das obras que retrataram a alegada reabilitação dos prisioneiros nos campos de trabalhos forçados – assim como os filmes *O Caminho da Vida* (1931), de Nikolai Ekk, e *O Canal do Mar Branco* (1934), de Aleksandr Lemberg (1898-1974).

No drama *O Caminho da Vida* (1931), por exemplo, Nikolai Ekk retratou o trabalho forçado dos prisioneiros como uma atividade heroica e redentora. Na narrativa, os detentos se tornam membros importantes da sociedade, compreendendo a importância do trabalho que realizam para a “construção do socialismo”. Nas tomadas em que Ekk representou o trabalho dos prisioneiros, eles foram enquadrados a partir de um ângulo fechado e estão sempre sorridentes e vigorosos (*Fig. C8*). Ekk enfatizou o caráter coletivo do trabalho e a relação entre os detentos.

³⁰⁴ As informações sobre as tiragens da *URSS em Construção* foram extraídas de A. GLEBOVA, “‘No Longer an Image, Not Yet a Concept’...”, op. cit., p. 333.



Fig. C8: Nikolai Ekk, fotografamas de *O Caminho da Vida*, 1931

Lemberg adotou procedimentos cinematográficos análogos no documentário *O Canal do Mar Branco* (1934), filmado no mesmo período em que Ródtchenko fotografou a construção do canal. No filme de Lemberg, diversas tomadas em *close-ups* mostram os prisioneiros sorrindo (Fig. C9). Na obra, o cineasta enfatizou o alegado caráter humanitário do campo de trabalhos forçados por meio de sequências em que os prisioneiros se higienizam, se alimentam fartamente e se entretêm assistindo peças de teatro e apresentações musicais (Fig. C10).³⁰⁵



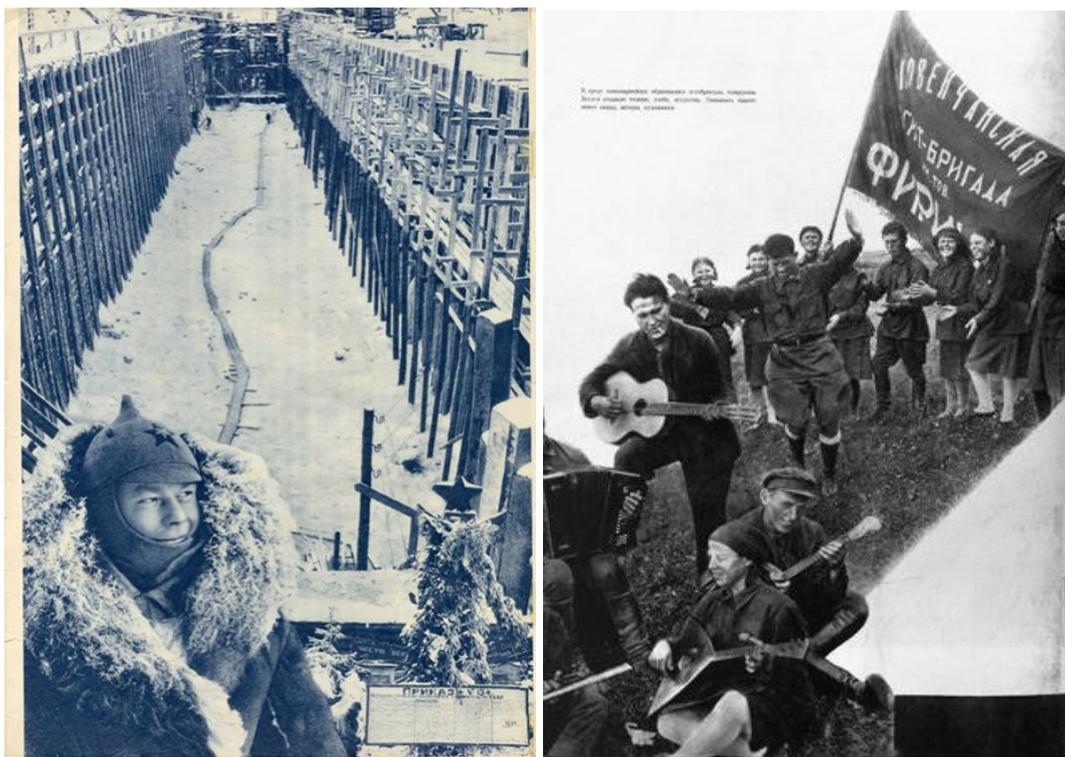
Fig. C9: Aleksandr Lemberg, fotografamas de *O Canal do Mar Branco*, 1934

³⁰⁵ O responsável pela montagem das peças teatrais durante a construção do Canal do Mar Branco foi Ígor Teriéntiev, diretor teatral preso em 1931 sob a acusação de ser um “conspirador”. Conforme comentado no Capítulo 1, Terentiev foi próximo dos pintores do grupo Realismo Pictórico Plástico, como Edward Krimmer. Em 1933, ele foi enviado ao campo de trabalhos forçados do Canal do Mar Branco e conseguiu negociar com a administração do campo a realização de peças teatrais em troca de ser visitado por sua família. Terentiev foi solto em 1934, após o término da construção. Em 1937, ele foi novamente preso e depois fuzilado. Para a atuação de Terentiev como diretor teatral durante a construção do Canal do Mar Branco, consultar Julie DRASKOZCY, *Belomor: Criminality and Creativity in Stalin's Gulag*, Boston, Academic Studies Press, 2014, pp. 96-101.



Fig. C10: A. Lemberg, fotogramas de *O Canal do Mar Branco*, 1934

À primeira vista, algumas das fotomontagens de Ródtchenko lembram a abordagem “heroicizante” de Lemberg sobre a construção do canal. Em uma delas (*Fig. C11*), por exemplo, vê-se um trabalhador sorridente, em primeiro plano. Atrás dessa figura, à direita, Ródtchenko posicionou a fotografia de uma árvore de natal e, em segundo plano, pode-se ver a monumentalidade do canal em construção. Em outra fotomontagem (*Fig. C12*), Ródtchenko representou um grupo de prisioneiros festejando: pode-se ver três deles com instrumentos musicais, em primeiro plano; e nove deles no fundo, dançando.



Da esquerda para a direita: Fig. C11: Aleksandr Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção*, 1933; Fig. C12: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção*, 1933

Considerando-se o ensaio de Ródtchenko como um todo, entretanto, pode-se constatar que a abordagem dele sobre o trabalho dos prisioneiros é substancialmente distinta das propagandas do governo sobre os campos de trabalhos forçados. Tal discrepância foi percebida após a publicação do ensaio na URSS, quando o chefe da agência de fotografia Soiuzfoto, Leonid Mezhericher (1891-1970) afirmou que o modo como Ródtchenko registrou os prisioneiros não “mostrava alegria, mas humilhação”.³⁰⁶

3.1.2.3. Humilhação

As fotomontagens de Ródtchenko são ambíguas. Os jovens de uma brigada representados por ele em uma das imagens (*Fig. C13*), por exemplo, possuem uma expressão indeterminada. A menina à frente parece estar cabisbaixa e com o olhar apagado, destoando do modo de representação dos prisioneiros elaborados, por exemplo, no filme de Lemberg. Em outra imagem (*Fig. C14*), Ródtchenko posicionou, em primeiro

³⁰⁶ Cf. E. WOLF, *URSS in Construction: From Avante-Garde to Socialist Realist Practice*, op. cit., p. 256.

plano, um prisioneiro tocando uma sanfona. A calça dessa personagem está rasgada na altura do joelho. Os olhos desse detento parecem estar inchados.



Da esquerda para a direita: Fig. C13: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção*, 1933; Fig. C14: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção*, 1933

Além disso, Ródtchenko fotografou parte dos detentos à distância, de cima para baixo. De modo geral, a maior parte dos retratados não interage e encontra-se cabisbaixa ou de costas para o observador. Assim, em contraposição aos filmes de Lemberg e de Ekk, em diversas das fotografias de Ródtchenko os prisioneiros não são individualizados, assemelhando-se a formigas ou a engrenagens de uma máquina.

Tal procedimento pode ser percebido explicitamente nas fotografias de Ródtchenko que não foram publicadas. Em uma delas (*Fig. C15*), por exemplo, a distância com que ele fotografou os prisioneiros, articulada à perspectiva em *plongée*, transformou-os em seres pequeninos, semelhantes a formigas. Em outra fotografia (*Fig. C16*), Ródtchenko retratou os músicos que davam o ritmo do trabalho no canal cabisbaixos e com os corpos encolhidos. Abaixo deles, pode-se ver um grupo de oito prisioneiros trabalhando. Nenhum deles interage.



Fig. C15: A. Ródtchenko, Fotografia da Construção do Canal do Mar Branco, 1933, Arquivo do NKVD, Medvezhie



Fig. C16: A. Ródtchenko, Fotografia da Construção do Canal do Mar Branco, 1933, Arquivo do NKVD, Medvezhie

Ródtchenko aproveitou essas tomadas em *plongée* para compor suas fotomontagens. Em uma delas (Fig. C17), por exemplo, ele relacionou uma fotografia em que se vê dezenas de prisioneiros do alto e à distância com uma imagem de uma lista com

nomes de prisioneiros e a porcentagem que eles atingiram de suas cotas diárias de trabalho. Na fotomontagem, o nexó entre a escala diminuta dos prisioneiros e a redução deles a cotas de produção é acentuada pela figura de um trabalhador curvado, que conecta as duas fotografias referidas.



Fig. C17: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção*, 1933

Guardas ou lideranças são visíveis em outras três fotomontagens, destacando-se da multidão de prisioneiros. Em uma das imagens (*Fig. C18*), um grupo de prisioneiros marcha carregando suas ferramentas enquanto é vigiado por um guarda que segura uma espingarda. O guarda foi posicionado por Ródtchenko acima dos prisioneiros e em destaque.

Em outra imagem (*Fig. C19*), pode-se ver, à direita e em primeiro plano, um dos supervisores da construção. Percebe-se que ele é hierarquicamente superior aos detentos por conta de seu uniforme, composto por um sobretudo e um chapéu típicos do alto escalão. De acordo com a pesquisadora Aglaya Glebova, de Berkeley, tal figura é Semión

Firin (1898-1937), o chefe da construção do canal.³⁰⁷ Ele encontra-se acima dos prisioneiros, observando-os caminhar. Em sua maioria, os presos estão cabisbaixos.



Fig. C18: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção*, 1933

³⁰⁷ Glebova deduz que a figura de costas na fotomontagem referida (*Fig. C19*) é Semen Firin a partir da comparação entre a fotomontagem de Ródtchenko e as fotografias tiradas por ele de Firin durante a construção do canal. Para mais informações a respeito, ver A. GLEBOVA, “‘No Longer an Image, Not Yet a Concept’...”, op. cit., pp. 341-342; 359.



Fig. C19: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção*, 1933



Fig. C20: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção*, 1933

Em duas das fotomontagens do ensaio (*Figs. C20-C21*), vê-se uma faixa segurada por prisioneiros. Nela, lê-se: “*Daiesh' vodu!*” – um dos *slogans* propagandeados pelo governo durante a construção do canal. Tal palavra de ordem pode ser traduzida como “Dê água!” ou “Produza água!”, e indicava, originalmente, que o Canal do Mar Branco irrigaria diversas regiões entre Leningrado e o Mar Branco.

Contudo, tendo em vista quem carrega a faixa nas imagens em questão, ela poderia também ser lida como uma espécie de súplica dos prisioneiros. Um elemento que reforça essa ambiguidade é a expressão dos detentos. Em uma dessas fotomontagens (*Fig. C21*), é possível ver que os prisioneiros estão explicitamente apáticos. Um deles, no centro da imagem, possui um hematoma no olho (*Fig. C22*).³⁰⁸



³⁰⁸ Ao comparar a fotografia original tirada por Ródtchenko com a fotomontagem publicada na *URSS em Construção* (*Fig. C21*), Aglaya Glebova percebeu que, na imagem original, o prisioneiro em questão está usando um tapa-olho. No processo de construção da fotomontagem, Ródtchenko, num ato deliberado, apagou a banda do tapa-olho e desenhou um olho por cima da venda, de modo a fazer com que o prisioneiro parecesse estar com um hematoma. A esse respeito, ver A. GLEBOVA, “‘No Longer an Image, Not Yet a Concept’...”, *op. cit.*, pp. 352-353.

Da esquerda para a direita: Fig. C21: A. Ródtchenko, Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco publicada na revista *URSS em Construção*, 1933; Fig. C22: A. Ródtchenko, Detalhe da Fotomontagem sobre a Construção do Canal do Mar Branco [Fig. C21]

3.1.2.4. A “pressão universal da escravidão”

Não existem registros sobre a recepção crítica do ensaio de Ródtchenko no exterior. Na URSS, com exceção do comentário de Mezhericher, tal ensaio não parece ter sido discutido pelo alto escalão. Contudo, tendo em vista os indícios críticos presentes no ensaio e a dificuldade de Ródtchenko em publicar suas fotografias, é possível afirmar que seu ensaio se aproximava muito mais das críticas produzidas pelos prisioneiros envolvidos na construção do canal do que da propaganda oficial sobre a alegada reabilitação dos detentos.

Em 1933, por exemplo, o detendo Ióssif Kitchner escreveu um conto em que um prisioneiro político, ao chegar à construção do Canal do Mar Branco, pressente que ela será o palco de muitas mortes. Pouco a pouco, o protagonista da história torna-se indiferente a tudo que o cerca, “afundando”, como escreveu o autor, “sob a pressão universal da escravidão”.³⁰⁹ Por óbvio, o conto de Kitchner nunca foi publicado, sendo confiscado pelo OGPU.

Após 1933, o sistema prisional da URSS expandiu-se aceleradamente. Se em 1933 a população dos campos de trabalhos forçados era de 176.000 detentos, já em 1934 o número de prisioneiros havia saltado para 455.000.³¹⁰ O setor das artes acompanhou essa expansão, produzindo obras em que celebrava a alegada reabilitação dos prisioneiros. Em 1934, por exemplo, a Seção Cultural do Comitê Central definiu que a principal temática

³⁰⁹ O conto de Kitchner foi escrito para um concurso de contos que a direção do campo de trabalhos forçados do Canal do Mar Branco organizou em 1933. De acordo com Julie Draskoczy, da Universidade de Stanford, tais concursos eram comuns na rotina dos campos de trabalhos forçados na URSS, e eram aproveitados pela editora estatal como material de propaganda do regime. Os prisioneiros ganhadores de tais competições recebiam privilégios, como trabalhos menos pesados durante certo tempo. Contudo, tais concursos também serviam para que os prisioneiros expressassem, contra a propaganda do governo, as suas reais condições. No mesmo concurso em que Kitchner participou, por exemplo, um outro detento escreveu uma história em que dois prisioneiros desdenham do trabalho no Canal, afirmando que o campo de trabalhos forçados será a cova de ambos. Para mais informações sobre tais contos e os concursos literários ocorridos nos campos de trabalhos forçados, consultar J. DRASKOZCY, *Belomor: Criminality and Creativity in Stalin's Gulag*, op. cit., pp. 90-91. Em 1935, Górkí aproveitou um dos concursos ocorridos durante a construção do canal em questão e organizou uma coletânea de supostos relatos dos prisioneiros “reabilitados” no Canal do Mar Branco. A esse respeito, ver Sheila FITZPATRICK, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Nova York, Oxford University Press, 2000, p. 75.

³¹⁰ Os dados sobre a evolução do número de detentos foram extraídos de L. SIEGELBAUM; A. SOKOLOV (orgs.), *Stalinism as a Way of Life*, op. cit., p. 96.

a ser trabalhada pelo teatro naquele ano seria a da reabilitação dos prisioneiros nos campos de trabalhos forçados.³¹¹

Compondo tais propagandas, algumas fotografias de Ródtchenko sobre o Canal do Mar Branco foram publicadas nos anos seguintes em outros veículos de imprensa, como no *Pravda* e na revista *Ogonek*. Em 1935, Ródtchenko foi convidado para expor na mostra *Mestres da Arte Fotográfica Soviética*. Dos 24 trabalhos que ele expôs, seis eram fotografias do Canal do Mar Branco. Nenhuma delas mostrava os prisioneiros.³¹²

3.1.3. Os “tribunais do povo” de Nikritin

3.1.3.1. A figuração dos tribunais entre 1930 e 1934

A partir de 1930, Solomon Nikritin (pintor oriundo do grupo Projecionista e que, desde 1926, pintou cenas em que retratou a violência do regime)³¹³ procurou dar forma visual a cenas de julgamento, por meio de um conjunto de esboços intitulados por ele *Tribunal do Povo*. Conforme a catalogação efetuada pelo Museu da Tessalônica, existem ao menos três desenhos e uma pintura intituladas por Nikritin dessa forma.³¹⁴ Eles foram mantidos em sigilo pelo pintor e nunca foram expostos.

³¹¹ Uma das primeiras peças montadas, em 1934, após a resolução mencionada da Seção Cultural do Comitê Central foi *Aristocratas*, de Nikolai Pogodin (1900-1962). Victor Serge, que assistiu a uma das montagens de *Aristocratas*, dirigida por Aleksandr Afigenov (1904-1941), criticou a peça: “[...] eu assisti a uma performance da célebre peça *Os Aristocratas*, de Afigenov, ao final da qual nós vimos padres, técnicos sabotadores, bandidos, batedores de carteira e prostitutas restaurados pelo trabalho forçado nas florestas do norte, passeando alegremente, todos enfeitados, num acampamento idílico. O autor, cuja peça estava mais afinada com a propaganda [do regime], se tornou rico e famoso, encenado em todos os teatros da Eurásia Soviética, traduzido pela Literatura Internacional, comentado no exterior [...] Enquanto isso, jovens poetas, dotados tão prodigiosamente quanto Pável Vassilev [1910-1937], iriam para a prisão tão logo as pessoas começassem a declamar os seus versos nas suas casas [...]”. (“[...] I watched a performance of the celebrated play *The Aristocrats* by Afinogenov, at the end of which we saw priests, saboteur technicians, bandits, pickpockets, and prostitutes, restored by forced labor in the forests of the north, strolling joyfully, all spruced up, in an idyllic camp. The author whose play was most in tune with the propaganda became famous and rich, performed in all the theaters of Soviet Eurasia, translated by International Literature, commented on abroad [...] Meanwhile, young poets, as prodigiously gifted as a Pavel Vassilev, would go to prison as soon as people started to declaim their verses in their homes [...]”). Cf. V. SERGE, *Memoirs of a Revolutionary*, op. cit., p. 315.

³¹² Para a participação de Ródtchenko na mostra *Mestres da Arte Fotográfica Soviética*, consultar E. WOLF, *URSS in Construction: From Avante-Garde to Socialist Realist Practice*, op. cit., pp. 253-254.

³¹³ A respeito do grupo Projecionista e das pinturas feitas por Nikritin entre 1926 e 1928, ver, no primeiro capítulo, o item “1.2.1.3. A figuração do desespero”. Para as pinturas de personagens mutiladas realizadas por Nikritin entre 1930 e 1932, consultar, no segundo capítulo, o item “2.1.2.1. A representação da violência nas artes visuais”.

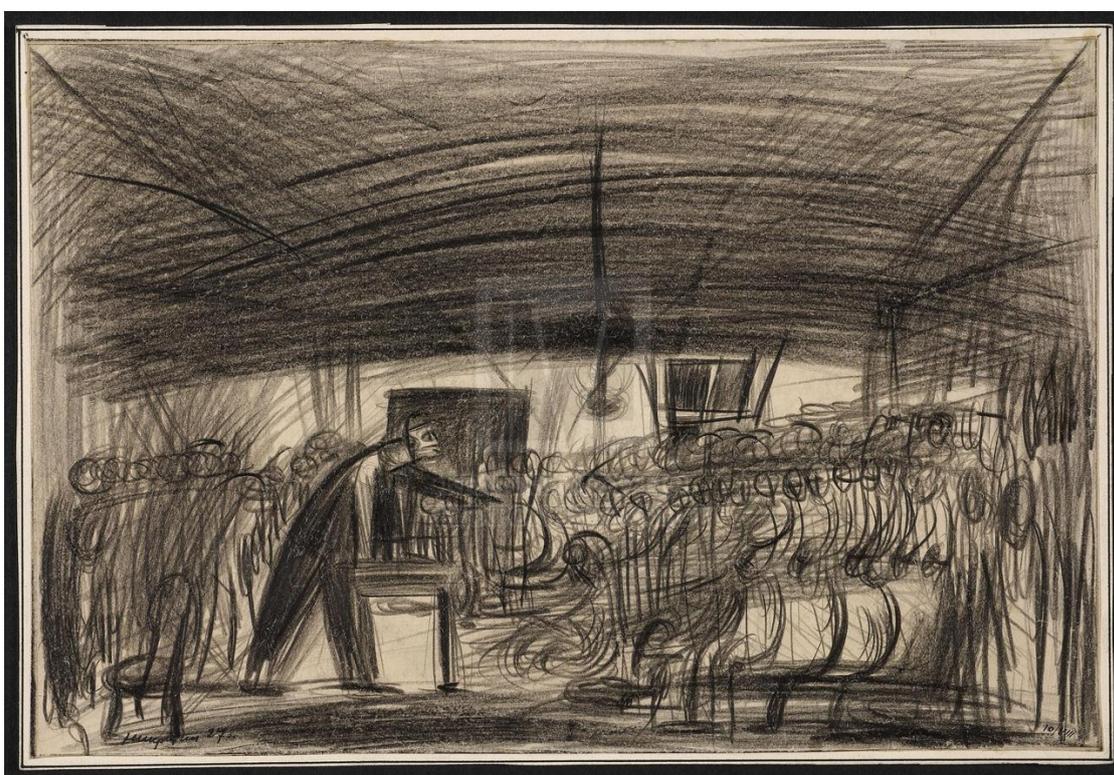
³¹⁴ A catalogação das obras de Nikritin, efetuada pelo Museu da Tessalônica, encontra-se em Irina LEITES; Maria TSANTSANOGLU (orgs.), *Spheres of Light — Stations of Darkness — the Art of Solomon Nikritin 1898-1965*, Tessalônica, State Museum of Contemporary Art, 2004. Tal catalogação também pode ser

Na primeira imagem produzida por Nikritin sobre os julgamentos, feita com têmpera e datada de 1930, ele pintou nove juízes dispostos numa longa mesa vermelha (*Fig. C23*). O juiz central é observado pelos demais, e, acima dele, encontra-se um grande retrato, envolto por uma moldura amarelo-ouro, provavelmente de alguma liderança bolchevique não identificável. Atrás dos juízes, dois soldados vigiam. Na cena, o juiz central ergue o braço direito, como se anunciasse uma sentença ou o início da sessão. Nenhuma das personagens possui rosto — nem sequer o líder bolchevique no retrato.

Essa é a única imagem feita por Nikritin até 1934 que se refere explicitamente a um tribunal. Os demais esboços intitulados *Tribunal do Povo* são bem mais ambíguos, e sequer é possível precisar o que Nikritin estava figurando.

Num dos esboços (*Fig. C24*), feito com grafite, ele representou um espaço claustrofóbico, com o teto baixo, enfatizado pelos traços violentos do pintor. Nele, uma personagem aponta, vigorosamente, para o que parece ser uma plateia. Os traços ríspidos e seriados acentuam o dinamismo da cena, bem como o anonimato dos indivíduos, subsumidos à massa. Enquanto a janela, ao fundo, é explicitamente delineada e geometrizada, as personagens são amorfas.

consultada no site do Museu da Tessalônica, em: <https://www.greekstatemuseum.com/kmst/collections/index.html>. As obras de Nikritin chegaram a esse museu como parte da doação do acervo do colecionador moscovita George Costakis (1913-1990), que passou os últimos anos de sua vida em Atenas. Costakis foi um colecionador de arte que manteve uma galeria clandestina em Moscou após 1946, quando começou a juntar obras de Ólga Rózanova, Nikritin, Maliévitch, entre outros pintores da vanguarda russa. Atualmente, a maior parte da obra de Nikritin encontra-se no Museu da Tessalônica e na Galeria Tretiakov, em Moscou. A esse respeito, consultar Lydia IOVLEVA, “The Solomon Nikritin Retrospective Exhibition”, in I. LEITES, M. TSANTSANOGLOU (orgs.), *Spheres of Light — Stations of Darkness — the Art of Solomon Nikritin 1898-1965*, op. cit., p. 334.



De cima para baixo: Fig. C23: S. Nikritin, *Tribunal do Povo*, 1930, têmpera sobre papel, 49 x 74 cm, Coleção Particular; Fig. C24: S. Nikritin, *Tribunal do Povo*, c. 1930, grafite sobre papel, 16,8 x 24,4 cm, Museu Estadual de Arte Contemporânea, Tessalônica



De cima para baixo: Fig. C25: S. Nikritin, *Tribunal do Povo*, c. 1930, lápis sobre papel, 19,2 x 14,6 cm, Museu Estadual de Arte Contemporânea, Tessalônica; Fig. C26: S. Nikritin, *Tribunal do Povo*, c. 1930, grafite sobre papel, 13,4 x 17,9 cm, Museu Estadual de Arte Contemporânea, Tessalônica

A situação das personagens é distinta em outros dois desenhos não datados. Em um deles (*Fig. C25*), Nikritin desenhou uma figura sentada, que parece estar se contorcendo, dobrando o tórax em direção aos joelhos. Atrás dessa figura existe uma personagem indeterminada, que se encontra na penumbra. Há três mesas na cena, e duas delas foram pintadas de vermelho. O cenário assemelha-se ao de um restaurante: ao lado da figura que se contorce, pode-se ver, na mesa, um copo e uma garrafa. Na frente da figura ao fundo existe outra mesa, onde repousam dois pratos, uma taça e uma garrafa.

No outro esboço (*Fig. C26*), cinco personagens indeterminadas encontram-se reunidas em torno de uma mesa, posicionada numa área rural, sem nenhuma outra construção. Duas das figuras estão de costas para o observador: uma delas curva-se para acariciar ou apanhar um animal, enquanto a outra olha para o horizonte. As duas outras personagens da esquerda olham para uma faca que se encontra na mesa. A quinta figura está em pé, e não é possível determinar se ela olha para o público, ou se lhe dá as costas, observando, inversamente, uma das duas fileiras de pessoas que aguardam atrás da mesa.



Fig. C27: Autoria desconhecida, Fotografia de julgamento de supostos *kulacs* no Uzbequistão, c. 1932

A matriz temática desse desenho de Nikritin parece ter sido extraída diretamente das fotografias que registraram julgamentos no campo, publicadas em veículos oficiais. Em uma delas, por exemplo, vê-se, de cima para baixo, um trio de juízes sentados atrás de uma mesa e de frente para dois sujeitos (*Fig. C27*). O público, em pé, forma uma espécie de hemicírculo em torno do banco dos réus, formato enfatizado pela perspectiva esférica produzida pela lente da câmera.

Como é possível verificar, os desenhos de Nikritin intitulados *Tribunal do Povo* são muito discrepantes entre si, tanto tematicamente como em termos de fatura. Na têmpera de 1930 (*Fig. C23*), Nikritin retratou, explicitamente, uma corte de maneira pomposa, vinculando-a diretamente à política de culto aos líderes então estabelecida. Já nos outros esboços, o pintor concebeu imagens violentas, nas quais o traço ríspido, os tons escuros e a situação desoladora — marcada por exemplo, pela presença de uma faca (*Fig. C26*), ou então pela meia-luz do ambiente (*Fig. C25*) — cumprem o papel de metaforizar o desespero e a perseguição.

A indeterminação e a ambiguidade dessas imagens ecoavam, de alguma maneira, as dificuldades de elaborar, no período, obras sobre a perseguição movida pelo Estado contra os opositores (ou supostos opositores) do regime. Evidentemente, tais figuras são dúbias e podem ser lidas com base em diversas perspectivas. Conforme já comentado, com a exceção da pintura feita com têmpera, os desenhos não necessariamente estariam figurando um tribunal ou qualquer aspecto diretamente ligado a ele.

O desenho ambientado no campo (*Fig. C26*), por exemplo, pode ser lido tanto como uma espécie de julgamento, em que as cinco figuras ao redor da mesa seriam juízes, quanto como uma representação de um esquema de distribuição de mantimentos aos camponeses. Da mesma forma, o desenho que representa uma figura discursando (*Fig. C24*) pode ser interpretado como um julgamento, no qual a figura em destaque seria um juiz ou promotor, mas também como uma reunião partidária em algum distrito, na qual um militante discursa.

Nesse sentido, é possível argumentar que o fato de Nikritin ter intitulado tais esboços tão díspares e ambíguos com o mesmo nome é significativo. A própria multiplicidade de interpretações possíveis das cenas pintadas por ele poderia já ser um indicativo da proliferação dos mecanismos penais na URSS. Assim, naquela altura do

processo histórico, uma reunião partidária também poderia ser lida como uma instância repressiva, assim como uma fila de distribuição de mantimentos aos *kolkhozianos*.

Assumindo-se, contudo, que tais cenas referiam-se a cenas de julgamento, é possível apontar que elas têm em comum a representação de um corpo de acusadores (sejam juízes ou promotores) destacado das massas e dos supostos réus — ao contrário, portanto, do que fez Iohanson, em *Corte Soviética* (Fig. C1). Tais figuras, porém, foram apresentadas de modo muito distinto em cada um dos esboços.

Assim, é como se Nikritin tivesse adotado múltiplas estratégias para figurar uma cena de julgamento e para representar os réus: ora não os pintou nem indicou a sua existência (Fig. C23); ora representou-os como uma massa amorfa (Fig. C24); ora, na figura de um único indivíduo na penumbra, contorcendo-se (Fig. C25); ora, como camponeses enfileirados (Fig. C26).

A figura dos supostos juízes ou promotores também difere em cada um dos desenhos e pinturas. Apenas na têmpera de 1930 (Fig. C23) eles foram representados solenemente. Os supostos acusadores dos outros esboços, destituídos de pompa, são amedrontadores e sombrios. No desenho em que uma figura discursa na bancada e aponta para a plateia (ou os réus), o gesto inquisitorial da personagem é permeado pelo traçado violento e dota o suposto inquisidor de uma característica agressiva (Fig. C24).

No outro desenho, em que existe uma personagem se contorcendo (Fig. C25), as duas figuras representadas são soturnas e envoltas pelas sombras. Na representação do suposto julgamento no campo, as figuras em torno da mesa parecem impassíveis diante da sua função e, de certo modo, posam descontraídas à espera do andar da fila dos réus (Fig. C26).

Independentemente das análises que se possa fazer sobre tais imagens, importa notar que o processo investigativo de Nikritin nesse conjunto de esboços culminou, em 1934, na pintura de um quadro — este, sim, de maiores proporções e com ares de “obra final”. Trata-se do quadro *Tribunal do Povo*, em que Nikritin alterou radicalmente a forma de representação da corte esboçada por ele até então.

3.1.3.2. Tribunal do Povo (1934)

Nikritin pintou *Tribunal do Povo* (Fig. C28) em 1934. Não existe registro sobre qualquer tentativa de Nikritin ter tentado exibir o quadro, que foi doado em sigilo pelo pintor ao colecionador moscovita George Costakis.³¹⁵ *Tribunal do Povo* é um quadro estruturado com base em uma mesa vermelha, em torno da qual se sentam cinco juízes.

Na obra, o juiz posicionado ao lado esquerdo da mesa (do ponto de vista do observador) torce o pescoço, contemplando algo além do enquadramento da cena. O juiz posicionado ao lado direito da mesa (do ponto de vista do observador) pendea a sua cabeça para frente, dirigindo o seu olhar para um ponto abaixo do campo de visão do observador. Dos três juízes atrás da mesa, dois deles estão com a cabeça voltada para a direita do observador. O terceiro juiz, situado quase no centro da tela, encontra-se voltado diretamente para o espectador.



Fig. C28: S. Nikritin, *Tribunal do Povo*, 1934, óleo sobre tela, 142 x 142,5 cm, Galeria Tretiakov, Moscou

³¹⁵ A data da doação de *Tribunal do Povo* (1934) a George Costakis é indeterminada. Em 1977, a obra foi doada para a Galeria Estatal Tretiakov, em Moscou, onde encontra-se atualmente, como parte do acervo permanente. Para mais informações sobre Costakis, ver a nota de rodapé 314, do presente capítulo.

Em *Tribunal do Povo* (1934), o desencontro entre os olhares dos juízes é flagrante: não se entreolham nem se comunicam, mas todos eles olham para pontos distintos, fora do quadro. O cenário representado por Nikritin é claustrofóbico, demarcado principalmente pela grande mesa vermelha, em torno da qual os juízes se sentam e que contrasta com a parede bege, ao fundo. A tal ambiente, soma-se o indicativo sutil de tensão, ou do anúncio de um infortúnio iminente: Nikritin desenhou uma garrafa e um copo translúcidos, posicionados na beirada da mesa, prestes a cair.

O quadro foi elaborado por Nikritin num contexto em que ele provavelmente já havia tido contato com o material fílmico a respeito dos julgamentos-espetáculo e com os diversos discursos que então se produziam sobre os tribunais e a justiça na URSS.³¹⁶

Além disso, a produção dessa obra deu-se num contexto em que a repressão havia se acentuado por conta da fundação, em 1934, do NKVD e da decretação da lei da alta traição. O NKVD incorporou as funções do OGPU (anexado ao novo Comissariado), sendo dotado de maior poder de vigilância e de punição. Foi o NKVD que desenvolveu e geriu a *Glávnoie Upravlénie Lagueri – Gulag* [Direção Geral dos Campos], um sistema integrado de campos de trabalhos forçados.³¹⁷

Já a lei da alta traição foi promulgada em 8 de junho de 1934, estabelecendo a pena de morte para atos que fossem considerados de traição à pátria e a prisão ou a deportação para qualquer cidadão acusado de ter acobertado supostos traidores.³¹⁸ Tal lei

³¹⁶ De acordo com um depoimento de Iza Berdtchévskaia, sobrinha de Nikritin, o pintor era um “amante do cinema” e “via quase todos os filmes novos”. Cf. I. LEITES; M. TSANTSANOGLU (orgs.), *Spheres of Light — Stations of Darkness*, op. cit., p. 357.

³¹⁷ De acordo com Charles Bettelheim: “A gestão dos campos [de trabalhos forçados] depende [...] de um serviço do NKVD a que chamam *Glávnoie Upravleniie Lagerei* [Direção Geral dos Campos], ou *Gulag*. [...] Os diferentes campos são inteiramente submetidos ao NKVD. O sistema tem as suas próprias forças armadas e policiais e está subdividido em regiões”. Cf. Charles BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominados)*, trad. Henrique de Barros, Publicações Europa-América, s/d, p 243.

³¹⁸ A “lei da alta traição” (1934) pode ser lida na íntegra em *Counter-Revolution and High Treason*, disponível em: <https://soviethistory.msu.edu/1934-2/the-kirov-affair/the-kirov-affair-texts/counter-revolution-and-high-treason/>. De acordo com o historiador britânico David King, a promulgação dessa lei resultou na difusão, pelo regime, da noção de que cada cidadão deveria vigiar os demais e, se necessário, delatá-los às autoridades. Conforme King: “O conceito de ‘responsabilidade pessoal’ foi imposto em todo o país pelos stalinistas durante uma vasta campanha de vigilância contra os inimigos do regime. [...] Pequenos informantes estavam por toda parte. As paredes realmente tinham ouvidos”. (“*The concept of ‘personal responsibility’ had been forced on the whole country by the Stalinists during a vast campaign of vigilance against the regime’s enemies. [...] Petty informers were everywhere. The walls really did have ears*”). Cf. David KING, *The commissar vanishes: the falsification of photographs and art in Stalin’s Russia*, New York, Metropolitan Books, 1997, p. 14. O incremento do controle e das perseguições verificadas na URSS após 1930 foi justificado por Stálin num texto de 1933 (um ano antes da decretação da “lei da alta traição”), no qual ele afirmou que o “[...] desaparecimento do Estado se fará não pelo enfraquecimento do poder de Estado, mas por seu reforçamento máximo [...]”. *Apud* C. BETTELHEIM;

reforçou as práticas de vigilância e delação no meio artístico, as quais foram incentivadas no Congresso dos Escritores, ocorrido em Moscou entre 17 de agosto e 1º de setembro de 1934. No evento, Górkki disse, no seu discurso:

A liderança partidária deve, em todas as suas condutas, demonstrar força de autoridade moral. Tal força deve imbuir os trabalhadores literários, em primeiro lugar e acima de tudo, da consciência de sua responsabilidade coletiva por tudo o que acontece em seu meio.³¹⁹

3.1.3.3. A perspectiva frontal

A perspectiva frontal elaborada por Nikritin em *Tribunal do Povo* (Fig. C28) era, de modo geral, alheia à retórica visual oficialista então difundida sobre os tribunais. No aclamado quadro de Iohanson (Fig. C1), por exemplo, toda a corte é representada em uma perspectiva oblíqua, que prioriza os perfis dos juízes. Já no filme *Treze Dias*, de Possiélski, a maioria das tomadas feitas pelo cineasta retratam os juízes em diagonal ou em *close-up* (Figs. C5-C6).

Nikritin já havia experimentado essa perspectiva frontal na sua pintura com têmpera, em 1930 (Fig. C23). Nela, contudo, os juízes foram figurados como vultos distantes e sem rosto, de modo que não parecem interpelar diretamente o observador. Algo distinto foi construído por ele em *Tribunal do Povo* (1934).

A título de comparação, é possível apontar que, numa única cena de *Treze Dias* (Fig. C29), Possiélski filmou os quatro juízes de uma perspectiva frontal. Em retrospecto, tal cena parece ter sido, de certa forma, retomada e reelaborada criticamente por Nikritin em 1934 (Fig. C28), tendo em vista que o pintor provavelmente assistiu ao filme de Possiélski e pode tê-lo tido em mente ao elaborar *Tribunal do Povo*.

Bernard CHAVANCE, “O Stalinismo Como Ideologia do Capitalismo de Estado”, in Márcio Bilharinho NAVES (org.), *Análise Marxista e Sociedade de Transição*, Coleção Ideias no. 5, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005, p. 83. Em contraposição à tese do reforço do Estado, apresentada por Stálin e sustentada por juristas como Andrei Vichinski, Pachukanis escreveu, em 1936: “Se na URSS os elementos capitalistas foram realmente eliminados e foi construída uma sociedade sem classes, então, por que o Estado é conservado?”. Apud M. NAVES, *Marxismo e Direito: um estudo sobre Pachukanis*, São Paulo, Boitempo, 2013, p. 149.

³¹⁹ “[...] the Party leadership must, in all its conduct, show a morally authoritative force. This force must imbue literary workers first and foremost with a consciousness of their collective responsibility for all that happens in their midst”. Cf. Maxim GORKI, *Soviet literature*, disponível em: <https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1934/soviet-literature.htm>.



Fig. C29: I. Possiél'ski, fotograma de *Treze Dias*, 1931 (os juízes e as escrivãs)

Trata-se de uma cena em que os juízes, após terem ouvido todos os depoimentos dos “sabotadores” confessos, anunciam ao público da sessão que irão se reunir a portas fechadas para deliberar as sentenças. A cena, permeada pela tensão da condenação iminente, mostra os quatro juízes confrontando os espectadores do filme. Eles estão sentados diante de uma mesa abarrotada de papéis, garrafas e abajures e vestem ternos que os dotam de um aspecto austero. Ao fundo, vê-se dois grossos pilares que acentuam a solenidade do momento. À frente dos juízes sentam-se, em outra mesa, três escrivãs, que registram as atas do julgamento-espetáculo.

Tendo em vista que o filme de Possiél'ski consagrou uma determinada forma de representação da corte penal, é possível extrair algumas conclusões da comparação entre tal cena e *Tribunal do Povo*, de Nikritin.

Na cena filmada por Possiél'ski (*Fig. C29*), o cenário é marcado pela arquitetura neoclássica da corte, os juízes são elegantes e sentam-se em grandes e luxuosas cadeiras maciças, a mesa está abarrotada de papéis, luminárias, garrafas e outros objetos indeterminados. Inversamente, na cena elaborada por Nikritin (*Fig. C28*), o fundo consiste em apenas uma parede bege, os juízes vestem roupas simples, sentam-se em

cadeiras simples, e a mesa está praticamente vazia (com a exceção dos poucos papéis dos juízes, da garrafa e do copo prestes a cair).

Em primeiro lugar, é preciso notar que, em contraposição à cena elaborada pelo cineasta (*Fig. C29*), Nikritin destituiu a imagem do tribunal de qualquer pompa, — ao contrário do que havia feito em uma das suas imagens já abordadas, em que a pompa aparecia com destaque (*Fig. C23*). Os cinco juízes de Nikritin (*Fig. C28*) não vestem terno e tampouco se encontram posicionados num ambiente solene como o das pilastras e das duas grandes luminárias que pendem do teto no filme de Possiélski.

Além disso, no quadro de Nikritin, não há qualquer referência aos réus, inexistindo, portanto, qualquer indício da cumplicidade estabelecida ideologicamente pelo regime entre o sistema penal e a vontade popular. Também chama a atenção a ausência de escrivães — representados tanto no quadro de Iohanson (*Fig. C1*) quanto no filme de Possiélski (*Fig. C29*) — o que destituiu a cena, efetivamente, de qualquer formalidade jurídica e, portanto, de qualquer caráter legal.

No quadro de Nikritin, os juízes, de rostos indeterminados e borrados, encontram-se a sós, e apenas um deles — o único com o rosto mais delineado — direciona a cabeça para o observador do quadro. Além da mesa vermelha, o juiz central também funciona, portanto, como elemento estruturante da cena.

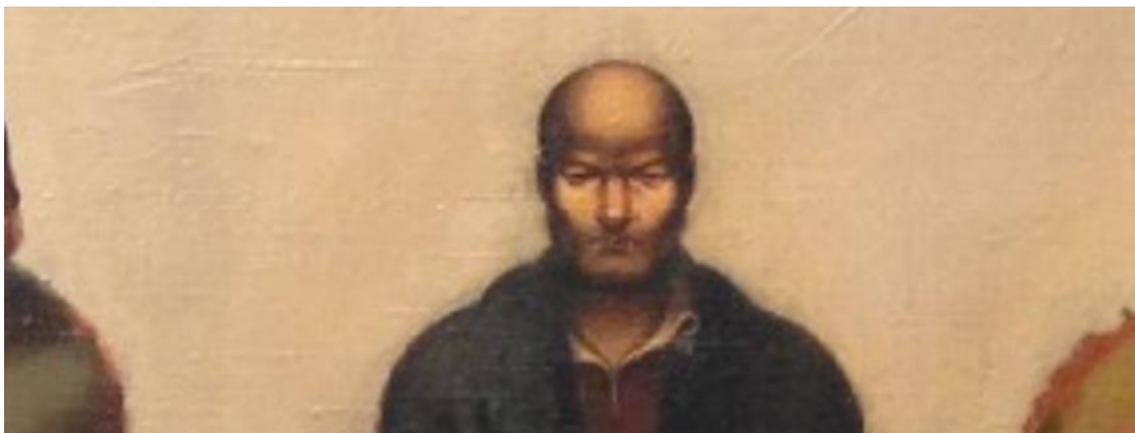


Fig. C30: S. Nikritin, Detalhe de *Tribunal do Povo* (*Fig. C18*)

Tal figura, contudo, é ambígua. Observando-se o quadro de perto (*Fig. C30*), é possível perceber que existe uma indeterminação com relação ao seu olhar. Por um lado, a testa e as sobrancelhas franzidas da personagem, assim como o seu pulso cerrado, em

cima da mesa, dão a impressão de que o juiz figurado está com os olhos semicerrados, numa pose explicitamente inquisitorial. Por outro lado, porém, Nikritin não pintou claramente os olhos da personagem, dando indícios, também, de que ela poderia estar com os olhos completamente fechados. De que maneira interpretar essa série de operações simbólicas operadas por Nikritin?

3.1.3.4. *Os réus*

É preciso ler o quadro de Nikritin tendo em vista que, tal como anuncia o título da obra, o espectador encontra-se diante da primeira instância do aparato jurídico da URSS — os “tribunais populares”. Tais tribunais eram a instância em que a maioria dos julgados era sumariamente condenada. Assim, é possível afirmar que Nikritin pintou o primeiro nível (mas também, potencialmente, o último) de contato da população com os aparelhos jurídicos.

Além disso, é preciso notar que Nikritin, apesar de ter destituído a figuração do tribunal de qualquer pompa e magnificência, manteve o seu aspecto cênico. Os juízes encontram-se sentados num palco. Analogamente, o observador do quadro se encontra situado acima do tablado, como se estivesse sentado numa cadeira de um auditório. A permanência desse caráter espetacular do julgamento em *Tribunal do Povo* (Fig. C28) merece destaque, pois se associava, noutra campo, à percepção de alguns escritores sobre o caráter farsesco dos eventos promovidos pelo regime.

Durante o Congresso dos Escritores (1934), por exemplo, Isaac Bábel afirmou a um jornalista estrangeiro que o evento se assemelhava a uma “parada czarista”, tendo sido organizado “artificialmente, sob o porrete”.³²⁰ Nos relatórios enviados a Stálin pelos agentes do NKVD que acompanharam o Congresso, constam outros comentários críticos realizados por alguns escritores. Conforme um dos relatórios, o escritor Semeiko, por exemplo, comentou com colegas: “Boa metade do público [...] desejaria, com paixão, listar gritando a massa de injustiças, protestar, exigir, falar com voz de homem e não de laçao, e são obrigados a ouvir relatórios completamente falsos dos líderes, que nos dizem que está tudo bem”.³²¹

³²⁰ *Apud* Solomon VOLKOV, *Chostakóvitch and Stálin*, Nova York, Alfred A. Knopf, 2004, p. 90.

³²¹ “Une bonne moitié de l’assistance [...] désirerait passionnément énumérer en hurlant la masse des injustices, protester, exiger, parler d’une voix d’homme et non de laquais, et on les force à écouter des

Em consonância com essa percepção, o quadro de Nikritin assemelhava-se, também, a uma peça de teatro. Contudo, o espectador não se encontra numa posição de público de um julgamento — ele se encontra, antes, como alguém prestes a ser chamado para depor e subir os degraus, à esquerda, que conduzem à mesa.

Assim, nesta obra, *o espectador é o réu*. Dessa perspectiva, não apenas Nikritin mesclou a situação dos réus com a do público (em oposição à doxa do período, que alinhava os juízes e o público contra os réus), como também destituiu essa relação da sua mediação espetacular. Assim, ganha contornos mais claros o tipo de síntese visual operada por Nikritin — que reduziu o processo penal à relação angustiante do réu com o juiz, como se fosse a do torturado com o torturador. Desse ponto de vista, é possível afirmar que, se o filme de Possiélski adotou a perspectiva do Estado, o quadro de Nikritin formulou visualmente a perspectiva dos acusados.

Nesse sentido, a espécie de interpelação estabelecida pelo pintor com a figura do juiz central, além de romper com o tipo de cenas “fechadas” desenvolvidas pelos pintores oficialistas (nas quais o público não está diretamente suposto ou implicado), dotou a cena de uma função suplementar. No quadro, tratou-se de reposicionar o público diante do horror.

Além disso, a ambiguidade estabelecida pelo pintor em relação à figuração dos olhos do juiz central resulta em duas interpretações possíveis. Por um lado, assumindo-se que o juiz possui os olhos semicerrados, é possível afirmar que tal figura não confronta o observador do quadro como um irmão de armas — tal como os quatro juízes de *Treze Dias*, quando informam a plateia sobre a deliberação jurídica (*Fig. C29*) —, mas, sim, como um algoz. O punho cerrado do juiz e seu cenho franzido corroboram essa leitura, indicando a severidade do juiz.

Por outro lado, supondo-se que os olhos do juiz estejam completamente fechados, é possível afirmar que ele não olha para fora, mas para dentro de si, onde o Estado se instalou como uma espécie de supereu, ou “autoridade moral” (conforme a expressão utilizada por Górkki, em 1934, no Congresso dos Escritores). Não seria precisamente esse tipo de conduta, de intensa vigilância e autovigilância, o que foi preconizado no

rapports entièrement mensongers des dirigeants, qui nous racontent que tout va bien”. Apud Jean-Jacques MARIE, “Staline et ses écrivains”, in *Cahiers du Mouvement Ouvrier*, no. 17, Paris, Centre d’Etudes et de Recherches sur les Mouvements Trotskyste et Révolutionnaires Internationaux, abril-junho de 2002, p. 89.

Congresso dos Escritores de 1934 e traduzido, no discurso de Górkí, na fórmula de que cada artista deveria ser responsável “por tudo o que acontece no seu meio”?³²²

3.1.3.5. *A perspectiva dos acusados e o terror individualizado*

Ao situar o observador do quadro como um acusado, Nikritin deu forma visual a um aspecto decisivo da ideologia oficial. Conforme apontou Victor Serge nas suas memórias, as acusações de sabotagem, além de caluniosas, expressavam a necessidade do regime de encontrar culpados para os fracassos econômicos e os abusos perpetrados pelos diretores das fábricas e dos *kolkhozes*.³²³ Os rituais de acusação que gradualmente passaram a constituir o *modus operandi* do regime produziram uma situação paradoxal. Apesar de a repressão ter aumentado drasticamente e em nível de massas, ela passou a aparecer, ideologicamente, como uma espécie de repressão individualizada, destinada a alguns poucos “inimigos do socialismo”.³²⁴

Apesar de estar presente desde, pelo menos, o julgamento do Partido Industrial, em 1930, tal retórica foi consolidada apenas em janeiro de 1934, quando Stálin afirmou que a “[...] supressão das classes parasitas [na URSS] fez desaparecer a exploração do homem pelo homem”.³²⁵ Assim, segundo a nova retórica adotada pelo regime, a URSS havia liquidado as “classes parasitas”. Após a declaração de Stálin, em 1934, os agentes estatais foram instruídos a difundir a ideia de que, já que as classes sociais haviam sido “suprimidas”, a URSS tornara-se uma sociedade homogênea — logo, qualquer falha na realização dos planos quinquenais deveria ser atribuída à ação individual e isolada de “conspiradores”.

³²² As citações do discurso de Górkí no Congresso dos Escritores foram extraídas de Cf. M. GÓRKI, *Soviet literature*, op. cit.

³²³ Para a análise de Victor Serge sobre os julgamentos-espetáculo, ver o item “3.1.1.1. A expansão do sistema penal na URSS (1930-1934)”, no presente capítulo.

³²⁴ De acordo com Charles Bettelheim: “A repressão e o terror dos anos 30 estão ligados ao remate da revolução capitalista por cima, que começou no fim dos anos 20. Foram sobretudo operários e camponeses os que mais foram atingidos, mas militantes de outras origens foram-no igualmente, quando acusados de ser hostis a uma política apresentada como sendo a ‘construção do socialismo’. Por outro lado, no fim de 1934, esta mesma revolução capitalista desemboca num *terror* mais ‘individualizado’ e ‘inquisitorial’ do que o precedente. Recorre sistematicamente a outros métodos (interrogatórios prolongados e torturas) e visa outros ‘alvos sociais’. Entre eles figuram um grande número de membros do Partido, quadros econômicos e administrativos, cientistas, etc.”. Cf. C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominados)*, op. cit., p. 217.

³²⁵ *Apud* C. BETTELHEIM; Bernard CHAVANCE, “O Stalinismo Como Ideologia do Capitalismo de Estado”, op. cit., p. 81.

O quadro de Nikritin expressou, na primeira hora, essa mudança no discurso do regime sobre a repressão. Se nos esboços intitulados *Tribunal do Povo*, feitos anteriormente por Nikritin (Figs. C24-C26), existem figuras que podem ser interpretadas como réus, já no quadro *Tribunal do Povo* (Fig. C28) a estratégia de produção de uma cena aberta, em que o juiz interpela diretamente o observador do quadro, traduzia, com tino histórico, a ideologia da conspiração difundida pelo governo.

Possivelmente, essa obra foi a única a tratar criticamente do “terror individualizado” exercido pelo Estado. Surpreende, inclusive, a agudez crítica do pintor, que concebeu visualmente a feição (e talvez até a fisiologia judicial) de tal terror quando ele ainda aparecia marginalmente — isto é, dois anos antes dos Processos de Moscou, iniciados em dezembro de 1936.

Assim, no mesmo período em que Maliévitch pintava os seus familiares e amigos como sujeitos apáticos, ou, ainda, no mesmo momento em que Drevin dedicava-se a pintar a ruína das aldeias no Cazaquistão, uma parte importante da produção visual de Nikritin centrou-se, de modo único, na investigação das instâncias repressivas do regime.

Além disso, a elaboração desse quadro processou-se em paralelo ao aumento da repressão lançada pelo regime contra os artistas. Pouco tempo após Nikritin pintar essa obra, Vladímir Stiérliov, Vera Ermoláieva, Nina Kogan etc. foram presos — num episódio que inaugurou uma fase nova e dramática na relação entre os agentes estatais e os artistas visuais considerados pelo regime como “contrarrevolucionários”.

3.2 | AS ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA DIANTE DO AUMENTO DA REPRESSÃO

3.2.1. O assassinato de Kirov e o aumento da repressão nas Uniãos de Artistas (1934-1935)

Em 1º de dezembro de 1934, o líder bolchevique Serguei Kirov foi assassinado em Leningrado por um jovem membro do Partido chamado Leonid Nikoláiev (1904-1934). A morte de Kirov — que era, em 1934, o principal concorrente de Stálin na disputa pela cadeira de Secretário Geral —³²⁶ abriu caminho à total consolidação do poder do grupo stalinista.

O processo dessa consolidação foi, igualmente, o processo da generalização das práticas de terror. Assim, em 2 de dezembro de 1934, o regime emitiu um decreto que ordenava que os órgãos judiciários e o NKVD executassem imediatamente as sentenças de morte das pessoas acusadas de “atos de terror”. Em 10 de dezembro de 1934, o Código de Processo Criminal da URSS foi modificado pelo regime, com a criação de órgãos extrajudiciários no NKVD que podiam pronunciar sentenças (de morte ou de deportação) sem julgamento nem investigação.³²⁷

No campo artístico, esse avanço da repressão foi sentido imediatamente, resultando na prisão, em dezembro de 1934, de Vera Ermoláieva, Vladímir Stiérliogov, Nina Kogan, entre outros artistas. Em 23 de janeiro de 1935, a MOSSKh convocou Nikolai Mikhailov, pintor oriundo da AKhR, para prestar contas sobre uma obra que ele havia pintado.

³²⁶ Entre 1932 e 1934, a alta cúpula partidária estava imersa em disputas internas. A ala liderada por Kirov visava limitar o poder de Stálin e frear o projeto de “superindustrialização” em curso, por medo da resistência operária. De acordo com Charles Bettelheim: “A linha defendida [em 1934] pelo secretário-geral [Stálin], que pretende submeter os quadros e o conjunto dos trabalhadores à autoridade absoluta do grupo dirigente, de fato, à autoridade do secretariado, supõe um endurecimento máximo da ‘disciplina’ de partido e do despotismo de fábrica, bem como um recurso acrescido à repressão e ao terror. A outra linha, defendida por Kirov e seus partidários, quer evitar uma situação econômica e social demasiadamente tensa e satisfazer as aspirações dos novos altos dirigentes e da nova classe dominante em formação, os quais procuram dispor de maior iniciativa e ficar aptos a influenciar as decisões das instâncias supremas do partido”. Cf. C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominantes)*, op. cit., p. 133.

³²⁷ Para a alteração referida do Código Penal, consultar C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominados)*, op. cit., p. 225.

De acordo com a MOSSKh, Mikhailov sugeriu, numa de suas pinturas, que Stálin deveria ser morto.³²⁸ A convocação de Mikhailov, feita pela MOSSKh, realizou-se cinco dias após a alta cúpula partidária emitir uma circular a todos os militantes, ordenando o “desmascaramento dos sabotadores” e o aumento da repressão contra os antigos oponentes da ala stalinista.³²⁹

Tais instruções foram lidas e debatidas pela direção da MOSSKh. O estenograma do julgamento de Mikhailov revela que os artistas que acusaram o pintor, de ser secretamente um “contrarrevolucionário”, incorporaram, em suas acusações, os jargões veiculados na circular partidária, afirmando, por exemplo, que Mikhailov deveria ser “desmascarado” e que era um “traidor” e um “sabotador”.³³⁰ Após ser julgado pela MOSSKh, Mikhailov foi preso e condenado à morte. A sua condenação desencadeou uma série de outros julgamentos contra antigos membros da AKhR.³³¹

A organização de um julgamento em que os artistas do regime foram os juízes foi inédita. Tal modo de organização repressiva antecipou, inclusive, a organização de tribunais nos locais de trabalho, promovidos posteriormente por dirigentes de fábrica e por lideranças sindicais.³³² O julgamento de Mikhailov foi, portanto, um indício importante do poder despótico que as Uniões de Artistas passaram a exercer.

³²⁸ De acordo com as atas do julgamento de Mikhailov, o quadro pelo qual ele foi chamado a prestar contas representava Stálin, Vorochílov e Kaganóvitch diante do caixão de Kirov. A acusação que o réu enfrentou foi a de que era possível perceber, em manchas de cores que contornavam a silhueta dos três líderes vivos, a figura de um esqueleto. Segundo os censores, a suposta figura do esqueleto consistia numa insinuação, feita por Mikhailov, de que Stálin deveria ser morto. Para as atas do julgamento de Mikhailov, consultar “Stenogramma ekstrennogo zasedaniya pravleniya MOSSKH”, *Continent*, No. 148, 2011, disponível em: <https://magazines.gorky.media/continent/2011/148/stenogramma-ekstrennogo-zasedaniya-pravleniya-mossh.html>.

³²⁹ Para as instruções emitidas em 18 janeiro de 1935 pelo Politburo sobre o “desmascaramento dos inimigos”, ver J. DEVLIN, “Art and Censorship in Stalin’s Russia in the 1930s”, op. cit., p. 70.

³³⁰ Cf. “Stenogramma ekstrennogo zasedaniya pravleniya MOSSKH”, op. cit.

³³¹ Para as prisões de pintores da AKhR, como Lev Viazmenski (1901-1938), Fiódor Konnov (1902-1938), Iakov Tsirelson (1900-1938) e David Mirlas (1900-1942), ver o trabalho da professora da Universidade de Quebec Maria SILINA, “The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s”, in *Revue d’Art Canadienne*, vol. 41, 2016, p. 97.

³³² Em seu estudo sobre a participação popular nos Processos de Moscou, a historiadora estadunidense Wendy Goldman constatou que apenas no final de 1936 os dirigentes de fábrica passaram a organizar julgamentos nos locais de trabalho e a referirem-se explicitamente aos operários menos produtivos como “sabotadores” ou “traidores”. Antes disso, apenas os agentes do NKVD e o alto escalão partidário haviam usado tais termos para se referir aos operários regulares. Para uma análise detalhada do processo de absorção de termos como “sabotador” e “traidor da URSS” pelos dirigentes de fábrica, ver Wendy GOLDMAN, *Terror and Democracy in the Age of Stálin*, Nova York, Cambridge University Press, 2007, p. 92.

3.2.1.1. *Fantásias patológicas*

Meses após a condenação de Mikhailov, Nikritin exibiu no seu apartamento, para um pequeno círculo, seu quadro mais recente, intitulado *O Velho e o Novo*.³³³ A obra foi denunciada e Nikritin foi convocado, no dia 10 de abril de 1935, a prestar contas sobre o quadro na Vsekokhudóznik, a União Panrussa de Cooperativas de Artistas.

O escritor Kurt London, que, na ocasião, visitava a URSS, transcreveu e analisou o áudio da reunião para a qual Nikritin fora intimado, caracterizando-a como um “juízo de matéria criminal”.³³⁴ Os censores acusaram Nikritin de ser um pintor “terrivelmente individualista”, cuja obra, dotada de um “erotismo patológico”, consistia num “ataque de classe contra o poder soviético”.³³⁵ Nikritin não foi preso: ao final da sessão da Vsekokhudóznik, o pintor foi dispensado e a sua obra foi proibida de ser exposta.

Quatro meses após o julgamento de Nikritin, Tychler também foi intimado a depor sobre as suas obras à Vsekokhudóznik, sendo, assim como o colega, censurado pela banca. As circunstâncias do julgamento de Tychler e por quais obras ele foi intimado ainda não são conhecidas. De acordo com Kurt London, a reunião de Tychler com os censores ocorreu no dia 9 de setembro de 1935.³³⁶ Um ano depois, o jornalista V. Kémenov, num

³³³ Em *O Velho e o Novo* (1935), Nikritin pintou uma espécie de alegoria da URSS, em que as figuras de um trabalhador e uma trabalhadora deveriam representar a URSS, em contraposição à figura de um homem desvalido e uma Vênus, que supostamente representariam o atraso da Rússia pré-revolução de 1917. Conforme já abordado nos capítulos anteriores, a temática da comparação entre o velho e o novo era recorrente na cultura visual da URSS desde, ao menos, o início da alegada coletivização das terras, em 1928. Assim, por exemplo, as imagens dos *kolkhozianos* formuladas pelo pintor da AKhR Boris Vladímirski contrapunham-se ao velho e “atrasado” camponês. Analogamente, o título dado por Stálin ao filme de Eisenstein, *O Velho e o Novo* (1929), objetivava explicitar a alegada diferença entre o modo de vida camponês antes da suposta mecanização do campo e depois dela. Da mesma maneira, os retratos dos trabalhadores de choque pintados pela AKhR propagandeavam os novos e vigorosos trabalhadores oriundos da *Kommunisticheski Soiúz Molodói* – Komsomol [União da Juventude Comunista], em contraposição aos velhos e “preguiçosos” operários. Para uma análise do quadro de Nikritin e da maneira como o pintor tratou do tema do “velho” e do “novo” na URSS, consultar John BOWLT, “The Old and the New”, in I. LEITES; M. TSANTSANOGLU (orgs.), *Spheres of Light — Stations of Darkness — the Art of Solomon Nikritin 1898-1965*, op. cit., pp. 375-280.

³³⁴ Cf. Kurt LONDON, *The Seven Soviet Arts*, New Haven, Yale University Press, 1938, p. 231. London foi um escritor estadunidense de esquerda. Ele residiu na Inglaterra durante o decênio de 1930 e foi financiado pela editora Faber & Faber para escrever um livro a respeito das artes na URSS – tendo, assim, vivido em Moscou e Leningrado em 1937.

³³⁵ Cf. K. LONDON, *The Seven Soviet Arts*, op. cit., pp. 227-228.

³³⁶ Para o julgamento de Tychler, ver K. LONDON, *The Seven Soviet Arts*, op. cit., p. 284.

texto intitulado “Contra o Formalismo e o Naturalismo na Pintura” (publicado no *Pravda*) caracterizou as obras de Tychler como um conjunto de “fantasias patológicas”.³³⁷

No mesmo contexto, o compositor Dmítri Chostakóvitch teve sua ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* censurada em 28 de janeiro de 1936, por meio de um editorial do *Pravda* que acusava Chostakóvitch de “lisonjear os gostos pervertidos da burguesia”.³³⁸ Na ópera, o compositor atualizava a crítica de Nikolai Leskov sobre a condição das mulheres frente ao matrimônio e à subordinação aos homens, descrevendo a frustração que levava a protagonista Katerina Lvóvna a assassinar o marido e o sogro.

Além de ser condenada por criticar o matrimônio, a ópera de Chostakóvitch foi censurada por ser explicitamente erótica. Por exemplo, em uma das cenas, em que Katerina e o amante Sergei se relacionam sexualmente pela primeira vez, os atores eram instruídos a simularem o ato sexual no palco, em cima de uma cama. Após a cena, o glissando de um trombone de vara reforçava o conteúdo sexual da narrativa, simulando o relaxamento pós-coito dos amantes.³³⁹

Conforme se pode notar, as condenações de Nikritin, Tychler e Chostakóvitch foram motivadas por novos dispositivos repressivos, embasados ideologicamente no restabelecimento dos papéis tradicionais de gênero e nas políticas de controle da sexualidade que ganharam terreno na URSS nos anos 1930. Como marcos desse processo pode-se mencionar a proibição das “práticas homossexuais”³⁴⁰ em dezembro de 1933, o surgimento do movimento das “esposas socialmente ativas”³⁴¹ em 1934 e a criminalização das representações de cenas eróticas em outubro de 1935.

³³⁷ Cf. V. KEMENOV, *Protiv Formalizma i Naturalizma v Jivopissi*, 1936, disponível em: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/protiv-formalizma-i-naturalizma-v-zhivopisi-1936>.

³³⁸ *Apud* S. FITZPATRICK, *The Cultural Front*, Londres, Cornell University Press, 1992, p. 188.

³³⁹ Para uma análise da ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, consultar S. FITZPATRICK, *The Cultural Front*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 197.

³⁴⁰ A proibição das “práticas homossexuais” (*muzhelozhestvo*) foi efetuada via decreto, sendo complementada em 1934 com um adendo, que previa a prisão, de três a cinco anos, aos homens que se relacionassem sexualmente entre si. A primeira justificativa pública a respeito da criminalização da homossexualidade foi realizada por Górkí, no artigo “Humanismo Proletário” (1934), publicado no *Pravda*. Nele, Górkí caracterizou a homossexualidade como uma “depravação tipicamente fascista”. Cf. M. GORKI, *Proletarski Gumanizm*, disponível em: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-361.htm>. Posteriormente, o Comissário da Justiça Krilenko afirmou, em um discurso realizado em 1936: “Entre nós, trabalhadores, que acreditamos na relação natural entre os sexos e que estamos construindo uma sociedade baseada em princípios saudáveis, não existe espaço para pessoas desse tipo [homossexuais]”. *Apud* Daniel HEALEY, “The Russian revolution and the decriminalisation of homosexuality”, in *Revolutionary Russia*, 1993, p. 44. O complemento do código penal referido encontra-se disponível em: <http://istmat.info/node/39930>.

³⁴¹ O movimento das “esposas socialmente ativas” foi idealizado em 1934 por Sergo Ordjonikidze (1886-1937), então Comissário da Indústria Pesada. Institucionalizado dois anos depois, em maio de 1936, tal

Assim, a partir de 1934, a censura passou a reprovar e a banir quadros e esculturas que realizassem uma representação considerada “demasiadamente masculinizante” das mulheres. Em contrapartida, as bancas de artistas-juizes passaram a louvar representações visuais “femininas” e “delicadas” das mulheres.³⁴² Além de motivar a censura de diversas obras, tal processo traduziu-se também na marginalização das mulheres artistas, as quais tiveram seu financiamento cortado pelas Uniões de Artistas.³⁴³

Diante das novas restrições políticas, gestadas desde, ao menos, 1934, as elaborações artísticas autônomas na URSS tornaram-se cada vez mais escassas. O tipo de repressão política baseado na promoção de julgamentos-espetáculo difundiu-se vertiginosamente entre 1936 e 1938, atingindo o seu ápice nos chamados Processos de Moscou, quando o governo da URSS liquidou grande parte da chamada velha guarda do Partido, além de milhares de soldados e operários, sob acusações infundadas de traição e conspiração contra a revolução.³⁴⁴

3.2.2. O período dos Processos de Moscou (1936-1938)

Em dezembro de 1936 ocorreu o primeiro dos Processos de Moscou, com o julgamento e a condenação de Kámeniev e de Zinóviev. No mês seguinte, em 30 de janeiro de 1937, os antigos opositores de esquerda Iúri Piatakóv (1890-1937) e Karl Radek foram condenados à morte, acusados de serem contrarrevolucionários. Um ano

movimento preconizava que a função social das esposas dos gestores deveria ser a de embelezar os locais de trabalho dos maridos e seus escritórios, além de dedicar-se a atividades filantrópicas. Assim, as mulheres da nova classe dirigente eram convocadas pelo regime a serem úteis aos maridos com base em funções antes associadas ao papel (publicamente repudiado pelo regime até 1930) das mulheres aristocratas e burguesas. Para o processo de surgimento do movimento das “esposas socialmente ativas” entre 1934 e 1936, ver L. SIEGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935-1941*, Londres, Cambridge University Press, 1988, p. 241; S. FITZPATRICK, *Everyday Stalinism...*, op. cit., p. 158.

³⁴² Para diversos exemplos do controle que o regime exerceu no âmbito da representação visual de figuras femininas durante o decênio de 1930, consultar Susan E. REID, “All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s”, *Slavic Review*, vol. 57, n. 1, 1998, p. 29.

³⁴³ A partir de 1930, as organizações estatais de artistas, dirigidas majoritariamente por artistas homens, passaram a cortar o financiamento das artistas mulheres, em consonância com o discurso estatal acerca do restabelecimento dos papéis de gênero tradicionais. Para um volumoso material sobre o assunto e referências a casos concretos de artistas mulheres que deixaram de ser financiadas no correr dos anos 1930, ver S. E. REID, “All Stalin's Women...”, op. cit., p. 158 e segs.

³⁴⁴ Para uma descrição dos preparativos dos Processos de Moscou, das falsificações que compuseram as acusações aos supostos traidores e do desenvolvimento de cada processo, consultar Pierre BROUÉ, *El Partido Bolchevique*, trad. Ramón García Fernández, Barcelona, Ayuso, 1973, pp. 476-506.

depois, em fevereiro de 1938, Bukhárin foi preso e, em março, ele foi julgado e fuzilado pelo regime.

Tais exemplos, colhidos dentre os processos movidos pelo regime contra a *intelligentsia* da URSS, constituíram apenas a ponta do *iceberg* do intenso processo repressivo instaurado pelo regime a partir de 1935, após o assassinato de Kirov. Do ponto de vista das camadas trabalhadoras, tal repressão foi avassaladora.

Entre 1936 e 1938, o NKVD prendeu mais de 1.575.000 pessoas. Desse total de presos, aproximadamente 1.354.000 deles foram condenados e 681.692 foram executados por alegadas atividades contrarrevolucionárias. Além disso, no período entre 1937 e 1938, cerca de 1.473.420 da população carcerária da URSS morreu de fome, de frio ou de acidentes nos canteiros de trabalho forçado.³⁴⁵

A repressão foi intensificada por conta de uma campanha de encarceramento em massa, imposta em 2 de julho de 1937 por meio do decreto 447, que determinou uma espécie de expansão da perseguição a supostos “antigos *kulacs*” e a “inimigos da URSS” nas regiões da Sibéria, do Cazaquistão, do Uzbequistão, do Turcomenistão, do Quirguistão e do Tadjiquistão.³⁴⁶

Em paralelo ao aumento da repressão, é possível constatar que a diferenciação social na URSS se intensificou a partir de 1936. Assim, o salário real médio dos operários fabris em 1936 correspondia a 66% do salário real médio dos trabalhadores em 1928.³⁴⁷ Além disso, em 1936 ocorreu um aumento drástico dos acidentes de trabalho, causados tanto pela intensificação da competição entre os trabalhadores e do aumento das metas produtivas quanto pela piora substancial na política de segurança do trabalho.³⁴⁸

³⁴⁵ Os dados sobre o encarceramento em massa promovido pelo regime entre 1936 e 1938 foram extraídos de W. GOLDMAN, *Terror and Democracy in the Age of Stálin*, op. cit., pp. 1-2. A análise sobre os índices de fuzilamento de cada um dos campos de trabalhos forçados também é reveladora. Conforme aponta Karl Schlogel, o polígono de Butovo, próximo a Moscou, registrou 2.327 execuções em 1937, contra 126 fuzilamentos do ano anterior. Para a análise desses índices, ver K. SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, op. cit., p. 359.

³⁴⁶ Para a íntegra do decreto 447, consultar K. SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, op. cit., p. 370.

³⁴⁷ Para os dados a respeito do rebaixamento salarial e da deterioração do consumo dos trabalhadores entre 1935 e 1937, ver W. GOLDMAN, *Terror and Democracy in the Age of Stálin*, op. cit., pp. 16; 27; e L. SIEGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity...*, op. cit., pp. 216-217.

³⁴⁸ Com base em uma ampla pesquisa documental, Wendy Goldman afirmou que, entre 1935 e 1937, a mortalidade nos locais de trabalho cresceu 27%, nas minas de carvão, e 8,7% nos demais ramos produtivos. Conforme demonstrou Goldman, o aumento da mortalidade nos locais de trabalho foi consequência da política de competição entre os trabalhadores e da degradação das condições de trabalho. A respeito dos dados sobre as condições de trabalho, sobre os acidentes de trabalho e sobre o rebaixamento salarial entre 1935 e 1937, ver W. GOLDMAN, *Terror and Democracy in the Age of Stálin*, op. cit., pp. 12-14.

Em Moscou, o número de pessoas sem moradia também aumentou, em parte por conta do desalojamento da população residente no centro, promovida pela reforma urbana da capital iniciada em 1935.³⁴⁹ Ademais, por exemplo, em 1937 o NKVD acusou o líder bolchevique opositorista David Riázanov (1870-1938) de, num “ato antissoviético”, ter “recolhido crianças que não conhecia, na rua, para alimentá-las”.³⁵⁰

Em 1937, a taxa de suicídios na URSS aumentou exponencialmente. Nesse ano, os arquivos oficiais confidenciais registraram 698 suicídios em Moscou. No Exército Vermelho, 782 soldados tiraram a própria vida. Há registros oficiais, inclusive, de suicídios realizados por crianças cujos pais foram presos ou desapareceram.³⁵¹

3.2.2.1. Os Processos de Moscou nas artes

Existem numerosos registros de época que atestam o estado de desalento no campo artístico diante do cenário de proliferação das mortes e dos desaparecimentos. Em 10 de agosto de 1937, por exemplo, a criadora do teatro de fantoches de Leningrado, Liubóv Vassílevna Chaporina (1879-1967), escreveu no seu diário que ser preso ou

³⁴⁹ De acordo com Elena Chpakovskaia, pesquisadora da Universidade de Paris X, a reforma urbana moscovita iniciada em 1935 foi caracterizada por quatro aspectos principais: 1) a construção de grandes quarteirões; 2) a produção de um amplo espaçamento entre as edificações dos quarteirões e a ampliação e o alargamento das ruas; 3) a remoção da população residente no centro e a tentativa estatal de impor uma queda na densidade populacional de 400 habitantes por hectare; 4) o estabelecimento de um padrão de, no mínimo, seis andares para os prédios situados nas áreas de maior aglomeração. Para o detalhamento destes aspectos, ver Elena CHPAKOVSKAIA, “Les Espaces Urbains de Moscou Entre Socialisme ‘Développé’ et Capitalisme ‘Sauvage’”, in Philippe Haeringer (org.), *La Refondation Mégapolitaine: une Nouvelle Phase de L’Histoire Urbaine?* (Tome I), Direction de la Recherche et des Affaires Scientifiques et Techniques (DRAST) du ministère de l’Équipement, des Transports, du Logement, du Tourisme et de la Mer, Techniques, Territoires et Sociétés, Paris, [s.n.], no. 36, 2002, p. 79. O regime, no processo de preparação da reforma urbana de 1935, desalojou a população residente no centro, deixando-a sem moradia. De acordo com Elisabeth Essaïan, especialista na reforma urbana de Moscou, apenas algumas camadas sociais ligadas ao regime puderam exigir indenização por conta do desalojamento. A indenização paga pelo Estado era de 2.500 rublos (o que correspondia, à época, a cerca de cinco meses de salário dos operários mais bem remunerados. Para a política de indenização orquestrada pelo regime, ver Elisabeth ESSAIAN, “Le Plan Général de Reconstruction de Moscou de 1935”, *La ville en thèses*, Persée, no. 107, [s. l.], 2012, p. 53.

³⁵⁰ Cf. “Interrogatórios”, in *Cadernos do Movimento Operário*, no. 1, São Paulo, Editora Sundermann; Editora Martins Fontes, 2021, p. 132. Riázanov foi fuzilado em 1938, acusado de “atividade contrarrevolucionária”. Para uma breve biografia dessa liderança bolchevique, consultar Jean-Jacques MARIE, “O Melhor Conhecedor de Marx e Engels da URSS e do Mundo”, in *idem*, pp.122-128.

³⁵¹ O registro dos suicídios ocorridos em Moscou e no Exército Vermelho em 1937, assim como os dados referidos sobre os suicídios de crianças, encontra-se em K. SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, op. cit., pp. 132-134.

fuzilado já havia se tornado uma espécie de “lugar-comum” e que as pessoas estavam tão apáticas que “nem se assustavam mais”.³⁵²

Conforme demonstra o estudo feito pela professora Susan Reid (Universidade de Durham), a situação de penúria e de submissão dos artistas durante o período dos Processos de Moscou pode ser constatada nos processos de organização das mostras artísticas. De acordo com Reid, o governo impôs, a partir de 1936, um regime de produção artística planejada numa escala sem precedentes, análogo à centralização industrial e agrícola da qual os trabalhadores urbanos e rurais eram objeto.³⁵³

Em 1936, por exemplo, o Comitê de Exibição responsável pela organização da mostra *A Indústria do Socialismo* (1939-1941) definiu os temas e os materiais a serem utilizados por cada artista convocado para expor nesse evento.³⁵⁴ Tal Comitê encarregou os artistas mais célebres e vinculados ao regime (como Aleksandr Guerássimov e Isaac Bródski) de supervisionar o andamento do trabalho dos artistas e de denunciar ao governo aqueles que não cumprissem os prazos estabelecidos.

Assim, além de receberem baixos salários para produzirem obras em prazos curtos e sob vigilância, os artistas que expuseram na mostra *A Indústria do Socialismo* não dispuseram de recursos, pois o governo não disponibilizou materiais ou ateliês. Segundo

³⁵² “A náusea sobe à minha garganta quando ouço com que calma as pessoas podem dizer isso: Ele foi baleado, outra pessoa foi baleada, baleada, baleada. A palavra está sempre no ar, ressoa pelo ar. As pessoas pronunciam as palavras com total calma, como se estivessem dizendo: ‘Ele foi ao teatro’. Acho que o verdadeiro significado da palavra não atinge nossa consciência — tudo o que ouvimos é o som. Não temos uma imagem mental dessas pessoas realmente morrendo sob as balas. [...] Quem vai cair em seguida, será você? E já é tão comum, você nem tem mais medo... Deus perdoe os vivos e dê descanso aos mortos”. (“The nausea rises to my throat when I hear how calmly people can say it: He was shot, someone else was shot, shot, shot. The word is always in the air, it resonates through the air. People pronounce the words completely calmly, as though they were saying, ‘He went to the Theater.’ I think that the real meaning of the word doesn't reach our consciousness -- all we hear is the sound. We don't have a mental image of those people actually dying under the bullets. [...] Who will fall next, will it be you? And it's already so commonplace, you're not even scared anymore... God forgive the living and give rest to the dead.”). CHAPORINA *apud* Véronique GARROS, Natalia KORENEVSKAYA, Thomas LAHUSEN, *Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s*, trad. Carol A. Flath, Nova York, The New Press, 1995, p. 352.

³⁵³ Para a analogia entre a planificação econômica vigente na URSS e a tentativa de planificação artística operada pelo regime, ver Susan REID, “Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935-41”, in *The Russian Review*, no. 60, Lawrence, Editora da Universidade do Kansas, 2001, p. 161.

³⁵⁴ A exposição *A Indústria do Socialismo* foi planejada desde abril de 1935 e, de acordo com o cronograma oficial, deveria ser aberta ao público em novembro de 1937. Originalmente, a exposição deveria propagandar os avanços da industrialização na URSS com o cumprimento do II Plano Quinquenal (1932-1937). No entanto, os atrasos nas entregas das obras, aliado à perseguição política de diversos dos organizadores da mostra, fez com que a abertura da exposição fosse adiada até março de 1939, quando ela foi instalada no Pavilhão Permanente da Rua Frunzenskaia, em Moscou. A mostra ficou em exibição até 1941. Para mais informações a respeito, consultar S. REID, “Socialist Realism in the Stalinist Terror...”, *op. cit.*, pp. 153-154.

os relatos da pintora Aleksandra Iákucheva, as humilhações às mulheres artistas eram recorrentes.³⁵⁵ Muitos dos quadros encomendados pelo governo em 1936 que representavam antigos líderes bolcheviques — acusados de “inimigos do povo” durante os Processos de Moscou — foram destruídos ou totalmente modificados. Alguns dos artistas que participavam da preparação da exibição suicidaram-se no decorrer dos trabalhos; outros foram presos e fuzilados.

Além disso, as reclamações dos artistas quanto à falta de materiais foram transformadas, pelo governo, numa caça aos bodes expiatórios, pois teriam sido supostamente responsáveis pelos atrasos e deficiências da exposição. O artista A. M. Goldchliak, antigo membro do grupo (de esquerda) Outubro, foi preso e executado pelo regime após denunciar as condições degradantes de trabalho. Analogamente, o chefe do Comitê Central de Controle [da exposição], Ian Rúdzutak (1887-1938), foi acusado de infiltrar-se na União dos Artistas junto com Bukhárin para influenciá-los a produzir naturezas-mortas em vez de pinturas com temática revolucionária e, assim, atrasar a montagem da exposição. Em 18 de fevereiro de 1937, Sergo Ordjonikidze, então organizador da mostra, suicidou-se ante a iminência de ser julgado pelo regime.³⁵⁶

3.2.3. Vestígios de resistência e estratégias de sobrevivência

3.2.3.1. Negociação

Tendo em vista o nível de perseguição e controle a que os artistas estavam submetidos durante os Processos de Moscou, nesse período, poucos artistas conseguiram tratar explicitamente da repressão na URSS. Dentre as poucas obras que aludiram ao estado de despotismo instaurado pelo regime, pode-se mencionar a *Sinfonia No. 4 (em Dó Menor)*, de Chostakóvitch. A peça, composta em 1936, enquanto ele era perseguido por sua ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, mescla fragmentos de alguns temas

³⁵⁵ Para uma ampla documentação sobre as humilhações às artistas na exposição *A Indústria do Socialismo*, ver S. REID, “Socialist Realism in the Stalinist Terror...”, op. cit., pp. 162; 165; 167.

³⁵⁶ O suicídio de Ordjonikidze foi motivado pela prisão e pelo assassinato de seu irmão, em 10 de janeiro de 1937, e de seu amigo e subordinado, o antigo opositor de esquerda Iúri Piatakóv, condenado à morte no Segundo Processo de Moscou, em 30 de janeiro de 1937. A proximidade de Piatakóv tornava Ordjonikidze suspeito pelo Estado, com alta probabilidade de ser acusado e assassinado pelo regime. Sobre o suicídio de Ordjonikidze, ver K. SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, op. cit., p.142.

militares e circenses com melodias melancólicas. No último movimento da sinfonia, Chostakóvitch faz referência à marcha fúnebre.³⁵⁷

A peça do compositor foi censurada e só foi apresentada ao público em 1961. Conforme o jornalista e musicólogo russo Solomon Volkov relatou, Chostakóvitch haveria dito que, em 1936, era um “[...] inimigo de Estado, sempre observado, sempre sob suspeita”.³⁵⁸ Entre abril e julho de 1937, ele compôs sua *Quinta Sinfonia (em Ré Menor)*. Tal peça estreou em Leningrado, em 21 de novembro de 1937, e sua recepção crítica foi extremamente favorável, sendo considerada pela imprensa como uma peça “edificante”. De certo modo, a *Quinta Sinfonia*, de Chostakóvitch, representou, para o regime, uma espécie de autocrítica do compositor.

No mesmo contexto, o governo censurou *Molière*, uma peça teatral de Bulgákov escrita em 1929 e que estava sendo encenada em 1936, em Leningrado. Nela, o escritor retratou os conflitos entre Molière e o rei Luis XIV — o que foi interpretado pelo regime como uma alusão à situação de repressão dos escritores ante o governo da URSS.³⁵⁹ Em paralelo à montagem da peça, Bulgákov escrevia o romance *O Mestre e Margarida*, em que se pode notar elaborações críticas sobre a repressão na URSS. Numa das passagens do romance, por exemplo, lê-se:

Certa vez, num dia de folga, um policial apareceu num apartamento, chamou o segundo inquilino [...] até a entrada e disse que ele deveria comparecer à delegacia um minutinho para assinar alguma coisa. O inquilino mandou Anfissa, fiel e antiga empregada de Anna Frantsiêivna, explicar, caso recebesse algum telefonema, que retornaria dali a dez minutos e saiu acompanhado do policial civil de luvas brancas. Porém, ele não só não retornou em dez minutos, como não retornou nunca mais. O mais surpreendente de tudo é que, pelo visto, junto com ele desapareceu também o policial. Devota ou, para dizer mais francamente, supersticiosa, Anfissa foi correndo contar para a já muito transtornada Anna Frantsiêivna que aquilo era feitiçaria e que ela sabia muito bem quem tinha levado o inquilino e o policial, só que não queria falar sobre isso na calada da noite. Bom, com bruxaria é assim, como se sabe; basta começar que depois nada pode detê-la. O segundo inquilino desapareceu, ao que parece, na segunda-feira, e na quarta quem desapareceu como se a terra o tivesse engolido foi Bielomút. Mas isso, na verdade, ocorreu em outras circunstâncias. Pela manhã, como de costume, um carro veio buscá-lo para

³⁵⁷ Para uma análise da estrutura fragmentada dessa obra e do seu processo de censura, ver Solomon VOLKOV, *Chostakóvitch and Stálin*, Nova York, Alfred A. Knopf, 2004, pp. 137-138.

³⁵⁸ Dmitri SHOSTAKÓVITCH, *Testimony: the Memoirs of Dimitri Shostakov (as Related to and Edited by Solomon Volkov)*, Londres, Faber and Faber Limited, 1987, p. 84.

³⁵⁹ Sobre a peça *Molière*, de Bulgákov, e seu processo de censura, em 1936, consultar Aikaterini DELIKONSTANTINIDOU, “Who Are the Hypocrites? Molière in the Know”, 2021, disponível em: <https://www.critical-stages.org/23/who-are-the-hypocrites-moliere-in-the-know/>.

levá-lo ao trabalho, e de fato o levou, mas não trouxe ninguém de volta, e o próprio carro não apareceu mais.³⁶⁰

Eisenstein também foi alvo da censura quando, em março de 1937, foi intimado a depor por conta de seu filme *O Prado de Béjin*. Assim como Nikritin e Mikhailov, Eisenstein foi julgado por uma banca de artistas, sendo acusado pelo cineasta Ivan Pyriev de nunca ter abandonado as suas convicções “formalistas e proletkultistas”.³⁶¹

Após a interdição das filmagens, Eisenstein escreveu uma autocrítica, publicada na revista *Kino*, em 17 de abril de 1937. No texto, ele afirmou:

Eu entendo as minhas falhas [em *O Prado de Béjin*], entendo o significado da crítica, da autocrítica e do autocontrole que são amplamente utilizados em todo o país [...]. Sinto ardentemente a necessidade de corrigir inteiramente os erros de meu ponto de vista [...].³⁶²

Lazar Kaganóvitch, membro do comitê central do partido, demandou a prisão de Eisenstein. Viatcheslav Mólotov, também do comitê central, opôs-se à prisão, escrevendo a Kaganóvitch: “[...] nós podemos tentar recorrer a ele [Eisenstein], dando-lhe uma tarefa [...] — o risco deve valer a pena”.³⁶³ A posição de Mólotov prevaleceu: o regime encomendou a Eisenstein a filmagem de *Aleksandr Néovski*, que estreou em 1938.³⁶⁴

3.2.3.2. “Fim da linha”

³⁶⁰ Cf. Mikhail BULGÁKOV, *O Mestre e Margarida*, trad. Zoia Prestes, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009, p. 88. Para mais informações sobre *O Mestre e Margarida*, consultar a Introdução da presente tese.

³⁶¹ Apud Eric SCHMULEVITCH, *Un Procès de Moscou au Cinéma: Le Pré de Béjine d'Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 67. *O Prado de Béjin* foi um projeto cinematográfico encomendado pela Komsomol a Eisenstein em 1935. O filme deveria retratar a participação da juventude comunista no processo da alegada coletivização das terras. A obra elaborada por Eisenstein e pelo roteirista Aleksandr Rjehévski (1903-1967) narrava a história de um garoto que, após associar-se à Juventude Comunista, denunciava o pai, um *kulac* que, junto a outros sabotadores da “coletivização das terras”, ateou fogo num celeiro de um *kolkhoz*. O regime interveio sucessivamente na produção do filme e nas filmagens, demandando numerosas mudanças no roteiro e na cenografia, acusando Eisenstein de retratar as personagens como “tipos”, e não como personagens complexas. Em 1937, Eisenstein foi acusado de ser um “formalista” e a produção do filme foi suspensa. Os negativos de *O Prado de Béjin* foram confiscados pelo governo, sendo destruídos em 1941, num bombardeio que atingiu o estúdio da Mosfilm, em Moscou. Em 1967, com base no roteiro e em anotações feitas por Eisenstein, Serguei Iutkevich e Naum Kleiman montaram duas versões filmicas com alguns fotogramas fixos que sobreviveram ao incêndio. Para o processo de interdição de *O Prado de Béjin*, consultar E. SCHMULEVITCH, *Un Procès de Moscou au Cinéma*, op. cit., pp. 65-67.

³⁶² “Je comprends mes fautes, je comprends la signification de la critique, de l'autocritique et du contrôle de soi dont on fait grand usage dans tout le pays [...]. J'éprouve ardemment le besoin de corriger entièrement les erreurs de mon point de vue [...]”, apud “SM Eisenstein et le Cinéma Soviétique en Quelques Textes”, 2014, disponível em: <http://www.pascalbauchard.fr/wordpress/?cat=12>.

³⁶³ Apud E. SCHMULEVITCH, *Un Procès de Moscou au Cinéma...*, op. cit., p. 79.

³⁶⁴ Para o debate do comitê central do partido sobre a possibilidade de prender Eisenstein, ver E. SCHMULEVITCH, *Un Procès de Moscou au Cinéma...*, op. cit., p. 79.

Não existe nenhum indício de que, após o ensaio de Ródtchenko, publicado em dezembro de 1933, ou *Tribunal do Povo* (Fig. C28), pintado por Nikritin em 1934, alguma outra obra tenha figurado agentes da repressão de maneira crítica. Pode-se constatar que a maior parte dos artistas oposicionistas foi proibida de expor suas obras e integrada ao regime, passando a trabalhar na organização de festividades públicas, na produção de cartazes para filmes e na organização de exposições. Foi esse o caso de parte dos artistas antes ligados ao grupo Realismo Pictórico Plástico, como Edward Krimmer, Konstantin Rojdiéstvenski, Lev Iúdin, Anna Lepórskaia e Nikolai Suiétin.

Assim, após a prisão de Ermoláieva e de Stiérligov, em dezembro de 1934, Krimmer trabalhou com Rojdiéstvenski e Iúdin na produção de cartazes para a empresa estatal de cinema Soivzkinó. Em 1937, Lepórskaia, Suiétin e Rojdiéstvenski foram contratados para projetar o interior do salão de arte do pavilhão soviético na Exposição Mundial de Paris. As circunstâncias da integração desses artistas ao regime não foram documentadas.

Aleksandr Tychler e Ródtchenko também foram integrados ao circuito artístico oficialista. Tychler trabalhou como cenógrafo em diversas peças de sucesso na URSS, como *Rei Lear* e *Vida e Morte de Ricardo III*, ambas encenadas em 1935. Já Ródtchenko passou a registrar cenas de circo, publicando seus ensaios fotográficos sobre o assunto na revista *URSS em Construção*. Ele recebeu prêmios do governo e foi incorporado ao comitê editorial da revista *Soviétskoie Foto* – onde publicou, em 1936, um texto em que comparava a sua reabilitação como artista à suposta reabilitação dos prisioneiros que construíram o Canal do Mar Branco.³⁶⁵

Em sigilo, Tychler pintou cenas insólitas de figuras femininas com máscaras (Figs. C31-C32) e cenas em que figurou o anarquista Nestor Makhno (cujos últimos

³⁶⁵ Em “A Reconstrução do Artista” (1936), Ródtchenko escreveu: “[O processo de fotografar a construção do Canal do Mar Branco] foi uma salvação, foi um recomeço. [...] Uma tremenda vontade se reúne aqui, no Canal, entre os detritos do passado. E esta vontade é capaz de produzir nas pessoas tamanho entusiasmo que eu nunca vi em Moscou. Os homens chegam abatidos, punidos e amargurados, e vão embora com as cabeças erguidas e orgulhosos, com uma decoração em seu peito e um recomeço na vida”. (“*This was a salvation, this was a start in life. [...] Tremendous will gathers here, on the canal, among the drags of the past. And this will is capable of raising in people such enthusiasm the like of which I have never seen in Moscow. Man arrives downcast, punished and embittered, and leaves with a proudly held head, with a decoration on his breast and a start in life*”). Cf. Leah DICKERMAN, *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*, tese de doutorado, Departamento de Filosofia, Universidade de Columbia, 1997, p. 282.

seguidores na URSS estavam sendo mortos nos Processos de Moscou)³⁶⁶ como uma espécie de cavaleiro medieval. Analogamente, a partir de 1935 Ródtchenko também pintou em segredo, elaborando quadros em que representou espetáculos circenses (Figs. C33-C34). Nenhuma dessas pinturas foram exibidas no período em que foram feitas. Tychler as exibiu apenas em 1966, no Museu Pushkin, em Moscou. As pinturas de Ródtchenko só foram exibidas postumamente.³⁶⁷



Fig. C31: A. Tychler, *Mulher com Taças*, 1937, óleo sobre tela, 79,5 x 70,5 cm, Museu de Arte e História Local, Tula

³⁶⁶ Como parte da repressão em massa instaurada com os Processos de Moscou, todos os antigos membros do Exército Makhnovista – como Ivan Lepetchenko (1899-1937), os irmãos Lev (1893-1938) e Daniil Zadov (1898-1938) e Viktor Belachi – foram presos e fuzilados pelo regime entre 1937 e 1938. Lepetchenko foi fuzilado em Mariupol em 20 de outubro de 1937. Os irmãos Zadov foram fuzilados em setembro de 1938. Belachi foi assassinado pelo Estado no mesmo ano, em data indeterminada. Para a análise da perseguição aos antigos membros do Exército Makhnovista entre 1937 e 1938, consultar o artigo de Nick HEATH, “The Final Purging of the Makhnovists 1937-1938”, 2010, disponível em: <https://libcom.org/article/final-purging-makhnovists-1937-1938>.

³⁶⁷ Em 1966, a diretora do Museu Pushkin Irina Antonova realizou uma exposição individual da obra de Tychler, em colaboração com o pintor. Ele esteve presente na abertura da exposição. Não disponho de dados sobre quando as pinturas de Ródtchenko sobre o circo foram exibidas pela primeira vez.



Fig. C32: A. Tychler, *Makhno em um Cavalo Branco*, 1937, óleo sobre tela, 64,3 x 70,5 cm, Museu Estatal de Belas Artes do Quirguistão, Bishkek

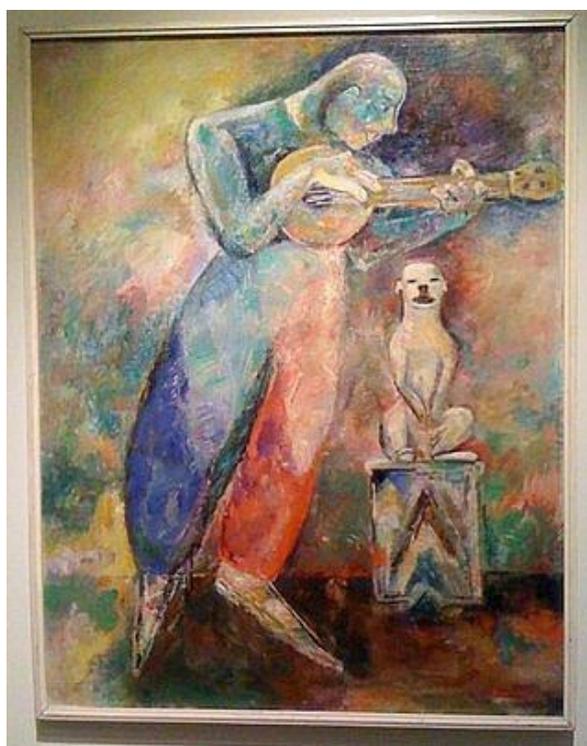


Fig. C33: A. Ródtchenko, *Romance. Palhaço com um Cachorro*, 1935, óleo sobre tela, Museu Púchkin de Belas Artes, Moscou

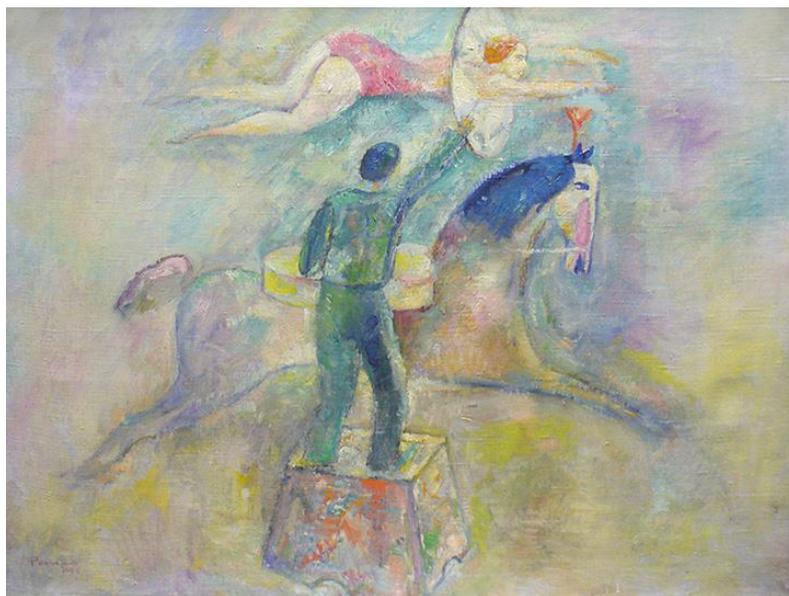


Fig. C34: A. Ródtchenko, *No Circo*, 1935, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, Museu Púchkin de Belas Artes, Moscou

Assim, as obras pintadas clandestinamente por Ródtchenko e por Tychler foram feitas “para o porão”, como uma espécie de resíduo de sentido, ou como o possível de ser feito ante as circunstâncias repressivas. Ródtchenko, por exemplo, escreveu em seu diário sobre como o seu retorno ao cavalete significou, para ele, um retorno a um modo de trabalho não alienado, distinto daquele que ele realizava, por exemplo, para a revista *URSS em Construção*.³⁶⁸

Pode-se encontrar obras explícitas sobre a repressão ou o cárcere entre artistas que foram presos ou expulsos das Uniões de Artistas. Num desenho feito entre 1935 e 1936, por exemplo, o pintor Ivan Sukharov (*Fig. C35*), preso em 1934 no campo de Temirtau,

³⁶⁸ Anos após o seu redirecionamento à pintura, em julho de 1943, Ródtchenko escreveu no seu diário, sobre os seus quadros: “A pintura decolou! Mas que horror! É uma pintura esquerdista. E Senhor Todo-Poderoso, que alegria é ser um esquerdista... Ser eu mesmo depois de todos estes tormentos e na contramão do senso comum. Não me quebrar, pintar com prazer! O que tiver que ser, será! Mas eu morrerei esquerdista e deixarei bons trabalhos”. (“*The painting has taken off! But horrors! It’s leftist painting. And Lord Almighty, what a joy it is to be leftist... To be myself after all these torments and counter to common sense. Not to break myself, to paint with pleasure! What will be, will be!!! But I’ll die leftist and leave behind good works*”). Adiante, em outro trecho, ele satirizou Stálin e lamentou o desenvolvimento do processo histórico na URSS: “Stálin é um herói socialista, marechal da União Soviética e Comandante Supremo! [...] Eu sou um romântico. Parece que tudo poderia ter sido diferente, tanto a vida na URSS quanto eu mesmo...”. (“*Stalin — is a hero of Socialist Labour and marshal of the Soviet Union and Supreme Commander!*”) but concludes, “*I’m a romantic. It seems that everything could have been done differently. Both the life of the USSR and myself....*”). Apud Paul MITCHELL, *Rodchenko: The impact of revolution and counterrevolution*, 2008, disponível em: <https://www.wsws.org/en/articles/2008/04/rodch-a10.html>.

representou uma fila em que nove detentos aguardam a distribuição da refeição na frente da cozinha do campo de trabalhos forçados.³⁶⁹ No traçado apressado de Sukharov, pode-se entrever a rapidez de alguém que procurava registrar, com tino fotográfico, o aspecto burocrático da prisão, organizada como uma espécie de indústria manufatureira.

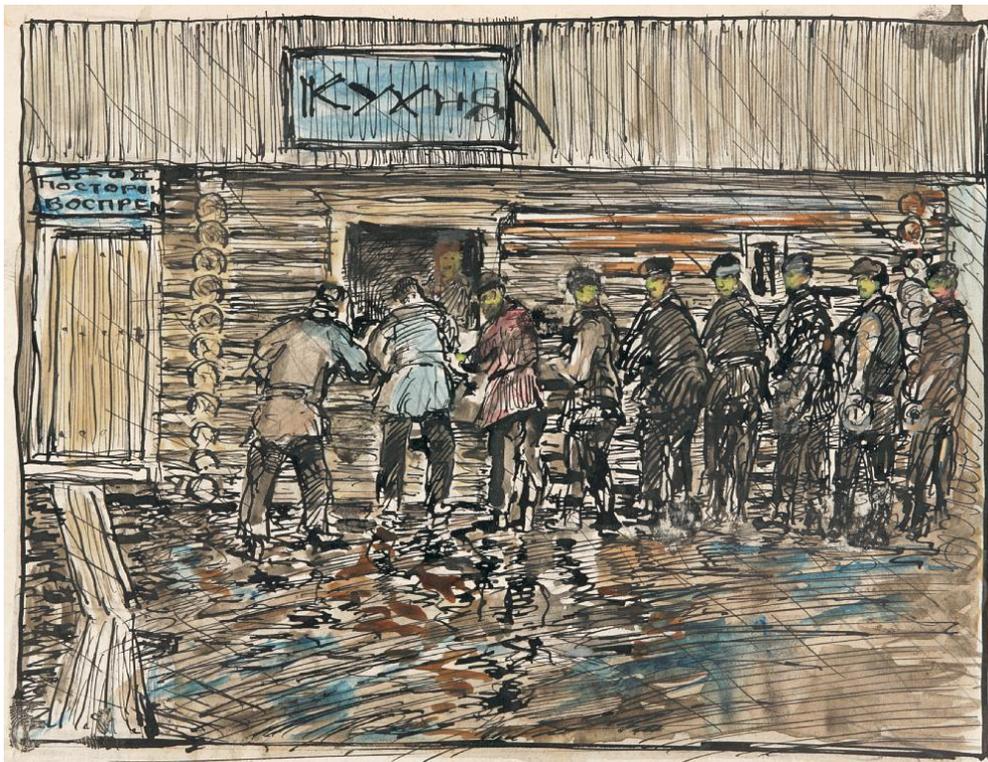


Fig. C35: Ivan Sukharov, *Cozinha do Campo de Temirtau*, 1935-1936, caneta, aquarela e óleo sobre papel

Além disso, é possível ver, em duas obras de Boris Golopolóssov (1900-1983) — pintor expulso da União dos Artistas de Moscou em 1937, acusado de ser um “formalista” —, personagens em espaços angustiantes, que evocavam, objetivamente, a situação sufocante provocada pela repressão política. Em *Homem Batendo a Cabeça na Parede* (Fig. C36), de 1937, e em *Fim da Linha* (Fig. C37), de 1938, Golopolóssov pintou figuras em corredores escuros e estreitos.

³⁶⁹ A biografia de I. Sukharov pode ser consultada no Museu do Gulag e encontra-se disponível em: http://gulagmuseum.org/showObject.do?object=289406&viewMode=D_158886&page=4&objectTypeName=rubrikator&language=1. O desenho referido, feito pelo pintor, encontra-se também no Museu do Gulag, em Moscou.

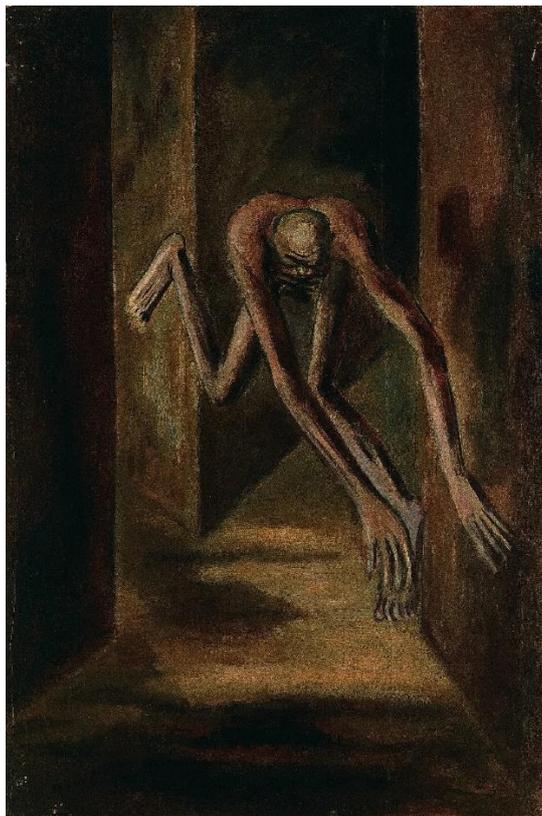


Fig. C36: Boris Golopolóssov, *Homem Batendo a Cabeça na Parede*, 1937, óleo sobre tela, 107 x 71 cm, Galeria Tretiakov, Moscou

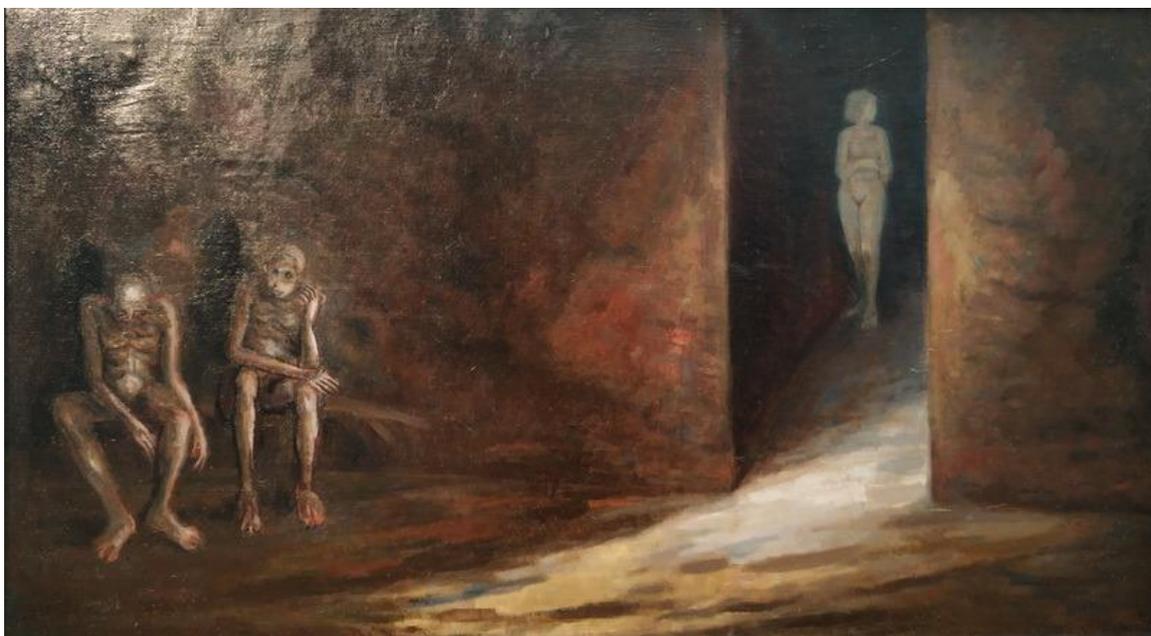


Fig. C37: B. Golopolóssov, *Fim da Linha*, 1938, óleo sobre tela, Coleção Particular

Não existe indício de que Golopolosov tentou exibir essas pinturas durante os anos 1930: elas foram exibidas pela primeira vez apenas em 1977, na exposição *Artistas do I Plano Quinquenal*, realizada na Casa dos Artistas de Moscou.³⁷⁰

Enquanto os artistas de esquerda eram censurados e presos, as obras exibidas pelo regime durante os Processos de Moscou retrataram a URSS como uma terra de abundância e felicidade. Nesse período, as artes visuais funcionaram como uma espécie de laboratório publicitário em que foram elaboradas novas estratégias de propaganda.

³⁷⁰ A primeira exibição solo de Golopolosov foi sediada na Galeria Estatal Tretyakov, em 2019. De acordo com a Galeria, o catálogo dessa mostra está em preparação.

3.3 | A CULTURA OFICIAL DURANTE OS PROCESSOS DE MOSCOU

3.3.1. A “segunda NEP”

Em meados dos anos 1930, o governo da URSS enviou diversas figuras ligadas ao alto escalão do regime para o exterior, objetivando importar tecnologia dos países da Europa central e dos EUA. Participou dessas expedições o então Comissário do Povo para o Comércio Externo, Anastás Mikoíán (1895-1978), enviado aos EUA com a missão de importar as técnicas e o maquinário da indústria alimentícia estadunidense.

Além de se reunir com Henry Ford, Mikoíán inspecionou a loja de departamento *Macy's* e conseguiu importar para o país máquinas de fazer sorvete e de produzir salsichas, até então inéditas na URSS. A viagem do Comissário aos EUA marcou o início do desenvolvimento da indústria de bens de consumo na URSS.³⁷¹

Esse processo de importação tecnológica foi acompanhado pelo aumento do poder econômico da *sovietskaia bourgeoisia – sovbur* [burguesia soviética].³⁷² Assim, no mesmo período em que os salários dos operários foram rebaixados,³⁷³ o regime aboliu o teto salarial dos membros do governo, dos engenheiros, dos dirigentes das fábricas etc., elevando exponencialmente o poder de compra e a capacidade de acumulação desses grupos³⁷⁴ – o que se traduziu, por exemplo, na instauração de lojas de artigos de luxo

³⁷¹ Para uma descrição da viagem de Mikoíán aos EUA, consultar S. FITZPATRICK, *Everyday Stalinism...*, op. cit., pp. 90-93. Para um estudo detalhado do aumento do poder econômico da *sovbur* entre 1935 e 1937, além do desenvolvimento da indústria de bens de consumo na URSS, ver o trabalho do professor Jukka GRONOW (Universidade de Uppsala), *Caviar with Champagne: Common Luxury and the Ideals of the Good Life in Stalin's Russia*, Londres, Berg Publishers, 2003.

³⁷² O termo *sovbur* surgiu na Rússia no início dos anos 1920, sendo utilizado por setores do movimento operário para designar, genericamente, os grupos que detinham privilégios materiais, como os líderes partidários, os engenheiros e os dirigentes das fábricas. A esse respeito, consultar o item “A ‘*sovietskaia bourgeoisia*’”, no preâmbulo dessa tese.

³⁷³ Para o rebaixamento salarial e a precarização das condições de trabalho entre 1935 e 1937, ver, nesse capítulo, o item “3.2.2. O período dos Processos de Moscou (1936-1938)”.

³⁷⁴ De acordo com o historiador britânico Michael Haynes: “O esforço para industrializar a Rússia abriu novas oportunidades para as pessoas acharem ‘um lugar no topo’. Novas empresas precisavam de *managers*. Também os hospitais, escolas, universidades e institutos de pesquisa. O partido-Estado, expandindo-se, precisou de novas camadas de administradores seniores. Abaixo desses, camadas intermediárias de trabalhadores de colarinho branco, profissionais, médicos, professores, arquitetos tinham que ser preenchidas”. Cf. Michael HAYNES, *Russia: Class and Power, 1917-2000*, Londres, Bookmarks, 2002, pp. 143-144.

exclusivos para o alto escalão partidário³⁷⁵ e no aumento do setor de serviços para a *sovbur*.³⁷⁶

Em 11 de março de 1936, o regime promoveu uma reunião de trabalhadores da imprensa e da cultura objetivando estabelecer diretrizes para a publicidade na URSS. Deineka participou dessa reunião. A partir de então, diversos anúncios de perfumes, licores, vestidos, *ketchup* etc. foram veiculados nos órgãos oficiais.³⁷⁷

Desde dezembro de 1935, com a fundação do movimento stakhanovista,³⁷⁸ um pequeno setor do proletariado foi integrado ao mundo do consumo então nascente e pôde desfrutar de maiores salários, casas e até mesmo automóveis.³⁷⁹ De acordo com Sheila Fitzpatrick, alguns setores do proletariado caracterizaram com ironia tal período, chamando-o de período da “segunda NEP”.³⁸⁰

Nesse contexto, o regime passou a difundir formas de lazer consoantes ao aburguesamento das camadas dominantes. Após 1935, o governo promoveu a

³⁷⁵ Conforme descreveu Sheila Fitzpatrick (Universidade de Sidney), as políticas segregacionistas impostas pelo regime incluíram a inauguração de lojas, restaurantes, cafés e farmácias exclusivas para a *sovbur*. Para a descrição de tais medidas, consultar S. FITZPATRICK, *Everyday Stalinism...*: op. cit., p. 97 e segs.

³⁷⁶ Numerosos relatos de época mostram que a partir de 1935 ocorreu um aumento substancial da camada de trabalhadores que realizavam serviços para a *sovbur*. Assim, entre 1935 e 1939, a classe dominante na URSS dispôs de choferes, babás, cozinheiras e empregadas domésticas. Numa carta anônima de 1936, endereçada ao soviete de Leningrado, encontra-se uma denúncia das condições brutais em que viviam as empregadas domésticas. O texto afirmava que a maioria delas “[...] não possuía uma cama, porque não havia lugar [na casa dos empregadores] para colocá-la. [As empregadas] tinham que dormir no banheiro, embaixo da mesa ou em cadeiras”. Posteriormente, uma série de charges, publicadas em 1939 na revista de humor *Crocodilo*, satirizou o uso das empregadas pela elite. Uma das charges, intitulada “Conselho Para as Jovens Donas-de-Casa”, recomendava que as donas-de-casa deveriam procurar empregadas domésticas nas fábricas têxteis, no setor da fiação. Outra charge ironizava o fato de os diretores de fábrica necessitarem dos seus empregados e choferes para poderem se atualizar sobre a vida da população pobre (sobre a qual eles não tinham nenhum conhecimento). Para a carta e as charges referidas, ver S. FITZPATRICK, *Everyday Stalinism...*, op. cit., p. 100.

³⁷⁷ Para o detalhamento da reunião que estabeleceu os parâmetros da publicidade na URSS, ver J. GRONOW, *Caviar with Champagne...*, op. cit., pp. 68-69.

³⁷⁸ A expressão “stakhanovista” foi utilizada, pela primeira vez, em 11 de setembro de 1935, no *Pravda*. Ela surgiu após reportagens que noticiavam o recorde de produção do mineiro Alexei Stakhanov (1906-1977) que, em 31 de agosto de 1935, com a sua brigada composta por mais sete mineiros, conseguiu extrair 102 toneladas de carvão de uma mina (14 vezes a sua cota diária). Assim, os trabalhadores stakhanovistas eram os trabalhadores que superavam as metas produtivas estipuladas pelos dirigentes das fábricas. Tais trabalhadores constituíram um novo estrato social, com privilégios materiais como altos salários, casas e até mesmo carros. Para uma análise detalhada do stakhanovismo, consultar o trabalho de L. SIEGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935-1941*, op. cit., pp. 288 e segs.

³⁷⁹ Em janeiro de 1936, por exemplo, o regime ordenou a distribuição de mais de mil prêmios a 900 trabalhadores *stakhanovistas*. Foram distribuídos a eles 50 automóveis, 25 motocicletas, 500 bicicletas, 150 fonógrafos, 200 rifles de caça e 150 carteiras. Para a descrição da distribuição de prêmios referida, assim como para outros casos em que o regime presenteou os *stakhanovistas*, ver L. SIEGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR*, op. cit., pp. 228-229.

³⁸⁰ Cf. S. FITZPATRICK, *Everyday Stalinism...*, op. cit., p. 93. Para mais informações a respeito da NEP, consultar, no Preâmbulo, o item “O período da Nova Política Econômica (1921-1928)”.

profissionalização de grupos de teatro, orquestras, grupos de circo e balés, assim como organizou eventos e festivais que difundissem montagens das obras de Shakespeare e de outros clássicos da literatura russa e europeia, como Bizet, Pushkin e Gógol.³⁸¹

3.3.2. Imagens do consumo

3.3.2.1. EUA – Itália

Assim como Mikoian, diversas figuras ligadas ao campo artístico foram enviadas ao exterior. O então diretor da empresa estatal de cinema Soivzkinó, Boris Chumiátski (1886-1938) foi aos EUA em 1935 para examinar as engrenagens da indústria de entretenimento de Hollywood. O pressuposto da expedição liderada por ele era o de que o modelo fornecido pelo cinema estadunidense seria ideal para o realismo socialista — por oferecer narrativas palatáveis ao grande público na forma de espetáculos alegres, cujos protagonistas eram heróis aos quais era reservado um *happy ending*.

No mesmo ano, Aleksandr Deineka e Óssip Beskin foram enviados aos EUA e à Itália.³⁸² Nos EUA, Deineka esboçou cenas do modo de vida feminino na Filadélfia. Na Itália, ele pintou guaches do Foro Mussolini, um centro desportivo feito a mando do governo fascista, em 1928. O caráter monumental desse centro foi referido por Deineka nas suas anotações de viagem, publicadas na URSS em 1935, como uma qualidade a ser reproduzida pela pintura e pela arquitetura russas.³⁸³

³⁸¹ Para o processo de profissionalização de grupos de teatro, balés e grupos de circo na segunda metade dos anos 30 na URSS, assim como para o aumento das atividades culturais públicas nesses anos, ver L. SIELGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity...*, op. cit., pp. 233-234. Como exemplos importantes de festividades públicas promovidas pelo regime, pode-se mencionar a organização de um carnaval, em 11 de julho de 1935, no Parque de Cultura e Lazer Gorki, em Moscou, e a organização do Jubileu de Púshkin, realizado em 11 de fevereiro de 1937. Para a organização do carnaval moscovita entre 1935 e 1937, ver Rosalinde SARTORTI, “Stalinism and Carnival: Organisation and Aesthetics of Political Holidays”, in Hans GUNTHER (org.), *The Culture of the Stalin Period*, Nova York, Palgrave Maxmillien, 1990, p. 42. Para o relato detalhado das preparações efetuadas pela Academia Científica de Moscou do Jubileu de Pushkin, entre 1936 e 1937, ver K. SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, op. cit., pp. 119-120.

³⁸² A viagem de Deineka e de Beskin aos EUA, em 1935, tinha como objetivo a montagem de uma exposição de arte soviética na Filadélfia. Para a descrição dessa expedição e da exposição artística realizada, consultar Christina KIAER, “Modern soviet art meets America, 1935”, in M. B. RASMUSSEM, & J. WAMBERG (orgs.), *Totalitarian Art and Modernity*, Arhus, Århus University Press, pp. 241-282.

³⁸³ A pintura de Deineka do Foro Mussolini foi apenas um dos exemplos da apropriação operada por pintores da URSS da arte fascista. Para a dinâmica de intercâmbio entre a produção artística na URSS e na Itália fascista, ver a tese de C. F. FIGUEIREDO, *Fotografia: Entre o Fato e a Farsa (URSS-Itália, 1922-1938)*, tese de doutorado, orient. L. R. Martins, PPGAV-ECA-USP, São Paulo, 2018. Para mais exemplos das apropriações, na pintura da URSS, da arte fascista italiana, ver Cécile PICHON-BONIN, “Les références italiennes dans la peinture soviétique des années 1930: L’œuvre d’Alexandre Deineka”, in Marie-Christine

De certa maneira, tais expedições aceleraram os processos em curso na URSS desde o início dos anos 1930, com a elaboração dos influxos estadunidenses e fascistas na vida cultural da URSS. É possível constatar, por exemplo, que após a viagem de Chumiátski a Hollywood, o cinema soviético passou a produzir mais musicais — cujas coreografias eram inspiradas no trabalho do coreógrafo estadunidense Busby Berkeley (1895-1976).³⁸⁴

No mesmo sentido, a reforma urbana de Moscou, iniciada em 1935, foi baseada numa espécie de monumentalidade que “mesclou” elementos da arquitetura moderna com uma espécie de “revivalismo” neoclássico, trabalhado também pela arte fascista.³⁸⁵ Verifica-se a influência “neoclássica” também na iconografia elaborada pelos artistas para decorar as estações do metrô.

Nos mosaicos produzidos por Deineka entre 1936 e 1938 para a estação de metrô Maiakóvskaja, por exemplo, a apologia do corpo atlético ecoa aquela das estátuas do Foro Mussolini (ver, adiante, a *Fig. C43*). Em tais mosaicos, Deineka figurou desportistas e paraquedistas, além de numerosas cenas de aviões voando. Todas as figuras foram retratadas em contra-plongée, de modo que os corpos representados adquirem uma dimensão heroica e imponente (ver, por exemplo, a *Fig. C38*).

AUTANT-MATHIEU (org.), *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2014, pp. 187-200.

³⁸⁴ Para a expedição liderada por Chumiátski a Hollywood, ver Richard TAYLOR, “Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 1930s: Ideology as Mass Entertainment”, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1986. Para o impacto de Hollywood na produção fílmica da URSS dos anos 1930 e a influência de Busby Berkeley nos musicais *Circus* (1936) e *Volga-Volga* (1938), de Grigori Aleksandrov (1903-1983), ver Owen HATHERLEY, *The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*, Londres, Pluto Press, 2016, pp. 141-172; e Susan BUCK-MORSS, *Mundo de Sonho e Catástrofe*, trad. Ana Luiza Andrade et al, Florianópolis, Editora da UFSC, 2018, pp. 197-238.

³⁸⁵ Em 1935, quando a reforma de Moscou começou, o Plano Geral para a Reconstrução de Moscou determinava que a reforma urbana deveria preservar a cidade histórica e, ao mesmo tempo, modernizá-la. Tal plano previa, por exemplo, a construção do Palácio dos Soviéticos (um prédio monumental e moderno, destinado a funcionar como uma das sedes do governo) na mesma rua central em que existiam os prédios neoclássicos do Museu das Artes Plásticas (renomeado como Museu Púchkin, em 1937) e a Casa Pachkov (mansão erguida em 1784 pelo aristocrata Piótr Pachkov). Contudo, cabe notar que, mesmo se tomados isoladamente, os projetos de construção para a nova Moscou também apresentavam esse amálgama. Como exemplo, pode-se mencionar o projeto do Palácio dos Soviéticos que ficou a cargo de Boris Iofán, Vladímír Chtchuko (1878-1939) e Vladímír Gelfreikh (1885-1967), arquitetos oriundos do círculo neoclássico de Leningrado. A base da construção seria, conforme o plano traçado pelos arquitetos “neoclássicos”, uma estrutura cúbica maciça que sustentaria uma gigantesca estrutura cilíndrica projetada por Iofán, em cujo topo existiria uma estátua nomeada “Proletário Liberto” (substituída no projeto, em 1934, por uma estátua de Lênin). O caráter ambíguo do projeto, cuja realização foi adiada e nunca retomada, sintetizava, de certa forma, um modo de relação acrítica com o passado que se tornou hegemônico no correr dos anos 1930. Assim, à grandiosidade do prédio e ao seu caráter moderno e triunfante somava-se a arquitetura neoclássica.



Fig. C38: Aleksandr Deineka, Mosaicos para a estação de metrô Maiakóvskaja, Moscou, 1936-1938

Deineka escreveu sobre tais mosaicos em 1938, afirmando que tais imagens serviam para “preparar [os trabalhadores] para o trabalho” ao inspirar confiança e alegria na “construção do socialismo”.³⁸⁶ Assim, o uso dessa gramática “neoclássica”, articulada aos signos da modernização e ao elogio da potência produtiva dos corpos dos desportistas foi pensada pelo artista como uma forma de arregimentação da força de trabalho.

Além disso, é possível constatar as similaridades entre a arquitetura e o urbanismo desenvolvidos nos EUA no decênio de 1930 e a arquitetura e o urbanismo da URSS do mesmo período. Conforme argumentou Susan Buck-Morss:

“[...] a marca registrada da arquitetura urbana stalinista, a torre alta com base maciça [...], carrega uma notável afinidade estilística com um edifício que simboliza a própria antítese de um Estado operário, o lendário e luxuoso *Waldorf-Astoria Hotel*, construído em Nova York em 1931. Sob Stálin, não apenas hotéis, mas prédios do governo e a Universidade de Moscou foram construídos nesse estilo (cujas torre central [...] ecoa a forma do *Empire State Building*).³⁸⁷

³⁸⁶ Apud Andrew JENKS, “A Metro on the Mount: The Underground as a Church of Soviet Civilization”, in *Technology and Culture*, vol. 41, no. 4, p. 697.

³⁸⁷ “[...] the hallmark of Stalinist urban architecture, the high-rise tower with massive base [...] bears a remarkable stylistic affinity to a building that symbolizes the very antithesis of a workers' state, the legendarily luxurious *Waldorf-Astoria Hotel* built in New York in 1931. Under Stalin, not only hotels but government buildings and the Moscow University were built in this style (the central spire of which, [...]) echoes the form of the *Empire State Building*”. Cf. S. BUCK-MORSS, “The City as Dreamworld and Catastrophe”, in *October*, vol. 73, 1995, p. 20. De acordo com Charles Bettelheim, “[...] o gosto [da ‘nova classe dominante’] pela arquitetura ‘grandiosa’ [e] pelo gigantismo arquitetônico” expressava a necessidade dessa classe em colocar “[...] a máxima distância entre os novos governantes e o ‘povo comum’”. Cf. C.

Da mesma forma, os processos de urbanização na URSS tiveram como base as reformas urbanas das cidades industriais estadunidenses, baseadas num modo de organização espacial “[...] à prova de rebeliões”.³⁸⁸

3.3.2.2. *Espetáculo e abundância*

Os influxos da propaganda estadunidense e o desenvolvimento da indústria de bens de consumo na URSS moldaram o campo das artes visuais a partir de 1935. Assim, sob o comando dos artistas ligados ao alto escalão, diversos pintores foram postos para fazer a cenografia dos espetáculos encomendados pelo regime e ilustrar cartazes de propaganda de festividades públicas e de mercadorias em circulação na URSS. Além disso, vários artistas dedicaram-se a pintar cenas em que representaram o lazer e o consumo na URSS. Na exposição *A Indústria do Socialismo*, por exemplo, foram expostos 62 quadros dedicados a tais temáticas.³⁸⁹

Deineka — que desde 1932, já era louvado pelos jornalistas do regime por conta de suas representações de corpos femininos vigorosos —,³⁹⁰ protagonizou esse processo, elaborando cenas de lazer e de consumo que pareciam derivar dos esboços que ele fez nos EUA das mulheres estadunidenses.

BETTELHEIM, “Préface”, in Anatole KOPP, *L’Architecture de la Période Stalinienne*, Paris, Ecole Des Beaux Arts, 1996.

³⁸⁸ Conforme argumentou Kate Brown, em sua pesquisa sobre o impacto do urbanismo estadunidense na URSS: “[...] apesar do fato de que ambos, os Estados Unidos e a União Soviética, foram fundados em revoluções e cresceram mediante rápida urbanização, líderes de ambos os países suspeitavam da qualidade espontânea e revolucionária do espaço urbano e trabalharam para destruí-la. Com linhas retas e a força da retícula urbana, líderes soviéticos e americanos planejaram novas “cidades-jardim” atravessadas por largas avenidas à prova de rebeliões [...]. Como resultado, as expansões do poder corporativo norte-americano e do poder do partido-Estado soviético entalharam um conservadorismo antirrevolucionário nos espaços urbanos do século XX”. Cf. Kate BROWN, “Gridded Lives: Why Kazakhstan and Montana are Nearly the Same Place”, in *The American Historical Review*, vol. 106, no. 1, 2001, pp. 46-47.

³⁸⁹ Na exibição *A Indústria do Socialismo*, as obras dedicadas ao consumo e ao lazer foram expostas separadamente, numa sala intitulada “A vida se tornou melhor”. A lista das obras expostas nessa sala encontra-se em *Industriia Sotsializma (Indústria do Socialismo – catálogo da exposição)*, Editora Estatal, Moscou, 1939, pp. 115-118.

³⁹⁰ Para os elogios da imprensa ao modo como Deineka representava os corpos femininos, ver, no segundo capítulo da tese, o item “2.3.2.1. A celebração dos retratos”.

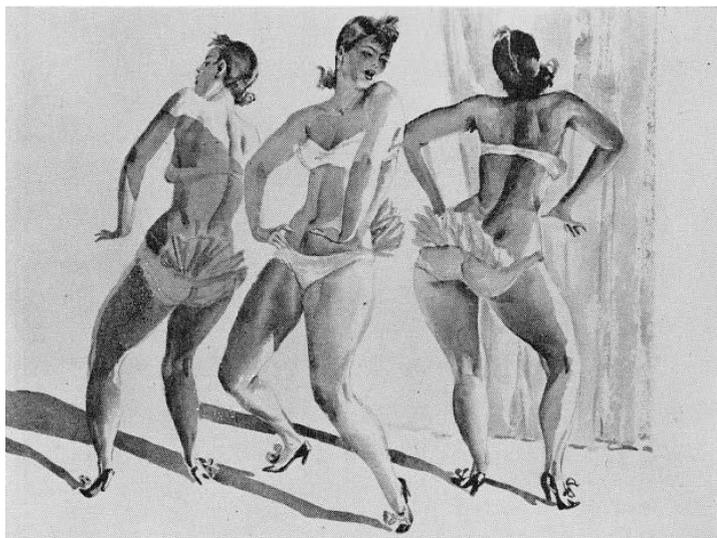


Fig. C39: A. Deineka, *Sem Título*, 1934-1935, grafite sobre papel, Galeria Aleksandr Deineka, Kursk



Fig. C40: A. Deineka, *Nu*, 1936, óleo sobre tela, 104 x 160,8 cm, Galeria Aleksandr Deineka, Kursk

Em *Nu* (Fig. C40), por exemplo, ele retratou uma mulher nua, de costas para o observador e deitada num sofá. Assim como nas cenas de dançarinas esboçadas por ele nos EUA (Fig. C39), Deineka pintou a mulher de *Nu* como se ela fosse um artigo de consumo à disposição do observador. Como se percebe pela vista da janela, o cenário em que a personagem se situa localiza-se num prédio alto, que funciona como um signo da modernização da URSS.

Já em *Na Reunião das Mulheres* (Fig C42), exposta na mostra *A Indústria do Socialismo*, Deineka figurou diversas personagens trajando vestidos longos, semelhantes aos esboçados por ele em seu caderno de viagem aos EUA (como, por exemplo, na Fig C41).³⁹¹



Fig. C41: A. Deineka, *Sem Título*, 1934-1935, grafite sobre papel, Galeria Aleksandr Deineka, Kursk

³⁹¹ De acordo com Susan Reid, uma revista russa, em 1939, publicou a crítica de uma “mulher trabalhadora” ao quadro *Na Reunião das Mulheres* (Fig. C43), de Deineka. A trabalhadora ironizou a obra: “Isto é um encontro de mulheres ou um ateliê de moda feminina?”. *Apud* S. E. REID, “All Stalin's Women...”, *op. cit.*, p. 152.



Fig. C42: A. Deineka, *Na Reunião das Mulheres*, 1937, 170 × 265 cm, óleo sobre tela, Museu Russo, São Petersburgo

Num quadro de 1937 (*Fig. C44*), Deineka pintou um grupo de stakhanovistas trajando roupas de veraneio, num clichê da “alta cultura” e do tempo livre atribuído pelo regime a eles. O quadro evoca, na verticalidade das personagens, as guaches feitas por Deineka ao visitar o Foro Mussolini, em 1934 (ver, por exemplo, a *Fig. C43*), mostrando inclusive ao fundo, encimando a composição, um vulto estatuário cujo duplo ou equivalente aparece em primeiro plano na composição da guache do Foro Mussolini.



Fig. C43: A. Deineka, *Foro Mussolini*, 1935, aquarela e guache sobre papel, 37,3 x 54,5 cm, Museu Russo, São Petersburgo



Fig. C44: A. Deineka, *Stakhanovistas*, 1937, óleo sobre tela, 126 x 200 cm, Galeria de Arte Perm, Perm

Stakhanovistas foi repintado por Deineka na forma de um mural, exibido com destaque no Pavilhão Soviético da Feira Mundial de Paris.³⁹² Na obra, vê-se que a propaganda do regime difundia a imagem dos stakhanovistas não apenas como “heróis do trabalho”, mas, também, como uma camada social dotada de erudição (*kulturnost*) e voltada para o consumo e o lazer.³⁹³

Assim como Deineka, Iúri Pímenov e Ólga Iákovskaia (1900-1998) dedicaram-se a figurar cenas em que representaram o cosmopolitismo e o consumo. *Na Loja* (Fig. C45), de Pímenov, e *Mestres Confeiteiros* (Fig. C46), de Iákovskaia, foram obras encomendadas por Mikoiań para compor a exposição *A Indústria Alimentícia*, sediada no Parque Górkı em 1939. No mesmo ano, *Na Loja* foi enviado para a exibição *A Indústria do Socialismo*, onde estavam expostos *Nova Moscou* (Fig. C47), de Pímenov, e *No Camarote do Teatro Bolshoi* (Fig. C48), de Iákovskaia. Conforme comprovam os textos publicados pela imprensa no período, tais quadros foram celebrados pelo regime como obras-primas.

³⁹² Não existem registros visuais sobre o mural que Deineka pintou para o Pavilhão Soviético em Paris. Sabe-se que, em 15 de junho de 1938, ele foi premiado pelo governo da URSS por conta desse mural. Para mais informações, consultar Manuel Fontán del JUNCO (org.), *Aleksandr Deineka (1899-1969): an avant-garde for the proletariat*, Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 20.

³⁹³ O processo de representação visual dos stakhanovistas foi acompanhado da publicação de diversas autobiografias de stakhanovistas e de relatos supostamente jornalísticos sobre o modo de vida desse novo grupo. O escritor Panteleimon Románov (1884-1938), por exemplo, ao visitar o Donbass, em 1936, descreveu os stakhanovistas como pessoas que, além de desempenhar o melhor trabalho nas minas, nos momentos de folga discutiam Tolstói e Homero. O relato de Románov encontra-se em L. SIEGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity...*, op. cit., p. 210. Já o escritor G. Friedrich relatou, numa biografia que ele escreveu em 1936 sobre a stakhanovista Dússia Vinográdova, que ela, após mostrar-lhe um guarda-roupa cheio de vestidos novos, afirmou: “Como você vê, eu compro tudo o que eu quero, eu tenho agora a possibilidade de satisfazer todos os meus desejos”. *Apud* M. R. LUCAS, *De Taylor a Stakhanov...*, op. cit., p. 212. Além dessas autobiografias, os jornais estimulavam os relatos dos stakhanovistas sobre o uso do tempo livre. Em 1936, o jornal *Magnitogorski Rabótchi* publicou relatos de 70 stakhanovistas sobre o que eles fariam no feriado do Dia do Trabalho: 17 pretendiam ir ao teatro, cinema ou circo; 25 estudar ou se engajar em “atividades públicas variadas”; e a maioria, ler jornais ou livros. Os relatos podem ser consultados em L. SIEGELBAUM, *Stakhanovism and the Politics of Productivity...*, op. cit., p. 235.



Fig. C45: Iúri Pímenov, *Na Loja*, 1938, óleo sobre tela, 50 x 90 cm, Museu de Arte Regional de Lugansk, Lugansk



Fig. C46: Ólga Iákovskaia, *Mestres Confeiteiros*, c.1938, óleo sobre tela, 129,5 x 169,5 cm



Fig. C47: I. Pimenov, *Nova Moscou*, 1937, óleo sobre tela, 147 × 171 cm, Galeria Tretiakov, Moscou



Fig. C48: O. Iákovskaia, *No Camarote do Teatro Bolshoi*, 1937, óleo sobre tela

Os guias da exposição *A Indústria do Socialismo*, por exemplo, foram instruídos a destacar em *Na Loja* (Fig. C45) e em *Nova Moscou* (Fig. C47), de Pimenov, a representação da “nova mulher soviética” e o “rejuvenescimento e o progresso” de Moscou.³⁹⁴

Óssip Beskin louvou as “qualidades pictóricas” de *Mestres Confeiteiros* (Fig. C49) num texto publicado em 1939, após a abertura da exposição *A Indústria Alimentícia*.³⁹⁵ No mesmo ano, Iákovskaia foi premiada pelo governo pelo quadro *No Camarote do Teatro Bolshoi* (Fig. C48) e a suposta influência de Renoir em sua pintura foi elogiada pelos veículos oficiais de imprensa. De acordo com o jornalista A. Devichev, Iákovskaia, além de caracterizar corretamente a nova audiência [dos espetáculos] na URSS, primava pela ênfase no caráter pictórico da imagem, pelo uso dos dispositivos “impressionistas” e pelo modo atrativo com que ela estruturou a imagem com base em sutis relações tonais.³⁹⁶

3.3.3. Uma linguagem pró-capitalista

3.3.3.1. A indução do fetichismo

De acordo com Susan Reid, a importância da “cultura pictórica” (*zhivopísnaia kultura*) para o desenvolvimento do realismo socialista foi enfatizada em todos os textos publicados em 1939 na URSS sobre a exposição *A Indústria do Socialismo*. Na imprensa, tal “cultura pictórica” apareceu sob diversos rótulos genéricos e indeterminados, como “impressionista”, “pós-impressionista” e “cézannista”. Na exposição, inclusive, os monitores eram instruídos a enfatizar, para o público, o vigor das pinceladas nos quadros.³⁹⁷

Após a abertura dessa exposição, o regime mobilizou esforços para que os pintores estudassem as obras dos impressionistas. Em 1939, por exemplo, uma exposição de obras impressionistas foi organizada no Museu Estatal de Arte Moderna Ocidental, em Moscou,

³⁹⁴ A respeito das instruções dadas aos guias na exposição *A Indústria do Socialismo*, ver S. REID, “All Stalin's Women...”, op. cit., p. 137.

³⁹⁵ Para o texto de Beskin sobre Iakovskaia, ver S. REID, “Socialist Realism in the Stalinist Terror...”, op. cit., p. 175.

³⁹⁶ Para a crítica de Devichev, ver S. REID, “Socialist Realism in the Stalinist Terror...”, op. cit., p. 174.

³⁹⁷ Sobre a recepção crítica da exposição *A Indústria do Socialismo* e as instruções dadas aos guias, consultar S. REID, “Socialist Realism in the Stalinist Terror...”, op. cit., p. 176.

sendo amplamente noticiada pelo jornal *Tvortchestvo*. Em abril de 1940, uma conferência sobre “cultura pictórica” foi realizada pela MOSSKh – definindo que a instituição iria priorizar o financiamento de obras em que se pudesse notar a “expressividade das pinceladas”.³⁹⁸

A fetichização da fatura pictórica, promovida pelo regime a partir de então, norteou parte substancial das artes visuais na URSS até, pelo menos, 1950. Assim, o tipo de fatura que foi desenvolvido por Pímenov e Iákovskaia na segunda metade dos anos 1930 — antes repudiado pelo regime como indício da degenerescência da “arte moderna” burguesa (conforme se afirmou na exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*, em 1933) — foi tomado como modelo e passou a ser incorporado como parte do realismo socialista.

Tais imagens alimentaram não apenas a cultura hedonista em formação na *sovbur*, mas também a ideia de ascensão social difundida pelo governo via o movimento stakhanovista. Em linhas gerais, pode-se notar que as obras de Pímenov e Iákovskaia procuravam divulgar como universais os privilégios de que dispunha a *sovbur* e os trabalhadores alçados ao título de stakhanovistas.³⁹⁹ É possível perceber que parte dessa estratégia de divulgação passava pela construção de cenas em que o espectador era implicado projetivamente no mundo do consumo retratado.

Em *Nova Moscou*, por exemplo, o observador do quadro encontra-se posicionado no banco de trás do carro dirigido pela protagonista – podendo fruir, junto com ela, do

³⁹⁸ A respeito da exposição impressionista em Moscou e da conferência na MOSSKh, ver S. REID, “Socialist Realism in the Stalinist Terror...”, op. cit., p. 178.

³⁹⁹ Apesar da propaganda do governo e do fetichismo difundido pelas Uniões de Artistas a respeito da fatura pictórica “impressionista” ou “pós-impressionista”, é preciso destacar que as obras de Deineka, Pimenov e Iakovskaia não tinham nada em comum com as obras de pintores oriundos da vertente crítica do realismo francês, como Manet, Degas ou Cézanne. Com efeito, as obras desses pintores podem ser pensadas como antitéticas às dos pintores do realismo socialista. Se em *Nu* (Fig. C40), por exemplo, Deineka pintou uma mulher de costas e à disposição do espectador, numa obra que funciona como uma espécie de superfície projetiva para os desejos da *sovbur*, em *Olympia* (1863), Manet figurou uma prostituta que confronta o observador do quadro, expondo o mundo das mercadorias e da negociação da força de trabalho em jogo na Paris do século XIX. Analogamente, se Iakovskaia representou, em *Mestres Confeiteiros* (Fig. C46), a suposta abundância de mercadorias e a alegria dos confeiteiros, já em *Um Bar no Foliés-Bergère* (1882), Manet representou a exaustão e a desolação da atendente, reduzida à força de trabalho abstrata. Além disso, é possível apontar que, nas obras de Manet e Cézanne, por exemplo, a seriação das pinceladas, as súbitas mudanças tonais e a fragmentação das imagens constituíam uma resposta anti-fetichista ao regime de trabalho industrial, instaurado na França após o massacre da Comuna de Paris (1871). Já nos pintores do realismo socialista, a “cultura pictórica” estava voltada para a indução do fetichismo e para a propaganda do suposto bem-estar na URSS. Para uma leitura materialista detalhada das obras de Manet, Degas e Cézanne, consultar Timothy J. CLARK, *Modernismos: Ensaio Sobre Política, História e Teoria da Arte*, São Paulo, Cosac Naify, 2007; Richard SHIFF, *Cézanne and the End of Impressionism: a Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

dinamismo da avenida Dzerjinski, expresso por meio de manchas indeterminadas e do ritmo vertical e seriado das pinceladas.⁴⁰⁰ Já em *Mestres Confeiteiros*, a trabalhadora que carrega duas bandejas olha, sorridente, para o espectador do quadro, que vê diante de si um balcão repleto de bolos coloridos.

A ênfase dessa iconografia no consumo e no lazer, aliada à promoção de festividades públicas, caracterizou parte importante da cultura oficial dos Processos de Moscou – quando, efetivamente, setores do proletariado encontravam-se ameaçados pela miséria ou pela iminência de ser presos. Além disso, essa cultura oficial foi produzida em grande medida por artistas que, sob a tutela dos artistas do alto escalão, foram enquadrados em formas despóticas de trabalho, análogas às vigentes nos chãos de fábrica e nos campos de trabalhos forçados.

Em diversas passagens de *O Mestre e Margarida*, Bulgákov satirizou a cultura do consumo então vigente e o ambiente de ostentação e luxo em que viviam os escritores ligados ao regime. Em um dos trechos do livro, por exemplo, Bulgákov descreveu o Griboiêdov, um restaurante exclusivo para escritores, como um lugar em que “não deixavam entrar o primeiro que passasse pela rua”. Nesse trecho, o escritor listou, em pormenores, o menu de tal restaurante, onde se servia, ao som de jazz, “esturjão, numa panela prateada, esturjão em postas, coberto com caudas de lagostim e caviar fresco”, assim como “ovos *cocotte* com purê de champignon em potinhos” e “codornizes à genovesa”, dentre outros pratos da alta gastronomia.⁴⁰¹

3.3.3.2. Produção/consumo

Em retrospecto, é possível situar a cultura do consumo que se desenvolveu durante os Processos de Moscou como uma espécie de polo avançado do processo de “acumulação capitalista primitiva” (conforme os termos de Saprónov, em 1931) da URSS.⁴⁰² Dessa perspectiva, é possível afirmar que, nesse período, os grandes centros urbanos, como Moscou, estavam se estruturando com base numa cisão radical entre a

⁴⁰⁰ Para a análise da figura da motorista do quadro *Nova Moscou* (1937) como uma personificação do ponto focal da nova percepção da cidade, ver K. SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, op. cit., p. 39.

⁴⁰¹ Cf. M. BULGÁKOV, *O Mestre e Margarida*, op. cit., pp. 65-66.

⁴⁰² *Apud* Yurii COLOMBO, *Saprónov and the Russian Revolution*, op. cit.. Para a argumentação de Saprónov a respeito da “acumulação capitalista primitiva” na URSS ver, nesse capítulo, o item “3.1.1. A burla, a violência e a hipocrisia”.

produção e o consumo – identificada em 1925 por Boris Arvátov como uma cisão típica das sociedades capitalistas.⁴⁰³ Assim, a arte oficial cumpriu, durante os Processos de Moscou, a função de um “narcótico”, criando uma “[...] vida distinta, paralela à vida real” – tal como teorizou Serguei Tretiakov em 1923, a respeito da arte burguesa.⁴⁰⁴

Na URSS, essa espécie de indução organizada do fetichismo expressava a nova lógica de acumulação de capital que também vigorava nos EUA pós-1929 – uma lógica baseada no incentivo publicitário ao consumo.⁴⁰⁵ Nesse sentido, o desenvolvimento dessa cultura na URSS era já a expressão de que a Rússia deixara, em termos econômicos, o seu papel de país periférico e dependente e tornara-se um país central – em 1938, a URSS configurava-se como a segunda potência industrial do mundo, perdendo apenas para os EUA.⁴⁰⁶

Conforme se argumentou no decorrer da tese, tal processo de industrialização acelerada foi levado a cabo por meio da elevação contínua da taxa de exploração do trabalho e da coerção sistemática. De acordo com o renomado historiador e militante socialista Neil Davidson (1957-2020), o resultado desse processo foi o “[...] primeiro

⁴⁰³ Em “A Vida Cotidiana e a Cultura do Objeto” (1925), Arvátov escreveu: “[...] o conceito de ‘cotidiano’ formou-se em oposição ao conceito de ‘trabalho’, tal qual o conceito de ‘consumo’, que se formou em oposição ao de ‘produção’ [...]. Tais divisões foram possíveis apenas na base da diferenciação social e técnica que caracterizou o sistema capitalista. [...] A propriedade privada dos meios de produção deu origem ao modo de vida privado, doméstico. Tal processo leva ao estabelecimento das diferenças de classe, mas também leva ao máximo isolamento do sistema de produção (que é como uma ‘máquina coletiva’) com relação ao sistema do consumo (que é um sistema de apropriação individual)”. Cf. Boris ARVATOV, “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)”, trad. Christina Kiaer, in *October*, no. 81, Cambridge, MIT Press, 1997, pp. 121-122.

⁴⁰⁴ “Nas condições da sociedade burguesa, estes dois aspectos [a criação da obra de arte e a sua fruição] foram distribuídos entre dois grupos distintos. O grupo daqueles que fruem consiste em um grupo passivo, que dedica a maior parte de suas vidas a um trabalho indesejado e sem sentido. Tal grupo se esforça por preencher seus momentos de lazer com uma atividade que ofereça algum prazer e interesse, e que eleve seus espíritos com o mínimo dispêndio de energia. As pessoas procuram algum lugar para onde possam escapar da monotonia do dia a dia, e pintores, poetas, músicos e atores vêm em seu resgate. [...] A arte] é um narcótico que cria na mente humana uma vida distinta, paralela à vida real”. Cf. Sergei TRETIAKOV, “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)”, in *October*, no. 118, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 15.

⁴⁰⁵ Após a crise de 1929, as grandes corporações estadunidenses investiram na criação de departamentos de *marketing* e de relações públicas, objetivando a criação de estratégias de publicidade que associassem as mercadorias a signos de poder e *status*. Para o impacto dessas estratégias na elevação do consumo no país e para o processo de formação dos departamentos de relações públicas e *marketing* nos EUA, consultar Dany-Robert DUFOUR, *A Cidade Perversa: Liberalismo e Pornografia*, trad. Clóvis Marques, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013, pp. 179-181.

⁴⁰⁶ De acordo com o economista trotskista Ernest Mandel, em 1938 a URSS era responsável por 17,6% da produção manufatureira mundial, perdendo apenas para os EUA, com 28,7%. Em terceiro lugar constava a Alemanha, com 13,2% e, em quarto lugar, a Grã-Bretanha, com 9,2%. Tais dados podem ser consultados em Ernest MANDEL, *Sur la Seconde Guerre Mondiale: Une Interprétation Marxiste*, Paris, La Brèche, 2019, p. 45.

exemplo do capitalismo de Estado integrado que, após a Segunda Guerra Mundial, se tornaria a forma típica de desenvolvimento no Sul global”.⁴⁰⁷

Na URSS, tal processo só foi possível por conta do massacre pelo regime dos movimentos de oposição – dos quais participaram, direta ou indiretamente, os artistas do grupo LEF (1923-1928), do grupo Outubro (1928-1932) e do grupo Realismo Pictórico Plástico (1929-1934), além de Maliévitch, Aleksandr Drevin e Nikritin. Com efeito, diversos desses artistas foram presos e fuzilados durante os Processos de Moscou.

Em 26 de julho de 1937, Tretiakóv foi preso e sentenciado à morte, considerado como um espião japonês. Em 26 de setembro de 1937, Ermoláieva foi fuzilada em um campo de trabalhos forçados no Cazaquistão. Em 1938, Drevin foi preso e fuzilado em Butovo por “atividades antissoviéticas”. Em 20 de junho de 1939, Meierhold foi preso e, um ano depois, foi fuzilado, acusado de ser um espião a serviço da Inglaterra e do Japão. Em janeiro de 1940, Isaac Bábel foi fuzilado, acusado de pertencer a grupos “trotskistas”.

*

⁴⁰⁷ Cf. Neil DAVIDSON, *Desenvolvimento Desigual e Combinado: Modernidade, Modernismo e Revolução Permanente*, org. Luiz Renato Martins, São Paulo, Editora Unifesp, 2020, p. 116.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constelação

A presente tese abordou a pintura de oposição ao regime na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS entre 1928 e 1935, período que abrangeu o processo da chamada coletivização das terras (1929-1932), a decretação do I e do II Plano Quinquenal (1929-1937) e a imposição do realismo socialista como estética oficial (em 1934). O interesse original da investigação era verificar se houve uma arte de resistência na URSS durante os anos 1930 – quando o governo já havia aniquilado os movimentos de oposição.⁴⁰⁸

O ponto de partida da pesquisa atual foi a descoberta de alguns retratos pintados por Kazimir Maliévitch entre 1928 e 1934. Eram obras em que o pintor representou figuras apáticas e camponeses sem rosto, em contraposição aos trabalhadores vigorosos representados pelos pintores da *Assotsiátsia Khudóchnikov Revoliútsi* – AKhR [Associação dos Artistas Revolucionários]. Num primeiro momento, a hipótese da pesquisa era a de que os retratos de Maliévitch foram elaborados como uma crítica à iconografia oficialista sobre o “novo homem soviético”, difundida nesse período por pintores como Aleksandr Deineka, Isaac Bródski e Aleksandr Guerássimov. Assim, a investigação tinha como objetivo mapear os quadros pintados por Maliévitch entre 1928 e 1934 e confrontá-los

⁴⁰⁸ A análise da perseguição movida pelo regime contra os movimentos oposicionistas entre 1918 e 1928 já havia sido objeto de uma pesquisa anterior, desenvolvida entre 2012 e 2014 na Universidade de São Paulo. Essa investigação concluiu que foram marcos importantes desse processo: a neutralização dos conselhos de trabalhadores (em 1918), a repressão ao levante de Krontadt e a liquidação da Oposição Operária (em 1921), o atrelamento do Proletkult ao Estado (em 1921), a repressão à Oposição de Esquerda (em 1925), a repressão à Oposição Unificada (em 1927) e a marginalização do grupo *Levi Front Iskusstv* – LEF [Frente de Esquerda das Artes] (em 1928). Para mais informações a respeito, ver T. M. VILLELA, *O Ocaso de Outubro: o Construtivismo Russo, a Oposição de Esquerda e a Reestruturação do Modo de Vida*, dissertação de mestrado, orient.: L. R. Martins, PPGAV, ECA, USP, São Paulo, 2014, 218 p.

com a iconografia oficial, desvelando o que poderia ser uma espécie de conflito a respeito da representação visual do “novo homem soviético” nos anos 1930.

Contudo, o processo investigativo mostrou que as obras de Maliévitch se inscreveram num conjunto maior de obras artísticas que, no mesmo período, também representaram figuras sem rosto ou apáticas – como os quadros pintados por Solomon Nikritin, Vera Ermoláieva, Aleksandr Drevin, Anna Lepórskaia, Eduard Krimmer, Vladímir Stiérligov, Nikolai Suiétin, Lev Iúdin e Konstantin Rojdiéstvenski.

Além disso, a pesquisa descobriu que tais artistas também abordaram outras temáticas. Entre 1930 e 1932, por exemplo, Drevin pintou paisagens sombrias, opostas às paisagens “solares” dos pintores do regime. Em 1933, Aleksandr Ródtchenko produziu um ensaio fotográfico sobre um campo de trabalhos forçados em que é possível ver a situação de penúria dos prisioneiros. Em 1934, Nikritin figurou uma corte soturna, em oposição às representações que então heroicizavam os juízes e festejavam condenações dos alegados “sabotadores”.

Com a descoberta dessa espécie de “constelação” de imagens, a investigação sobre a arte de esquerda na URSS dos anos 1930 ganhou profundidade. A pesquisa ampliou os seus objetivos – deixando de se concentrar apenas nas disputas a respeito da figuração do “novo homem soviético” para incorporar à investigação outros aspectos evocados nas obras visuais, como a situação dos camponeses e dos trabalhadores urbanos e o aumento da repressão política e da formação de uma rede de campos de trabalhos forçados.

Os camponeses sem rosto *versus* a apologia dos *kolkhozes*

Ao procurar circunscrever historicamente os quadros de camponeses sem rosto – pintados entre 1928 e 1932 por Maliévitch e os artistas do grupo Realismo Pictórico Plástico (composto por ex-alunos de Maliévitch, como Ermoláieva, Lepórskaia, Krimmer, Stiérligov e Suiétin) –, a pesquisa descobriu que eles foram produzidos num contexto em que os camponeses eram alvo de sucessivas investidas do regime.

Assim, a investigação reconstruiu os nexos históricos que permearam tal período – marcado pela falência da *Návaia Ekonomícheskaia Polítika* – NEP [Nova Política Econômica] (1921-1928), pela retomada das requisições forçadas de grãos dos

camponeses (entre 1927 e 1928)⁴⁰⁹ e pela política de formação de *kolkhozes* e destruição das aldeias camponesas (entre 1929 e 1932). A partir dos estudos de Charles Bettelheim, Robert Linhart e Lynne Viola, a pesquisa constatou que os camponeses reagiram a tais imposições por meio de boicotes às fazendas coletivas e insurreições contra o governo.

Nas cidades, os operários protestavam contra os processos de taylorização do trabalho e de imposição da ditadura de um diretor único nas fábricas.⁴¹⁰ Por meio dos documentos levantados nos trabalhos de Jeffrey Rossman e de Kevin Murphy, foi possível verificar que um setor substantivo dos operários fabris, além de se posicionar em defesa dos camponeses, combateu as medidas do regime com greves massivas e, inclusive, com barricadas nas ruas, como ocorreu em Vichuga, em abril de 1932.

Em diversos textos, tais operários caracterizavam a URSS como um “capitalismo de Estado” e os dirigentes do partido como parte da *sovietskaia bourgeoisia – sovbur* [burguesia soviética]. Em 1931, Timofei Saprónov definiu a destruição das aldeias camponesas na URSS e a formação dos *kolkhozes* como um processo de “acumulação capitalista primitiva”.⁴¹¹

A descoberta desse contexto impulsionou a análise dos quadros de Maliévitch, permitindo investigar o modo como as artes visuais responderam aos conflitos instaurados no campo. Assim, a pesquisa descobriu que os retratos de Maliévitch e seu

⁴⁰⁹ Conforme o Preâmbulo da tese discutiu, a política de confisco dos grãos cultivados pelos camponeses foi aplicada inicialmente pelo regime durante a guerra civil, entre 1918 e 1920, sob a justificativa de que, sem ela, não seria possível abastecer de suprimentos as áreas urbanas. Conforme apontou Robert Linhart, o confisco dos grãos imposto pelos bolcheviques em 1918 representou uma ruptura política do regime com o campesinato, transformando-o, de “[...] sujeito do movimento revolucionário de 1917 [...] em] objeto de uma política agrária decidida nas cidades [em 1918]”. Cf. Robert LINHART, *Lênin, os Camponeses, Taylor*, trad. Daniel Aarão Reis e Lúcia Aarão Reis, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, p. 43. Tal política foi suspensa pela NEP, em 1921, sendo substituída pela aplicação de um imposto em espécie aos camponeses e pela compra dos grãos por órgãos estatais e por empresas privadas. Em 1927, o regime acusou os camponeses de estar retendo os grãos e determinou o restabelecimento das requisições forçadas de cereais, as quais duraram até o final de 1928.

⁴¹⁰ A “subordinação sem reservas” dos trabalhadores a uma “única vontade” foi defendida por Lênin em abril de 1918, no artigo “As tarefas imediatas do poder soviético”. Em março do mesmo ano, o regime impôs esquemas tayloristas na organização do trabalho, cujo teor autoritário foi acentuado até 1928, mediante uma série de decretos que visavam restringir a autonomia dos operários e quebrar a capacidade de mobilização dos sindicatos. Em 1929, diante de um aumento no número de greves dos trabalhadores, o partido impôs a ditadura do “diretor único” no chão das fábricas. Para o artigo de Lênin, ver Vladimir LÊNIN, “As Tarefas Imediatas do Poder Soviético”, *Obras Escolhidas em Três Tomos*, vol. 2, Lisboa, Edições Avante!, 1978, pp. 557-587, disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/Lênin/1918/04/26.htm>. A respeito do processo de imposição do taylorismo na URSS e da decretação de um “diretor único” nos locais de trabalho, consultar Charles BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominados)*, trad. Henrique de Barros, Publicações Europa-América, s/d, p. 134.

⁴¹¹ Cf. Yurii COLOMBO, *Saprónov and the Russian Revolution*, disponível em <https://libcom.org/library/saprónov-russian-revolution-yurii-colombo>.

círculo foram pintados no mesmo momento em que a AKhR se dedicou a figurar, em quadros e cartazes, *kolkhozes* idílicos, em que os *kolkhozianos* eram apresentados como exemplos do “novo homem soviético”. Tais obras se alinhavam à retórica do governo, funcionando, nas cidades, como forma de propaganda da política agrária; e, entre os camponeses, como forma de arregimentação para o trabalho nas fazendas-coletivas.⁴¹²

Em contraposição, a pesquisa mostrou que os quadros de Maliévitch, Ermoláieva etc. recuperaram aspectos da cultura camponesa “pré-coletivização”, como a geometrização presente nos ícones ortodoxos e nos jogos de tabuleiro. Conforme a análise das obras demonstrou, predomina, nessas obras, a ênfase na fatura e a tensão entre abstração e figuração – numa operação que ecoava tanto procedimentos pictóricos suprematistas quanto formas críticas de representação das figuras humanas desenvolvidas no período final da NEP por pintores como Nikritin, Aleksandr Tychler e Serguei Lutchichkin.

Ao contextualizar tais quadros, a investigação pôde perceber que eles não aderiram, portanto, ao discurso da arte oficial, que opunha o “camponês atrasado” ao *kolkhoziano*. Assim, ao recuperar os elementos da cultura camponesa e enfatizar a fatura na produção das imagens, Maliévitch e o grupo Realismo Pictórico Plástico inscreveram suas obras numa disputa retórica em torno da representação visual dos camponeses e do processo de trabalho pictórico. Maliévitch foi punido por tal produção visual, sendo preso em 1930, por três meses.

O olhar apático e a violência *versus* a alegria do “novo homem soviético”

O próximo passo da investigação foi mapear as obras pintadas por Maliévitch, Ermoláieva etc. após 1932, quando eles deixaram de pintar os retratos de camponeses sem rosto. A pesquisa demonstrou que o fim desse ciclo de obras coincidiu com o período

⁴¹² Tendo como base a tese de doutorado de Clara de Freitas Figueiredo, a pesquisa descobriu que a produção visual da AKhR sobre as fazendas-coletivas teve como pano de fundo a reorganização das instituições culturais da URSS em moldes fascistas. Assim, tal produção foi demandada pelo regime por meio de instituições culturais recém-fundadas, e que funcionavam de modo rigidamente hierarquizado, como a *Glávnoie upravlenie po diélam khudójestvennoi literatur i iskusstva* – Glaviskusstvo [Administração Central da Literatura e das Artes], fundada em 1928, a *Vserossiskoie Kooperatívnoie Obiedinenie Khudójniki* – Vsekokhudozhnik [União Panrusa de Cooperativas de Artistas], fundada em 1929, e a *Moskóvski Óblastnoi Soiúz Soviétskikh Khudójnikov* – MOSSKh [União dos Artistas de Moscou], instituída em 1932. Para mais informações a respeito, ver Clara de Freitas FIGUEIREDO, *Fotografia: Entre o Fato e a Farsa (URSS-Itália, 1922-1938)*, tese de doutorado, orient. L. R. Martins, PPGAV-ECA-USP, São Paulo, 2018, pp. 1; 68; 108.

em que o regime massacrou as revoltas camponesas e operárias e proibiu a auto-organização artística, em abril de 1932.

A investigação mostrou que, após esse período, Vera Ermoláieva adotou outras estratégias pictóricas, abandonando a figuração geométrica e passando a representar, por meio de uma fatura centrada no empastamento da tinta e na explicitação das pinceladas, retratos de figuras indeterminadas e sem face. O decorrer do processo investigativo indicou que tais obras se assemelhavam àquelas pintadas, no mesmo contexto, por Drevin e Nikritin, em que eles formularam cenas de paisagens sombrias e personagens mutiladas – procurando, talvez, elaborar a derrota sofrida pelos movimentos camponeses e operários após a consecução da “coletivização das terras” e do I Plano Quinquenal.

Conforme a pesquisa demonstrou, Maliévitch adotou uma estratégia visual mais sutil, em que figurou trabalhadores apáticos e com o olhar apagado. O estudo das obras de Bettelheim, Rossman e Paresh Chattopadhyay permitiu à investigação situar tais quadros num contexto em que o regime, após ter êxito na formação dos *kolkhozes*, investiu na construção da indústria pesada na URSS, estimulando, para isso, a formação de “brigadas de choque” entre a juventude partidária e incentivando os trabalhadores a competir entre si por melhores resultados produtivos – numa campanha intitulada de “emulação socialista”.

O estudo a respeito desse contexto mostrou que o processo de industrialização acelerada na URSS foi realizado por meio da importação de tecnologia estadunidense⁴¹³ e da recomposição da força de trabalho fabril mediante a taylorização e a cooptação das classes trabalhadoras via consumo – estratégias também desenvolvidas durante o decênio de 1920 e 1930 em economias centrais do capitalismo, como Estados Unidos, Inglaterra e França.⁴¹⁴ Desse modo, assim como esses países, a URSS investiu no desenvolvimento

⁴¹³ A partir da obra de Susan Buck-Morss, a pesquisa descobriu que a Cia. Albert Kahn Ltda. foi o grupo que planejou, em 1928, a industrialização da URSS. Tal processo de importação tecnológica seguiu até, pelo menos, 1935, com a viagem do Comissário do Povo para o Comércio Externo, Anastas Mikoian, aos EUA. Para a descrição desses processos, ver Susan BUCK-MORSS, *Mundo de Sonho e Catástrofe*, trad. Ana Luiza Andrade et al., Florianópolis, Editora da UFSC, 2018, pp. 188-196.

⁴¹⁴ De acordo com Robert Linhart, o ápice das tentativas de racionalização do processo de trabalho industrial na Europa central e nos Estados Unidos desenvolveu-se entre 1925 e 1929, quando a resistência operária ao taylorismo foi esmagada e as lideranças industriais passaram a investir em formas de cooptação dos sindicatos por meio de incentivos individuais a lideranças sindicais. Como parte das estratégias de cooptação elaboradas pela burguesia europeia e estadunidense, pode-se mencionar o incentivo a pesquisas na área da psicologia e da psicotécnica que pudessem estimular as “ambições pessoais” dos trabalhadores em termos de consumo. Pode-se encontrar um histórico detalhado desses processos de imposição do taylorismo no período do entreguerras em Robert LINHART, “Taylorism Between the Two Wars: Some

de pesquisas em psicologia e psicotécnica que pudessem racionalizar e aumentar a produtividade dos processos de trabalho e a rentabilidade na alocação da mão de obra.⁴¹⁵

A investigação descobriu que, como parte da campanha pela “emulação socialista”, os artistas da AkhR passaram a produzir obras em que pintaram “recordistas de produtividade” como figuras jovens e vigorosas. Em contraposição, ao representar “recordistas de produtividade” mais velhos e em estado de esgotamento, Maliévitch se opunha à propaganda oficial, traduzindo, de certo modo, os conflitos que se processavam no chão das fábricas entre a juventude partidária e os operários da velha guarda. Além disso, o acesso a documentos produzidos entre 1929 e 1930 por psiconeurólogos e psicólogos que se opunham ao regime permitiu à pesquisa concluir que tais obras de Maliévitch estavam em consonância com as constatações desses setores a respeito da exaustão das camadas trabalhadoras.

No decorrer do processo investigativo, a pesquisa mostrou que outra parte da produção de Maliévitch, situada entre 1932 e 1934, foi dedicada a figurar a si, seus familiares e seus amigos em poses insólitas e a partir de estratégias visuais que faziam referência ao renascimento e ao barroco. Parte dessas obras foi exibida na mostra *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos (1933-1934)* – um evento dramático para os artistas de esquerda, em que as obras de Maliévitch, Drevin, Nikritin etc. foram exibidas para ser difamadas.⁴¹⁶ A partir daí, a investigação se concentrou no estudo dessa nova figuração elaborada por Maliévitch e na estratégia adotada por ele para fazer circular as suas obras.

A análise das obras e dos textos escritos por Maliévitch demonstraram que o pintor, ao apresentar seus quadros como uma tentativa de elaborar uma obra “realista” e em consonância com a arte da AKhR, conseguiu fazer circular uma iconografia que

Problems”, 2022, disponível em: <https://viewpointmag.com/2022/12/05/taylorism-between-the-two-wars-some-problems-1983/>.

⁴¹⁵ Conforme a investigação descobriu, a URSS investiu em pesquisas na área da psicologia, da neuropsicologia e da psicotécnica desde 1920, quando Aleksei Gástiev fundou o Instituto Central do Trabalho, com o apoio de Lênin, que objetivava desenvolver técnicas para a racionalização dos processos de trabalho fabril. Em 1932, Stálin estabeleceu o Instituto de Medicina Experimental como a instituição oficial para o estudo do psiquismo na URSS, incumbindo tal Instituto de formular técnicas para o estímulo dos trabalhadores e a elevação da produtividade do trabalho. A respeito de tais processos, consultar David JORAVSKY, “The Construction of the Stalinist Psyche”, in Sheila FITZPATRICK (org.), *Cultural Revolution in Russia*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978.

⁴¹⁶ O estudo da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos* mostrou que ela antecipou, em quatro anos, a tática expositiva posteriormente utilizada pelos nazistas em Munique, na *Exposição de Arte Degenerada* (1937). Para mais informações a respeito, ver Masha CHLENOVA, *On display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928-1933*, PhD diss., Columbia University, 2010.

contrastava com os temas então trabalhados pela arte oficial. Nesse sentido, a investigação demonstrou que as obras de Maliévitch representavam uma disjunção entre a mudez das personagens e os seus gestos cênicos e solenes (contrastando, portanto, com as cenas de discurso dos líderes elaboradas pela AKhR). Além disso, tais obras produziam um estranhamento ao apresentar uma espécie de anacronismo nas imagens, que articulavam referências visuais de distintos períodos da história europeia, em oposição ao discurso sobre o “progresso” veiculado pelo regime.

A representação da repressão *versus* a apologia da punição dos “sabotadores”

Em dezembro de 1934, Ermoláieva e Stiérligov foram presos, acusados de “atividades contrarrevolucionárias”. Em maio de 1935, Maliévitch morreu após ser impedido pelo governo de deixar a URSS para tratar de sua doença no exterior. Ante a percepção do aumento da repressão aos artistas em meados dos anos 1930, o processo investigativo se dedicou a mapear as respostas elaboradas pela arte de esquerda à intensificação da perseguição perpetrada pelo regime.

A pesquisa demonstrou que o aumento da repressão estava associado à expansão dos campos de trabalhos forçados e à necessidade de ampliar a mão de obra nesses campos. Em 1934, o governo fundou o *Naróдни Komissariat Vnútrennikh Diél* – NKVD [Comissariado do Povo para os Assuntos Internos], que passou a gerir tais campos, e promulgou a “lei da alta traição”, que acelerou as condenações na URSS.

A investigação descobriu que a arte oficial desempenhou um papel importante na propaganda do sistema penal, retratando positivamente os “julgamentos espetáculo” e a suposta reabilitação dos prisioneiros. A investigação sobre tais obras levou a pesquisa até o ensaio fotográfico de Ródtchenko sobre a construção do Canal do Mar Branco, publicado em dezembro de 1933.

A análise das fotomontagens produzidas por Ródtchenko permitiu compreender que o artista formulou um discurso ambíguo, cujo resultado geral não era a heroicização do trabalho dos prisioneiros, mas a representação deles como formigas ou peças de engrenagem. A tal análise, associou-se a investigação sobre a obra *Tribunal do Povo*, pintada clandestinamente por Nikritin em 1934.

A pesquisa sobre os nexos entre a obra de Nikritin e o contexto de avanço da repressão foi frutífera. Por meio da comparação entre *Tribunal do Povo* e a cinematografia que, na época, celebrava a punição dos “sabotadores”, a investigação concluiu que a obra de Nikritin elaborou visualmente o tipo de “terror individualizado” que passou a ser difundido pelo regime entre 1933 e 1934.

Conforme a investigação mostrou, tal tipo de terror havia se generalizado também no campo artístico, por meio do estímulo à delação entre os pares. Além disso, nesse período, as instituições artísticas ganharam poder de julgamento e de condenação a artistas acusados de realização de “atos antissoviéticos”.

Refluxo

A investigação descobriu que a maioria dos artistas estudados foi proibida de pintar após 1934. Alguns deles, como Ermoláieva, Stiérligov e Drevin, foram presos. Outros, como Nikritin, Lepórskaia e Ródtchenko, foram incorporados aos esquemas de produção artística do regime, ficando incumbidos de organizar exposições e festivais públicos e tendo de negociar constantemente a própria vida com o regime.

Assim, a pesquisa indicou que a produção artística de esquerda na URSS sucumbiu à perseguição do regime. Após 1936, o que prevaleceu foi o controle despótico da produção artística, propagandeada pelo governo como uma espécie de produção artística “planificada”, na qual os organizadores das exposições estipulavam os materiais e os temas a serem trabalhados por cada artista, vigiando o processo do começo ao fim.

Em retrospecto, o processo investigativo apontou que a atividade crítica dos artistas de esquerda na URSS durante os dois primeiros planos quinquenais (1929-1937) foi sistemática e multifacetada. Ao contrário do que a hipótese inicial da pesquisa supunha, ela não se restringiu a uma disputa no campo da representação do “novo homem soviético”. Em linhas gerais, a investigação demonstrou que ela respondeu a, ao menos, três processos que o regime impôs entre 1928 e 1934: 1) a destruição das aldeias camponesas e a formação dos *kolkhozes*; 2) a intensificação da exploração do trabalho fabril; e 3) a expansão do sistema penal e dos campos de trabalhos forçados.

Consumismo e passividade

A partir da análise de obras produzidas entre 1935 e 1938, em que Deineka, Ólga Iákovskaia e Iúri Pímenov representaram cenas de consumo, a pesquisa descobriu que a indução ao consumo e ao lazer foram parte importante da cultura oficial durante os Processos de Moscou (1936-1938). Como mostraram os estudos de Karl Schlogel, em *Moscow: 1937*, Moscou passou, a partir de 1935, por uma ampla reforma urbana, que, além de acentuar a desigualdade social e dificultar as revoltas populares, estetizou a cidade e estabeleceu diversos pontos de lazer para a *sovbur*.

A investigação sobre tal contexto permitiu relacionar as obras de Deineka, Pímenov e Iákovskaia com o crescimento acelerado da indústria de bens de consumo na URSS e com a difusão de ideologias, veiculadas pelo movimento stakhanovista, que estimulavam o consumo e sugeriam a possibilidade de ascensão social. A pesquisa demonstrou que, ao procurar universalizar os privilégios de que dispunha a *sovbur*, as imagens pintadas por Deineka, Pímenov e Iákovskaia atuaram como indutoras do fetichismo e da passividade política. Elas constituíram, assim, parte dos mecanismos de cooptação dos trabalhadores via consumo – quando os movimentos operários e camponeses já haviam sido liquidados.

Imagens para o trabalho

Ao investigar a produção artística dos pintores de oposição, a pesquisa acabou por se aprofundar no processo de modernização acelerada da URSS – descobrindo que tal processo se constituiu como uma espécie de caso paradigmático. Conforme apontou Neil Davidson, o período da imposição do I Plano Quinquenal na URSS “[...] teve quatro grandes componentes: a coletivização forçada, a industrialização rápida, a coerção sistemática e [...] o fato de que uma ‘minoridade da população se beneficiou das mudanças resultantes’”.⁴¹⁷

Assim, conforme a pesquisa demonstrou, o projeto de modernização acelerada na URSS recorreu, na política agrária, a elementos de “acumulação primitiva”; na política industrial, à taylorização do processo produtivo; e, na execução de grandes obras públicas,

⁴¹⁷ Cf. Neil DAVIDSON, *Desenvolvimento Desigual e Combinado: Modernidade, Modernismo e Revolução Permanente*, org. Luiz Renato Martins, São Paulo, Editora Unifesp, 2020, p. 119.

ao uso extensivo do trabalho forçado de prisioneiros. Foi parte desse processo o desenvolvimento, pelo regime, de esquemas de cooptação das classes trabalhadoras e o investimento massivo em propaganda a favor do governo.

O resultado desse processo foi a industrialização acelerada da URSS num ritmo sem precedentes. De acordo com Neil Davidson:

“[A modernização da URSS ...] elevou a fusão de formas arcaicas e contemporâneas a um grau inédito, sobretudo por compelir milhões de ex-camponeses para fábricas e cidades. Na Inglaterra, levou trezentos e cinquenta anos desde a emergência do capitalismo agrário até a consolidação da industrialização, anos caracterizados pelo cercamento das terras (*enclosure*), remoções, legislação repressiva e degradação social nos lares, e escravidão, genocídio e conquista imperial no exterior. Na Rússia, o processo foi ainda mais comprimido do que na Escócia, Alemanha ou Japão, levando menos do que um décimo do tempo da Inglaterra [...]”.⁴¹⁸

No campo da produção artística, tal processo originou um tipo de arte voltada para a manipulação e a arregimentação da força de trabalho. A investigação mostrou, assim, que o regime atribuiu à arte uma função de condicionamento das massas – seja por meio dos musicais que exaltavam o regime, dos mosaicos nas estações de metrô (que deveriam, conforme afirmou Deineka, “preparar os trabalhadores para o trabalho”),⁴¹⁹ ou dos quadros que induziam ao consumismo.

A pesquisa demonstrou que, entre 1928 e 1932, a maioria das obras visuais que celebraram o regime foram feitas por artistas da AKhR, que dispunham de privilégios materiais e simbólicos. Com o avanço da repressão, tal produção visual passou a ser elaborada também por artistas pauperizados, vigiados, chantageados e extorquidos pelo regime. Os impactos das estratégias artísticas desenvolvidas na URSS dos anos 1930 em outros países e contextos, como na vasta industrialização da cultura nos EUA, foram abordados apenas marginalmente pela pesquisa – para vir a ser, espero, objeto de futuras investigações.

Além disso, no curso do processo investigativo, a pesquisa teve contato com alguns estudos que estabeleceram conexões entre o processo de modernização na URSS e outros processos de modernização acelerada no sul global, como na China. Charles Bettelheim, por exemplo, mencionou o impacto do stalinismo no sudeste asiático, em países como a China, o Camboja e o Vietnã. Segundo ele, a “[...] a formação ideológica

⁴¹⁸ Cf. N. DAVIDSON, *Desenvolvimento Desigual e Combinado: Modernidade, Modernismo e Revolução Permanente*, op. cit., p. 116.

⁴¹⁹ *Apud* Andrew JENKS, “A Metro on the Mount: The Underground as a Church of Soviet Civilization”, in *Technology and Culture*, vol. 41, no. 4, p. 697.

estalinista influenciou [...] profundamente a ideologia oficial [desses países]”,⁴²⁰ moldando uma concepção de expansão produtiva baseada no “planejamento estatal”, e não na auto-organização dos trabalhadores.⁴²¹ Analogamente, Neil Davidson estabeleceu paralelos entre os processos de modernização da URSS e da China, ambos marcados pela industrialização acelerada dirigida pelo “Partido-Estado”, pela superexploração da força de trabalho fabril e pela transformação de grande parte do campesinato em “proletários sujeitos à força total do mercado”.⁴²²

Entretanto, por ultrapassarem os objetivos da pesquisa, tais conexões não foram abordadas na tese. Ficam esses pontos para pesquisas futuras.

*

⁴²⁰ Cf. C. BETTELHEIM, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominantes)*, trad. Henrique de Barros, Publicações Europa-América, s/d, pp. 21-22.

⁴²¹ Cf. *idem*, p. 49.

⁴²² Cf. N. DAVIDSON, “China: onde todas as estradas se encontram”, in *Desenvolvimento Desigual e Combinado: Modernidade, Modernismo e Revolução Permanente*, op. cit., p. 243.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. Fontes primárias (documentos de época e iconografia)

ARVATOV, Boris, “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)” [1925], trad. Christina Kiaer, in *October*, no. 81, Cambridge, MIT Press, pp. 119-128, 1997.

BÁBEL, Isaac, *Maria: uma Peça e Cinco Histórias* [1933], trad. Aurora Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Boris Schnaiderman e Rubem Fonseca, São Paulo, Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter, *Diário de Moscou* [1927], trad. Hildegard Herbold, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BESKIN, Óssip, *Formalizm v Jívopissi*, Moscou, Editora Estatal, 1933.

BOWLT, John (org.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism* [1976], 1902-1934, Londres, Thames and Hudson, 1988.

BULGÁKOV, Mikhail, *O Mestre e Margarida* [1940], trad. Zoia Prestes, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

CHKLOVSKI, Victor, *A Arte como Procedimento* [1917], in SCHNAIDERMAN, Boris (org.), *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*, Porto Alegre, Editora Globo, pp. 39-56, 1970.

EISENSTEIN, Sergei, *Glass House* [1929], Dijon, Les Presses du Réel, 2009.

FLORIÊNSKI, Pável, *A Perspectiva Inversa* [1919], trad. Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko, São Paulo, Editora 34, 2012.

GARROS, Véronique; KORENEVSKAYA, Natalia; LAHUSEN, Thomas, *Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s*, trad. Carol A. Flath, Nova York, The New Press, 1995.

GIBIAN, George (org.), *Russia's Lost Literature of Absurd: A Literary Discovery. Selected Works of Daniil Kharmis and Alexander Vvedenski*, Ithaca, Cornell University Press, 1971.

GÓRKI, Maksim, *Proletarski Gumanizm* [1934], disponível em: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-361.htm>.

_____, *Soviet Literature* [1934], disponível em: <https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1934/soviet-literature.htm>.

Industriia Sotsializma, Editora Estatal, Moscou, 1939.

Iskússtvo Portriéta: Sbórník Komíssi po Izutchéniu Filossófi Iskússtva, Moscou, Editora Estatal, 1927.

JAKOBSON, Roman, “On Realism in Art” [1921], in *Language in Literature*, Londres, Cambridge University Press, pp. 19-27, 1987.

Journal de La Commune de Kronstadt [1921], trad. Régis Gayraud, Paris, Ressouvenances, 2019.

KATSMAN, Evguéni, “Que respondan” [1926], in ARVATOV, Boris, *Arte y Producción: El Programa del Productivismo*, trad. José Fernandez Sanchez, Madrid, Alberto Editor, Corazon, pp. 113-116, 1973.

KÉMENOV, V., *Protiv Formalizma i Naturalizma v Jívopissi* [1936], disponível em: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/protiv-formalizma-i-naturalizma-v-zhivopisi-1936>.

KHARMS, Daniil, *Os Sonhos Teus Vão Acabar Contigo*, trad. Aurora Fornoni Bernardini, Daniela Mountian e Moissei Mountian, São Paulo, Kalinka, 2013.

LEITES, Irina; TSANTSANOGLU, Maria (orgs.), *Spheres of Light — Stations of Darkness — the Art of Solomon Nikritin 1898-1965*, Tessalônica, State Museum of Contemporary Art, 2004.

LÊNIN, Vladimir, “As Tarefas Imediatas do Poder Soviético” [1918], *Obras Escolhidas em Três Tomos*, vol. 2, Lisboa, Edições Avante!, 1978, disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/Lênin/1918/04/26.htm>.

_____, “How to Organize Competition” [1917], trad. Yuri Sdobnikov e George Hanna, disponível em: <https://www.marxists.org/archive/Lênin/works/1917/dec/25.htm>.

LONDON, Kurt, *The Seven Soviet Arts*, New Haven, Yale University Press, 1938.

LUNATCHARSKY, Anatoly, “Gogol-Meyerhold's ‘The Inspector-General’” [1927], in *October*, vol. 7, pp. 50-70, 1978.

LUXEMBURGO, Rosa, *A Revolução Russa* [1918], trad. Isabel Loureiro, São Paulo, Fundação Rosa Luxemburgo, 2017.

_____, “Questões de Organização da Social-Democracia Russa” [1904], in *Rosa Luxemburgo: Textos Escolhidos*, trad. I. Loureiro, São Paulo, Expressão Popular, pp. 37-46, 2009.

MALIÉVITCH, Kazimir, *Essays on Art (1928-1933)*, 2 vols., trad. Xenia Glowacki e Arnold McMillin, Copenhagen, Borgens Forlag, 1968.

MAIAKÓVSKI, Vladímir, “Nosso Trabalho Vocabular” [1923], in SCHAIDERMAN, Boris (org.), *A Poética de Maiakóvski*, São Paulo, Perspectiva, pp. 221-223, 1971.

MIKHLENKO, Tatiana; VAKAR, Irina, *Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticism*, 2 vols., trad. Antonina W. Bouis, Londres, Tate Publishing, 2015.

MOULLEC, Gaël; WERTH, Nicolas (orgs.), *Rapports Secrets Soviétiques: La Société Russe Dans Les Documents Confidentiels*, Paris, Gallimard, 1994.

NIKÍFOROV, Boris, “Pokaz Udarnitchestva v Massovoi Kartine Izogiza”, in *Za Proletárskoie Iskusstvo*, no. 5, pp. 4-6, Moscou, 1932.

PACHUKANIS, Evguéni, *A Teoria Geral do Direito e o Marxismo e Ensaio Escolhidos (1921-1929)*, trad. Lucas Simone, São Paulo, Sundermann, 2017.

PLATÓNOV, Andrei, “Makar, o Duvidador” [1927], trad. Denise Sales, in GOMIDE, Bruno (org.), *Nova Antologia do Conto Russo*, São Paulo, Editora 34, pp. 489-506, 2011.

PREOBRAJÊNSKI, Ievguêni, “Os Sintomas de Decomposição do Nosso Partido” [1920], in *Cadernos do Movimento Operário*, trad. Flavio Roberto Batista et al., São Paulo, Sundermann, pp. 112-117, 2021.

SERGE, Victor, *Memoirs of a Revolutionary* [1951], trad. Peter Sedwick e George Paizis, Nova York, New York Review Book, 2012.

SHOSTAKÓVITCH, Dmitri, *Testimony: the Memoirs of Dimitri Shostakov (as Related to and Edited by Solomon Volkov)* [1979], Londres, Faber and Faber Limited, 1987.

SIEGELBAUM, Lewis; SOKOLOV, Andrei (orgs.), *Stalinism as a Way of Life*, New Haven, Yale University Press, 2000.

SMIRNOV, Vladimir et al., “Lettre à Lejov de Quatre Détenus (dont Vladimir Smirnov) Après la Mort d'Eizear Solntsev” [1936], in *Cahiers du Mouvement Ouvrier*, no. 2, Paris, Centre d’Etudes et de Recherches sur les Mouvements Trotskyste et Révolutionnaires Internationaux, pp. 47-48, 1998.

STÁLIN, Josef, “Political Report of the Central Committee to the Sixteenth Congress of the C.P.S.U.(B.)” [1930], disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1930/aug/27.htm>.

“Stenogramma Ekstrennogo Zasedaniya Pravleniya MOSSKH” [1935], *Continent*, no. 148, 2011, disponível em: <https://magazines.gorky.media/continent/2011/148/stenogrammaekstrennogozasedaniya-pravleniya-mossh.html>.

TARABUKIN, Nikolai, *El Ultimo Quadro: del Caballete a la Maquina* [1923], trad. Rosa Feliu e Patricio Vélez, Barcelona, G. Gili, 1977.

TRETIÁKOV, Sergei, “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)” [1923], in *October*, no. 118, Cambridge, MIT Press, pp. 11-18, 2006.

_____, “The New Leo Tolstoy” [1927], in *October*, no. 118, Cambridge, MIT Press, pp. 45-50, 2006.

TROTSKY, Leon, *A Revolução Traída* [1935], trad. Henrique Canary, Rodrigo Ricupero e Paula Maffei, São Paulo, Sundermann, 2005.

_____, “Informe Sobre la Organización del Trabajo” [1920], disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920/abril/iv.htm>.

_____, *Literatura y Revolución* [1923], trad. Alejandro Ariel González, Buenos Aires, Razon y Revolución, 2015.

_____, *Questões do Modo de Vida* [1923], trad. A. Castro, Lisboa, Edições Antídoto, 1979.

ZAMIATIN, Evgeni, *Nós* [1921], trad. Clarice Lima Averina, São Paulo, Alfa-Omêga, 2004.

B. Estudos sobre a URSS

ALBERA, François, “A Revolução Permanente de Dziga Vertov”, in *Crítica Marxista*, no. 48, pp. 19-75, 2019.

_____, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, trad. Heloísa Araújo Ribeiro, São Paulo, Cosac Naify, 2002.

ALMEIDA, Ângela Mendes de, *Do Partido Único ao Stalinismo*, São Paulo, Alameda, 2021.

ANWEILER, Oskar, *The Soviets: the Russian Workers, Peasants, and Soldiers Councils (1905-1921)*, trad. Ruth Hein, Nova York, Pantheon Books, 1974.

BASILIO, Astier, “‘Epigrama de Stálin’: o passo a passo da tradução de um poema de Ossip Mandelstam”, 2021, disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/mandelstam-epigrama-stalin-astier-basilio/>.

BALL, Alan, “Private Trade and Traders During NEP”, in FITZPATRICK, Sheila; RABINOVICH, Alexander (org.), *Russia in the Era of NEP*, Bloomington, Indiana Press, pp. 89-105, 1991.

BETTELHEIM, Charles, *As Lutas de Classes na União Soviética: Segundo Período: 1923-1930*, trad. Flávio Pinto Vieira, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

_____, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominados)*, trad. Henrique de Barros, Publicações Europa-América, s/d.

_____, *As Lutas de Classes na URSS: Terceiro Período: 1930-1941 (Os Dominantes)*, trad. Henrique de Barros, Publicações Europa-América, s/d.

_____, *Las Luchas de Clases en la URSS: Primer Periodo (1917-1923)*, trad. José Luis Alonso, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1976.

_____, *Las Luchas de Clases en la URSS - Segundo Periodo (1923 – 1930)*, México, Siglo Veintiuno, 1979.

_____; CHAVANCE, Bernard, “O Stalinismo Como Ideologia do Capitalismo de Estado”, in NAVES, Márcio Bilharinho (org.), *Análise Marxista e Sociedade de Transição*, Coleção Ideias no. 5, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, pp. 75-112, 2005.

BIGGART, John, “Bukharin and the Origins of the 'Proletarian Culture' Debate”, in *Soviet Studies*, vol. 39, no. 2, pp. 229-246, 2013.

BOWLT, John, “The Society of Easel Artists (OST)”, in *Russian History*, vol. 9, pp. 203-226, 1982.

BROUÉ, Pierre, *El Partido Bolchevique*, trad. Ramón García Fernández, Barcelona, Ayuso, 1973.

BROWN, Kate, “Gridded Lives: Why Kazakhstan and Montana are Nearly the Same Place”, in *The American Historical Review*, vol. 106, no. 1, pp. 17-48, 2001.

BUCK-MORSS, Susan, *Mundo de Sonho e Catástrofe*, trad. Ana Luiza Andrade et al., Florianópolis, Editora da UFSC, 2018.

_____, “The City as Dreamworld and Catastrophe”, in *October*, vol. 73, pp. 3-26, 1995.

_____, “Walter Benjamin: Entre Moda Acadêmica e *Avant-garde*”, trad. João Roberto Martins, in *Crítica Marxista*, no. 10, pp. 48-63, 2000.

CAMY, Olivier; PICHON-BONIN, Cécile, *La Politique de Malévitch*, Tusson, Du Lérot, 2019.

CARR, Edward H., *A Revolução Bolchevique: 1917-1923* [1952], vol. 2, trad. Maria João Delgado, Porto, Afrontamento, 1979.

_____, *A Revolução de Lênin a Stalin (1917-1929)* [1979], trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

CAVALIERI, Arlete, *O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold*, São Paulo, Perspectiva, 1996.

CHATTOPADHYAY, Paresh, *The Marxian Concept of Capital and the Soviet Experience*, Londres, Praeger, 1994.

CHEHONADSKIH, Maria, *Soviet Epistemologies and the Materialist Ontology of Poor Life: Andrei Platónov, Aleksandr Bogdanov and Lev Vygotsky*, PhD diss., Kingston University, 2017.

_____, “The Comrades of the Past: The Soviet Enlightenment Between Negation and Affirmation,” in *Crisis & Critique*, vol. 4, no. 2, pp. 86-105, 2017.

CHLENOVA, Masha, “Abstraction: 1910-1925”, in *October*, no. 143, pp. 18-27, 2013.

_____, *On display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928-1933*, PhD diss., Columbia University, 2010.

CHPAKOVSKAIA, Elena, “Les Espaces Urbains de Moscou Entre Socialisme ‘Développé’ et Capitalisme ‘Sauvage’”, in HAERINGER, Philippe (org.), *La Refondation Mégropolitaine: une Nouvelle Phase de L’Histoire Urbaine?* (Tome I), Direction de la Recherche et des Affaires Scientifiques et Techniques (DRAST) du ministère de l’Équipement, des Transports, du Logement, du Tourisme et de la Mer, Techniques, Territoires et Sociétés, Paris, no. 36, pp. 77-84, 2002.

CLARK, Timothy J., “God Is Not Cast Down”, in *Farewell to an Idea: Episodes From a History of Modernism*, New Haven, Yale University Press, pp. 225-298, 1999.

COHEN, Yves, “Política e Arte na Verdade e na Ficção do Trabalho: Elementos Para uma Comparação Histórica entre o Oriente Socialista e o Ocidente Capitalista”, in BRAGA, Ruy; OLIVEIRA, Francisco; RIZEK, Cibele (orgs.), *Hegemonia às Avessas*, São Paulo, Boitempo, 2010.

COLOMBO, Yurii, *Sapronov and the Russian Revolution*, disponível em: <https://libcom.org/library/sapronov-russian-revolution-yurii-colombo>.

CORNWELL, Neil (ed.), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, Londres, Palgrave Macmillan, 1991.

DAVIDSON, Neil, *Desenvolvimento Desigual e Combinado: Modernidade, Modernismo e Revolução Permanente*, org. Luiz Renato Martins, São Paulo, Editora Unifesp, 2020.

DEVLIN, Judith, “Art and Censorship in Stalin’s Russia in the 1930s”, in KENEDDY, Róisín; COULTER, Riann (eds.), *Censoring Art*, Nova York, Tauris, pp. 61-83, s/a.

DICKERMAN, Leah A., “The Fact and the Photography”, in *October*, no. 118, Cambridge, MIT Press, pp. 132-152, 2006.

DOBRENKO, Evgeny; TIHANOV, Galin, *A History of Russian Literary Theory and Criticism*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011.

DOUGLAS, Charlotte, “A Lost Paradigm of Abstraction: Alexander Bogdanov and the Russian Avant-Garde”, in *The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation*, São Petersburgo, Palace Editions, pp. 203-211, 2001.

_____, “Malevich and De Chirico”, *Rethinking Malevich*, Londres, Pindar Press, pp. 254-293, 2007.

DRASKOZCY, Julie, *Belomor: Criminality and Creativity in Stalin’s Gulag*, Boston, Academic Studies Press, 2014.

DRUTT, Matthew (org.), *Kazimir Malévitch: Suprematism*, Nova York, Guggenheim Museum Publication, 2003.

DUNAEVA, Christina, “Artistas da Vanguarda na Rússia Revolucionária e o Anarquismo”, in MARTINS, Angela Roberti; SARMIENTO, Érica; MENEZES, Lená Medeiros de (orgs.), *Revolução Russa: Outros Atores, Cenários, Abordagens e Perspectivas*, Rio de Janeiro, Autografia, pp. 83-102, 2019.

ESSAIAN, Elisabeth, “Le Plan Général de Reconstruction de Moscou de 1935”, *La Ville en Thèses*, Persée, no. 107, [s. l], pp. 46-57, 2012.

FIGES, Orlando, *A People’s Tragedy: The Russian Revolution: 1891-1924* [1996], Londres, Penguin Books, 1997.

FIGUEIREDO, Clara de Freitas, *Foto-grafia: o Debate na Frente de Esquerda das Artes*, dissertação de mestrado, orient. L. R. Martins, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola e Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____, *Fotografia: Entre o Fato e a Farsa (URSS-Itália, 1922-1938)*, tese de doutorado, orient. L. R. Martins, PPGAV-ECA-USP, São Paulo, 2018.

_____, “Não Comercializem Lênin! A Crítica do LEF ao Culto do Chefe”, in *Dazibao — Crítica de Arte*, no. 4, São Paulo, pp. 27-62, 2016.

_____, “Uma Noiva Vermelha!”, in SILVA, Michel (org.), *Revolução Russa: Passado e Presente*, Blumenau, Todas as Musas, pp. 51-83, 2017.

FITZPATRICK, Sheila (org.), *Cultural Revolution in Russia*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978.

_____, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Nova York, Oxford University Press, 2000.

_____, *The Cultural Front*, Londres, Cornell University Press, 1992.

FLEURY, Marcela Azeredo Santos, *1921: O Ano dos Contrários*, dissertação de mestrado, orient. L. R. Martins, Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

FOKIN, Alexander, “Tetradi Verkhneural’skogo Politicheskogo Izolyatora: Predstavleniye Istochnika i Razmyshleniya o Yego Znachenii”, *Ab Imperio*, vol. 4, pp. 177-194, 2018.

GASPER-HULVAT, Marie, “Proletarian Credibility? Malévitch’s Russian Peasant Paintings During the First Five-Year Plan”, in *The NEP Era: Soviet Russia 1921-1928*, vol. 8, pp. 1-24, 2014.

GLEBOVA, Aglaya, “‘No Longer an Image, Not Yet a Concept’: Montage and the Failure to Cohere in Aleksandr Rodchenko’s Gulag Photoessay”, in *Art History*, vol. 42, pp. 332-361, 2019.

GOLDMAN, Wendy, *Terror and Democracy in the Age of Stálin*, Nova York, Cambridge University Press, 2007.

GOUGH, Maria, “Radical Tourism: Sergei Tret’iakov at the Communist Lighthouse”, in *October*, no. 118, pp. 159-178, 2016.

GROMOV, Evgeni, “Staline, l’Art, les Recompenses et les Décorations”, in *Cahiers du Mouvement Ouvrier*, no. 16, Paris, Centre d’Etudes et de Recherches sur les Mouvements Trotskyste et Révolutionnaires Internationaux, pp. 95-102, abril-maio de 2002.

GRONOW, Jukka, *Caviar with Champagne: Common Luxury and the Ideals of the Good Life in Stalin's Russia*, Londres, Berg Publishers, 2003.

GUSEV, Alexei, “The Bolshevik Leninist Opposition and the Working Class, 1928-1929”, in FILTZER, Donald; GOLDMAN, Wendy et al. (orgs), *A Dream Deferred: New Studies in Russian and Soviet Labour History*, vol. 11, International and Comparative Social History, pp. 153-169, 2008.

HATHERLEY, Owen, *The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*, Londres, Pluto Press, 2016.

HAUPT, Georges; MARIE, Jean-Jacques, *Makers of the Russian Revolution [1974]*, Londres, Routledge, 2017.

HAYNES, Michael, *Russia: Class and Power, 1917-2000*, Londres, Bookmarks, 2002.

HEALEY, Daniel, “The Russian Revolution and the Decriminalisation of Homosexuality”, in *Revolutionary Russia*, vol. 6, no. 1, pp. 26-54, 1993.

JENKS, Andrew, “A Metro on the Mount: The Underground as a Church of Soviet Civilization”, in *Technology and Culture*, vol. 41, no. 4, pp. 697-724, 2000.

JUNCO, Manuel Fontán del (org.), *Aleksandr Deineka (1899-1969): an Avant-garde for the Proletariat*, Madrid, Fundación Juan March, 2012.

KACHURIN, Pamela, *Making Modernism Soviet: The Russian Avant-garde in the Early Soviet Era*, Illinois, Northwestern University Press, 2013.

KATSNELSON, Anna Wexler, “My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich”, in *Poetics Today*, vol. 27, pp. 67-96, 2006.

KAWAMURA, Aya, “La Création Collective Dans le Documentaire Soviétique: Photographie, Cinéma et ‘Correspondants-ouvriers’”, trad. François Albera, in *Revue d’Histoire du Cinema*, no. 63, Paris, Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma, pp. 48-69, 2011.

KIAER, Christina, “Modern Soviet Art Meets America, 1935”, in RASMUSSEN, M. B.; WAMBERG, J. (orgs.), *Totalitarian Art and Modernity*, Arhus, Århus University Press, pp. 241-282, 2010.

_____, “Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s”, in *Oxford Art Journal*, no. 28, Oxford University Press, pp. 321-345, 2005.

KING, David, *The Commissar Vanishes: the Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, New York, Metropolitan Books, 1997.

KOPP, Anatole, *L’Architecture de la Période Stalinienne*, Paris, Ecole Des Beaux Arts, 1996.

KROL, Yuri, «*Priplyusovali Menya!*», disponível em: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2011/11/priplyusovalimanya.html?fbclid=IwAR0ThXNRgFt2-lkd29cJx88Lko-U3vuHU3ZeiQS07fNpUsVvBggV2TOtcfQ>.

“LEF. Zhurnal Levogo Fronta Iskusstv. 1923-1925”, disponível em: <http://www.raruss.ru/soviet-constructivism/3940-lef.html>.

LINHART, Robert, *Lenin, os Camponeses*, Taylor, trad. Daniel Aarão Reis e Lúcia Aarão Reis, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.

_____, “Taylorism Between the Two Wars: Some Problems”, 2022, disponível em: <https://viewpointmag.com/2022/12/05/taylorism-between-the-two-wars-some-problems-1983/>.

LODDER, Christina (org.), *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, Boston, Brill, 2019.

_____, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983.

LUCAS, Marcilio Rodrigues, *De Taylor a Stakhanov: Utopias e Dilemas Marxistas em Torno da Racionalização do Trabalho*, tese de doutorado, orient. L. R. P. Segnini, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2015.

LUSE, Paula, *10 Epizodov iz Zhizni Khudozhnika Aleksandra Drevin'sha*, 2015, disponível em: https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/stati/1428210_epizodov_iz_zizni_hud_oznika_aleksandra_drevinsha/.

MALLY, Lynn, *Culture of the Future: the Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990.

_____, *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State (1917-1938)*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.

MANDEL, Ernest, *Sur la Seconde Guerre Mondiale: une Interprétation Marxiste* [1986], Paris, La Brèche, 2019.

MARIE, Jean-Jacques, “Staline et ses Écrivains”, in *Cahiers du Mouvement Ouvrier*, no. 17, Paris, Centre d’Etudes et de Recherches sur les Mouvements Trotskyste et Révolutionnaires Internationaux, pp. 83-94, abril-junho de 2002.

_____, *Trotski: Revolucionario Sin Fronteras*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

MAZOVA, Ekaterina Valerevna, *Sintez Izobrazitel'nogo i Teatral'nogo Iskusstv v Tvorcheskom Metode Aleksandra Tyshlera*, tese de doutorado, orient. Olga Sergeevna Sapanzha, Universidade de Pedagogia do Estado Russo, São Petersburgo, 2018, disponível em: <https://www.dissercat.com/content/sintez-izobrazitelnogo-i-teatralnogo-iskusstv-v-tvorcheskom-metode-aleksandra-tyshlera>.

MILLER, Martin, *Freud y los Bolcheviques: el Psicoanálisis en la Rusia Imperial y en la Unión Soviética* [1998], Buenos Aires, Editora Nueva Visión, 2005.

MITCHELL, Paul, *Rodchenko: the Impact of Revolution and Counterrevolution*, 2008, disponível em: <https://www.wsws.org/en/articles/2008/04/rodch-a10.html>.

MURPHY, Kevin, “Greves Durante o Período Soviético Inicial, 1922 a 1932: da Resistência à Passividade da Classe Trabalhadora?”, in *Revista de Literatura e Cultura Russa*, vol. 8, no. 10, São Paulo, pp. 36-63, 2017.

NAIMAN, Eric, “The Case of Chubarov Alley: Collective Rape, Utopian Desire and the Mentality of NEP”, in *Russian History*, vol. 1, no. 17, pp. 1-30, 1990.

NAKHIMOVSKY, Alice S., *Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharmis and Aleksandr Vvedenskij*, Viena, Wiener Slawistischer Almanach, 1982.

NAVES, Márcio Bilharinho, *Marxismo e Direito: um Estudo Sobre Pachukanis* [2008], São Paulo, Boitempo, 2013.

NIKOLAEVNA, Zaichkovskaya Antonina, *V. M. Yermolayevoy v Kontekste Russkogo Iskusstva 1920x 1930x*, tese de doutorado, Museu Estatal Russo, Moscou, 2008.

NOLTE, Jacqueline, *Figurative Art in Soviet Russia Circa 1921-1934: Situating the Realist — Anti-Realist Debate in the Context of Changing Definitions of Proletarian Culture*, Programa de Pós-Graduação em Arte, Cidade do Cabo, Universidade de Cape Town, 1994.

PANTELEIEV, Mikhaïl, “Le Procès de l’Union des Organisations D’Ingénieurs du Promparti (1930)”, in *Cahiers du Mouvement Ouvrier*, no. 10, Paris, Centre d’Etudes et de Recherches sur les Mouvements Trotskyste et Révolutionnaires Internationaux, pp. 29-40, 2000.

PETROVA, Evgenia (org.), *In Malevich's Circle: Confederates Students Followers in Russian 1920s-1950s*, São Petersburgo, Palace Editions, 2000.

PICHON-BONIN, Cécile, “Les Références Italiennes dans la Peinture Soviétique des Années 1930: L’Oeuvre d’Alexandre Deineka”, in AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (org.), *L’étranger Dans la Littérature et les Arts Soviétiques*, Villeneuve d’Ascq, Septentrion, pp. 187-200, 2014.

_____, “Peindre et Vivre en URSS Dans les Années 1920-1930: Commandes, Engagements Sous Contrat et Missions de Création”, in *Cahiers Du Monde Russe*, no. 49, pp. 47-74, 2008.

_____, *Peinture et Politique en URSS: L'itinéraire des Membres de la Société des Artistes de Chevalet (1917-1941)*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

PLUNGYAN, Nadia, *Slavy ne Predviditsya*, 2004, disponível em: <https://m.polit.ru/article/2004/10/20/drevin/>.

PROCTOR, Hannah, *Revolutionary Thinking: A Theoretical History of Alexander Luria's 'Romantic Science'*, PhD diss., Birkbeck, Universidade de Londres, 2016.

REID, Susan E., “All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s”, *Slavic Review*, vol. 57, no. 1, pp. 133-173, 1998.

_____, “Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935-41”, in *The Russian Review*, no. 60, Lawrence, Editora da Universidade do Kansas, pp. 153-184, 2001.

REIS, Daniel Aarão, “Os Bandidos de Isaac Bábel”, in REIS, D. A.; ROLLAND, Denis (orgs.), *Intelectuais e Modernidades*, Rio de Janeiro, FGV Editora, pp. 87-109, 2010.

ROSSMAN, Jeffrey J., *Worker Resistance Under Stalin: Class and Revolution on the Shop Floor*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.

SARTORTI, Rosalinde, “Stalinism and Carnival: Organisation and Aesthetics of Political Holidays”, in GUNTHER, Hans (org.), *The Culture of the Stalin Period*, Nova York, Palgrave Maxmillien, pp. 41-77, 1990.

SCHLOGEL, Karl, *Moscow, 1937* [2006], trad. Rodney Livingstone, Malden, Polity Press, 2012.

SCHMULEVITCH, Eric, *Un procès de Moscou au Cinéma: Le pré de Béjine d'Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, 2008.

SIEGELBAUM, Lewis, *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935–1941* [1990], Londres, Cambridge University Press, 1988.

SILINA, Maria, “The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s”, in *Revue d'Art Canadienne*, vol. 41, pp. 91-104, 2016.

SLOIN, Andrew, *The Jewish Revolution in Belorussia*, Bloomington, Indiana University Press, 2017.

SOCHOR, Zenovia A., *Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.

TAYLOR, Richard, “Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 1930s: Ideology as Mass Entertainment”, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, pp. 43-64, 1986.

TCHAIKOVSKAYA, Vera Isaakovna, *Tyshler: Neposlushnyy Vzroslyy*, Moscou, Guarda Jovem, 2010.

TERRAS, Victor, “Death of a Poet: Osip Mandelshtam”, in EATON, Katerine Bliss (ed.), *Enemies of the People*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 75-86, 2002.

TRANKVILLITSKAIA, Tatiana, “Les Arts Plastiques Soviétiques des Années 1930”, *Slavica Bruxellensia*, no. 12, 2016, disponível em: <http://slavica.revues.org/1757>.

TUPITSYN, Margarita, *Malevich e o Cinema*, trad. José Gabriel Flores, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2002.

TWISS, Thomas, *Trotsky and the Problem of Soviet Bureaucracy*, Londres, Historical Materialism Book Series, 2014.

VILLELA, Thyago Marão, *O Ocaso de Outubro: o Construtivismo Russo, a Oposição de Esquerda e a Reestruturação do Modo de Vida*, dissertação de mestrado, orient.: L. R. Martins, PPGAV, ECA, USP, São Paulo, 2014, 218 p.

VIOLA, Lynne, *Peasant Rebels under Stálin: Collectivization and the Culture of Peasant Resistance*, Nova York, Oxford University Press, 1996.

VOLKOV, Solomon, *Shostakovich and Stálin*, Nova York, Alfred A. Knopf, 2004.

WOLF, Erika, *URSS in Construction: From Avante-Garde to Socialist Realist Practice*, Departamento de Filosofia, Universidade de Michigan, Ann Arbor, 1999.

WOOD, Elizabeth, *Performing Justice: Agitation Trials in Early Soviet Russia*, Ithaca, Cornell University Press, 2005.

ZABRODIN, Vladimir, *Eyzenshteyn: Popytka Teatra: Stat'i. Publikatsii*, Moscou, Eyzenshteyn-tsentr, 2005.

ANEXO
ÍNDICE ONOMÁSTICO

AFIGUENOV, Aleksandr (1904-1941)

ALEKSANDROV, Grigori (1903-1983)

ARVÁTOV, Boris (1896-1940)

ASSÉIEV, Nikolai (1889-1963)

BÁBEL, Isaac (1894-1940)

BELACHI, Viktor (? -1937)

BESKIN, Óssip (1892-1969)

BOGDÁNOV, Aleksandr (1873-1928)

BOGORÓDSKI, Fiódor (1895-1959)

BRÓDSKI, Isaac (1884-1939)

BRÓDSKI, Moisei (1896-1944)

BRIK, Óssip (1888-1945)

BULGÁKOV, Mikhail (1891-1940)

BÚBNOV, Andrei (1883-1938)

CHAIKHET, Arkádi (1898-1959)

CHAGUIN, Iván (1904-1982)

CHAPORINA, Liubóv Vassílevna (1879-1967)

CHICHKIN, Arkadi (1899-1985)

CHKLÓVSKI, Viktor (1893-1984)

CHOSTAKÓVITCH, Dmítiri (1906-1975)

CHTCHIÓKOTOV, Nikolai (1884-1945)

CHTCHUKO, Vladímir (1878-1939)

DEINEKA, Aleksandr (1899-1969)

DREVIN, Aleksandr (1889-1938)

EISENSTEIN, Serguei (1898-1948)

EFROS, Abram (1888-1954)

EKK, Nikolai (1902-1976)

FIRIN, Semión (1898-1937)

FILÓNOV, Pável (1883-1941)

FLORIÉNSKI, Pável (1882-1937)

GALPERIN, Lev (1886-1938)

GOLOPOLÓSSOV, Boris (1900-1983)

GONTCHARÓV, Andrei (1903-1979)

GÓRKI, Maksim (1868-1936)

GRITS, Teodor (1905-1959)

IÁKOVSKAIA, Ólga (1900-1998)

IESSIÊNIN, Serguei (1895-1925)

IOFÁN, Boris (1891-1976)

IOHANSON, Boris (1897-1973)

IUÓN, Konstantin (1875-1958)

IÚDIN, Lev (1903-1941)

KAGANÓVITCH, Mikhail (1888-1941)

KAKÓVSKI, Khristian (1873-1941)

KANDÍNSKI, Vassíli (1866-1944)
KAZÁNSKAIA, Maria (1912-1942)
KHARMS, Daniil (1905-1942)
KÍROV, Serguei (1886-1934)
KLIÚN, Iván (1873-1943)
KOLLONTAI, Aleksandra (1872-1952)
KONTCHALÓVSKI, Piótr (1876-1956)
KORABLIÓVA, Vera (1887-1950)
KOROLIÓV, Boris (1884-1963)
KRILENKO, Nikolai (1885-1938)
KRÚPSKAIA, Nadiéjda (1869-1939)

LEMBERG, Aleksandr (1898-1974)
LÊNIN, Vladimir (1870-1924)
LEPETCHENKO, Ivan (1899-1937)
LEPÓRSKAIA, Anna (1900-1982)
LIÚLIN, Vassíli (1899-?)
LISSÍTSKI, El (1890-1941)
LUNATCHÁRSKI, Anatóli (1875-1933)
LUTCHICHKIN, Serguei (1902-1985)

MACHKOV, Iliá (1881-1944)
MAIAKÓVSKI, Vladímir (1893-1930)
MAKHNO, Nestor (1888-1934)
MALIÉVITCH, Kazimir (1879-1935)
MANDELSTAM, Óssip (1891-1938)
MANSÚROV, Pável (1896-1983)
MEIERHOLD, Vsiévolod (1874-1940)
MEZHERICHER, Leonid (1891-1970)
MIKHAILOV, Nikolai (?-1935)

MIKOIÁN, Anastás (1895-1978)

NIKRITIN, Solomon (1898-1965)

NIKOLÁIEV, Leonid (1904-1934)

ORDJONIKIDZE, Sergo (1886-1937)

PACHUKANIS, Evguéni (1891-1937)

PIATAKÓV, Iúri (1890-1937)

PIÉTNIKOV, Grigori (1894-1971)

PÍMENOV, Iúri (1903-1977)

POGODIN, Nikolai (1900-1962)

POSSIÉLSKI, Iákov (1892-1951)

PREOBRÁJÉNSKI, Evguéni (1886-1937)

PÚNIN, Nikolai (1888-1953)

RADEK, Karl (1885-1939)

RADIMOV, Pável (1887-1967)

RIÁJSKI, Gueórgui (1895-1952)

RIÁZANOV, David (1870-1938)

RIÉPIN, Iliá (1844-1930)

RÓDTCHENKO, Aleksandr (1891-1956)

SAPRÓNOV, Timofei (1887-1937)

SAMOKHVÁLOV, Aleksandr (1894-1971)

SKURIKHIN, Anatóli (1900-1997)

SHTERENBERG, David (1881-1948)

SOKOLÓV-SKALIÁ, Pável (1899-1961)

SMÍRNOV, Vladímir (1887-1974)

SOSNÓVSKI, Lev (1886-1937)

STÁLIN, Ióssif (1878-1953)

STIÉRLIGOV, Vladímir (1904-1973)

STIÉPANOVA, Varvara (1894-1958)

TARABUKIN, Nikolai (1889-1930)

TATLIN, Vladímir (1885-1953)

TCHUJÁK, Nikolai (1876-1937)

TERIÉNTIEV, Igor (1892-1937)

TYCHLER, Aleksandr (1898-1980)

TRÓTSKI, Leon (1879-1940)

TRETIAKÓV, Serguei (1892-1937)

TUKHATCHEVSKI, Mikhail (1893-1937)

VASSÍLEV, Pável (1910-1937)

VIÉRTOV, Dziga (1896-1954)

VLADÍMIRSKI, Boris (1878-1950)

VOROCHÍLOV, Klimiént (1881-1969)

ZADOV, Daniil (1898-1938)

ZAMIATIN, Evgeni (1884-1937)