

ARTES PLÁSTICAS E OUTRAS QUESTÕES DE “SEGUNDA ORDEM”: SOBRE A POLÍTICA CULTURAL NA URSS DURANTE OS ANOS 20

Angela Nucci¹

Palavras-chave: Vanguarda russa, Arte de esquerda, Arte e política, Narkompros.

Após a Revolução de 1917, o desejo de mudança social e em última instância do próprio *byt* - palavra russa que não possui um sinônimo preciso na língua portuguesa e que aparece traduzida pela maior parte dos estudiosos como “modo de vida” ou “existência cotidiana” - foi ponto central de diversos debates na União Soviética.

Acreditando que as antigas formas de relação social poderiam ameaçar as conquistas da revolução, muitos intelectuais defendiam que a partir de novas relações morais, do trabalho e da cultura seria possível criar mecanismos de transformação social.

Assim, durante os anos 20, configurou-se um projeto oficial que deveria abarcar todos os domínios da atividade e do comportamento humano, um projeto ambicioso que propunha a um só tempo a mudança do homem, das estruturas sociais e do ambiente físico, político e cultural e que deveria fomentar a passagem de uma vida baseada em interesses individuais, fechada sobre a esfera das relações familiares, para modos de vida efetivamente coletivos.

Em linhas gerais, esse projeto de coletivização dos modos de vida e de produção propunha mudanças no campo da industrialização, habitação, arquitetura, educação das crianças, novas relações familiares, elevação do nível profissional e do salário das mulheres, modos de divisão do trabalho, entre outras. Evidentemente, tal projeto defrontava-se com impasses práticos e conceituais: uma realidade social totalmente nova só poderia ser construída por um novo homem, mas este novo homem só poderia ser fruto de uma realidade que até aquele momento existia apenas em um plano teórico. O dilema estendia-se ao campo prático: as ações deveriam ser guiadas para construir primeiramente condições materiais e a partir daí redefinir as relações sociais e o ambiente físico, moral e cultural, ou seria necessário modificar a consciência individual para que o homem construísse esta nova realidade?

Intelectuais das mais variadas áreas tentaram dar respostas a esta questão. Dentro desta perspectiva, grande parte dos artistas aceitou trabalhar para o novo regime, assumindo cargos relacionados

¹ Doutoranda em História da Arte, IFCH – Unicamp (Bolsista Cnpq). nucci@iar.unicamp.br

à organização e administração de diversos órgãos estatais como museus, instituições de ensino técnico e superior ou mesmo em ateliês de artes aplicadas à propaganda do novo regime.

O amplo e diversificado contingente artístico que havia se formado na Rússia no final do século XIX se agrupou logo após a Revolução de 1917 ao *Narkompros* (Comissariado do povo à instrução) que esteve dividido em várias seções, dentre elas, a *Teo* (Seção Teatral), a *Muzo* (Seção Musical) e a *Izo* (Seção de Artes Plásticas). Este órgão, sob a direção de Anatoli V. Lunatcharski (dramaturgo e amigo de Lênin), buscava mediar a rivalidade existente entre as diferentes correntes, abrindo espaço aos artistas na organização do novo sistema cultural. Assim, no âmbito das artes visuais, não apenas os artistas “de direita” (ambulantes e simbolistas) e “de centro” (cezannistas e *fauves*), mas especialmente os artistas “de esquerda” (também chamados de “futuristas”, generalizando-se os cubofuturistas, suprematistas e construtivistas) aceitaram trabalhar ao lado do governo com o objetivo de criar um coletivo para efetuar as reformas culturais do país.

Embora tenham se destacado como os maiores entusiastas dos ideais revolucionários, os artistas “de esquerda” foram desde muito cedo alvo da desconfiança e repulsa de alguns dirigentes políticos, inclusive do próprio A. Lunatcharski que, apesar de um posicionamento tido como liberal, alimentava severas críticas ao “futurismo”, ou seja, às manifestações artísticas de extrema esquerda, considerado por ele um “crescimento degenerado da arte”, devido a suas tendências formalistas.

Em diversos de seus escritos, Lunatcharski era contundente ao afirmar que as manifestações artísticas “futuristas” seriam impotentes para expressar a nova ideologia revolucionária, além de derivarem diretamente da “arte burguesa da boemia parisiense”. Em sua perspectiva, a ausência de tema e a destruição das formas figurativas dos trabalhos de vanguarda ameaçavam a inteligibilidade das obras pelos camponeses e operários, atitude que era associada à ausência de conteúdo ideológico.

Pelas palavras de Lunatcharski:

[...] os “esquerdistas” – que a este respeito se acham mais perto da revolução – se encontram prisioneiros de uma tendência internamente decadente, ainda que exteriormente ruidosa e turbulenta até ao puro formalismo, que tão devastadoramente influenciou na arte do Ocidente nas últimas décadas. Até muito recentemente sentiam uma contínua inclinação pelo absoluto vazio de conteúdo e pelo que se costuma chamar “estilo abstrato”. Como é natural, os artistas sem ideologia ou sem temática não podiam dar nenhuma arte ideológica, nenhuma magnífica ilustração pictórica ou escultórica dos grandes acontecimentos históricos de que haviam sido testemunhas.²

Naum Gabo, em entrevista a Arbam Lassaw e Ilia Bolotovski, dá um testemunho privilegiado sobre a questão:

[...] nós não éramos muito bem vistos pelo governo, que se contentava em nos tolerar. Os dirigentes oficiais do partido não tinham por nós nenhuma simpatia. Durante a guerra civil,

² LUNATCHARSKI, Anatoli, “O Governo Soviético e a Arte”. In LUNATCHARSKI, Anatoli, *As artes plásticas e a política na URSS*, Lisboa: Editorial Estampa, 1975, pp. 87-88.

quer dizer, até 1920, eles não tiveram muito tempo de procurar briga conosco. Lênin havia dito um dia, abertamente, que ele abandonava para Lunatcharski a tarefa de se ocupar de todas as questões relativas à arte. Lunatcharski era um espírito tolerante. De formação intelectual bastante ocidental (de fato, ele esteve por muito tempo exilado na França), conhecia as tendências que se manifestavam no mundo artístico contemporâneo e vigiava de perto sua evolução; mas ele não estava de acordo conosco.³

Nos primeiros anos do regime soviético, o termo *levoie iskusstvo* (arte de esquerda) apareceu associado às diversas manifestações artísticas da vanguarda que em suas propostas apresentavam uma postura de ruptura com o passado e com as tradições artísticas importadas do Ocidente, mas na URSS, o termo adquiriu um caráter político e ideológico, isto porque, tal produção não pode ser analisada estritamente dentro das questões da arte moderna, ou seja, não pode ser qualificada apenas enquanto corrente ou tendência artística.

Embora do ponto de vista formal muitas das pesquisas russas e europeias estabeleçam proximidades, no contexto pós-revolucionário russo a arte “de esquerda” foi concebida por seus protagonistas como uma ferramenta de transformação social, uma arma de ação inserida no panorama de reformulação dos hábitos individuais e coletivos, das relações pessoais, do ambiente e da própria consciência do homem; fato a partir do qual se estabelece a distinção entre os trabalhos coletivos empreendidos pelos artistas da vanguarda russa e a arte de ateliê europeia (muitas vezes considerada inacessível a maior parte da população pelos próprios artistas europeus).

Como é possível constatar, a pluralidade artística possibilitada pelo Commissariado abriu espaço à criação de projetos igualmente múltiplos no interior da *Izõ*, que ao fim mostraram-se inconciliáveis com a visão leninista e, mais adiante, stalinista da cultura. Embora o Commissariado tenha encontrado na ala de esquerda um maior número de adeptos, os ideais mais radicais de liberdade e autonomia defendidos pelos artistas “de esquerda” chocavam-se claramente com a política unilateral dos bolcheviques.

É exemplar sob esse aspecto a participação de A. Lunatcharski na *Proletkult* (Organização da Cultura Proletária), grupo fundado em agosto de 1917, tendo Bogdanov (Aleksandr Malinovski), cunhado de Lunatcharski, como seu principal teórico.

De acordo com Bogdanov, a cultura proletária deveria avançar tanto quanto os campos da economia e política, desenvolvimento que não poderia ser deixado nas mãos do governo bolchevique; a tarefa da revolução cultural caberia aos artistas e intelectuais e não aos burocratas do regime. Evidentemente, Lênin via com desconfiança tais ideias e criticava a “influência do futurismo” e outras “tendências burguesas” na construção de uma cultura proletária.

Com o tempo, o grupo de Bogdanov, dentre tantos outros, como a *Lef* - Frente de esquerda da arte⁴, sofreu coerções cada vez mais severas do governo, pois na medida em que reivindicava o controle

³ GABO, Naum, “La Russie et le constructivisme”. In READ, Herbert e MARTIN, Leslie (introd.), *Naum Gabo – Constructions, Sculptures, Peinture, Dessins, Gravure*, Suíça: Éditions du Griffon, 1961, p. 162.

⁴ A *Lef*, sob a direção de Maiakovski, teve existência em Moscou de 1922 até 1929. Compunham o grupo S. Tretiakov, Kamiênski, Pasternak, Krutchônikh, Rodtchenko, Eisenstein, entre outros. Os partidários da *Lef* propunham que o papel da vanguarda era o de conduzir o proletariado

sobre o sistema cultural, estabelecia uma espécie de concorrência com o partido, o qual buscava manter sua hegemonia também no âmbito da revolução cultural (fato concretizado em 1932, com o decreto *Sobre a reforma das organizações literárias e artísticas* que determinava a dissolução dos grupos artísticos e literários impondo um controle ideológico sobre estilo e tema e, em 1934, com a instituição do dogma do realismo socialista).

Lunatcharski via-se, por outro lado, diante da tarefa de mediar a realização de um conjunto de projetos inovadores em um contexto no qual a grande maioria da população era iletrada, o que implicava em reconhecer que esta população, heterogênea inclusive culturalmente, não tinha a total dimensão das tradições culturais que estavam sendo rechaçadas pela vanguarda emergente.

Em contrapartida, ao se ocupar da decoração de espaços e espetáculos populares, ao assumir cargos no interior de instituições estatais e tendo suas obras adquiridas pelo governo, artistas de vanguarda garantiram, mesmo que por um curto período e sob a desconfiança das alas mais conservadoras do governo e da imprensa, o posto de destaque da arte não-objetiva. Contudo, esta ligação da arte de vanguarda com a imagem do novo regime constituiu uma das questões mais controversas da época.

Compartilhando da premissa de que a aquisição de um “certo nível de cultura” era indispensável à construção do socialismo, o conceito de instrução, peça chave da política do *Narkompros*, era concebido por Lunatcharski em um panorama que muito além dos aspectos básicos da formação cultural relacionava-se à tarefa de difusão ideológica do socialismo e à consolidação de uma cultura proletária.

Dentre as aspirações dos anos 20, acreditava-se que a promoção de um nível cultural médio iria beneficiar os intercâmbios culturais e que o novo modo de vida coletivo facilitaria a circulação do conhecimento. Desta forma, a ideologia e a nova consciência política seriam estimuladas pelo contato da população inculta com os mais militantes. O novo homem idealizado pelo programa socialista iria, portanto, se desenvolver a partir destas novas relações coletivas.

Nesse panorama, coube à *Izõ* lidar com questões relacionadas ao posicionamento das artes plásticas frente ao projeto sociopolítico soviético. A *Izõ* foi responsável por um conjunto de ações que incluíam a organização de exposições, a criação de museus e institutos de pesquisa artística e a compra de obras. Várias políticas de difusão da cultura foram implementadas pela Seção através de medidas como a publicação de livros de vulgarização da História da Arte, a organização de conferências destinadas aos operários, a organização de exposições gratuitas e nas ruas, a decoração de espaços públicos, a ilustrações de livros, o financiamento de produções cinematográficas, entre outras.

Por outro lado, desde o início do governo soviético surgiram simultaneamente programas de salvaguarda e restauração de monumentos históricos e obras de arte, de difusão de obras literárias como a edição de clássicos russos ou a enorme safra de traduções da *Biblioteca Universal*, o que atesta a existência de interesses contraditórios entre as políticas culturais dos bolcheviques e os ideais de total renovação artística da vanguarda.

na reconstrução do “modo de vida”. Seus teóricos defendiam também a formação de escolas de arte sobre bases politécnicas, nas quais a arte seria útil à formação da nova sociedade, do ponto de vista econômico e também ideológico.

Apesar da existência de linhas de pensamento favoráveis à construção de um sistema cultural totalmente novo, a política leninista também visava conquistar o apoio da velha intelectualidade russa, ao menos nos primeiros anos do regime.

Segundo o próprio Lênin:

O lema do momento não é combater esses setores [a burguesia], mas conquistá-los. [...] A desconfiança em relação aos membros do aparato da burguesia é legítima e fundamental. Mas se recusar a utilizá-los na administração e na construção seria o cúmulo da tolice com enormes danos ao comunismo [...] Afinal, mesmo a Rússia atrasada produziu [...] capitalistas que sabiam como fazer uso dos serviços de intelectuais educados, fossem eles mencheviques, socialistas revolucionários ou sem partido. Seremos mais idiotas que esses capitalistas deixando de utilizar tal “material construtivo” para erguer uma Rússia comunista? ⁵

Embora o governo bolchevique tenha trabalhado no sentido de difundir a cultura entre a população (a exemplo dos decretos de 1918 e 1919 que instituíam a liquidação do analfabetismo) é evidente, como aponta Vittorio Strada ⁶ que a política de abertura cultural constituía um dado estratégico para o regime no sentido de recrutar todas as forças possíveis à realização de seus projetos políticos. A abertura já em 1920 da *Glavpolitprosvet* (Comitê principal da educação política do *Narkompros*), agência destinada ao gerenciamento geral da educação, das artes e da ciência, confirma o forte interesse do regime de manter este controle também no campo ideológico.

Por outro lado, Alan Bird⁷ expõe que a relativa liberdade cultural dos anos vinte foi uma escolha deliberada da política soviética na medida em que o governo lidava com preocupações de “primeira ordem”, como a fome, a guerra, a consolidação política e a reconstrução econômica do país, ou ainda como resultado de uma interpretação idealista da teoria marxista da cultura, que via o ecletismo como um dado necessário para superar o momento de transição cultural.

Parece claro que a liberdade assistida a que foram submetidos os artistas fazia parte de uma habilidosa política na qual interessava ao governo que a força motriz da vanguarda não se convertesse numa espécie de anarquia ou - o que parecia mais ameaçador a um partido totalitário - na formação de grupos opositores. Preocupação que não era de fato infundada, se considerado o exemplo da *Proletkult*, que por volta de 1920 já agregava um número de integrantes que rivalizava aos do partido bolchevique.

Visando à formação de uma cultura socialista, a política cultural adotada por Lunatcharski buscava consolidar a ligação entre estética e ideologia. De acordo com esta premissa, cabia ao Comissariado indicar de que forma seriam direcionadas as forças artísticas, assim como exercer o devido controle sobre estas:

5 LÊNIN, Vladimir Ilitch, *Collected Works*, vol. 28, Londres e Moscou, 1960-80, pp. 192, 389 e LÊNIN, Vladimir Ilitch, *Polnoe sobranie sochine-nii*, vol. 37, Moscou, 1967-73, pp. 195, 41. Apud CHAMBERLAIN, Lesley, *A Guerra Particular de Lênin – A deportação da intelectualidade russa pelo governo bolchevique*, Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 56.

6 STRADA, V., “Da revolução cultural ao realismo socialista”. In HOBBSAWM, Eric et al. (org) *História do marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*, vol. IX, São Paulo: Paz e Terra, 1987, p. 132.

7 BIRD, Alan, *A History of Russian Painting*, Boston: G.K.Hall &Co, 1987.

Como é natural, temos de proibir a propaganda que nos é hostil. No nosso tempo de revolução não podemos chegar à absoluta liberdade de propaganda. Mas este ponto requer muito tato, muitíssima precaução. Há que conhecer a história da arte para entender a arte contemporânea, para reconhecer com exatidão o amigo e o inimigo. Necessitamos que o inimigo perca o seu veneno e, em determinadas circunstâncias, cesse sensivelmente a sua ação. Para isso criamos a Direção Central de Literatura e Editoriais. E, por muito que se diga que a censura é algo de vergonhoso, eu direi que usar armas também é algo horrível. Mas que fazer? De momento devemos usá-las. E a censura é uma dessas armas.⁸

Dentro deste panorama, é necessário ressaltar o papel das artes do espetáculo enquanto influentes meios na mobilização das massas e divulgação de ideias, tanto no país quanto no exterior. Em virtude deste raciocínio, a indústria cinematográfica, assim como a maior parte dos teatros e coleções particulares de arte moderna foram nacionalizadas e o cinema, em particular sua vertente documentária e didática, recebeu grandes investimentos do governo. Apenas como exemplo, *Encouraçado Potenkim* (Eisenstein) e *A Mãe* (Pudovkin) foram encomendados pelo Comissariado por ocasião das comemorações do aniversário da Revolução de 1905.

O chamado teatro de agitação também teve grande desenvolvimento. A partir da iniciativa da *Seção Teatral* foram realizadas várias apresentações mobilizando milhões de pessoas entre atores e espectadores. A utilização das praças públicas como palcos a céu aberto, a encenação de eventos históricos como a Revolução e o forte apelo emotivo intensificado pela presença das multidões propiciaram a aproximação das pessoas à linguagem teatral, em especial diante do fato de que mais da metade da população era iletrada. Além disto, ressalta-se que até 1917 apenas vinte e cinco línguas dentre os mais de duzentos dialetos falados no Império Russo possuíam escrita, apenas como exemplos é possível lembrar que o alfabeto cirílico era utilizado no russo, bielorusso, ucraniano e outras línguas; o alfabeto árabe na escrita do tadjik, azeri, uzbek, kazakh, etc; o lituânio, o estônio e o letão utilizavam o alfabeto latim; já o georgiano e o armênio tinham seu próprio alfabeto - Babel não seria uma analogia despropositada ao se falar da União Soviética.

Mediar a diversidade linguística e cultural tendo que lidar com as heterogeneias na Rússia era, portanto uma questão crucial após a revolução, e ainda que os problemas econômicos e sociais durante os anos vinte sejam sempre apontados como “de primeira ordem” para o regime bolchevique, tal heterogeneia das nações que foram integradas ao bloco soviético impunha um problema político ao governo, que desejava construir uma organização centralizada e tentava exercer o controle ideológico sobre as massas; fato dificultado pelas diferenças linguísticas e que só poderia ser resolvido no campo da arte.

Já no final dos anos 20, o pensamento de que uma nova sociedade poderia ser construída somente a partir da industrialização e do progresso técnico e da conseqüente consolidação econômica do país veio suplantar o projeto inicial de transformação do homem por meio da mudança das relações morais e sociais.

⁸ LUNATCHARSKI, Anatoli, op. cit., p. 101.

Mas se a mudança era necessária e desejada, percebe-se que no plano prático o culto ao novo foi substituído pelo culto ao único, ou seja, um projeto que se pretendia global foi transformado em um programa totalitário que planejou as necessidades e liberdades individuais básicas e impôs à sociedade um modo de vida determinado pelo Estado. A criação de uma nova existência cotidiana, não “por todos”, mas “para todos”, provou apenas a existência do germe de uma ideia totalitarista sob um discurso de coletivismo e igualdade social.