

O JÚBILO E O PLANETA IMATURO. ADEUS, LÊNIN ! ANA CAROLINA SANTOS PELLEGRINI

APRESENTAÇÃO

“Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo. Todas as potências da velha Europa aliaram-se para uma Santa Caçada a esse espectro: o papa e o czar, Metternich e Guizot, radicais franceses e policiais alemães. (...) Está mais do que na hora de os comunistas exporem abertamente ao mundo inteiro suas tendências e de contraporem à lenda do espectro do comunismo um manifesto do partido.” (MARX e ENGELS, 2002, p. 21)

A ostentação, o ornamento, os rebuscados, as cores cintilantes têm sido representantes, ao longo da história da arquitetura e das artes, dos interesses dos grupos que dominam a sociedade política e economicamente. Tomando como ponto de partida a divisão de classes que, desde os primórdios da humanidade, tem caracterizado sua organização social, não é difícil identificar que, pelo menos até a Revolução Industrial, as artes e a arquitetura têm estado a serviço dos economicamente mais abastados e de suas crenças religiosas e morais. O repertório formal empregado nas construções do poder e na arte da elite, desde que se tem notícia, costumava buscar referências figurativas no mundo real ou imaginário e aplicá-las na intenção de criar obras que fossem passíveis de entendimento por todos. Afinal, o exercício do poder depende, evidentemente, de que a população a ele submetida compreenda seus símbolos.

“Nos primórdios da História encontramos, quase que em toda a parte, uma organização completa da sociedade em diferentes grupos, uma série hierárquica de situações sociais. Na Roma Antiga, temos patrícios cavaleiros, plebeus e escravos; na Idade Média, senhores feudais, vassalos, mestres de corporação, oficiais e servos; além disso, quase todas essas classes comportam subdivisões hierárquicas. A sociedade burguesa, oriunda do esfacelamento

da sociedade feudal, não suprimiu a oposição de classes. Limitou-se a substituir as antigas classes por novas classes, por novas condições de opressão, por novas formas de luta.” (MARX e ENGELS, 2002, p. 24)

Também é verdadeiro, entretanto, o ponto de vista oposto. Se é possível representar, e até mesmo legitimar, a presença de determinado grupo social no poder através da arte e da arquitetura, a supressão ou modificação do paradigma formal e do vocabulário estilístico pode contribuir para a representação ou ratificação da substituição do comando.

Assim deu-se, por exemplo, em relação à Revolução Francesa. Em virtude dos novos ideais iluministas que passaram a permear a ideologia ascendida ao poder a partir da tomada da Bastilha, em 1789, abandonou-se a linguagem barroca, que representava a elite monárquica, e passou-se a adotar novo repertório formal – referenciado na Antigüidade Clássica - que fosse compatível com o Novo Homem e seu Novo Mundo, livre, igualitário e fraterno.

Este trabalho, entretanto, tratará de outro destes momentos de ruptura de paradigma, indiscutivelmente importante para a história, artes e arquitetura: a Revolução Russa de 1917. A abordagem, entretanto, não versará sobre as implicações políticas e econômicas do fato, mas sim, sobre qual o papel da arte e da arquitetura como representações do novo regime e na consolidação de uma nova conjuntura cultural. Trata-se, portanto, de tomar o episódio como pretexto para a reflexão acerca do papel das artes na construção de fatores tangíveis e intangíveis da vida cotidiana de uma população, como suas cidades e suas idéias.

O ÍCONE NEGRO

A Rússia assistia, desde os primeiros anos do século XX, ao florescimento de duas principais correntes artísticas de vanguarda: o suprematismo e o construtivismo. Ambas as tendências contavam com uma raiz em comum, o cubismo, que, desde a obra do pintor francês Paul Cézanne, rompia com a lógica da perspectiva renascentista na representação da tridimensionalidade, através da sobreposição de planos representativos dos diversos ângulos do objeto retratado. Além do cubismo, a vanguarda russa também foi fortemente influenciada pelo movimento futurista italiano, cujo precursor foi Filippo Tommaso Marinetti.

“Na Rússia, a ruptura com a pintura e a escultura cubista foi parcialmente catalisada pelo futurismo – em Moscou, foram lidos os manifestos, e Marinetti deu palestras para os futuristas russos, em Moscou e São Petesburgo, em 1914 – parcialmente pelo livro Do espiritual na arte,

de Kandinsky, escrito em alemão, em 1910, e traduzido em parte para o russo em 1912. Deste modo, os russos encontravam-se preparados para o salto rumo a uma arte completamente não-figurativa.” (RICKEY, 2002, p. 40)

O Suprematismo teve como principal divulgador o artista Kazimir Malevitch, que pregava a renovação da arte em direção ao não-figurativismo (termo cunhado por Aleksandr Rodchenko), ou seja, da não-representatividade, da ausência de simbolismo, da supressão total dos ornamentos e da simplificação compositiva e formal.

Em 1913, um Malevitch ainda pouco conhecido em seu meio havia desenhado um fundo para o cenário da ópera futurista, *Vitória Sobre o Sol*. Como tema, adotou um único quadrado negro e outro branco.

“Tentando desesperadamente liberar a arte... do mundo representacional, procurei refúgio na forma do quadrado.” (MALEVITCH apud. RICKEY, 2002, p. 40).

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

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

Na referida exposição, ele exibiu 39 obras abstratas, cujos motivos variaram entre cruzes, retângulos e quadrados, o mais simplificados possível. Entretanto, a obra-manifesto estava colocada como se olhasse de cima para baixo os visitantes, sobre um dos cantos da sala de exposições. A pintura, Quadrado Negro, ocupava o lugar que, segundo a cultura e a religião ortodoxas, estaria reservado para um ícone, a tabuleta que traz imagens dos santos e fica, geralmente, colocada no ponto de encontro entre duas paredes do ambiente. Era evidente a relação que Malevitch pretendia explorar, até mesmo pela composição geométrica do quadro. O Quadrado Negro, centralizado, é circundado por uma margem branca, que faz as vezes de *passpartout*. Os ícones, por sua vez, apresentam a imagem do santo homenageado também no centro da composição e cenas menores se distribuem à sua volta, criando uma margem retangular, como no caso no quadro suprematista. (Figura 1)

O Quadrado Negro, evidentemente, causou certo escândalo junto à sociedade ainda imperial da época, mas o quase sacrilégio não impediu que Malevitch declarasse o fim do figurativismo e o início de uma nova arte.

Desta maneira, o quadrado negro se converteu no emblema da revolução artística. A figura era levada até mesmo nas mangas dos paletós e passou a ser desenhada no final das correspondências no local reservado à assinatura.

O JÚBILO

“com as ruas como pincel nós lutamos/ com as praças como nossas paletas”. (MAIAKOVSKI apud FIZ, 2000, p. 206).

Foi a partir de um fato político de importância mundial que a arte russa transformou-se numa das maiores e mais eficientes formas de propaganda ideológica. Em Fevereiro de 1917, as massas se voltaram contra o czarismo e foram organizados conselhos, chamados de soviets, em todas as fábricas, repartições, bairros e regimentos militares, que passaram a formar um poder paralelo. O governo ficou, então, dividido entre o poder formal (o Governo Provisório liderado pela burguesia, classe-média e setores da nobreza liberal) e os Sovietes (de operários soldados e marinheiros. Em outubro do mesmo ano, o partido bolchevique, que prometia a paz e a imediata distribuição de terras, liderado por Lênin, é fortalecido por milhares de soldados desertores que abandonam o fronte. O Governo Provisório não teve mais condições de subsistir. No dia 25 de outubro, os bolcheviques apoiados pelos principais regimentos de Petrogrado, pelos marinheiros da esquadra do Báltico e da Fortaleza de Kronstadt, e pelos Guardas Vermelhos (operários armados) tomam de assalto o Palácio de Inverno - sede do Governo Provisório e completam a Revolução.

Prescindindo da erudição intelectual de seus apreciadores, as manifestações artísticas que, a partir de então, tornar-se-iam soviéticas, passaram a dialogar com uma população majoritariamente analfabeta (apenas 21% sabia ler e escrever, ou seja, havia mais de 100 milhões de não-alfabetizados), que carecia, de saúde, comida, educação e dignidade.

*“(…) Primeiro é preciso transformar a vida,
para cantá-la em seguida.*

Os tempos estão duros para o artista:

Mas, disse-me anêmicos e anões,

Os grandes, onde, em que ocasião,

Escolheram uma estrada batida?

General da força humana – verbo

Marche! Que o tempo cuspa balas para trás,

E o vento no passado só desfaça

Um maço de cabelos.

Para o júbilo o planeta está imaturo.

É preciso arrancar alegria ao futuro.

Nesta vida morrer não é difícil.

O difícil é a vida e seu ofício.

(MAIAKÓVSKI in SCHNAIDERMAN, 2003, p. 113-114, tradução de Haroldo de Campos)

Como parceira na luta pela consolidação do socialismo, a arte saiu dos estúdios, ateliês e museus e ganhou as ruas e as praças da cidade que a Revolução tinha colorido de vermelho.

“We do not need a dead mausoleum of art where dead works are worshipped, but a living factory of the human spirit – in the streets, in the tramways, in the factories, workshops and worker’s homes.” (MAIAKOVSKI apud. WESTON, 2001, p. 141)

Os rumos da nova arte e da nova União Soviética eram discutidos por artistas como Vladimir Maiakovski, Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky, Kazimir Malevitch, Vladimir Tatlin, e muitos outros. Os debates tinham lugar em cafés moscovitas como o Café Pittoresque, decorado por Tatlin e desenhado por Rodchenko, ou o Café dos Poetas Futuristas, fundado, por Maiakovski. Tais artistas tinham sua produção tangível fundamentada por sua obra teórica, fosse poesia, literatura ou, até mesmo, os manifestos que, não raro, apareciam fixados nas ruas da cidade.

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

Durante os anos subseqüentes, a atuação artística voltada para as massas só tendeu a intesificar-se, na ânsia de tornar cada vez mais sólido o regime socialista liderado pelo Camarada Lênin. Diversas manifestações culturais convergiam para um mesmo ideal, para um mesmo objetivo, o de manter ou ampliar as conquistas da Revolução de 1917.

Desta maneira, cidades de Moscou, Petrogrado e Vitebsk, assistiam, periodicamente, a uma verdadeira decoração de suas ruas, fosse em função de uma data comemorativa, ou de manifestação popular. Desta maneira, arte e cidade tornam-se parte de um sistema único que visava a estabelecer simbiose total em relação à construção das ideologias e do cotidiano do homem soviético. É preciso transformar o espaço para abrigar o novo regime e, por conseguinte, o novo homem.

À diferença de outros tantos episódios históricos em que a arquitetura e arte do regime vigente visava à ostentação e à opulência, manifestadas através da riqueza e da ornamentação das obras, a corrente artística que representava o regime soviético era econômica quanto ao seu repertório formal, quanto aos materiais empregados e quanto ao emprego de ornamentação. Reflexo do novo mundo industrializado, o construtivismo apresentava um resultado artístico compatível com a idéia do mecanicismo, da produção fabril e da funcionalidade. A nova arte da máquina representava o novo “Espírito da Época”, adequado à realidade soviética das primeiras décadas do século XX.

Neste sentido, o sistema político, social e econômico se vê representado e divulgado pelas formas que assumem seus objetos, suas construções, seus monumentos. Não foi à toa, que, em 12 de abril de 1918, um decreto firmado por Lênin, seu Comissário do Povo para a Educação, Aleksandr Lunacharski e Josef Stalin, ordenava:

1. A retirada das praças públicas dos monumentos que representam os czares e seus servidores;
2. A organização de concursos para a criação de monumentos revolucionários;
3. A decoração das cidades para o 1º de maio, assim como a nova configuração de inscrições e emblemas públicos.

“Sobre nuevas cosas se debe hablar también con nuevas palabras. Necesitamos una nueva forma de arte. La Revolución que dividió a Rusia em dos posiciones, há trazado una frontera entre el arte de derechas y el de izquierdas. A la izquierda estamos nosotros, los descubridores de lo nuevo; a la derecha los otros que ven el arte como um médio para toda posible expectativa.” (MAIAKOVSKI, *apud*. FIZ, 2000, p. 202-203)

Demolir os antigos monumentos foi uma tarefa relativamente fácil. Os novos monumentos revolucionários, entretanto, dada a urgência de sua construção, chegavam a ser erigidos em gesso, assumindo caráter provisório, já que os objetivos não eram artísticos, mas sim, políticos e educativos. Durante 1918, mais de trinta monumentos foram erguidos apenas na cidade de Moscou. Tais objetos, entretanto, apesar de homenagearem personagens relacionados à trajetória recém iniciada do mundo soviético, como artistas, poetas, filósofos, etc., mantinham a linguagem figurativa dos monumentos comemorativos ao império, pelo menos quanto aos moldes do homenageado, visto que, não raro, os pedestais recorriam a um repertório de volumes cúbicos, quase suprematistas, estabelecendo total incompatibilidade formal entre o apoio e a escultura. Tratava-se de uma mera substituição do indivíduo, não da forma de comemorá-lo. Os políticos revolucionários continuavam a entender os monumentos de forma parecida com a dos czares, talvez a fim de poupar as feições da figura comemorada das distorções tão características da corrente artística cubista, ainda em voga na época. A crítica ao caráter conservador impregnado em tais monumentos, evidentemente, não tardou em chegar e veio da parte dos artistas “de esquerda”.

“Estas figuras e cabeças servem mal aos objetivos da agitação. A humanidade criou tantas figuras e cabeças que este trabalho não interessa a ninguém agora. A forma do corpo humano não pode servir como forma artística daqui para frente” (PUNIN, *apud. Vanguardia Rusa, un romance com la revolución*, 2000)

AGIT-PROP: A ARTE NA RUA

Se a substituição dos monumentos nas ruas e praças soviéticas não refletia, adequadamente, o caráter inovador das mudanças nas demais dimensões da vida do povo russo, as primeiras arquiteturas da revolução, ainda que efêmeras, buscavam expressar e divulgar o Espírito da Época a partir da transformação da imagem da cidade. Para tanto, os artistas se valiam de decorações para os principais lugares de cidades como Moscou, Petrogrado e Vitebsk, através da suspensão de imensas telas com ilustrações suprematistas e palavras de ordem estendidas sobre as fachadas dos prédios imperiais, de quadros pendurados nas praças, da decoração nos vagões dos trens (agitpoezd) e dos barcos de agitação (agitparakhod) e de grandes exposições que saíam das galerias e ganhavam as ruas.

Erguidas em caráter provisório, poucos registros restaram de tais manifestações culturais, o que deixa dúvidas sobre a efetiva realização da totalidade dos projetos dos quais se tem notícia nos dias de hoje. Entretanto as raras imagens que puderam ser recuperadas ao longo de quase uma centena de anos prestam contas da popularidade e importância destes eventos.

“Según parece, Rodchenko recibió el encargo para embellecer la Paza Roja de Moscú para el 1 de mayo de 1918, pero no si sabe si presentó proyecto alguno. G. Klucis, a la cabeza de un equipo de jóvenes, participo con motivo del primer aniversario de octubre en la decoración, proyectada por Liun, para la Plaza del Teatro de Moscú y en los muros del Kremlin. En la misma ocasión, los hermanos Vesnin adornabam de una manera costumbrista los muros del Kremlin.”
(FIZ, 2000, p. 206)

A convencionalidade verificada na construção dos monumentos passava longe das manifestações do movimento intitulado de Agit-prop, como uma mescla dos termos “agitação” e “propaganda”. A chamada “propaganda monumental” demandava, também, ousadia. A valorização do contraste entre o antigo e o novo, entre a ornamentação dos palácios imperiais e a pureza dos elementos suprematistas era uma constante. Temas como o do quadrado, do círculo e dos retângulos, explorados por Malevitch, agora figuravam nas grandes telas fixadas em praça pública. Paradoxal é o fato de que esta arte simbolizasse uma ideologia a ser vivenciada, afinal, nos primórdios do suprematismo, a corrente artística abstrata se propunha a não significar nada, o que prova que a a

simbologia não é intrínseca à figuratividade, mas à relação que o homem estabelece com a obra de arte, independentemente da imagem que a mesma represente.

Natan Altman foi responsável por um dos projetos mais atrevidos. Interveio, em 1918, na Praça do Palácio de Inverno (o qual, no mesmo ano, passou a pertencer às instalações do Museu Hermitage), em Petrogrado, a fim de colaborar com as comemorações do primeiro aniversário da Revolução. Altman previu a decoração fundamentada em grandes figuras suprematistas amarelas, laranjas e vermelhas, que visavam a enfatizar o triunfo do novo perante o passado, o que era de fácil apreensão, visto que os gigantescos painéis contemporâneos contrastavam de maneira enfática com a cidade neoclássica. Ivan Puni e Ivan Alekseev também se valeram das formas abstratas e das cores alegres para a disseminação das idéias soviéticas, de forma que agradavam tanto ao comissário Lunacharski quanto às massas populares. (Figuras 2 e 3)

O grupo UNOVIS (a Escola da Nova Arte), capitaneado por Kasimir Malevitch, por sua vez, realizou numerosas decorações interiores e exteriores entre os anos de 1919 e 1921 na cidade de Vitebsk e suas proximidades. Pode-se citar entre estes projetos a Tribuna de Oradores, de Malevitch e Suetin, Decorações Festivas para Vitebsk, de V. Yermolaeva e as decorações para o Primeiro Teatro Soviético em Oremburg, de Ivan A. Kudriashev. Malevitch também contou com a colaboração de outro importante artista da época, El Lissitzky, e de seus alunos, os quais pintaram as decorações para as seções do Congresso Contra o Desemprego, realizado em 1919, também na cidade de Vitebsk, situada nas proximidades de Moscou. A obra incluía uma grande tela de mil e quinhentos metros, três edificações e o cenário para o teatro da cidade. Malevitch participou ativamente do Agit-prop, produzindo, inclusive, a decoração para os vagões de um trem de agitação, valendo-se, evidentemente, das formas suprematistas. Estes trens, bem como os barcos de agitação, percorriam diversos locais de diferentes regiões levando a mensagem revolucionária a toda a população, informando, inclusive, a maioria analfabeta.

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

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

FERRO, VIDRO E REVOLUÇÃO

Dentre as principais obras que percorreram as cidades russas no período pós-revolução, deve ser destacado o Monumento a III Internacional, de Vladimir Tatlin. Aqui os termos “propaganda” e “monumento” adquirem um caráter ainda mais legítimo. Melhor ainda: um edifício-monumento, síntese entre pintura, escultura, arquitetura e a combinação dos materiais popularizados pela revolução industrial e pela era mecanicista, o ferro e o vidro. Uma síntese das artes e das inquietações vanguardistas daquele momento.

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

Some-se seu reconhecimento inquestionável a seu importante trânsito pelos círculos oficiais soviéticos e se compreenderá a escolha para que fosse o encarregado do projeto para o Monumento em Honra da Revolução de Outubro, que, em virtude dos acontecimentos políticos, se ampliou a mundial. Daí o nome “Monumento à III Internacional”, a organização comunista criada em 1919, a qual visava a defender a ditadura do proletariado.

Desenhado pelo artista em 1920, o projeto, que nunca chegou a ser construído, rivalizava com a Torre Eiffel quanto às dimensões monumentais. Contaria com 400m de altura. A estrutura, metálica, se organizaria em duas helicoidais entrelaçadas, as quais estariam fixadas e sustentadas por uma diagonal de aproximadamente 45 graus de inclinação. No interior da estrutura, que lembra a figura de um cone irregular, estariam suspensos quatro diferentes volumes platônicos, os quais girariam em distintas velocidades de acordo com a atividade abrigada. Uma volta por ano para o cilindro (legislação); uma por mês para a pirâmide (administração); uma por dia para o segundo cilindro (informação), enquanto, por último, a semi-esfera (projeção cinemática) se deslocaria provavelmente na razão de uma volta por hora.

Vale observar que, apesar de repudiarem a figuratividade e aspirarem à total abstração a fim de evitar a submissão de sua arte a pechas e símbolos, artistas, como Tatlin, tinham de se curvar à imaginação e aos preconceitos dos observadores de sua arte que, possivelmente estupefatos diante de tamanho ineditismo, teciam, à revelia dos cuidados de cada artista, comentários ferinos como o que segue:

“A Torre de Tatlin parece uma fera com chifres de rádio e telégrafo sobre a cabeça e um parlamento mundial do proletariado na barriga” (apud. Vanguardia Rusa: un romance com la revolucion, 2000)

Um modelo em escala reduzida do projeto foi levado a diversos locais a fim de proclamar e manifestar a união entre formas artísticas e intenções utilitárias. Passível de ser montada e desmontada com relativa rapidez, a torre se tornou um estandarte portátil da revolução e passou a figurar, inclusive, na capa das revistas e páginas dos jornais da época. Entre 1 e 8 de novembro de 1920, a maquete do monumento permaneceu exposta na mesma sala onde foi montada, mas no final do mesmo mês, partiu para Moscou, onde foi recebida na Casa dos Sindicatos, por ocasião da exposição que homenageou o VIII Congresso dos Soviets. Na exposição de artes decorativas de Paris de 1925, a torre figurou no pavilhão construído pelo russo Melnikov, enquanto a que percorreu em um caminhão as ruas de Leningrado durante a manifestação de 1 de maio de 1926, tratava-se de um modelo simplificado.

“Este monumento está construído em ferro, vidro e revolução” (SKLOVSKI apud. FIZ, 2000, p. 215)

A influência do Monumento à III Internacional para o desenvolvimento da arquitetura construtivista durante os anos 20 do século XX é indiscutível. Ainda que não tenha sido construído, como a torre parisiense de Gustav Eiffel, o arranha-céus de Tatlin despertou o debate acerca da possibilidade de transformar a arte, que, até então, se restringia a manifestações geralmente gráficas e efêmeras, em arquitetura, ou seja, contribuição duradoura, que tende a modificar permanentemente a imagem da cidade e, por conseguinte, a percepção de seus habitantes sobre o ambiente.

EM CARTAZ

Antes de partir para a materialização definitiva da arte vanguardista russa na forma de objeto arquitetônico, vale comentar, ainda, a importância da arte gráfica como propaganda política no que diz respeito aos cartazes produzidos pelos artistas revolucionários.

Entre 1917 e 1921, cerca de 3000 cartazes ou pôsteres predominantemente construtivistas se proliferaram, seja na forma de composições geométricas simples – nas quais predominavam as cores vermelho e preto - de vinhetas narrativas, de colagens gráficas, ou de técnicas ainda mais complexas, como a montagem fotográfica. O objetivo, independentemente da forma, era o mesmo: divulgar a propaganda soviética para o mundo.

Artistas como Aleksandr Rodchenko, Gustav Klutsis, Vladimir Maiakovski e El Lissitzky se valiam das tradicionais formas e cores suprematistas e da composição tipográfica para fazer com que a população compreendesse suas mensagens.

“El Lissitzky, que ya había ilustrado Los cuentos populares ucranianos (1917-1919) a la manera de otros artistas judíos como N. Altman y Chagall, aprovecha el potencial de las formas cósmicas del suprematismo para levantar los ánimos Del Ejército Rojo: Golpead a los Blancos con la cuña roja!” (FIZ, 2000, p. 209)

O trecho acima refere-se ao pôster no qual El Lissitzky trabalha com duas das figuras suprematistas mais básicas: o triângulo e o círculo. O primeiro, em vermelho, penetra a brancura do segundo, simbolizando a força e o poder do Exército Vermelho na sua luta diante dos brancos, contra-revolucionários. (Figura 4)

“O impacto do ângulo de um triângulo sobre um círculo produz um efeito em nada menos poderoso do que o produzido pelo dedo de Deus tocando Adão em Michelangelo.” (KANDINSKI apud. RICKEY, 2002, p. 43)

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

O cartaz se transformou na arma mais eficaz de propaganda. Com ele era possível atingir as massas de forma ampla e econômica. Fixados nas janelas dos edifícios, nas estações de trem, traziam uma síntese da arte revolucionária e da mensagem socialista. (Figura 5)

A arte que se propunha a não significar nada havia se tornado a marca da Revolução de Outubro. Ironicamente, as formas puras, o não-figurativo e a abstração assumiram um caráter simbólico sem precedentes. A fluência do diálogo com a população legitimava cada vez mais os movimentos artístico e político. A União Soviética dava cada vez mais provas de que um sistema se vê regido pela atribuição de significado às formas que confere aos seus objetos.

ADEUS, LÊNIN – PARTE 1

A propósito desta afirmação, cabe uma digressão que alude ao título do artigo. Trata-se do sátira apresentada pelo filme alemão “Goodbye, Lenin!” a respeito do sistema político e seus objetos simbólicos. A película, dirigida por Wolfgang Becker, relata a história de Christiane Kerner uma

fervorosa defensora do regime comunista da República Democrática Alemã que, no ano de 1989, vítima de um ataque cardíaco, entra em estado de coma pouco antes da queda do muro de Berlim e desperta, oito meses depois, na Alemanha unificada. Por recomendações médicas, a personagem não poderia sofrer emoções fortes após seu retorno ao lar, sob pena de comprometer seu estado de saúde.

Começa, então, uma luta diária de seu filho, Alexander, para reconstruir o cenário da Alemanha comunista no apartamento da família e suas imediações. Provisoriamente restrita à permanência na cama de seu quarto, a mulher vê o mundo através de uma farsa produzida por seu filho, que passa seus dias em função de compilar objetos que possam testemunhar à mãe, a persistência do regime comunista. O rapaz forja noticiários de TV, garimpa frascos de produtos que já não vinham sendo vendidos desde o fim do comunismo e recupera móveis descartados pelo ímpeto consumista que instantaneamente se instaurou após a queda do muro. Da cama, a mãe vivencia a Alemanha Oriental em seu quarto e se vê estupefata quando, pela janela, torna-se possível ver no edifício ao lado, a fixação de imensa publicidade da Coca-Cola, fato que, evidentemente, termina por criar problemas para Alexander, que habilmente encontra uma saída para o incidente.

O descarte dos símbolos socialistas em prol da substituição pelos do capitalismo tem seu ápice quando uma imensa estátua de Lênin pode ser vista carregada por um helicóptero. A farsa termina quando, recuperada, Christiane finalmente sai à rua e se depara com as transformações que o capitalismo havia imprimido na imagem da cidade. Os novos símbolos ali estavam, representando uma nova ordem política que podia ser driblada dentro das paredes de um apartamento, mas não diante da nova paisagem urbana. (Figura 6)

Neste caso, como na matéria em análise neste trabalho, a representação do sistema político se sustenta através de uma série de pragmatismos ideológicos, mas também por seus objetos, os quais conferem tangibilidade ao paradigma que, outrossim, estaria reservado ao campo das idéias. As embalagens dos produtos cotidianos, a publicidade nas ruas, a arte e a arquitetura testemunham mais do que a alteração da realidade, mas, principalmente, dão contas de sua aceitação através das imagens das quais nos apropriamos diariamente.

ARQUITETURA DA REVOLUÇÃO

O assunto da arquitetura no período construtivista russo será aqui abordado a título de complementar a reflexão acerca dos símbolos da Revolução de 1917 e dos desdobramentos da arte revolucionária.

A exemplo do que ocorreu em outros países da Europa, como a Holanda e a Alemanha, no que tocou aos movimentos de vanguarda artística De Stijl e Bauhaus, respectivamente, a arte gráfica soviética

desenvolveu-se em direção a conformação de uma nova arquitetura. O construtivismo, que brindava esporádica e transitoriamente ruas e praças, agora assumia a responsabilidade imputada pela permanência das edificações na paisagem das cidades.

Determinantes no processo de transição entre a arte e a arquitetura – que se deu em meados da década de 1920 – foram as experiências de El Lissitzky, com seus “Prouns” e de Malevitch, com seus “arquitetones”, além dos inúmeros projetos para quiosques e tribunas, e outras estruturas de informação didática desenvolvidos por artistas como Rodchenko e Gustav Klutskis.

“Esses projetos representaram as primeiras tentativas de formular um estilo arquitetônico socialista, mas não profissional. Embora intencionalmente irrealizável, a concepção de El Lissitzky para a Tribuna Lênin, em 1920, projetada como um Proun, era uma alternativa para tal arquitetura.” (FRAMPTON, 2000, p. 205)

O próprio Lissitzky havia criado o termo “Proun”, derivado de “pro-unovis”, ou seja, “Para a Escola da Nova Arte”. A palavra indicava uma estação transitória situada entre pintura e arquitetura, podendo ser comparada às experiências volumétricas de Theo van Doesburg, que conferiu perspectiva às experiências neoplasticistas inauguradas por Mondrian. A intenção de, através dos “Prouns”, chegar até a arquitetura, fica clara na medida em que o próprio artista intitulava algumas de suas obras com nomes como, “ponte”, “cidade”, etc. Com o tempo, El Lissitzky se vale, de fato, das composições dos prouns na partida para a elaboração de projetos arquitetônicos concretos.

O passo seguinte, na saída do suprematismo em direção à arquitetura, foi dado por Malevitch, através dos modelos de gesso, “arquitetones”, os quais consistiam em composições volumétricas reais (e não representações gráficas, como os Prouns), nas quais paralelepípedos de diversos tamanhos se unem para formar composições de ângulos retos. O primeiro modelo de gesso foi criado em 1923. Nos anos subseqüentes, mais de dez “arquitetones” foram criados pelo artista, que não os considerava protótipos de obras arquitetônicas concretas, mas um sistema artístico geral que poderia vir a orientar a forma das futuras construções.

Quanto às tribunas e quiosques, indicavam também o desejo de materializar nas cidades a arte revolucionária de maneira menos transitória. Os programas adequavam-se, evidentemente, aos ideais da revolução. Desta maneira, Aleksandr Rodchenko, parceiro de Maiakovski na ilustração de seus livros e poemas, projeta um “quiosque para a venda de periódicos e literatura de propaganda”, ainda nos idos de 1910. Tratava-se de um dos primeiros projetos arquitetônicos que renunciava totalmente ao ecletismo e à estilização, visando à utilização dos trabalhos estético-formais da arte progressista na busca por uma nova imagem arquitetônica. No nível do solo, encontrava-se o próprio quiosque. Acima, uma cobertura plana, se converte na tribuna do orador. Toda a composição é formada de planos livremente suspensos, onde estariam aplicados cartazes de propaganda política.

El Lissitzky e Ilya Chashnik, por sua vez, realizam, em 1920, esboços para uma Tribuna de Oradores na Praça Vermelha, na qual se combinam os princípios supematistas do cubo e da diagonal com a construção linear. Quase ao mesmo tempo, El Lissitzky realizou sobre os primeiros rascunhos, um croqui similar ao qual adicionou a fotografia de Lênin. A fotomontagem conferiu certa verossimilhança e impressão de viabilidade à construção, enquanto a diagonal reforçava o gesto do eloqüente orador.

Uma série de projetos experimentais veio à cena nos anos subseqüentes, abordando programas sempre adequados à demanda socialista. A arquitetura, portanto, tornava-se parceira do ideal revolucionário. A partir de meados da década de 1920, começaram a se concretizar as primeiras experiências.

O arquiteto Konstantin Melnikov projetou, em 1924, o pavilhão que seria levado à Exposição de Artes Decorativas de Paris no ano seguinte. O plano para a edificação lançava mão da lógica compositiva adotada para os irrealizáveis projetos para tribunas e quiosques, sem deixar de ser uma competente síntese dos aspectos mais progressivos da arquitetura soviética até o momento.

“A dinâmica estrutura em madeira de Melnikov era complementada pelo interior de Rodchenko para um clube ideal de trabalhadores, que contava com o típico mobiliário produtivista leve, inclusive um conjunto em forma de tabuleiro de xadrez, dialeticamente vermelho e negro, que consistia em uma mesa e duas cadeiras.” (FRAMPTON, 2000, p. 206-207)

Nos anos que se sucederam, edificações construtivistas foram tomando lugar nas cidades soviéticas, especialmente em Moscou. Os arquitetos, divididos em dois grupos de interesses distintos, a OSA (Associação dos Arquitetos Contemporâneos) e a ASNOVA (Associação dos Novos Arquitetos) se ocupavam de dois programas principais: as edificações de habitação coletiva e as pesquisas acerca do tema, e os clubes operários, iniciativa que visava a oferecer ao proletariado alternativa de lazer e cultura nas proximidades de sua residência ou trabalho.

Podem ser destacados, dentre os exemplares construídos, projetos de incontestável excelência, como o Clube dos Trabalhadores Rusakov, de Melnikov (1928), o Edifício Narkomfin, de Moisei Guinzburg (1929), o qual destinava-se a uma série de unidades habitacionais resolvidas segundo a tipologia duplex (anos antes de Le Corbusier adotá-la para a Unité d’Habitation), o Clube Operário Zuev, de Ilja Golosov (1927-1929). Todos estes brindavam a cidade com a sobriedade de suas linhas e a preocupação socialista de suas atividades, adequando-se ao Espírito Soviético da Época, seguindo o caminho delineado pelos precursores artistas revolucionários.

ADEUS, LÊNIN – PARTE II. O PLANETA IMATURO

A morte de Lênin, em 1924, significou para a população soviética não apenas a perda do grande Pai da Revolução, mas a ascensão de Josef Stalin ao poder. A mão de Stalin era de ferro, e a palavra “total” se converteu em slogan político do governo. O indivíduo já não mais importava a ninguém. Em alguns anos, o novo chefe das Repúblicas Socialistas Soviéticas imprimiu um caráter de extremo rigor a seu comando e passou a adotar novas alternativas para o repertório formal e artístico a fim de caracterizar seu governo, buscando referências em correntes *revivals*, como o neo-gótico, estilo adotado, por exemplo, nas edificações chamadas pertinentemente de “Caprichos de Stalin”.

Os reflexos no âmbito da arquitetura não foram tão instantâneos quanto nas artes plásticas e na poesia. Edificações construtivistas continuaram a ser erigidas até o início da década de 1930, quando o desfecho para o concurso do Palácio dos Soviets, em 1931, sacramentou o fim do movimento, uma vez que preteriu todos os projetos modernistas em prol de um edifício figurativo, planejado por Boris Iofan, que, indiferente ao terreno no qual seria implantado, busca referências num classicismo modificado e coroa, o ápice da construção, com uma grande estátua de Lênin, diante do que fica impossível não comparar a edificação a um bolo de casamento.

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

Qualquer diálogo com as autoridades era impossível. Malevitch foi preso e forçado a reformular sua arte para se adaptar ao regime stalinista. Abandonou o quadrado, o círculo e a cruz e passou, então, a desenhar as linhas do rosto e outros “ornamentos” em suas obras. Nikolai Punin foi injustamente acusado de planejar um atentado contra Stalin e terminou seus dias degradado na Sibéria.

Já o poeta Vladimir Maiakovski, que dedicou intensamente sua vida à propaganda política, incansável na luta pela nação soviética, suicidou-se com um tiro no peito, aos 36 anos, em 14 de abril de 1930.

Stalin transformou-se num dos mais sanguinários ditadores que a história tem notícia e o adeus a Lênin significou o ostracismo dos artistas revolucionários e o abandono do ideal e do discurso que representavam. O fenômeno estético e o fato social mais uma vez comprovaram sua interdependência.

O fim do regime socialista soviético, em 1991, e o processo de abertura política e econômica que vinha sendo implementado desde o governo de Mikhail Gorbachev, tornaram mais acessíveis as

informações sobre a arte e a arquitetura construtivista, além de possibilitar, mais facilmente, a visita aos museus e aos exemplares arquitetônicos remanescentes daquele período revolucionário.

Este trabalho também é fruto deste processo, visto que foi instigado por uma viagem de estudos a Moscou e São Petesburgo realizada pela autora no ano de 2005.

Percorrendo as ruas das duas cidades, principalmente as da atual capital, Moscou, fica claro que a Rússia capitalista segue a busca pela adaptação de sua paisagem e de seus hábitos ao novo paradigma. Não há, ainda, uma linguagem arquitetônica ou artística que traduza e simbolize esta nova fase. Quem sabe, um reflexo do mundo globalizado, que não oferece espaço para as subjetividades de cada nação... Edifícios importantes como o Narkomfin, de Guinzburg, padecem sem cuidados de conservação e encontram-se a ponto da ruína. O filho de Melnikov reside ainda na casa projetada pelo pai, onde sobrevive com exígua pensão governamental e pequenas ajudas de amigos.

Por outro lado, o governo reconstrói os velhos monumentos avassalados por Stalin, criando uma espécie de simulacro da história. Oxalá, em breve, esta atenção se estenda, também, aos cenários da revolução, aproveitando que tais exemplares arquitetônicos foram poupados pelo grande ditador e oferecem verdadeiros testemunhos de uma época de incontestável relevância para a história da humanidade.



Figura 1: à esquerda, o quadrado negro de Malevich sobre o canto superior da sala de exposições de "0.10), Fonte: (WESTON, 2001, p. 144) ; À direita, ícone ortodoxo. Nossa Senhora de Kazaan. Fonte: Acervo da autora.



Figura 2: Imagens das intervenções realizadas em Petrogrado em comemoração ao segundo aniversário da Revolução de 1917. Fonte: Fotos da autora de cenas do vídeo Vanguardia Rusa, un romance con la revolucion.

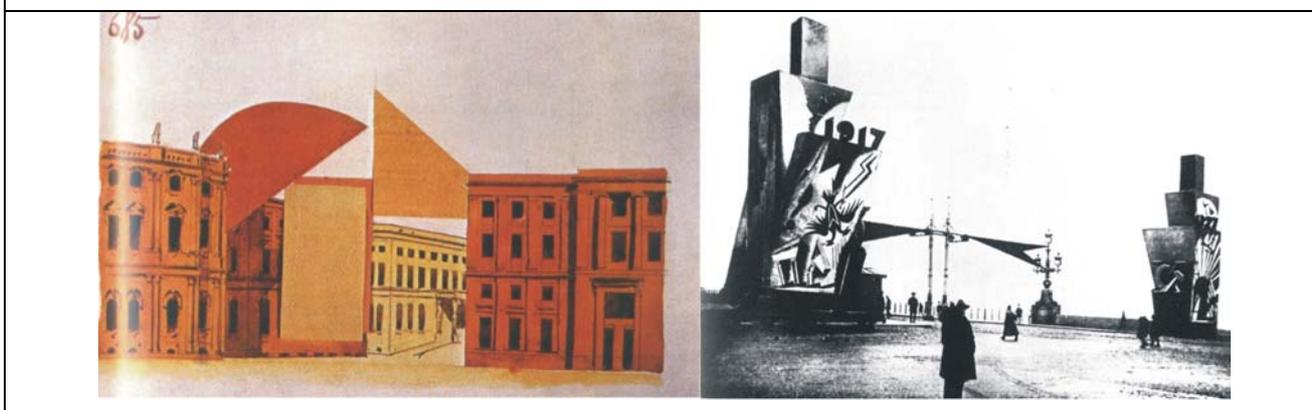


Figura 3: À esquerda, Natan Altman, projeto para a decoração diante do Palácio de Inverno. Primeiro Aniversário da Revolução de Outubro. Petrogrado, 1918. Fonte: (FIZ, 2000, encarte de ilustrações). À direita: Oleg Lialin e Igor Fomin, Instalação sobre a Ponte da Igualdade, comemoração do décimo aniversário da Revolução, Leningrado, 1927. Fonte: (WESTON, 2001, p. 147)



Figura 4: À esquerda: El Lissitzky, Vitebsk, 1920. Cunha do vermelho é a morte do branco. À direita: Aleksandr Rodchenko, Editora Lengiz, Moscou, 1925. Fonte: (Constructivism in Soviet Poster – Golden Collection, 2004)



Figura 5: Pôsteres e cartazes da vanguarda russa. Museu Maiakovski, Moscou. Fonte: Foto da autora, 2005.



Figura 6: Cenas do filme Goodbye, Lenin. O voo da estátua de Lênin indica o fim do regime socialista na Alemanha. Fonte: http://www.zonamoebius.com/03.kino-glaz/mmf_1204_lenin.htm

REFERÊNCIAS:

ANDREETA, José Pedro. **Quem se Atreve a Ter Certeza?** São Paulo: Editora Mercuryo, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Como História da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BENEVOLO, Leonardo; MELOGRANI, Carlo; LONGO, Tommaso Giura. **La Proyección de la Ciudad Moderna.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

COHEN, Jean-Louis. **Le Corbusier et La Mystique de L'URSS.** Bruxelas: Editora Pierre Mardaga, 1987.

Construtivism in Soviet Poster, Golden Collection. Moscou: Kontakt-Kultura, 2004.

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

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAN-MAGOMÉDOV, Selim Omárovich. **Las Cien Mejores Obras Maestras Del Vanguardismo Arquitectónico Soviético.** Moscou: Editorial URSS, 2005.

LATOUR, Alessandra. **Birth of a metropolis Moscow: 1930-1955.** Moscou: XXI BEK, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Manifesto do Partido Comunista.** Porto Alegre: 2001.

RICKEY, George. **Construtivismo – origens e evolução.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Maiakovóvski.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

Vanguardia Rusa: un romance con la revolucion. São Petesburgo: The State Russian Museum e Quadrat Film, 2000.

WESTON, Richard. **Modernism.** Londres: Phaidon, 2001.