



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Qual o sujeito do realismo
socialista? Arte, psicologia e
trabalho na URSS dos anos
1930**

***Who is socialist realism's
subject? Art, psychology and
labor in 1930's USSR***

Autor: Thyago Marão Villela
Universidade Estadual de Campinas,
Campinas, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 17/02/2025
Aceito em: 19/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.233831>

VILLELA, Thyago Marão.
Qual o sujeito do realismo socialista?
Arte, psicologia e trabalho na URSS dos anos 1930.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 228-251, 2025.



Qual o sujeito do realismo socialista? Arte, psicologia e trabalho na URSS dos anos 1930

Thyago Marão Villela*

Resumo: O artigo investiga a relação entre realismo socialista, psicologia e trabalho na União Soviética, no contexto do Primeiro Plano Quinquenal (1929-1932). Focado na reconstrução histórica desta articulação, o texto explora como a estética oficial traduziu em imagens a noção de psiquismo trabalhada pela psicologia oficial. O artigo destaca, ainda, o papel dos retratos individuais no estímulo à competitividade e à formulação da figura do “novo homem soviético”. Ao final, questiona-se a base epistemológica dessa construção cultural e sua instrumentalização pelo regime – partindo, principalmente, de uma análise do livro de Óssip Beskin, *O Formalismo na Pintura* (1933).

Abstract: The article investigates the relationship between Socialist Realism, psychology, and labor in the Soviet Union within the context of the First Five-Year Plan (1929–1932). Focusing on the historical reconstruction of this articulation, the text explores how official aesthetics translated the notion of psychism developed by official psychology into images. The article also highlights the role of individual portraits in fostering competitiveness and shaping the figure of the “new Soviet man.” Finally, it questions the epistemological basis of this cultural construction and its instrumentalization by the regime – drawing primarily from an analysis of Óssip Beskin’s book, *Formalism in Painting* (1933).

Palavras-chave: Realismo Socialista; Psicologia Soviética; Primeiro Plano Quinquenal

Keywords: Socialist Realism; Soviet Psychology; First Five-Year Plan

1. Honra, glória e heroísmo

N

um artigo publicado em 1932, no quinto número da revista *Za Proletárskoie Iskusstvo*, o pintor soviético Boris Nikíforov (1908-1945) defendeu que a arte na URSS deveria representar a “psique” dos trabalhadores, expressando a alegria e a determinação oriundas das “novas condições de trabalho no país” (Nikíforov, 1932, p. 4). No texto, Nikíforov argumentou que os pintores deveriam “[...] associar o trabalho – o qual produz imensas mudanças na psique dos operários e dos *kolkhozianos* – à honra, à glória e ao heroísmo” (1932, p. 4). O artigo em questão era parte de uma série de textos publicados nas revistas *Za Proletárskoie Iskusstvo* e *Iskusstvo v Massi*, que enalteciam os retratos produzidos no campo da arte oficial, cujo estilo era então chamado de “realismo heroico” – posteriormente, “realismo socialista”.

Não faltavam exemplos de obras que associassem, tal como pretendido por Nikíforov, trabalho e honra, ou trabalho e alegria. O seu próprio artigo foi publicado ao lado de uma reprodução do quadro *Recordistas de Produtividade*, de Evguéni Katsman (1890-1976) – obra em que dois trabalhadores, segurando com firmeza os seus instrumentos de trabalho, posam confiantes e determinados.¹ Nikíforov poderia contemplar, igualmente, as obras feitas por seu colega, o então editor da *Za*

*Psicanalista. Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Autor dos textos: “Estetização da política e politização da arte na URSS: Walter Benjamin e o movimento produtivista” (Revista de História – USP), “A exposição Artistas da URSS dos últimos 15 anos e o combate aos ‘formalistas’” (ARS), “Malévitch et la culture pictoriale du visage humain” (La politique de Malévitch, Éditions du Lérot), entre outros. <http://lattes.cnpq.br/4391979716529624>; <https://orcid.org/0000-0002-6808-8120>; maraovillela@gmail.com

¹ Katsman, Evguéni. *Recordistas [Drummers]*, 1932, óleo sobre tela, 40 x 33 cm, Coleção Particular.

Proletárskoie Iskusstvo, Aleksei Volter (1889-1973), ou, ainda, os quadros do célebre pintor Vassíli Kostianítsyn (1881-1940) – ambos dedicados, também, a pintar figuras dotadas de corpos íntegros e vigorosos, voltadas para a atividade produtiva e para a “construção do socialismo”.

Essa iconografia – caracterizada, conforme afirmou o grupo de esquerda Outubro, por uma “[...] doçura interminavelmente doentia” e por “[...] sorrisos graciosos” (Figueiredo, 2012, p. 173)² – ganhou terreno na URSS desde o final dos anos 1920, até tornar-se, em 1934, a arte oficial do regime. Ela compôs as estratégias do governo de divulgação do “novo homem soviético” e representou, de certa maneira, o fim do programa das vanguardas soviéticas revolucionárias construtivistas e produtivistas.

Contudo, apesar das recentes contribuições das pesquisas historiográficas sobre o realismo socialista – que dão conta, de modo inovador e vigoroso, de elucidar aspectos decisivos da constituição do campo artístico soviético dos decênios de 1930-50³ –, permanece em aberto qual seria a “psique”, evocada por Nikíforov, dentre outros, a ser representada pelos pintores oficialistas. É interessante constatar, inclusive, como as aproximações feitas pelos artistas e teóricos do regime soviético entre os campos da epistemologia, da estética, da psicologia e das artes visuais – por vezes explícitas nos textos de época – não parece ter sido tratada pela historiografia da arte soviética, numa espécie de lapso crítico imperdoável.⁴

2 O grupo Outubro foi um grupo pluridisciplinar de artistas (composto por arquitetos, fotógrafos, pintores, cineastas e historiadores da arte), fundado em 1928 por artistas ligados ao construtivismo, 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 produtivista russo. A respeito da formação do grupo e das atividades desenvolvidas por seus membros, ver: François Albera, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, trad. Heloísa Araújo Ribeiro, São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 186-188.

3 Destaco, neste sentido, os trabalhos de Cécile Pichon-Bonin, Masha Chlenova e Christina Kiaer, que têm conseguido demonstrar a complexidade do processo de constituição do realismo socialista, assim como as suas múltiplas fontes pictóricas.

4 Constituem exceções neste sentido os trabalhos de Maria Chehonadskih, de Anna Toropova e de Masha Chlenova – que exploram com centralidade, e a partir de uma pesquisa documental de fôlego, as implicações mútuas entre arte e psiquismo na URSS.

O presente artigo pretende contribuir para sanar este ponto cego, propondo uma reconstrução histórica da articulação entre a noção oficial de psiquismo, na URSS, e a formulação da imagem do “novo homem soviético” pelos pintores do “realismo heroico”. Em outras palavras, pretende-se indagar qual a noção de sujeito e de psiquismo que embasou a representação visual do “novo homem soviético” durante os anos 30.

2. Arte e psiquismo

A articulação entre estética, epistemologia e arte foi debatida desde a primeira hora da revolução de Outubro de 1917. É possível perceber, por exemplo, como as discussões sobre psiquismo foram importantes para a arte de esquerda da Frente de Esquerda das Artes (LEF) e do suprematismo, orientando o projeto de renovação da percepção e, no caso da LEF, de reconstrução material do modo de vida.⁵

Em outro campo, os debates sobre psiquismo também compuseram o projeto da Associação dos Artistas Revolucionários (AkhR), que, ao herdar o discurso sobre a heroicização do trabalho que permeou a propaganda sobre os “sábados comunistas” durante a guerra civil russa, produziu imagens que procuravam associar a “construção do socialismo” com a saúde psíquica dos trabalhadores.⁶ Assim, de 1922 até 1928, a produção

5 O grupo *Levi Front Iskusstv* – LEF [Frente de Esquerda das Artes] surgiu em 1923, organizando artistas construtivistas e teóricos produtivistas e formalistas contra a arte do “realismo heroico” e contra os retrocessos que os membros da Frente identificaram, naquele momento, como advindos da política bolchevique. Para indicações neste sentido, ver: Thyago Marão Villela, *O ocaso de Outubro: o construtivismo russo, a oposição de esquerda e a reestruturação do modo de vida*, 2014, Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 218.

6 Os “sábados comunistas” foram uma prática estimulada pelo regime 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 [...]”. Robert Linhart, *Lenin, os Camponeses*, Taylor, trad. Daniel Aarão Reis e Lúcia Aarão Reis, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, p. 148.

da AkhR – informada pelo discurso sobre a heroicização do trabalho – consistia na pintura de retratos das lideranças bolcheviques, 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 coletivo). Não à toa, o Museu do Exército Vermelho e o Museu da Revolução foram os principais patronos do grupo durante o decênio de 1920.⁷

Contudo, a partir de 1928, é possível observar uma mudança na arte oficial. Os membros da AKhR passaram a se dedicar a pintar, principalmente, retratos individuais de trabalhadores em que eram ênfatizadas características subjetivas, como a alegria e o vigor. Como explicar essa guinada, das cenas históricas e coletivas, para os retratos individuais?

3. Reconstruindo a “imagem do Homem”

A generalização da forma-retrato que se processou na URSS nos anos 1930 já havia sido anunciada anos antes como uma espécie de programa artístico: numa coletânea intitulada *A Arte do Retrato*, de 1927, por exemplo, o prefaciador (não identificado) 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. (Gosudarstvennaia Akademiia Khudozhestvennykh Nauk, *Iskústvo Portriéta: Sbórník Komíssi po Izutchéniu Filossófi Iskústva* (A Arte do Retrato: Coletânea do Grupo de Estudos de Filosofia da Arte), 1927, p. 5).⁸

⁷ Para o financiamento da AKhR durante o período da NEP (1921-1928), ver: Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 185.

⁸ “Voprós o khudójestvennoi priródie portriéta ossóbena óstro stávítsia v nachi dni, kogdá,

A passagem das preocupações com os “aspectos plásticos da pintura” para as preocupações com a “imagem do Homem” antecipava, de certo modo, elementos da retórica oficial do regime que ganhariam força sobretudo entre 1928 e 1929, com os preparativos para a imposição do Primeiro Plano Quinquenal⁹ e da expropriação das terras dos camponeses. Não se tratava, apenas, de o regime passar a condenar publicamente a fatura pictórica desenvolvida por artistas de vanguarda que seriam tachados, posteriormente, de formalistas, mas do governo passar a incentivar, paulatinamente, uma propaganda centrada na promoção do indivíduo. Em 1933, por exemplo, Nikolai Bukhárin (1888-1938) escreveu, num artigo de crítica às obras de Kazimir Maliévitch (1879-1935), que a “[...] Humanidade na Europa foi desintegrada até seus elementos [...]”. Em contraste, Bukhárin afirmava que os artistas da URSS estavam “[...] remontando-a [a Humanidade], criando alguém saudável e robusto, um fisiculturista, um atleta, um corredor, um homem sábio [...]” (Mikhienko *et al.* 2015, p. 254).

Tratava-se de uma mudança retórica substancial. Se durante o período em que vigorou a Nova Política Econômica (1921-1928) o regime celebrou a uniformidade e o caráter coletivo do trabalho operário, já a partir de 1928-29 ele passou a difundir uma retórica de incentivo ao “talento” e ao esforço de cada um dos trabalhadores (Lucas, 2015, p. 171-180).

O que motorizava essa propaganda era a ascensão de uma nova forma de arregimentação do trabalho. A partir de 1927, o

s odnói storoní, mnóguie khudójestvennie tetchénia sovremiennosti i nedávnevo prochlivo ne tólko po-nóvomu ponimáiut rol izobrajénna 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, napravlennikh ne stólko na tcheloviéka, skólko na viéchtch, iskússtvo, v ossóbennosti u nas, kak búdto snóva vozvrachtcháietsia k izobrajénniu tcheloviéka”. GOSUDARSTVENNAIA AKADEMIIA KHUDOZHESTVENNYKH NAUK. Iskússtvo Portriéta: Sbórník Komíssi po Izutchénniu Filossófi Iskússtva (A Arte do Retrato: Coletânea do Grupo de Estudos de Filosofia da Arte), Moscou, Editora Estatal, 1927, p. 5.

9 O Primeiro Plano Quinquenal consistiu num conjunto de medidas imposto em 1929 pelo governo visando o desenvolvimento acelerado da indústria pesada na URSS. Para mais informações a respeito, ver tese de Marcilio Rodrigues Lucas, *De Taylor a Stakhanov: Utopias e Dilemas Marxistas em Torno da Racionalização do Trabalho*. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

governo passou a constatar, ante o elevado número de revoltas operárias e das crises de acumulação nas fábricas, o fracasso das tentativas de imposição do taylorismo nas indústrias. Um relatório do *Verkhóvni Soviet Narodnovo Khoziáistva* – Vesenkha [Conselho Supremo da Economia Nacional] produzido no final de 1927, por exemplo, comunicou que vários ramos da produção industrial não registravam um aumento da produtividade havia anos (Lucas, 2015, p. 150). Em paralelo, 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 (Murphy, 2017, p. 36-63).

A “grande virada” que se seguiu a esse período objetivava pôr abaixo as formas de resistência operária e camponesa, assim como impor novos esquemas de elevação da produtividade, baseados no despotismo fabril, na proliferação dos campos de trabalhos forçados e na instituição de grandes fazendas estatizadas cujo trabalho era, praticamente, uma espécie de neoservidão. Como uma espécie de “reforço positivo”, contudo, o regime estabeleceu esquemas de concorrência entre os trabalhadores pelos melhores resultados produtivos – que culminariam, no final de 1935, na criação do movimento *stakhanovista*.

A competição como forma de mobilização para o trabalho punha uma questão para os propagandistas do regime com relação à “imagem do Homem”: como efetuar uma representação positiva do indivíduo diante da estruturação desse novo ordenamento social? Qual seria a “psique”, segundo o termo utilizado posteriormente por Nikiforov, necessária para um exemplar “construtor do socialismo”? A mesma questão estava posta para o campo da psicologia.

4. O homem que precisamos

Assim como a AKhR, a psicologia oficialista produziu representações sobre o “novo homem soviético” voltadas à explicitação da alegria e da autorrealização dos trabalhadores. No texto “A psicologia da pessoa do futuro” (1928), por exemplo, o

psicólogo Aaron Zalkind (1888-1936) 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” (2012, 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 (Proctor, 2016, p. 146).

Tais declarações, que em 1928 ainda conviviam com a apologia da massificação e do trabalho uniforme,¹⁰ foram ganhando terreno em 1929, com o avanço da chamada coletivização do campo e com a campanha pela “emulação socialista” – uma campanha pela competição entre os trabalhadores fabris, voltada à elevação da produção industrial.

Em janeiro de 1930, com a realização, pela Sociedade dos Psiconeurologistas Materialistas da Academia Comunista, do Primeiro Congresso sobre o Comportamento Humano, foi “oficializado” um modelo de psiquismo centrado nas motivações e na consciência dos indivíduos (Bauer, 1952, p. 92). O Congresso – que contou com três mil participantes – deliberou pela irredutibilidade da psique à fisiologia (ou seja, pela constituição da psicologia como campo disciplinar autônomo) e pelo papel decisivo da consciência na ação humana – em direta oposição às vertentes da psicanálise que então se formavam na URSS (Joravsky, 1978, p. 95). Um palestrante do Congresso, por exemplo, afirmou que “[...] a atividade consciente, como a forma mais elevada da atividade psíquica, inclui formas

¹⁰ 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” (Proctor, 2016, p. 145). Apud idem, p. 145.

psíquicas baixas, inconscientes” (Miller, 2005, p. 170). Zalkind foi ainda mais direto, afirmando que o modelo freudiano não era útil para a construção socialista:

Suponhamos que nos tenha sido dada a tarefa de estudar a criança ou o adulto em uma instituição composta por freudianos. Como tal coletivo de analistas empreenderia a tarefa referida? Para Freud, o homem existe inteiramente no passado. Tal passado está em guerra com o presente, e é mais forte do que ele. Para Freud, a personalidade dos homens “gravita” em torno deste passado, e as tentativas de combater tal passado levam a uma tragédia profunda. Para Freud, o consciente é subordinado ao inconsciente. Para Freud, os homens são preservados dos imperativos sociais mediante a construção de uma estratégia de comportamento criada em seus mundinhos privados. Para Freud, o homem é um títere de suas forças internas, elementares. Quais tipos de resultados nós teríamos destas premissas? Como poderíamos usar a concepção freudiana de homem para a construção socialista? Nós precisamos, pelo contrário, de um homem socialmente “aberto”, que possa ser facilmente coletivizado, e rápida e profundamente transformado em seus comportamentos. Nós precisamos de um homem que seja capaz de ser estável, plenamente consciente e independente, além de treinado política e ideologicamente. O “homem freudiano” responde a tais demandas da construção socialista? Da instituição composta por freudianos, nós teríamos, de seus estudos sobre o comportamento humano, apenas algumas afirmações muito “significativas”, tais como as de que os homens escolhem “inconscientemente” e a de que o passado dirige as suas vidas (Bauer, 1952, p. 99).

A noção de que o “novo homem” deveria ser “plenamente consciente”, “estável”, “independente”, além de inteiramente modificado pela crença no trabalho “socialista”, impôs-se contra todas as vertentes de pesquisa em psicologia ou psicanálise que recorriam a noções como “inconsciente” ou “recalque”. Durante a década de 30, tal noção disputou as atenções e o financiamento do governo apenas contra a reflexologia pavloviana, que o regime também vislumbrava como um campo fértil para os estudos do comportamento. A assim chamada “psicologia marxista leninista” nutriu-se, ademais, da perseguição efetuada pelo regime aos psicólogos e psiconeurologos

críticos, que apontavam concretamente os sintomas de exaustão entre o proletariado soviético, subsumido aos moldes taylorizados de trabalho.¹¹

Assim, a ênfase na formação de trabalhadores capacitados para a elevação da produtividade dominou os debates a respeito de uma psicologia “marxista-leninista” – dispensando, inclusive, o diagnóstico das pesquisas clínicas ou de campo. No artigo “Resultados da discussão sobre o *front* da ciência natural e a luta nos dois *fronts* da medicina” (1931), N. I. Grashchenkov, um dos líderes do Partido no *front* da psiconeurologia, afirmou que: “No nosso país, o movimento [pela saúde mental] deve ser um instrumento para mobilizar as massas para a execução das tarefas de construção. Ele deve ser um instrumento para criar uma personalidade que condiga com as demandas da nossa sociedade socialista” (Joravsky, 1978, p. 116).

Analogamente, no texto “Os sucessos da neuropatologia soviética ao longo dos últimos 15 anos”, publicado na *Sovetskaia nevrologiia, psikhiiatrii i psikhogigiena*, o psiconeurologo M. B. Krol (1879-1939) afirmou que a saúde mental dos trabalhadores estava assegurada pela dedicação ao trabalho, fundamentada nas noções de honra, heroísmo e glória; e pela participação dos trabalhadores no processo político. Eram estes os melhores meios de garantir o bem-estar do proletariado. Segundo Krol, o papel dos psiconeurologistas, então, deveria se restringir à proposição de atividades, como a calistenia, nos intervalos das jornadas de trabalho (Joravsky, 1978, p. 116).¹²

5. Auréolas

É fácil perceber que a psicologia e a arte oficial da AKhR nutriam-se de uma fonte comum, oriunda dos imperativos

11 Para os fundamentos que embasaram a construção de uma suposta psicologia “marxista-leninista”, 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 e seguintes.

12 Ver *idem, ibidem*.

estatais de elevação da produtividade e composta por elementos discursivos voluntaristas e de um otimismo pueril. Tal como os psicólogos afirmavam a “irrefreável alegria de viver” dos trabalhadores soviéticos, as artes visuais representavam o mundo do trabalho como uma fonte inesgotável de autorrealização e de vigor.

Quando o regime iniciou a campanha pela “emulação socialista”, a AKhR, como o braço do governo nas artes, 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” (Pichon-Bonin, 2013, p. 179). Constituiu-se, de certa maneira, uma espécie de laboratório pictórico que visava a fabricação de imagens para incitar as massas ao trabalho.

As obras da AkhR foram o carro-chefe de tal projeto. Assim, após Stálin atribuir, em dezembro de 1929, as dificuldades do processo de “coletivização do campo” – i.e., a massiva resistência camponesa – à subjetividade individualista dos camponeses, a AKhR, alinhando-se às afirmações do chefe, procurou, no campo simbólico, opor o camponês (individualista e atrasado) ao *kolkhoziano* (exemplo paradigmático do “novo homem” requerido pelo regime). 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 – ao apresentar os *kolkhozianos* como indivíduos realizados e definidos por seu trabalho.

Nas obras de Iliá Machkov (1881-1944) – um importante pintor de vanguarda que se vinculou posteriormente à AKhR –, por exemplo, a figuração de camponesas sintetizava aspectos importantes do imaginário que o governo propagandeava sobre as fazendas coletivas. Em suas obras, essa figuração está vinculada duplamente à fartura de alimentos: nos corpos bem

alimentados das mulheres (que constituíam, efetivamente, a maior parte da força de trabalho nos kolkhozes) e no seu entorno. Em *Garota na Plantação de Tabaco* (1930),¹³ por exemplo, a *kolkhoziana* que trabalha na plantação está rodeada pelo produto que cultiva, sentada em meio à cultura de tabaco e banhada pelo sol. Analogamente, outra *kolkhoziana* pintada por Machkov em *Fazendeira com Abóboras* (1930)¹⁴ carrega, alegremente, duas grandes abóboras, que exibe 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.

Nos quadros em que o foco era a figuração dos recordistas de produtividade, a subjetividade retratada, embora destituída desse caráter bucólico, também aparecia vinculada ao local de trabalho. Em quadros como *Recordista de Produtividade (Construtor Socialista)*¹⁵ ou *Recordista de Produtividade (Construtora com Tijolos de Alvenaria)*¹⁶ – pintados, respectivamente, por Aleksei Volter e Vassíli Kostianítsyn – é possível observar como a fatura das personagens é semelhante àquela do segundo plano, que remete à atividade produtiva, numa operação visual que equivalia as figuras com o fundo, indissociando-os. Além disso, a modulação sutil entre as cores, assim como o aspecto brilhante dos quadros referidos, acentua a determinação psíquica das figuras retratadas e a motivação

13 Machkov, Iliá. *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.

14 Machkov, Iliá. *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.

15 Volter, Alexei. *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.

16 Vassíli Kostianítsyn, *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.

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. Eles eram figurados – conforme havia colocado Stálin anos antes, referindo-se aos recordistas de produtividade – como trabalhadores “[...] cercados por uma auréola de estima” (Stálin, 1930, s.p.).¹⁷

6. O matrimônio

As “afinidades eletivas” que animaram os campos da arte e da psicologia oficiais na URSS foram endossadas publicamente entre 1933 e 1934, com a montagem das duas versões da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*. Foi durante esses processos de montagem que a imprensa articulou, de modo explícito, a pintura de retratos com as possibilidades de persuasão política e de mobilização para o trabalho, além da noção de que as artes plásticas deveriam expressar os avanços psíquicos do proletariado na URSS.

Tal articulação objetivava responder ao imperativo da reestruturação da propaganda, formulado pelo regime após abril de 1932, quando o governo reprimiu uma série de manifestações que se processaram na região de Vichuga e de Teikovo. Num documento sigiloso, que realizava um balanço dessas manifestações, o regime constatava a “[...] alienação da organização do partido ante as massas trabalhadoras” – e sugeria, como forma de superação dessa alienação, o reforço e a reestruturação da propaganda.¹⁸

17a Essa colocação de Stálin foi utilizada posteriormente por psicólogos como A. Talánkin, que afirmou, com base no discurso referido, que os estudos sobre a subjetividade deveriam centrar-se na “psicologia do povo” e nas tarefas de incremento da produtividade. Para mais informações a respeito, ver: Miller, *op. cit.*, p. 175.

18 Afirmava-se, no documento em questão: “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

No mesmo mês, o Comitê Central do Partido emitiu um decreto que liquidava todas as correntes artísticas na URSS – reagrupando os artistas em Uniões distritais diretamente vinculadas ao Partido e a ele subordinadas. Nesse momento, a linha oficial com relação à arte na URSS delimitou como pressuposto de base uma estrutura discursiva que articulava o “realismo” na pintura e a obediência ao Partido com os sinais de saúde psíquica do artista e do público. Vassíli Kassián, ex-membro do grupo Outubro, posteriormente convertido à *doxa* stalinista, narrou, por exemplo, que, certa vez, durante a década de 1930, ao encontrar-se com Maliévitch, perguntou-lhe o que ensinava nas aulas que ministrava. Maliévitch replicou, com ironia: “Aqui eu trato os estudantes do Realismo”. Kassián, 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?” (Mikhienko; Vakar, 2015, p. 399).¹⁹

Em termos análogos, no decorrer dos anos 30 diversas pesquisas foram conduzidas por psiconeurologos e por pedólogos no sentido de argumentar que o cinema construtivista poderia acarretar efeitos psicofísicos negativos nos espectadores.²⁰ Em 1935, quando o então diretor da empresa estatal de cinema *Soivzkinó*, Boris Chumiátzki (1886-1938), foi enviado aos Estados Unidos para examinar as engrenagens da indústria de entretenimento de *Hollywood*, o pressuposto dessa expedição era o de que o modelo fornecido pelo cinema *hollywoodiano* seria ideal para o “realismo socialista” – por oferecer

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” (Rossmán, 2005, p. 231).

19 Analogamente, desde 1929, o governo tachou 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 Rossmán, *op. cit.*, p. 101.

20 Para diversos exemplos dessas experiências, ver: Anna Toropova, “Science, Medicine and the Creation of a ‘Healthy’ Soviet Cinema”, *Journal of Contemporary History*, Essex, Sage Journals, jan. 2020.

narrativas palatáveis ao grande público na forma de espetáculos alegres e por constituir um tipo de “arte saudável”, distante da “histeria” e do “caos psicológico” do cinema “construtivista” (Taylor, 1986).

Nas artes visuais, esse discurso foi sintetizado por meio da noção de que as obras de arte deveriam produzir “alegria” no público – o que foi reforçado na versão moscovita da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos* (1933-1934) por meio de um letreiro que condenava as obras consideradas “formalistas” por elas serem incapazes de promover alegria [радости].²¹ Foi a primeira vez que a perseguição a artistas de vanguarda, como Maliévitch, Anna Lepórskaia (1900-1982) e Aleksandr Drevin (1889-1938), se deu nesses termos. Não à toa, tais artistas dedicavam-se a figurar personagens desoladas e apáticas, em tudo opostas à figuração preconizada pelo regime.²²

Assim, a imprensa celebrou, tanto na primeira versão da exposição quanto na segunda, as obras que representaram o “novo homem soviético” como um homem “vigoroso”, “belo”, “alegre” e “otimista”. Foram esses os adjetivos empregados para elogiar, por exemplo, as obras de Aleksandr Deineka (1899-1969) – um dos mais criativos pintores do regime (Kiaer, 2012, p. 61).

De modo geral, a imprensa sustentou tal posição 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” (Katsnelson, 2006, p. 85). No quarto número da mesma revista, também publicado em 1933, num artigo em que exaltava as obras de Isaac Bródski

21 Na versão moscovita da exposição *Artistas da URSS...*, as obras consideradas “formalistas” foram ridicularizadas e expostas abaixo de uma citação de Lênin: “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”. (Chlenova, 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*.

22 A esse respeito, ver: Thyago Marão Villela, A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos ‘formalistas’. *ARS (São Paulo)*, v. 16, n. 33, p. 125-145, 2018.

(1884-1939), Nikolai Chtchiókov afirmou que os pintores deviam representar, em suas obras, o “novo homem soviético”, de modo a evidenciar também a individualidade das personagens retratadas.²³

Contudo, uma articulação de maior fôlego, e que ultrapassasse as meras aproximações, efetuadas pela imprensa, entre “alegria” e “arte”, deve ser procurada noutra parte. É em *O Formalismo na Pintura* (1933), de Óssip Beskin (1892-1969), que se pode traçar uma espécie de paradigma teórico que norteia as intervenções e a repressão efetuadas pelo governo a partir de 1933.

7. Por uma “arte saudável”

Óssip Beskin foi o editor-chefe da revista *Iskusstvo* e um dos principais críticos de arte associados ao regime. A primeira versão de *O Formalismo na Pintura* foi publicada nessa revista em 1933, como um longo artigo, e foi editada e publicada em seguida, no mesmo ano, no formato de um livro. Poucos anos depois, Beskin tornou-se um dos teóricos do regime incumbidos de julgar, em termos penais, a conduta e a obra de artistas acusados de serem antisoviéticos. Ele foi um dos juízes, por exemplo, que acusou, em 23 de janeiro de 1935, o pintor Nikolai Mikhailov de ser um sabotador – o que resultou na prisão e na execução do artista. Posteriormente, Beskin participou também da banca de acusação dos “formalistas” Solomon Nikritin (1898-1965) e Aleksandr Tychler (1898-1980) – sem, contudo, condená-los à morte (London, 1938, p. 227-8; 284).

O livro de Beskin repercutiu entre o alto escalão do regime e influenciou o comitê de montagem da segunda versão da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos* a condenar o “formalismo” por sua incapacidade de produzir alegria – a epígrafe do livro, inclusive, foi extraída do mesmo texto de Lênin que seria escolhido posteriormente para difamar os “formalistas” na exposição referida. O que chama a atenção nesse

23 Para citações do texto de Chtchiókov, ver: Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et Politique en URSS*, op. cit., p. 291.

material é, principalmente, o objetivo declarado por Beskin: investigar a visão de mundo dos artistas “formalistas” a partir de suas obras, as quais poderiam atuar, segundo ele, “na deformação dos sentimentos e da ideologia do espectador”. “A forma, a linguagem na qual os formalistas falam em suas telas”, escreveu Beskin, “é uma manifestação pictórica de sua consciência” – assim, analisar a forma plástica possibilitaria acessar o “método de cognição da realidade” dos “formalistas” (Beskin, 1933, p. 13).

Na obra, Beskin analisou os quadros de diversos artistas, como Maliévitch, Ivan Kliún (1873-1943), Pável Filónov (1883-1941), Nadiéjda Udaltsova (1885-1961) e Aleksandr Drevin. Em síntese, além de afirmar que os “formalistas” eram solipcistas e não possuíam nenhuma “motivação social”, ele atribuiu à obra de tais artistas a característica de estarem dissociadas da realidade – o que, por extensão, revelava que a psique destes criadores não conseguia compreender o mundo que os cercava. Segundo Beskin, os indícios dessa dissociação encontravam-se, formalmente, na ausência de “relações causais” nas narrativas imagéticas, na irregularidade das pinceladas, na fragmentação das figuras ou na indiferenciação entre primeiro e segundo planos.

Como um psicólogo a aplicar testes projetivos, os laudos dados por Beskin eram severos. Ele apontou, por exemplo, que as obras de Aleksandr Tychler (1898-1980), por serem monocromáticas, indicavam uma redução da diversidade da realidade, dos fenômenos e das impressões, circunscrevendo-os a uma espécie de ilusão. Nesse caso, a não diferenciação entre o primeiro e o segundo plano das obras do pintor fazia com que os cenários parecessem miragens (Beskin, 1933, p. 23-24). Em contraposição, nas obras de David Shterenberg (1881-1948), o isolamento entre os objetos do primeiro plano indicava que o pintor não era capaz de “penetrar em nossa realidade para ver os processos de nossa vida tão dinâmica e rica” (Beskin, 1933, p. 52).

As supostas falhas cognitivas eram atribuídas, por Beskin, à matriz ideológica dos pintores em questão – oriunda da

“filosofia de Berkeley, Kant, Mach, Avenarius e, entre os seguidores russos de Mach, [d]a escola de Bogdánov” (1933, p. 13).²⁴ Além disso, Beskin atribuiu aos artistas tachados de formalistas uma epistemologia “infantil” e “primitiva” – termos empregados, de modo equivalente, para designar as obras de Aleksandr Drevin (Beskin, 1933, p. 32).²⁵ Em contraposição, ele afirmou que o caráter “simples” e “saudável” [*zdorovoho*] do realismo socialista devia-se à “epistemologia saudável” que haveria motivado a pintura das obras (Beskin, 1933, p. 87).

A diferença entre esses dois modos epistêmicos, aqui, é reveladora. A noção de Beskin, por exemplo, de que os “formalistas” estavam divorciados da realidade por conta de não representarem nada com verossimilhança era uma ideia difundida também no campo da psicologia e da pedologia – que chegava a afirmar que as obras de arte que não fossem “realistas” poderiam produzir “doentes fantasistas” (Toropova, 2020, p. 24).²⁶ Desde 1928, por exemplo, é possível encontrar críticas de

24“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 století v osnovnom iskhódit iz soverchenno drugovo predstavlénia o mire i vozmóznosti evo poznánia. Opórníe tótkhi étoi gnosseologuí mi nakhódim v filosofí Berkli, Kanta, Makha, Avenariussa, u rússkikh makhístov chkolí Bogdánova i dr. / Èsli v popovskom, mistítcheskom subiektívnom idealizme Berkli i evo posliédovatelei, tak blestiachtche razoblatchiónnikh Léninim v evo «Materializme i empiriokrititsizme», nalítsó póлноie otrítsánie reálnosti, materialnosti mira, to idealistítcheskaia krititchéskaia filosofía Kanta, priznavaia reálnoie suchtchestvovánie mira predmiétov, vechtchei, utverjdáiet nevozmóznost ikh poznánia, protivopostavlíáiet ikh tchelovíeku, rviót edínstvo, utverjdáiet otsútstvie zakonomiérnosti i pritchinnosti, zamikáiet «vechtch v sebié»*) (Beskin, *op. cit.*, p. 13).

25 “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 rezul'tát izutchénia Altáia). K primiéru – kartina «Kozúlia». Ona výpolnena v narotchito primitivnikh, detskikh ili pervobytnikh priómakh.*”) (Beskin, *op. cit.*, p. 32).

26A expressão foi utilizada no início dos anos 30 por Pravdoliubov, um pedologista, para se referir aos malefícios que um cinema “distante da vida” poderia acarretar para as crianças da URSS.

psicólogos e de lideranças partidárias aos brinquedos infantis e às histórias publicadas para crianças, devido a constância de elementos irrealis, como a antropomorfização de animais, que neles compareciam. A resposta do governo era a produção de brinquedos “realistas” – como ficou evidente em novembro de 1931, quando foi exposta, na Primeira Exibição de Brinquedos Infantis, em Moscou, uma espécie de miniatura da URSS industrializada, com um modelo da grande cidade ucraniana *Dnipropetrovsk* e miniaturas dos Pioneiros (ou seja, dos membros da juventude comunista) (Proctor, 2016, p. 160). O que se pressupunha no ataque aos brinquedos “irrealis” era que a infância era uma fase de mera preparação, por imitação, para a vida adulta – numa linha endossada por diversos psicólogos, como Aleksandr Luria (1902-1977).

Além disso, é possível constatar, também, que Beskin empregava, em seu livro, a mesma matriz evolucionista no modo de compreender os processos cognitivos que a trabalhada, no mesmo contexto, pela psicologia soviética. Aqui, Luria também é um bom exemplo dessa matriz de pensamento – principalmente por ele não ter sido um psicólogo oficialista; o que demonstra, por sua vez, que o raciocínio evolucionista ultrapassava os meros mandos e desmandos do governo. O pressuposto em suas pesquisas sobre desenvolvimento infantil era: o desenvolvimento individual é a passagem da espontaneidade da infância à consciência dos adultos.

Em seus estudos sobre desenvolvimento infantil, Luria identificou tal “consciência” com a capacidade de pensar em conceitos e classificar os objetos de acordo com critérios socialmente estabelecidos. Dentro desse esquema, as representações “surreais” ou “absurdas” localizar-se-iam no nível de uma consciência não desenvolvida – num paralelo significativo com a teoria que Beskin então elaborava sobre os “formalistas”. Os experimentos relatados por Luria em “Discurso e intelecto entre crianças rurais, urbanas e sem moradia” (1930) são marcados pela tentativa de estabelecer uma distinção clara, para as crianças, entre fantasia e realidade.²⁷ Analogamente,

27 Em uma das experiências com irmãos gêmeos, por exemplo, Luria procurava questioná-los sobre a “antropomorfização” dos animais. Segundo Hannah Proctor: “Em um dos

em seus estudos na Ásia Central e na Sibéria, Luria procurou verificar se os nativos conseguiam pensar de acordo com determinadas categorias, como Estado e Partido – e atribuiu à suposta incapacidade de compreensão desses termos uma falha no desenvolvimento do pensamento abstrato desses povos.²⁸

*

O livro de Beskin condensava, de forma inédita, os debates sobre arte, psicologia e epistemologia que então compunham a formação ideológica stalinista. A partir de uma articulação específica, que emprestava diversos termos do campo da psicologia oficialista, é possível pensar que cada crítica de Beskin traduzia-se, concretamente, num mandado de perseguição para a polícia política.²⁹ Assim, essas ideias embasaram a repressão aos artistas dissidentes ao dotá-los de uma subjetividade ou cognição inferior àquela do “novo homem soviético” – num paralelo significativo com os esquemas ideológicos e as táticas expositivas que embasaram a perseguição nazista à arte moderna.³⁰

Concomitantemente, as teorizações de Beskin davam forma, também, a um modo de representação do “novo homem soviético” calcado na tela polida e numa fatura supostamente

experimentos, os gêmeos foram apresentados, separadamente, a imagens de animais usando atributos ou vestuários humanos. Luria reportou suas respostas (a criança A recebeu aulas extras, ao contrário da criança B) – Entrevista com Luri (A): Luria: ‘Isto é possível?’. Luri: ‘É’. Luria: ‘O que o gato está fazendo?’. Luri: ‘Está tocando um violino.’ Luria: ‘Pode um gato realmente tocar violino?’ Luri: ‘Não.’. – Entrevista com Liosh (B): Luria: ‘Este desenho está correto?’. Liosh: ‘Está’. Luria: ‘Pode um gato dançar desta maneira?’. Liosh: ‘Não’. Luria: ‘Então, o desenho está certo ou errado?’. Liosh: ‘Certo’. Luria: ‘Você já viu um gato tocar a balalaika?’. Liosh: ‘Não’. Luria: ‘Então este desenho está certo ou errado?’. Liosh: ‘Certo.’ (2016, p. 164).

28 Os estudos de Luria foram analisados em pormenor por Hannah Proctor, em *idem*. Conferir, especialmente o capítulo 2 e 3 da tese em questão.

29 Em 1934, Benjamin registrou uma ideia semelhante, vinda de Brecht, sobre o papel da crítica literária de Lukács na URSS: “[Lukács] está com bastante prestígio lá [na URSS]” e “cada crítica dele contém uma ameaça”. Ver: Walter Benjamin. *Ensaio sobre Brecht*, trad. Claudia Abeling, São Paulo, Boitempo, 2017, p. 71.

30 Nesse sentido, é significativo constatar que não apenas a ideia de “arte saudável” se avizinhava do ideário nazista, como também a tática expositiva desenvolvida na mostra *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*, de expor a arte moderna para ridicularizá-la, antecipa, em quatro anos, a expografia da Exposição de Arte Degenerada, em Munique.

“realista”. No decorrer do decênio de 1930, o caráter voluntarista das abordagens psicológicas que embasaram essas formulações acentuou-se, com a substituição gradual das pesquisas em psicologia (que enfatizavam a relação indivíduo-meio) pelos conceitos de “talento” e de “treino”, que dispensavam a noção de “meio ambiente” e depositavam no indivíduo toda a capacidade de produção e de adaptação. Em 1934, por exemplo, Sergei Rubinstein (1889-1960) empregou a noção de talento para justificar a discrepância entre os salários dos operários de uma mesma fábrica.³¹

O rosto dessas propagandas não deixava de sorrir – em sua “[...] doçura interminavelmente doentia” (Figueiredo, 2012, p. 173). Era um novo modo de dominação que se gestava, no qual a imagem era decisiva para divulgar um determinado entendimento de sujeito – neste caso, um sujeito supostamente “[...] estável, plenamente consciente” e “treinado política e ideologicamente” (Bauer, 1952, p. 99). Caberia, aqui, reter a indagação feita por Voschiev, do romance *A Escavação*, de Andrei Platónov (1899-1951), que, ao ver o enorme esforço dos colegas da construção, indaga-os: “As pessoas não perdem em sentimento por suas próprias vidas quando os projetos de construção ganham? [...] Um ser humano ergue um edifício enquanto ele próprio desmorona. E quem vai existir?” (Buck-Morss, 2018, p. 205-206).

Referências bibliográficas

- ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. Trad. Heloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2002
- BAUER, Raymond. *The New Man in Soviet Psychology*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

³¹ “A tendência para o nivelamento e a impessoalidade é estranha ao comunismo genuíno. Marx tratou desta questão em sua polêmica com Lassalle na Crítica do Programa de Gotha. Lênin desenvolveu ainda mais essas ideias ao discutir os direitos dos vagabundos em “Estado e revolução”. A atual campanha contra o “nivelamento de salários” e pelo cuidado na apreciação dos dons de cada trabalhador são realizações práticas sob o socialismo desta afirmação teórica de Marx” (Rubinstein, 1987, p. 127).

- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BESKIN, Óssip. *Formalizm v Jiivopissi* (O Formalismo na Pintura). Moscou: Editora Estatal, 1933.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de Sonho e Catástrofe*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.
- CHLENOVA, Masha. *On display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928-1933*. Tese de doutorado, Columbia University, 2010.
- KATSMAN, Evguéni. *Recordistas [Drummers]*, 1932, óleo sobre tela, 40 × 33 cm, Coleção Particular.
- FIGUEIREDO, Clara de Freitas. *Fotografia: O Debate na Frente de Esquerda das Artes*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- JORAVSKY, David. "The Construction of the Stalinist Psyche". In: FITZPATRICK, Sheila (org.). *Cultural Revolution in Russia*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.
- JUNCO, Manuel Fontán del (org.). *Aleksandr Deineka (1899-1969): an avant-garde for the proletariat*. Madrid: Fundación Juan March, 2012.
- KATSNELSON, Anna Wexler. "My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich". *Poetics Today*, v. 27, 2006.
- KOSTIANÍTSIN, Vassili. *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.
- LINHART, Robert. *Lenin, os Camponeses*. Tradução de Daniel Aarão Reis e Lúcia Aarão Reis. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- LONDON, Kurt. *The Seven Soviet Arts*. New Haven: Yale University Press, 1938.

LUCAS, Marcilio Rodrigues. *De Taylor a Stakhanov: Utopias e Dilemas Marxistas em Torno da Racionalização do Trabalho*. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

MACHKOV, Iliá. *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 Volgograd [Volgograd Fine Arts Museum], Volgograd.

MACHKOV, Iliá. *Fazendeira com Abóboras [Farmer with Pumpkins]*, 1930, óleo sobre tela, 120 x 97,5 cm, Museu de Belas Artes de Volgograd [Volgograd Fine Arts Museum], Volgograd.

MIKHLENKO, Tatiana; VAKAR, Irina. *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*. Volume 1. Tradução de Antonina W. Bouis. Londres: Tate Publishing, 2015.

MILLER, Martin. *Freud y los bolcheviques: el psicoanálisis en la Rusia Imperial y en la Unión Soviética*, Buenos Aires: Editora Nueva Visión, 2005.

MURPHY, Kevin. "Greves durante o período soviético inicial, 1922 a 1932: da resistência à passividade da classe trabalhadora?". *Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 8, n. 10, São Paulo, 2017.

NIKÍFOROV, Boris. "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), n. 5, Moscou, 1932.

PICHON-BONIN, Cecile. *Peinture et Politique en URSS: L'itinéraire des Membres de la Société des Artistes de Chevallet (1917-1941)*. Dijon: Les presses du réel, 2013.

PROCTOR, Hannah. *Revolutionary Thinking: A Theoretical History of Alexander Luria's 'Romantic Science'*. Tese de doutorado, Birkbeck, University of London, 2016.

ROSSMAN, Jeffrey. *Worker Resistance Under Stalin: Class and Revolution on the Shop Floor*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

RUBINSTEIN, Sergei. "Problems of Psychology in the Works of Karl Marx". *Studies in Soviet Thought*, Vol. 33, No. 2, 1987.

STÁLIN, Josef. "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>. Acesso em: 3 fev. 2025.

TAYLOR, Richard. "Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 1930s: Ideology as Mass Entertainment". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1986.

TOROPOVA, Anna. "Science, Medicine and the Creation of a 'Healthy' Soviet Cinema". *Journal of Contemporary History*, Essex: Sage Journals, jan. 2020.

GOSUDARSTVENNAIA AKADEMIIA KHUDOZHESTVENNYKH NAUK. *Iskússtvo Portriéta: Sbórník Komíssi po Izutchéniu Filossófi Iskússtva* (A Arte do Retrato: Coletânea do Grupo de Estudos de Filosofia da Arte). Moscou: Editora Estatal, 1927.

VILLELA, Thyago Marão. "A exposição 'Artistas da URSS dos últimos 15 anos' e o combate aos 'formalistas'". *ARS (São Paulo)*, v. 16, n. 33, p. 125-145, 2018.

VILLELA, Thyago Marão. *O ocaso de Outubro: o construtivismo russo, a oposição de esquerda e a reestruturação do modo de vida*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. 218 p.

VOLTER, Alexei. 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.