



# A Arte na Revolução de Outubro



A Revolução de Outubro deu origem desde os seus primeiros dias a um dos mais notáveis florescimentos de criação estética da História. Para tal situação contribuiu uma série única de factores, o mais decisivo dos quais são os traços de originalidade do próprio processo revolucionário iniciado em Petrogrado.

Se a massiva adesão popular e particularmente dos trabalhadores ao processo revolucionário gerou um ambiente de entusiasmo e esperança, só por si estimulante da criatividade de artistas de todos os sectores, o facto de a Revolução conter uma força política e ideologicamente dirigente que rapidamente daria origem aos esforços para a construção de um nova governação, o Estado soviético, enriqueceram a espontaneidade criativa com elementos de coerência, organização e apoios com que processos revolucionários anteriores, igualmente ricos do ponto de vista estético, não tinham podido contar.

Por outro lado, convergiram então outros elementos de particular relevância. Naturalmente, a própria tradição artística russa que, independentemente do que fora o enquadramento político, ideológico e religioso possuía uma riqueza que se alargara com os contactos internacionais, nomeadamente ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Simultaneamente, a conjugação dos processos de protesto social e político iniciados já nos anos de 800, e que tiveram a expressão revolucionária de 1905 despertara a comunidade intelectual e artística russa para os movimentos modernistas que surgiam em toda a Europa, dando-lhe mesmo relevantes expressões próprias e inovadoras. O generalizado analfabetismo da Rússia czarista concedia, e em paralelo com relevantes afirmações literárias, um especial destaque às expressões plásticas. Neste aspecto, desencadeada a revolução e a sua ampla e vitoriosa adesão popular, verificou-se a normal apropriação festiva pelas massas do espaço público, estimulada ainda pela amplitude monumental e urbana que os últimos czares (em particular Catarina II e Pedro o Grande) tinham concedido às grandes cidades, Petrogrado e Moscovo.

Duas novas formas de expressão artística – a fotografia e o filme – adquiriram relevantíssima dimensão, não apenas pela sua convergente modernidade com a Revolução, como também como expressões de testemunho e apropriação/divulgação da nova realidade e da nova protagonização social do trabalho e dos trabalhadores. Poucos períodos históricos deixaram um testemunho artístico tão vasto e valioso como a Grande Revolução de Outubro.





No campo da pintura e das artes gráficas, o cartaz assumiu na Rússia soviética, logo em 1917, um compreensível destaque: era ao tempo o mais massivo e mais imediato meio de contacto e mobilizou praticamente todas as escolas estéticas, concedendo-lhe assim uma fulgurante diversidade e brilhantismo. O primeiro impulso deve-se ao trabalho de Mikhail Chermnykh e Vladimir Maiakovsky na recém-criada agência noticiosa Agência Telegráfica Russa (por abreviatura ROSTA), num estilo inspirado nos tradicionais lubok (cartazes de produção popular, em serigrafia, linóleo ou litografia, esteticamente simples e com um estilo essencialmente pedagógico e de informação imediata). A produção alargar-se-ia a autores das novas escolas de vanguarda (suprematistas, construtivistas), com evidentes valorizações estéticas, mas nem sempre aprofundamento da capacidade comunicacional.



Vladimir Lebedev  
1891-1967  
«O Exército Vermelho e a Marinha, defensores das fronteiras da Rússia» (1920)

Nikolai Kupreyanov  
(1894-1933)  
«Cidadãos, preservem os monumentos históricos» (1919)

Nikolai Kohsergin  
(1897-1974)  
«Tudo no passado» (1920)



Vladimir Lebedev (1891-1967)  
«Temos de trabalhar, a arma está perto» (1920)



Alexander Rodschenko (1891-1956)  
 «LENGISI (departamento de Leninegrado da editora estatal soviética Gosizdat – 21/5/1919). LIVROS em todos os sectores do conhecimento» (1925)

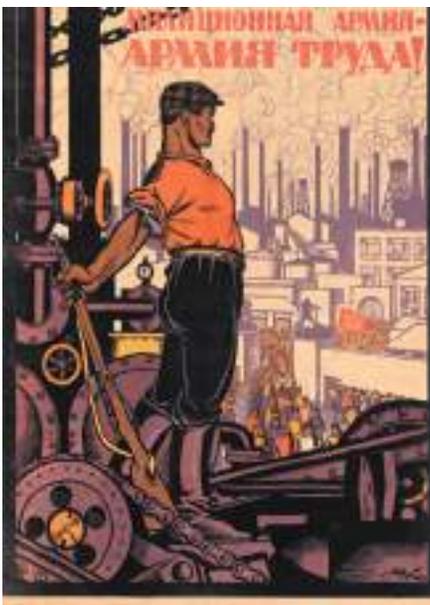
Vladimir Kozlinsky (1891-1967)  
 «Os Mortos da Comuna de Paris ressuscitaram sob a Bandeira Vermelha dos Sovietes» (1921)



Vladimir Maiakovski (1893-1930)  
 «Recordar o Dia dos Quartéis do Exército Vermelho  
 1. Acabámos com os Guardas Brancos na Rússia. Não é suficiente.  
 2. O ogre do capitalismo mundial ainda está vivo.  
 3. Isto quer dizer que ainda precisamos do Exército Vermelho.  
 4. E isto quer dizer que temos de o ajudar – a tarefa é clara.»  
 (S/data)



Nicolai Kochergin (1897-1974)  
 «Exército de milicianos – exército de trabalhadores» (1920)



Dimitri Moor (psd. de Dmitry Stakhievich Orvov) (1883-1946)  
 «Já te inscreveste como voluntário?» (1920)

Alexei Radakov (1877-1829)  
 «Um homem que não sabe ler é como um homem cego» (1920)



Anónimo  
 Capa do nº 1 da revista «Internacional Comunista» (1919)

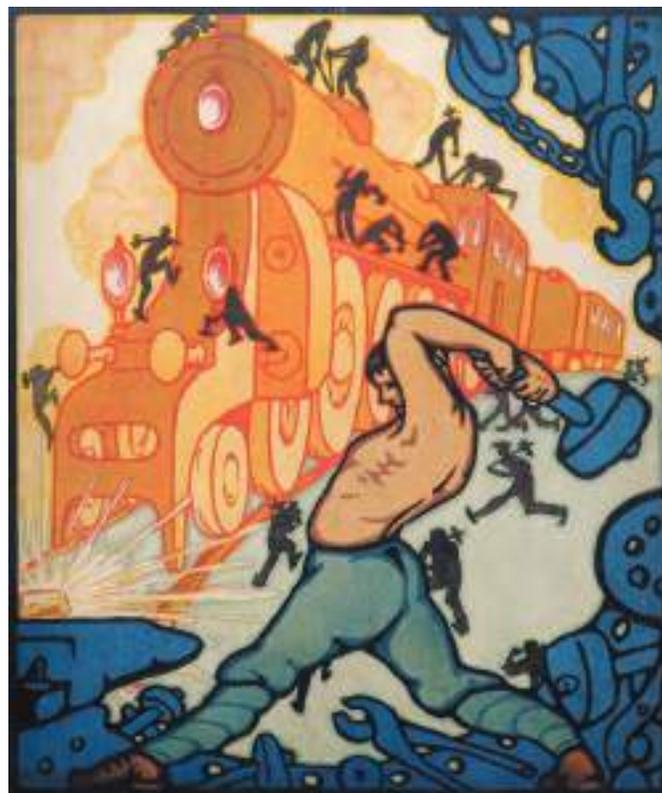




Pormenor  
do cartaz nº 337  
da ROSTA (1920)

Sergei Sen'kin (1894-1963)  
«O papel dos combatentes  
de vanguarda só pode ser desempenhado  
com um Partido comprometido  
com a Teoria de vanguarda» (1927)

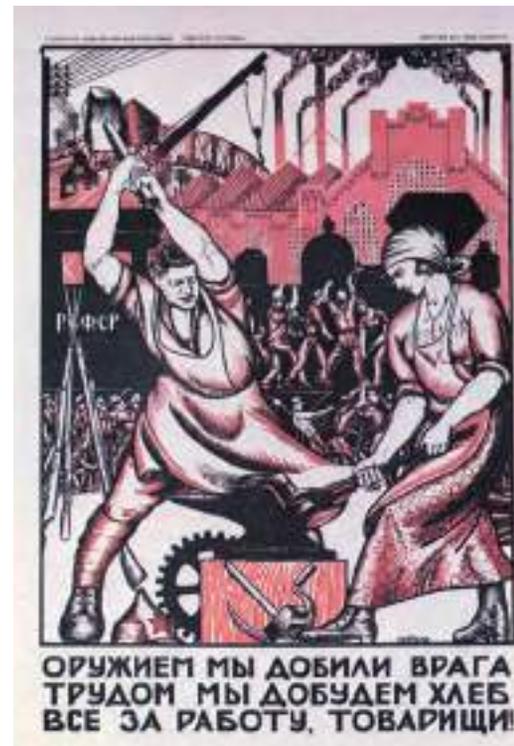
Alexandre Rodschenko (1891-1956)  
Capa do nº 1 da revista «LEF»  
(«Frente de Esquerda das Artes») (1923)



Alexander  
Rodchenko (1891-  
1956)/Vladimir  
Maiakovski (1893-  
1930)  
«Não há maiores  
Idiotas do que  
os velhos Parasitas»  
(1923)

Vladimir  
Kudriashov  
«O trabalho  
colectivo libertará  
a Pátria das ruínas»  
(1921)

Nicolai Kochergin  
(1897-1974)  
«O Exército da Pátria  
É o Exército do  
Trabalho» (1920)





A decoração urbana, em especial em datas festivas como os aniversários da Revolução, o 1.º de Maio, o aniversário da Comuna e outros, assumiu um papel transformador do espaço público e uma valorização mobilizadora das grandes manifestações de massas. Especialmente significativa da participação de artistas na concepção e execução de grandes elementos decorativos transformando no sentido revolucionário espaços e edifícios significativamente ligados ao poder derrubado e valorizando os novos projectos e anseios do povo russo.

**Natan Altman** (1899-1970)

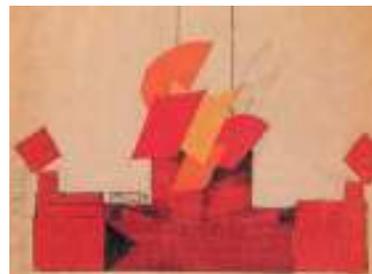
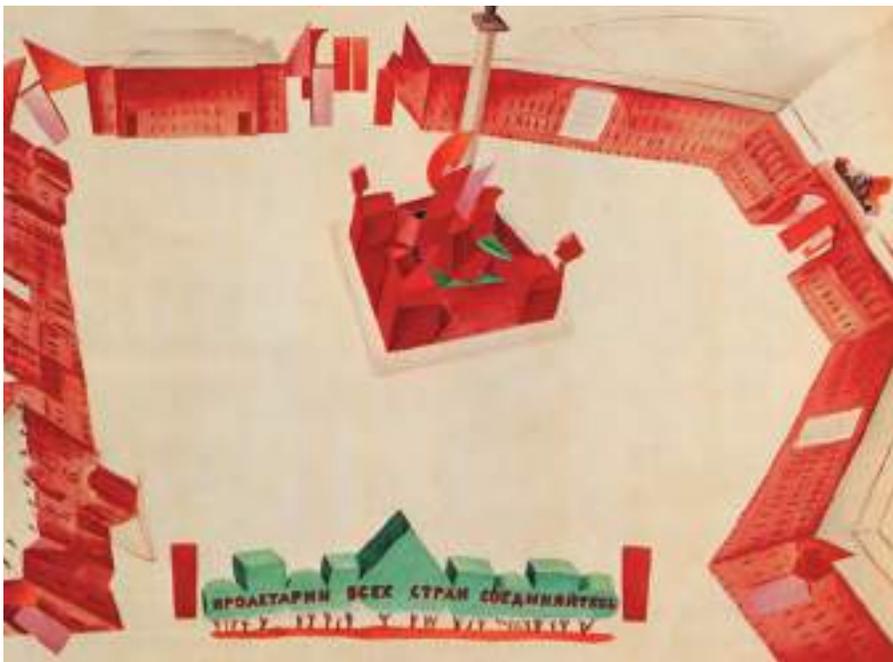
Decoração em 1918, no primeiro aniversário da Revolução, do Palácio do Estado Maior General (1819-1929, pelo arquitecto italiano Carlos Rossi (na Praça do Palácio, frente ao Palácio de Inverno, e no centro da qual se situa a Coluna de Alexandre (1830-1834, pelo escultor francês Auguste de Monferrand). Mandado construir pelo czar Alexandre I (1801-1825), o palácio e a praça destinavam-se a comemorar a vitória sobre a invasão napoleónica (deixando de albergar o Estado Maior em 1918, quando a capital da URSS mudou para Moscovo), o arco de triunfo central ligando o recinto a importante avenida Nevsky Prospekt. Em 1918 e até 1944 a praça tomou o nome Uritsky, do Comissário do Povo do Interior Moisei Solomonovich Uritsky (1873-1918), assassinado por um ex-membro do exército czarista.

O cartaz da figura da esquerda diz «A terra aos trabalhadores» e a da direita «As fábricas aos operários». O Palácio de Inverno e uma das alas do antigo Estado Maior integram hoje o conjunto de edifícios do Museu Hermitage



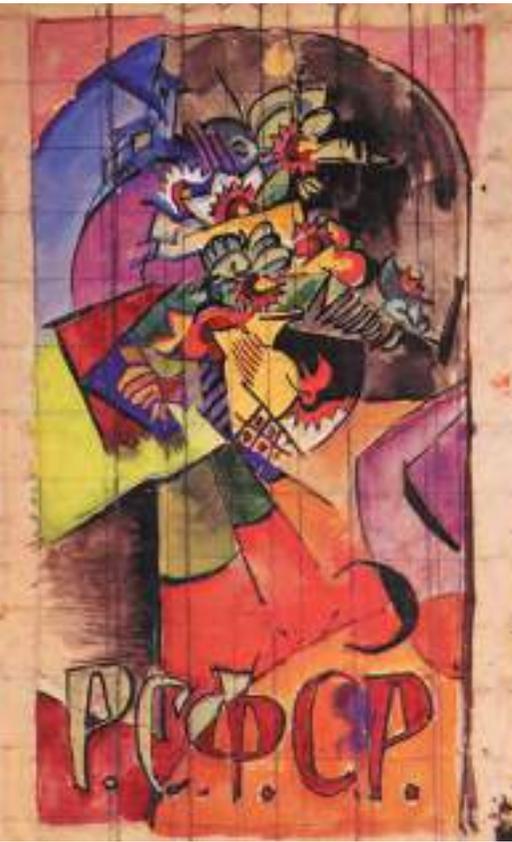
Ilya I. Mashkov (1891-1944) com os seus alunos Andrei Goncharov e G. I. Lazarev frente ao painel colectivo executado para o 1º de Maio de 1919 em Moscovo com o tema «Vsevobuch», abreviatura do Ensino Militar Geral estabelecido pelo novo poder soviético

Boris Kustodiev (1878-1927)  
«A Ceifeira», esboço para painel na Praça Ruzheinaya, em Leninegrado



Natan Altman (1899-1970)  
Desenhos para a decoração da Praça Uritsky. Na imagem geral da Praça, o Palácio de Inverno à esquerda tendo ao fundo o edifício do antigo corpo da guarda imperial; à direita, o palácio deo Estado Maior General e ao centro a Coluna de Alexandre (foto em baixo) com o pormenor da decoração do seu embasamento

A pintura, em obras de várias dimensões, conheceu sobretudo a convivência de uma multiplicidade de estilos, tematicamente ligados ao período revolucionário e às suas transformações mas formalmente reflectindo influências mais variadas num diálogo crítico que, se por um lado criou algumas das mais vigorosas expressões do modernismo, por outro manteve influências académicas que acabariam por constituir a base das opções estéticas futuras, grandemente condicionadas pelas opções políticas do novo poder.



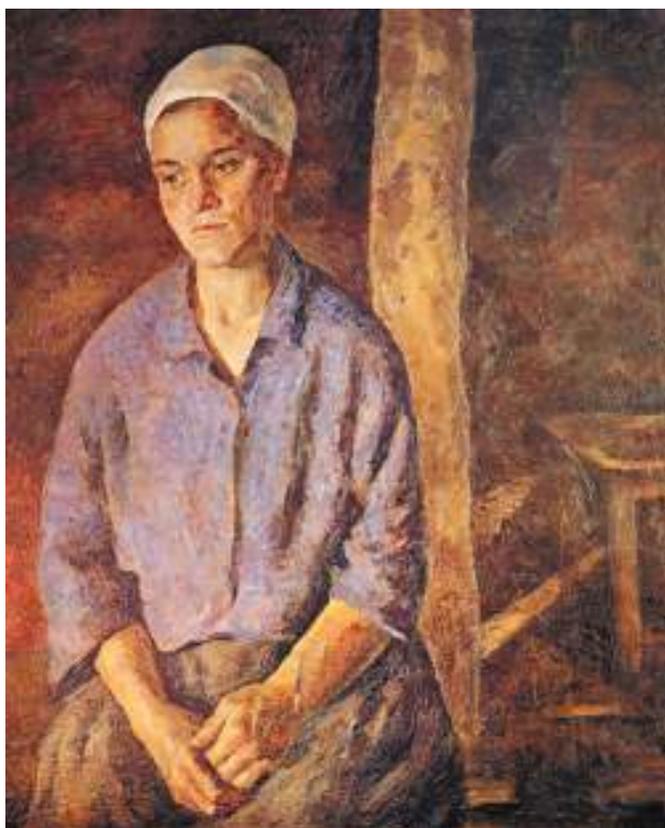
Alexander Vasilievich Kuprin (1880-1960)  
«Flores» (1918)



Natalya Agapyeva  
«Flores e Espigas» (1918)



Marc Chagal  
(1887-1985)  
«Casamento», das séries  
«A minha vida» (1922)

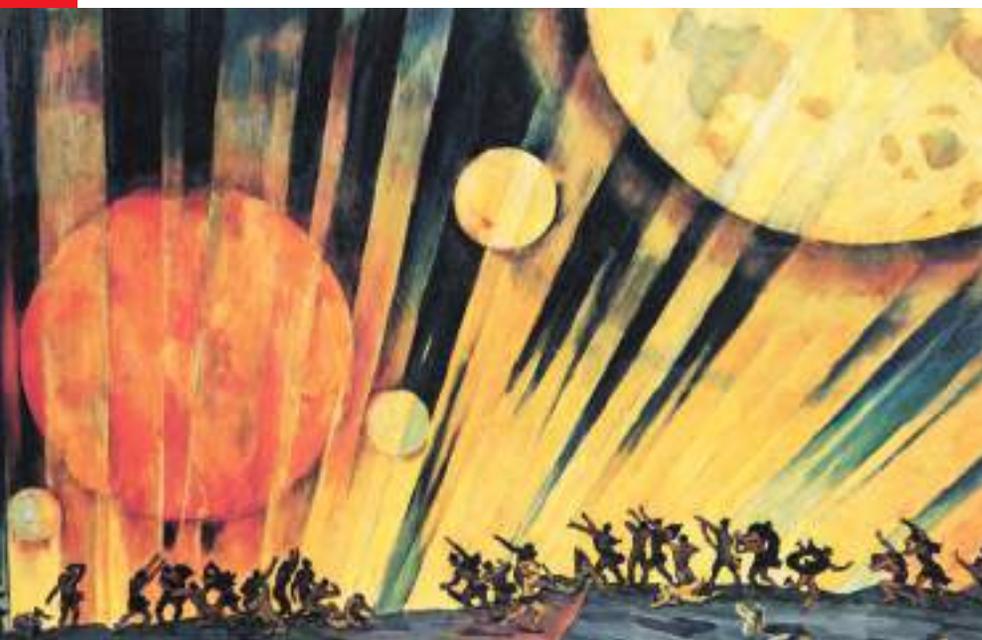
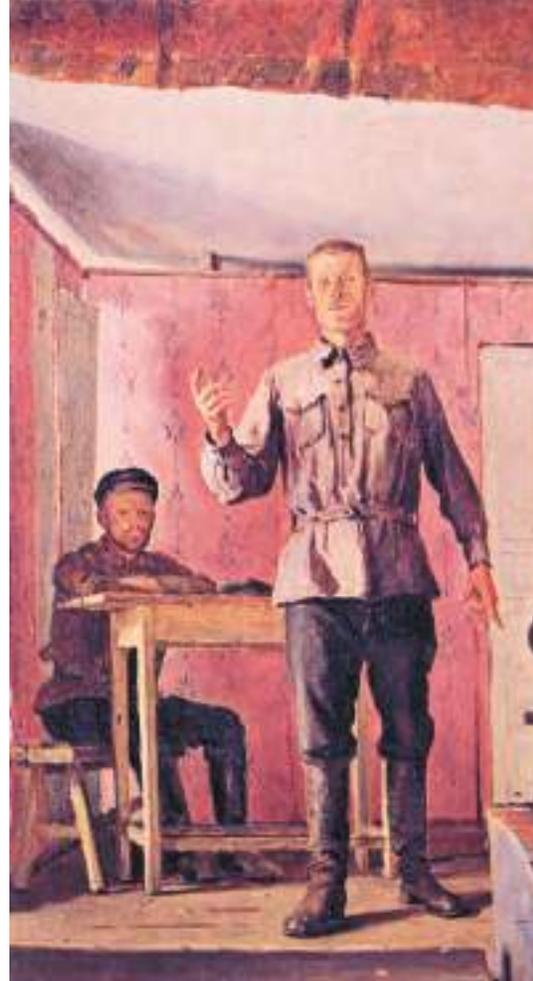


**David Sterenberg**  
(1881-1948)  
«Mulher  
trabalhadora» (1920)

**Yefim Cheptsov**  
(1875-1950)  
«Reunião de uma  
célula de  
aldeia» (1924)

**Vladimir Lebedev**  
(1891-1967)  
«Natureza morta  
com cafeteira de café»

**Konstantin Yuon**  
(1875-1958)  
«Um novo planeta»  
(1921)





Yuri Annenkov (1889-1974) «Retrato de Máximo Gorki» (1920). Membro do grupo *Mir iskusstva* (*Arte Mundial*), Annenkov desempenharia importante papel na renovação e figurinos teatrais

Kazimir Malevich (1878-1935) «A Cavalaria Vermelha» (1918)



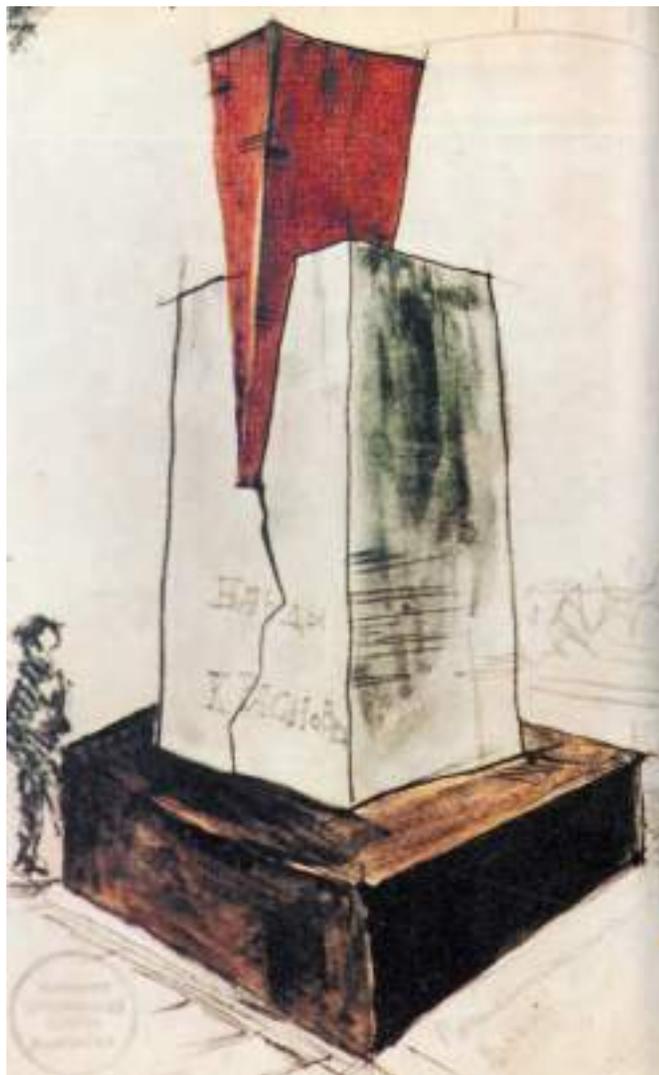


## S. Mezentsev

Lénine na inauguração do monumento a Karl Marx e Friederich Engels em Moscovo (7 de Novembro de 1918). Integrado no plano decretado pelo governo soviético «Programa de Propaganda Monumental» (12 de Abril de 1918). Foi o terceiro monumento a ser inaugurado (o primeiro, o do escritor russo Alexander Radísshev, 1749-1802, perseguido por Catarina a Grande, nomeadamente pelo seu livro «Viagem de S. Petersburgo a Moscovo», foi erguido em Petrogrado). Dada a carência de materiais à época, o monumento foi construído (como outros no mesmo período) no chamado *gesso de Paris*, material muito usado em maquetas e decorações interiores. O que conduziu à sua rápida degradação sendo demolido um ano mais tarde, sendo entretanto objecto de cáusticas críticas. Determinada a sua rápida substituição, a estátua hoje existente só seria concluída em 1961, tornando-se tema de numerosos comentários jocosos da população moscovita



A escultura, e em particular as suas expressões monumentais públicas, mereceu uma particular atenção do poder soviético, destacando-se o empenhamento de Anatoly Lunacharsky e do próprio Lénine na definição de uma política de propaganda monumental que, não constituindo uma novidade no exercício do poder político, assumiu uma clareza e empenho invulgares. A escultura e a arquitectura sofreram na primeira década após 1917, mais do que outras artes, as carências de materiais e dificuldades inerentes à situação económica resultante da I Guerra e da guerra civil, acompanhada pela agressão estrangeira. Mas seria neste sector que ficaria uma das mais emblemáticas produções artísticas da Revolução de Outubro, a torre Tatlin, ela própria uma deslumbrante expressão de utopia revolucionária.



## Nicolai Kolli

(1894-1966)

Monumento

«A cunha vermelha rachando o bloco branco», conhecido como «a cunha vermelha», erigido em 1918 na Praça da Revolução, em Moscovo. Em baixo, a maquete de Kolli para o monumento que celebrava a derrota do golpe anti-soviético Kerensky-Krasnov, em 1918, que determinou o exílio do primeiro. O general cossaco Pyotr Krasnov, libertado então pelos bolcheviques, envolver-se-ia em todas as acções contra a URSS, incluindo a Guerra Civil e a II Guerra Mundial



**Nikolai Andreyev** (1873-1942)  
Estátua de Lénine, de pequenas dimensões (30x30x38 cm) exposta na Galeria Tetriakov. N. Andreyev é autor de numerosas diferentes estátuas de Lénine, algumas das quais foram reproduzidas em formatos mais pequenos para a venda de recordações



**Nikolai Andreyev** (1873-1942) e **Dimitri Osipov** Construído em 1918-19, o obelisco de D. Osipov celebrava o aniversário da primeira constituição soviética (a da República Russa, anterior à fundação da URSS) e integrava-se no «Programa de Propaganda Monumental», substituindo a estátua equestre do general russo Mikhail Skobelev (1843-1882), herói da guerra russo-turca de 1877/78 e inaugurada em 1912, sendo a remoção feita de acordo com o «Programa» que previa igualmente a substituição de monumentos do período czarista. Um ano após a inauguração do obelisco foi-lhe acrescentada a estátua de N. Andreyev simbolizando a Liberdade. Dada a fraca qualidade dos materiais utilizados (cimento com cascalho de mármore), que, de resto, evidenciavam o empenho e talento dos autores, o monumento acabou por ter de ser demolido em 1941, no meio de alguma polémica ultrapassada rapidamente pela invasão nazi. A única peça restante existente é a cabeça da escultura, exposta na Galeria Tetriakov. A nova ocupação da praça (que se chamara Tverskaia, Skobolevskaiia, depois Praça dos Sovietes) acabou por ser decidida em 1947, prevendo a construção de uma estátua equestre homenageando Yuri Dolgorosky (1097-1157), considerado o fundador de Moscovo e com vista a comemorar os 800 anos da cidade. Contudo, o novo monumento só foi inaugurado em 1954 e alvo igualmente de aceso debate

**Vladimir Tatlin** (1885-1953)  
A hoje designada «torre Tatlin» é seguramente – e apesar de jamais ter sido edificada! – um dos mais conhecidos expoentes das artes plásticas das primeiras décadas do séc. xx e particularmente da escola do *construtivismo* soviético. Integrada no «Programa de Propaganda Monumental», a torre constituía uma homenagem à III Internacional, mas também a própria sede para o seu funcionamento projectava-se significativamente para o berço da Revolução, Petrogrado. Projectada para ter uns majestosos 400 metros de altura, seria construída em aço e vidro (escreveria o crítico literário Víktor Shlovsky, «o monumento é feito de aço, vidro e revolução») e no interior da estrutura em espiral alojar-se-ia, no primeiro piso e com a forma de um cubo (que rodaria sobre si mesmo uma vez anualmente) destinado aos auditórios das assembleias, um segundo piso em forma de pirâmide (com rotação uma vez por mês) para os órgãos executivos e um terceiro em forma de cilindro (rodando todos os dias) para os serviços de informação e propaganda, incluindo uma tipografia, projectores cinematográficos e várias rádios cujas antenas surgem no topo. Claramente influenciada pela torre Eiffel (Tatlin estivera em Paris em 1914), assumem particular importância, além da inclinação sugerindo poderosamente movimento, as espirais que constituem a sustentação essencial da estrutura, eventualmente influenciadas pela tela de Brueghel «Torre de Babel» (1563) e pela «Torre do Trabalho» (1998/99) de Rodin. O espiralado movimento ascensional aponta para a confiança no futuro do comunismo («partiram assalto do céu», diria Marx dos Comunistas), tal como o movimento inverso aponta para uma profunda implantação na terra e na realidade. Por outro lado, o conjunto das espirais com o prumo central da estrutura desperta de imediato a referência ao simbólico caduceu e ao seu universo filosófico de ultrapassagem das contradições, da fórmula hegeliana de tese/antítese/síntese, tal como de uma governação dinâmica e transparente. Para demonstrar a exequibilidade técnica e o impacto do seu projecto, Tatlin fez um modelo em madeira com cerca de três metros de altura apresentada no desfile do 1º de Maio de 1920, mas as dificuldades económicas aliadas à generalizada polémica sobre o projecto adiaram para sempre a sua concretização. Réplicas em metal foram construídas na Grã-Breanha e Noruega





**Sergei V. Chekhonin (Tchekhonine)** (1878-1936)  
Prato designado «Desenho cubist com Foice e Martelo» (1919)  
Artista gráfico e desenhador, Chekhonin especializou-se em cerâmica, exercendo a direcção artística da Fábrica Estatal de Porcelana (antiga Fábrica Imperial, fundada em 1774, e designada Fábrica de Cerâmica Lomonosov a partir de 1925) em Leninegrado de 1918 a 1923 e de 1925-1927 onde inventou uma inovadora forma de impressão fabril multicolor. Desempenhou papel fundamental na manutenção da tradição da cerâmica russa e no seu importante papel político e cultural após a Revolução de Outubro

**Mikhail M. Adamovich** (1884-1947)  
Prato (1921) com o retrato de Lénine (segundo o original de Natan Altman, um dos poucos retratos feitos em vida do dirigente soviético), reprodução de senhas de racionamento e as iniciais RSFSR. A legenda circular diz «Quem não trabalha não come». Adamovch trabalhou na Fábrica Estatal de Cerâmica de Leninegrado em 1918/19 e em 1921/22



**Nikolai Suetin** (1897-1954) **Prato com desenho suprematista em laranja, preto e magenta (s/dta)** Aluno de Malevich cuja escola suprematista (estilo baseado em formas geométricas abstractas) integrou destacadamente. Trabalhou em vários períodos na fábrica



Por influência da cerâmica alemã de Meissen, a imperatriz Isabel, filha de Pedro o Grande, apoiou em 1744 a constituição de uma manufatura com a produção destinada essencialmente à corte dos Romanov. Nomeadamente a partir da remodelação fabril de 1825, a porcelana russa adquiriu qualidade e prestígio internacionais, justificando a constituição de um museu em 1844. Após a Revolução de Outubro, a fábrica foi nacionalizada e iniciou a produção de peças de artistas ligados às novas correntes, quer em serviços de mesa com motivos revolucionários, quer estatuetas e peças decorativas. Em 1925 recebeu o nome de Fábrica de Porcelana de Leninegrado Mikhail Lomonosov, do nome do fundador da Academia de Ciências da Rússia. Os seus produtos constituíram em alguns períodos de maiores dificuldades da URSS quase as únicas exportações.

**Natalya Y. Danko** (1892-1942) e **Elena Y. Danko** (1898 – 1942)  
**Estatueta de Anna Akhmátova** (1924)  
Natalya Danko estudou escultura em Moscovo e, em 1919, acompanhou o seu professor Vassily Kuznezov no trabalho da Fábrica de Cerâmica de Leninegrado, onde desempenhou funções de direcção até 1941. Foi a principal criadora no sector de estatuetas com motivos revolucionários produzidos pela da fábrica (311 obras), quase sempre pintados por sua irmã Elena que igualmente serviu de modelo em numerosas peças. Para a estatueta da sua amiga Anna Akhmátova (1899-1966), uma das mais importantes poetisas soviéticas que pousou para este trabalho. Natalya e Elena Danko morreram ambas num bombardeamento durante o cerco de Leninegrado pelas tropas nazis



**Natalya Danko** (1892-1942)  
**Marinheiro com bandeira vermelha** (1921)  
Uma das mais conhecidas estatuetas da autora. O boné do marinheiro tem escrito «Aurora», do nome do cruzador cujos disparos iniciaram a Revolução em Petrogrado e a corda aos seus pés desenha «1921», data da obra



**Vassily Kandinsky** (1866-1944)  
**Chávena e prato com temas marítimos verdes** (1920)  
Após licenciar-se em Direito em Moscovo, em 1896 partiu para Munique optando por estudar pintura e optou por uma estética não figurativa que faz dele o primeiro pintor ocidental abstracto. Em 1917 regressou à Rússia onde trabalhou com outros artistas do criador período post-Revolução, incluindo na produção de peças cerâmicas da Fábrica



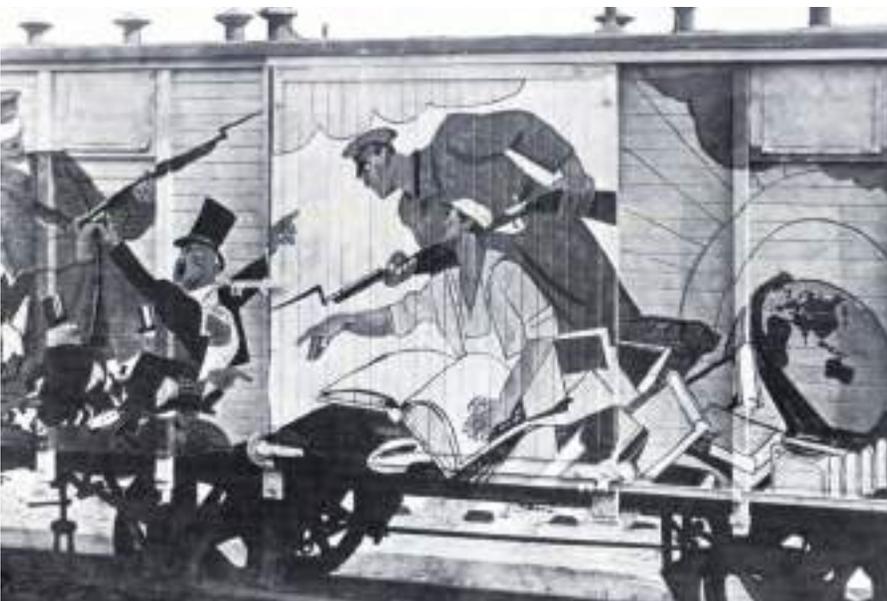
Grupo de pintores decorando as carruagens de um comboio de agit-prop (s/data)

A rede ferroviária da Rússia foi talvez a mais importante infra-estrutura industrial deixada pelo regime czarista, que fizera, com o apoio de técnicos franceses, um importante investimento no sector. O poder soviético fez uma intensa utilização deste fundamental elemento de ligação do seu vasto e diversificado território, fosse na utilização militar durante a guerra civil (a I Guerra revelara a importância estratégica das ferrovias), mas também como elemento de divulgação, educação e propaganda. Além de vários comboios especificamente de agitprop, amplamente decorados e dotados de meios invulgares de acção (cinema, espectáculos, bibliotecas, etc), os próprios comboios militares incluíam habitualmente pelo menos uma carruagem de agitprop, para propaganda e apoio aos próprios soldados.



Ivan Maliutin (1891/1889-1932)  
Modelo para uma carruagem de agit-prop (1919)

Maliutin foi um próximo colaborador de Maiakovsky, nomeadamente na Rosta, participando praticamente em todas as áreas de artes plásticas revolucionárias



Estandarte do comboio agit-prop «O Cossaco Vermelho» (1920)

Carruagem de agit-prop (1918-1919)



Alexander Rodschenko  
(1891-1956)  
Pioneira (1930)

Alexander Rodschenko  
(1891-1956)  
Jovem trompetista (1930)

A Revolução de Outubro produziu não apenas um vastíssimo espólio de artes então ainda nos seus primeiros passos (fotografia e cinema) com um inestimável valor documental, mas gerou esteticamente criações pioneiras nas duas expressões. Para além da protagonização do trabalho e do corpo do trabalhador como elementos coerentes com a nova situação política, é indispensável sublinhar a criatividade de fotógrafos e cineastas num período em que a fotografia, o cinema e todos os elementos de apoio (iluminação, trabalho de laboratório, lentes, etc.) conheciam desenvolvimentos limitados, o que dá uma identidade muito característica às técnicas de enquadramento e localização da imagem, a que há a acrescentar o experimentalismo na combinação entre a fotografia e outras expressões plásticas.



Anatoly Skurikhin (1900-1991)  
Mineiro de Kuzbas (1931)



Georgy Zelma (1906-1984)  
Voando (1932)





Arkady Shaiketh (1898-1959)  
Jovem Konsomol e a roda (1936)



Alexander Rodschenko (1891-1956)  
Degraus (1930)

