

Ativismo na arte pós-soviética: um projeto audiovisual do coletivo russo Chto Delat? / O que fazer?¹

*Activism in post-Soviet art:
an audiovisual project of the Russian collective
Chto Delat? / What to do?*

Neide Jallageas

Pesquisadora, artista, tradutora (russo, inglês, italiano e francês), ensaísta e editora do Kinoruss Edições e Cultura. Pós-doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes e em Literatura e Cultura Russa pela Faculdade de Filosofia Letras da Universidade de São Paulo, com Estágio de Pesquisa em Moscou no Centro Eisenstein de Pesquisa e Museu de Cinema Russo. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007) com a tese Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski - A perspectiva inversa como procedimento. Mestre em Estética e Comunicação do Audiovisual pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2002) com Vestígios: a leitura fotografada. Possui obras nos acervos do mam-sp, Pirelli-Masp, mac-usp e Sesc-sp.
Email: neide.jallageas@kinoruss.com.br

Submetido em: 10/05/2016

Aceito em: 20/06/2016

DOSSIÊ

RESUMO

Este ensaio oferece uma perspectiva pouco explorada no Ocidente: a discussão sobre as estratégias de ativismo político na arte da Rússia pós-soviética. Para tanto apresenta um projeto audiovisual do coletivo russo Chto Delat?, que é uma plataforma de ativismo político marxista pós-soviético. O grupo compreende o cinema como exercício coletivo, político e produtor de conhecimento e se pauta por referências históricas revolucionárias (Eisenstein, Viértov, Maiakóvski etc.), colocando-as em discussão, publicando jornais, revistas e blogs, participando de Foruns Internacionais, e performances em espaço urbano.

PALAVRAS-CHAVE: cinema contemporâneo, ativismo político, arte russa, Realismo Socialista, vanguardas.

ABSTRACT

This essay offers a perspective rarely explored in the West: the discussion of political activism strategies in the post-Soviet Russian art. So it presents an audiovisual project of the Russian collective Chto Delat?, which is a post-Soviet Marxist political activism platform. The group comprises the film as a collective, political and knowledge producing exercise and is guided by revolutionary historical references (Eisenstein, Vertov, Mayakovsky etc.), order to discuss, publishing newspapers, magazines and blogs, participating in international forums, and urban space performances.

KEYWORDS: contemporary cinema, political activism, Russian art, socialist realism, vanguards.

¹ Algumas das ideias expostas neste ensaio foram primeiramente apresentadas no 15º Encontro SOCINE, em 2011. Em 2012 a autora pode aprofundar sua pesquisa por meio de estágio de pesquisa pós-doutoral na Rússia, com bolsa concedida pela Fapesp (BEPE).

Quando a morte aperta o fio e faz o laço final,
é através dessas memórias que você vai aferir o seu percurso,
que você vai avaliar seu ganho ou sua perda.

Chris Marker¹

A produção cultural dos países que integraram a ex União Soviética², a partir dos anos 1930 até o final dos anos 1980, pautou-se pelo Realismo Socialista que, por decreto, proibiu o fazer artístico autônomo e submeteu toda a produção cultural às diretrizes do Partido, o que, em outras palavras, significou dar por encerradas todas as experimentações até então realizadas pelas usualmente denominadas vanguardas russas. Desde então, até os últimos anos da URSS, a censura a todos os campos da cultura passou a ser inflexível sobre as produções que não se norteariam por mensagens otimistas, que não exaltassem o bem-estar do povo soviético, seu heroísmo, a nobreza e altivez de seus líderes. Em complemento à essa produção otimista que se caracterizou por uma “realidade encenada”³, assuntos, atitudes, manifestações e fatos que demonstrassem ou insinuassem alguma ou muitas falhas no sistema instaurado pela direção do Partido Comunista era criminalizado e os autores e autoras punidos.

Embora este assunto nunca seja mencionado ou discutido nos livros de História da Arte e de História do Cinema na parte ocidental do globo, há bons estudos que se ocupam de compreendê-lo. Um deles é do russo Igor Golomstock, que analisa o nascimento e as consequências sociais e políticas da arte oficial soviética, ou Realismo Socialista:

A “batalha pela arte” na URSS foi levada a um fim semelhante [o autor aqui compara a censura à arte imposta pelo governo soviético – Realismo Socialista - à ditadura da arte iniciada na Alemanha de Hitler, no mesmo período] pelo Decreto do Comitê Central de 23 de Abril de 1932, “Sobre a reestruturação da organização literária e artística”. O texto deste decreto, que poderia estar contido em uma página de caderno escolar, declarou simplesmente que a presença de vários agrupamentos na literatura soviética era um entrave ao seu desenvolvimento; em vista disso todos estavam sendo abolidos e substituídos por uma única união de escritores soviéticos. O Terceiro Parágrafo do decreto prescrevia “mudanças semelhantes em relação a outros ramos da cultura” (GOLOMSTOCK, 2011, p. 81, tradução minha).

1 *Apud* LUPTON, Catherine. *Chris Marker: Memories of the Future*. London: Reaktion Books, 2005, p. 28 (tradução minha).

2 A União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS/*Soiuz Soviétsskikh Sotsialisticheskikh Respublik, SSSR*, foi implantada em 1922 pelo comando bolchevique, com a união de reinos já pertencentes ao antigo império russo que, com o tempo, foi agregando outros países, todos sob a ideologia socialista cuja capital era sediada em Moscou. Até o ano de sua desintegração, em 1991, formou o maior país do mundo cujo território ocupava 1/6 de todo o planeta.

3 Realidade encenada é conceito que criei para denominar um tipo de representação na arte, de objeto ou fenômeno que se quer passar como verdadeiro, conferindo-lhe a aparência do que se deseja que o público/espectador acredite, via de regra pautado pelo uso rigoroso da perspectiva linear. No sentido particular, constituiu-se em prática adotada pela direção do Partido Comunista na URSS como meio de forjar uma realidade propícia aos objetivos que desejava alcançar e para explicitar imagens e mensagens de uma realidade desejável, porém inexistente e que fundou os meios de representar do Realismo Socialista. Cf. JALLAGEAS, Neide. *Tarkóvski + Floriênski: o cinema sob a perspectiva inversa*. São Paulo: Kinoruss Edições (no prelo).

Ora, os “vários agrupamentos” que constituíam um entrave explicitavam uma multiplicidade de olhares, estilos e pontos de vista sobre a arte que caracteriza a diversidade na arte. Consistiam em um entrave por exercitarem a crítica e a diferença, muitas vezes em desacordo com a desejada hegemonia do Partido, ou de Iósif Stálin (1878-1953), pessoalmente. É o que defende o filósofo germânico-russo Boris Groys, por meio de um enfoque radical sobre o Realismo Socialista. Para Groys a concepção e diretrizes dessa ditadura sobre todas as artes teria tido um único mentor, Stálin.

A cultura stalinista orientava-se não para a desautomatização, mas sim para a automatização da consciência, para sua formação sistemática na direção necessária através do controle de seu meio, de sua base, de seu inconsciente, o que ao mesmo tempo não significava, de modo algum, qualquer tipo de ocultamento “ideológico” dos procedimentos correspondentes no nível da interpretação teórica (Groys, 1993, p. 44-45, tradução minha).

Desta forma, construiu-se durante setenta anos, a organização artística orientada por um controle opressor instaurado pela cultura stalinista. Porém, resistindo a este sistema, um “imaginário invisível” que, mesmo sufocado e proibido de se manifestar, se concretizaria, hoje sabemos, em produção subterrânea, subversiva, não oficial, acessível a um público restrito, que não conseguia vir a público oficialmente porque se o fizesse seus produtores seriam punidos com a exclusão social, ou com a prisão, ou o exílio e, talvez, com a morte. São exemplares a prisão e morte de Ósip Mandelstam, Isaac Babel e Pável Floriênski; o isolamento de Mikhail Bulgákov e Anna Akhmátova; o exílio de Mstislav Rostropóvitch com Galina Vichiniévskaja e de Andrei Tarkóvski; a censura pública a Dmitri Shostakóvitch, a Serguei Prokófiev e a Serguei Eisenstein, apenas para citar alguns dentre os nomes mais conhecidos no Ocidente.

Com a dissolução da União Soviética, a ação de tornar visível “imaginário invisível”, ou um “imaginário até então invisível”, ganhou novos contornos. Na arte do cinema (*iskússtvo kino*) esta ação pode ser observada, de forma mais contundente, a partir da segunda metade dos anos 1970, na produção de Aleksandr Sokúrov (1951), num esforço para retirar camadas que, durante anos, encobriram ou velaram narrativas de grande relevância para a História no geral e para a História da Rússia, em particular⁴. Seu trabalho dá continuidade às ações de outros cineastas que o antecederam, com destaque para Andrei Tarkóvski (1932-1986), exilado e morto antes de conhecer a *Pierestróika*⁵.

Era tão patente a ação de encobrir acontecimentos ou alterar as narrativas na União Soviética, que

4 Cf. JALLAGEAS, Neide. “Taurus: um filme onde a cor é procedimento para reconhecer a História”. In *Kinoruss n.º 3, Sokurovianas 2, História e Poder*, São Paulo: Kinoruss Edições e Cultura, 2013, p. 73-94.

5 *Pierestróika* tem o sentido de reestruturação e foi a denominação, também, de um período quando se deu um conjunto de reformas em larga escala nas estruturas econômicas e políticas da URSS que tiveram início na segunda metade dos anos 1980 e se estenderam até o início da década de 1990, sob a direção do então Secretário Geral dos PCUS, Mikhail Gorbátchov. O objetivo das reformas consistia na total democratização do sistema sócio-político e econômico estabelecido até então. O processo culminou com a dissolução da União Soviética.

os russos se apropriaram de uma palavra já existente para nomear a ação de ocultar fatos e ocorrências no período soviético. Esta palavra é *lakiróvka*, que pode ser traduzida literalmente como “envernizamento” e remete ao “embelezamento” da realidade (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 21), ou seja, no período conhecido como Realismo Socialista, recobria-se a realidade com camadas de verniz de tal forma que só seria levado a público o que brilhava por meio deste verniz e que, por outro lado, ocultava o que as autoridades não queriam que fosse visto. Daí o sentido de *Glásnost*, substantivo muito utilizado pelos russos em diversos períodos de sua história, conhecido internacionalmente como sinônimo de transparência, para denominar um fenômeno que, no final da década de 1980, antecedeu a dissolução da União Soviética. A acepção de *Glásnost*, mais do que transparência, é a ação de colocar a público o que até então estava escondido.

Após a dissolução da União Soviética, vários artistas, dentre profissionais de outros segmentos, ocuparam-se não apenas de romper as camadas que velavam outras narrativas, até então ocultadas, mas também passaram a demonstrar o poder dessa invisibilidade para o apagamento de boa parte da história russa e cuidaram de retirar as camadas de verniz para identificar e demonstrar publicamente o que havia por baixo, buscando refrescar o imaginário de seu povo.

É esta também uma das bases das ações do coletivo russo *Chto Delat?*. O grupo foi fundado já na era Putin⁶, no início de 2003, por artistas, críticos, filósofos e escritores de São Petersburgo, Moscou e Nijny Novgórod, com o objetivo de fundir teoria política, arte e ativismo⁷.

Chto Delat? é a transliteração latina do alfabeto cirílico *Что делать?*, cuja tradução literal para o português é “O que fazer?”. Por outro lado, *Chto delat?* também é o título de um texto revolucionário publicado em 1902 por Vladímir Lenin (1870-1924), por sua vez inspirado em um romance de mesmo nome escrito por outro revolucionário russo, o filósofo Nikolai Tchernitchévski (1828-1889) no século XIX. Ambos os textos referem-se à auto-organização, e a plataforma *Chto Delat?* conceitua-se como auto-organizada para uma variedade de atividades culturais com a intenção de politizar ‘a produção de conhecimento’ através da redefinição de autonomia engajada para a prática cultural contemporânea. Para tanto, o coletivo vem utilizando procedimentos artísticos que colocam às claras, em forma de denúncia, o que considera ser “a morte do pensamento político em território russo”.

A discussão sobre as estratégias de ativismo político por meio da arte, em países pós-soviéticos é uma perspectiva pouco ou quase nada estudada em terreno ocidental⁸. O *Chto Delat?*, no entanto, busca

6 Assim é denominado o período que corresponde ao governo de Vladímir Putin (1999-2008) que assumiu o poder da Rússia com a renúncia de Borís Iéltsin (1931-2007), em 1999, e o detém até os dias de hoje.

7 As informações sobre o *Chto delat?* constam de sua página bastante completa, www.chtodelat.org. É composto por filósofos, artistas, escritores, atores e críticos: Olga Egórova (artista, São Petersburgo), Artion Magun (filósofo, São Peterburgo), Nikolai Olienikov (artista, Moscou), Natalia Pershina (artista, São Petersburgo), Alexei Penzin (filósofo, Moscou), David Riff (crítico de arte, Moscou), Alexander Skidan (poeta, crítico, São Petersburgo), Kirill Shuvalov (artista, São Petersburgo), Oxana Timofeeva (filósofa, São Petersburgo) e Dmitry Vilensky (artista, São Petersburgo).

8 Por ocasião da 29ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, cujo foco enunciava privilegiar “obras de cunho político”, a convite de Lisette

a ressonância de seu trabalho em campo internacional. Criou uma plataforma bilíngue (russo-inglês), no momento em que nem os sites dos mais renomados museus russos se davam ao trabalho de espelhar em inglês o seu conteúdo em russo. Publica um zine com farta produção crítica, artístico e filosófico consistente, com a participação de nomes como Jean-Luc Godard e Jacques Rancière, também bilíngue. E sua discussão centra-se em reler, atualizar e indagar o potencial do passado soviético, através de ações distintas no campo cultural e social.

Tanto em um quanto em outro campo (cultural e social), a produção audiovisual do *Chto Delat?* constitui-se em forte parte integrante de um todo interdisciplinar que conjuga as seguintes atividades: redação e publicação de jornais impressos e de blogs, a manutenção de um site sempre atualizado, a participação em Fóruns Internacionais e performances em espaço público, o que é denominado pelo coletivo de “ativismo urbano”.

Seus propósitos e produção evidenciam a forte afinidade (ou filiação) com as ações e discursos provenientes das vanguardas russas, do início do século XX. Rigorosos traços desenham esta aproximação: a dinâmica do coletivo *Chto Delat?* não almeja a comercialização dos resultados e prioriza, enfaticamente, a intervenção no tecido social. Desta maneira retoma as estratégias de diversos antecessores russos, poetas, cineastas, escritores, pintores, dramaturgos, etc.

Neste sentido, cabe falar de um discurso audiovisual que se estabelece por meio de filmes fortemente experimentais. Um discurso que se enreda em outros (impressos, digitais, verbais, dentre outros) e que refuta as regras do mercado e das instituições culturais consolidadas.

No que diz respeito ao discurso audiovisual, também as vanguardas russas (a partir de 1917), atuaram em diálogo com várias atividades sociais e culturais e com fins outros que não o meramente comercial, ou o entretenimento propriamente dito. Aí vão alguns bons exemplos de ações concretas de artistas soviéticos nos primeiros anos pós-1917:

1. A primeira experiência fílmica de Serguei Eisenstein, *O Diário de Glúmov* (*Dviénik Glúmova*, 1923), que dura apenas 5 minutos, foi concebido para ser exibido meio a uma peça teatral⁹, como parte integrante desta. Não foi realizado para ser visto em uma sala de cinema. E seguia os objetivos do Proletkult¹⁰ que buscava criar uma nova estética na arte, que fosse mais adequada à classe trabalhadora. O filme era uma paródia

Lagnado, escrevi um artigo para a extinta revista *Trópico*, criticando a triste omissão curatorial que ignorou totalmente a produção russa contemporânea e, consequentemente, deixou de informar ao público brasileiro sobre a relevância desta produção: “Com a ausência dos russos entre os artistas na 29ª, ficamos aqui, no Brasil, sem saber o que tem a dizer—articulando sua própria linguagem—essa geração diretamente conectada com a ‘grande utopia’, a distopia, o realismo socialista e a pós-utopia que atravessaram, em um único século, o seu país!”. Cf. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3219,2.shl>

9 Trata-se de *O Sábio* (*Mudretsie*), uma reinterpretação da peça *Todo Homem Sábio é Bastante Estúpido* (*Na vsiákovo mudretsa dovolno prostoty*), de Aleksandr Ostróvski (1823-1886), encenada em 1868.

10 Proletkult é o acrônimo de “*proletárskaia kultura*”/“cultura proletária”, órgão oficial soviético que buscava uma linguagem acessível aos trabalhadores, alinhada aos objetivos bolcheviques, por meio de experimentações artísticas.

- que substituía a leitura do *Diário de Glumón*, que era um objeto cênico.
2. Outra importante manifestação e função do discurso audiovisual nas vanguardas pode ser encontrada no projeto de cine-trens. O cineasta Aleksandr Medviédkin (1900-1989) montou uma estrutura laboratorial em trens que percorriam o interior da Rússia com a finalidade de captar processos de produção no campo para que os trabalhadores pudessem analisar, por eles mesmos, a eficácia de tais processos e, conforme o caso, proporem mudanças para alcançarem melhorias.
 3. Também *okino-pravda*/cine-verdade e o *kino-glass*/cine olho se constituíram em forte ambição discursiva experimental de Dziga Viértóv (1896-1954) para quem o cinema era o único meio de trazer luz à “verdade da vida” (no sentido que os bolcheviques davam à vida), sendo a câmera seu principal agente.

Essas realizações (e outras, aqui não citadas) estreitavam-se com as ações discursivas elaboradas na revista LEF (Frente Esquerda das Artes), que tanto provinham de novas experimentações artísticas, como as estimulava; ou com a formação dos “soviets” (palavra russa que vem sendo traduzida, ao longo do tempo, como conselhos/comissões/comissariado, cuja origem do nome já traz em sua acepção a ideia de coletivo ou de comunidade).

Quase cem anos depois o grupo *Chto Delat?* revisita o conceito de “soviets/conselhos” por meio da expressão “soviets artísticos”, justamente almejando o resgate do significado da palavra comunidade (e não dos conselhos ou comissões que na União Soviética tinham estrutura altamente burocratizada).

O coletivo critica (e fomenta a crítica), debate o capitalismo pós-globalizado e se posiciona em busca da dissidência, de caminhos alternativos à normatização do mercado, ao mesmo tempo que nega fortemente o otimismo com que é visto o capitalismo ascendente nos países que integravam a União Soviética. Da mesma maneira, propõe refletir criticamente o sistema produtivo taylorista (caracterizado por forte hierarquização dos postos de comando e fragmentação das atividades produtivas) implantado com rigor pelos bolcheviques, em detrimento do que teriam sido os objetivos revolucionários de liberdade, vivência comunitária e autogestão.

Nesta chave, o filme *Construtores (Stroíteli)*, 2004-2006, realizado pelo *Chto Delat?*, constitui um bom objeto de análise de uma produção criada experimentalmente para discutir as relações de produção, o trabalho e o lazer, e enfatizar o conceito de comunidade (os *soviets*).

O grupo declara ter-se inspirado no quadro de 1961, *Os construtores de Bratsk (Stroíteli Bratska)*, de Viktor Popkov (1932-1974), um dos mais respeitados pintores soviéticos do Realismo Socialista (Figura 1).



Figura 1

Popkov, Viktor Efimovich

Os Construtores de Bratsk (Stroiteli Bratska), 1961, óleo sobre tela, 183cm X 302cm

Coleção Galeria Tretiakov, Moscou

Para os ocidentais pouco familiarizados com a cultura eslava, Bratsk não é nada além de mais um nome russo estranho. No entanto, Bratsk é uma cidade siberiana historicamente relevante para se compreender o período soviético, no mínimo por dois motivos: o grande desenvolvimento industrial e o também grande Gulag (campo de trabalhos forçados) com capacidade para mais de 40.000 prisioneiros. Desenvolvimento e opressão: um implica o outro e a obra *Construtores de Bratsk* remete diretamente à construção da usina hidrelétrica, uma das maiores do mundo, realizada às custas do represamento das águas do Rio Angará¹¹.

Há de se imaginar o volume de mão de obra, a capacitação dos obreiros e a intensidade do trabalho para levantar um complexo industrial em uma região tão adversa, que chega a atingir 50°C negativos no inverno e se aproxima dos 40°C no verão.

Atraído por essas transformações, Popkov viajou à Sibéria onde, na década de 1950, pode acompanhar a realização de grandes projetos de construção e a grandes alterações de toda a região, bem como o imenso contingente humano de trabalhadores livres e também prisioneiros, em ação. A tela em referência, *Construtores de Bratsk*, é considerada a obra central de um estilo inaugurado por Popkov, denominado “estilo severo” (“*suróvogo stilia*”), assim considerado por ser uma das primeiras representações bastante diversa do período stalinista, que se caracterizava por retratar no que diz respeito aos trabalhadores, figuras alegres, fortes e

11 Embora sem ligação aparente com o assunto em discussão, cabe ressaltar que esta imensa intervenção no território siberiano aliada à produção volumosa de alumínio com resíduos jogados no rio, foram responsáveis por um grande desastre ecológico pois as águas represadas na hidrelétrica contêm toneladas de mercúrio, metal altamente danoso à saúde humana. E um outro detalhe, aparentemente irrelevante é que Podórvikha, cidade onde nasceu Aleksandr Sokúrov em 1951, foi submersa, como outras da mesma região, quando do represamento das águas do Rio Angará, fato que marca profundamente a criação sensível daquele que se tornou um dos maiores cineastas contemporâneos.

otimistas, em posição que refletisse orgulho, entusiasmo e produtividade junto a suas ferramentas, máquinas, etc., conforme oscânones do Realismo Socialista (Figura 2).

Assim como Tarkóvski, que na mesma época conseguiu realizar o seu primeiro longa, *A Infância de Ivan* (*Ivánovo Diêstivo*, 1962), um filme absolutamente autoral, quebrando os padrões de tudo o que vinha sendo feito até então no cinema russo-soviético, Popkov entrou para a História da Arte Russa-Soviética como aquele em que pela primeira vez, nas artes plásticas, fez soar a voz do autor. Ambos conseguiram usufruir da liberdade de criação depois da morte de Stálin, mas isso foi por um breve período de tempo, conhecido historicamente como “Degelo” ou “Pequena pierestróika” que durou apenas até o início dos anos 1960.

E assim como o filme de Tarkóvski, a pintura de Popkov tornou-se um ícone deste período. Nela um grupo de trabalhadores é mostrado em um momento de pausa e não, como seria para o Realismo Socialista, em frenética ação positiva. Diante da tela, os russos compreenderam que Popkov pintava o ressurgimento da vida, o intervalo do árduo trabalho, pois apenas este intervalo poderia retirar os trabalhadores do processo de produção alienante e, ao descansar por um breve momento que fosse, eles teriam oportunidade de pensar, refletir, tanto sobre o processo como sobre as relações que regem o processo produtivo, bem como sobre suas próprias vidas e as possibilidades de ação. Em sentido mais amplo, a pintura representou o prenúncio de grandes mudanças e a expectativa de que as pessoas poderiam promover a necessária transformação social.



Figura 2
 Seráfima Rianguina
Todos acima (Vssiê vichie), 1934, óleo sobre tela
 Museu Nacional de Arte Russa de Kiev

Ao contrário da tela monumental de Popkov de três metros de largura e quase dois de altura, o filme *Construtores*, de *Chto Delat?* foi realizado, propositadamente, com grande economia de recursos. Consiste na montagem de uma série de slides, fragmentos fotográficos que registraram uma performance que buscou discutir o lapso de tempo que teria antecedido a pose dos trabalhadores até o que seria o quadro final, a tela de Popkov propriamente dita. A banda sonora consiste em gravação de áudio do diálogo entre os integrantes do grupo e ruídos de ferramentas ao fundo. Alguns dos participantes do coletivo assumem, despojadamente, o papel dos trabalhadores retratados por Popkov para performar a situação hipotética até o quadro final (Figura 3).



Figura 3

Coletivo *Chto Delat?*

Construtores (Stroitieli), 2004-2006, projeto de vídeo

Website <https://chtodelat.org/b8-films/v_3/video-film-builders-2/>

O coletivo buscou trazer um ponto histórico crucial para a compreensão da trajetória social e política soviética por meio da ação artística. Para debater, iluminar o presente russo (o início dos anos 2000) investigam o que teria precedido este momento de pausa, este intervalo, em que os trabalhadores assumem a pose e representam “a retomada da vida, da liberdade”, nos anos pós-stalinistas. E em nenhum momento a ação resvala na nostalgia. Ao contrário, os artistas se auto-observam, atentam para o curso do diálogo em processo, na reunião deles mesmos, ainda que projetada no conjunto de trabalhadores de Bratsk, não os faz perder a consciência de que tal performance fotografada e gravada é um laboratório de ideias.

O *Chto Delat?* levanta hipóteses: estes construtores trabalhavam duro? Qual a importância de formarem um grupo? Seriam um coletivo, uma comunidade? Haveria amizade, solidariedade entre eles? Quem eram os trabalhadores que os antecederam? Teriam aberto espaço para este acontecimento? Com base nessas indagações, encenam, gravam suas vozes, montam esta situação hipotética e ideal a eles, componentes do coletivo, também eles construtores, mas de outra espécie, pois almejam construir massa crítica.

Em dado momento o diálogo se estreita para o processo mesmo de trabalhar coletivamente e ouvimos a frase “a utopia da amizade é a mais importante utopia”.

Obviamente, as considerações fulguram um processo hipotético e todo o diálogo, neste filme, demonstra a insistência dos artistas de definirem sua própria posição na contemporaneidade tendo em vista o passado, as iniciativas revolucionárias das vanguardas, a motivação para o surgimento e manutenção por longo período, do Realismo Socialista. E, ao final do diálogo em *Construtores*, a pergunta que espelha a indagação

que busca ser decisiva: “Há milhares de trabalhadores por detrás dos construtores de Bratsk, mas quem está por detrás de nós”?

Os meios de produção e a ação performática deste/neste curto filme (tem apenas 08:16 min.) integram o discurso, antes mesmo da projeção: a realização performática integra o conteúdo, bem como a opção pelo processo e a escolha dos meios de produção. O coletivo escreve o subtítulo “projeto de vídeo”, de forma a assumir o estado de inacabamento do filme.

A aparente simplicidade deste trabalho do *Chto Delat?* condensa a dúvida central de boa parte dos artistas russos contemporâneos comprometidos mais com a arte do que com o mercado. Expressa na curta frase “quem está por detrás de nós”, a questão busca demonstrar que há um presente que é fruto de ações passadas e não há de se ter nostalgia, mas refletir, reavaliar, retomar para fazer diferente, assim como é apontado pela escritora bielorrussa Svetlana Aleksíévitch: “...se realmente construíssemos uma nova sociedade, avançaríamos para o mundo descoberto, não teríamos tanto medo de nosso passado” (Aleksíévitch, 2015, p. 463).

Se a prática do *Chto Delat?* funda-se na longa tradição de seu país, entre as referências estéticas e aspirações revolucionárias do passado e o longo e pesado curso do Realismo Socialista, o faz para expandir as fronteiras da problemática russa pós-soviética. Por isso retoma a discussão do primeiro período soviético e problematiza, aos cinco minutos do vídeo *Construtores*, possíveis ações de uma comunidade de artistas: “alguma coisa entre arte e literatura, entre literatura e filosofia, entre filosofia e ativismo, entre ativismo e sociologia e é esta interrelação que soa tão emocionante”.

Construtores, nesta perspectiva oferecida pelo próprio grupo, é um filme que se experimenta na deriva de outras artes e saberes. Uma pintura só não basta, mas ela está presente no filme. Não para ilustrar o filme, nem para inspirar sua paleta de cores. É um experimento da validade do próprio sentido de coletivo, ou melhor, de comunidade, no momento presente, operando no campo da política e da arte, acreditando que é possível tecer e acrescer relações produtivas entre arte e literatura, filosofia e arte, cinema e sociologia, etc, ou seja, pensa ser possível estender as fronteiras entre as artes para romper com as fronteiras entre o indivíduo e o todo, para repensar o sentido e o poder da comunidade nas ações artísticas, sociais, políticas, etc. Mas não foi esta a ambição que legitimou a ação das vanguardas russas e, de resto, a ambição revolucionária? E, se assim foi, hoje, o que fazer? Ou, talvez, como fazer?

Referências bibliográficas

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético: um tempo de desencanto*. Trad. António Pescada. Lisboa: Porto Editora. Divisão Editorial Literária, 2015. Título original russo: *Vriémia Sekond Khand*.

GOLOMSTOCK, Igor. *Totalitarian Art. In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and de People's Republic of China*. Trad. Robert Chandler. London: Duckworth/ New York: Overlock, 2011. Original russo.

GROYS, Boris. *Utopia i obmen (Stil Stalin - O novon - Stati)*. Moskva: Znak, 1993.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Referência videográfica

Coletivo *Chto Delat?*.

<https://chtodelat.org/b8-films/v_3/video-film-builders-2/>. Acesso em 15 jul. 2016.

Referência iconográfica

Coleção Viktor Popkov. Galeria Tretiakóv (Tretiakóvskaia Galiérea).

<http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2355> . Acesso em 15 jul. 2016.

Coleção de arte russa do Século XX. Museu Nacional de Arte Russa de Kíev (Kíévskii Natchionalnyi Musiei Rússkovo Ikússtva).

<<http://www.kmrm.com.ua/rus/kolekciya/periody/1174>>