



VOL.6 | N. 12 | JUL/DEZ DE 2020 | ISSN 2359-4489

ARTE E POLÍTICA: ESTADO E NACIONALISMO

A (RE)EVOLUÇÃO NA PONTA DOS PÉS

Realismo soviético e as abordagens no Balé Russo

Indaía Demarchi Klein¹

Resumo: Para entender a arte durante a União Soviética, é preciso compreender a dimensão que esta possuía, usada como ferramenta ideológica tinha como finalidade a educação proletária. Adequando-se ao realismo soviético que impunha uma série de limitações e adições. O artigo vai buscar compreender a presença da obra O Lago dos Cisnes (1877), de Piotr Ilitch Tchaikovski originaria do período czarista, durante o regime soviético até o seu uso em turnês internacionais, como propaganda ideológica.

Palavras-chave: Balé, Realismo Soviético, O Lago dos Cisnes

The (re)evolution in the foot tip

Soviet realism and approaches in Russian Ballet

Abstract: In order to understand art during the Soviet Union, it is necessary to understand the dimension that it possessed, used as an ideological tool and aimed at proletarian education. Adapting to the Soviet realism that imposed a series of limitations and additions. The article seeks to understand the presence of the work Swan Lake (1877), from Piotr Ilitch Tchaikovski originating from the Tsarist period, during the Soviet regime until its use in international tours, as ideological propaganda.

Keywords: Ballet, Soviet Realism, Swan Lake

¹Graduação em História/UFSC, Mestranda em Educação/UFSC, bolsista FAPESC.
E-mail: indaia.klein@yahoo.com.br

Introdução

O presente artigo propõe estudar a dimensão da arte em face com a política e a revolução socialista na Rússia, que culminou na formação da URSS, juntamente com as demais nações. O foco principal será contextualizar a consagrada produção do balé, *O Lago dos Cisnes* (1877), de Piotr Ilitch Tchaikovski realizando comparação com a sua versão pré-revolucionária, ou seja, da época imperial czarista com a nova abordagem de cunho socialista. O período em que a União Soviética existiu, de 1917-1989, foi amplo e cheio de complexidades, desenvolveu-se em diferentes fases e seguindo sempre de acordo com o seu governante. Não é possível trabalhar uma linearidade, deste modo, optou-se nesse artigo em compreender uma pequena circunstância e por meio dela entender como fora o funcionamento artístico, focando especificamente no balé.

O clássico *O Lago dos Cisnes*, remonta a sua origem ainda durante o Império Czarista, considerado período burguês por excelência dentro da nova concepção socialista, entretanto, com a tomada das devidas proporções, posteriormente, com a realização de uma nova versão, coordenada pela coreógrafa e diretora Agrippina Vaganova, veio a ser tornar uma ferramenta da propaganda do Regime Socialista Soviético, principalmente, em turnês internacionais onde o Bolshoi foi utilizado como estandarte da excelência da técnica e da arte no balé, bem como motivo de disseminar as ideias do comunismo em solo capitalista.

O artigo se desenvolverá em duas partes, na primeira será feita uma breve lembrança acerca da formação cultural dentro da URSS e a delimitação artística imposta, proveniente do ideal do realismo soviético. Em seguida, será trabalhado o balé supralencado, esmiuçando relações deste desde as suas diversas produções até a recepção do público e do alto escalão político da URSS, e demais repercussão deste dentro do cenário político resultando em um veículo de propaganda internacional, com as turnês de Londres (1956), Paris (1954) e Estados Unidos (1959).

Realismo Soviético

Para compreendermos como se desenvolveu as noções artísticas que perduraram durante a URSS, é necessário conhecer como ocorrera a disputa dentro do espaço cultural-artístico. Aqui se terá como base o artigo intitulado *Soviet culture between Revolution and Stalinism*, de Evgeny Dobrenko – professor de Estudos Russos na Universidade de Sheffield

(Inglaterra), e autor de dezenas de trabalhos sobre a cultura soviética². Segundo Dobrenko, a principal disputa cultural foi traçada por dois grupos, o Proletkult e os futuristas, ambos almejavam criar uma cultura completamente nova, entretanto não havia acordo sobre como deveria ser o melhor caminho para objetivo final, pois

A Proletkult, que tinha surgido às vésperas da Revolução, estava empenhada em criar uma “cultura proletária” pura, ou seja, uma cultura que seria criada pelos próprios proletários, sem nenhuma ligação com a existente “cultura das classes exploradoras”. Os futuristas, por sua vez, rejeitavam a arte como tal, pois a viam como “o fetiche da beleza burguesa” e exigiam que a arte tivesse funcionalidade e utilidade³.

Essa disputa foi dada por “encerrada”, a partir da reavaliação do líder do partido Socialista Vladimir Lênin, onde o mesmo considera a cultura burguesa como a base da nova abordagem do “legado artístico”, pois as conquistas da cultura burguesa não deviam ser repudiadas, mas retrabalhadas e aproveitadas em prol da construção do socialismo. Trabalhando com o retorno aos clássicos, que ocorrera no final dos anos 1920, por meio dos esforços de diversos grupos organizados, como a RAPP (Associação Russa dos Escritores Proletários), AkhR (Associação dos Artistas da Revolução), RAPM (Associação Russa dos Músicos Proletários), Vopra (Sociedade Russa de Arquitetos Proletários) e demais associações. Segundo o autor,

Havia um motivo político oculto para essa reviravolta na estética: depois dos experimentos de vanguarda que tinham acompanhado as abruptas mudanças sociais dos primeiros anos após a Revolução, não havia mais necessidade de enfraquecer os alicerces, de clamar por renovação social. Agora, ao contrário, o novo poder tinha que se consolidar e esperava-se que a voz de autoridade dos clássicos pudesse facilitar esse objetivo [grifo meu]⁴.

Neste período, e a consolidação dessas associações foram fundamentais, principalmente na virada dos anos 1930, pois houve a burocratização cultural e a construção dos parâmetros que iriam compor os Comitês de Censura, durante a vigência da URSS, com forte expressão durante a era stalinista. Esses parâmetros foram construídos com o intuito de significar uma nova era, “a era de nascimento e ascensão de uma nova nação, a nação soviética⁵”. Assim, a arte tornou-se o principal veículo disseminação do ideal da nova era, por meio de delimitações e obrigações.

2DOBRENKO, Evgeny. “A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo”, traduzido para o português por Priscila Marques, publicado no periódico Estudos Avançados nº 31 de 2017 (páginas 25-39).

3Idem, p. 27

4Idem, p 28

5Idem, p. 30

Uma exigência básica para a arte era por simplicidade, o que correspondia exatamente às exigências por acessibilidade e espírito populista. A arte devia ser “natural, simples, alegre e feliz” (...) A arte “difícil de entender” (que era “estranha ao povo”) era inaceitável para a arte soviética, que buscou remover as fronteiras entre a alta e a baixa cultura, entre os clássicos e o folclore. (...) Mais do que qualquer outra coisa, era uma doutrina política e estética, em cujo coração estavam os “princípios do método artístico”, como “*compromisso ideológico*”, “*espírito do partido*”, “*espírito populista*”, “*historicismo*” e “*caráter típico*”⁶.

A seguir vamos compreender, “os princípios do método artístico” e como este refletiu nas produções artísticas da URSS, segundo Dobrenko:

O comprometimento ideológico; não permitia a existência da *arte pela arte*, pois indiferença ideológica era o mesmo que arte burguesa, que serve aos interesses das classes dominantes e distrai os trabalhadores da luta por seus direitos. Se a arte sempre reflete algum tipo de ideia política, ela não pode ser apartidária, ou seja, o espírito do partido é a base de qualquer arte. *O espírito do partido comunista*, a arte deve seguir abertamente a liderança do partido, ser dirigida por ele e servir a seus objetivos políticos, segui-lo significa seguir a única “lógica histórica” verdadeira. *O espírito populista* segue uma noção enunciada por Lênin onde “A arte pertence ao povo”, pensando numa multiplicidade de indivíduos, e numa esfera extremamente abrangente e multifacetada. *O historicismo* entende que a arte reflete “a vida em seu desenvolvimento revolucionário”, ou seja, deve sempre remeter ao passado doloroso, o presente como a vitória do socialismo e ter espaço para projeções do futuro de acordo com o presente. *O caráter típico* significava que “a vida deve ser representada nas formas da própria vida”, entretanto o típico não enquadrava nenhuma circunstância de dificuldade (falta de dinheiro, problemas de saúde...), pois não devia ser representado dentro da vitoriosa URSS⁷.

Além das características supra-citadas, há também outras distinções que o realismo soviético buscava sintetizar dentro da sua forma de arte, sendo estes pressupostos não-alteráveis, como

o super-realismo, a monumentalidade, o classicismo e a heroicidade. O super-realismo é um grau especial de “realismo” ao qual a literatura soviética aspirava. A monumentalidade, à qual todas as culturas “ascendentes” fazem referência ao tentarem afirmar sua novidade, juventude e força, é característica de muitas culturas do século XX. O classicismo é inerente ao realismo socialista, pois a arte soviética surge da arte revolucionária, que originalmente se alimenta da mitologia romântica. Mas, uma vez que a utopia dos ideais revolucionários se torna aparente, e a necessidade de uma apologia da ordem existente vem à tona. (...) A heroicidade é um princípio dinâmico intimamente ligado ao ativismo e à extrema polarização dos

⁶Idem

⁷Idem, p. 31

valores culturais. O herói é o construtor de uma nova vida que supera obstáculos de todo tipo e subjuga todos os inimigos⁸.

Compreendendo alguns liames da conjuntura cultural-política da URSS, cabe aplicá-lo ao balé, arte esta por excelência associada à burguesia e possuidora de diversos caracteres que desafiavam a nova estrutura do realismo soviético. Utilizando do livro da historiadora russa Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin, Ballet and Power in Soviet Russia*⁹, onde ela coloca que para driblar a estrutura vigente cria-se dentro da esfera das produções do balé, uma categoria artística denominada como *dramballet*, que veiculava principalmente, obras de versavam sobre uma superação (pessoal ou coletiva) dentro de uma jornada heroica, não sendo mais o balé virtuoso que preocupava-se com a excelência da técnica e dos movimentos do corpo, mas sim, o balé como ferramenta de comunicação, um emissor de mensagem, mais precisamente, veiculador de uma mensagem socialista partidária soviética.

Segundo a autora, o início dessa construção e consolidação do *dramballet*, surge no início dos anos de 1930,

O verdadeiro nascimento do *dramballet* ocorreu durante a enganosa calmaria do início dos anos de 1930. Em junho de 1931, Stalin fez um discurso que reabilitou os especialistas burgueses, marcando o fim da revolução cultural e seu apelo militante ao domínio proletário na arte. (...) Antigos estabelecimentos profissionais recuperaram sua autoridade anterior e instituições artísticas tradicionais como o Teatro Bolshoi recuperaram sua preeminência¹⁰.

Esse discurso proferido por Stalin, é marcante por ser nesse momento que busca-se novamente a figura de grandes artista do período imperial, e entre eles a figura do compositor Tchaikovsky e sua obra O Lago dos Cisnes. Outro marcante é a apreciação de Stalin por Tchaikovsky, aumentando muito a credibilidade do compositor. Esse *revival* dos artistas clássicos remonta como a busca por uma herança histórica, como demonstra a autora Cadra McDaniel¹¹ (2015),

Durante a década de 1930, a ideia de realismo socialista incorporou as tradições nacionalistas do século XIX. Em contraste com as criações de vanguarda da década de 1920, sob o realismo socialista, o povo russo e agora soviético deveria abraçar suas realizações históricas, e as obras de compositores, como Tchaikovsky, foram elogiadas como modelos para todos os compositores soviéticos.

⁸Idem, p. 37

⁹EZRAHI, Christina. *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*. University of Pittsburgh. Pittsburgh. 2012.

¹⁰Idem, p. 58

¹¹Em seu livro aborda as turnês de Balé em solo estadunidense, e a produção de tais obras dentro do contexto do realismo soviético. McDANIEL, Cadra. *American-Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's american premiere*. Lexington Books, Maryland. 2015

As produções dos balés pré-revolucionários formaram um aspecto integrante da identidade cultural dos soviéticos. Segundo o crítico de balé Yuri Slonimsky observou-se que, durante os primeiros anos da revolução, o povo soviético preferia performances dos clássicos do balé russo em contraste com as novas criações modernistas, pois o povo já conhecia e reconhecia as mensagens que estavam no balé, gerando assim um sentimento de carinho e afeto para com os balés de Tchaikovsky. Segundo McDaniel, ainda dentro do argumento de Slonimsky, explicando que

ao notar que a apreciação das massas por Tchaikovsky levou a liderança soviética a se concentrar no balé como um fórum educacional que inspiraria cada homem “a entender melhor a si mesmo e ao mundo. sobre ele, para enriquecer sua riqueza espiritual e moldar suas noções éticas.”¹²

O Lago dos Cisnes

A obra foi composta pelo músico compositor russo Piotr Ilitch Tchaikovski, como uma encomenda do diretor do Teatro Bolshoi, no ano de 1877. Foi escrita em quatro atos e com o libreto de Vladimir Begitchev e do coreógrafo Vasily Geltzer. O autor do livro Bolshoi Confidencial, Simon Morrison, escreveu acerca da estreia do Lago dos Cisnes.

A primeira encenação do O lago dos cisnes foi pouco venturosa, e fracassou entre os críticos, ainda que não entre o público. As danças, montadas pelo *maître de ballet* Wenzel Reisinger, foram consideradas insípidas, tediosos e, na opinião de Tchaikovski, ironicamente divertidas¹³.

Foi justificado o pouco tempo dos bailarinos em ensaiar com a música, pois a pressa exigida a Tchaikovski em entregar a composição, não preparou os bailarinos e muitos dos artistas encontraram dificuldade em “encontrar” o ritmo, entretanto, segundo Morrison¹⁴, o problema era com o coreógrafo, pois “Reisinger não tinha imaginação, seu ouvido era péssimo e fez uma tremenda bagunça com O Lago dos Cisnes, então considerada uma obra-prima musical¹⁵.”, mesmo com essa recepção o balé ganhou o público e continuou sendo apresentado.

12Idem, p 96

13MORRISON, Simon. *Bolshoi Confidencial: Os segredos do balé russo desde o regime Tsarista até os dias atuais*. Editora: Record. Rio de Janeiro 2017. p. 169

14Idem, p. 171

15Idem.

A melhor adaptação (considerada por diversos críticos e encenada até hoje), de Marius Petipa ocorreu no ano de 1895, realizada como tributo ao Tchaikovski. Essa versão do O Lago dos Cisnes,

de Petipa e Ivanov (seu assistente) foi encenado dezesseis vezes na temporada de 1894-95, com três récitas no Teatro Bolshoi. A estreia pôs fim ao período oficial de luto pelo Tsar Alexandre III, e as três apresentações no Bolshoi comemoraram a coroação do Tsar Nicolau II. O Lago dos Cisnes sobreviveu – e tem sobrevivido – graças à coerência, à nitidez da imagem e som que o primeiro e segundo mestres de balé de São Petersburgo lhe imprimiram (...) e o roteiro criativo passou de Petipa a Ivanov, que respeitou as suas diretrizes¹⁶.

Essa versão se consagrou durante todo o Império Tsarista, mas foi cada vez menos encenada depois da Revolução Socialista de 1917, por tratar-se de uma obra de cunho burguês. Entretanto, como supra-citado após o comunicado de Stalin, deu-se a possibilidade de fazer uma nova versão, com caráter mais soviético, produzida em 1933. Esta que contou com uma modificação no enredo, trocando o final trágico por uma vitória clara, pois a tragédia não condizia com o caráter do *caráter típico*, ou seja, não poderia “acontecer tal efeito” dentro da URSS e ademais disto, a história com o final modificado contou com a possibilidade de enquadrar-se dentro da jornada heroica e triunfante.

Essa versão foi realizada pela coreógrafa Agrippina Vaganova que transformou a obra O Lago dos Cisnes em “uma história de um jovem melancólico de uma família nobre em declínio que se apaixona por suas próprias fantasias românticas”. Seguindo assim, o realismo soviético numa vitória clara do bem sobre o mal, onde o jovem Siegfried vence o Feiticeiro Rothbart, com uma vitória afirmativa da vida sobre o mal nesta vida, contrapondo-se a versão original onde o casal fica junto apenas após a seu trágico final. Pois “para a liderança soviética, que enfatizava a importância das expressões coletivas e consideradas dos sentimentos individuais, elementos arcaicos da sociedade burguesa, apenas esse final era compatível com os novos valores comunistas¹⁷”.

Foi mudada a nomeação e o status social das personagens, onde era o Príncipe Siegfried foi substituído por Conde Siegfried e a Rainha dos Cisnes tornaram-se Chefe Cisnes, a importância desta mudança acerca da personagem masculino serve para mostrar claramente a influência do socialismo no balé, mudando o status social do personagem principal de um príncipe para uma decadente burguesia que sofre com a corrupção de sua sociedade burguesa e o contexto histórico mudou para a Prússia Oriental do século XIX. Para

16Idem. p, 186

17MCDANIEL, Op. Cit. p 94

além dessa modificação de nomenclatura e enredo, buscou-se uma inspiração do cenário na obra de Maxim Gorky, pois este publicou um romance chamado *A história de um jovem no Século XIX* em 1931, incluindo uma revisão de Lago dos Cisnes¹⁸.

Segundo a autora Angela Kim¹⁹, que trabalhou acerca da produção de Vaganova, concebendo assim que a coreógrafa conhecia sua tarefa como uma artista soviética, deste modo eliminou a cena de pantomima convencional de Odette do Lago dos Cisnes e enfatizou as partes do corpo de balé (conjunto de bailarinos). Essa mudança satisfez a censura soviética, pois com a exclusão das cenas de mímica, eliminou-se os elementos burgueses e incorporou mais as ideologias da classe trabalhadora através do desenvolvimento do movimento do corpo dos cisnes, privilegiando a sincronia dos bailarinos, que evocavam o coletivo como um conjunto só. “É difícil encontrar individualidade neste corpo de balé. O método de Vaganova tornou essa totalidade do corpo de balé possível, e também se adequou ao regime militar totalitário de Stalin²⁰.”

Com a sua versão soviética concluída, a obra recebeu um misto de críticas, enquanto alguns eram “os defensores da tradição pensavam que ‘alterar uma obra-prima era prejudicial (...) eles consideravam inaceitável que o novo Lago dos Cisnes tenha sido tão fortemente dramatizado’²¹”, outros observaram essa versão como algo positivo.

Boris Asafyev um crítico e musicólogo soviético, escreveu um ensaio sobre o Lago dos Cisnes de Vaganova, em 1934, dizendo que ela reinterpreto o balé através das lentes políticas da nova doutrina, onde “Este não é um mundo utópico de conto de fadas, mas psicologicamente real”. Asafyev reconheceu o Lago dos Cisnes de Vaganova como um balé socialista soviético, o que é revelado que o balé ajudou a construir as "comunidades imaginadas" entre os soviéticos cidadãos²².

A recepção da obra que seguia as doutrinas comunistas, críticos e estudiosos soviéticos nas décadas de 1930 e 1940 começaram a ver o balé de Tchaikovsky como um reflexo da luta de classes, bem como uma personificação dos ideais da União Soviética.

Por exemplo, em um artigo publicado em 1947, Vladimir Potapov explicou que a natureza ameaçadora do mago-coruja Rothbart acentua efetivamente o conflito de classes inerente ao balé, e as bailarinas soviéticas entendiam o balé como uma luta entre as forças do bem e do mal. Politicamente, a nível internacional, a idéia do bem e do mal seria explicado como a diferença entre os sistemas capitalista e soviético.

18KIM, Angela. *Making of Nationalistic Dance: Agrippina Vaganova and Choi Seung-Hee*. Tese submetida para obtenção do grau de Master of Arts in Theatre, na Universidade de Binghamton, New York. 2018. p 38

19Que realizou uma tese acerca das bailarinas Agrippina Vaganova e Choi Seung-Hee, acerca da produção de obras com cunho nacionalista. Submeteu a obra para conseguir a titulação de Mestre em Artes do Teatro, pela Universidade de Binghamton em New York.

20Idem. p 39

21Idem

22Idem, p 40

As autoridades soviéticas argumentariam que, dentro de seu sistema, todas as pessoas eram capazes de atingir seu verdadeiro potencial, enquanto no Ocidente capitalista apenas algumas elites eram beneficiadas²³.

O sucesso da obra foi tão marcante que veio a se tornar uma marca dentro do cenário do balé soviético, sendo encenado diversas vezes desde a sua primeira produção, ao ponto de causar desconforto ao Chefe de Estado da URSS, Nikita Khrushchev, o sucessor de Stalin, pois uma vez reclamou para diplomatas estrangeiros que ele tinha visto tantas performances do Lago dos Cisnes em que seu sonho era assombrado por “tutus brancos e tanques de guerra todos misturados²⁴”.

A propaganda soviética

A excelência do balé era inegável, e durante toda a Era Stalin, usado como ferramenta de educação proletária, apenas dentro dos limites da URSS (das 21 nações), porém, após o período stalinista, seu sucessor Khrushchev buscou diversos meios para se garantir no poder, destacando a sua aversão ao seu antecessor e as políticas por ele tomadas. Essa noção fica clara ao realizar o Discurso Secreto (A denúncia do culto à personalidade), no XX Congresso do Partido Comunista da URSS (1956)²⁵, onde pontua categoricamente, o – pretenso – fim de uma era e o início de outra. Essa relação no comando da URSS iria refletir na função que o Balé Soviético, focado principalmente no Balé Bolshoi, teria que desempenhar dali por diante, a de “divulgador das conquistas soviéticas e do ideal do comunismo em terras ocidentais”.

Segundo a autora Cadra McDaniel, Khrushchev acreditava que esse intercâmbio/diplomacia cultural teria um poder sobre os americanos muito maior do que apenas um divertimento, pois seria “através da diplomacia cultural, que os americanos aplaudiriam os destacados artistas soviéticos e, eventualmente, esse aplauso se traduziria em aprovação para a política soviética”. E assim, tornando-se afeitos a arte soviética, eles passariam a adotar os “valores soviéticos e eventualmente se tornariam como o novo homem soviético²⁶”, que compartilharia destes ideais, mesmo longe da URSS, e os propagandearia em solo estadunidense.

23McDANIEL, Op. Cit. p 100

24KIM, Op Cit. p, 33

25MEDVEDEV, Zhores A; MEDVEDEV, Roy A. *Um Stalin Desconhecido*. Editora: Record. Rio de Janeiro. 2006, p 137-157

26McDANIEL, Op. Cit. p,

Entretanto, segundo Morrison, a questão da URSS, era muito mais ampla do que apenas propaganda e ideologia, na verdade, o Kremlin usou a justificativa política e nacionalista para as turnês, encobrendo o verdadeiro motivo, o de render lucro. Stalin havia deixado o Tesouro Nacional em condições desagradáveis, e as Organizações de intercâmbio cultural e de amizade internacional (VOKS/SSOD), já haviam utilizado desse meio para arrecadar fundos aos seus países (a exemplo, o *Ballet Sandler's Wells*, na Inglaterra), e assim o Bolshoi poderia entrar nesse cenário como o grande balé soviético, ou seja,

Tornou-se um produto a ser vendido. O KGB não queria autorizar por temer deserções, mas o argumento financeiro venceu. Explorar o potencial comercial do Bolshoi significava descartar os ideólogos amadores das organizações de amizade, em favor de empresários profissionais. (...) Assim, o degelo na Guerra Fria foi autorizado para evitar a bancarrota²⁷.

As relações do Kremlin e do KGB com os bailarinos ficariam evidenciadas, posteriormente, com a publicação do livro da bailarina Maya Plisetskaya (1925-2015), intitulado *Eu, Maya Plisetskaya*²⁸, no qual ela aborda diversas condições exigidas aos bailarinos para poderem sair em turnês, bem como companhia permanente de membros da KGB, que garantiam que os bailarinos só tivessem contato com pessoas autorizadas e suas conversas com estrangeiros eram transcritas, traduzidas e enviadas para avaliação (política que perdurou até o final da URSS)²⁹. Para além do controle de pessoas, o Departamento de Segurança também estava autorizado, pelo Comitê Central, a tomar as “medidas” necessárias para proteger os “interesses” da União Soviética, que podiam compreender “a avaliação do repertório, sua modificação quando necessário e a apresentação da perspectiva apropriada”³⁰, e assim o KGB “trabalhou para assegurar que o produto cultural *vendido* [grifo meu] no exterior estivesse de acordo com as políticas artísticas oficiais³¹”.

Sendo assim, a finalidade dessa relação da URSS com os países do Ocidente, fora cumprida, pois após a turnê de 1959, em New York (Estados Unidos), o Ministério da Cultura, informou que obteve triunfo, conseguindo injetar 3,5 milhões de rublos em moeda estrangeira no orçamento estatal da URSS. Entretanto esse objetivo para ser cumprido passou

27MORISSON, Op. Cit. p, 328

28Neste livro de memórias, Plisetskaya reflete sobre sua odisséia pessoal e profissional, apresentando uma visão única da vida de um artista soviético durante o período conturbado do final dos anos 1930 aos anos 1990. Intitulado *I, Maya Plisetskaya*, publicado no ano de 1996

29MORISSON, Op. Cit, p, 336

30Idem. p,333

31Idem

por cima da saúde e bem-estar de seus próprios bailarinos, Plisetskaya utilizou seu livro para realizar uma longa e amarga descrição das rações escassas que ela e os colegas receberam durante a turnê³².

Seguindo adiante, com o trabalho de McDaniel, utilizado aqui em função de cobrir especialmente esse evento, demonstrando da importância do intercâmbio cultural, durante o denominado *degelo*, da Era Khrushchev, não tanto numa perspectiva lucrativa, mas na relação de propaganda e pujança soviética. Onde com o início das negociações de intercâmbio cultural, mostrava-se o papel das artes na sociedade comunista – como visto acima, era a busca (e execução) da entrega de uma mensagem com viés do triunfante soviétismo. Tal intercâmbio cultural, supostamente passava a noção de aproximação das nações e um degelo nas tensões políticas/militares, entretanto segundo McDaniel, a ideia é oposta, pois “os estadistas soviéticos pretendiam usar as artes, particularmente a turnê dos Bolshoi, como uma *arma poderosa* [grifo meu] capaz de tornar os americanos mais adaptáveis às ideias soviéticas e, assim, remodelar a sociedade americana³³”. Ressaltando a permanência da disputa entre essas nações, e a incessante corrida, por um controle cada vez maior de pessoas e território.

Todo esse jogo político era baseado em preceitos de ensino e utilizado dentro da URSS, e desse modo, acreditavam que poderiam utilizar desta mesma estrutura para o público ocidental estadunidense,

Como os predecessores na década de 1920, que contavam com meios visuais para alcançar as massas ilegais, os líderes soviéticos da década de 1950 acreditavam que as artes visuais forneciam um excelente meio para exportar o comunismo. Especificamente, essas autoridades soviéticas de alto escalão pretendiam uma turnê que retratasse simultaneamente as realizações do comunismo e cativasse o público americano, esperando assim obter apoio para o comunismo³⁴.

Dentro do repertório utilizado, elencava-se O Lago dos Cisnes, por possuir uma mensagem que trabalharia ensinamentos importantes, com sua base construída dentro do realismo soviético, pautado principalmente na jornada do herói. A performance dos bailarinos foi fundamental para a compreensão do público acerca da mensagem que o realismo soviético deseja emitir. Galina Ulanova, fora a bailarina que interpretou Odette durante a turnê, conseguiu emitir com seus movimentos um retrato de um indivíduo real, transmitindo ao

32Idem ,p. 332

33McDANIEL, Op. Cit. p. 68

34Idem, p. 69

público a personalidade complicada de sua personagem, possuidora de emoções e anseios genuinamente humanos, os quais se identificavam com a plateia³⁵.

O balé tinha como mensagem central (para além de todas as demais construções necessárias para o realismo soviético), de expor melhor as ideias marxistas, e assim, optaram por diminuir a presença do Príncipe/Conde Siegfried, principalmente nas produções de 1957-59. Alterando em grande parte a essência da obra, de acordo com a sua versão original, visto que Tchaikovsky preconizava a figura de “Siegfried como o herói do balé que lutava contra suas paixões terrenas para obter a beleza ideal. Rothbart simbolizaria o destino de Siegfried ou os aspectos sombrios de sua alma, Odette e Odile foram justapostos como diferentes representações da beleza feminina”. Deste modo, vendo a concentração do personagem em uma busca idílica, onde sua personalidade é colocada em destaque, não condizia com a mensagem marxista,

Consequentemente, os soviéticos precisavam diminuir o papel do príncipe e remover a ênfase do balé na luta do indivíduo. A remoção desses elementos e a decisão dos soviéticos de retratar o balé como personificação da luta de classes garantia que O Lago dos Cisnes estivesse em conformidade com os princípios realista socialista e a ideologia partidária³⁶.

Compreendendo assim, a escolha de executar esse balé em solo estadunidense, pois assim, os líderes soviéticos garantiriam que o público o contato com essa mensagem de cunho comunista e “com um foco mais forte no conflito de classe maior, a mensagem do balé chegaria mais efetivamente ao público e os ajudaria a superar suas falsas suposições políticas³⁷”.

Mesmo firmes na sua proposta, de disseminar os ideais soviéticos, a crítica americana pareceu não considerar essa faceta da obra, como a exemplo, o material publicado pelo jornalista John Chapman, do *Chicago Daily Tribune*, que observou como o balé deslumbrou a plateia. Bem como o corpo de dança do Bolshoi demonstrou um talento extraordinário, encerrando seu artigo vinculando a beleza do balé a sua época czarista, pois “representava excelentemente a cultura russa. Insinuou que os Bolshoi não pareciam ser ilustrativos da cultura política soviética e sobre futuras turnês, sugeriu que o Bolshoi incluíssem apenas balés da era czarista³⁸”.

35Idem, p 101

36Idem, p. 102

37Idem.

38Idem. p. 110

A desconsideração dos aspectos políticos sobre os balés apresentados pelo Bolshoi pareceu unânime, demonstrando que era possível que os estadunidenses aplaudissem uma obra, reconhecesse o valor e o talento dos bailarinos, mas em nenhum ponto questionariam se a acerca da sua escolha de política e de ideologia. A admiração franca veio proveniente de compartilhar o mesmo gosto artístico com indivíduos de sistema político e econômico oposto. Para o público americano que havia ido assistir às apresentações do Bolshoi, foram espontaneamente por curiosidade, para ter uma verdadeira apreciação e experiência com o balé, admirando e buscando ali o sublime da arte na relação do corpo e música. Entretanto havia também, aqueles que apenas participaram para demonstrar riqueza e status social, mesmo sem compreender a magnitude da obra que estavam observando.

Trabalhando dentro da noção de obra aberta, de Umberto Eco³⁹, onde a existência da obra, não restringe as diversas versões proveniente da mesma e a vasta gama de interpretações e percepções originárias a partir desta. Ou seja, pode-se relacionar a turnê nos EUA como uma construção artística, que possuía uma dinâmica, que mesmo não tendo sido totalmente absorvida, foi necessária para a ressignificação da produção do Lagos dos Cisnes, onde

o fato de se pensar na obra aberta como um modelo significa que se acreditou poder individualizar em diversos modos de operação uma tendência operativa comum, a tendência a produzir obras que, do ponto de vista da relação de consumação, apresentassem similaridades estruturais. Justamente porque abstrato, este modelo parece aplicável a diversas obras que, em outros planos (no nível da ideologia, das matérias usadas, do “gênero” artístico realizado, do tipo de apelo dirigido ao consumidor), são extremamente diferentes⁴⁰.

Considerações Finais

O realismo soviético foi uma demanda que perdurou durante toda a existência da URSS, com mais ou menos censura, maior imposição dos censores ou maior liberdade artística. Mesmo sendo uma exigência para todas as formas de arte, algumas conseguiam por meios não oficiais se promover e burlar o sistema. Entretanto, o balé foi (e continua sendo), sempre um objeto de uma atenção e tensão por parte dos governantes da União Soviética e da Rússia, pois tornou-se sinônimo de excelência, mencionar o balé russo.

Por mais que os diretores, coreógrafos e bailarinos mantivessem em seu âmago um balé czarista, que remetem-se ao período imperial, tanto na escolha dos seus movimentos, quanto no enredo, no figurino e demais composições. Este devia ser bem trabalhado, não

39ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 8ª edição. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991.

40Idem, p. 26

deixando transparecer, mantendo em sua fisionomia a busca pela adequação ao realismo soviético.

Deste modo, é que vem se tornar tão marcante a presença e permanência da ópera de Tchaikovski, o Lago dos Cisnes, remanescente da era czarista, pois para além da composição musical de excelente qualidade, esta ópera fazia parte de uma experiência dos soviéticos, traduzindo para muitos como o primeiro contato com o balé. Possuidor de uma narrativa cativante e simples (não simplista), por lidar com questões pessoais (busca do amor verdadeiro), com conflitos geracionais (a imposição da mãe para o filho em cumprir o estamento do casamento), com a enganação (quando é trocado a princesa), para além de demais significados que podemos encontrar numa leitura mais atenta a obra de Tchaikovski.

Este talvez possa ser atribuído como um fator fundamental pelo qual os líderes da União Soviética, não contavam durante a turnê nos Estados Unidos, é o fato de não considerarem que a arte possui uma gama muito ampla de possibilidades e leituras, partindo sempre de uma subjetividade, assim ela antes de tocar o indivíduo na questão política ideológica, ela precisa tocá-lo em seu interior, lidar com as emoções, onde segundo Eco, essa abordagem, a partir do conceito de obra aberta

Não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma *relação frutiva* [grifo meu]; uma forma só é descritível enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações, e é bastante claro que, assim fazendo, nosso proceder se afasta do aparente *rigor objetivista de certo estruturalismo ortodoxo* [grifo meu] que pretende analisar formas significantes abstraído do jogo mutável dos significados que a história faz para elas convergir⁴¹.

Ao suprimirem da versão original estes embates pessoais, tornaram a obra bela, exaltando a excelência da técnica dos bailarinos, mas perderam os aspectos que a tornavam sublime. Mesmo que no seio da URSS, eles acreditavam que a obra podia educar os seus cidadãos, entretanto, o que ocorria era um processo de reiteração, uma exposição continuada e sistemática, bem como a falta de outras opções artísticas, assim eles conseguiam passar as mensagens desejadas.

A arte como veículo político sempre fora utilizada por diversos governantes, em distintas eras e continuará sendo usada, pois lida com o que é atávico ao ser humano, sua ligação em buscar algo para além da mera realidade e encontrá-la na arte. Ou seja, cabe sempre à história observar a conjuntura de cada obra artística, seu real destino e como ela toca aqueles que entram em contato com ela. As discussões acerca da temática se fazem presentes

⁴¹Idem, p 29.

em diversas áreas de estudo e do conhecimento, aqui a busca era somente esta, mostrar as diversas dimensões que uma mesma obra ganha, de acordo com a sua finalidade. Indo de uma ópera czarista, a uma obra soviética e finalmente a uma ferramenta de propaganda ideológica, e atualmente, encenada a partir da coreografia de origem imperial. A mutabilidade artística é o que a torna tão fascinante ao ser humano e por ele tão imprescindível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973

DOBRENKO, Evgeny. **A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo**, traduzido para o português por Priscila Marques. Estudos Avançados nº 31 de 2017 (páginas 25-39).

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8ª edição. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991.

EZRAHI, Christina. **Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia**. University of Pittsburgh. Pittsburgh. 2012.

KIM, Angela. **Making of Nationalistic Dance: Agrippina Vaganova and Choi Seung-Hee**. Tese submetida para obtenção do grau de Master of Arts in Theatre, na Universidade de Binghamton, New York. 2018.

McDANIEL, Cadra. **American-Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's american premiere**. Lexington Books, Maryland. 2015

MEDVEDEV, Zhores A; MEDVEDEV, Roy A. **Um Stalin Desconhecido**. Editora: Record. Rio de Janeiro. 2006.

MORRISON, Simon. **Bolshoi Confidencial: Os segredos do bale russo desde o regime Tsarista até os dias atuais**. Editora: Record. Rio de Janeiro 2017.

Recebido em: 16/09/2020

Aprovado em: 09/10/2020