



A ARTE DA UNIÃO: ANÁLISE DO MAQUINÁRIO FIGURATIVO SOVIÉTICO, DOS ANOS 1930-1942, E SUA FUNCIONALIDADE NA CONDUÇÃO DAS “MASSAS”.

Mateus Simões Damascenoⁱ
Universidade de Brasília - UnB

RESUMO

O resumo é fruto de pesquisa de iniciação científica em andamento e contribui para o campo das análises da imagem. Trata de três trabalhos analisados a partir das ideias de Hannah Arendt (1906-1975). Restringimos a análise à década de 1930, por ter sido um período de instauração de inseguranças sociais, como o “regime de terror” e a fome na União Soviética. Entretanto, a propaganda totalitária apresentava para seus cidadãos e para o mundo um país imerso em progresso e prosperidade, uma visão dissimulada e conflituosa com a realidade opressiva. Sendo assim, aplicamos as teorizações de Arendt sobre exemplares do maquinário propagandístico totalitarista, e buscamos nas relações de suas estruturas visuais básicas uma ligação intencional com os objetivos da ideologia.

PALAVRAS-CHAVE

Artes gráficas. Cartaz. Hannah Arendt. Totalitarismo. Propaganda.

1. Introdução

As artes visuais, enquanto ferramenta de domínio por meio da propagação da ideologia, são uma forma eficaz de orientar o olhar sobre o mundo. Ainda mais quando as imagens que veiculam uma mensagem política são de ampla divulgação e estão inseridas no cotidiano das “massas”. Os anos de 1930 são de muita agitação e inquietação no contexto geopolítico e social europeu. Momento de ascensão e fixação de regimes totalitários na Europa. Dessa forma, a pesquisa buscou se ater especificamente a essa década no contexto soviético, pois o período corresponde à consolidação do stalinismo no Leste Europeu através do terror, o qual foi praticado a partir das prisões em massa, das execuções dos opositores ao Partido Comunista, das perseguições aos *Kulaks*, dos Grandes Expurgos (1936-1938) e dos julgamentos encenados.

“O terror é a essência do domínio totalitário” (Arendt, 2012, p. 618), escrevia a pensadora em sua obra seminal “Origens do Totalitarismo”, pela primeira vez publicada em 1951. Contemplaremos seletos cartazes soviéticos, nos atentando quanto a sua potência para a condução da “massa” popular no seio da ideologia, e levando em consideração as perspectivas teóricas de Arendt contidas na obra citada. A pensadora argumenta que a propaganda totalitária cria ficções competentes o suficiente para ficarem a par com a realidade. Pois, esse tipo de discurso dominador, através da persuasão, tem a função de ordenar e preparar um terreno fértil para a instauração do domínio total. Sendo assim, abominar a experiência da vida real e cultivar mentiras é o objetivo da propaganda totalitária, ao velar os crimes perpetrados em uma cortina de ilusões.



Trazemos para a análise três cartazes, cujos títulos encontram-se em livre tradução do autor deste artigo: “O Capitão do país dos Sovietes nos conduz de vitória em vitória” (Imagem 1) de Boris Efimov (1900-2008); “Vitória do Socialismo na URSS é garantida” (Imagem 2) de Gustav Klutssis (1895-1938); e “Abrindo seus paraquedas e cobrindo o céu com eles...” (Imagem 3) de Alexander Rodtchenko (1891-1956) e Varvara Stepanova (1894-1958).



Imagem 1. Boris Efimov. “O Capitão do país dos Sovietes nos conduz de vitória em vitória”, 1933, litografia, 62 x 95 cm. Museu Central Estatal da História Contemporânea da Rússia. Fonte: Imagem do pôster disponível no catálogo do CCBB: *Gráfica utópica: arte gráfica russa: 1904-1942*, p. 155.



Imagem 2. Gustav Klutsis.. "Vitória do Socialismo na URSS é garantida. "A realidade do nosso plano de produção são os milhões de trabalhadores criando a nova vida" (Iossif Stálin)" (Em livre tradução), 1932, fotomontagem. Revista "Za Proletarskoe Iskussstvo" (Pela arte proletária: revista da Associação dos Artistas da Revolução). Fonte: Imagem do pôster fornecida por Poster Plakat.com. Acesso em: 25 de abr. de 2024.



Imagem 3. Alexander Rodtchenko e Varvara Stepanova. "Abrindo seus paraquedas e cobrindo o céu com eles..." (Em livre tradução), 1935, fotomontagem. Periódico "SSSR na stroike" (URSS em construção). Fonte: Imagem fornecida pelo site: Zeithistorische Forschungen. Acesso em: 25 de abr. de 2024.

As produções visuais foram compostas na primeira metade dos anos 1930,



justamente o momento de execução dos primeiros Planos Quinquenais propostos por Iossif Stálin (1878-1953) (Villela, 2020), os quais foram responsáveis pelo intenso desenvolvimento industrial, permitindo à União Soviética (URSS) uma arrancada econômica significativa. Também conhecido como “revolução de cima para baixo”, esse projeto foi a causa do extermínio de muitas vidas, sendo implementado com o uso da violência. Estamos falando da assim chamada “coletivização”, a desapropriação de terras dos *Kulaks* (grupo de camponeses de boas condições econômicas, e que detinham alguma quantidade de terras) (Fitzpatrick, 2017, p. 201). A repressão ao campesinato resultou em muitas mortes causadas pela fome criada artificialmente com o objetivo de punir os “inimigos” do Partido, além de deportações de milhares de camponeses para zonas de trabalhos forçados, os *Gulags*, ou regiões longínquas, como a Sibéria ou as estepes do Cazaquistão.

Sheila Fitzpatrick em seu livro “A Revolução Russa”, traz informações elucidadoras das dimensões alcançadas pelo poder stalinista:

De acordo com o historiador russo V.P. Danílov, 381 mil famílias camponesas – pelo menos 1,5 milhão de pessoas – foram “dekulakizadas” e deportadas em 1930-1, sem contar as que tiveram destino semelhante em 1932 e nos primeiros meses de 1933 (Fitzpatrick, 2017, p. 204).

Já sobre o número de mortos causados pela fome, a autora observa: “Cálculos recentes baseados em dados de arquivos soviéticos estimam o número de mortes pela fome de 1933 entre 3 e 4 milhões” (Fitzpatrick, 2017, p. 205).

Diante dessas informações, pensemos as produções gráficas aqui apresentadas com o auxílio das teorias de Arendt. Elas apontam para a ficção alimentada pelo líder soviético, Iossif Stálin. Bem como, é perceptível a preocupação com o desenvolvimentismo industrial.

Primeiramente, observemos a imagem 1. A URSS é representada por meio de uma alegoria. A embarcação, a qual o líder soviético conduz, é a própria nação e o seu destino será a vitória, isto é, o crescimento industrial e o emprego bem-sucedido dos Planos Quinquenais. Segurando o leme e com o olhar voltado ao horizonte, a postura do chefe do Partido Comunista transmite seu esmero e heroísmo. Em uma análise mais técnica da imagem, observaremos os últimos planos visuais atrás da figura humana como vestígios das experimentações artísticas das vanguardas. Ao fundo, as estruturas do barco e a bandeira tremulando ao vento são simples e de aspectos geométricos, se aproximando de produções construtivistas. A linha possui papel fundamental na compreensão das formas, uma vez que os elementos da composição visual sofreram significativa economia, e é ela quem estrutura parte considerável da lógica figurativa. As cores, em sua maioria, são suaves, e apesar de o vermelho trazer um contraste com a composição, não há afetação na harmonia. A imagem é atrativa para o olhar.

A imagem 2, por sua vez, é uma declaração direta e otimista do último ano do Primeiro Plano Quinquenal, o qual priorizou a industrialização, sobretudo na área da metalurgia. No espaço imagético, Stálin ganha a cena com seu tamanho colossal e a



multidão às suas costas é composta por integrantes de dimensões ínfimas, mas que quando organizados, conferem grande poder a quem os dominar (Arendt, 2012). Já no primeiro plano da imagem, temos construções fabris imponentes, provavelmente uma indústria de base responsável por processos de produção com o metal. A diferença de escala entre o “pai das nações” e o povo remonta à ideia das representações egípcias, pois há uma relação de hierarquia. Além disso, como herança construtivista, a escrita tem presença marcante e comemora a conclusão do projeto industrializador.

Partindo para a imagem 3, a fotomontagem é uma parceria entre Rodtchenko e sua companheira, Varvara Stépanova, para o periódico “SSSR na stroike” (URSS em Construção). Os paraquedas são vistos em diferentes ângulos pelo céu, organizados no espaço visual de maneira a preservar o equilíbrio da composição. Ao centro, temos o chefe do Estado soviético acenando para o alto com um sorriso no rosto. Como aponta Annateresa Fabris (2005, p. 128), esse trabalho expressa o “vigor do temperamento soviético”, a postura idealizada e requerida pela revolução.

Doravante, prestemos atenção à estética empregada nas obras. Estamos diante do realismo socialista, cânone artístico cunhado em 1934. Apesar do nome, sua estética se afasta, em uma certa medida, daquela apreciada pelos burgueses do século XIX, já que os valores suscitados pela tendência cultural socialista eram ideológicos e imprimiam caráter heroico para as figuras no lugar de uma imitação fiel dos corpos. Apesar de o realismo socialista ter sido imposto como doutrina no campo das artes a partir de 1934, Boris Efimov e Gustav Klutis já introduzem o regramento visual nas suas composições anos antes. Isso porque, associações de artistas anteriores a 1930, como a AKhRR (Associação de Artistas da Rússia Revolucionária), já haviam proposto o uso desse estilo.

Essa determinação para o campo da produção artística é característica do totalitarismo, pois este aceita apenas certas “verdades”. Vanessa Bortulucce em seu livro “Arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha” (2008), ao citar Andrei Zhdanov, o ideólogo do estilo, expõe:

Zhdanov está afirmando, ao utilizar estes conceitos, que, no caso do Realismo Socialista – e pode-se dizer, em todas as ideologias políticas totalitárias – é aceitável apenas um tipo específico de realidade, um tipo específico de “verdade” histórica, sendo todos os outros considerados inapropriados, indesejáveis e insuficientes (Bortulucce, 2008, p. 94).

Em se tratando das imagens 2 e 3, é interessante destacar o caráter totalitário da fotomontagem. Essa técnica, originária da colagem cubista, foi intensamente utilizada por artistas da revolução a fim de retratar um mundo utópico e objetivado pela ideologia. A utilização de fotografias documentais tiradas de seus contextos originais e usadas para construir uma narrativa fictícia, aumentam a familiaridade da expressão visual com a vida, levando o espectador a identificar relações entre o seu mundo e um cenário manipulado. Isso é evidente nas figuras 2 e 3. Elas exaltam um país próspero e imbatível em anos de muitas tragédias humanas e de instauração do caos no campo.



Orlando Figes traz em “Sussurros: a vida privada na Rússia de Stálin” (2022a) e em “Uma história cultural da Rússia” (2022b) realidades avessas à narrativa dominadora, ao apresentar relatos e descrições de cidadãos soviéticos em tempos do terror stalinista. Eram tempos em que não se podia dar a impressão de se falar algo contra o governo ou se pronunciar abertamente sobre isso. Muitos camponeses, nos primeiros anos da década de 1930, foram acusados de serem traidores, injustamente, por razões de inimizades com vizinhos ou de serem considerados “suspeitos”, o que levou a um estado social de profunda insegurança onde não se deveria falar sobre questões relacionadas à política perto de crianças ou com quem não era muito próximo. Deveria se ter uma postura de cidadão compromissado com o maquinário estatal. Isto é, o stalinismo havia tomado conta da vida privada dos indivíduos, levando-os a encenarem suas vidas em frente às câmeras da sociedade.

Segue o relato de uma mulher que teve seu pai preso por ser considerado inimigo da revolução:

Crescemos aprendendo a ficar de boca fechada. ‘Você terá problemas por causa da sua língua’ - era isso que diziam para nós, crianças, o tempo todo. Vivíamos com medo de falar. Minha mãe costumava dizer que todos eram informantes. Tínhamos medo dos vizinhos e especialmente da polícia... Ainda hoje, quando vejo um policial, tremo de medo (Figes, 2022, p. 26).

Por fim, concluímos, que os instrumentos de propagação ideológica, aqui abordados, são como engrenagens em um maquinário organizacional a fim de manter a factualidade do mundo à distância e preservar o domínio total. A construção visual desses aparatos é coerente com os objetivos de persuasão, enganação e dominação da marionete social instrumentalizada pela ideologia. Uma vez que buscam se aproximar de seu espectador e facilitar a absorção de seu conteúdo, mediante a simplificação da imagem deturpada.

2. Referências

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Ed. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORTULUCCE, Vanessa. **Arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha**. Ed. 1. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 99-132, junho, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142005000100004>. Acesso em: 18 abr. 2024.

FIGES, Orlando. **Sussurros: A vida privada na Rússia de Stálin**. Ed. 7. Rio de Janeiro:



Record, 2022.

FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**. Ed. 5. Rio de Janeiro: Record, 2022.

FITZPATRICK, Sheila. **A revolução russa**. Ed. 1. São Paulo: Todavia, 2017.

SALLES, Evandro. **Gráfica Utópica: arte gráfica russa: 1904-1942**. Ed. 1. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

VILLELA, Thyago. “Estetização da política” e “politização da arte” na URSS. Walter Benjamin e o movimento produtivista (1926-1936). **Revista de História**, São Paulo, n. 179, p. 01-28, fevereiro, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.148263>. Acesso em: 02 de mai. 2024.

-
- i Graduando em Artes Visuais Licenciatura no Instituto de Artes (IDA) da Universidade de Brasília (UnB). Participa de pesquisa de iniciação científica sob orientação de Cristina Antonioevna Dunaeva e com bolsa fomentada pela FAPDF. Aluno. Universidade de Brasília, Campus Darcy Ribeiro. UnB - Brasília, DF, 70910-900. E-mail: mateus.sd109@gmail.com. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4064756095875981>.