

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Bacharel Publicidade e Propaganda

Giovani Pletsch Soares

Os princípios construtivistas em Aleksandr Rodchenko: análise de cartazes
publicitários

Porto Alegre
2024

Giovani Pletsch Soares

Os princípios construtivistas em Aleksandr Rodchenko: análise de cartazes
publicitários

Trabalho de Conclusão de Curso como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Comunicação Social -
Publicidade e Propaganda da Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Orientadora: Dra. Adriana Coelho Borges
Kowarick

Porto Alegre

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

Soares, Giovani Pletsch
Os princípios construtivistas em Alexandr
Rodchenko: análise de cartazes publicitários / Giovani
Pletsch Soares. -- 2024.
102 f.
Orientadora: Adriana Coelho Borges Kowarick.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Publicidade
e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Alexandr Rodchenko. 2. Construtivismo. 3. União
Soviética. 4. cartaz. 5. publicidade. I. Kowarick,
Adriana Coelho Borges, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Giovani Pletsch Soares

Os princípios construtivistas em Aleksandr Rodchenko: análise de cartazes
publicitários

Trabalho de Conclusão de Curso como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Comunicação Social -
Publicidade e Propaganda da Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Orientador: Dra. Adriana Coelho Borges
Kowarick

Porto Alegre, 05 de fevereiro de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

Dra. Adriana Coelho Borges Kowarick
UFRGS

Dra. Flávia Ataíde Pithan
UFRGS

Dra. Angela Lovato Dellazzana
UFRGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, às pessoas da minha família que tornaram possível tanto o ingresso quanto a continuação em uma universidade pública. Especialmente minha mãe, Vanda Maria, que enfrentou uma série de desafios e concessões para viabilizar minha estadia em Porto Alegre, sempre na esperança de ver seu único filho formado no Ensino Superior. Ao vir do interior do Rio Grande do Sul, especificamente de Garibaldi, contei com muita ajuda do meu tio Elton, assim como do meu avô Antônio, este já falecido. Ambos foram responsáveis por ter sido possível, financeiramente, cursar os primeiros semestres da universidade em uma nova cidade. Além disso, agradeço eternamente à minha avó, Maria Ivone, que certamente foi uma das pessoas mais alegres, comunicativas, amáveis e resilientes que eu já conheci. Você partiu para outro plano logo no meu primeiro ano de curso, após sustentar dores e dificuldades inimagináveis advindas do câncer, mas a energia com que você encarou essas lutas sempre esteve comigo e me inspirou a seguir adiante. Obrigado e tenho certeza que você deve estar muito feliz agora, vó.

Também faço questão de agradecer aos meus amigos por estarem ao meu lado durante os longos anos que foram necessários para chegar até este ponto. Sem a presença, ajuda e incentivo deles certamente seria impossível alcançar o resultado final deste trabalho. Junto disso, agradeço à minha namorada, Patrícia, por todo o apoio e olhar cuidadoso que teve comigo durante todo o processo de elaboração do projeto. Além deles, ressalto o papel fundamental que minha terapeuta, Laís, teve durante os quatro anos que vem me acompanhando para que eu pudesse compreender o significado e ser capaz de realizar este Trabalho de Conclusão de Curso.

Por fim, agradeço à UFRGS e a tudo que ela me ofereceu, de forma gratuita e com qualidade. Aos professores, aos funcionários, à estrutura, ao ensino, às oportunidades e, mais especificamente, à minha orientadora Dra. Adriana Coelho Borges Kowarick, meu "muito obrigado".

*Art must not be concentrated in dead shrines called
museums. It must be spread everywhere – on the
streets, in the trams, factories, workshops, and in the
workers' homes.*

Vladimir Maiakovski

RESUMO

Motivado pela grande amplitude do trabalho gráfico de Rodchenko dentro do movimento artístico construtivista, seu caráter estético inovador e por como ele foi inserido em um contexto político-econômico muito peculiar, este estudo abrange a análise de três cartazes publicitários do artista. O objetivo é, por meio deles, compreender suas escolhas estéticas, de que maneira elas refletem os princípios do Construtivismo e como elas reverberaram para outros movimentos artísticos importantes do século XX. Para isso, utilizou-se os métodos de pesquisa bibliográfica e análise documental para abordar esta investigação e, se somando a elas, a teoria do alfabetismo visual de Donis A. Dondis. Assim, buscou-se identificar significados implícitos nos elementos visuais trabalhados nas composições. Primeiro, a partir de um apanhado histórico dos movimentos artísticos anteriores e do cenário político-econômico da Rússia, e segundo, utilizando ferramentas para visualizar, desvendar e interpretar os recursos utilizados na linguagem visual.

Palavras-chave: Aleksandr Rodchenko; Construtivismo; União Soviética; cartaz; publicidade.

ABSTRACT

Motivated by the great breadth of Rodchenko's graphic work within the constructivist artistic movement, its innovative aesthetic character and how it was inserted in a very peculiar political-economic context, this study covers the analysis of three of the artist's advertising posters. The objective is, through them, to understand their aesthetic choices, how they reflect the principles of Constructivism and how they reverberated with other important artistic movements of the 20th century. To this end, the methods of bibliographical research and document analysis were used to approach this investigation and, in addition to them, the theory of visual literacy by Donis A. Dondis. Thus, we sought to identify implicit meanings in the visual elements used in the compositions. First, from a historical overview of previous artistic movements and the political-economic scenario in Russia, and second, using tools to visualize, unveil and interpret the resources used in visual language.

Keywords: Aleksandr Rodchenko; Constructivism; Soviet Union; poster; advertising.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Jules Chéret: La Loie Fuller, 1897.....	16
Figura 2 - Toulouse-Lautrec: Moulin Rouge: La Goulue, 1891.....	17
Figura 3 - Beggarstaffs: Don Quixote, 1896.....	19
Figura 4 - Lucian Bernhard: cartaz para os fósforos Priester, 1905.....	20
Figura 5 - Lucian Bernhard: cartaz para Manoli, 1910.....	21
Figura 6 - Lucian Bernhard: marca para os cigarros Manoli, 1910.....	21
Figura 7 - Lucian Bernhard: marca para a Hommel Micrometers, 1912.....	22
Figura 8 - Peter Behrens: cartaz de lâmpada elétrica da AEG, 1910.....	27
Figura 9 - Peter Berens: capas para Mitteilungen der Berliner Elektricitaets Werke (Revista da Usina de Eletricidade de Berlim), 1907-1909.....	28
Figura 10 - Picasso: Homme à la guitare, 1911-1912.....	29
Figura 11 - Filippo Marinetti: Montagne + Vallate + Strade x Joffre, 1915.....	31
Figura 12 - Aleksandr Rodchenko: da série Preto sobre Preto, 1918.....	35
Figura 13 - Kasimir Malevich: Quadrado Negro, 1915.....	35
Figura 14 - Kasimir Malevich: Branco sobre Branco, 1918.....	36
Figura 15 - Vladimir Tatlin: Contra-relevo de canto, 1914.....	37
Figura 16 - Vladimir Tatlin: Monumento à Terceira Internacional, 1920.....	37
Figura 17 - Aleksandr Rodchenko: Puro Azul, Puro Vermelho e Puro Amarelo, 1921..	39
Figura 18 - Vladimir Kozlinskii: Simpatia, 1926.....	44
Figura 19 - Vladimir Tatlin: fotomontagem veiculada no artigo "New Everyday Life", 1924-1925.....	47
Figura 20 - Vladimir Tatlin: design para pote de metal multiuso, 1923.....	48
Figura 21 - Varvara Stepanova: design de tecido, 1923.....	51
Figura 22 - Aleksandr Rodchenko: coleção de fotomontagens que ilustraram o livro Sobre Isso, 1923.....	54
Figura 23 - Aleksandr Rodchenko: anúncio para o departamento masculino na loja GUM, 1923.....	57
Figura 24 - Formas básicas.....	64
Figura 25 - Direções das formas básicas.....	65
Figura 26 - Círculo cromático.....	66
Figura 27 - Aleksandr Rodchenko: Cartaz publicitário para a Dobrolet, 1923.....	73
Figura 28 - Cartaz: "Woman worker/homemaker! You are the principal consumer. Go to the cooperative store", 1924.....	76
Figura 29 - Cartaz 1: sistema de linhas-guias.....	77
Figura 30 - Aleksandr Rodchenko: Cartaz publicitário para a Fábrica Outubro Vermelho, 1923.....	78
Figura 31 - Irmãos Menert: cartaz publicitário de biscoitos para Einem, início do século XX.....	81
Figura 32 - Aleksandr Rodchenko: Construção Espacial nº10, 1921.....	82
Figura 33 - Cartaz 2: sistema de linhas-guias.....	83

Figura 34 - Aleksandr Rodchenko: Cartaz publicitário para a Rezinotrest, 1923.....	87
Figura 35 - Cartaz 3: sistema de linhas-guias.....	91
Figura 36 - Aleksandr Rodchenko: fotografia da fachada de uma das lojas da Mosselprom, Moscou, 1924.....	95

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O CARTAZ.....	14
	2.1 A história técnica do cartaz nos contextos urbanos.....	14
	2.2 A história artística do cartaz.....	15
3	O QUE PRECEDE O CONSTRUTIVISMO RUSSO.....	23
	3.1 A RÚSSIA ANTES DA UNIÃO SOVIÉTICA.....	23
	3.2 NOVA OBJETIVIDADE E PETER BEHRENS.....	25
	3.3 Cubismo.....	28
	3.4 Futurismo italiano.....	30
4	DE RODCHENKO AO CONSTRUTIVISMO.....	32
	4.1 Influências e evolução do artista.....	32
	4.2 Contexto histórico artístico russo.....	39
	4.2.1 O INKhUK, os debates e os diferentes grupos de trabalho.....	40
	4.2.2 O enfraquecimento das vanguardas com a NEP.....	42
	4.3 O construtivismo como movimento artístico.....	46
	4.3.1 A transformação artística de Tatlin.....	46
	4.3.2 Popova, Stepanova e o desenvolvimento gráfico para tecidos.....	49
	4.3.3 A transição artística de Rodchenko e os negócios com Maiakovski.....	52
5	Metodologia.....	60
	5.1 Procedimentos metodológicos.....	60
	5.2 Linguagem visual.....	61
	5.2.1 Elementos visuais básicos.....	62
	5.2.1.1 Linha.....	62
	5.2.1.2 Forma.....	63
	5.2.1.3 Direção.....	64
	5.2.1.4 Cor.....	65
	5.2.1.5 Movimento.....	67
	5.3 Técnicas visuais.....	67
	5.3.1 Contraste e harmonia.....	68
	5.3.2 Equilíbrio e instabilidade.....	69
	5.3.3 Simetria e assimetria.....	69
	5.3.4 Simplicidade e complexidade.....	70
	5.3.5 Economia e profusão.....	70
	5.4 Composição.....	71
6	Análise de cartazes.....	72
	6.1 Cartaz 1 - Dobrolet.....	72
	6.1.1 Leitura e análise.....	73
	6.2 Cartaz 2 - Fábrica Outubro Vermelho.....	77
	6.2.1 Leitura e análise.....	79
	6.3 Cartaz 3 - Rezinotrest.....	85
	6.3.1 Leitura e análise.....	87
	6.4 Discussão.....	92

7 CONCLUSÃO.....	97
-------------------------	-----------

1 INTRODUÇÃO

Durante grande parte do século XX o mundo contou com a presença de uma das maiores potências nacionais já vistas e que, por um longo período, disputaria a hegemonia global no momento histórico conhecido como a Guerra Fria. À época, a então União Soviética rivalizou com os Estados Unidos pela superioridade de não apenas de um projeto de nação, mas de um projeto de sociedade e de modo econômico de produção. De um lado viu-se o capitalismo, que já era o modelo dominante em grande parte das potências econômicas, e do outro o recém instituído socialismo, que se tratava de um novo sistema teorizado por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) como resposta às contradições da estrutura capitalista.

A origem da União Soviética, contudo, se deu a partir de um violento processo revolucionário que, em meio a muitos conflitos externos e internos, fizeram o país nascer em um estado de grave ruína material. Logo, para alcançar o status de potência mundial, essa nação primeiro atravessou um difícil processo de transição e reconstrução de sua base social e industrial (DUARTE; MARTINS, 2022). Foi então, a partir desse contexto político e social, que surgiram grupos interessados em responder às contradições do processo revolucionário no campo da cultura e da arte (VILLELA, 2014). Zerwes (2008) conta que as vanguardas das forças revolucionárias russas estavam engajadas em estabelecer o socialismo e, em seguida, construir uma nova sociedade que o abrigaria. Portanto, para o Partido Comunista, a arte “possuía o sólido propósito de educar as massas da população russa de acordo com os preceitos por ele determinados e, deste modo, a política deveria interferir para que a arte não se desviasse de tal propósito ou passasse qualquer mensagem errada aos seus receptores” (ZERWES, 2008).

Esse contexto, porém, seria catalisador de uma série de transformações artísticas para além, inclusive, da própria União Soviética. Como será investigado com mais profundidade neste trabalho, a conjuntura de disputas políticas e bélicas respingaria para as artes na figura de inúmeros movimentos que, munidos de ideias e disposição para experimentar, se colocaram na vanguarda dos debates sobre estética e o papel do artista. Dentre eles, o Construtivismo surgiu e ganhou um papel de destaque tanto para o ambiente soviético, quanto para, mais tarde, o cenário europeu.

Seu engendramento chama atenção por compreender e desenvolver a arte por uma perspectiva totalmente nova, entendendo que, de maneira geral, sua atuação deveria estar muito mais próxima da vida cotidiana do que das exposições ou galerias. Esse pensamento levaria seus artistas a teorizar, avaliar e produzir obras em novos meios e com novas concepções estéticas, porém, sempre fundamentados por posições políticas e sociais claras. Como é de se imaginar, tamanha radicalidade deu origem a produções originais e consideradas totalmente inovadoras para aquele período.

Com esse plano de fundo, este estudo visa tratar de uma das principais figuras desse movimento e responsável direto pela sua criação, Aleksandr Mikhailovich Rodchenko (1891-1956). O artista, grande expoente construtivista, possui uma vasta obra tanto em volume de peças, quanto nos meios com os quais trabalhou. Assim, como forma de compor o corpus de análise do projeto, optou-se por tratar de um período específico de sua carreira onde seu enfoque estava em criar cartazes publicitários.

Essa mídia tem uma grande importância histórica como meio de comunicação, assim como uma forma de expressão artística. Porém, conforme Moles (1974, p.15) coloca, “ele é talvez uma das aberturas próximas de uma arte não-alienada, inserida na vida cotidiana, próxima e espontânea”. Logo, ganha uma significância ainda maior para um artista e um movimento artístico que tinham a ligação da arte com a vida habitual como uma de suas maiores premissas. Tanto que, o que motivou este estudo é justamente o sucesso e abrangência urbana que Rodchenko alcançou com seu trabalho gráfico em Moscou, somado a um desafiador contexto social e uma estética disruptiva.

Dessa forma, coloca-se como objetivo deste trabalho analisar os recursos visuais empregados por Rodchenko em três de seus cartazes publicitários a fim de compreender suas escolhas estéticas, de que maneira elas refletem os princípios do Construtivismo e como elas reverberaram para outros importantes movimentos artísticos do século XX. Para isso, quanto à metodologia, serão trazidas teorias que fundamentem a compreensão destes recursos e as técnicas visuais utilizadas para sua manipulação. Além disso, se buscará compreender significados implícitos nestes elementos por meio de um apanhado histórico acerca de movimentos artísticos anteriores e, especialmente, da situação social e artística da União Soviética à época.

Na primeira etapa desta pesquisa será abordado o cartaz como mídia e sua concepção como veículo de comunicação a partir da definição que Moles (1974) oferece. Após isso, haverá uma abordagem histórica feita por meio de Meggs e Purvis (2009) e Hollis (2001) em relação à evolução da técnica de impressão que precedeu o cartaz e, mais tarde, possibilitaria sua existência. Depois, os mesmos autores servirão como base para compreender a trajetória da mídia como ferramenta artística, onde serão apresentados alguns dos principais expoentes.

Já na segunda fase da pesquisa, será apresentada uma profunda contextualização sobre o cerne deste trabalho: a União Soviética, o Construtivismo e Aleksandr Rodchenko. Dessa maneira, irá ser explorado o cenário sob o qual o movimento e o artista atuaram e, tão importante quanto, o que os precederam. Assim, se iniciará usando Lemos (2022) como fonte para retomar a formação da Rússia como nação até a eventual situação que culminou nas revoluções de 1917 para que, então, Meggs e Purvis (2009) ilustrem os principais movimentos artísticos que, de alguma maneira, influenciaram ou contribuíram para a criação do Construtivismo.

Depois, o foco passa a ser uma compreensão maior do movimento e de Rodchenko. Este estudo tem como base as pesquisas de Zerwes (2008) e Kaier (2005) como fonte de informação e interpretação dos eventos que permearam o contexto histórico aqui analisado. Ressalta-se aqui a importância de Kaier que, entre 1992 e 1994, morou em Moscou e teve acesso a alguns documentos primários como embasamento para seus estudos (KAIER, 2005, p.264). Com isso, elucidará questões que poderiam se perder em traduções ou na troca de informações a partir de um tempo e local tão distantes.

Por fim, a análise visual dos cartazes será embasada por meio de Dondis (2003) e sua concepção do que entende como “alfabetismo visual”, assim, oferecendo as ferramentas para visualizar e desvendar os elementos empregados nas composições de Aleksandr Rodchenko. A partir disso será possível tirar conclusões que satisfaçam os objetivos definidos acima e ofereçam uma maior perspectiva sobre a produção construtivista do artista.

2 O CARTAZ

Em “O Cartaz”, Abraham Moles (1974, p.13) analisa a mídia cartaz de modo a compreender como seus aspectos sociológicos e psicológicos, assim como suas nuances estéticas, se relacionam dentro da paisagem urbana das cidades contemporâneas, habitadas por sociedades compostas, em sua maioria, por cidadãos consumidores. No entendimento do autor, imagens fixas tem um poder de expressar uma certa objetividade em que, ao mesmo tempo, permitem seu detalhamento ou a completa negligência. Cria-se assim uma relação de um ser como um objeto, onde o objeto é capaz de resistir a ação do outro, criando estabilidade ou costume, mas também a sensação de novidade imposta. Essa descrição da condição social do cartaz é o que abre espaço para o autor abordar os valores essenciais dessa mídia. Para ele, trata-se de um mecanismo publicitário ligado a motivações sócio-econômicas como um dos impulsores da sociedade de consumo. Na simplicidade de uma mensagem recortada, unia um apelo de marca alicerçado em impulsos fundamentais do indivíduo. Enquanto que, por outro lado, se torna uma das principais formas modernas de arte na cidade.

2.1 A HISTÓRIA TÉCNICA DO CARTAZ NOS CONTEXTOS URBANOS

Nascido do anseio de difundir o anúncio impresso, o cartaz como se conhece despontou quando a técnica de impressão de imagens progrediu o suficiente e houve uma aceleração do fluxo de trocas individuais que fazia o receptor exigir mais informações em menos tempo (MOLES, 1974, p.21). Apesar de possuir uma história que data do século XV¹, é a partir da invenção da litografia por volta de 1796 que esse modelo de impresso passou a se popularizar na Europa e, ao longo do tempo, ganhar aderência entre artistas (HOLLIS, 2001, p.5).

A técnica litográfica teve como principal contribuição permitir a junção de imagem e texto em impressos de produção em massa, inicialmente em preto e branco. Logo, ampliou drasticamente as possibilidades de comunicação e arte e, ao longo do século seguinte, foi evoluindo até o ponto de possibilitar a adição de cor em escala industrial. Segundo Hollis (2001, p.5), o cartazista e litógrafo francês Jules Chéret (1836-1932) foi o principal responsável pelo aperfeiçoamento da técnica e por influenciar outros artistas contemporâneos. Não à toa, Moles (1974, p.32) afirma

¹ CESAR, 2000, p.49

que é a partir desta época que o cartaz torna-se signo permanente do desenvolvimento social ligado, intimamente e ao mesmo tempo, à vida cotidiana e à vida política.

Assim, o cartaz iria alcançar seu auge como ferramenta de comunicação de massas durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), onde meios como rádio ainda não eram generalizados e havia uma grande demanda de governos por propaganda e persuasão visual (MEGGS; PURVIS, 2009, p.351). Artisticamente criou-se uma separação à semelhança inclusive dos próprios países envolvidos em disputas. Meggs e Purvis (2009, p.352) explicam que os cartazes produzidos pelos Poderes Centrais, liderados pela Alemanha e Áustria-Hungria, eram radicalmente diferentes dos produzidos pelos aliados, os quais lideravam França, Rússia e Grã-Bretanha e que, em 1917, se somaria aos Estados Unidos. Na época, esse movimento levou a muitos ilustradores subitamente migrarem seus esforços para a produção de cartazes de guerra. Dentre as muitas funções que essa mídia tinha nesse contexto, as principais eram homenagear soldados, criar um culto em torno de figuras simbólicas ou dirigentes, ridicularizar ou desacreditar forças inimigas e enfatizar a contribuição do público para o esforço de guerra. Apesar disso, o período de ascensão do cartaz é marcado por significativas transformações artísticas que, tomadas pelo sentimento de lutas, desafiavam modelos tradicionais e ousaram experimentar novas visualidades.

Os artistas de pôster desse período demonstraram a liberdade estética e a ousadia criativa que se seguem ao primeiro contato com uma inovação técnica na área de produção e reprodução gráficas. Quando os artistas, em vez de utilizar caracteres tipográficos, desenham eles mesmos as letras dos textos, e quando se responsabilizavam por cada elemento no design que deveria ser reproduzido pela máquina, estavam praticando aquilo que mais tarde ficou conhecido como design gráfico (HOLLIS, 2001, p.11).

2.2 A HISTÓRIA ARTÍSTICA DO CARTAZ

A linha do tempo da evolução do cartaz como mídia de massas na Europa é percorrida por uma série de importantes artistas que, com seus estilos e/ou técnicas, marcaram e influenciaram o que viria a seguir. Como abordado anteriormente, Jules Chéret foi um dos pioneiros na exploração de possibilidades utilizando matrizes litográficas. Porém, sua carreira também foi rica esteticamente e, segundo as palavras de Hollis (2001, p.5), foi um exemplo de integração entre produção artística e industrial. Seus trabalhos ficaram conhecidos pelo desenho preto sobre fundos de

cores esmaecidas e degradês, geralmente azul no alto, com adições de vermelho vivo e amarelo suave (Figura 1).

A partir de 1866, o estúdio e gráfica de Chéret passou a se dedicar à reprodução e impressão de seus próprios designs, que chegavam a ter às vezes 2,5m de altura, o que exigia mais de uma folha de papel. Quase sempre, seus designs consistiam numa figura única em tamanho natural, com uma ou duas palavras-título desenhadas e, ocasionalmente, um slogan. Essas figuras acham-se livres das leis de perspectiva usuais; seus pés não tocam o chão, mas flutuam na superfície do pôster. A figura solitária e o texto mínimo continuaram sendo a combinação mais utilizada de palavra e imagem. Essa fórmula era a base dos posters produzidos na Europa e nos Estados Unidos na virada do século. O uso de imagens para a apresentação concreta de um produto ou como representação simbólica de uma ideia era raro: o apelo estético era a maior preocupação do artista (HOLLIS, 2001, p.6).

Figura 1 - Jules Chéret: *La Loie Fuller*, 1897



Fonte: ARTSY.

Além disso, para além de sua própria obra, o estilo de Chéret influenciou, foi adotado e desenvolvido por outros artistas que o seguiram, entre eles Pierre Bonnard e, especialmente, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Este último foi um dos mais famosos cartazistas de seu tempo e, aclamado por seus trabalhos retratando a vida noturna parisiense, contribuiu com o desenvolvimento do movimento que ficaria conhecido como pós-impressionista (FRAZÃO, 2019). Hollis

(2001, p.6) descreve como os cartazes do francês “não possuíam luz, sombra ou profundidade” e o desenho era trabalhado em cima do “contorno, da cor uniforme e de uma folha em branco, como se fosse um mapa”. Esses elementos retratavam a paixão do artista pelas xilogravuras japonesas que, frequentemente exibidas nas feiras mundiais de Paris, exerceram grande influência na estética daquele período. Além disso, ao contrário dos Impressionistas, Toulouse-Lautrec tinha pouco interesse por paisagens e preferia os interiores. Com composições assimétricas que ficaram muito populares em Paris, retratava cenas noturnas iluminadas por luz forte e artificial. Sua produção intitulada “*Moulin Rouge: La Goulue*” (Figura 2) é o primeiro cartaz publicitário do famoso cabaré Moulin Rouge e representa de maneira muito fiel a estética que tornou o artista tão significativo para o seu período (FRAZÃO, 2019).

Figura 2 - Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge: La Goulue*, 1891



Fonte: METROPOLITAN MUSEUM OF ART.

Ao final do século XIX, com a expansão do estilo decorativo Art Nouveau, Paris era considerada a capital artística do mundo e seus cartazes eram vistos com grande admiração, legitimando ainda mais a ascensão dessa mídia como expressão artística. Para além da contribuição francesa no desenvolvimento litográfico, Hollis

(2001, p.7) conta que inúmeras cidades europeias também investiram em suas próprias escolas artísticas de cartazes. O autor ressalta como Milão e, em especial, Leonetto Cappiello, se destacaram pela originalidade a ponto de rivalizar com a capital francesa. Porém, pelo foco deste estudo avançar em outra direção e tal escola já conter forte influência de Chéret e Toulouse-Lautrec, tornando-a redundante, a mesma não será aprofundada em suas especificidades.

Meggs e Purvis (2009, p.344) tratam como um dos momentos mais notáveis na história do design gráfico a breve carreira dos Beggartaffs. Em Londres, os amigos James Pryde (1866-1941) e William Nicholson (1872-1949), pintores acadêmicos respeitados, inauguraram um ateliê de desenho publicitário e, como forma de proteger sua reputação, assinaram seus trabalhos sob a alcunha de “Beggartaffs”. A principal contribuição deles é o desenvolvimento de uma nova técnica para produção de cartazes, mais tarde chamada de colagem (Figura 3).

Na prancheta, pedaços de papel recortados eram movidos, transformados e colados. O estilo resultante de planos de cor absolutamente chapados tinha limites oscilantes “desenhados” com a tesoura. Muitas vezes uma imagem incompleta provocava o espectador a participar e decifrar o objeto. Os Beggartaffs passaram a ignorar a tendência vigente da direção do Art Nouveau floral à medida que convertiam esse novo método de trabalho em cartazes de poderosas formas e silhuetas coloridas (MEGGS; PURVIS, 2009, p.345).

Figura 3 - Beggarstaffs: *Don Quixote*, 1896

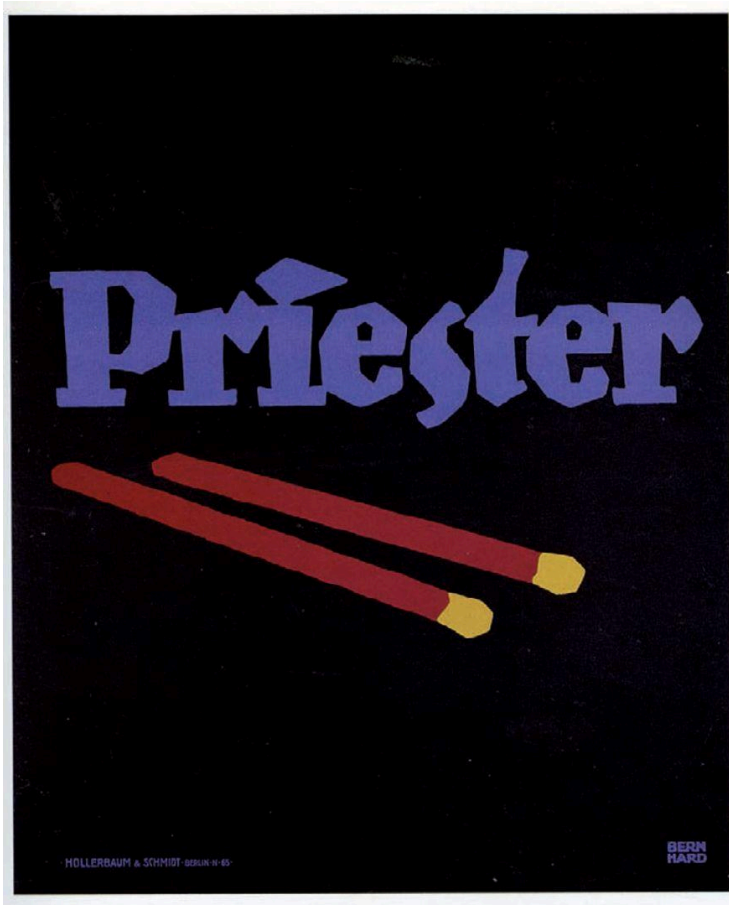


Fonte: SHAW.

O trabalho de ambos artistas tornou-se um sucesso artístico e esse estilo, inclusive, se assemelha a movimentos subsequentes que surgiram na Europa, como o de Bernhard, na Alemanha. Apesar disso, financeiramente, o trabalho dos Beggarstaffs rendeu poucos frutos e ocasionou na separação da dupla em alguns anos, fazendo com que ambos voltassem a desenvolver suas carreiras individualmente com algum grau de sucesso.

Aliás, ao falar sobre o trabalho de Lucian Bernhard (1883-1972), Meggs e Purvis (2009, p.348) destacam a importância do artista e, de maneira geral, da escola reducionista alemã para a comunicação gráfica. Chamada de Plakatstil (estilo cartaz), ela surge no início do século XX e tem justamente o jovem artista como seu principal expoente. Autodidata, ele representou um passo além na simplificação e redução do naturalismo, atingindo uma linguagem visual de forma e signo que estabeleceu a abordagem do cartaz com o uso de formas de cores chapadas, nome e imagem do produto (Figura 4).

Figura 4 - Lucian Bernhard: cartaz para os fósforos *Priester*, 1905.



Fonte: HELLER (2017).

Bernhard desenvolveu um estilo de letras sem serifas pintadas em largas pinceladas (Figura 5) que, com o tempo, progrediu para alfabetos densos de caracteres exclusivos (MEGGS; PURVIS, 2009, p.349). O senso de simplicidade do artista também foi aplicado ao design de marcas comerciais como, por exemplo, para os cigarros Manoli em 1911 (Figura 6) e a Hommel Micrometers em 1912 (Figura 7).

Figura 5 - Lucian Bernhard: cartaz para *Manoli*, 1910.



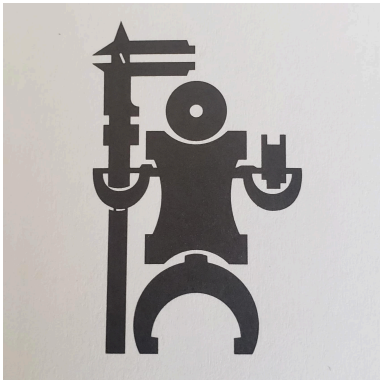
Fonte: ARTNET.

Figura 6 - Lucian Bernhard: marca para os cigarros *Manoli*, 1910.



Fonte: MEGGS; PURVIS (2009, p.349).

Figura 7 - Lucian Bernhard: marca para a *Hommel Micrometers*, 1912.



Fonte: MEGGS; PURVIS (2009, p.349).

Meggs e Purvis (2009, p.349) entendem que o trabalho do artista alemão é fundamental e pode ser considerado a conclusão lógica do movimento cartazista da virada do século. Sua ênfase na redução, na forma minimalista e na simplificação é importante para este estudo ao ponto que antecipa o movimento construtivista. Esses valores seriam muito semelhantes às deduções que artistas russos como Rodchenko chegaram na sua produção estética e o levaram a criar cartazes como os analisados neste trabalho.

3 O QUE PRECEDE O CONSTRUTIVISMO RUSSO

Phillip B. Meggs e Alston W. Purvis (2009, p.314), ao iniciarem suas falas sobre a arte moderna no livro *A História do Design Gráfico*, destacam como as primeiras duas décadas do século XX foram de efervescência e transformações que alteraram todos os aspectos da condição humana. Especialmente na Europa, a vida social, política e econômica mergulharam em um turbilhão, de tal maneira que tecnologias revolucionárias e guerras andaram lado a lado pelo restante do século, gerando os maiores morticínios que a humanidade já presenciou. Politicamente, uma série de monarquias caíram sob forças capitalistas ascendentes ou sob o recém nascido socialismo. Dois modos de produção que se fizeram valer de um ímpeto industrial e do comércio, possibilitado por inúmeros avanços científicos, para perseguir seus projetos de sociedade ainda mais rápido. Junto a isso, soma-se inúmeros países do globo reivindicando suas independências frente à sanha colonialista europeia e tornando os ânimos ainda mais agitados no centro do mundo daquela época.

Essa introdução é necessária para compreender como o universo da arte e do design do início do século passado precisou receber, interpretar e criar suas manifestações a partir de uma série de estímulos totalmente novos e complexos. Como Meggs e Purvis (2009, p.315) explicam, esse contexto deu início a uma série de revoluções criativas que questionaram os antigos valores e abordagens da organização do espaço, destruindo tradicionais visões de mundo objetivas para ir além do papel da arte e do design na sociedade. Ou seja, artistas passaram a se ocupar com ideias elementares — e misturadas — sobre cor, forma, protesto social e a expressar estados emocionais profundamente pessoais porque apenas as aparências externas já não satisfaziam as ambições das vanguardas europeias. Contudo, esses movimentos não ocorreram sem contraposições, afinal, ainda se via muita resistência por parte de uma ala abraçada à uma estética realista e quase artesanal que, em protesto um tanto romântico, defendia um status superior e místico da arte.

3.1 A RÚSSIA ANTES DA UNIÃO SOVIÉTICA

Na Rússia e, mais tarde, na União Soviética, se viu um contexto muito alinhado com o descrito acima e que, como parte central do objeto de estudo deste

trabalho, exige um maior aprofundamento. Em sua dissertação de mestrado, Lemos (2022) apresenta uma linha do tempo que posiciona a formação do estado dos eslavos orientais — russos, bielorrussos e ucranianos — partindo de Kiev antes mesmo do século XVIII, quando os mongóis invadiram e controlaram a região por dois séculos, afastando os eslavos. Contudo, a retomada do controle sobre Kiev se dá sob a liderança de Ivan III, no século XV, a partir da união de forças que estavam dispersas naquele momento. Destarte dando início à formação do império russo por meio do Czarismo, que centralizava o poder no czar para estabelecer alianças e, nos séculos seguintes, anexar uma série de novos territórios, povos e culturas.

No período que compreende o Czarismo, a maioria do povo russo viveu num regime de servidão que os prendia à terra do senhor ao qual serviam. Durante estes séculos, mudanças lentas e graduais ocorreram em direção a uma emancipação dos cidadãos camponeses, mas sempre se manteve a estrutura de subserviência aos donos de grandes terras. Além disso, foram feitas ações que levaram a uma maior mobilidade dessa população para os centros urbanos, onde se iniciava um desenvolvimento industrial de forma muito tardia, se comparado ao restante da Europa. Porém, apesar dessas medidas, no final do século XIX, 80% dos russos ainda eram camponeses (LEMOS, 2022).

Nesse panorama é que surge o Partido Operário Social-Democrata da Rússia (POS DR), em 1898, no intuito de organizar as diferentes classes de trabalhadores para lutar contra a opressão sofrida pelo regime czarista em si, assim como pela burguesia, detentora dos meios de produção. Esse seria o partido embrionário das duas alas políticas que se seguiram na disputa pela implantação do socialismo na Rússia: os mencheviques e os bolcheviques. Guiados pelas ideias Karl Marx, buscavam tomar o poder e instalar a ditadura do proletariado e, apesar da ramificação em grupos distintos, as discordâncias maiores eram apenas em relação à estratégia para alcançar tal objetivo. Enquanto mencheviques partiam de uma linha moderada, em que classe operária deveria se unir à burguesia na busca de uma conciliação de interesses. Os bolcheviques, liderados por Vladimir Ilyich Ulianov (1870-1924) — *Lênin* —, defendiam uma revolução radical e, se necessário, armada (LEMOS, 2022).

O que se seguiu no país nas décadas seguintes foi uma série de disputas que transformaram radicalmente o modo de vida russo. Lemos (2022) relata que, inicialmente, em 1905, a revolução liberal faz com que o Czar perca força e seja

obrigado a criar um parlamento, abrindo espaço para a população se organizar em movimentos revolucionários. Cerca de uma década depois, com a participação russa na Primeira Guerra Mundial, o regime perdeu ainda mais poder e abriu espaço para as duas revoluções que se seguiram, em 1917. A primeira delas, em fevereiro, derrubou de vez o Czar, que na época era Nicolau II. Enquanto a segunda, em outubro daquele ano, foi a que decretou a vitória do socialismo no país. Porém, é a partir disso que se dá início a uma intensa guerra civil, com forte intervenção das grandes potências europeias da época, que atravessaria os quatro anos seguintes. Em meio a violentos combates e um amontoado de vidas humanas perdidas, o que marca o fim deste conflito é justamente a criação da União Soviética, em 1922, que consolida o partido bolchevique no poder, mas em meio a um cenário de completa destruição material e crise econômica.

É com esse pano de fundo, e acompanhando o cenário de interesses conflitantes e aparentemente opostos, lutas e miséria, que a arte russa viveria sua revolução estética. Partindo de uma situação social crítica e de necessária reconstrução, a indústria e urbanização do país foram questões primordiais nos anos que se seguiram. Logo, viu-se uma clara influência desses elementos sobre a produção artística do período, motivando inclusive as discussões que se seguiram sobre o papel da arte em si e como ela poderia dialogar com aquele estilo de vida.

3.2 NOVA OBJETIVIDADE E PETER BEHRENS

No que tange a nova visualidade que se desenvolveu no território russo, à época isolado do restante da Europa, pode-se encontrar importantes semelhanças com um movimento que começa logo antes, com o alemão Peter Behrens, no início do século e que ficou conhecido como “Nova Objetividade”. Meggs e Purvis (2009, p.299) contextualizam o movimento e relatam que ele tratava de questões que, não por coincidência, apareceriam mais tarde nos debates que o Construtivismo promoveu no cenário artístico russo.

Para começar, Behrens foi um artista, arquiteto e designer que teve seu trabalho muito ligado à produção industrial. Inicialmente, em suas pinturas, retratava a miséria das paisagens industriais. Porém depois, ao direcionar sua carreira para uma filosofia que buscava “fundir a arte com a vida”², veio a ser amplamente

² Em 1900 o grão-duque de Hessen, que procurava “fundir a arte com a vida”, estabeleceu uma nova colônia de artistas em Darmstadt. Behrens foi um dos sete artistas desta colônia. Os críticos alemães

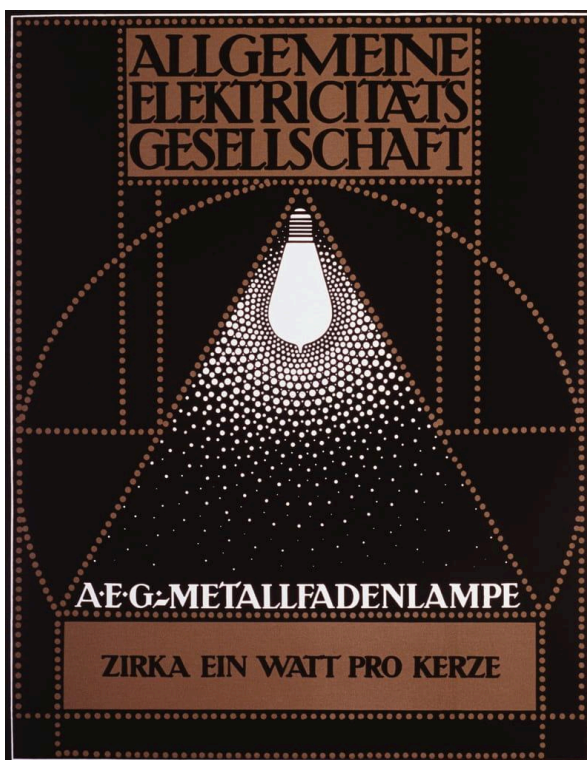
reconhecido pelo seu trabalho tipográfico, seus inovadores sistemas de grids e projetos para produtos industrializados. Chamado de "o primeiro designer industrial", foi um dos pioneiros nessa integração da arte com a indústria, fundamentando muito de seu trabalho em composições geométricas e na busca de padronizações.

Uma transformação drástica ocorreu no trabalho de Behrens em 1904, depois que o arquiteto holandês J. L. Mathieu Lauweriks entrou para o corpo docente de Dusseldorf. Lauweriks era fascinado pela forma geométrica e desenvolvera uma abordagem do ensino do design com base na composição geométrica. Seus grids partiam de um quadrado que circunscribe um círculo; inúmeras permutações podiam ser feitas pela subdivisão e duplicação dessa estrutura básica. Os padrões geométricos resultantes podiam ser usados para determinar proporções, dimensões e divisões espaciais no design de tudo, de cadeiras a edifícios e peças gráficas. A aplicação dessa teoria por Behrens mostrou-se catalisadora para levar a arquitetura e o design do século XX em direção ao uso da geometria racional como sistema fundamental à organização visual. Seu trabalho desse período é parte das experiências iniciais do construtivismo no design gráfico, em que representações realistas ou mesmo estilizadas são substituídas por estrutura arquitetônica e geométrica (MEGGS; PURVIS, 2009, p.302).

Essa relação de Behrens com a indústria e modelos geométricos foi a base para suas contribuições dentro da Deutsche Werkbund (Associação Alemã de Artesãos). Fundada em 1907, o grupo defendia o casamento entre arte e tecnologia, o que seria outro importante marco para o universo da arte como um todo, contrapondo mais uma vez a ideia de grupos conservadores que entendiam arte como elemento místico e superior à materialidade. Como pode-se imaginar, esse conceito também apareceria mais tarde nas produções construtivistas russas. Afinal, como os próprios designers alemães acreditavam e Meggs e Purvis (2009, p.302) relatam, "o design era visto como motor que poderia impulsionar a sociedade adiante", ou seja, eles "reconheciam o valor das máquinas e advogavam o design como meio para conferir forma e significado a todas as coisas feitas pela máquina". Os autores também descrevem que o trabalho de Behrens para a AEG (*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*) — empresa de tecnologia de ponta na fabricação de lâmpadas, motores e produtos elétricos (IMBRONITO; DEGREAS; KATAKURA, 2014) — tornou-se a primeira manifestação dos ideais da Werkbund, colocando o artista na posição de "a face" da instituição (Figura 8).

do período estavam interessados na relação entre formas de arte e design e as condições de sociais, técnicas e culturais.

Figura 8 - Peter Behrens: cartaz de lâmpada elétrica da AEG, 1910.



Fonte: MEISTERDRUCKE.

O projeto em questão vale ser comentado por alguns aspectos relevantes ao objeto de estudo deste trabalho. Em primeiro lugar, é descrito por Meggs e Purvis (2009, p.302) como o primeiro programa de identidade visual, o que demonstra como o trabalho de Behrens ia ao encontro da padronização. Segundo os autores, esse projeto fazia uso constante de três elementos centrais para grande parte das identidades visuais corporativas, quando o gênero se desenvolveu meio século depois: uma marca, uma família tipográfica e um leiaute consistente de elementos seguindo formatos padronizados. Por meio destes itens e o uso coerente dos mesmos, o material gráfico da AEG revelava uma imagem unificada, como expressado nas capas para *Mitteilungen der Berliner Elektrizitäts Werke* (Revista da Usina de Eletricidade de Berlim) (Figura 9). Além disso, destaca-se como os padrões geométricos, tanto gráficos como os de construção do leiaute, conferiam um equilíbrio visual às suas produções, podendo se entender, assim, que a organização e transmissão de informações ao leitor era favorecida. Algo que ganharia valor por se comunicar com uma parcela maior da população, que em sua grande maioria não era ligada ao universo artístico. Não à toa, no contexto político, econômico e social

que vivia a Rússia pós Guerra Civil, visando um levante industrial e urbano, a contribuição filosófica e técnica que a Nova Objetividade trouxe ressoou muito com o grupo Construtivista de Rodchenko.

Figura 9 - Peter Berens: capas para *Mitteilungen der Berliner Elektrizitäts Werke* (Revista da Usina de Eletricidade de Berlim), 1907-1909.



Fonte: ROCCOLINO (2019).

3.3 CUBISMO

Além do movimento protagonizado por Peter Behrens no final do século XI, outra importante influência para o Construtivismo Russo foi o cubismo. Conforme Meggs e Purvis (2009, p.314) expõem, a questão da representação se tornou crucial para os artistas que atravessavam o contexto político-social europeu da época, já descrito anteriormente. Para eles, a tradição pictórica renascentista já não bastava e, buscando uma nova abordagem da manipulação do espaço e da expressão das emoções humanas, alguns artistas, dentre eles Pablo Picasso (1881-1973), constituíram o movimento. O mesmo, inclusive, foi a gênese do cubismo com trabalhos que aplicavam à figura humana elementos da arte ibérica antiga e da arte tribal africana (Figura 10). Entre suas influências estão os planos geométricos audaciosamente elaborados da escultura, máscaras e tecidos africanos, assim como artista francês Paul Cézanne (1839-1906), que defendia que se devia "tratar a natureza sob as formas do cilindro, da esfera e do cone". Isso assinala como, mais

uma vez, planos geométricos e a exploração das formas básicas estariam na raiz de muitos desses movimentos artísticos revolucionários.

Figura 10 - Picasso: *Homme à la guitare*, 1911-1912.



Fonte: BORDIER (2014).

Para os cubistas, as normas clássicas para a figuração humana foram abolidas e as ilusões espaciais de perspectiva deram lugar a um deslocamento ambíguo de planos bidimensionais. Ou seja, algumas figuras podem ser vistas simultaneamente de vários pontos de vista. Assim, Meggs e Purvis (2009, p.316) contam como em alguns anos Picasso e seu íntimo colaborador Georges Braque (1881-1963) fizeram com o que o movimento substituiu a representação de aparências pelas possibilidades infinitas da forma inventada. Segundo eles, o cubismo mudou o curso da pintura e do design gráfico ao desenvolver uma nova abordagem de composição visual e, a partir desses experimentos, impelir a arte e o design rumo à abstração geométrica. Para além da contribuição estética, o movimento propõe uma nova atitude em relação ao espaço pictórico. Atitude essa que, não por coincidência, se alinhava a muitos dos anseios presentes na Europa da época e especialmente na comunidade artística russa no pós-revolução.

3.4 FUTURISMO ITALIANO

Na sequência do cubismo e, de certa forma, como um reflexo do mesmo, surge o Futurismo. A partir do manifesto intitulado Manifeste du futurisme (Manifesto do futurismo) de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) no jornal de Paris *Le Figaro*, o poeta italiano estabelecia um movimento revolucionário que induzia as artes à testarem suas ideias e formas contra as novas realidades da sociedade científica e industrial (Meggs, 2005, p.317). Logo, dialogou não só com o contexto desenvolvimentista da época como também reproduziu um ideal bélico em suas manifestações, em que expressava entusiasmo pela guerra, a velocidade e a vida moderna. Segundo Marinetti, "não há beleza senão na luta." e, portanto, "nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser considerada obra-prima"³.

Essa mentalidade se expressou visualmente por meio de um levante tipográfico contra a tradição clássica e sua ordem. Meggs e Purvis (2009, p.318) relatam que a partir da publicação do periódico *Lacerba*, iniciado em janeiro de 1913 por Giovanni Papini (1881-1956), nasceram inúmeros trabalhos que buscavam desafiar a harmonia visual dos blocos de textos corridos e impor sua personalidade sobre as páginas. Como os autores dizem, três ou quatro cores de tinta e vinte tipos diferentes numa página podiam redobrar a força expressiva das palavras. Ou seja, por meio de negritos, itálicos, palavras soltas e textos que compunham formas, os artistas visavam evocar sensações que até aquele momento não eram encarregadas às palavras. Velocidade, liberdade, força, suavidade e explosividade eram alguns desses exemplos.

Como alguns poemas (Figura 11) do próprio Filippo Marinetti retratam, as composições das páginas passaram a ser muito mais dinâmicas e, de certa forma, "animadas". Utilizando a técnica de colagem de palavras e letras impressas em lâminas de impressão fotogravadas, demonstrava-se na prática o conceito futurista de que a escrita e a tipografia podiam ser usadas como formas visuais concretas e expressivas. Não à toa, o futurismo se tornou uma importante influência para outros movimentos artísticos como o dadá, o construtivismo e o De Stijl. Por meio de suas técnicas violentas e revolucionárias, os futuristas acabaram obrigando poetas e designers gráficos a repensar a própria natureza da tipografia e seu significado

³ MEGGS, 2005, p.318

(MEGGS; PURVIS, 2009, p.324). Essa descrição, por sinal, combinaria muito bem com o cenário russo em que nasceu o artista Rodchenko.

Figura 11 - Filippo Marinetti: *Montagne + Vallate + Strade x Joffre*, 1915.



Fonte: DAL VERME (2023)

4 DE RODCHENKO AO CONSTRUTIVISMO

Nascido em 23 de Novembro de 1891 na cidade de São Petersburgo, Aleksandr Mikhailovich Rodchenko iniciou sua trajetória artística em 1909 quando, após mudança de cidade pela família, entrou para Escola de Belas Artes de Kazan, como ouvinte já que não possuía o segundo grau completo. Cinco anos mais tarde recebeu o certificado de conclusão do curso e, ao mesmo tempo, conheceu quem seria sua companheira até o fim da vida, a também artista Varvara Stepanova (1894-1958) (ZERWES, 2008).

A obra de Rodchenko se destaca não apenas pela intrínseca relação entre arte e política, que permeou toda sua carreira e será abordada à frente neste trabalho, como também pela versatilidade e domínio técnico que demonstrava em seus projetos. Apesar da atuação nas artes plásticas e escultura, é especialmente no design gráfico e, mais tarde, na fotografia que se destaca e ganha notoriedade como artista.

4.1 INFLUÊNCIAS E EVOLUÇÃO DO ARTISTA

No início de sua carreira, ainda como estudante em Kazan, seus traços traziam influências daquilo que já apreciava, como gravuras japonesas, pinturas simbolistas e obras cubistas. Sua trajetória, porém, foi muito marcada por uma palestra que Rodchenko assistiu em 1914, ainda na época de seus estudos. Na dissertação de Zerwes (2008), a mesma relata que ao presenciar os artistas futuristas David Burliuk, Viktor Kamenenski e Vladimir Maiakovski (1893-1930) buscando engajar jovens aprendizes nos debates que estavam promovendo sobre a relação entre arte européia, principalmente o cubismo e a arte russa, Rodchenko saiu da palestra totalmente convertido ao Futurismo⁴. Suas pinturas e desenhos dali em diante espelham esta mudança.

Foi este o contexto artístico, que efervescia com troca de ideias e influência internacionais, que precedeu a mudança de Rodchenko para Moscou, em 1915. Contudo, naquele momento o cosmopolitismo cultural na Rússia, assim como o grupo futurista em si, haviam perdido força com o advento da Primeira Guerra

⁴ A denominação “futuristas”, que então era dada a este grupo de artistas e intelectuais, no entanto, não faz referência direta, tampouco os inclui, no movimento Futurista italiano. Com poucas idéias similares aos colegas italianos, e sem formar uma escola artística única e coesa, o futurismo russo correspondeu efetivamente a uma denominação genérica para a arte e literatura de esquerda que se desenvolveu na Rússia a partir da primeira década do século vinte (ZERWES, 2008).

Mundial. Zerwes (2008) explica que a partir de 1914 a Rússia viveu um isolamento forçado em relação ao resto do mundo, com muitos artistas russos que viviam na Europa precisando retornar ao seu país. Isso fez com que a vanguarda russa, com toda sua bagagem europeia, se desenvolvesse internamente e de forma autônoma, o que transformou Moscou e São Petersburgo em grandes centros de atividade artística. Já o grupo futurista, a partir da saída de alguns de seus membros, passa a ser liderado por Kazimir Severinovich Malevich (1879-1935), nome que era parte de uma nova geração de artistas que emergiram.

Assim como Malevich, Vladimir Tatlin (1885-1953) também era um nome importante dentro dos futuristas. Inspirado por construções cubistas de Picasso, o qual conheceu em uma de suas viagens, se dedicou a desenvolver obras em relevo e expor seus resultados em uma série de exposições. Aleksandr Rodchenko veio a conhecer ambos em 1916, em uma exposição onde foi convidado a participar, chamada “A Loja”. Conforme Zerwes (2008) relata, Rodchenko mostrou na ocasião alguns resultados de pesquisas pictóricas que vinha conduzindo, em desenhos não-objetivos utilizando-se de régua e compasso. Porém, ao entrar em contato com o trabalho de duas figuras importantes da vanguarda artística russa, assim como com Wassily Kandinsky (1866-1944) mais tarde, ficou claro como isso repercutiu em seu trabalho por muito tempo.

Tanto Malevich quanto Tatlin haviam deixado de lado a representação realista em favor de uma representação baseada em formas geométricas, porém de modos diferentes. Malevich buscou este modo de representação por meio de obras bidimensionais, enquanto que Tatlin buscou-o além do espaço pictórico (ZERWES, 2008).

O trabalho destes artistas, em um momento inicial, inspirou e serviu de referência para muitos trabalhos desenvolvidos por Rodchenko logo adiante. Não à toa, Malevich, Tatlin e Kandinsky tornaram-se referências históricas para os movimentos de vanguarda russos por meio de teorias próprias acerca da melhor direção artística para aquele projeto de sociedade. Porém, o mesmo iria extrapolar essas ideias e, como será abordado mais à frente, até mesmo discordar e rivalizar com elas.

Em 1917, Zerwes (2008) conta que as principais obras de Rodchenko foram desenhos de objetos de uso como abajures e cúpulas, enquanto que, em 1918, passou a desenvolver com mais profundidade sua pesquisa estética. A autora relata que são dessa época os primeiros projetos em série do artista, método de criação

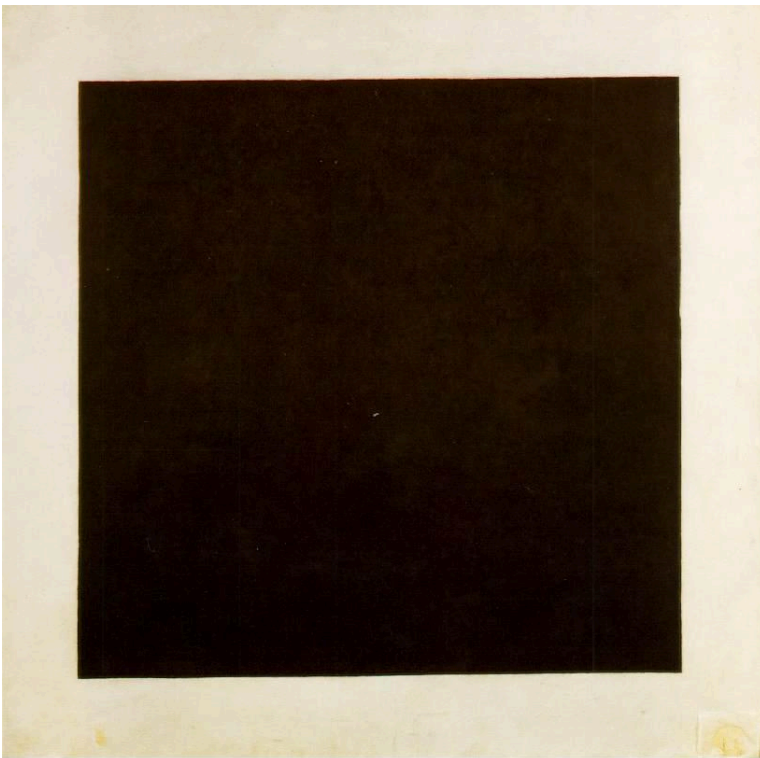
que seria visto com mais frequência no futuro, quando o mesmo passou a se dedicar à fotografia. Com destaque para *Preto sobre Preto* (Figura 12), de 1918, essa obra evidenciou que Rodchenko estava indo cada vez mais fundo na sua busca pelo elementar e pela economia do pictórico, sem que isso diminuísse a expressividade da pintura. O intuito estava em economizar não só por meio da ausência de cor, mas também com o encaixe das formas, economizando em espaço. Além disso, para Zerwes (2008), dá para perceber um claro diálogo com as obras de Malevich, que já havia inaugurado o Suprematismo, *Quadrado Negro*, de 1915, (Figura 13) e *Branco sobre Branco*, de 1918 (Figura 14), em que o mesmo propõe um novo realismo por meio de formas geométricas, o não-objetivo absoluto. Porém, Rodchenko vai além e em sua obra confere uma textura à superfície da tela, o que significava conferir relevo com uma substância material que reveste o quadro, ao mesmo tempo que faz parte do teor pictórico do mesmo. Essa característica seria muito importante para o artista e seus pares no futuro e seria nomeada como “factura” (*faktura*). Além da obra ser muito bem recebida pela crítica, ela desafiava Malevich e acirrava a competição entre artistas por negar o caráter absoluto de seus trabalhos pela inovação com a factura, visto que as obras do artista eram sobre superfície lisa e, portanto, sem textura.

Figura 12 - Aleksandr Rodchenko: da série *Preto sobre Preto*, 1918.



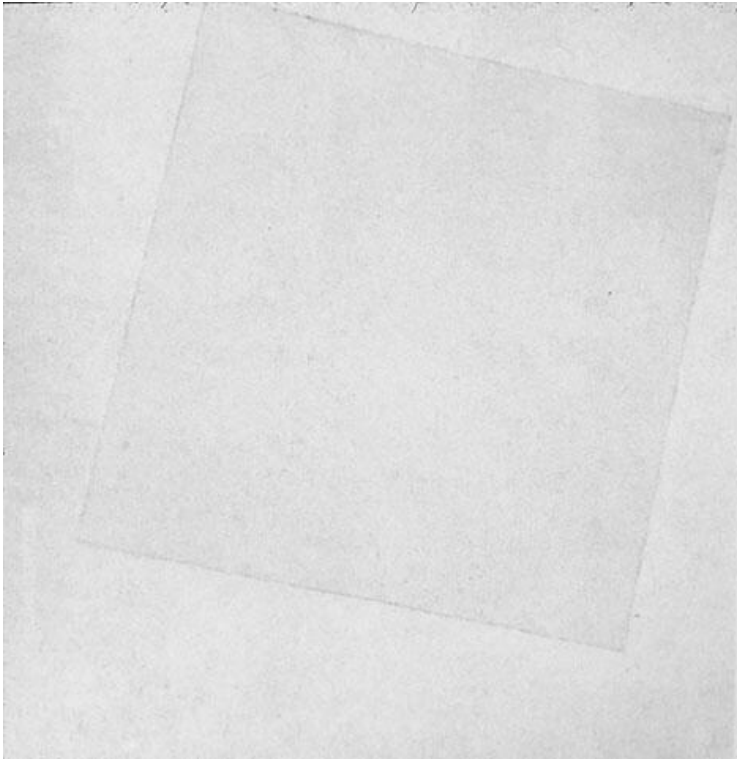
Fonte: OBELISK.

Figura 13 - Kasimir Malevich: *Quadrado Negro*, 1915.



Fonte: ARTSY.

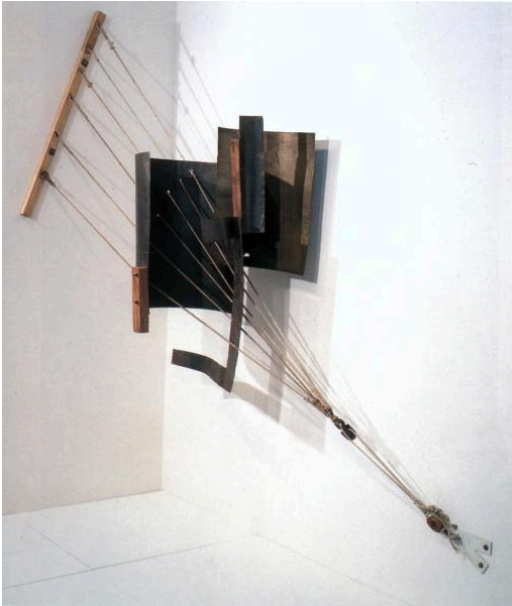
Figura 14 - Kasimir Malevich: *Branco sobre Branco*, 1918.



Fonte: REPRODUCTION GALLERY.

Zerwes (2008) também vai explicar que em 1918, tendo se afastado ideologicamente de Malevich, Rodchenko também discordaria de Tatlin quando produz suas primeiras “construções espaciais”. Apesar de dialogar diretamente com os relevos e contra-relevos de Tatlin (Figura 15) — e com aquela que seria, mais tarde, a principal obra do artista, o *Monumento à Terceira Internacional* (Figura 16) —, Rodchenko se antecipa ao destacar a obra arte da parede e assim, conferir a possibilidade do objeto ser visto por todos os lados. Isso é importante porque na busca pela materialidade da tela, e nesse caso sua consequente tridimensionalidade, o artista consegue, por meio da factura, tirar a obra do confinamento da parede.

Figura 15 - Vladimir Tatlin: *Contra-relevo de canto*, 1914.



Fonte: THE VIRTUAL RUSSIAN MUSEUM.

Figura 16 - Vladimir Tatlin: *Monumento à Terceira Internacional*, 1920.



Fonte: BRITANNICA (2023).

Há um importante significado político na busca de Rodchenko pela presença do material, do concreto, que afastasse mais da ideia de arte e se aproximasse de

uma construção da engenharia. Para os artistas, a opção pela factura é cheia de significados pois, ao se preocupar com o material que engendra a obra e lhe confere sentido, indica suas preocupações com as reações do público — especialmente o público de massa — para com a arte. Não apenas isso, mas para o crítico Benjamin Buchloh (*in* ZERWES, 2008) a ênfase na factura tinha forte ligação com o processo de industrialização e a tentativa de retomada da produção estagnada — explicada adiante neste capítulo —, denunciando novamente a ligação que os artistas procuravam manter entre sua produção e a transformação da sociedade, ou seja, a tarefa social que a arte impõe.

Para Rodchenko, a arte engendrada por aparato ou técnica se assemelhava ao de um país socialista, engendrado por seus aparatos e técnicas industriais. Ou seja, a tecnologia tinha um papel fundamental no âmbito da arte. Ao mesmo tempo que mediar a mão do artista, livrando a obra de uma expressividade orgânica, ela deveria, também, permitir que a arte trabalhasse em nome da produção industrial (ZERWES, 2008). Não por coincidência, essa noção de tecnologia faria parte da agenda construtivista e levaria Rodchenko a trabalhar com fotomontagem e, mais tarde, com fotografia.

De modo tanto experimental quanto combativo, o objetivo de Rodchenko era abalar não só a noção de obra de arte, mas também o próprio papel do artista, que, destituído pelos construtivistas do lugar privilegiado de gênio dotado de arrebatadoras inspirações, deveria agora ocupar seu lugar na construção do novo mundo e do novo homem socialistas, porém de uma forma artística, criativa e inovadora. As sucessivas experimentações com as formas e materiais mostra que a arte estava, portanto, sendo compreendida por Rodchenko e seus colegas como fruto de um movimento dialético e necessário em direção a um fim: o estabelecimento da verdadeira arte revolucionária, que melhor expressaria as conquistas políticas e sociais do regime soviético e assim teria uma ação de aperfeiçoamento em seus espectadores. (ZERWES, 2008)

Como dá a entender a citação acima e Zerwes (2008) detalha, Rodchenko desenvolveu a sua arte a partir de 1918 como um soldado no fronte, mas também como um cientista num laboratório. Procurou afastar-se cada vez mais do que entendia como arte tradicional por meio das noções de construção e de factura. Em virtude disso, chamou atenção quando na exposição *5x5=25*, realizada em Moscou em 1921, declarou o fim da pintura de cavalete com sua obra final, e mais famosa, nesse formato: o tríptico de telas *Puro azul*, *Puro vermelho* e *Puro amarelo* (Figura 17). As três telas estavam cobertas uniformemente, cada uma com uma das cores primárias, e, como considerava o artista, esse foi o limite da desconstrução pictórica.

Na concepção dele, levava assim às últimas consequências as investigações iniciadas nos primeiros contatos com Malevich e Tatlin, a experimentação de análise e desnudamento pictórico que havia conduzido nestes anos. Portanto, declarava assim, a sentença de morte desse meio. Chama atenção sobretudo e Zerwes (2008) também relata como, de modo tanto experimental quanto combativo, o objetivo de Rodchenko era abalar não apenas a noção de arte, mas também o próprio papel do artista. Destituído do lugar privilegiado de gênio dotado de inspirações e talentos, deveria agora ocupar seu lugar na construção do novo mundo e do novo homem socialista, porém de uma forma artística, criativa e inovadora.

Figura 17 - Aleksandr Rodchenko: *Puro Azul, Puro Vermelho e Puro Amarelo*, 1921.



Fonte: DAVID SANTOS ARCHIVE (2007).

4.2 CONTEXTO HISTÓRICO ARTÍSTICO RUSSO

Dando um passo atrás, é imprescindível ressaltar o contexto que moldou a carreira de Rodchenko adiante e transformou o modo de vida na Rússia, o das revoluções de 1917. Como abordado no capítulo sobre o que precede o construtivismo, a primeira delas, a revolução burguesa, aconteceu em fevereiro daquele ano e marcou a derrubada do Czarismo, enquanto a segunda, a revolução bolchevique de outubro, instaurou definitivamente o socialismo como modo de produção no país. Para o campo da arte, o período que compreende as duas revoluções foi de intensas disputas e debates.

Inicialmente o objetivo central, segundo Humberto Gassner (in Zerwes, 2008), era assegurar uma autonomia do campo artístico frente ao poder político. Mas essa ideia foi se diluindo conforme rachas entre artistas de direita e esquerda iam

acontecendo dentro do próprio campo. Isso porque o primeiro grupo prezava por uma estética realista e de preservação de seu antigo status como pilares da cultura russa, enquanto o segundo almejava uma estética revolucionária que justamente romperia com a antiga. Bem como, uma importante diferença entre os grupos é que a direita prezava pela total separação entre os campos da arte e da política, enquanto a esquerda promovia o exato oposto, defendendo a ideia de um comprometimento social e engajamento político da arte. Os futuristas, no campo teórico da esquerda, foram quem mais se envolveram na ruptura com a estética anterior. Em outubro, quando os bolcheviques assumiram definitivamente o poder político, a ala mais à direita se afastou do novo governo e, apesar de políticas preservacionistas que tinham o intuito de trazer esses artistas para a unidade, como a criação do Museu e Fundo de Aquisição — que em 1918 contratou o próprio Rodchenko como diretor de aquisições —, esta cisão entre esquerda e direita se manteria por anos à frente.

4.2.1 O INKhUK, os debates e os diferentes grupos de trabalho

Lênin, em seus primeiros meses, criou instituições para englobar os grupos artísticos, tornando ainda mais reticentes aqueles que temiam um controle estatal sobre a arte (ZERWES, 2008). Quase de imediato funda o Narcrompos (Comissariado do Povo para Ilustração) que seria responsável por gerenciar a Izo (Seção de Artes Visuais) e, especialmente, o INKhUK (Instituto de Cultura Artística). Essa última seria importante porque, como Kaier (2005, p.7) elucida, foi onde aconteceu vigorosos debates acerca de qual seria a forma apropriada do objeto artístico pós-revolucionário. Afinal, apesar do objeto industrial utilitário emergir como o modelo dominante dentro do Instituto, sua configuração como peça artística geraria diferentes interpretações pelos artistas dos movimentos de vanguarda. Não à toa, o “objeto socialista” construtivista analisado neste estudo é apenas uma dessas concepções, entre várias outras.

O INKhUK foi organizado em Moscou em março de 1920 pelo pintor Wassily Kandinsky. Consistia em pintores, escultores, arquitetos, poetas e compositores, bem como críticos e historiadores da arte, que participaram ou foram herdeiros, de movimentos de vanguarda pré-revolucionários, como o amplamente definido Futurismo, o Suprematismo de Kazimir Malevich, a escultural "cultura dos materiais" inventada por Vladimir Tatlin e a própria forma espiritual de abstração pictórica de Kandinsky. O INKhUK era uma instituição sem precedentes: um instituto de arte patrocinado pelo Estado que foi criado com o único propósito de realizar pesquisas sobre os próprios

blocos de construção da produção artística, ou, em outras palavras, sobre o próprio modernismo artístico, na sua definição mais padronizada. A missão do INKhUK era estabelecer "os critérios objetivos de valor artístico, na medida em que este seja definido como um valor profissional" (KAIER, 2005, p.7).

Conforme o tempo passou o poder dos bolcheviques se consolidou e, tanto Rodchenko como outros artistas da ala mais à esquerda abraçaram a nova causa. Zerwes (2008) reforça que de 1917 a 1921 os artistas da vanguarda russa — também entendidos como "Produtivistas" — viveram um período de intensa criação e debates, sendo que a variedade de interpretações da arte utilitária industrial entre figuras dos movimentos de vanguarda iria produzir rachas e, a partir disso, novos grupos de trabalho originados da INKhUK. Por meio de Kaier (2005, p.9) é possível saber que muitos artistas não concordavam com a abordagem "subjetiva" de Kandinsky para a arte e, inspirados pelo materialismo anti subjetivo das construções esculturais de Tatlin, buscaram desenvolver um método mais "objetivo". Fato esse que originou o Grupo de Trabalho para Análises Objetivas, com artistas em torno de Rodchenko — na época Tatlin morava em Petrogrado — voltados a analisar diferentes métodos de composição e construção da arte. Zerwes (2008) complementa que foi nesse grupo inclusive que a palavra "construção" começa a ser fortemente debatida como uma substituição à "composição". A primeira era considerada um termo mais técnico, ligado à produção industrial, noções utilitárias e à própria engenharia, enquanto a segunda era entendida como um termo artístico designado para descrever o processo de organizar os elementos dentro do espaço visual. Nesse cenário, "composição" passou a ser entendida por seus opositores como uma expressão burguesa por carregar certo teor formalista e preocupações puramente estéticas.

Rodchenko deixa sua posição bastante clara neste cenário, onde para ele o único objetivo apropriado para a arte é a utilidade (KAIER, 2005, p.8). Segundo o mesmo, não deve haver distinção entre arte e engenharia e, conforme suas palavras, "composição é apenas uma seleção de bom gosto, não um objetivo"⁵. Isso intensifica o debate entre os membros do grupo e, em 1921, gera uma ruptura entre aqueles que advogavam que uma abordagem construtivista não significava necessariamente a rejeição da pintura ou escultura e aqueles que entendiam que uma verdadeira construção poderia existir apenas em coisas utilitárias. Assim,

⁵ KAIER (2005, p.8). Tradução do autor.

Rodchenko, Stepanova e Aleksei Gan — um teórico e organizador de ações revolucionárias de massa — formam o Grupo de Trabalho de Construtivistas. Foi durante esse período que vigorou a chamada “fase de laboratório” para os artistas do novo grupo, onde a arte tradicional seria deixada de lado em detrimento da experimentação com materiais e formas e “obra de arte” passou a ser substituída por “construção”. Zerwes (2008) também adiciona que naquele contexto a palavra “construção”, originada da arquitetura e construção civil — *konstruktsiya* e *konstruirovanie* —, também carregava uma forte conotação política em virtude do uso que Lênin dava em seus discursos. O mesmo promovia a “construção do socialismo” por meio do legado do capitalismo, ou seja, se utilizando da ciência, tecnologia e cultura legadas do antigo modo de produção como substrato material da nova sociedade. Assim, no programa do Grupo de Trabalho de Construtivistas havia referência ao papel exercido na edificação de uma cultura socialista.

As criações artísticas, que neste momento eram desenvolvidas com relativa liberdade, iam se somando e se sobrepondo. Cada artista, a seu modo, procurava uma forma de contribuir para a construção do que seria um novo mundo por meio da arte, bem como uma forma de torná-la necessária e coerente neste novo cenário. Assim como para toda a vanguarda, para Rodchenko foi um momento muito produtivo. Percebe-se na sua produção destes anos um diálogo estreito com Malevich, Tatlin e Kandinski, e a tentativa de distingui-la da produção destes outros membros ilustres da vanguarda (ZERWES, 2008).

4.2.2 O enfraquecimento das vanguardas com a NEP

Kaier (2005, p.2) chama atenção para o fato de que, apesar de muitos imaginarem que a atividade construtivista ocorreu num contexto de revoltas e coletivismo radical, seus principais anos coincidiram com o período semi-capitalista e de relativa paz sob a política conhecida como Nova Política Econômica, ou NEP (1921-1928). O período é de intensas transformações para a sociedade soviética e, como uma forma de elevar a riqueza material de um país recém destruído por duas guerras e conquistar o apoio de uma parcela maior da população, o governo bolchevique implementou medidas que permitiram trocas comerciais e manufaturas privadas. Então, apesar de manter sob controle estatal grandes fábricas e indústrias de larga escala, a ideia era ter um pequeno setor privado atuando como suporte nesse início de transição para o socialismo.

Para compreender como isso impactou severamente os artistas dos movimentos de vanguarda é importante pontuar que, com a vitória na revolução de 1917, a retórica inicial produtivista vislumbrava um futuro onde "artistas-engenheiros" participavam de uma indústria tecnológica e avançada para produzir ambientes coletivos em larga escala. Porém, como Kaier (2005, p.17) pontua, a realidade industrial soviética estava dramaticamente atrasada, com tecnologias datadas e com grande parte de sua infraestrutura destruída pelos conflitos. Ao final da revolução, todas as grandes indústrias foram nacionalizadas, o comércio privado foi banido e a produção de grãos dos camponeses foi tomada como forma de sustentar o Exército Vermelho e a população urbana durante a Guerra Civil. Essas e outras políticas econômicas ficaram conhecidas como parte do período do Comunismo de Guerra (1918-1921). Tais medidas foram muito eficazes para lutar e defender o projeto da intervenção estrangeira durante a Guerra Civil, mas ao final de 1920 o povo russo vivia em situação crítica, com uma economia colapsada e pessoas morrendo de fome e doenças. Além de muita gente abandonando centros urbanos como Moscou e Petrogrado em busca de alimento no interior, camponeses insatisfeitos com sua produção sendo recolhida pelo governo começaram a se revoltar.

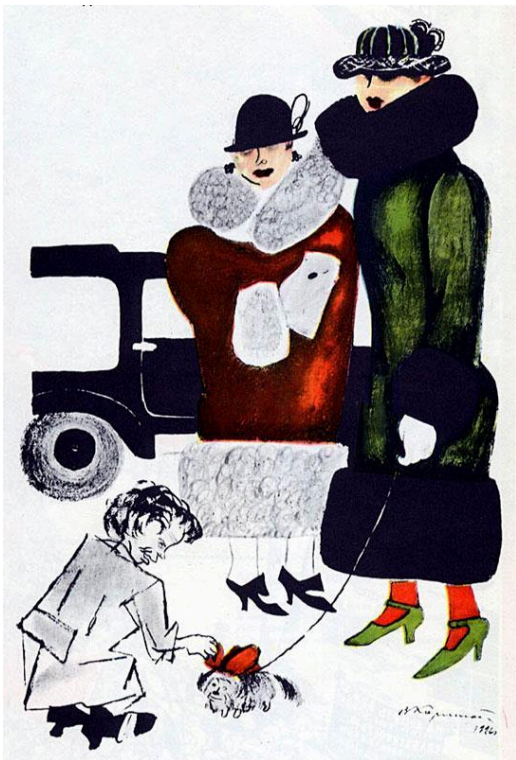
Tanto por razões ideológicas quanto práticas, era necessário reconstruir e expandir a base industrial do país, fortalecendo o proletariado industrial — a classe social mais avançada segundo a teoria Marxista — e se afastando do modelo camponês de produção (KAIER, 2005, p.17). A União Soviética, contudo, possuía grande parte de sua população situada no campo e à época Lênin entendeu que era necessário satisfazer o campesinato economicamente, assim permitindo o livre comércio. Para ele seria impossível preservar o poder do proletariado sem essas medidas e o mesmo, sem cair em romantismos do Comunismo de Guerra, agiu de forma pragmática com o objetivo de estruturar o projeto comunista para o futuro adiante. Mesmo em meio ao caos material, muitos membros do governo bolchevique e, especialmente, artistas da INKhUK acreditavam que as políticas do Comunismo de Guerra eram o caminho certo em direção à uma sociedade comunista. Foi deles que partiu muito das críticas à NEP, onde havia um grande temor de que o país seria dragado novamente para o modelo capitalista.

O resultado das medidas começou a aparecer rapidamente e Kaier (2005, p.19) relata que era visível nas ruas. Os chamados "Nepmanianos"⁶ —

⁶ ZERWES (2008)

especuladores, financistas, comerciantes, fabricantes, intermediários e agentes que, de repente, podiam atuar legalmente — começaram a ter grandes lucros apesar dos grandes impostos estatais e, ainda mais importante, começaram a gastar suas riquezas temendo um futuro incerto sob o governo bolchevique. A ostentação pública era explícita e a desigualdade voltou a ser gritante. A recém formada pequena burguesia era um choque para uma sociedade que, após anos de austeridade, havia se acostumado com relações de camaradagem e a não distinção entre classes. Não apenas os luxuosos alimentos, perfumes, casacos de pele e jóias, mas na própria fala termos como "camarada" foram sendo substituídos por "senhor" ou "madame" na boca de garçons, motoristas e ajudantes. Na pintura de Vladimir Kozlinsky "Simpatia" (Figura 18), de 1926, é possível observar claramente essa relação entre a extrema pobreza de grande parte da população e a ostensividade de alguns. Na legenda da obra a mulher exclama "Garota! Não toque no cão, por favor! Ele pode pegar alguma doença de você!".

Figura 18 - Vladimir Kozlinskii: *Simpatia*, 1926.



Fonte: VILELLA (2014).

Entre os artistas foi um período complexo em que o paradoxo da NEP faria com que os movimentos de vanguarda já não tivessem o mesmo vigor (ZERWES,

2008). Segundo Kaier (2005, p.18), o paradoxo era o governo recuando dramaticamente das práticas comunistas mais radicais no intuito de criar uma forte base econômica para o futuro estado comunista industrial. Ainda conforme a autora, isso criou dois grupos dentro deste contexto. Aqueles que passariam a mediar com o mercado e seus patrocinadores, retornando aos modelos de arte tradicionais calcados na tradição da pintura realista que eram de agrado dos Nepmanianos e aqueles que Tretyakov começaria descrevendo com a frase "A revolução continua". Nesse segundo grupo permaneceram Rodchenko e grande parte dos artistas dos movimentos de vanguarda, que trabalhariam em direção aos ideais comunistas da revolução. Apesar do governo favorecer um estilo de pintura figurativo revolucionário — chamado por Zerwes (2008) de Realismo Socialista — como sua estética oficial, os subsídios estatais para as artes se mantiveram relativamente democráticos. Porém, com o advento da política de autofinanciamento da NEP, os negócios tinham a expectativa de operar a partir de si mesmos e, com contratantes tendo pouco interesse em formas experimentais de arte e "artistas-engenheiros", estes foram perdendo espaço no cenário artístico da época.

Zerwes (2008) explica ainda que, com a morte de Lênin em 1924, os artistas não gozaram mais da mesma liberdade criativa e muito das obras vanguardistas foram consideradas pejorativamente formalistas e, portanto, burguesas. Em seu estudo, Kaier (2005, p.24) levanta como pesquisadores do Construtivismo tendem a enfatizar diferentes razões históricas e relacionadas à NEP para o movimento ter falhado em alcançar sua promessa. Porém, a autora também levantaria um ponto de vista contrário a essa noção de "falha" como reflexão à própria experiência da NEP com os movimentos de vanguarda.

Mas e se entendêssemos a NEP não como uma derrota total dos ideais revolucionários e dos objectivos produtivistas que a acompanham, mas como uma circunstância que forçou esses ideais e objetivos a seguirem um caminho diferente, mas talvez ainda produtivo, em direção ao socialismo? A prova de fogo do comunismo de guerra, que tentou industrializar e coletivizar a Rússia num gesto ousado, resultou, em vez disso, na desmodernização precipitada do país. A NEP trouxe de volta a diferença de classe visível, mas também trouxe de volta a infraestrutura da modernidade que foi dizimada durante a guerra civil. As políticas da NEP reconheceram que os sistemas de consumo funcionais eram as contrapartidas necessárias aos sistemas modernos de produção, e que um caminho para o socialismo que levasse o consumo em conta tinha mais probabilidades de ter sucesso nas condições que os bolcheviques enfrentaram em 1921 (KAIER, 2005, p.7).⁷

⁷ Tradução do autor.

4.3 O CONSTRUTIVISMO COMO MOVIMENTO ARTÍSTICO

Kaier (2005, p.4) inicia seu livro sobre o movimento construtivista falando sobre como o objeto socialista desenvolvido no início dos anos 1920 foi, por necessidade, transicional. Afinal, ele buscava antecipar uma futura sociedade socialista que ainda não existia e que, pela maneira como a NEP funcionou, explicada anteriormente, seria inclusive postergada. Para a autora, entender os objetos construtivistas como transicionais ajuda a explicar sua estética um tanto peculiar se comparada com as obras produzidas anteriormente pelos próprios artistas do movimento. O intuito era participar plenamente do projeto político bolchevique, aproximando a arte da vida comum e eliminando o aspecto autônomo e desgarrado da mesma.

Liderados por Tatlin e Rodchenko, muitos artistas à época renunciaram à “arte pela arte” para se dedicar ao design industrial, comunicações visuais e artes aplicadas a serviço da nova sociedade comunista (MEGGS; PURVIS, 2009, p.374). Para eles, desenvolver objetos como móveis, utensílios, tecidos, vestimentas e a própria publicidade era uma forma de diminuir a distância para a cultura de massas e criar nela uma consciência socialista sobre a relação humana com bens de consumo. A ênfase não estava na eliminação de objetos materiais, mas sim em afastar a relação possessiva com eles. Essa crença construtivista de desenvolver apenas o que faria sentido prático iria longe o suficiente para fazer com que seus artistas tentassem de fato entrar em linhas de produção industriais com seus itens.

4.3.1 A transformação artística de Tatlin

Tatlin, que apesar de nunca ter se declarado construtivista, é considerado um dos “pais dos construtivismo”, foi um dos principais exemplos de quem “descendeu” da criação artística visual para a construção de objetos utilitários. Sua produção também foi uma forma de desafiar a cultura consumista que em parte retornou com a NEP. Kaier (2005, p.44) mostra como ele deixou claro sua ênfase artística nas “coisas simples que nos cercam” na fotomontagem presente no artigo “*New Everyday Life*” (Figura 19).

Figura 19 - Vladimir Tatlin: fotomontagem veiculada no artigo "New Everyday Life", 1924-1925



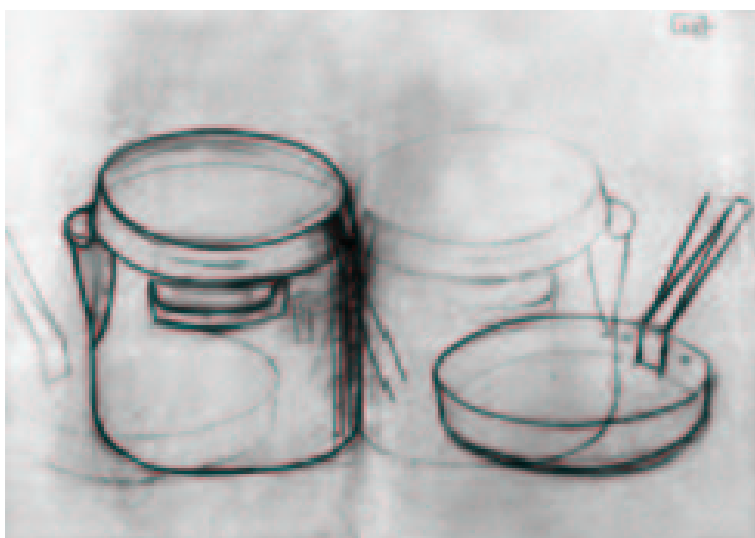
Fonte: KAIER (2005, p.45).

A seção inferior da fotomontagem incorpora uma fotografia adicional de Tatlin modelando seu design para um terno esportivo masculino, colada acima e obscurecendo parcialmente duas imagens horizontais de cavalheiros vestindo ternos da moda - a superior distintamente antiquada, a inferior mais contemporânea - corte fora das revistas. O forte contraste entre as imagens de Tatlin e dos cavalheiros é amplificado pelos textos rabiscados pelo próprio Tatlin. À direita, as linhas manuscritas conectadas à sua foto com uma seta enfática em linha reta afirmam a veemente praticidade baseada na necessidade de seu traje esportivo: "Esta roupa é feita com a vantagem de ser quente, não restringir os movimentos, ser higiênica e durar mais." Uma seta curva rabiscada conecta o texto reprovador à esquerda aos cavalheiros elegantes: "Estas roupas restringem os movimentos, são anti-higiênicas e eles as usam apenas porque as consideram bonitas." Os homens equivocados que cobiçam as roupas apenas pela sua beleza representam o antigo modo de vida capitalista, agora ressurgente no período da NEP. A técnica de recortar e colar da fotomontagem afirma que a "cultura material" de Tatlin irá literalmente eclipsar estes homens e os seus desejos estéticos de consumo, substituindo-os por consumidores que querem apenas coisas simples e sem adornos que satisfaçam as necessidades humanas (KAIER, 2005, p.44).

A opção de Tatlin chama a atenção de Kaier (2005, p.46) ao passo que o mesmo, em seu materialismo literal, escolhe negar todas as qualidades visuais em favor da qualidade dos materiais e suas utilidades primárias, como conforto e higiene. Ao endereçar apenas as necessidades do consumidor e não seus desejos, o artista constrói objetos socialistas no sentido de que eles se ligavam afetivamente na vida diária, demonstrando relações de camaradagem entre si por meio de sua funcionalidade e derrotando a cultura de commodities do capitalismo.

Para muitos críticos à época, contudo, era considerado um declínio e até mesmo um desperdício para um grande artista como Tatlin seguir esse caminho. Não apenas isso, mas o crítico Konstantin Miklashevskii (*in* Kaier, 2005, p.80) apresenta a questão maior que é a dos artistas produtivistas que, de forma paradoxalmente arrogante, acreditavam ser capaz de repentinamente desenvolver objetos industriais. Ou seja, presumiam ter a competência necessária para entrar em linhas de produção de alta complexidade, assim como designers, engenheiros e demais profissionais com experiência em suas áreas. O contra argumento produtivista era, contudo, que apesar das fabricantes terem anos de prática em seu campo, elas não tinham a inventividade artística dos movimentos de vanguarda. Além disso, suas motivações eram exclusivamente financeiras, não estavam em melhorar a vida diária do trabalhador.

Figura 20 - Vladimir Tatlin: design para pote de metal multiuso, 1923.



Fonte: KAIER (2005, p.82).

Ficaria evidente, porém, que a criação de itens utilitários do dia-a-dia (Figura 20) não aproveitava o potencial de uma figura como Tatlin, assim como se comparavam no máximo com as de um alfaiate, funileiro ou artesão comum. Kaier (2005, p.85) relata que seria apenas mais tarde, com a fotomontagem, que o mesmo conseguiria trazer de volta seu "olhar" para novas obras. A autora valoriza a invenção consciente de um objeto material ativo através do qual o moderno princípio da "verdade aos materiais" — a vontade do meio ou do próprio material determinando a forma artística — assume uma agência social. Porém, o mesmo se mostrou "pobre" para o que Tatlin poderia apresentar visualmente em seu trabalho.

4.3.2 Popova, Stepanova e o desenvolvimento gráfico para tecidos

Liubov Popova (1889-1924) e Varvara Stepanova foram construtivistas impetuosas conhecidas como as únicas que viram seus designs para itens utilitários do dia-a-dia alcançarem a produção e a distribuição em massa. Ao contrário de Tatlin, as duas trabalharam em uma fábrica, a First State Cotton-Printing Factory, como designers têxteis entre 1923 e 1924 e realizaram o projeto construtivista de entrar na produção industrial coletiva. Além disso, diferente dele, não ignoraram o desejo subjetivo de pessoas vestirem roupas "bonitas" e se comprometeram em resolver, profunda e sistematicamente, o "mistério" do desejo do consumidor na modernidade (KAIER, 2005, p.91).

Figuras centrais do Construtivismo e comprometidas com as crenças produtivistas, as duas renunciaram à pintura e ao artesanato e aderiram aos objetivos científicos e técnicos do movimento: a oportunidade de desenvolver habilidades de desenho mecânico, de participar do laboratório de pesquisa e das decisões de produção de uma fábrica e de ver seu trabalho alcançar as linhas de produção para as massas (KAIER, 2005, p.90). Os designs têxteis e fashions de Popova e Stepanova, contudo, se diferenciam de um mero utilitarismo pela forma que incorporaram o desejo construtivista de construir uma nova maneira de consumo no socialismo.

O interesse do Construtivismo pela técnica e pela sistemática da produção era explicado por mais um de seus ideais, a transparência. Conforme Kaier (2005, p.90) explica, para o movimento, um objeto "transparente" era capaz de demonstrar sua utilidade, conectando sua forma física ao seu propósito, ao deixar claro como é feito.

Não à toa, ao entrarem na fábrica pela primeira vez, as artistas escreveram um memorando à mão com três demandas: participação nas sessões de produção com direito a votar nas decisões; participar do laboratório de química para observar os processos de coloração; a produção de designs para tecidos estampados em blocos de acordo com suas solicitações e propostas. Os escritos construtivistas da época foram dominados pela retórica da transparência, contribuindo para que sua definição como movimento de vanguarda fosse associada ao desejo moderno por racionalidade. No caso das duas artistas aqui tratadas, a transparência e a racionalidade do Construtivismo não as impediu de tentar endereçar o problema nada racional e transparente da vontade por mercadorias presente na sociedade da época.

Para Kaier (2005, p.92), Popova e Stepanova desenvolveram um trabalho que pode ser entendido como pilar da versão mais produtiva do objeto construtivista em uma sociedade socialista. A título de comparação, na mesma época, Tatlin desenhava fogões, potes e panelas para cozinhas proletárias e Rodchenko produzia o elemento que será analisado adiante neste estudo, os cartazes publicitários.

O projeto de Popova e Stepanova, como o exemplo mais bem-sucedido da teoria construtivista, tem papel central e de vanguarda na história do objeto construtivista. Seus designs ambos deveriam e desviavam das formas tradicionalmente femininas de prática artística. Eles demonstram que o próprio Construtivismo, como teoria e prática, pode ser entendido como uma vanguarda que perturba algumas das hierarquias de gênero da arte modernista (KAIER, 2005, p.92).⁸

Esteticamente falando, apesar das duas artistas chegarem naquele espaço a partir de contextos bem diferentes, as duas concordaram seus objetivos deveriam ser erradicar o "alto valor artístico" colocado no desenho a mão livre e eliminar o "design naturalista" — à época tinham em mente os tradicionais padrões florais russos — em favor de, exclusivamente, formas geométricas (KAIER, 2005, p.100). Assim, com todo o plano de fundo visual, teórico, ideológico e econômico que carregavam, as duas concluíram que deveriam produzir designs geométricos com efeitos vibrantes consistentes e que remetiam a efeitos de ilusão de ótica, ao contrário de formas puramente geométricas. Essa escolha, exemplificada em um dos padrões criados por Stepanova (Figura 21), propunha uma dinamicidade visual juntamente com uma qualidade ótica que, ao incorporar cores vibrantes em seu

⁸ Tradução do autor.

processo, respondia às limitações impostas pela técnica de impressão das fábricas na época, assim como carregava fortes ideais construtivistas.

Figura 21 - Varvara Stepanova: design de tecido, 1923.



Fonte: THE CHARNEL HOUSE.

O trabalho de Popova e Stepanova se destaca dentro do cenário construtivista também pelo fato de operar sob o período da NEP com sucesso. Kaier (2005, p.106) relata que as duas estavam totalmente cientes de que seu trabalho deveria responder ao mercado ao ponto de, inclusive, incluir outras duas demandas no memorando feito ao entrar para a fábrica: ter contato com alfaiates, ateliês e revistas; trabalhar na promoção dos produtos da fábrica na imprensa, anúncios, revistas e até mesmo em artes de janelas. Para a autora isso marca mais uma vez a diferença para Tatlin, que escolheu ignorar as práticas do mercado sob a NEP, enquanto as duas entendiam seu trabalho com tecidos como algo inseparável das questões maiores do mercado de roupas onde, nesse caso, significava especificamente trabalhar com o conceito de "estilo".

Conforme Arvatov (*in* Kaier, 2005, p.108) explica, esse ponto é ainda mais relevante porque nesse período, carregando o fardo de duas guerras violentas, a indústria soviética buscava atender um desejo consumista por status novamente. Porém, quando departamentos de design existiam nas fábricas, eram compostos por

profissionais antiquados ou artistas gráficos acadêmicos que tendiam a simplesmente replicar padrões existentes de dez ou vinte anos atrás. Não apenas isso, mas com os bloqueios econômicos sofridos pela União Soviética com o restante da Europa após o fim da Guerra Civil, importações de novas padronagens a partir de centros estéticos como Paris ficaram inviabilizadas. Assim, apesar de não ser o primeiro objetivo das premissas construtivistas de funcionalidade e transparência, atender as demandas por estilo, assim aumentando seu valor de mercado, foi algo necessário para que Popova e Stepanova continuassem sua obra. Para Arvatov, o trabalho das duas na First State Cotton-Printing Factory satisfaz, tão longe quanto o contexto da época permitiu, a visão de como o socialismo podia transformar as mercadorias capitalistas passivas em objetos socialistas ativos.

4.3.3 A transição artística de Rodchenko e os negócios com Maiakovski

As convicções políticas e artísticas de Rodchenko no começo da década de 1920 — abordadas na conclusão do capítulo 4.1 — seriam fundamentais para sua transição da pintura para a recém popularizada fotomontagem e, mais tarde, para cartazes publicitários. Zerwes (2008) explica que por meio da fotomontagem o artista pôde voltar a trabalhar com a representação sem, no entanto, se utilizar da pintura tradicional, que considerava burguês. Além disso, com uma pressão estatal por uma arte mais realista — Lênin destaca o potencial do cinema e da fotografia à época — e com o restabelecimento do contato com a arte europeia, a partir do apaziguamento dos conflitos da guerra, a fotomontagem foi amplamente adotada por artistas russos.

Sendo também abraçada pelos artistas alemães, especialmente os dadaístas, ambos os grupos — construtivistas e dadaístas — compartilhavam em suas ideologias a noção de se entender muito mais como engenheiros do que como artistas. Logo, a fotomontagem carregava a forte presença da ideia de construção, unindo partes de imagens que já existiam e que foram produzidas com outras finalidades, e que, portanto, negavam o conceito tradicional de obra de arte. Não apenas isso, mas também destituía o artista do papel de agente criador, de inspirado imitador da natureza, para ocupar o lugar de um técnico, apto a lidar com maquinário tecnológico da modernidade (ZERWES, 2008).

Zerwes (2008) também conta que o desenvolvimento da fotomontagem tem estreita ligação com o desenvolvimento dos veículos impressos de comunicação de

massas, especialmente jornais e revistas ilustradas, pois muitos artistas utilizavam figuras recortadas desses meios como matéria-prima. No caso de Rodchenko especificamente, o mesmo contava com a ajuda de Abram Sterenberg, a quem encomendava as fotografias específicas que necessitava para as montagens, uma vez que o próprio ainda não fotografava.

Um dos seus primeiros e principais trabalhos no meio foi a elaboração de oito fotomontagens que ilustraram o poema “Sobre isso” (Figura 22), do também construtivista Vladimir Maiakovski. Kaier (2005, p.146) explica que o texto trata de uma separação de dois meses imposta por Lili Brik à Maiakovski que, em seu desespero por perdê-la, escreve o que a autora entende ser tanto um poema de amor direcionado a ela, quanto uma poética acusação da continuação das antigas formas da vida cotidiana pós-revolução. Ou seja, o poema expõe como as relações possessivas capitalistas — nesse caso, o amor possessivo — ainda estavam presentes na sociedade e, para um construtivista ferrenho, essa era uma forte contradição entre seu lado pessoal e sentimental com seu lado político e ideológico. A própria presença de inúmeras fotos de Maiakovski dentro das fotomontagens expõe sua divisão como um revolucionário e como um apaixonado. Além disso, a imagem de Lili em plano fechado que Rodchenko utilizou na famosa capa do livro deixa claro o “isso” desse amor. Exemplificando, assim, o problema temporal da transição para o socialismo e um novo, mas também desconhecido, cotidiano. Logo, é interessante como a estrutura temporal complexa do poema rejeita qualquer caminho linear na trajetória do antigo modo de vida para o novo, servindo inclusive de exemplo para a estrutura dialética temporal que Walter Benjamin (*in* Kaier, 2005, p.146) sugere, em que o passado e o presente se confrontam para iluminar o futuro.

Figura 22 - Aleksandr Rodchenko: coleção de fotomontagens que ilustraram o livro *Sobre Isso*, 1923.



Fonte: ARTNET.

Artisticamente, é um trabalho relevante para Rodchenko ao passo que estabelece as motivações políticas dos trabalhos que viriam a seguir, ao mesmo tempo que dá continuidade à estética objetiva, geométrica e organizada do construtivismo. O crítico Benjamin Buchloh (*in* Kaier, 2005, p.154) interpretou o exuberante retorno do artista às imagens figurativas da fotomontagem como um sinal de alívio, após anos de, quase exclusivamente, dedicação à produção abstrata. Isso porque esse meio carrega um poder de contar histórias que não existia, ou havia sido severamente reduzido, nos designs lineares e geométricos que Rodchenko trabalhava à época. Porém, para além de um rebeldismo antimodernista, o artista aproveitou a figuração fotográfica ao máximo como forma também de ampliar o projeto construtivista de organização e sistematização. As composições formais de suas montagens se tornaram o mecanismo narrativo em si mesmas, organizando as emoções do antigo e privado modo de vida em histórias legíveis.

Legibilidade essa necessária como um passo em direção a um futuro socialista de objetos e emoções coletivas.

As fotomontagens representam o reconhecimento de Mayakovsky dos aspectos “trogloditas” de si mesmo que surgem do passado e não podem ser eliminados sob o comando da revolução; o elemento organizacional que assegura o significado pictórico destas justaposições dos “eus” de Maiakovski é a engenharia construtivista. As fotomontagens de “Sobre Isto” funcionam, portanto, como uma contrapartida inesperada aos trabalhos abstratos e orientados pela engenharia do início do Construtivismo, sugerindo que “organização”, assim como outros termos-chave do Construtivismo, como “transparência” e “conveniência”, não era necessariamente baseada na rejeição de imagens figurativas ou dos desejos pessoais por elas representados. Nestas fotomontagens, e nos projetos gráficos comerciais que se seguiram, as imagens destes desejos foram retidas, mas reorganizadas de forma a imaginar o futuro socialista. Seriam os meios para a transformação dialética do atual momento de transição da NEP (KAIER, 2005, p.92).

A relação de Rodchenko com Maiakovski em “Sobre isso” se estenderia quando, logo adiante, os dois deram início a uma sociedade para formar o *Reklam-Konstruktor* (Construtor de Publicidade⁹), negócio para a produção de cartazes publicitários para produtos de consumo. Zerwes (2008) conta que, entre 1923 e 1926, ambos criaram, além de cartazes, anúncios para fachadas de prédios e quiosques, papéis de embrulhos de doces e comestíveis, entre outros. Com Maiakovski responsável pelos textos, Rodchenko criava as peças que, segundo a autora, serviram também para desenvolver sua técnica tipográfica.

Kaier (2005, p.143) relata também que os clientes dos artistas eram empresas estatais soviéticas e que, portanto, isso seria importante para compreender a razão política por trás do envolvimento de ambos com a publicidade, tarefa que a princípio não parecia dialogar com a sociedade industrial socialista vislumbrada. Para a autora, a questão central é entender: onde está o objeto socialista na produção gráfica comercial? A mesma argumenta que ele se encontra na combinação do design gráfico construtivista com o produto comercial soviético, ou seja, o design poderia transformar produtos comuns como cigarros e doces em objetos ativos. Dessa forma, funcionando como um guia para reverter o desejo pré-revolucionário por mercadorias — que ainda estava muito presente no período da NEP — em um desejo mais consciente e coletivo por objetos no futuro socialista.

O contexto da NEP seria, inclusive, fundamental para entender as motivações da dupla Rodchenko-Maiakovski, pois enquanto vigorava ela incentivou o consumo

⁹ Tradução do autor.

da população como forma de sair da estagnação da produção industrial. Zerwes (2008) comenta que, apesar do empreendimento publicitário prosperar por um tempo e ser uma forma de ganha-pão, sua principal razão de ser era política, ao encorajar esse consumo no comércio estatal.

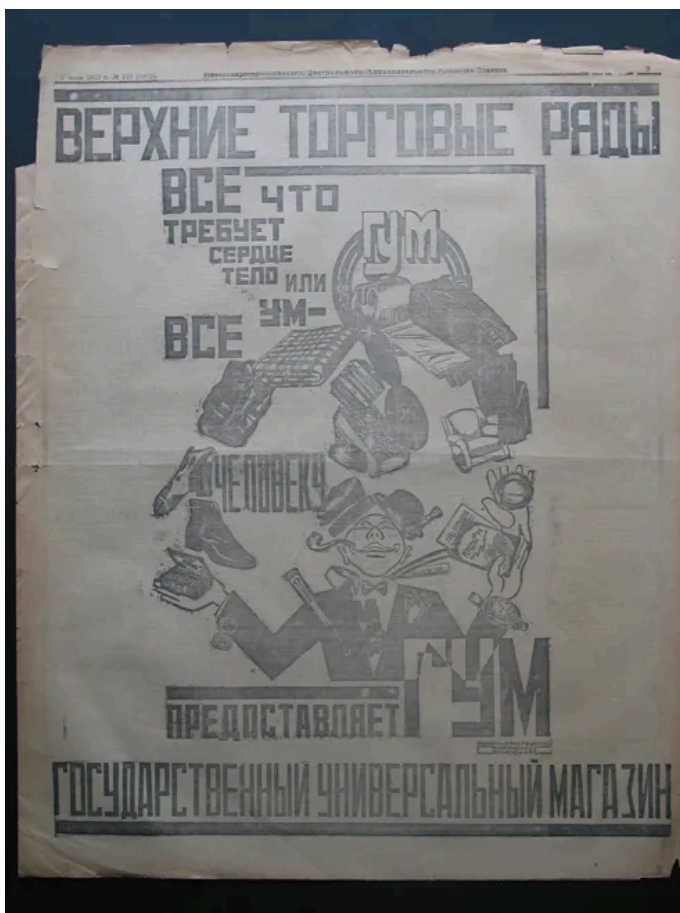
Para Rodchenko e Maiakovski, fomentar o consumo da população direcionando-o para as fábricas e lojas estatais, ao mesmo tempo que propiciaria o aumento da produção das empresas estatizadas, diminuiria o sucesso dos empreendimentos privados que os membros da recém recomposta classe dos empresários, os homens da NEP, vinham desenvolvendo. Estes eram vistos como a antítese ideológica dos artistas da vanguarda, por visarem o lucro através da manutenção do gosto tradicional do mercado (ZERWES, 2008).

No que tange a escolha pelo cartaz como forma de comunicação, Zerwes (2008) diz que, efetivamente, em um país com um grande número de analfabetos, seria uma maneira eficiente e barata de chegar até as massas. Não por coincidência, as escolhas artísticas de Rodchenko, que serão analisadas com mais profundidade mais à frente neste estudo, iriam refletir esse obstáculo social da época. Além disso, conforme Moles (1974, p.20) explica, em uma sociedade de consumo onde a leitura não é universalizada, a imagem precisa ser capaz de, sozinha, expressar sua própria força. Assim, seria possível ver que nos cartazes desenvolvidos pelo artista o objeto anunciado tinha papel ativo dentro do desenho final.

No final de junho de 1923, quando o negócio efetivamente inicia, o primeiro cliente seria a loja de departamentos estatal, GUM (*Gosudarstvennyi Universal'nyi Magazin*). O início, para ambos os artistas, seria com uma mentalidade bastante diferente da que eles adotariam logo a frente. Kaier (2005, p.159) relata que a primeira solicitação que receberam foi para a criação de cinco anúncios da GUM. Nestes primeiros trabalhos, os dois criaram peças com um tom absolutamente irônico e humorístico às custas da cultura burguesa tradicional de consumo e, como a autora afirma, pareceram levar o negócio da publicidade com uma abordagem bem humorada e tranquila. Rodchenko, por exemplo, propositalmente imita o estilo visual dos anúncios impressos antiquados que ainda predominavam na mídia impressa soviética (Figura 23). Além disso, Kaier (2005, p. 162) diz que não há evidências que Maiakovski ou Rodchenko alguma vez se importaram com o estudo das habilidades específicas da publicidade, assumindo, assim, que eles dariam conta desse simples negócio tal qual um profissional treinado na área. Nas palavras

dela, o humor com que criaram seus trabalhos nessa época foi baseado no triste reconhecimento do excesso de consumo, ideologicamente justificado se pudesse trazer os nepmanianos para gastar seu dinheiro em uma loja controlada pelo governo. Logo, para eles a ironia moderna foi a maneira mais simples de artistas revolucionários abordarem o desagradável fazer publicitário.

Figura 23 - Aleksandr Rodchenko: anúncio para o departamento masculino na loja GUM, 1923.



Fonte: PRINTMAG (2012).

Com esse contexto do início do empreendimento e suas convicções políticas a respeito, é de se imaginar que Rodchenko e Maiakovski pretendiam se manter o mais distante da publicidade possível. Porém, Kaier (2005, p. 164) vai comentar que, apesar da primeira colaboração entre os dois só aparecer ao final de junho de 1923, Rodchenko já havia produzido anúncios e logos para a Dobrolet (*Dobrovol'nogo*) — empresa de aviação soviética — no começo daquele ano. Além disso, a publicidade já vinha na mente de Maiakovski há algum tempo, com ele inclusive publicando o

artigo “Agitação e Publicidade”, onde argumenta sobre a importância política da mesma.

Compreendemos perfeitamente o poder da agitação... A burguesia compreende o poder da publicidade. A publicidade é uma agitação industrial e comercial. Nenhum negócio, nem mesmo o mais confiável, funciona sem publicidade. É uma arma nascida da competição... Não podemos deixar esta arma, esta agitação em nome do comércio, nas mãos dos homens da NEP, nas mãos dos estrangeiros burgueses que comercializam aqui (MAIAKOVSKI in KAIER, 2005, p.165).¹⁰

Esse tipo de manifestação foi importante porque, primeiramente, a comunidade de artistas de vanguarda prestava pouca atenção na publicidade em geral e, para além disso, era considerada uma atividade politicamente suspeita. Para artistas e militantes como eles, a ideia de engajar diretamente em negócios como diretores comerciais ou industriais e mesmo oficiais de impostos ou comércio era algo chocante. Mesmo assim, no início da União Soviética, o compromisso com a NEP e o mundo dos negócios foi demandado a toda a vanguarda bolchevique. O próprio Lênin deu o comando “aprendam a comercializar¹¹”, o qual Rodchenko e Maiakovski seguiram e, portanto, deram continuidade em sua empreitada (KAIER, 2005, p.165).

No outono soviético de 1923 o negócio publicitário dos artistas realmente se estabeleceu. Kaier (2005, p.166) conta que, além do comissionamento continuado com a GUM, surgiram empresas como a Rezinotrest, Gosizdat, Chaieupravlenie, Mossel’prom, Mospoligaf, entre outros. Assim, o trabalho realizado por eles se concentrou principalmente nos últimos três meses de 1923 e nos primeiros meses de 1924, apesar de continuar em ritmo mais lento até o início de 1925. Esse período foi de constantes tensões sociais originadas pela NEP, com o governo afrouxando ou apertando essa política ao longo dos oito anos que ela durou, de acordo com o nível de revolta pública. Isso quer dizer que o empreendimento publicitário iniciou no pico de poder do setor privado e continuou sua disputa com ele pelo período que durou.

O resultado do negócio de Rodchenko e Maiakovski é que ele, com sucesso, ocupou um setor inteiro da cultura pública visual de Moscou com valores construtivistas. Kaier (2005, p.166) cita a hiperbólica reação de Rodchenko sobre o alcance de seu trabalho: "Toda a Moscou foi coberta com nosso trabalho. Nós

¹⁰ Tradução do autor.

¹¹ Tradução do autor.

fizemos cerca de cinquenta pôsteres, por volta de cem letreiros, embalagens, anúncios iluminados, colunas de publicidade, ilustrações em revistas e jornais¹²”.

Eles desenvolveram uma linguagem visual gráfica e uma abordagem crítica em sua publicidade que pode ser caracterizada como especificamente construtivista no sentido mais significativo do termo: eles usaram as mesmas formas visuais e poéticas derivadas da experimentação modernista que levou a outras obras construtivistas, a fim de promover uma relação mais consciente e organizada com os objetos de mercadoria socialistas. Na melhor das hipóteses, os seus anúncios apresentam um diagrama nítido do excesso de desejo que define o consumo capitalista. As soluções que os anúncios oferecem para esse excesso continuam a explorar a duplicidade do desejo revolucionário que formou o cerne de "About This". Alguns de seus anúncios desenvolvem uma linguagem de protesto contra o excesso que enfatiza a utilidade e a coletividade, como no Utópico século trinta de Maiakovski, enquanto outros partem de um modelo de valor de uso para interpretar com simpatia a difusão do desejo de mercadoria que continuou a dominar na era de transição da NEP (KAIER, 2005, p.166).¹³

Os valores construtivistas, aludidos ao longo deste trabalho, que permearam Tatlin, Popova, Stepanova, Rodchenko e muitos outros artistas podiam ser resumidos em: promover uma relação mais consciente, organizada e coletiva com as mercadorias, acabando com os desejos excessivos que definem o consumo capitalista; alavancar a consciência acerca da produção industrial e de novas tecnologias como partes de um modelo mais avançado de sociedade; no campo da arte, aproximar ela mesma da vida cotidiana; compreender o artista como um engenheiro ou construtor, movido pelo maquinário tecnológico e destituído de um suposto caráter superior da arte.

Contudo, para além do plano de fundo político, estes princípios se traduziram esteticamente por meio das conclusões que Rodchenko chegou durante sua trajetória. Tais conclusões se correlacionaram com os valores do movimento que o artista foi um dos maiores expoentes e, portanto, serão examinados com maior profundidade a fim de compreender como se transpôs para seu trabalho publicitário.

¹² Tradução do autor.

¹³ Tradução do autor

5 METODOLOGIA

Para a escolha do corpus deste estudo foi levado em consideração o quanto vasta foi a produção do artista e, em virtude disso, foi necessário delimitar a análise em três peças distintas. A escolha por cada um carrega decisões objetivas como: o período temporal de maior produtividade do negócio de cartazes — conforme Kaier (2005, p.166), entre os últimos três meses de 1923 e os primeiros quatro meses de 1924 —, a diversificação de empresas anunciantes, cartazes coloridos e com a presença de textos. Porém, dentro deste conjunto, utilizou-se um caráter subjetivo de interesse estético para decidir quais obras seriam aprofundadas.

Para dialogar especificamente com o trabalho estético do artista, optou-se por não analisar a redação dos anúncios em si. Isso porque, não apenas envolve outro campo de expertise, mas também, e principalmente, porque quem criava grande parte dos textos publicitários era o sócio de Rodchenko, Maiakovski. Logo, os esforços estarão em torno de compreender apenas as técnicas visuais usadas para integrar o texto com a imagem em uma composição única.

Por fim, também excluiu-se cartazes que envolviam o uso de fotografias. Apesar de Rodchenko ser um dos principais colaboradores da fotomontagem na União Soviética (ZERWES, 2008) e desenvolver obras muito conhecidas no meio, avaliar o uso da fotografia agregaria outros espectros técnicos e teóricos que este projeto não comportaria.

5.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para esta investigação optou-se por se utilizar da pesquisa bibliográfica como principal metodologia. Como metodologia complementar, para encontrar as imagens dos trabalhos e cartazes aqui analisados, lançou-se mão da técnica de pesquisa documental (MOREIRA, 2015). A pesquisa bibliográfica, caracterizada por Stumpf (2015, p.51), num sentido amplo, como o planejamento global inicial de qualquer trabalho de pesquisa, ela percorre desde a identificação da temática, a localização da bibliografia pertinente ao assunto até a apresentação de um texto sistematizado, de maneira a expor a literatura examinada acrescida de opiniões e ideias próprias do autor. De forma mais específica, é um “conjunto de procedimentos que visa identificar informações bibliográficas, selecionar os documentos pertinentes ao tema

estudado e proceder a anotação das referências e dos dados do documento para que sejam posteriormente utilizados na redação do trabalho” (STUMPF, 2015, p.51).

Já para a análise dos cartazes, o objetivo é observar a linguagem visual utilizada pelo artista e esmiuçá-la de maneira a compreender quais e como os elementos e técnicas visuais foram empregados para maneira a refletir visões subjetivas acerca de política, economia e sociedade. Como Penn (2013, p.325) coloca, o processo analítico pode ser descrito pela “dissecação seguida pela articulação ou reconstrução da imagem semanticizada”, assim, “tornando explícitos os conhecimentos culturais necessários para que o leitor compreenda a imagem”. Para isso, será usado como suporte o estudo dos componentes visuais de Dondis (2003, p.3), o qual ele nomeia como “alfabetismo visual”, onde ele elabora um espaço comum para abordar os conceitos fundamentais da comunicação visual.

5.2 LINGUAGEM VISUAL

Ao pensar na questão da linguagem, Dondis (2003, p.14) comenta que, ao longo da história humana, ela tem funcionado como forma de armazenar e transmitir informações, veículo para o intercâmbio de ideias e meio para que a mente humana seja capaz de conceituar. O autor pontua como a linguagem verbal costuma ser entendida como superior por carregar uma complexa estrutura de símbolos, sons, significados, combinações e sintaxes estabelecidos em planos técnicos e definições consensuais. Comparativamente, faz parecer que outras formas de linguagem, como a visual ou a tátil, são carentes de organização e, portanto, formas inferiores de pensamento. Contudo, Dondis (2003, p.16) contesta e argumenta como a separação entre arte e ofício na esfera do visual, e em parte devido às limitações técnicas para o desenho, fez com que grande parte da comunicação visual tenha sido deixada ao sabor da intuição e do acaso. Assim, sem tentativas de analisá-la e defini-la em termos de estrutura inteligível, não a toa, nenhum método de aplicação seria criado. O alfabetismo visual não pode ser comparado com a linguagem verbal, visto que o mesmo nunca poderá ser tão lógico e preciso quanto esse complexo sistema, porém, Dondis (2003, p.19) reforça que há um sistema visual, perceptivo e básico a todos os seres humanos.

A sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não,

e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras. O conhecimento de todos esses fatores pode levar a uma melhor compreensão das mensagens visuais (DONDIS, 2003, p.18).

5.2.1 Elementos visuais básicos

Quando se trata da noção de “alfabetismo visual”, pode-se compreender os elementos visuais básicos como as “letras” desse sistema. Dondis (2003, p.23) os trata como a “caixa de ferramentas de todas as comunicações visuais”, ou seja, a matéria-prima de todos os níveis de inteligência visual e o que permite planejar e expressar toda a variedade de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências. Conforme o autor, a lista de todos os elementos é composta pelos seguintes itens: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala, a dimensão e o movimento.

Todos esses elementos constituem os ingredientes básicos com os quais contamos para o desenvolvimento do pensamento e das comunicações visuais. Apresentam o dramático potencial de transmitir informações de forma fácil e direta, mensagens que podem ser aprendidas com naturalidade por qualquer pessoa capaz de ver (DONDIS, 2003, p.82).

Para fins deste estudo, serão aprofundados a seguir apenas os elementos que se mostram fundamentais para a compreensão do trabalho artístico publicitário de Rodchenko. É importante ressaltar que todos eles são indissociáveis do conteúdo visual e, portanto, em maior ou menor grau, estão presentes nos designs do artista. Porém, como resultado de suas próprias decisões artísticas, ele favorece certos elementos que ganham relevância na composição e, assim, compõem o sentido da mensagem de maneira mais evidente. Logo, valem a pena serem esmiuçados para enriquecer a análise.

5.2.1.1 Linha

Para Dondis (2003, p.55) a linha pode ser definida como “um ponto em movimento, ou a história do movimento de um ponto” em virtude do procedimento de criação se resumir a colocar um ponto sobre uma superfície e movê-lo em uma determinada trajetória. Contudo, para além da definição técnica, o autor ressalta a importância do elemento para as artes visuais e, portanto, a partir disso, já é possível ver um diálogo com o contexto artístico prévio exibido neste estudo, seja

com Rodchenko especificamente, seja com o movimento construtivista como um todo.

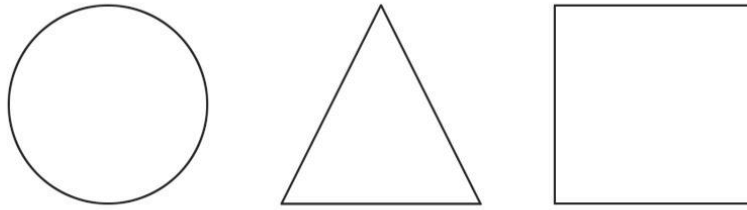
Nas artes visuais, a linha tem, por sua própria natureza, uma enorme energia. Nunca é estática; é o elemento visual inquieto e inquiridor do esboço. Onde quer que seja utilizada, é o instrumento fundamental da pré-visualização, o meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação. Dessa maneira, contribui enormemente para o processo visual. Sua natureza linear e fluida reforça a liberdade da experimentação. Contudo, apesar de sua flexibilidade e liberdade, a linha não é vaga: é decisiva, tem propósito e direção, vai para algum lugar, faz algo de definitivo. A linha, assim, pode ser rigorosa e técnica, servindo como elemento fundamental em projetos diagramáticos de construção mecânica e de arquitetura, além de aparecer em muitas outras representações visuais em grande escala ou de alta precisão métrica (DONDIS, 2003, p.56).

A partir dessa explicação, entende-se melhor o valor dado por muitos artistas, inclusive Rodchenko, a esse elemento básico da visualidade. Como Zerwes (2008) comenta, ainda no período anterior à Primeira Guerra Mundial, a linha como matéria-prima pictórica se tornava cada vez mais instigante para os artistas da vanguarda russa, sendo o foco de experimentos práticos e teóricos. Rodchenko redigiu um artigo-manifesto em 1921 chamado Linearismo, onde apresentava suas ideias sobre o elemento que, segundo ele, era componente pictórico fundamental. Nas conclusões que chegava, destaca-se o valor superior que dava à linha reta e precisa reproduzida com o esquadro em razão da imprecisa e trêmula linha traçada pela mão.

5.2.1.2 Forma

Prosseguindo a partir das próprias considerações sobre a linha, Dondis (2003, p.57) diz que ela é o que descreve a forma e articula a complexidade da mesma. Também segundo o autor, existem três formas básicas fundamentais que podem ser facilmente descritas e construídas: o quadrado, o círculo e o triângulo (Figura 24). Cada uma com suas características e vasta gama de significados, é a partir delas que se derivam todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana (DONDIS, 2003, p.59).

Figura 24 - Formas básicas.



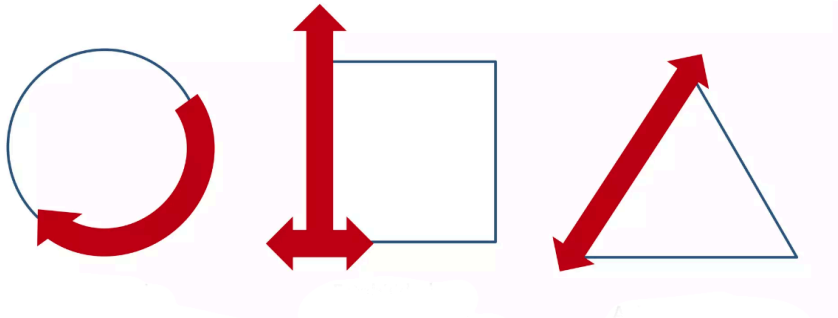
Fonte: (DONDIS, 2003, p.57).

5.2.1.3 Direção

Segundo Dondis (2003, p.59), as formas básicas anteriormente descritas expressam três direções básicas e significativas (Figura 25): o quadrado, a horizontal e a vertical; o triângulo, a diagonal; o círculo, a curva. Além disso, o autor reforça como cada direção possui um forte significado associativo e que, portanto, são poderosos instrumentos para a criação de mensagens visuais. Logo, tais significados são importantes de serem compreendidos para uma análise precisa das produções gráficas aqui estudadas.

A direção horizontal-vertical constitui a referência primária do homem, em termos de bem-estar e maneabilidade. Seu significado mais básico tem a ver não apenas com a relação entre o organismo humano e o meio ambiente, mas também com a estabilidade em todas as questões visuais. A necessidade de equilíbrio não é uma necessidade exclusiva do homem; dele também necessitam todas as coisas construídas e desenhadas. A direção diagonal tem referência direta com a ideia de estabilidade. É a formulação oposta, a força direcional mais instável e, conseqüentemente, mais provocadora das formulações visuais. Seu significado é ameaçador e quase literalmente perturbador. As forças direcionais curvas têm significados associados à abrangência, à repetição e à calidez (DONDIS, 2003, p.60).

Figura 25 - Direções das formas básicas.



Fonte: (DONDIS, 2003, p.60).

5.2.1.4 Cor

Assim como a direção, a cor é carregada de informações e significados. Tendo maior afinidade com as emoções, a cor para Dondis (2023, p.64) constitui uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais. Isso porque, ao oferecer inúmeros significados associativos e simbólicos, a cor oferece um grande vocabulário para a linguagem visual. Associativos pela ligação da cor com elementos reais do meio ambiente como árvores ou o céu, e simbólicos pelo grupo de sentidos que à cada cor é conferido, sem ligação direta com o ambiente em si.

Tecnicamente, Dondis (2003, p.65) explica como a cor possui três dimensões que a constituem: a matiz, a saturação e o brilho. A matiz é a cor de fato e possui uma variedade de mais de cem opções sendo que, todas elas são baseadas nas combinações geradas a partir das três matizes elementares: o vermelho, o amarelo e o azul. O autor também comenta sobre como cada uma delas, com seus diferentes significados intrínsecos, se intensificam ou se neutralizam em suas combinações. O amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave (DONDIS, 2003, p.65). Pode-se ver esse efeito por meio da formulação mais simples da estrutura da cor, o círculo cromático (Figura 26).

Figura 26 - Círculo cromático.



Fonte: (DONDIS, 2003, p.57).

A saturação, segundo Dondis (2003, p.66), é a pureza relativa da cor, de sua matiz até o cinza. Conforme caracteriza o autor, a cor totalmente saturada é simples, primitiva e explícita e, em virtude disso, é preferida por artistas. Por ser intensa, é mais carregada de emoção e expressão enquanto que, por outro lado, as cores menos saturadas levam a uma neutralidade cromática, que sabe até a ausência de cor, e por isso carregam sensações de sutileza e repouso. Finalizando as dimensões da cor, o brilho se refere às gradações tonais, do claro ao escuro, e, portanto, é acromático (DONDIS, 2003, p.66).

Por fim, Dondis (2003, p.69) ressalta como a capacidade de percepção da cor é o mais emocional dos elementos visuais básicos, tem grande força e pode ser aproveitada para expressar ou intensificar uma mensagem visual. Logo, em termos de análise de cartazes, especialmente os publicitários, é fundamental interpretar a intenção do seu criador ao escolher e combinar as cores.

A cor não apenas tem um significado universalmente compartilhado através da experiência, como também um valor informativo específico, que se dá através dos significados simbólicos a ela vinculados. Além do significado cromático extremamente permutável da cor, cada um de nós tem suas preferências pessoais por cores específicas. Escolhemos a cor de nosso ambiente e de nossas manifestações. Mas são muito poucas as concepções ou preocupações analíticas com relação aos métodos ou motivações de que nos valem para chegar a nossas opções pessoais em termos do significado e do efeito da cor (DONDIS, 2003, p.69).

5.2.1.5 Movimento

Dentre os elementos visuais básicos escolhidos para serem aprofundados neste trabalho, o movimento é o último deles por estar associado diretamente não apenas ao trabalho de Rodchenko e da vanguarda russa, mas por ser um valor intrínseco ao espírito do tempo do contexto artístico europeu aqui analisado. Esse elemento, conforme explica Dondis (2003, p.80), é mais comumente percebido de maneira implícita do que explícita em mensagens visuais.

A sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento na vida. Em parte, essa ação implícita se projeta, tanto psicológica quanto cinesteticamente, na informação visual estática (DONDIS, 2003, p.80).

É interessante observar que a percepção de movimento como componente visual não é objetiva e técnica por si só, diferentemente da linha ou da forma, por exemplo. Isso faz com que artistas busquem inúmeras maneiras de tentar projetá-la em suas composições e configure o segundo elemento da linguagem visual que será aprofundado neste estudo: as técnicas visuais.

5.3 TÉCNICAS VISUAIS

Conforme Dondis (2003, p.139) coloca, as técnicas visuais oferecem aos artistas “meios para expressão visual de um conteúdo”. Ou seja, pegando carona no capítulo anterior, pode-se entender como formas de se manipular os elementos visuais básicos a fim de manifestar uma mensagem específica. Assim, é por meio delas que informações visuais têm a capacidade cumprir funções como evocar sensações de desejo por um objeto, dar destaque a um novo produto, convocar um levante armado da população etc.

Em termos de aplicação, Dondis (2003, p.139) também comenta como elas não são necessariamente excludentes dentro de uma composição e, por terem a capacidade serem usadas em diferentes graus de intensidades, podem ser combinadas para gerar uma gama ainda maior de possibilidades ao artista. Os resultados disso, contudo, precisam ser minuciosamente controlados pelo mesmo a ponto de não comprometer o conteúdo acima de tudo, visto que “se não forem definíveis, tornar-se-ão transmissores ambíguos e ineficientes de informação”

(DONDIS, 2003, p.140). O autor ainda faz uma interessante pontuação sobre como a comunicação visual corre um risco maior de estar comprometida a partir do momento que canais de informação conseguem operar em grande velocidade e imediatez.

Para fins deste estudo, serão exploradas apenas as técnicas visuais que são incorporadas em maior grau de intensidade por Rodchenko em sua produção cartazista, afinal, diferentemente também dos elementos visuais básicos, Dondis (2003, p.140) afirma que seria impossível enumerar todas as técnicas existentes. Além disso, o autor também estrutura suas definições em duplas, a partir da compreensão de que cada técnica tem seu oposto e, portanto, podem ser definidas em termos de uma polaridade. Afinal, segundo ele, seria impossível compreender “o calor sem o frio, o alto sem o baixo ou o doce sem o amargo”.

5.3.1 Contraste e harmonia

Ao iniciar a definição de algumas técnicas visuais, Dondis (2003, p.107) rapidamente pontua que não existe nenhuma mais importante para o controle de uma mensagem visual como o contraste. A própria ordenação das técnicas em ordem de polaridades, comentada anteriormente, demonstra a relevância que o contraste possui para a dinâmica da informação visual. Trata-se de um instrumento poderoso para intensificar o significado e, em virtude disso, simplificar a comunicação. Logo, ao mesmo tempo que funciona como instrumento, também é uma técnica e um conceito (DONDIS, 2003, p.108).

Como a estratégia visual para aguçar o significado, o contraste não só é capaz de estimular e atrair a atenção do observador, mas pode também dramatizar esse significado, para torná-lo mais importante e mais dinâmico. Se por exemplo, quisermos que alguma coisa pareça claramente grande, basta colocarmos outra coisa pequena perto dela. Isso é o contraste, uma organização dos estímulos visuais que tem por objetivo a obtenção de um efeito intenso. Mas a intensificação do significado vai ainda mais longe que a mera justaposição de elementos díspares. Consiste em uma supressão do superficial e desnecessário, que por sua vez leva ao enfoque natural e essencial (DONDIS, 2003, p.118).

No que tange a harmonia, Dondis (2003, p.108) argumenta que ela se trata, de certa forma, de uma necessidade humana. Isso porque há um instinto pela organização racional dos estímulos recebidos — demonstrado pelos gestaltistas — que levam a querer reduzir tensão, racionalizar e resolver confusões. Logo, o contraste se coloca como uma força oposta ao passo que ele desequilibra, choca,

estimula e chama atenção, fazendo assim com que exista uma dinâmica “viva” e que impede o homem de carregar uma completa “ausência de ser”. Apesar de serem colocados como o pólo oposto do contraste, ambos têm um significado mais profundo na totalidade do processo visual (DONDIS, p.108).

Artisticamente falando, Dondis (2003, p.117) diz que “a harmonia é um método útil e quase infalível para a solução de problemas compositivos que afligem o criador da mensagens visuais inexperiente e pouco hábil. Isso se entende pela sua simplicidade e capacidade de ser “a prova de erros”, afinal, se regras extremamente claras e simples forem rigorosamente seguidas, os resultados obtidos serão atraentes ao espectador. Não à toa, é algo que predomina no design de livros, por exemplo, onde o objetivo primordial, na maioria dos casos, é comunicar a informação da maneira mais objetiva e clara possível. Porém, Dondis (2003, p.118) ressalta mais uma vez a natureza neutralizante da harmonia e que, para ele, a monotonia e a falta de estímulos é um dos maiores riscos ao design visual.

5.3.2 Equilíbrio e instabilidade

Avançando a partir do contraste e harmonia, falar sobre equilíbrio é essencial porque, segundo o próprio Dondis (2003, p.141), é a segunda técnica visual mais importante. Para definir equilíbrio, o autor visualiza a imagem de um centro de suspensão a meio caminho entre dois pesos e diz que, para percepção humana, é uma necessidade fundamental. Logo, sua aplicação nas artes visuais leva em conta sua capacidade de satisfazer o olhar em detrimento de seu polar opositor, a instabilidade. A ausência de equilíbrio em uma manifestação visual é extremamente inquietante e provocadora (DONDIS, 2003, p.141), portanto, cabe ao artista considerar estas sensações ao criar uma peça de acordo com suas intenções.

5.3.3 Simetria e assimetria

Segundo Dondis (2003, p.142), o equilíbrio visual pode ser obtido de duas maneiras em uma manifestação visual: simétrica e assimetricamente.

Simetria é equilíbrio axial. É uma formulação visual totalmente resolvida, em que cada unidade situada de um lado de uma linha central é rigorosamente repetida do outro lado. Trata-se de uma concepção visual caracterizada pela lógica e pela simplicidade absolutas, mas que pode tornar-se estática, e mesmo enfadonha. Os gregos veriam na assimetria um equilíbrio visual precário, mas, na verdade, o equilíbrio pode ser obtido através da variação de elementos e posições, que equivale a um equilíbrio de compensação.

Nesse tipo de design, o equilíbrio é complicado, uma vez que requer um ajuste de muitas forças, embora seja interessante e fecundo em sua variedade (DONDIS, 2003, p.142).

Para o contexto artístico dos movimentos de vanguarda russo, assim como para outros movimentos que tinham a funcionalidade como questão central, essas técnicas visuais seriam profundamente exploradas com resultados diversos. Durante a análise especificamente do trabalho de Rodchenko, vale ser observado como elas se comportavam nas composições do artista de acordo com a mensagem a ser transmitida.

5.3.4 Simplicidade e complexidade

Outras duas técnicas que têm relevância para analisar o trabalho de Rodchenko, assim como para compreender a produção dele e Maiakovski no período compreendido no estudo, é simplicidade e a complexidade. Isso porque em Dondis (2003, p.144), ele entende que a simplicidade envolve a imediatez e a uniformidade da forma elementar e que, portanto, é livre de complicações ou elaborações secundárias. Ou seja, de rápida visualização e interpretação, é algo capaz de funcionar melhor para meios em que essas características são valorizadas, como o cartaz.

Seu oposto, a complexidade, é entendida por Dondis (2003, p.144) como a atuação de inúmeras unidades e forças elementares no plano visual. Assim, de forma inevitável, resultando num processo difícil de organização do significado e prejudicando a assimilação da comunicação visual.

5.3.5 Economia e profusão

Chama a atenção como a economia e a profusão são mais duas técnicas que carregam um forte sentido para além do pictórico, assim como o contraste ou a simplicidade. Dondis (2003, p.146) retrata isso ao caracterizar a economia como uma “organização parcimoniosa e sensata em sua utilização dos elementos” que é “visualmente fundamental e enfatiza o conservadorismo e o abrandamento do pobre e do puro”. Enquanto a profusão é uma “técnica de enriquecimento visual associada ao poder e à riqueza”, que é “carregada em direção a acréscimos discursivos infinitamente detalhados” e que, portanto, podem atenuar ou embelezar uma composição, se bem aplicada, por meio da ornamentação.

Dondis (2003, p.146) também diz que a presença de unidades mínimas de meios de comunicação visual é característica da economia. Rodchenko demonstra proximidade com essa técnica, conforme demonstra Zerwes (2008), — e que também foi tratado ao falar de suas influências (Cap. 4.1) — pois visava ir cada vez mais longe na “busca pelo elementar e pela economia do pictórico”. Para o artista isso foi representado pela ausência de cor e pelo encaixe das formas, onde o objetivo era economizar espaço sem abrir mão da expressividade.

5.4 COMPOSIÇÃO

Ao definir os elementos visuais básicos e as técnicas manipulativas para trabalhar com eles, é importante conceitualizar o processo compositivo a fim de compreender como todas essas forças atuam para entregar uma manifestação visual agregada de significado. Verifica-se em Dondis (2003, p.29) sua importância, ao ser entendido por ele como o “passo mais crucial na solução dos problemas visuais e que, o que é percebido pelo espectador, tem relação direta com as decisões compositivas tomadas”. Não à toa, o autor destaca a relevância do comunicador visual dar atenção especial a essa etapa do processo, visto que é o momento que ele mais dispõe de controle sobre o estado de espírito que sua obra visa expressar.

Conceitualmente e tratando do aspecto visual, Dondis (2003, p.29) fará uso da palavra “sintaxe” como forma de definir a “disposição ordenada de partes” no plano pictórico. Além disso, destaca que não há regras absolutas para criar composições, mas sim, apenas um alto grau de compreensão do que vai acontecer em termos de significado se determinados tipos de sintaxes forem seguidos. O autor conclui que, para um entendimento maior sobre o significado da forma visual, é essencial que haja também investigações acerca do processo de percepção humana.

Na criação de mensagens visuais, o significado não se encontra apenas nos efeitos cumulativos da disposição dos elementos básicos, mas também no mecanismo perceptivo universalmente compartilhado pelo organismo humano. Colocando em termos mais simples: criamos um design a partir de inúmeras cores e formas, texturas, tons e proporções relativas; relacionamos interativamente esses elementos; temos em vista um significado. O resultado é a composição, a intenção do artista, do fotógrafo ou do designer. É o seu input (DONDIS, 2003, p.30).

6 ANÁLISE DE CARTAZES

Conforme a citação do próprio Rodchenko ao final do capítulo 4.3.3, a cidade inteira de Moscou ficou coberta com os muitos materiais publicitários que ele criou em parceria com Maiakovski. Não apenas isso, mas ele desenvolveu uma linguagem visual marcada por valores construtivistas que, em um contexto muito específico, precisou dialogar com uma conjuntura semi-capitalista que clamava por consumo. A conexão entre a grande abrangência urbana que seu trabalho gráfico atingiu, no cenário político-econômico que estava e com uma estética inovadora foi o que motivou esta análise.

6.1 CARTAZ 1 - DOBROLET

O primeiro cartaz a ser analisado (Figura 27) é um dos trabalhos que Rodchenko produziu para a empresa estatal soviética de aviação *Dobrolyot* (Dobrolet), em 1923, usando a técnica litográfica. Com os dizeres “Todos... Todos... Todos... Apenas acionistas da Dobrolet são cidadãos da URSS. Com um rublo de ouro qualquer um pode se tornar um acionista da Dobrolet¹⁴”, o intuito da peça era incentivar o investimento da população nas ações da companhia, financiando seu desenvolvimento.

¹⁴ Tradução do autor

Figura 27 - Aleksandr Rodchenko: Cartaz publicitário para a *Dobrolet*, 1923.



Fonte: MUSEUM OF MODERN ART.

No cartaz, o avião branco posicionado ao centro da imagem, sob um fundo vermelho, em um ângulo de 135° e com seu bico apontando e indicando voo na direção noroeste é o assunto de destaque. Ele está, de certa forma, sendo emoldurado por uma espécie de margem de cor preta que o artista criou utilizando elementos que complementam o conceito da peça. Ou seja, ao mesmo tempo que adicionam sentido, direcionam a leitura a partir de um grande ponto de exclamação até uma seta que se encontra com a aeronave. Por fim, os textos são distribuídos ao longo da peça se utilizando dos próprios elementos visuais como base ou aproveitando para ocupar os espaços livres propositalmente deixados em torno do avião.

6.1.1 Leitura e análise

A composição que Rodchenko criou tem o avião como seu ponto focal e é para ele que imediatamente a atenção é captada. Isso se explica porque o artista consegue imprimir um alto grau de contraste entre o objeto e o restante da peça.

Como explicado previamente por meio de Dondis (2003, p.118), essa técnica visual é uma das melhores maneiras de estimular e atrair a atenção do observador. Assim, ao analisar a forma que a composição está organizada, nota-se o enfoque de Rodchenko em dois elementos visuais básicos para alcançar tal resultado: a cor e a direção.

Ao desenhar o avião preenchido por branco e posicionado sobre um fundo vermelho, as cores, também por serem chapadas, alcançam um alto grau de contraste entre si. Não apenas isso, mas os largos elementos em preto colocados em torno do assunto focal criam uma tensão ainda maior com ele, afinal, como Johannes Itten (*in* DONDIS, 2003, p.125) enfatizou sobre o uso da cor, não há maior contraste senão na oposição claro-escuro. Aproveita-se para ressaltar que isso cria um efeito complementar que torna a percepção de moldura mais evidente, visto que naquele instante o avião está "contido" nesse espaço. Além disso, no que tange a cor vermelha ao fundo, pode ser interpretada como a ideia de um "céu soviético", visto que, essa era a cor base de toda a estética socialista revolucionária. No caso da aviação especificamente, é possível, inclusive, fazer uma correlação direta com o "Exército Vermelho", nome dado às forças militares bolcheviques.

Já na questão da direção, Rodchenko tira proveito de ter estruturado sua composição para aparecer majoritariamente no sentido horizontal-vertical. Conforme explicação prévia, isso produz um significado de estabilidade e construção naturalmente agradáveis ao olhar. Assim, ao posicionar o elemento foco do leiaute dramaticamente na diagonal, em um ângulo de 135°, emprega o que Dondis (2003, p.60) nomeia como "a formulação visual mais instável e provocadora". Além das direções associadas ao quadrado e ao triângulo, mais evidentes num primeiro olhar, o artista faz uso sutil da curva, associada ao círculo, ao lado do centro de destaque. Isso cria um leve efeito neutralizante na acirrada tensão entre objeto e fundo, ao passo que faz uma transição fluida do olhar que antes notava o avião, para agora perceber o que dizem os textos.

Essa transição elaborada pelo artista, não à toa, cria uma intencional sensação de movimento que é caracterizada por Dondis (2003, p.80) como um elemento visual de ordem, muitas vezes, implícita. Contudo, trata-se de uma das forças visuais mais dominantes da experiência humana e, observa-se seu uso na peça pela clara sugestão que Rodchenko faz de que o avião está levantando voo. Análise que também se apoia no fato da aeronave estar com sua lateral levemente

inclinada em direção ao espectador e, assim, abrir uma nova dimensão pela qual ela pode ser visualizada. Vale ressaltar, porém, que esse último detalhe possui a dupla função de agregar dinâmica visual à peça, enquanto também permite que o nome da marca seja facilmente lido.

Partindo da figura central, a peça conduz seu leitor para os textos que vão de cima para baixo, iniciando na borda superior preta, continuando pelo bloco vermelho complementando o espaço deixado pelo avião e finalizando na borda preta inferior. A tipografia utilizada por Rodchenko não carrega nenhum ornamento como serifas e preza pela legibilidade. Isso se justifica não apenas pelos princípios construtivistas que regem o trabalho do artista, mas também pelo meio com o qual ele está trabalhando. Afinal, ao produzir cartazes publicitários, ele deve ter sempre em mente, como objetivo primordial, a rápida identificação e interpretação por parte de seu espectador.

Os textos regidos pela técnica da simplicidade são concluídos na composição com um grande ponto de exclamação. Ocupando inteiramente a margem esquerda da peça, ele fecha a "moldura" da imagem, assim como fecha a mensagem da redação. Tal recurso, inclusive, não é novidade no trabalho de Rodchenko, afinal, conforme Kaier (2005, p.66) explica, essa se tornou uma das marcas tipográficas de seus cartazes, em especial para os da *MosseI/prom*. Grandes, estilizadas e ocupando a altura de múltiplas linhas, a autora entende que elas eram comumente utilizadas pois funcionavam como "sinais indexicais no sentido que anseiam por uma ênfase direcional". Ou seja, serviam como complemento para textos que indicavam direção ou movimento como "Veja aqui!" ou "Ei, você aí!" (Figura 28) e, no caso do cartaz para a Dobrolet, a ênfase direcional óbvia está no avião. Por fim, como interpretação adicional de sentido para a exclamação, destaca-se como ela pode ser vista cumprindo dois papéis no design. Não apenas conclui a mensagem de maneira enfática, como já citado, mas também pode ser vista como elemento responsável por capturar a atenção juntamente com o avião. Isso porque ela carrega um significado universal por si só e, estando levemente descolada dos outros elementos, é rapidamente percebida e compreendida.

Figura 28 - Cartaz: "*Woman worker/homemaker! You are the principal consumer. Go to the cooperative store*", 1924.



Fonte: KAIER (2005, p.178).

Ao analisar a composição como um todo, percebe-se como há um cuidado específico de sintaxe para organizar as partes de maneira equilibrada e precisa, com espaços e elementos geometricamente distribuídos. É a partir desse momento que nota-se a aplicação de técnicas visuais como equilíbrio e economia dialogando com valores construtivistas. Afinal, a própria noção de "construção", discutida no cap. 4.2.1, pode ser percebida pelo trabalho gráfico de Rodchenko ao "construir" seus sistemas de grids e adicionar significados a eles. Como forma de aferir e validar essa preocupação geométrica do artista, este estudo propõe uma visualização dessa característica por meio de linhas-guias traçadas pelo autor sobre o cartaz (Figura 29). Com elas contornando e seguindo a direção dos elementos, pode-se notar como Rodchenko realmente reservou seus movimentos diagonais para o avião. Contudo, ainda mais interessante é como todas as angulações da imagem são exatamente de 45° ou 135°, o que reforça como para o artista a linha reta e precisa era mais valiosa do que as traçadas à mão-livre (ZERWES, 2008). Por fim, vale observar como os conteúdos dispostos no cartaz são posicionados em

sincronia com as linhas-guias de outros elementos, vide as angulações que aparecem na forma geométrica da margem inferior seguindo as linhas que partem da cauda do avião, por exemplo.

Figura 29 - Cartaz 1: sistema de linhas-guias.



Fonte: elaboração do autor.

De maneira geral, o design criado por Rodchenko para o cartaz da Dobrolet coloca em evidência o principal produto da companhia, o avião, e, assim, visa publicizar e incentivar o investimento em suas ações. As decisões estéticas tomadas pelo artista fazem a peça comunicar objetivamente a mensagem, assim como expressar em suas sutilezas o ideário construtivista.

6.2 CARTAZ 2 - FÁBRICA OUTUBRO VERMELHO

O segundo cartaz para análise é o que Rodchenko criou para a fábrica de biscoitos *Krasnyi Oktiabr* (Outubro Vermelho¹⁵), em 1923, utilizando como técnica a tinta guache e a colagem sobre o papel. Ele contém os dizeres “Eu como biscoitos

¹⁵ Tradução do autor.

da fábrica Outubro Vermelho, antiga Einem. Não compro em lugar nenhum, exceto no Mossel'prom¹⁶". O texto primeiramente faz referência, conforme explica Kaier (2005, p.180), ao nome da fábrica pré-revolução socialista, "Einem". Já na segunda frase há referência à marca-mãe da fábrica, a *Mossel'prom*, uma empresa estatal de lojas de departamento que produziam uma variedade de produtos e que, no contexto da NEP, foi uma das indústrias do governo de maior sucesso financeiro (KAIER, 2005, p.172).

Figura 30 - Aleksandr Rodchenko: Cartaz publicitário para a *Fábrica Outubro Vermelho*, 1923.



Fonte: ARTNET.

¹⁶ Tradução do autor.

A imagem contém o texto citado em uma posição de destaque no cartaz, em seu topo, e ele é trabalhado com palavras de diferentes cores e tamanhos, provavelmente algo relacionado ao significado que o artista tinha a intenção de comunicar. Abaixo, vem um grande hexágono de bordas largas posicionado bem ao centro da peça que, por fora, é contornado por um padrão de listras horizontais azuis e, dentro dele, há o assunto principal do cartaz.

Trata-se de uma garota olhando diretamente para o espectador enquanto morde um de vários biscoitos, ambos recortados e inseridos na peça por meio de colagem. Os biscoitos, exatamente 10 unidades de diferentes formatos, estão alinhados e sobrepostos uns aos outros em uma fila que parte da boca da menina até o topo de sua cabeça, onde encontra a palavra “*Einem*” no leiaute. Essa fila segue um movimento de espiral e extrapola as bordas do hexágono que a contém. Por fim, no rodapé da imagem, está a segunda frase, também com uma tipografia estilizada e que mantém alusão às cores dos textos do cabeçalho.

6.2.1 Leitura e análise

O desenho da menina comendo a fileira de biscoitos no cartaz elaborado por Rodchenko é o que imediatamente salta aos olhos do espectador e, por trás disso, pode-se dizer que há um trabalho muito semelhante ao que foi visto no Cartaz 1, apesar de uma mensagem visual distinta. Afinal, se destaca o uso do artista de contraste e direção, mas também da forma e, como técnica para alcançar equilíbrio na composição, a simetria.

Partindo do elemento central, ele é ressaltado, primeiramente, quando o artista opta por colocar um desenho de características bastante orgânicas sobre uma estrutura gráfica geometricamente rígida e plana. Esta relação promove um contraste bastante visível entre estilos e direciona a percepção rapidamente para aquele ponto. Não apenas isso, mas a escolha por fazer a garota olhar diretamente para o espectador, especialmente ao estar comendo, produz uma grande tensão na peça.

Enquanto isso, complementado-a, há uma trilha de biscoitos que pode ser entendida como a imagem essencial para criar dinâmica e movimento no cartaz. Isso porque ela desfaz a lógica plana da composição ao ser desenhada em três dimensões, conter um preenchimento realista nos biscoitos, fazer eles estarem

sobrepostos uns aos outros e, principalmente, ao estarem em fila, criarem a visão de que a menina está comendo um após o outro enquanto eles caem de cima para baixo. Algo que é evidenciado por alguns biscoitos estarem extrapolando o hexágono que os contém, demonstrando ainda maior fluidez e naturalidade. Dondis (2003, p.80) comenta como as técnicas podem enganar o olho criando uma ilusão de dimensão por meio da perspectiva e da luz e sombra intensificadas, ou de textura a partir da manifestação de detalhes.

Kaier (2005, p.181) faz questão de explicar que a obra está correlacionada com um anúncio anterior da *Einem* (Figura 31), que também contém uma jovem menina, demonstrando a intenção de Rodchenko e Maiakovski de relembrar o passado para abordar o presente. Isso se soma ao tratamento que Rodchenko dá à garota da imagem que, conforme explica Kaier (2005, p.178), tem sua figura estranhamente manipulada por meio da adição de batom vermelho na boca, sobrancelhas muito finas e uma sombra nos olhos. Dessa forma, tornando o rosto levemente vulgarizado e característico para uma pessoa adulta, mas que choca ao ser transposto para uma criança. Segundo ela, a intenção é representar o próprio contexto vivido em Moscou naquele momento, onde o corpo social revolucionário que recém estabelecia o socialismo — representado pela menina — era inundado novamente por um contexto semi-capitalista imposto pela NEP — representado pela maquiagem exagerada. Assim, denunciando o consumo exagerado por meio disso e pelo volume de biscoitos que a menina estaria ingerindo de uma vez só.

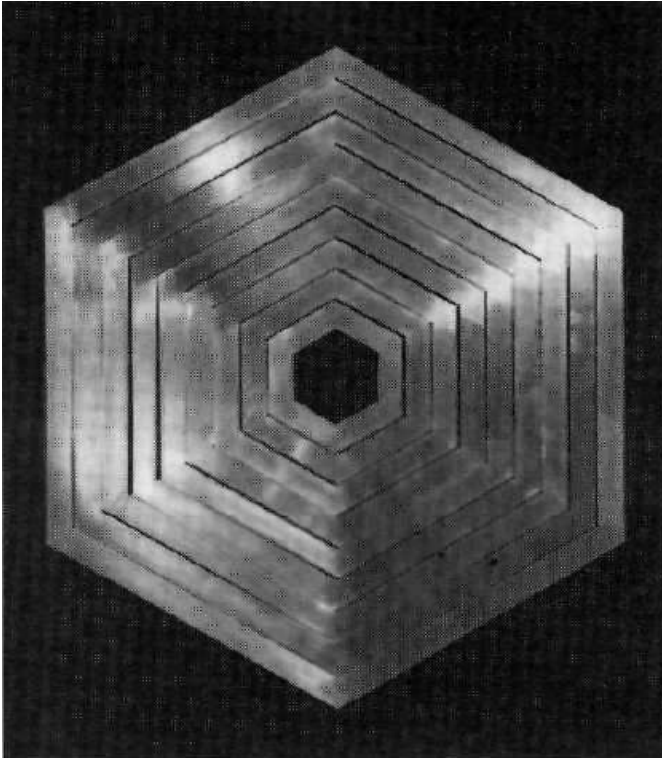
Figura 31 - Irmãos Menert: cartaz publicitário de biscoitos para *Einem*, início do século XX.



Fonte: Kaier (2005, p.181).

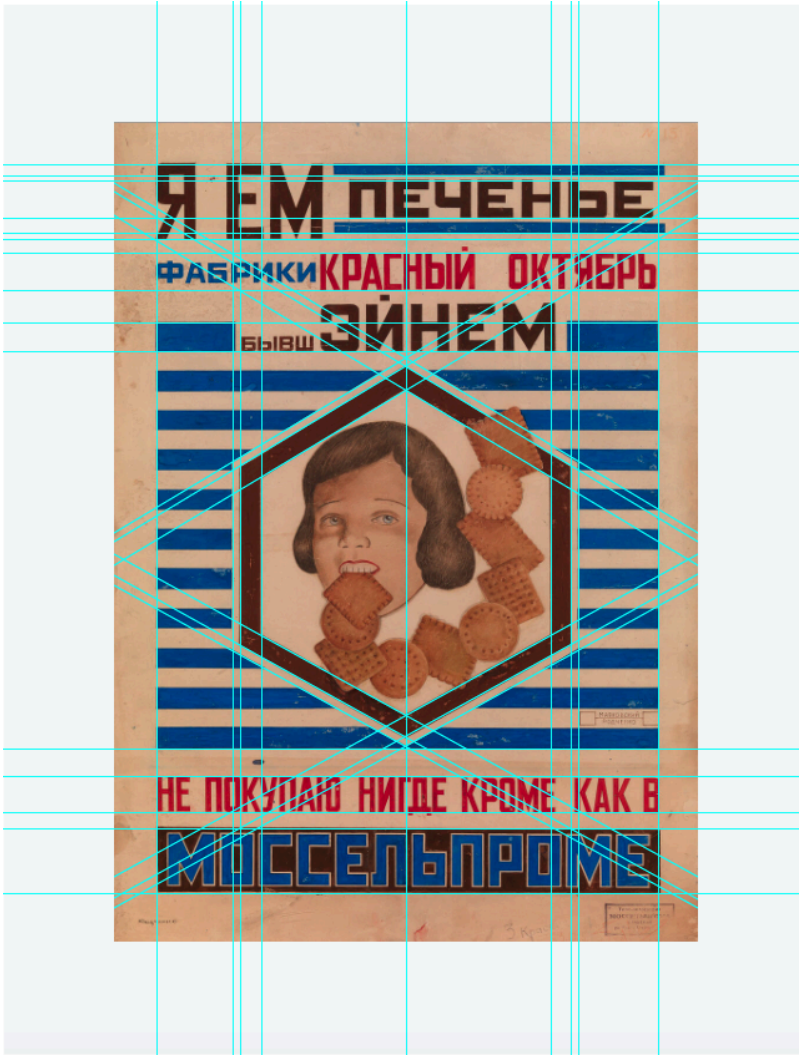
A forma geométrica utilizada para envolver o assunto da peça chama a atenção pelo artista criar o efeito de destacá-la do fundo, sugerindo que ela encobre o padrão listrado “abaixo”. Para além disso, Kaier (2005, p.180) contextualiza que essa forma pode estar dialogando diretamente a Construção Espacial nº10, uma obra da série que Rodchenko produziu entre 1920 e 1921 e é feita por inúmeros hexágonos bidimensionais colocados um dentro do outro (Figura 32). Uma característica bastante semelhante ao primeiro cartaz analisado, ainda, é que o elemento posicionado ao centro é o único que promove direções diagonais e, portanto, como Dondis (2003, p.60) explica, serve como uma formulação oposta à estabilidade que é tão característica na peça. Isso pode ser percebido por meio da visualização com linhas-guias (Figura 33) e sugere mais uma vez como o artista valoriza essa figura na composição.

Figura 32 - Aleksandr Rodchenko: *Construção Espacial nº10*, 1921.



Fonte: Kaier (2005, p.181).

Figura 33 - Cartaz 2: sistema de linhas-guias.



Fonte: elaboração do autor.

Complementando o hexágono e o assunto principal, nota-se como as grossas linhas azuis no fundo, que também dialogam com as linhas cobrindo o texto do topo, ambientam o cartaz. Essa opção estética foi entendida por Kaier (2005, p.178) como um contraponto visual à própria imagem realística da garota e dos biscoitos, sugerindo assim, uma transição do passado capitalista consumista para o futuro organizado coletivamente, corroborado inclusive pelas múltiplas linhas que foram desenhadas. Essa relação é importante porque, conforme a autora explicou, a Outubro Vermelho foi uma empresa que antes possuía outro nome e o cartaz inclusive faz relação a ele. Assim, busca-se remeter a esse passado na mente do espectador para criar uma relação transicional, sugerido pela direção horizontal e

contínua da linha para o outro lado, entre a antiga fábrica e a nova, agora parte de um estado socialista.

Retomando para as técnicas visuais empregadas pelo artista, é relevante ressaltar o uso da simetria como forma de equilibrar as partes da composição. Como Dondis (2003, p.142) explica, trata-se de uma concepção visual caracterizada pela lógica e pela simplicidade absolutas, assim, logo se vê a conexão com a perspectiva construtivista da arte. Tanto que também pode-se retomar a lógica de economia visual, outro fundamento do movimento, em que, por mais que haja um preenchimento da totalidade do papel, os elementos são simplórios e, devido ao espelhamento simétrico, fáceis de serem rapidamente interpretados. Além disso, a própria continuação das linhas azuis podem carregar significado, como foi explicado anteriormente. A partir do momento que elas são capazes de "atravessar" a figura consumista ao centro, por meio da simetria, elas estão em direção ao "futuro do outro lado". Ou seja, trata o elemento central, também um hexágono simétrico, como um obstáculo.

Por fim, é importante destacar como a cor neste anúncio colabora para o sentido geral do mesmo. Dondis (2003, p.65) destaca como o azul, cor predominante no cartaz, é uma cor mais passiva e suave enquanto que o vermelho é ativo, emocional e, especialmente nesse caso, um tanto provocador. Isso porque é interessante observar como o vermelho é inserido apenas em textos específicos e, não coincidentemente, com um significado que justifica essa escolha. São os textos "КРАСНЫЙ ОКТЯБРЬ" (*Krasnyi Oktiabr*) — "Outubro Vermelho¹⁷", o nome da fábrica — e "НЕ ПОКУПАЮ НИГДЕ КРОМЕ КАК В" (*ne pokupayu nigde krome kak v*) — "não compro em lugar nenhum, exceto na¹⁸", que é o texto que precede o nome da marca-mãe da fábrica, a *Mossel'prom*. Ou seja, trata-se da fábrica em que a relação com o vermelho está no próprio nome e de uma frase que pode ser diretamente relacionada a essa fábrica, afinal, ao "não comprar em lugar nenhum, exceto na", fica clara a referência à Outubro Vermelho. Relembrando, Zerwes (2008) explica como, para ambos, incentivar o consumo estatal em detrimento dos meios burgueses era um de seus objetivos na empreitada publicitária. Enquanto isso, também pode-se criar uma relação do vermelho com a estética socialista em si, em

¹⁷ Tradução do autor.

¹⁸ Tradução do autor.

que, assim como no primeiro cartaz, há uma referência direta da cor com o espectro político.

Em resumo, o anúncio analisado envolve uma maior complexidade de sentidos atrelados às escolhas estéticas de Rodchenko e faz com que seja necessária uma contextualização mais profunda, especialmente da menina como figura central, para sua compreensão total. Assim, vale ressaltar como o artista expõe uma composição particularmente sóbria, com elementos precisamente posicionados e espaçados, sem uma profusão de itens para o espectador prestar atenção. Dessa forma, reunindo atributos como simplicidade, equilíbrio e economia ao seu leiaute.

6.3 CARTAZ 3 - REZINOTREST

O terceiro e último cartaz a ser analisado, de 1923, é uma das mais famosas produções da dupla Rodchenko-Maiakovski em sua parceria, muito em virtude do caráter provocativo que ela carrega. Feito em impressão de gelatina de prata sobre o papel para a *Rezinotrest*, a Empresa Estatal da Borracha, trata-se de uma peça que publiciza chupetas de borracha produzidas pela companhia. Nela, há os dizeres “Nunca houve, nem há agora, melhores chupetas. Elas estão prontas para serem chupadas até você chegar à velhice. À venda em qualquer lugar. Rezinotrest.¹⁹”. O significado da redação inicialmente é curioso, vide o “chegar até a velhice”, e na verdade carrega mais de um sentido. Isso porque, conforme explica Kaier (2005, p.190), Maiakovski inteligentemente usa a palavra russa para “chupeta”, *soska* (ou no plural, *sosok*), que literalmente também significa “chupador²⁰” ou “mamilo”: “*Luchshikh sosok ne bylo i net, gotov sosat' do starykh let*”. Assim, a leitura passa a ter um sentido, na verdade, sádico, pois sugere uma espécie de fixação oral mesmo após a infância. Afinal, “Por que alguém iria querer uma chupeta até velhice?”, pergunta a autora, enquanto esclarece que a crítica está no fato de que a chupeta é um objeto que satisfaz uma falsa necessidade, visto que uma criança na verdade anseia pelo peito da mãe. Esse item é um produto capitalista ao ponto que não apenas ele estimula um consumo supérfluo, até mesmo num recém-nascido, como também permite a criança aguardar temporariamente pela mãe, que possivelmente

¹⁹ Tradução do autor (in Kaier, 2005, p.190)

²⁰ “sucker” (KAIER, 2005, p.190)

está ocupada em jornada de trabalho e não pode suprir tal desejo (KAIER, 2005, p.190).

A interpretação da redação pode seguir ainda por um longo caminho, porém, este estudo irá se contentar com essa abordagem inicial e buscará compreender a crítica em correlação com a produção visual de Rodchenko. Assim como o cartaz analisado anteriormente, este também segue uma estrutura com o texto de destaque no topo da peça e com parte complementar na base dela. Há uma equivalência de tamanho, em que a linha de texto mais ao topo e a mais à base são maiores do que as que vêm abaixo e acima delas, respectivamente. No centro há uma figura infantil descaracterizada, composta apenas por formas geométricas simples que, com uma expressão ávida e de olhos revirados, carrega nove chupetas na boca. O cartaz trabalha com quatro cores diferentes, predominantemente o verde e o vermelho, com o preto e o branco como cores de apoio. O uso delas é especialmente notado pela peça ser “cortada” ao meio verticalmente por uma linha invisível, em que o artista escolhe intercalar as cores em cada lado inúmeras vezes. O lado esquerdo possui o fundo, o olho e a boca em verde com o rosto e a perna esquerda coloridos de vermelho, enquanto o direito repete o exato oposto. Essa contraposição cromática também se dá nos textos do topo e da base, assim como em duas formas retangulares simples que complementam o espaço deixado pelos textos menores.

Figura 34 - Aleksandr Rodchenko: Cartaz publicitário para a *Rezinotrest*, 1923.



Fonte: ALAMY.

6.3.1 Leitura e análise

No cartaz elaborado para a Rezinotrest o assunto principal é posicionado cuidadosamente ao centro, assim como nas demais peças analisadas até então. Essa figura carrega significados importantes para a obra e, portanto, Rodchenko se faz valer do sentido da mensagem para criar uma composição visualmente provocadora. Essa conclusão pode ser justificada pelas técnicas e elementos aos quais se vê uma ênfase: a cor, a forma, o movimento e, de certa maneira englobando todos eles, o contraste. Porém, esse tom desafiador é contrabalanceado por uma organização das partes em que predominam direções verticais e horizontais e, ainda mais importante, a simetria.

Tendo como ponto de partida alguns dos itens que de imediato fixam a atenção do espectador, a forma tem um papel importante na figura central da peça. Isso porque é apenas no centro e, mais especificamente, na cabeça do personagem, que Rodchenko utilizou o círculo nesta composição. Dondis (2003, p.57) explica que as formas possuem significados por associação ou vinculação arbitrária, mas também por percepções psicológicas e fisiológicas onde, no caso do círculo, ele estaria ligado à infinitude, calidez e proteção. Dialogando com isso, está a noção de que o movimento curvo, associado à forma circular, pressupõe abrangência, repetição e calidez (DONDIS, 2003, p.60). Assim, pode-se correlacionar a opção estética do círculo, em primeiro lugar, com o objetivo mais óbvio de representar a cabeça humana, e num segundo momento, com explorar ideias como infinitude e abrangência. Afinal, a peça faz essa conotação a partir do momento que o círculo é posto num tamanho exagerado e, não apenas ocupa grande parte do espaço do papel, como também está em clara desproporcionalidade com o restante do corpo. Há, portanto, uma intenção de criar uma dinâmica de contraste, primeiramente de forma e depois de escala. Segundo Dondis (2003, p.126), por meio da "criação de uma forma compositiva antagônica, a dinâmica do contraste poderá ser prontamente demonstrada em cada elemento visual básico". Enquanto que, ao se distorcer forçadamente a escala de um objeto, ocorre um choque no olhar que espera, em função de sua experiência, algo totalmente diferente e de proporção regular (DONDIS, 2003, p.127).

Ao tratar dos olhos da figura no cartaz, chama a atenção o fato da posição da íris estar da metade superior do globo ocular, criando a imagem de um olho revirado e sugerindo, assim, que ela está em euforia ou deleite. Essa intenção do artista provavelmente está relacionada ao conteúdo que envolve a boca. Afinal, elaborada com traços retos e diagonais, ela contrasta visivelmente com o restante da face, ao mesmo tempo que passa uma impressão de ser a base "sustentando" o nariz e os olhos. Especialmente o uso da direção diagonal, já conceitualizada outras vezes neste estudo, serve de contraponto direto ao que pode ser entendido como o objeto central da publicidade, as nove chupetas.

Organizadas em uma linha curva que segue o caminho da boca, que está entreaberta, elas imediatamente causam um estranhamento e desconfiança no espectador por sua inegável semelhança com projéteis de arma. Logo, aqui se faz importante a contextualização histórica de que há uma intencionalidade nessa

decisão. Conforme explica Kaier (2005, p.), há uma natureza intrinsecamente violenta na forma como se dá o consumo capitalista e, no caso de crianças ou recém-nascidos, isso fica explícito, por exemplo, na retirada da naturalidade da amamentação e na criação de um "substituto".

A versão final do cartaz de chupeta de Rodchenko, porém, realiza uma organização construtivista dessa imagem do desejo oral que intervém em seu excesso, tentando direcioná-lo e esclarecê-lo. A pequena figura não está mais sugando ativamente; em vez disso, as próprias chupetas tornam-se objetos ativos, determinando o ritmo e a direção do prazer oral à medida que apontam como projéteis para a boca. Apenas um dos nove objetos se parece com uma chupeta de verdade, com o anel convencional pendurado na ponta; o restante dos objetos de formatos variados poderia ser caracterizado com mais precisão como bicos de borracha para mamadeiras de vidro, que também seriam chamados pelo nome genérico "soska" em russo. Como substitutos do seio, eles representam a encarnação do seio descrita por Melanie Klein, em cujo cenário psicanalítico o objeto-parte do seio pode ser objeto de agressão por parte do recém-nascido devorador, mas também um objeto de ameaça para o bebê. A violência desta ameaça é agravada pela afinidade de alguns dos formatos de chupeta com projéteis e até mesmo da chupeta única, abstratamente representada, com um anel para uma granada de mão, mas também pela maneira como as mãos brancas estendidas da pequena figura se assemelham explosões estilizadas (KAIER, 2005, p.192).²¹

Ao compreender o sentido das chupetas na imagem, "atacando" a fixação oral infantil, também se vê um sentido adicional à característica dos olhos. Tamanho prazer, sugerido pela posição revirada deles, pode ser explicado pela satisfação exacerbada ao receber nove chupetas de uma vez, ao invés de apenas uma. Curiosamente, se assemelhando ao cartaz 2, analisado anteriormente, que também continha um volume exagerado do produto publicizado no anúncio. Além disso, algo que chama atenção na produção de Rodchenko é que essa caracterização poderia também estar cumprindo um papel publicitário tradicional, ao supostamente divulgar a variedade de produtos que a marca possui e, ao mesmo tempo, demonstrar uma adoração que as crianças têm por eles. Dessa maneira, com justificativas comerciais plausíveis para suas escolhas visuais, estaria driblando represálias aos seus cartazes por parte de figuras que se beneficiavam daquele regime semi-capitalista e atuavam para mantê-lo.

Seguindo pelo cartaz e associado ao mesmo tópico, destaca-se como o tronco do personagem é o único elemento central para a peça que também está preenchido totalmente de preto, assim como os projéteis acima dele. Assim como sugerido por Kaier (2005, p.192), realmente se assemelha à "arma" responsável por

²¹ Tradução do autor.

dispará-los, especialmente ao observar as mãos em formato de pequenas explosões saindo de seus "canos". Aqui se ressalta, portanto, a capacidade do uso da cor de criar associações específicas entre elementos de uma composição e, assim como explica Dondis (2003, p.64), isso se deve à nossa capacidade de criar significados simbólicos às cores mesmo que elas não possuam ligações com o ambiente.

Inclusive, ao tratar de cores, pode-se enriquecer ainda mais a análise de significado ao explorar o uso do verde e do vermelho feito pelo artista. Rodchenko opta por duas cores com um alto grau de contraste entre si e que, assim, criam um sentido de dualidade sobre o cartaz como tudo. Como se pode ver no círculo cromático (Figura 26), as duas cores estão em lados opostos e, conforme Dondis (2003, p.125) esclarece, são entendidas como "complementares". Ou seja, trata-se do equilíbrio relativo entre o quente e o frio, onde o verde — assim como o azul — carrega uma natureza recessiva e indica distância, enquanto o vermelho — e também o amarelo — possui uma qualidade dominante e, portanto, expressa expansividade. Logo, tais significados podem ser muito bem adequados aos sentidos que o cartaz possui e foram descritos até então, em que soma-se ao fato de ele ser um objeto que reproduz a transição de modelos de sociedade e modos de produção ocorrendo na União Soviética. O verde como representação da relação fria e distante que o consumo capitalista impõe sobre a sociedade naquele momento — vide a imposição da NEP —, e o vermelho simbolizando o lado quente, acolhedor e expansivo da organização coletiva proposta pelo modelo socialista. Não à toa, este estudo mais uma vez ressalta a associação do vermelho na imagem com a cor base da estética socialista e da bandeira soviética.

Apesar da cor ser elemento central, ela não é a única peça importante para conferir o caráter de dualismo ao cartaz. Aliás, talvez a técnica visual essencial para tal efeito é a simetria empregada nele. Isso porque ela não apenas imprime o sentido de "dois lados", como também promove o equilíbrio visual típico da produção construtivista à peça. Conforme Dondis (2003, p.142) diz, é uma "formulação visual totalmente resolvida" e, assim, Rodchenko encontrou no equilíbrio axial da simetria uma maneira de organizar o significado de uma mensagem extremamente dura e agressiva para o espectador. Sua composição, de maneira geral, é estruturada com padrões geométricos de espaçamento e de posicionamento que oferecem boa legibilidade enquanto destacam a figura central. Como visto a partir da colocação de linhas-guias sobre a imagem (Figura 35), o artista manteve seu rigor de precisão

para produzir uma figura simétrica que saltasse aos olhos, mas que naturalmente se misturasse com o restante do leiaute.

Figura 35 - Cartaz 3: sistema de linhas-guias.



Fonte: elaboração do autor.

No geral, Rodchenko produziu uma imagem extremamente instigante para anunciar um item relativamente simples como uma chupeta. Seu uso objetivo de elementos visuais básicos como cor e forma trabalhados por meio de técnicas como simetria e contraste acentuam a estética provocadora da obra. Visto que se tratam de conceitos simples da comunicação visual, podem sugerir uma exigência técnica menor de seu criador. Contudo, dialogam exatamente com a noção construtivista do artista como um "construtor", responsável por organizar a mensagem visual a partir de seu conhecimento e talento, mas destituído de um caráter superior da arte.

6.4 DISCUSSÃO

Para compreender como a produção de cartazes publicitários de Rodchenko não apenas expandiu sua influência no campo artístico, mas também foi um sucesso publicitário de seu tempo e tornou-se parte do cenário urbano de Moscou à época, é interessante observar e retomar alguns dos padrões visuais ou de sentidos abordados até então. Conforme relatado anteriormente, na visão política do artista, criar anúncios para fomentar o consumo em negócios do governo era sua maneira de lutar contra empreendimentos privados da nova burguesia nepmaniana. Dessa forma, vale ressaltar que seu objetivo girava em torno da questão estética e de significado tanto quanto da questão comercial.

Assim, nos três cartazes analisados é relevante pontuar que a facilidade de leitura é um componente sempre presente. Por meio de uma tipografia limpa, sem uso de serifa ou ornamentos, de tamanho considerável e com alto contraste com seu fundo, o leitor consegue realizar o primeiro passo, identificar a mensagem, com comodidade. Moles (1974, p.43) estabelece como condição para a existência do cartaz na cidade a “necessidade de reduzir o texto devido à velocidade de deslocamento do indivíduo em relação ao estímulo”. Não apenas isso, mas o autor entende que o cartaz moderno diz respeito a uma imagem colorida contendo normalmente um único tema e acompanhada de um texto condutor, portador de um único argumento. Essa noção de funcionalidade do cartaz casa diretamente com a produção da dupla Rodchenko-Maiakovski e reforça como, naquele período, o princípio de utilidade da arte os guiava antes de primazias estéticas.

Algo que suporta esse argumento ainda é a constatação de estruturas geométricas, ou grids, sob as quais Rodchenko elaborava suas composições na busca por equilíbrio e clareza visual. Por meio de formas geométricas básicas precisamente alinhadas e uniformemente espaçadas entre si, ele organizava as partes de seu leiaute a fim de conduzir o espectador pela peça, colocando o devido enfoque nos elementos que deveriam ser lidos primeiro. Aqui é interessante observar como essa característica das composições era recente no próprio cenário artístico da Europa no geral e, como explicado previamente, veio a tomar forma a partir da Nova Objetividade e do Cubismo, na transição do século XIX para o século XX.

Complementado o uso de sistemas geométricos para criar composições, Rodchenko usaria os elementos visuais básicos, explicados por Dondis (2003, p.51), como a forma e a direção para acrescentar movimento à uma estrutura que, num primeiro momento, carecia de dinâmica. Sempre posicionados no centro da imagem, formas como o triângulo ou círculo contrastavam com a rigidez dos quadrados e retângulos que ocupavam o restante do espaço. Assim, por meio desses elementos visualmente antagônicos ao restante da sintaxe colocados em um lugar de destaque, o artista se aproveitava da expressão de direção que eles possuíam e seus significados para ampliar sua força contrastante. A direção diagonal, associada ao triângulo, servindo como força instável e oposta ao equilíbrio, e a direção curva, associada ao círculo, produzindo sentido de abrangência ou repetição (DONDIS, 2003, p.60).

Por sinal, este estudo entende que o uso do contraste por Rodchenko foi o catalisador para que suas obras, apesar de utilizar majoritariamente elementos pictóricos de baixa complexidade técnica como quadrados e círculos, alcançassem um patamar tão alto de reconhecimento artístico. Isso porque, além de manipular a forma e a direção para esse fim, o artista utilizou conscientemente as cores de maneira a enriquecer substancialmente a tensão visual para o espectador e intensificar o significado da mensagem divulgada. Nos três cartazes examinados, percebe-se de imediato a potente relação entre suas cores que, em suas análises individuais, foram avaliadas tecnicamente dentro da composição. Além disso, a exploração dessas relações permitiu expandir as interpretações acerca da mensagem criada pelos sócios Rodchenko e Maiakovski em cada produção.

Estes significados estavam frequentemente ligados às suas visões políticas de mundo colocadas sobre um contexto bastante específico vivido à época em seu país. Assim, seja no caso das ações da *Dobrolet*, dos biscoitos da Fábrica Outubro Vermelho ou das chupetas da *Rezinotrest*, o sentido sempre foi para muito além da mercadoria oferecida em si, tratando, contudo, da própria relação que se tinha com a mesma. Kaier (2005, p.196) ofereceu o entendimento de que Rodchenko e Maiakovski faziam anúncios porque eles reconheceram que a passagem da mercadoria capitalista para o objeto ativo socialista não era algo linear, mas sim dialético. Ou seja, as fantasias e desejos individuais organizados sobre o fetiche da mercadoria capitalista precisavam ser, ao invés de atacados, compreendidos e resgatados visando um futuro mundo socialista de abundância.

Tal compreensão fez parte não apenas do trabalho publicitário da dupla de artistas, como também esteve presente no de outros membros do movimento construtivista, como observado inclusive neste estudo. De maneira similar, a atenção às formas geométricas, a percepção de movimento, o alto contraste e, englobando tudo isso, a precisão visual típica de um arquiteto ou engenheiro foram vistos na obra de Tatlin, Popova, Stepanova e uma variedade de outros artistas. Essa série de decisões estéticas ocorrem em virtude e de acordo com os princípios enumerados ao final do capítulo 4.3.3, ou seja, carregam uma intencionalidade característica dos movimentos de vanguarda como um todo. O Construtivismo se destaca nesse meio muito por conta de sua radicalidade em que, por exemplo, ao entender como princípio que a arte deveria estar mais próxima da vida cotidiana, seus idealizadores buscaram de fato adentrar linhas de produção industriais de alguma maneira. Aqui, aproveita-se para citar como curiosidade o relato de Kaier (2005, p.196) a respeito de como o anúncio de biscoitos feito por Rodchenko alcançou tamanho sucesso a ponto de ser adaptado horizontalmente para ocupar a fachada de uma das lojas da *Mosspelrom*. Podendo ser visto em foto tirada pelo próprio Rodchenko (Figura 36), a imagem é entendida pela autora como a confirmação de como o trabalho do artista atingiu o objetivo construtivista de se integrar à vida cotidiana soviética.

Figura 36 - Aleksandr Rodchenko: fotografia da fachada de uma das lojas da *Mosselprom*, Moscou, 1924.



Fonte: Kaier (2005, p.197).

Apesar de não ser seu intuito, a vasta produção construtivista da época, contudo, ganhou bastante relevância no meio artístico. Meggs e Purvis (2009, p.377) explicam que, a partir do intercâmbio de ideias com outros movimentos de vanguarda, especialmente centrados na Alemanha, o Construtivismo foi reconhecido e influenciou escolas como o De Stijl, a Bauhaus e os dadaístas. A Alemanha do pós-guerra havia se tornado um terreno de encontro para ideias de vanguarda do Oriente e do Ocidente no início dos anos 1920 e, assim, por meio da figura de Lazar Markovich Lissitzky (1890-1941), conhecido pelo pseudônimo *El Lissitzky*, acolheria também a estética construtivista (MEGGS; PURVIS, 2009, p.377). Esse importante artista disseminou a mensagem construtivista por meio de contatos frequentes com a Bauhaus, participações em conferências e elaboração de artigos (MEGGS; PURVIS, 2009, p.377). Sua influência para o movimento se equipara à paixão que

ele nutria pelo mesmo, o que o incentivou a promover essa estética como parte de um mundo novo.

Lissitzky via a Revolução Russa, de outubro de 1917, como um novo início para a humanidade. O comunismo e a engenharia social estabeleceriam uma nova ordem, a tecnologia proveria as necessidades sociais e o artista/designer (ele chamava a si mesmo de construtor) forjaria uma unidade entre arte e tecnologia que, mediante a construção de um novo mundo dos objetos, dotaria a humanidade de um ambiente e sociedade mais ricos. Esse idealismo o levou a enfatizar cada vez mais o design gráfico, à medida que passava da experiência estética pessoal para a corrente dominante da vida comunitária (MEGGS; PURVIS, 2009, p.377).

Quanto a Rodchenko, Meggs e Purvis (2009, p.381) contam que, em virtude de seu trabalho tipográfico conciso e legível nos anúncios que desenvolveu, ele deu origem aos tipos negritos sem serifa que foram amplamente usados na União Soviética. Esse fato chama atenção por esclarecer como houve um legado gráfico deixado pelo artista a partir de sua produção de cartazes. Assim, esse estudo nos permite estabelecer uma divisão mais clara sobre quais contribuições visuais eram parte de seu trabalho publicitário Rodchenko e quais foram tratadas como herança do movimento construtivista como um todo. Após seu empreendimento com publicidade, Rodchenko projetou uma revista para todos os campos das artes criativas intitulada *LEF (Levy Front Isskustva - Frente Esquerdista das Artes)* e continuou a desenvolver seu trabalho artístico por meio, não apenas de cartazes, mas envolvendo novos meios (MEGGS; PURVIS, 2009, p.381).

Ali surgiu um estilo de design baseado em formas horizontais e verticais fortes e estáticas relacionadas em ritmo maquinal. Sobreimpressão, registro preciso e fotomontagem eram regularmente empregados em *Novyi LEF (Nova LEF)*. Rodchenko deliciava-se em contrastar tipos negritos e maciços e formas com limites rígidos contra as formas e contornos mais suaves das fotomontagens. Seu interesse pela fotomontagem era um esforço consciente para desenvolver uma técnica de ilustração apropriada para o século XX (MEGGS; PURVIS, 2009, p.382).

7 CONCLUSÃO

Motivado pela grande abrangência do trabalho gráfico de Rodchenko, seu caráter inovador e por como ele estava inserido em um contexto político-econômico muito peculiar, este estudo tinha o intuito de: examinar os recursos visuais empregados pelo artista em três de seus cartazes publicitários a fim de compreender suas escolhas estéticas, de que maneira elas refletem os princípios do Construtivismo e como elas reverberaram para outros importantes movimentos artísticos do século XX.

Uma vez identificados os elementos visuais básicos e as técnicas utilizadas para manipulá-los, chegou-se à conclusão de que os cartazes de Rodchenko cumprem sua função primordial de promoção de um produto enquanto são capazes de reproduzir as características típicas da estética construtivista. Dentre estas características, estão inclusas tanto as qualidades visuais quanto os preceitos associados ao movimento. Contudo, ao realizar esta análise, compreendeu-se que se tratam de elementos que, muitas vezes, coexistem ou são indissociáveis. Ao observar como o Construtivismo criou raízes e influências para além da União Soviética, entende-se que sua visualidade carrega seus princípios de maneira intrínseca.

Técnicas visuais como a economia, a simplicidade, o equilíbrio e as composições baseadas em rígidas construções geométricas podem ser relacionadas aos próprios sentidos semânticos das palavras a fim de entender o que esse movimento defendia. Assim, verifica-se que o uso destas técnicas é capaz de transpor parte destes princípios subjetivos para produções gráficas ainda nos dias atuais, ou seja, de maneira atemporal. Porém, é a somatória de suas aplicações, agregadas a um profundo debate teórico e testadas sobre uma variedade de meios que caracterizam a inovadora visualidade construtivista.

REFERÊNCIAS

- Acabou-se!**. David Santos Archive, 2007. Disponível em:
<<https://davidsantosarchive.com/acabou-se/>> Acesso em: 08 jan. 2024.
- ALAMY. **Anúncio para a Rezinotrest**. [s.d.]. Disponível em:
<<https://www.alamy.com/stock-photo-poster-for-rezinotrest-soviet-rubber-industry-trust-there-never-were-80237009.html>> Acesso em: 21 jan. 2024.
- ARTNET. **Anúncio para os cigarros Manoli**. [s.d.]. Disponível em:
<https://www.artnet.com/artists/lucian-bernhard/manoli-_RHb28NLA-utDfkpHV_5Eg2> Acesso em: 08 jan. 2024.
- ARTNET. **Sobre Isso**. [s.d.]. Disponível em:
<<https://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/pro-eto-about-this-zUb1hVztfes2aGV5Q3jg2>> Acesso em: 08 jan. 2024.
- ARTNET. **Anúncio para a Fábrica Outubro Vermelho**. [s.d.]. Disponível em:
<<https://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/design-for-mosselprom-poster-for-the-red-october-tJel3lnr5ccYmqLUAZlxfQ2>> Acesso em: 20 jan. 2024.
- ARTSY. **La Loie Fuller**. [s.d.]. Disponível em:
<<https://www.artsy.net/artwork/jules-cheret-foxies-bergere-la-loie-fuller-1897>> Acesso em: 08 jan. 2024.
- ARTSY. **Quadrado Negro**. [s.d.]. Disponível em:
<<https://www.artsy.net/artwork/not-by-banksy-by-not-not-banksy-stot21stcplanb-black-square-with-black-square>> Acesso em: 08 jan. 2024.
- AUGUSTONI, Prisca. **L'incontro mancato**: note sulla poesia di Cesare Pavese. Mosaico italiano, Rio de Janeiro, nº 62, ano VII, fev. 2009, p. 8 - 9.
- BORDIER, Hélène. **L'Homme à la guitare**. 2014. Disponível em:
<<https://panoramadelart.com/analyse/lhomme-la-guitare>> Acesso em: 08 jan. 2024.
- BRITANNICA. **Monumento à Terceira Internacional**. 2023. Disponível em:
<<https://www.britannica.com/biography/Vladimir-Yevgrafovich-Tatlin>> Acesso em: 08 jan. 2024.
- CESAR, Newton. **Direção de arte em propaganda**. São Paulo: Futura, 2000.
- CRONAN, TODD. **Red Aesthetics: Rodchenko, Brecht, Eisenstein**. Londres: Rowman & Littlefield, 2022.
- DAL VERME, Giulia Zileri. **Futurism: A Break From the Past**. Barnebys Magazine, 2023. Disponível em:
<<https://www.barnebys.com/blog/futurism-a-break-from-the-past>> Acesso em: 08 jan. 2024.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo – São Paulo. Martins Fontes, 2003.

DUARTE, Pedro Henrique Evangelista; MARTINS, Felipe Miguel Savegnago. **De Lênin a Stalin: a consolidação do planejamento econômico na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas**. Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política, Rio de Janeiro, 63, p. 165-199, maio 2022 - agosto 2022. Disponível em: <<https://revistasep.org.br/index.php/SEP/article/view/798>>

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Toulouse-Lautrec**. Ebiografia, 2019. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/toulouse_lautrec/>. Acesso em: 28 de dezembro de 2023.

HELLER, Steven. **Lucian Bernhard Type Design on Speed**. Print Magazine, 2017. Disponível em: <<https://www.printmag.com/daily-heller/lucian-bernhard-type-design-speed/>> Acesso em: 08 jan. 2024.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: uma história concisa**. Tradução de Carlos Daudt – São Paulo. Martins Fontes, 2001.

IMBRONITO, Maria Isabel; DEGREAS, Helena Napoleon; KATAKURA, Paula. **Peter Behrens para a AEG: desenho moderno e indústria na Alemanha**. Educação Gráfica, Bauru-SP, v.18, nº. 01, 199-211, 2014.

KIAER, Christina. **Imagine no Possessions**. The socialist objects of Russian Constructivism. Cambridge: MIT Press, 2005.

LEMONS, Joana Henry. **Aelita, a Rainha de Marte: o Construtivismo Russo e algumas ideias sobre a formação da imagem**. Orientador: Ernesto Giovanni Boccara. 2008. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2022.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do Design Gráfico**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

MEISTERDRUCKE. **Anúncio para a AEG**. [s.d.]. Cartaz. Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Peter-Behrens/1398285/Cartaz-de-publicidade-para-a-General-Electric-Company-%5BAEG%5D-1910.html>> Acesso em: 08 jan. 2024.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Moulin Rouge: La Goulue**. 1891. Cartaz. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333990>> Acesso em: 08 jan. 2024.

MOLES, Abraham Antoine. **O cartaz**. Tradução de Miriam Garcia Mendes. São Paulo, Perspectiva, 1974.

MOREIRA, S. V. **Análise documental como método e como técnica**. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (org.). Métodos e técnicas de Pesquisa em Comunicação. 2. ed. São Paulo: Atlas. 2015. 271 - 279.

MUSEUM OF MODERN ART. **Anúncio para a Dobrolet**. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/7269>> Acesso em: 20 jan. 2024.

OBELISK. **Preto sobre Preto**. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.arthistoryproject.com/artists/aleksandr-rodchenko/non-objective-painting-no-80-black-on-black/>> Acesso em: 08 jan. 2024.

PENN, Gemma. **Análise semiótica de imagens paradas**. In: BAUER, Martin e GASKELL, George (editores). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, 2013.

PRINTMAG. **Sterling Cooper Draper Rodchenko**. Print Magazine, 2012. Disponível em: <<https://www.printmag.com/daily-heller/sterling-cooper-draper-rodchenko/>> Acesso em: 16 jan. 2024.

REPRODUCTION GALLERY. **Branco sobre Branco**. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.reproduction-gallery.com/oil-painting/1503901803/white-on-white-1917-by-kazimir-malevich/>> Acesso em: 09 jan. 2024.

ROCCOLINO, Giacomo Calandra di. **Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens**. La Rivista di Engramma, n. 164, p. 67-87, abril, 2019. Disponível em: <https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3600> Acesso em: 08 jan. 2024.

SHAW, Emma. **Beggarstuffs: William Nicholson & James Pryde**. University of Cambridge, [s.d.]. Cartaz. Disponível em: <<https://www.cam.ac.uk/stories/beggarstuffs>> Acesso em: 08 jan. 2024.

STUMPF, Ida Regina C. **Pesquisa Bibliográfica**. Pg. 52-61. In Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. Duarte J., Barros, A. org. São Paulo, Atlas, 2015.

THE CHARNEL HOUSE. **Design para tecido**. [s.d.]. Disponível em: <<https://thecharnelhouse.org/2014/07/05/radical-chic-avant-garde-fashion-design-in-the-soviet-1920s/varvara-stepanova-textile/>> Acesso em: 16 jan. 2024.

THE VIRTUAL RUSSIAN MUSEUM. **Contra-relevo de canto**. [s.d.]. Disponível em: <https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin_ve_uglovoy_kontrelef_1914/index.php?lang=en> Acesso em: 08 jan. 2024.

VILLELA, Thyago Marão. **O caso de Outubro: o construtivismo russo, a Oposição de Esquerda e a reestruturação do modo de vida**. Orientador: Luiz Renato Martins. 2014. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

ZERWES, Erika Cazzonato. **A fotografia eloquente: arte e política em Aleksandr Rodchenko, 1924-1930**. Orientador: Iara Lis Franco Schiavinatto. 2008. Dissertação (mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.