



"O APELO DE LÊNIN": VESTÍGIOS DO REGIME SOVIÉTICO
NA RÚSSIA NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA DE
SERGUEI MAKSIMSHIN

"THE APPEAL OF LENIN": TRACES OF SOVIET REGIME
IN RUSSIA IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY
SERGEY MAXIMISHIN

Kátia Hallak LOMBARDI¹

Diana Trindade DRUMOND

¹ Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Letras: teoria literária e crítica da cultura da Universidade Federal de São João Del-Rei.





RESUMO

Serguei Maksimishin dedicou grande parte de sua vida a fotografar a Rússia contemporânea. Para a exposição *O último império*, que ocorreu em algumas cidades brasileiras, foram selecionadas imagens feitas pelo fotógrafo na Rússia nos 25 anos após a derrocada da União Soviética. Tais imagens revelam um país multifacetado que ainda apresenta resquícios de seu passado soviético. Nesse contexto, partindo de teorias que englobam os estudos sobre fotografia e o conceito de *vestígio* proposto por Walter Benjamin, investigamos oito fotografias selecionadas do catálogo da exposição *O último império*, buscando nelas vestígios do passado político no cotidiano da Rússia contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Regime soviético; vestígios; fotografia; Serguei Maksimishin.

ABSTRACT

Sergey Maximishin dedicated part of his life photographing the contemporary Russia. For the exhibition *The last empire*, which took place in some cities in Brazil, were selected images taken by the photographer in Russia during the twenty-five years after the fall of the Soviet Union. Such images show a multifaceted country that is still full of remains of its soviet past. In this context, using theories about photography and the concept of *trace* proposed by Walter Benjamin, our goal is to investigate eight images selected from the catalog of the exhibition *The last empire*, looking for traces of the political past in the everyday life of contemporary Russia.



KEYWORDS

Soviet regime;trace;photography;Sergey Maximishin.


1. O ÚLTIMO IMPÉRIO: MAKSIMISHIN E A CAPTURA DO QUE RESTA DA URSS

Um retrato contemporâneo da Rússia, uma das 15 repúblicas resultantes do fim da URSS, foi apresentado aos brasileiros pelo fotógrafo Serguei Maksimishin (1964-), na exposição itinerante *O último império*. Com curadoria de Luiz Gustavo Carvalho, a mostra percorreu as cidades de Tiradentes (2015), Belo Horizonte (2018), São Paulo (2018), Rio de Janeiro (2018) e Curitiba (2018-2019), expondo 65 imagens que revelam uma Rússia cheia de contradições e resquícios de períodos políticos anteriores.

Serguei Maksimishin, um senhor taciturno, mas muito simpático, nasceu na Crimeia, em 1964, e passou grande parte da sua vida em São Petersburgo. Desde quando começou a fotografar durante o serviço militar prestado em Cuba, nunca mais parou de registrar em imagens a Rússia e outros países nos quais esteve. Em 1990, o fotógrafo passou a trabalhar no *Izvestya*, na época um dos principais jornais do país e, assim, começou a ter projeção e reconhecimento internacionais como fotógrafo documental.

Ao fotografar a Rússia nos 25 anos após a queda da URSS, Maksimishin desvenda diversos e incongruentes cenários que preservam e reciclam vestígios do período socialista, somados à herança do regime czarista. Povoado por políticos, religiosos, emergentes sociais, pessoas em condições de absoluta pobreza e vários saudosistas do antigo regime





soviético, o país de dimensões continentais fotografado por Maksimishin é plural e repleto de antagonismos.

No século XIX, o povo russo vivia em péssimas condições. Sob regime czarista e absolutista, a organização social e política em muito se assemelhava a um sistema feudal. Segundo Vicentino (1995), o monopólio era da Igreja ortodoxa, que mantinha controle da educação do país e era utilizada como instrumento de legitimação do poder do Czar Nicolau II. O homem comum russo vivia em condições de extrema pobreza e era obrigado a trabalhar em situações análogas às da escravidão.

Foi nesse contexto que as pessoas se mobilizaram em oposição ao Czar. Vicentino (1995) afirma que, no início do século XX, surgiram dois partidos de oposição: o Menchevique, liderado por Martov, e o Bolchevique, liderado por Lênin. Ambos os partidos acreditavam que a Rússia deveria abolir o regime czarista, mas os adeptos do partido Menchevique defendiam que, para que tal objetivo fosse alcançado, seria necessário implementar, a princípio, um governo liberal e, posteriormente, um sistema de governo socialista. Já os Bolcheviques, com ideais um pouco mais radicais, alegavam que a única saída seria adotar um regime socialista já logo de início, sem nenhum outro modelo governamental de transição. Naquele momento histórico, a população russa estava extremamente indignada com os mandos e desmandos do Czar e a situação se agravou com a entrada da Rússia na guerra contra o Japão (1904). Foi então que aconteceu a revolução geral de 1905, conhecida como ensaio geral, na qual o padre George Capon liderou uma visita da população à casa do Czar, com o intuito de dialogar a respeito da grave crise que o país enfrentava e negociar soluções. De acordo com Fitch (apud KAPA, 2014), o grupo liderado por Capon caminhou pacificamente




até o Palácio de Inverno cantando músicas que enalteciam o Czar, mas o clima pacífico foi rompido quando os soldados que protegiam o palácio começaram a atirar nas pessoas que se aproximavam da propriedade. O episódio ficou conhecido na história como Domingo Sangrento.

Segundo Vicentino (1995), 12 anos após o ocorrido, em fevereiro de 1917, aconteceu a primeira fase da revolução de 1917, liderada pelos Mencheviques, que derrubou a autocracia do Czar Nicolau II e procurou estabelecer em seu lugar uma república de cunho liberal. Naquele mesmo ano, no mês de outubro, aconteceu a segunda fase da Revolução, na qual o Partido Bolchevique, liderado por Vladimir Lênin, derrubou o governo provisório dos Mencheviques e instaurou o governo socialista soviético. Dentre suas medidas estavam a saída da Rússia da Primeira Guerra Mundial, o investimento em reforma agrária, a estatização das empresas e a formação de um Exército Vermelho. Tais medidas, em comparação com as praticadas pelo regime czarista, acabaram por melhorar a vida da população russa. Sob domínio do regime soviético, a Rússia começou a progredir e despontar como grande potência.

Em 1929, cinco anos após a morte de Lênin, Josef Stálin assumiu o poder. Entre os anos de 1929 a 1953, Stálin governou a URSS. Nesse período, o modelo político socialista começou a declinar como consequência da centralização imposta por Stálin, que ficou conhecido pela concentração de poder e pelo abuso de autoridade. Em 1955, após a morte de Stálin, Krushev começou a governar a Rússia. O líder político denunciou a repressão política que acontecia durante o governo anterior. Vicentino (1995) aponta que esse período foi marcado por um grave colapso no sistema de habitação urbana, da produção de alimentos e bens de consumo no país. O declínio do sistema





socialista acentuou-se, então, na década de 1980, quando Mikhail Gorbachev assumiu o poder.

Em 1991 aconteceu a dissolução da URSS, encerrando a vigência do sistema socialista no governo da Rússia. Transcorridos 27 anos após o fim do regime socialista, o atual presidente do país, Vladimir Putin, em uma postura nacionalista, tem se esforçado para manter sua autoridade pessoal em defesa da autoridade centralizadora do Estado.

Dessa forma, percebemos que o passado político turbulento da Rússia é refletido contemporaneamente na situação plural do país, que abriga e comporta as mais variadas e contrastantes realidades, como nos mostram as fotografias feitas por Maksimishin. Nesse contexto, procuramos utilizar alguns pressupostos teóricos que englobam o conceito de vestígio na fotografia, bem como outros aspectos teóricos relevantes, para evidenciar aspectos do cotidiano russo nos dias de hoje presentes nas fotografias da série *O último império*. Pretendemos, assim, identificar e analisar vestígios do regime soviético revelados nas fotografias da série, evidenciando uma Rússia que vive à sombra do seu passado histórico socialista.

2. FOTOGRAFIA, VESTÍGIO E O PARADIGMA INDICIÁRIO

Para Barthes (1984) a fotografia está relacionada a três práticas: o fazer, o olhar e o suportar. A prática do fazer tem como agente o *operator*, que se refere ao fotógrafo. Já a do olhar tem como agente a figura do *spectator*, ou seja, nós, os possíveis espectadores de fotografias. Por fim, a prática do suportar se refere à figura do *spectrum*, que se caracteriza no referente fotográfico: aquilo ou aquele que é fotografado, “não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente*





real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1984, p. 114).

Em entrevista concedida a Evgeny Landa, Maria Vragrova e Luiz Gustavo Carvalho (2018), Serguei Maksimishin é categórico ao afirmar que suas fotografias são documentais e que jamais faria fotos encenadas. Durante visita guiada à exposição em Tiradentes (2015), o fotógrafo contou que, na maioria dos casos, para produzir suas fotografias, ele acompanha as pessoas que vai fotografar por algum tempo. Sendo assim, as imagens que vemos na série *O último império* demonstram o esforço do fotógrafo em capturar momentos naturais, não produzidos e inesperados. Isso só é possível, porque os referentes estão relativamente “habitados” com a presença do fotógrafo e da câmera fotográfica.

Tal empenho em documentar o real pode ser problematizado à medida que, como aponta Roland Barthes (1984), a fotografia tem um caráter mimético e nos faz ter a ilusão de estarmos frente a algo real. Quando olhamos para uma imagem fotográfica, temos a falsa impressão de estarmos olhando para o próprio referente fotográfico. É por isso que, ao mostrarmos um álbum de família, apontamos para o objeto, a foto, e dizemos coisas como “esta é a minha mãe!” ou “este é o meu pai”, como se o objeto se confundisse, embaralhando as linhas tênues que dividem, em nosso consciente, o real da representação. Por consistir recorte, fragmento de um momento que passou, nosso “eu” nunca coincide com o que a foto mostra: “é a imagem que é pesada, imóvel e obstinada [...] e sou ‘eu’ que sou leve, dividido, disperso” (BARTHES, 1984, p. 24). Barthes (1984) afirma que a fotografia é o advento do sujeito (eu) como outro que se transforma em objeto (minha fotografia), configurando uma



microexperiência de morte, já que o sujeito morre enquanto pessoa, e se torna, através da fotografia, objeto, um “Todo-Imagem”.

A partir de tais apontamentos, Barthes (1984) aponta para o fato de que, quando somos fotografados, entramos em um campo de forças, no qual se cruzam quatro imaginários: aquele que o referente fotográfico pensa que é; aquele que ele queria que os outros acreditassem que ele é; aquele que o fotógrafo acha que a pessoa é; e, finalmente, aquele do qual o fotógrafo se serve para exibir a sua arte (BARTHES, 1984). Sendo assim, a fotografia carrega consigo uma certa intencionalidade do fotógrafo, não podendo ser associada a um retrato fiel do real ou a um documento fidedigno da realidade e, sim, a um fragmento de um momento que passou. Um vestígio indicial de um outro tempo. Como descreve Barthes (1984), o noema da fotografia é o “isso-foi”, já que, na fotografia, não posso negar que *a coisa esteve lá*. Há, segundo o autor, uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado, uma vez que o que vemos na fotografia “[...] esteve lá, e todavia, de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido.” (BARTHES, 1984, p. 116).

Conforme os estudos de Charles Sanders Peirce (2008) existem três tipos de signos: o ícone, o símbolo e o índice. Um signo icônico é aquele que é associado ao referente. Dessa forma, o desenho de uma maçã seria, na concepção de Peirce (2008), um ícone para maçã. Já o símbolo se refere ao referente por meio de associação de ideias produzidas por convenção social. A palavra “maçã”, por exemplo, é um símbolo para o referente maçã. Embora não traga em si nenhuma semelhança ou ligação direta com o referente, o símbolo é reconhecido devido ao nosso conhecimento das letras, da palavra, e do que ela é usada para designar. Já o signo indicial é aquele que é criado




pela interação física entre o signo e o referente. O caroço da maçã, ou mesmo seu miolo, podem ser considerados signos indiciais para a maçã, já que há uma relação física entre maçã e caroço, ou entre maçã e miolo.

Assim, de acordo com Peirce (2008), a fotografia é um signo de natureza icônica e, primeiramente, indicial, já que é prova do que sobrou: um vestígio, cuja temporalidade é voltada para o passado. O vestígio aponta para o referente, algo que existe ou existiu, tendo tido uma relação física, mesmo que temporal e finita, com o referente.

Na perspectiva benjaminiana, o vestígio não se fecha, contudo, no passado, mas remete também ao presente e ao futuro. Para Benjamin (2008), a experiência histórica é marcada pelo inacabamento, pela descontinuidade, e no vestígio estaria a possibilidade de resgatá-la, ainda que parcialmente. De acordo com Benjamin (2009), o vestígio, paradoxalmente, aponta para uma presença e uma ausência. Sendo assim, o vestígio é a presença de algo que se encontra ausente ou, ainda, a presença do indício de que algo aconteceu ou existiu, embora a coisa em si já não seja mais visível no tempo presente. O que resta de um acontecimento pode servir de base para tentar compreender o que ocorreu no passado.

Para Carlo Ginzburg (1989), vários campos do saber, dentre eles a história e o campo das artes, colocam em prática o rastreamento de indícios, sinais e signos, que podem ser associados a algo ou alguém, sem se referirem a eles direta e claramente. Nesse contexto, Ginzburg (1989) apresenta a noção de paradigma indiciário, que se refere ao saber que avalia os indícios para acessar a um acontecimento ou a alguma coisa que já passou e, por esse motivo, não pode mais ser acessado diretamente.





O paradigma indiciário está ligado ao ato de tomar o que restou de um evento passado, o indício, e, a partir dele, tentar entender ou reconstituir o que ocorreu. Trabalho que se assemelha ao do detetive, que usa as pistas para significar o que se passou. Os pequenos sinais são indicadores concretos de algo que aconteceu. Para compreender o ocorrido, é preciso que eles sejam organizados e que seja estabelecida uma lógica explicativa. Selecionando os elementos certos, conectando-os de acordo com uma lógica, é possível desvendar o sucedido.

Ginzburg observou a influência do método indiciário no trabalho do historiador de arte italiano Giovanni Morelli, nas estratégias do personagem de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, e nos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud. No primeiro caso, trata-se da necessidade de examinar os pormenores mais negligenciáveis de uma obra para entender o seu conjunto. Método análogo ao do detetive que descobre o autor do crime baseado em indícios quase imperceptíveis (pegadas na lama, cinzas de cigarro, por exemplo), também comparável à análise de sintomas, no caso de um doente. Ginzburg sintetiza: “pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).” (GINZBURG, 1989, p. 150).

Tanto Ginzburg (1989) quanto Benjamin (2008) têm interesse por detalhes que ajudam a *escrever* a história, mas suas concepções divergem no que diz respeito à construção da relação entre um detalhe e o contexto em que se insere. Para Carlo Ginzburg (1989), o vestígio, isoladamente, não contribui para o trabalho do detetive ou do historiador. Assim como o detetive procura reconstituir a cena de um crime o mais próximo do acontecido, Ginzburg acha que a reconstituição histórica deve se aproximar ao máximo da totalidade.



Por outro lado, para Benjamin (2008), não é possível narrar uma história do início ao fim. Ela não funciona segundo uma lógica metonímica, em que as partes levam à compreensão do todo. De acordo com o pensamento benjaminiano, a história não pode ser contada de maneira contínua. Ela está associada à ideia de imagem dialética, de um tempo interrompido, inacabado. Benjamin acredita que são os aspectos dissociativos e fragmentários que podem levar ao entendimento de um acontecimento. Desse modo, em cada detalhe estaria, em si mesmo, a possibilidade de interpretação do passado.

Como explica Didi-Huberman (2012), ao escrever sobre fotografia e arquivos, “não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagem sem falar de cinza” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). Trata-se também de uma referência ao caráter de vestígio das imagens, já que a cinza é aquilo que resta, que sobra do incêndio, aquilo que desapareceu.

3. RUBROS RASTROS: A RÚSSIA CONTEMPORÂNEA DE MAKSIMISHIN E SEUS RESQUÍCIOS SOCIALISTAS

Nas fotografias da série *O último império*, de Serguei Maksimishin, o vestígio está duplamente presente. Primeiramente, como apontamos no item anterior, porque toda fotografia é um vestígio, um signo indicial. Em uma segunda camada, nas fotografias que mostraremos a seguir, o vestígio é material estruturante da construção das imagens. Ele faz parte do processo de criação do fotógrafo. Maksimishin é um caçador de rastros, de indícios de algo que aconteceu no passado histórico da Rússia. Suas fotografias exibem sinais de que o imaginário socialista da URSS se mantém presente na Rússia



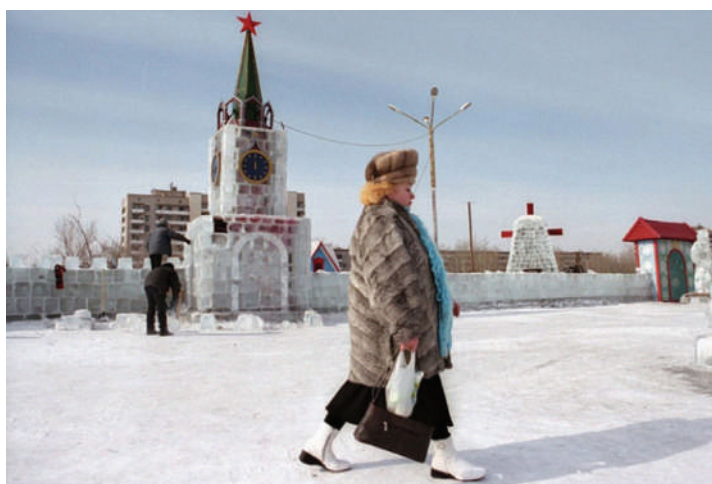
contemporânea. Nessas imagens, vestígios dos períodos Leninista e Stalinista manifestam-se – ora subliminarmente, ora de maneira escancarada.

Voltemos o nosso olhar, inicialmente, para a fotografia intitulada *Praça Central* (2006), escolhida como capa do catálogo da exposição *O último império*, que aconteceu em 2018, na Caixa Cultural de São Paulo. Na imagem, vemos uma mulher de meia idade caminhando despreocupada e casualmente por uma rua cheia de neve no centro administrativo do distrito de Krasnokamensky, na Rússia. A indumentária da mulher é evidentemente russa. Ela veste um longo casaco de pele e um chapéu no estilo *ushanka*. Ao fundo, homens tiram gelo de um pequeno modelo de Kremlin², ressaltando uma estrela vermelha no topo. Para um olhar de fora, desatento ou descontextualizado, a estrela vermelha poderia ser associada ao oposto dos ideais socialistas, já que ela remete às decorações de Natal, uma data associada ao consumo nas sociedades capitalistas. No entanto, o contexto histórico da Rússia é a chave para interpretar as fotografias de Maksimishin. A estrela vermelha – sutil como mero detalhe, mas que contrasta com as cores suaves da neve e do céu – pode ser compreendida como um vestígio que aponta para o passado marcado pelo regime soviético, o símbolo dos regimes socialistas e comunistas, e permanece no cenário da gélida cidade de Krasnokamensky em pleno ano de 2006. Voltando a atenção novamente para a mulher capturada na fotografia, percebemos que sua sombra foi incluída no enquadramento. Em uma livre interpretação, podemos dizer que a sombra é o rastro que acompanha o ato de caminhar da figura fotografada, mas está posicionada à sua frente. Tanto a estrela vermelha como a sombra da figura no primeiro plano são

² Em russo, Kremlin significa “fortaleza”. A palavra designa qualquer complexo fortificado encontrado nas cidades históricas da Rússia.

elementos que agregam à imagem temporalidades distintas. Buscando uma aproximação com o pensamento benjaminiano, podemos dizer que passado, presente e futuro dialogam na fotografia de Maksimishin.

Fotografia 1 – Praça central/Central Square. Serguei Maksimishin. 2006.



Fonte: Maksimishin (2018).

A segunda fotografia que selecionamos tem como cenário o restaurante *Apelo de Lênin*, localizado em São Petersburgo. Nessa imagem feita em 2003, o fotógrafo (*operator*) captou um *momento decisivo* – expressão criada pelo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), segundo o qual, para obter uma boa imagem, o fotógrafo deveria, em uma fração de segundo, organizar precisamente sua forma e conteúdo. Na fotografia, observamos duas garçonetes trajando roupas que fazem referência aos uniformes militares soviéticos, porém, apresentadas de maneira desconstruída, já que são bastante sensuais e reveladoras, incluindo meia fina e cinta-liga. Uma delas, ao fundo, está de costas, curvada, provavelmente limpando uma

● ● ●

mesa, o que revela parte de suas nádegas, implicando que o local explora a sexualidade de suas funcionárias. Ao lado, vemos um conjunto com quatro bustos de Lênin, de diversos tamanhos. A segunda garçonete está sentada, no primeiro plano, concentrada em seu trabalho, lustrando a cabeça de um dos bustos. Em um único instante, o *operator* enquadrrou, em um *sóframe*, as duas garçonetes, os objetos e o cenário, apresentando ao *spectator* um possível recorte no tempo e no espaço. Embora a situação tenha sido real, o fotógrafo fez a escolha dos elementos para compor a imagem, o que ela mostra é seu ponto de vista, notamos a intenção do *operator* de realçar essa cena (BARTHES, 1984). Nesse sentido, o *spectator* é levado a pensar na presença constante do passado soviético no imaginário da população russa. Ironicamente, o dono do local converte o tema da URSS e o ideal socialista em meio de obter lucros para seu negócio.

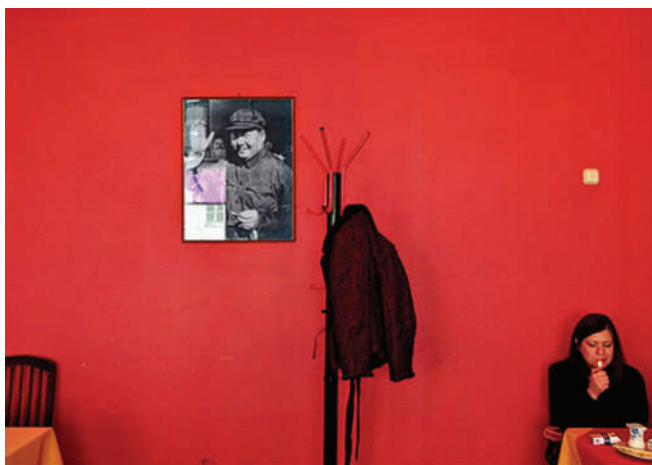
Fotografia 2 – Restaurante Apelo de Lênin / Lênin's mating call.
Serguei Maksimishin. 2003.



Fonte: Maksimishin (2018).

Já na fotografia *Restaurante Mao* (2002), observamos um cenário minimalista. Embora não se trate de uma montagem, a escolha dos elementos e o modo como o fotógrafo compõe a cena tornam patente a intencionalidade do autor. A parede em forte tom vermelho traz uma atmosfera peculiar à imagem. No centro, dois elementos dividem a atenção: um cabideiro com um casaco de inverno pendurado e uma fotografia de Mao Tse Tung. Em uma das extremidades da fotografia, vemos uma moça sentada à mesa, acendendo um cigarro. Na outra extremidade, uma quina de mesa e uma cadeira vazia. Maksimishin volta-se, mais uma vez, ao jogo de enquadrar elementos de temporalidades distintas em um único espaço. Por exemplo, o quadro com a imagem de Mao Tse Tung pertence ao passado remoto e contrasta com o presente, captado na fração de segundo, no qual a moça acende o cigarro. Assinalamos aqui mais uma relação com o pensamento de Benjamin (2008), ao detectarmos na imagem traços pertencentes à temporalidades diferentes.

Fotografia 3 – Restaurante Mao / Mao restaurant. Serguei Maksimishin. 2002.



Fonte: Maksimishin (2018).

● ● ●

A fotografia intitulada *Desfile no dia da vitória*, feita na praça Pushkin, em 2010, mostra a comemoração do dia 9 de maio, data que marca a capitulação da Alemanha nazista para a União Soviética na Segunda Guerra Mundial. Nela, vemos o céu limpo da tarde em Moscou, três aviões e pessoas celebrando. Uma delas, da qual só vemos o braço erguido, hasteia a antiga bandeira soviética. Vemos, ainda, um grande cartaz com a foto de Stálin. Ao fundo, centralizada, está a estátua do famoso poeta russo Pushkin, que dá o nome à praça na qual a celebração acontece. No ângulo escolhido pelo fotógrafo, o cartaz com a imagem de Stálin está posicionado de tal forma que parece ser grandioso e, até mesmo, maior do que a estátua do poeta. Observamos, nessa imagem, o empenho do fotógrafo em documentar uma celebração anual como forma de testemunhar algo que ocorreu, revelando traços do real: o “isso-foi” descrito por Barthes (1984). A fotografia que registra a comemoração chama a atenção para os vestígios soviéticos ainda tão presentes no cotidiano do povo russo, mesmo 19 anos após o fim do período socialista.

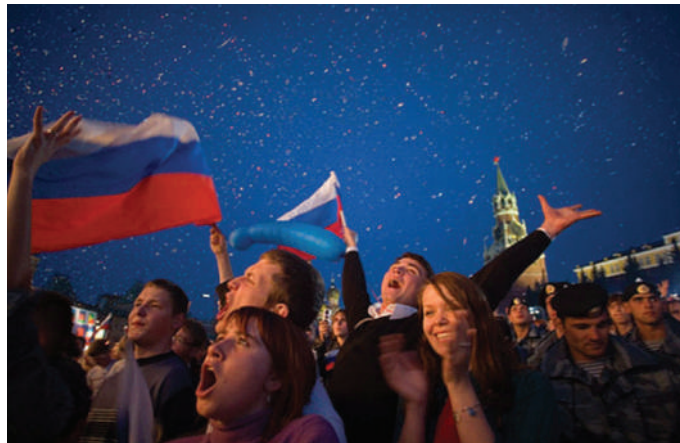
Fotografia 4 –Desfile no Dia da Vitória / Parade on the Victory Day.
Serguei Maksimishin. 2010



Fonte: Maksimishin (2018).

Em *Manifestação do movimento “Nashi”*³ (2008), vemos jovens gritando, batendo palmas e hasteando bandeiras russas sob o céu estrelado de Moscou. *Nashi* é um movimento político jovem russo que se declara nacionalista, democrático, antifascista e anti-imperialista-capitalista. Ao fundo, é possível ver a fortaleza do Kremlin, resquício do regime soviético, com a estrela vermelha no topo (novamente nessa imagem), o antigo símbolo de regimes socialistas e comunistas. Como nas fotografias anteriores, os vestígios do passado são intencionalmente predominantes.

Fotografia 5 – Manifestação do movimento “Nashi” / Meeting of the movement “Nashi”. Serguei Maksimishin. 2008.



Fonte: Maksimishin (2018).

Essas fotografias remetem-nos novamente às reflexões de Walter Benjamin (2008) sobre o inacabamento da experiência histórica e a possibilidade de que a história possa ser relembrada por meio do vestígio, ainda que não da mesma forma como aconteceu. As fotografias de manifestações de

³ Em tradução literal “Movimento Jovem ‘Nosso!’”.

Maksimishin estão repletas de vestígios que apontam paradoxalmente para a presença de algo que não existe mais no país, como o sistema socialista, mas também atestam que ele existiu e ainda é lembrado pelos manifestantes.

Na fotografia intitulada *Manifestação Anticapitalista da Juventude Esquerdista* (2010), um outro movimento social é apresentado, porém, por meio de seletos detalhes. São basicamente dois elementos que compõem a imagem: uma bandeira e sombras de manifestantes. Ao observar apenas esses elementos e a maneira como foram dispostos na imagem, o *spectator* consegue estabelecer uma narrativa capaz de dar entendimento ao todo, lembrando a noção de paradigma indiciário apresentado por Ginzburg (1989).

Observamos, no lado direito, no primeiro plano, uma grande bandeira vermelha estampada com o rosto de Lênin. Traçando uma diagonal na imagem, temos uma linha composta de sombras de pessoas empunhando bandeiras. Associamos essa imagem ao mito da caverna proposto por Platão. Em tal mito, pessoas que nasceram e cresceram presas em uma caverna só tinham acesso ao mundo exterior por meio das sombras que refletiam os movimentos ocorridos fora da caverna. Por falta de conhecimento do mundo, os prisioneiros julgavam que essas sombras eram a realidade. Constituindo o simulacro conceituado por Baudrillard (1976) como a representação que, de tão ilusória, passa a ser mais verossímil e mais aceita como realidade do que o efetivamente real, as sombras são, para os prisioneiros da caverna, a mais extrema realidade. Nessa fotografia, as sombras dos jovens manifestantes servem como simulacro, fazendo pensar que o presente da Rússia pode, a qualquer momento, entrar em consonância com o passado socialista caracterizado pelo governo soviético. Podemos pensar também que a sombra do sistema socialista do país pode ser vista pelos jovens manifestantes russos como uma possível realidade

governamental para o futuro do país. Dessa forma, mais uma vez Maksimishin retrata uma Rússia que flerta com seu passado.

Fotografia 6 – Manifestação anticapitalista da Juventude Esquerdista. Serguei Maksimishin. 2010.



Fonte: Maksimishin (2018).

No entanto, a série fotográfica *O último império* não nos apresenta somente fotografias que trazem vestígios da queda da URSS no sentido positivo, como desejo de reinstalação de um governo soviético para solução dos problemas. Em *Pracinha Infantil* (2006), Maksimishin mostra uma cena cotidiana: crianças brincam em um parque bastante destruído. Quatro meninas pulam, empoleiradas, nos destroços de um brinquedo de girar. Quatro meninos divertem-se no que resta de um brinquedo na forma de barco de metal. As roupas coloridas das crianças contrastam com a neutralidade das cores do local. Consta no catálogo que a fotografia em questão é de uma praça localizada na cidade de Petropavlovsk-Kamchatsky. No período entre 1973 e 1988, a cidade era dividida em duas vizinhanças: a vizinhança de Lênin (Ленинский) e a vizinhança de Outubro (Октябрьский). O cenário aqui – de

uma cidade que outrora fora dividida fazendo menção ao regime socialista e à revolução bolchevique – é de destruição e ruína. O que nos leva a associar o estado decadente do parque com a queda da URSS e o declínio dos ideais do regime socialista. Lembrando Benjamin (2008), os fenômenos residuais e de decadência podem ajudar a construir uma história voltada contra os agentes de destruição. Contemplar um espaço em ruína convida-nos ao esforço de pensar na existência à luz das perdas. Para Didi-Huberman (2012), leitor de Benjamin, apesar da instabilidade de sua inscrição e de certa irrepresentabilidade, a imagem é fragmento de algo que aconteceu. Observar restos do que existiu pode nos ajudar a entender o passado de modo mais amplo.

Fotografia 7 – Pracinha infantil / Playground. Serguei Maksimishin. 2006



Fonte: Maksimishin (2018).

Embora não aparentemente relacionada ao passado soviético da Rússia, uma imagem sem título (2010) aponta para os antagonismos e para a pluralidade do país. Nela, observamos a mesquita Nurd Kamak, localizada na gélida cidade

de Norilsk. A arquitetura cuidadosa da mesquita e suas cores contrastam-se com a neutralidade e decadência dos prédios construídos em outra época ao seu redor. Indício de uma Rússia contemporânea, na qual as mais diversas temporalidades coexistem, contrastam-se e, por vezes, repelem-se. Segundo Didi-Huberman (2012), as imagens, mesmo lacunares, têm algo a dizer sobre o que representam. Elas podem historicizar o real, contar alguma coisa, mesmo que seja impossível contar integralmente. Na dobra do desaparecimento e da irrepresentabilidade de episódios passados, Maksimishin arranca algo que remete à coexistência do passado e do presente nos espaços que percorre.


Fotografia 8 – Sem título / Untitled. Serguei Maksimishin. 2010.



Fonte: Maksimishin (2018).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, procuramos aproximar o modo de produção de Serguei Maksimishin – que trabalha com gestos, objetos e cenários de temporalidades distintas – com o conceito de vestígio de Walter Benjamin (2008; 2009).



Procurar vestígios da URSS na Rússia contemporânea das fotografias de Serguei Maksimishin é também sair em busca do que sobrou e resiste – mesmo que discretamente e, por vezes, despercebido – do passado soviético. Assim como Benjamin (2008), procuramos pensar o vestígio no trabalho de Maksimishin como o que sobrevive ao apagamento. Em sua ambiguidade, ele está relacionado tanto ao que restou quanto à força de uma destruição (BENJAMIN, 2009). As situações cotidianas expostas em suas fotografias evidenciam um país que ainda vive às sombras das ruínas do regime socialista e uma sociedade que, por vezes, ainda idealiza um cenário socialista para o futuro.

A partir do discurso do índice e da referência amplamente discutido por Peirce (2008), Barthes (1984), entre outros autores, procuramos enfatizar que a fotografia, cumpre seu certificado de presença, valendo como traço de um “isso-foi” – o seu noema, de acordo com Barthes (1984) – embora seja aberta à múltiplas interpretações. Como no caso das fotografias de Maksimishin que são carregadas de traços do real, mas que podem atingir a faculdade imaginativa do *spectator*.

Para o curador da exposição *O último império* no Brasil, Luiz Gustavo Carvalho (2018), as fotografias da série nos convidam a uma inquietante reflexão sobre o destino da Rússia. Em entrevista concedida a Carvalho (2018), Serguei Maksimishin afirma que a destruição é um elemento constante na sua obra. Suas imagens expressam sua tristeza e preocupação quando a União Soviética entrou em colapso, já que:

apesar de a União Soviética ter sido um Estado, havia realmente uma amizade entre os povos. Ninguém pensava se você era uzbegue ou tadjique, por isso eu gostava. De certa forma, era um sentimento de império. Pessoas diferentes encontravam modos de se comunicar. Tínhamos uma bagagem cultural em comum. (MAKSIMISHIN, 2018, p. 13).



Quando refletimos sobre a história da Rússia, verificamos que o sistema soviético, mesmo não tendo sido perfeito, trouxe melhorias para a população do país, se comparado com as condições em que as pessoas viviam no período do regime absolutista que o precedeu. Além disso, a dissolução da URSS também implicou no rompimento de um Estado que uniu, por um período histórico, várias repúblicas e vários povos.

Pelas modulações dos vestígios presentes nas fotografias que compõem a série *O último império*, de Sergei Maksimishin, podemos concluir que muito do passado soviético se mantém no imaginário do povo russo. Tais vestígios podem ser observados em cenas cotidianas, em ruínas de construções do período socialista no cenário urbano, em manifestações e datas comemorativas ou até mesmo em estratégias de empreendedores que tentam lucrar com estabelecimentos que trazem o socialismo ou comunismo como tema. Cabe a nós, espectadores, interpretarmos os vestígios presentes nas fotografias de Maksimishin, na tentativa de compreender uma Rússia contemporânea e plural, cujo passado soviético ainda permanece visivelmente presente.


REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, J. **A troca simbólica e a morte**. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1976.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.





BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CARVALHO, L. G. Introdução de curadoria. In: MAKSIMISHIN, S. **Serguei Maksimishin**: o último império. Catálogo da exposição. São Paulo: *Ars et Vita* e Caixa Cultural, 2018.

CARVALHO, L. G.; LANDA, E.; VRAGROVA, M. Entrevista. In: MAKSIMISHIN, Serguei. **Serguei Maksimishin**: o último império. Catálogo da exposição. São Paulo: *Ars et Vita* e Caixa Cultural, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Pós**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012.

GINZBURG, C. Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: Morfologia e história. Tradução Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-275.

KAPA, R. Em 1905, massacre ditou ‘ensaio geral’ para Revolução de 17. O Globo, Rio de Janeiro. 12 jul. 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/em-1905-massacre-ditou-ensaio-geral-para-revolucao-de-17-13228918>> . Acesso em 10 jan. 2020.

MAKSIMISHIN, S. **Serguei Maksimishin**: o último império. Catálogo da exposição. São Paulo: *Ars et Vita* e Caixa Cultural, 2018.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VICENTINO, C. **Rússia**: antes e depois da URSS. São Paulo: Scipione. 1995.