

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

# CATERINA PREDA

*Arte e Estado: políticas da  
memória na Romênia*

Tradução Julia Abdalla

ZAZIE  EDIÇÕES

*Arte e Estado: políticas da  
memória na Romênia*

2021 ©Caterina Preda  
©Zazie Edições

TÍTULOS ORIGINAIS

The Art of Memory. Contemporary artistic views  
of the 1989 Romanian Revolution.

The State Artist during the Communist Regimes  
in Romania and Eastern Europe: a Theoretical Outline.

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

EDITORA

Laura Erber

PREPARAÇÃO

Angela Vianna

REVISÃO DE TEXTO

Cecilia Andreo

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

DIAGRAMAÇÃO

Anderson Junqueira

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-98-0

Zazie Edições

Copenhagen / Rio de Janeiro

[www.zazie.com.br](http://www.zazie.com.br)

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

# CATERINA PREDA

*Arte e Estado: políticas da  
memória na Romênia*

Tradução Julia Abdalla

## *Sumário*

1  
A arte da memória:  
perspectivas artísticas  
contemporâneas da  
Revolução Romena de 1989  
6

2  
O artista de Estado nos  
regimes comunistas da  
Romênia e da Europa Oriental:  
um esboço teórico  
31

*A arte da memória:  
perspectivas artísticas contemporâneas  
da Revolução Romena de 1989*

Iniciada em 16 de dezembro de 1989 em Timișoara,<sup>1</sup> uma revolta popular trágica trouxe a cidade em pouco tempo, tomando inteiramente o país, inclusive Bucareste, já nos dias 21 e 22. Alguns de seus desdobramentos foram a deposição do regime de Nicolae Ceaușescu, o julgamento e assassinato furtivo do presidente e sua esposa em 25 de dezembro e o estabelecimento de um governo revolucionário controlado pela Frente de Salvação Nacional (FSN), liderada por Ion Iliescu. Essa administração durou até maio de 1990, quando eleições democráticas foram organizadas e vencidas pela FSN. No curso desses eventos, 1104 pessoas morreram e 3352 foram feridas.

Os principais espaços de preservação da memória revolucionária são os Cemitérios dos Heróis da Re-

---

<sup>1</sup> Timișoara: cidade do oeste da Romênia, principal centro econômico e cultural da porção ocidental do país e distante aproximadamente 500 km da capital, Bucareste. [N. T.]

volução, construídos em Bucareste, em 1990, e em Timișoara, entre 1990 e 1999. A memória oficial-estatal, assim como aquela relativa às práticas das vítimas na esfera pública é expressa por meio de uma memória monumental, que Alexander Etkind chama de *hard memory*.<sup>2</sup> O monumento mais importante estabelecido em Bucareste após 1990 remete ao fim do regime comunista, marcado pela Revolução de Dezembro de 1989. Desde então, exposições temporárias dedicadas à memória dos heróis daqueles dias foram organizadas todos os anos no mês de dezembro, e empregaram-se diferentes linguagens artísticas para evocá-los – fotografias, pinturas infantis etc. Organizações não governamentais voltadas para as vítimas da Revolução e suas famílias também estabeleceram práticas de lembrança acompanhadas por uma retórica cristã e centradas em memoriais e na vitimização. Esse é o caso da associação Memorial da Revolução de 16-22 de Dezembro de 1989, que erigiu doze monumentos em Timișoara, e da Associação 21 de Dezembro de 1989.

Ao mesmo tempo, discursos artísticos proferidos por instituições estatais e institutos de pesquisa financiados pelo Estado, mas também por atores privados, tais como as ONGs voltadas para as vítimas

---

<sup>2</sup> Etkind usa os termos *hard memory* e *soft memory* em “Hard and Soft in Cultural Memory: Political Mourning in Russia and Germany”. *Grey Room*, n. 16, 1º jul. 2004, pp. 36-59. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/20442652?origin=JSTOR-pdf&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20442652?origin=JSTOR-pdf&seq=1#metadata_info_tab_contents)>. [N. T.]

da revolução, complementam as estratégias memoria-lísticas. Essas práticas suplementares – na forma de textos, ficção ou imagens e eventos – são chamadas por Etkind de memória afetiva/discursiva (*soft memory*). Este artigo aborda os exemplos romenos de arte da memória relativos ao momento revolucionário e discute os diferentes pontos de vista adotados, assim como a influência que eles tiveram sobre a construção, ainda em curso, de uma memória do comunismo. O propósito da investigação é indagar o que a arte da memória mantém ou preserva das diferentes interpretações acerca do fim do regime comunista em dezembro de 1989.

### *Arte da memória*

A arte da memória é uma forma de memória cultural, conceito que “compreende o corpo reutilizável de textos, imagens e rituais de cada sociedade em cada época, cujo ‘cultivo’ serve para estabilizar e comunicar a autoimagem daquela sociedade”.<sup>3</sup> A memória cultural se expressa por diferentes meios, sendo cada um deles uma maneira própria de reminiscência.<sup>4</sup> Além disso, o passado não é algo fixo, e as várias formas assumidas pela memória cultural desempenham papéis

---

<sup>3</sup> Jan Assman e John Czaplicka. “Collective Memory and Cultural History”. *New German Critique*, n. 65, primavera-verão, 1995, pp. 124-33.

<sup>4</sup> Astrid Erl. “Regional Integration (Trans) Culltural Memory”. *Asia Europe Journal*, v. 8, n. 3, 2010, pp. 305-15.

relevantes em sua constante reinterpretação. Como observou Andreas Huyssen em sua análise da “cultura da memória” – a qual se tornou predominante nas sociedades do Atlântico Norte –, trabalhos artísticos, memoriais, objetos e monumentos são algumas das maneiras de lidar com traumas históricos.<sup>5</sup> A observação de Huyssen também é válida para países no Sul e no Leste da Europa, que passaram por uma série de guerras civis e experiências traumáticas de totalitarismo e autoritarismo.

Um exemplo disso é o uso que muitos artistas da Europa Oriental fizeram da imagem de Vladimir Lênin – e, mais especificamente, de suas estátuas – como um símbolo do fim do regime comunista. Inúmeros filmes, como *Adeus, Lênin!* (*Goodbye, Lenin!*, Wolfgang Becker, 2003) e *Um olhar a cada dia* (*To βλέμμα του Οδυσσέα*, Theo Angelopoulos, 1995), e os trabalhos artísticos como *Once in the XX<sup>th</sup> Century* (*Era uma vez no século XX*, Deimantas Narkevicius, 2004) e *Leninplatz projection* (*Projeção em Leninplatz*, Krzysztof Wodiczko, 1990) mostram a estátua de Lênin levada por um helicóptero, num barco no Danúbio, trazida de volta para o lugar que costumava ocupar ou transformada em espaço de projeção do novo consumismo. Na Romênia, um exemplo interessante foi o *Project 1990* (2010-14), que mostrava diferentes intervenções artísticas, todas sob a curadoria de Ioan

---

<sup>5</sup> Andreas Huyssen. *Present Past: Urban Pallimpsests and the Politics of Memory*. Redwood: Stanford University Press, 2003.

na Ciocan, usando o símbolo de Lênin para debater as transformações na sociedade romena e os enclaves comunistas remanescentes.

Chamo de “arte da memória romena” os projetos ou trabalhos artísticos que discutem o passado ou o tomam como pretexto para contar uma história sobre o presente. Argumento que os artistas romenos buscavam provocar um debate sobre o passado recente e, ao mesmo tempo, questionar a organização da sociedade romena pós-1990. A forma como se relembra o comunismo é um assunto recorrente nesses projetos, que, assim, ajudam a criar outras memórias do passado recente. No caso romeno, diversos temas podem ser observados no interior desse corpus de trabalhos artísticos que lidam com o regime comunista e seu fim: a reinterpretação recorrente e obsessiva do retrato de Nicolae Ceaușescu; símbolos do passado usados para criticar a nostalgia ou para estimulá-la; as diferentes compreensões do fim do regime e a Revolução de Dezembro de 1989.

As obras que evocam o fim do regime comunista na Romênia recorrem a diferentes formatos e estratégias criativas, há peças de teatro (Radu Gabrea), filmes, videoarte (Botea); pintura (Adrian Ghenie, Mona Vățămanu & Florin Tudor) e instalação (Mircea Suci); além de livros de artista, tais como *Revolution* (2009), de Vlad Nancă, e *My Revolution* (2014), de Andreea Dobrin. Dada a pluralidade de linguagens, cabe investigar a existência de discursos contrastantes entre os artistas. Quais são as perspectivas empregadas para

debater os eventos? Há várias abordagens e tópicos no interior do corpus de trabalhos artísticos dedicados ao tema: o status dos eventos (uma revolução ou um golpe?); os eventos em si (ora do ponto de vista da alegria e dos heróis daqueles tempos, ora lembrados como dias caóticos de incertezas, de resignação e dos heróis perdidos); o julgamento precipitado do casal Ceaușescu; uma perspectiva ultracentrada nas histórias micro e pessoais; o questionamento da primeira revolução televisionada; e, finalmente, as lembranças acerca dos terroristas. A seguir, relembro os principais marcos dos dias revolucionários e, posteriormente, de cada um desses tópicos conforme debatidos pelos artistas: uma revolução ou um golpe; os eventos, os heróis e a alegria; a ausência de justiça e os julgamentos; a perspectiva micro e as histórias mínimas; a revolução televisionada e os terroristas.

### *Revolução ou golpe: foi ou não foi?*<sup>6</sup>

O governo Ceaușescu, compreendido como um regime comunista de poder extremamente centralizado no líder e em seu círculo íntimo,<sup>7</sup> ou até mesmo sulta-

---

<sup>6</sup> A expressão original “A fost sau n-a fost” é o título de um filme de Corneliu Porumboiu sobre a Revolução de Dezembro de 1989. Foi traduzido no Brasil como *12:08, A leste de Bucarest*, de 2006. [N. T.]

<sup>7</sup> Trond Gilbert. *Nationalism and Communism in Romania: The Rise and Fall of Ceausescu's Personal Dictatorship*. Boulder: Westview Press, 1990.

nista,<sup>8</sup> teve, em dezembro de 1989, o fim mais abrupto de todos os regimes comunistas do Leste Europeu. Em poucos dias, o domínio total de que gozava o Partido Comunista Romeno (PCR) foi desmantelado, e seus principais líderes, eliminados. Em uma Romênia que parecia totalmente controlada pelos Ceaușescu, na qual não houvera nenhuma dissidência ou revolta relevante nos anos anteriores (com a exceção dos eventos em Brașov, em 1987<sup>9</sup>), e nenhuma oposição real ao governo parecia capaz de se desenvolver, a ruptura foi surpreendente. Nessa avaliação também pesava, fora do país, a imagem positiva de Ceaușescu, tido por muitos como o único líder do Leste Europeu a desafiar Moscou entre 1960 e 1988.

O fim do regime foi altamente controverso. Uma série de interpretações intensamente divergentes surgiu ao mesmo tempo que a explicação oficial, formulada por aqueles que tomaram o poder logo após a queda de Ceaușescu, destacando o caráter revolucionário dos eventos e a legitimidade das novas lideranças, apresentadas como representantes de uma rebelião popular. O sentido da Revolução não foi devidamente debatido, levando à “degradação do momento de dezembro de 1989, que passou a representar não sua separação do passado comunista, mas a

---

<sup>8</sup> Juan José Linz. *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. Boulder: Lynne Rienner, 2000.

<sup>9</sup> Série de protestos e greves ocorridas durante as eleições de 1987 na cidade de Brașov, na Romênia. (N. T.)

continuidade em relação a esse passado”.<sup>10</sup> Ruxandra Cesereanu propôs um esquema de análise das diferentes compreensões desses eventos, separando-as em três grandes categorias: as interpretações puristas, que abordaram os eventos como uma revolução (participantes diretos, outsiders e outras vozes); aquelas que adotaram a perspectiva da teoria da conspiração, seja para dar conta do enredo externo, seja para tratar da trama doméstica (ambas as teorias foram proferidas, primeiramente, pelo próprio Nicolae Ceaușescu); e, finalmente, a defesa da tese de um evento híbrido – revolução e golpe.<sup>11</sup>

A perspectiva purista apresentada, por exemplo, por Ion Iliescu, presidente da Romênia a partir de 1990 (1990-96 e 2000-04), ou pelo cineasta romeno Sergiu Nicolaescu, trata os eventos de dezembro de 1989 como uma revolução popular e legítima. Essa versão foi consagrada por iniciativas estatais e produções artísticas, e o próprio Iliescu teria selecionado o monumento comemorativo dedicado por seu regime à memória da Revolução. O “Memorial do Renascimento – A Glória Eterna dos Heróis e a Revolução Romena de Dezembro de 1989”, como se denominou, foi realizado por Alexandru Ghildus em 2005 e decora a Praça da Revolução, em Bucareste.

---

<sup>10</sup> Alexandru Gussi. “Political Uses of Memory and the State of Post-Communism”. *Studia Politica: Science Review*, v. 13, n. 14, 2013, pp. 721-32.

<sup>11</sup> Ruxandra Cesereanu. *Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*. Iași: Polirom, 2004.

Artistas contemporâneos e artistas de rua reimaginaram o memorial, que foi alvo de zombaria por parte dos habitantes de Bucareste e apelidado de “a batata”, “a azeitona” e coisas piores, apesar de seu autor insistir em que se tratava de um obelisco. O artista de rua Kero Zen realizou uma intervenção no monumento, espirrando tinta vermelha no seu topo de modo que a tinta que escorria pelo mármore fizesse alusão ao massacre. Em 2005, um grafitti nos muros de Bucareste realizado próximo ao monumento reproduzia sua imagem com os dizeres “Monumento de Erros” (*erori* em romeno), em vez de “heróis” (*eroi*). Segundo o seu autor, o artista contemporâneo Vlad Nancă, “Escrevemos ‘Monumento dos erros’ no estêncil, e isso é um ataque aos ‘erros’ na história recente da Romênia, que culminam nessa coisa fálica, grotesca e horrorosa...”.<sup>12</sup>

Sergiu Nicolaescu, um dos mais importantes diretores de cinema durante o regime de Ceaușescu, acompanhou os governos de Iliescu como chefe da Comissão de Cultura do Parlamento. Ele foi autor de dois filmes de ficção dedicados à Revolução: *15* (2005), que recapitula a perspectiva oficial sobre os eventos em Timișoara; e *Punctul zero* (*Ponto Zero*, 1996), que apresenta a tese do enredo externo e acusa agentes da CIA. *Ponto Zero* foi patrocinado pelo Conselho Nacional de Cinematografia, órgão financiado pelo Estado, e considerado “de interesse nacio-

---

<sup>12</sup> Vlad Nancă. “Monumentul erorilor”.

nal e grande importância para a cultura romena” pela decisão governamental nº 748, de 31 de outubro de 1994, que dispunha sobre subsídios do Estado para filmes de interesse nacional.

Outra perspectiva presente em vários discursos artísticos destaca a incerteza e o caos ao longo dos eventos da Revolução. O filme *12:08 A leste de Bucareste* se concentra nos eventos a partir da cidade de Vaslui, onde um programa de auditório aborda a questão na TV. As diferentes perspectivas sobre os acontecimentos teorizadas por Russandra Cesereanu ressurgem nessa comédia obscura que mostra os habitantes da cidade discutindo o que aconteceu realmente em dezembro de 1989 – quem estava lá, quem mentiu, quem fez o quê e, por fim, se houve ou não uma revolução! Ainda outra perspectiva é oferecida por um documentário filmado em 1990, logo após a mudança de regime, mas que só foi lançado em 2010: *După Revolutie (Depois da Revolução)*, de Laurențiu Calciu. O documentário mostra uma Romênia caótica após a Revolução, onde as pessoas, ainda nas ruas, tentavam compreender a democracia e, ao mesmo tempo, já se decepcionavam com o que estavam testemunhando.

*Uma revolução:  
os eventos, os heróis e a alegria*

Vários dos trabalhos artísticos aqui mencionados evocam os eventos e a alegria da insurreição, e os he-

róis daqueles dias difíceis e extasiantes são revelados e lembrados em diferentes formatos de arte. Um dos melhores documentários sobre a revolução de dezembro é *Videogramas de uma Revolução* (*Videogramme einer Revolution*, Harun Farocki e Andrei Ujică, 1992). Baseado em arquivos da televisão romena e outras fontes de mídia, o filme registra a atmosfera dos primeiros dias revolucionários e seus personagens políticos mais importantes, que em seguida tomaram o poder no primeiro governo democrático. O documentário não delinea uma perspectiva clara do que aconteceu, mas joga luz sobre detalhes do período que ajudam a construir uma compreensão distanciada dos partidarismos que vieram a dominar o modo como a história daquele tempo foi e é escrita.

O filme de Ovidiu Bose-Paştina, *Timișoara December 1989* (*Dezembro de 1989, Timișoara*, de 1991), mostra fotografias em preto e branco dos eventos na cidade. As fotos são acompanhadas por testemunhos dos heróis daqueles dias ainda vivos e depoimentos de seus familiares próximos e dos soldados que serviram nas ruas da cidade. Os sobreviventes evocam o sentimento contraditório que experimentaram ao assistir aos tiros nas pessoas nas ruas, quando os atiradores eram seus irmãos. Os militares declaram que suas tropas foram infiltradas por trabalhadores da Securitate<sup>13</sup> e por civis usando fardas do exército, com “diferentes tons de cáqui”.

---

<sup>13</sup> Securitate: polícia secreta da Romênia comunista. [N. T.]

A fotografia documental de romenos e estrangeiros também é importante na reconstrução de dezembro de 1989: as fotos de Paul Agarici, Dinu Lazăr, Marius Bohus, Ilie Bumbac ou Peter Turnley exibem, com detalhes e aspectos importantes e desimportantes, a perspectiva humana da Revolução de Dezembro. Uma das fotos de Turnley, *Bucareste, Romênia 1989*, que mostra um homem começando a chorar e fazendo o sinal da vitória, tem uma história que o autor rememora em um post na rede social Facebook:

*Perguntei-lhe se ele podia explicar a mistura de alegria e tristeza que havia em seu rosto, e ele me disse que naquela manhã em que tirei sua fotografia, ele havia acabado de sair de um período de trabalho noturno numa fábrica, e que, logo antes de fazermos a foto, ele vira um caminhão cheio de cadáveres de cidadãos mortos enquanto tentavam derrubar Ceaușescu. Falou-me que sua esposa era inválida, que ele estava habituado a viver com uma pessoa que tinha dores constantes e que, ao mesmo tempo que estava entusiasmado com a perspectiva de uma Romênia sem Ceaușescu, também pensava nas famílias das vítimas que vira na parte de trás do caminhão. Eu tinha uma impressão daquela fotografia em tamanho grande, que assinei e dei para ele.<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> Peter Turnley. “Bucharest, Romania, 1989”, s.d. Disponível em: <<https://www.facebook.com/104773159554054/photos/the-romanian-revolution-29-years-ago-peter-turnley-bucharest-romania-1989/2228320067199342/>>.

O quadro de Florin Tudor e Mona Vătămanu, *20 decembrie 1989 Timișoara* (20 de dezembro de 1989, Timișoara), de 2008, é parte da série *Appointment with History* (*Compromisso com a História*, 2011), que reúne pinturas de diferentes protestos pelo mundo propondo uma espécie de arqueologia de símbolos de passados ideológicos perdidos.<sup>15</sup> Istvan Laszlo produziu uma série de trabalhos com referências diretas a 1989 e ao fim do regime: *Revolution 1989* (*Revolução 1989*, 2008-09), composto por trinta selos, *Untitled (R89)* [*Sem título (R89)*, 2007-08] e *Erased 89* (*89 Apagado*, 2010) mostram imagens que se transformam, com soldados que desaparecem, vão sendo retirados das fotos. Finalmente, o trabalho de Vlad Nancă, *Commemora* (2009), é um gesto artístico voltado para a lembrança das vítimas da Revolução de 1989. O trabalho do artista foi inspirado em uma das notícias ouvidas na TV em dezembro de 1989, na qual se dizia: “Senhoras enviaram meias e luvas tricotadas para os soldados que protegem o interesse nacional em Bucareste”. Vinte anos depois, o artista apresenta a Senhora Heinke, que tricota uma echarpe preta ao longo de todos os dias da apresentação. No fim da série, o artista se enrola na longa echarpe em um gesto de memória e comemoração.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Mona Vătămanu e Florin Tudor. *Appointment with History*, 2011. Disponível em: <<http://www.monavatamanuflorentudor.ro/appointmentwithhistory.htm>>.

<sup>16</sup> Vlad Nancă. “Commemora”, 2009. Disponível em: <<https://vladnanca.com/2003-2009-works/>>.

## *Qual justiça? Os julgamentos da revolução*

Como observam Raluca Grosescu e Raluca Ursachi, a justiça de transição romena abrangeu uma série de julgamentos, “julgamentos revolucionários e julgamentos que foram organizados de acordo com a lei”, incluindo entre os primeiros os processos judiciais de dignitários políticos (38 membros do PCR) e de militares.<sup>17</sup> Segundo as autoras, a justiça de transição na Romênia pós-comunista dependia bastante da política, e havia uma importante diferença entre os dois ciclos judiciais, o primeiro de 1990 a 1996 e o segundo entre 1996 e 2000.<sup>18</sup>

No auge do ímpeto revolucionário, os membros da FSN decidiram precipitadamente pôr um paradeiro definitivo aos Ceaușescu, organizando seu julgamento e condenação. O julgamento secreto e muito criticado de Elena e Nicolae Ceaușescu foi transmitido pela televisão romena no dia 25 de dezembro, assim como uma imagem de seus corpos executados por um pelotão de fuzilamento, que só foi ao ar no dia 26. Os dois foram sentenciados por uma corte militar com base na acusação redigida pelo promotor militar Dan Voinea, pelos crimes de “genocídio (o assassinato de mais 60 mil cidadãos), subversão do poder estatal, atos

---

<sup>17</sup> Raluca Grosescu e Raluca Ursachi. *Justiția penal de tranziție: De la Nürnberg postcomunismul româneșc*. Iași: Polirom, 2009, p. 119.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 120.

de divertimento e subversão da economia nacional”. A acusação de duas páginas, escrita à mão, incriminava o casal de ditadores sem oferecer qualquer detalhe ou prova.<sup>19</sup> Como reconheceu Lavinia Stan, “o julgamento às pressas permitiu que os novos líderes criticassem exclusivamente o presidente anterior, e não o sistema comunista como um todo”.<sup>20</sup> O responsável pelo julgamento revolucionário, Dan Voinea, era o chefe do tribunal militar da Suprema Corte de Cassação e Justiça e, em 2006, foi indicado para o cargo de promotor militar adjunto das cortes militares do Departamento de Promotoria Pública (Parchetul General). Ele teve seu cargo cassado em 2008 e foi forçado a se aposentar em 2009.

O julgamento e a execução do casal Ceaușescu no dia de Natal de 1989 são apresentados em diversas formas artísticas, tais como: a peça *Three days until Christmas/ The Last Days of Elena and Nicolae Ceaușescu's Life* e o filme de Radu Gabrea com o mesmo título, de 2012; a peça de Milo Rau e Simone Eisenring, *The Last Hours of the Life of Ceaușescu* 2009;<sup>21</sup> e, finalmente, os trabalhos artísticos 89, de Micea Suciú (2006), os quadros de Adrian Ghenie, *Study for a Trial* (2010) e *The Trial* (2010), e o ví-

---

<sup>19</sup> Raluca Grosescu e Raluca Ursachi. Op. cit., p. 123.

<sup>20</sup> Lavinia Stan. “Romania”. In: \_\_\_\_ (org.). *Prezentul trecutului communist*. Bucureste, IICMER, pp. 241-87, 2010, p. 274.

<sup>21</sup> A peça foi apresentada no Teatro Odeon, em Bucureste, e provocou uma reação por parte do filho do casal, Valentin, que processou o teatro por usar a “marca Ceaușescu” sem autorização. (N. T.)

deo *The Trial* (2004-05), de Mona Vătămanu & Florin Tudor.

O filme de Radu Gabrea, *Three Days until Christmas/ The Last Days of Elena and Nicolae Ceaușescu's Life*, reúne entrevistas com participantes da Revolução e uma recriação ficcional dos eventos, contando, ainda, com imagens de arquivo da época. Ele mostra a fuga do casal Ceaușescu em 22 de dezembro e os três dias até sua execução, durante os quais eles se esconderam em Snagov e depois em Târgoviște. O ditador e a esposa são apresentados como seres humanos assustados, mas completamente distantes da população e de sua real situação; eles alegam que houvera golpe e pedem para falar com os trabalhadores, mas são desencorajados pelos soldados. Os espectadores assistem às suas últimas horas de vida no quartel de Târgoviște e ao rápido julgamento que leva à sentença de execução, que não é mostrada – já que, em dezembro de 1989, também não fora exibida –, o que gera teorias da conspiração sobre uma possível fuga. A principal contribuição do relato ficcional de Gabrea é a humanização dos protagonistas.

89, de Mircea Suciú (2006), é uma instalação com bonecas que recriam os corpos de Nicolae e Elena Ceaușescu depois de assassinados pelo pelotão de fuzilamento em Târgoviște. Eles são figurados após os tiros, jogados contra um muro manchado de sangue. O trabalho é uma mostra crítica do julgamento apressado e sem justiça, do início dramático do regime democrático da Romênia, e sinaliza a antipatia

pelos acusados de transgressões que expurgavam a culpa por tudo o que chegava a um fim naqueles dias trágicos, mas alegres.

Os quadros *Study for a Trial* e *The Trial*, de Adrian Ghenie, são inspirados nas imagens transmitidas pela televisão romena em 25 de dezembro de 1989. Neles, vemos os Ceaușescu sentados à mesa dos réus, os rostos apagados, com as cores misturadas e pouco claras. A abordagem característica de Ghenie, que borra as cores, fazendo com que elas colidam e espirrem umas nas outras, torna-se ainda mais interessante em sua percepção do casal de ditadores, cujas faces ele empalidece, mancha e danifica em um gesto simbólico.

O vídeo *The Trial*, de Mona Vătămanu e Florin Tudor, exhibe imagens dos prédios de apartamentos típicos da Romênia comunista, acompanhadas pela leitura da transcrição do julgamento dos déspotas. Os artistas combinam as imagens e o áudio para traçar um paralelo entre o assassinato dos dois e a herança arquitetônica do período, indicando que ambos evocam a mesma percepção sobre o passado comunista – uma percepção na qual a culpa foi jogada inteiramente sobre os Ceaușescu, obstando qualquer outra visão sobre o passado.

Se o julgamento secreto dos Ceaușescu marcou os artistas e foi reproduzido de várias formas, o mesmo não se pode dizer de outros processos conectados à Revolução. Os chamados “julgamentos revolucionários” não tiveram solução, e, para aqueles que foram

mortos (1104) ou feridos (3352),<sup>22</sup> ainda não houve resposta definitiva.

O primeiro julgamento de Timișoara, que durou de março a novembro de 1990 e de abril a dezembro de 1991, investigou 24 pessoas envolvidas nos eventos na cidade e terminou em 1997 com a condenação de todas elas a quinze anos de prisão.<sup>23</sup> Ainda em 1997, teve início a segunda leva de julgamentos, que investigaram os generais Mihai Chițac e Victor Atanasie Stănculescu – Ștefan Gușă já havia morrido. Em 1999, o Supremo Tribunal de Justiça condenou-os a quinze anos de prisão por terem ordenado às tropas que atirassem contra as pessoas que protestavam. A condenação final por homicídio agravado veio em 2000 e, novamente, em 2007, tornando-se definitiva em 2008. Chițac morreu em 2010 e Stănculescu foi solto em 2014.<sup>24</sup> Há também o arquivo do processo de Calea Lipovei, no qual foram condenados o general Constantin Rotariu e os oficiais Ion Păun e também Georghe Constantin, do Ministério da Defesa, responsabilizados pelas vítimas nesse bairro em Timișoara.<sup>25</sup> O julgamento 97/P/1990, referente aos 1100 mortos e mais de 4500 feridos em Bucareste e apresentado pela Associação 21 de Dezembro de 1989, foi encerrado em 1995 sem que se tenha iniciado nem uma única causa penal.<sup>26</sup> Reaberto em

---

<sup>22</sup> Ruxandra Cesereanu. *Op. cit.*, p. 610.

<sup>23</sup> Dosarele Revoluției (os Arquivos da Revolução).

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> Asociația 21 Decembrie 1989, 2008.

2004, o julgamento foi então interrompido por um decreto emergencial que suspendeu a investigação de Ion Iliescu, e em 2007 foi transferido pela Corte Constitucional para uma corte civil.

Além disso, o Parlamento da Romênia estabeleceu uma comissão investigativa. No Senado, a comissão de pesquisa sobre os eventos de dezembro de 1989 iniciou seus trabalhos, liderada por Sergiu Nicolaescu (1990-92) e por Ticu Dumistrescu; e, pouco tempo depois, por Valentin Gabrielescu (1992-96). Entre outras decisões importantes, a comissão propôs a anistia dos envolvidos nos eventos.<sup>27</sup> Ion Iliescu formalizou o inquérito acerca da Revolução com o estabelecimento, em 2004, de um instituto de pesquisa financiado pelo Estado, o Instituto da Revolução Romena de Dezembro de 1989 (lei nº 556, de 2004), sustentado pelo lema “Um instituto contra o esquecimento. Um instituto para a nossa memória!”. Por fim, em novembro de 2011, a Romênia foi condenada pela Corte Europeia de Direitos Humanos por adiar os julgamentos referentes à Revolução de Dezembro de 1989.

### *A perspectiva micro ou pequenas histórias*

Juntamente com o macrodiscurso apresentado nos documentários que retratam os eventos em Bucareste e Timișoara, tais como os incluídos nos filmes de Fa-

---

<sup>27</sup> Sergiu Nicolaescu. *Cartea revoluției române*. Bucareste: Ion Cristoiu, 1999.

rocki & Ujică e Bose-Paştină, outros documentários ficcionais mostram uma perspectiva micro, histórias pessoais e a vida das pessoas que, de uma forma ou de outra, testemunharam o desenrolar da Revolução de Dezembro de 1989.

O filme ficcional *Cum mi-âm petrecut sfarşitul lumii* (*Como festejei o fim do mundo*, Cătălin Mitulescu, 2006) apresenta o fim do regime de Ceauşescu nas periferias de Bucareste da perspectiva dos estudantes secundaristas, especificamente de um garoto chamado Lalilu. O período anterior à Revolução é representado como uma situação de absoluta paralisia, como se não houvesse mundo ao redor da sociedade romena. Os personagens mais jovens tentam escapar e planejam fugir do país a nado. A vida tal como sentida pelos adolescentes dessa época parece, vista a partir de hoje, um tanto anacrônica. O filme termina com a queda do regime Ceauşescu, celebrada nas ruas, e a felicidade substitui a paralisia.

O documentário *Dupa Tacere* (*Depois do silêncio*, Vanina Vignal, 2012) conta a história profundamente pessoal de um diretor francês e sua amiga romena Ioana. O silêncio que dominava a vida sob o regime de Ceauşescu é apresentado a partir do caso pessoal de Ioana e sua família. A partir das conversas filmadas, Vignal mostra como o silêncio acompanha e permeia a Romênia pós-comunista, e como o fim do regime não representou o fim do silêncio. Como a autora relembra, “não é suficiente matar o ditador se o que você quer é matar a ditadura”.

Em Stremț, um vilarejo isolado nas montanhas e afastado de Bucareste, também houve uma revolução. Esse é o tema do curta documental *Stremț 89* (Dragoș Dulea, Anda Pușcaș, 2012), que mostra as grandes questões da Revolução a partir da perspectiva micro, nesse vilarejo: os conflitos, o caos, os temidos terroristas, o conflito com as autoridades, as risadas – tudo segundo uma visão muito franca e frequentemente engraçada.

Finalmente, em *Țică! Ceaușescu has fallen!* (*Țică! Ceaușescu caiu!*, 2014), a artista visual Andreea Dobrin recria a Revolução de 1989 através dos olhos da criança que ela era em 1989 e do caso particular de seus avós, Voichiță e Țică. Na série chamada *My Revolution* (*Minha Revolução*), podemos ver o último discurso de Ceaușescu em uma sacada desenhada em papelão. Seus projetos também incluem um livro e uma brochura.

### *A primeira revolução televisionada e os terroristas*

A televisão romena (TVR) se tornou um dos centros dos eventos em Bucareste em dezembro de 1989 e, juntamente com o antigo espaço do Comitê Central do PCR, o lugar mais importante do período revolucionário. A partir de 22 de dezembro, quando o casal de ditadores abandonou o poder, a TVR se tornou o espaço em que muitas pessoas expressavam seus pen-

samentos e ideias de acordo com a então recém-descoberta liberdade de expressão; além delas, ocuparam as telas os líderes revolucionários guiados por Ion Iliescu, que felizmente vivia próximo à TVR. Assim, a Revolução romena é o primeiro exemplo de uma revolução televisionada, com os eventos se desdobrando nas telas para o mundo todo.

O papel da televisão nos eventos de dezembro de 1989 aparece em alguns documentários já mencionados, tais como *Videogramas de uma Revolução*, de Harun Farocki e Andrei Ujică. Há também dois trabalhos artísticos de 2006 que debatem criticamente o papel da TVR, *Auditions for a Revolution (Testes para uma Revolução)*, de Irina Botea, e *The Revolution will not be Televised (A Revolução não será televisionada)*, de Vlad Nancă. No primeiro, a artista nascida na Romênia “sobrepõe filmagens reais da Revolução e reencenações dos eventos televisionados por atores que não falavam romeno”.<sup>28</sup> Em um dado momento, o vídeo mostra atores norte-americanos tentando reencenar um dos momentos mais famosos da revolução televisionada de dezembro, quando o ator Ion Caramitru e a poetisa Mircea Dinescu gritam “Am învins!” (“Nós vencemos!”). A menção a essa cena e a forma como os estrangeiros pronunciam as palavras em romeno destacam a dissimulação e falsidade da imagem que essa cena em particular veio a representar. Já o trabalho

---

<sup>28</sup> Irina Botea. “Auditions for a Revolution”, 2006. Disponível em: <<https://artarsenal.in.ua/en/vystavky/ekspozycja/auditions-for-a-revolution/>>.

*The Revolution will not be Televised* (2006) consistia em um banner que o artista instalou no prédio da TVR e que funcionava como um lembrete do poema e da música de Gil Scott-Heron (1970), exibido no local da primeira revolução televisionada, uma alusão crítica à farsa daqueles dias caóticos.

Outro ator central da Revolução eram os supostos terroristas. Eram 1425 pessoas suspeitas de terrorismo, dentre as quais 820 soldados.<sup>29</sup> Durante os dias revolucionários, rumores sobre comandos militares árabes e norte-coreanos tornaram-se onipresentes na mídia. Supostamente, eles haviam vindo à Romênia em defesa dos Ceaușescu, por quem estavam dispostos a morrer. Grande parte foi presa e investigada, enquanto outros foram capturados e assassinados. Esse é, aliás, o tema do filme ficcional *The Paper will be Blue* (*O papel será azul*, Radu Muntean, 2006), que mostra a Revolução da perspectiva de um soldado acusado de terrorismo nas noites de dezembro de 1989 em Bucareste, quando reinavam o caos, a incerteza e a manipulação. O filme nos apresenta a história de Costi, que estava em serviço na noite mais importante da Revolução, entre os dias 22 e 23. Ele deixa seus colegas e sai em defesa da televisão romena, mas se perde no caminho e acaba em uma casa, a qual se imagina que Costi defende contra os terroristas. Logo ele próprio se torna suspeito de terrorismo. Por fim, a instalação de Vlad Nancă, *Terror Balloon*

---

<sup>29</sup> Ruxandra Cesareanu. Op. cit., p. 61.

(*Balão de terror*, 2005), faz alusão ao problema do terrorismo hoje e é um lembrete sobre os terroristas de 1989 e de sua presença efêmera.

### *Considerações finais*

O olhar para o passado através de lentes artísticas é evidente no contexto romeno. Ali, as visões artísticas sobre o passado contrastam com a perspectiva oficial, que enfatiza o heroísmo da Revolução, apresentando-a como o início da democracia na Romênia. Dada a falha das políticas oficiais em discutir o verdadeiro sentido da Revolução, desordem e subliminaridade dominaram progressivamente a constituição da memória [*memorialization*] do fim do regime.

Os artistas se detiveram em diferentes aspectos desse momento fundacional, discutindo, em filmes ficcionais e documentais, o verdadeiro sentido da Revolução, seus heróis, a alegria real que se fez presente no discurso dominante e as teorias conspiratórias que envolveram participantes estrangeiros ou “terroristas”. A revolução foi desmitificada e exibida de uma perspectiva micro, a dos participantes diretos ou expectadores que, como a maioria dos romenos, não estavam envolvidos nos eventos. Os artistas também questionaram a justiça revolucionária, enfatizando a farsa do julgamento do casal de déspotas e debatendo seu sentido. O papel paradigmático da televisão também é referenciado artisticamente de modo a re-

lembrar o poder das imagens e de sua manipulação pelos políticos.

As visões artísticas sobre a Revolução Romena de 1989 complementam a perspectiva oficial, destacam detalhes esquecidos ou enfatizam certos aspectos que desapareceram da constante constituição da memória do evento traumático. Em algumas ocasiões, os exemplos artísticos são as únicas fontes de conhecimento sobre a Revolução. Assim, seu papel na compreensão desses eventos é ainda mais importante. A conceitualização do autor norte-americano Murray Edelman sobre as conexões entre arte e política, segundo a qual “a arte cria realidades e mundos [...]. As pessoas percebem e concebem à luz de narrativas, fotos e imagens”,<sup>30</sup> alcança, nesse caso, uma ilustração perfeita.

---

<sup>30</sup> Murray Edelman. *From Art to Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

*O artista de Estado nos regimes  
comunistas da Romênia e da  
Europa Oriental: um esboço teórico*

Os estudos sobre os regimes comunistas na Europa Oriental se desenvolveram consideravelmente nas quase três décadas seguintes à queda do Muro de Berlim. Desde então, várias questões foram analisadas, tais como: o papel dos partidos comunistas e das polícias secretas; as políticas dos regimes comunistas, como a coletivização da agricultura; a lógica da Guerra Fria; os diferentes modelos nacionais; a influência variável da União Soviética.<sup>31</sup> Não obstante, o estabelecimento dos regimes comunistas na região implicou importantes transformações em vários âm-

---

<sup>31</sup> Alguns exemplos relevantes da literatura são: Gale Stokes (org.). *From Stalinism to Pluralism: A Documentary History of Eastern Europe since 1945*. 2a. ed. Oxford: Oxford University Press, 1996; Jean-François Soulet. *Istoria comparată a statelor comuniste*. Iași: Polirom, 1998; Anna M. Gryzmala-Busse. *Redeeming the Communist Past: The Regeneration of Communist Parties in East Central Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; Constantin Iordachi e Arnd Bauerkamper (orgs.). *The Collectivization of Agriculture in Communist Eastern Europe: Comparison and Entanglements*. Budapeste/Nova York: CEU Press, 2014.

bitos sociais, a exemplo, nas artes, do surgimento do “artista de Estado”.<sup>32</sup>

A despeito da importância, as transformações carreadas pelos regimes comunistas no âmbito das artes não receberam atenção suficiente dos cientistas sociais. Esses regimes imaginaram representações visuais abrangentes de suas visões de mundo, e, por isso, uma série de trabalhos artísticos foram encomendados pelo Estado, que recompensava vultosamente os artistas, dessa forma encorajados a obedecer aos rigores políticos e ideológicos dos novos establishments. Quando a questão da transformação das artes foi reconhecida pelas ciências sociais, isso se deu principalmente em debates sobre arte e resistência, centrados no papel da arte como propaganda e como crítica.

Em contraposição a essa tendência, meu foco recai sobre as instituições que moldaram o sistema artístico naquele contexto e que participaram da mudança imposta pelos regimes comunistas no campo das artes. Minha abordagem considera a importância de analisar o papel desempenhado pelos artistas na transformação e construção de novos mundos através da ideologia oficial sustentada pelos governos – no caso, o marxismo-leninismo e suas trajetórias nacionais, como o nacional-comunismo da Romênia.

Em sua versão original, este ensaio integrava o volume *The State Artist in Romania and Eastern Euro-*

---

<sup>32</sup> Miklós Haraszti. *The Velvet Prison: Artists under State Socialism*. Londres: I. B. Tauris, 1988.

pe: *The Role of Creative Unions*, organizado por mim em 2017. Este, por sua vez, era parte de um projeto de pesquisa mais amplo, intitulado “Do ‘artista de Estado’ ao artista dependente do Estado: o caso da União de Artistas da Romênia (1950-2010) – a sucursal de Bucareste”.<sup>33</sup> O livro reunia uma seleção das apresentações no âmbito da conferência internacional O Artista de Estado na Romênia e na Europa Oriental, promovida pelo Departamento de Ciência Política da Universidade de Bucareste em novembro de 2016. Os artigos exploravam o impacto das transformações experimentadas pelos artistas à medida que buscavam cooperar com o papel ampliado do Estado totalitário sobre as artes. A questão central para aquelas investigações era compreender como os artistas contribuíram para a manutenção dos regimes comunistas. Uma resposta preliminar seria que, além dos artistas e de suas obras terem auxiliado a propaganda do regime de forma eficiente, as instituições artísticas haviam desempenhado um papel fundamental na sua sustentação.

A conferência debateu o artista de Estado no contexto dos regimes comunistas sob múltiplas perspectivas, incluindo inúmeras interrogações: como o novo artista de Estado foi moldado pelos regimes comunis-

---

<sup>33</sup> Compreendido no projeto de pesquisa PN-II-RU-TE-2014-4-0243. “From the ‘State Artist’ to the Artist Dependent on the State: The Romanian Artists’ Union of Visual Artists (of Romania) (1950-2010), the Bucharest Branch”; financiado pela UEFISCDI e recebido pelo CPES, Departamento de Ciência Política, Universidade de Bucareste, 2015-17.

tas? Esses artistas absorviam a imposição do Realismo Socialista e, se não, quais eram os limites desse estilo imposto e suas especificidades nacionais? Como o Realismo Socialista foi traduzido em práticas visuais variadas? De que modo os artistas resistiram ao modelo do artista de Estado? Que papel o Sindicato dos Artistas da Romênia (UAP, na sigla em romeno) desempenhou nesse contexto e como ele pode ser comparado ao de outras associações e outros sindicatos no Leste Europeu? Quais foram as transformações dos sindicatos de artistas após 1990?

O caso do UAP ainda não foi analisado de forma aprofundada. Um pequeno volume escrito pelo crítico de arte Radu Ionescu é a sua descrição mais completa<sup>34</sup> e frequentemente mencionada em estudos mais gerais sobre a evolução das artes plásticas ou da esfera cultural durante o comunismo.<sup>35</sup> Poucos estudos analisaram aspectos específicos de seu funcionamento e suas relações com outras instituições.<sup>36</sup> Em

---

<sup>34</sup> Radu Ionescu. *Uniunea Artiștilor Plastici din România. 1921 \* 1950* \* 2002. Bucureste: Uniunii Artiștilor Plastici din România, 2003.

<sup>35</sup> Magda Cârneci. *Artele plastice în România 1945-1989 (Fine Arts in Romania 1945-1989)*. Bucureste: Meridiane, 2001; Cristian Vasile. *Literatura și artele în România comunistă. 1948-1953*. Bucureste: Humanitas, 2010; Cristian Vasile. *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*. Bucureste: Humanitas, 2011; Cristian Vasile. *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu, 1965-1974*. Bucureste: Humanitas, 2014.

<sup>36</sup> Carmen Rădulescu. "Uniunea Artiștilor Plastici. Între control politic și arta neangajată". In: Cosmina Budeancă e Florentin Olteanu (orgs.). *Forme de repressiune în regimurile comuniste*. Iași: Polirom, 2008, pp. 248-55; Monica Enache. "Coborâri în subteran. Câteva cazuri de critici de artă și artiști plastici în Arhivele Securității". *Caietele CNSAS*, v. 1, n. 15,

decorrência das falhas na bibliografia científica acerca desse caso e dos artistas que, com seus trabalhos, ajudaram a consolidar o regime comunista, e também como parte do projeto de pesquisa sobre o UAP, exploramos uma série de acervos arquivísticos: o UAP Fund, nos Arquivos Históricos Nacionais Centrais da Romênia em Bucareste (Anic, na sigla em romeno, entre os anos 1950 e 1970); o Arquivo do Sindicato dos Artistas Plásticos, no Combinatul Fondului Plastic (AFCP, entre os anos 1950 e 2010); e os arquivos pessoais de artistas e críticos de arte, assim como o Fundo de Arte e Cultura do Conselho Nacional para o Estudo de Arquivos da Segurança (ACNSAS, na sigla em romeno). Outros acervos interessantes e que dizem respeito às relações do sindicato com outros países foram examinados no Arquivo do Ministério de Relações Exteriores.

Aqui procuro abordar uma série de questões entrançadas, como a arte durante o período comunista da Europa Oriental, o modelo de arte totalitária, sua versão no Leste e o Realismo Socialista. Ao mesmo tempo, argumento que deveríamos estudar mais profundamente as instituições artísticas na área de ciência política, especificamente os sindicatos criativos e,

---

2015, pp. 301-34; Mădălina Brașoveanu. “Gânduri pentru o expoziție documentară: urme ale rețelei artistice Oradea – Târgu Mureș – Sfântu Gheorghe în Arhiva fostei Securități”. *Caietele CNSAS*, v. 2, n. 14, 2014, pp. 85-166; Alice Mocănescu. “Artists and Political Power: The Functioning of the Romanian Artists’ Union during the Ceaușescu Era, 1965-1975”. In: \_\_\_\_\_. *History of Communism in Europe v. 2: Avatars of Intellectuals under Communism*. Bucareste: Zeta, 2011, pp. 95-122.

em particular, o “novo institucionalismo das autocracias”. Temos dedicado muitos estudos à análise de instituições formais, sem dar tanta atenção às culturais.<sup>37</sup> Nesse contexto, torna-se em especial relevante pensar o caso romeno e o UAP considerando a questão do artista de Estado.

### *A arte durante os regimes comunistas na Europa do Leste*

Os estudos sobre a arte durante os regimes comunistas foram dominados por perspectivas ocidentais, nas quais, em grande medida, prevaleceram as análises da arte totalitária, como as de Igor Golomstock.<sup>38</sup> Como observou Cécile Pichon-Bonin, nos anos 1970, essa perspectiva foi suplantada por um revisionismo que concentrava sua atenção na sociedade, e não no quadro político mais amplo. Contudo, seu impacto teria sido limitado ao não considerar o terror e a violência como questões fundamentais, e também por sua tendência generalizante.<sup>39</sup> Depois do fim da União Soviética, a abertura dos arquivos permitiu a melhor

---

<sup>37</sup> Andreas Schedler. “The New Institutionalism in the Study of Authoritarian Regimes”. *Totalitarismus und Demokratie*, n. 6, 2009, pp. 323-40.

<sup>38</sup> Igor Golomstock. *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People’s Republic of China*. Londres: Collins Harvill, 1990.

<sup>39</sup> Cécile Pichon-Bonin. *Peinture et politique en URSS: l’itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)*. Paris: Les presses du reel, 2013, p. 17.

compreensão do funcionamento do modelo cultural socialista. Sigo aqui a perspectiva de Pichon-Bonin sobre a URSS e me concentro no amplo corpo de arquivos que existe sobre o UAP e outras instituições culturais, e que não havia sido usado até agora.

A abordagem que denomino “arte totalitária” corresponde à conceituação da arte como ideologia, como propaganda, que foi a interpretação dominante acerca do desenvolvimento artístico dos regimes comunistas na Europa do Leste. O modelo da arte totalitária foi introduzido no estudo dos regimes da Alemanha nazista e da União Soviética por autores como Igor Golomstock, que analisou as aproximações entre as perspectivas artísticas de uma série de regimes totalitários no livro *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the The People’s Republic of China*.<sup>40</sup> Inspirado pela análise de Hannah Arendt sobre o totalitarismo, Golomstock estabeleceu um modelo tripartite na caracterização da arte totalitária: ideologia, organização e terror. De fato, “em um regime totalitário, a arte cumpre a função de transformar o material da ideologia em imagens e mitos construídos para consumo geral”, enquanto “a arte totalitária tem sua própria ideologia, sua estética, sua organização e seu estilo”.<sup>41</sup> Nesses regimes, o Estado se torna o único patrono dos artistas; e, ao afir-

---

<sup>40</sup> Igor Golomstock. *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the The People’s Republic of China*. Nova York: Overlook Duckworth, 2011.

<sup>41</sup> Ibidem. Op. cit., 2011, p. 215.

mar seu papel de proteger e dirigir a arte, o partido de Estado anuncia seu direito histórico de controlá-la. Alguns autores como Cécile Pichon-Bonin desafiam o estabelecimento da arte totalitária na forma descrita por Golomstock, observando que, nos anos 1920 e 1930, havia um mercado de arte que subsistia na União Soviética.<sup>42</sup> O uso de fontes de arquivo ajuda a retificar os grandes esquemas analíticos propostos nessas obras.

A linguagem ideal do realismo totalitário foi o pôster, a fotografia colorida na qual mito e invenção eram o significado fundamental da realidade, e o otimismo social dominava. Por meio dessa linguagem, o excepcional era vendido como normal e típico. Como afirmou Golomstock, “a propaganda afirmava, e a arte demonstrava com imagens que o novo homem, com suas qualidades excepcionais, havia nascido”.<sup>43</sup> Assim, sob o totalitarismo, a arte não era mais autônoma.

*Em quaisquer fontes usadas para estudar a cultura totalitária – os discursos dos líderes, os textos de documentos do Partido, os estatutos de sindicatos de artistas –, sempre se encontram formulações bastante precisas dizendo que a arte não encerra apenas uma esfera autônoma de atividade do espírito humano, mas um objeto criado de acordo com metas predetermina-*

---

<sup>42</sup> Cécile Pichon-Bonin. “Peindre et vivre en URSS dans les années 1920 1930. Commandes, engagements sous contrat et missions de creation”. *Cahiers du Monde Russe*, v. 49, n. 1, 2008, pp. 47-74.

<sup>43</sup> Igor Golomstock. Op. cit., p. 215.

*das (e não necessariamente benevolentes). O conceito de arte pura, de arte pela arte, das leis do desenvolvimento artístico independentes da vontade humana é estranho/alheio à consciência totalitária.*<sup>44</sup>

Foi atribuída à arte uma função ideológica que transformava todo e qualquer gesto artístico em ação política. Ao transformar a arte em ideologia, os regimes totalitários alteraram completamente a conceitualização do papel da arte na sociedade.

### *Realismo Socialista*

Depois de 1948, os regimes comunistas na Europa Oriental, apoiados pela União Soviética, estabeleceram um novo estilo artístico obrigatório, o Realismo Socialista, e com ele inauguraram todo um aparato institucional voltado para sustentá-lo. Esse estilo esteve em vigor entre 1932 e 1956, mas continuou a ser o único reconhecido oficialmente até o fim dos regimes comunistas, seja este situado em 1989 ou 1991.

A expressão Realismo Socialista foi adotada pela primeira vez em 1932 na revista *Literaturnaia Gazeta*, mas seus princípios foram desenvolvidos em uma reunião secreta realizada entre Stálin e os escritores soviéticos em 26 de outubro de 1932.<sup>45</sup> Tornou-se o estilo

---

<sup>44</sup> Igor Golomstock. Op. cit., p. 168.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 84.

oficial em 1934 quando foi “definido por três ideias: a conexão com as pessoas, ‘pessoa-lidade’ (*narodnost*); a ‘mentalidade-partidária’, identificação com o Partido Comunista (*partinost*); e a capacidade de apresentar ideias socialistas, de ser tendencioso (*ideinost*)”.<sup>46</sup> O Realismo Socialista constituiu uma modalidade específica de realismo que articulava forma nacional a um conteúdo socialista. Michel Aucouturier nos lembra que o conteúdo estético era secundário, já que a essência do Realismo Socialista não residia exatamente em suas prescrições, mas em seu estatuto de ortodoxia, por meio do qual colocava a arte sob o controle do Estado de partido totalitário.<sup>47</sup> O novo método e o estilo oficial cumpriam papel didático, educativo, condensados em formulações sobre seu claramente papel edificante: “educar os trabalhadores no espírito comunista” significa usar a arte para desenvolver e estimular as melhores qualidades no homem soviético”; ou:

*a arte socialista realista deve representar a realidade objetivamente e auxiliar as massas na compreensão de processos históricos e de seu próprio papel no interior deles. É, portanto, um dos meios de desenvolver a consciência social das pessoas.*<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> C. Vaughan James. *Soviet Socialist Realism Origins and Theory*. Londres/Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1973, p. 2; Jérôme Bazin. *Réalisme et égalité: une histoire sociale de l'art en République Démocratique Allemande*. Paris: Les presses du reel, 2015.

<sup>47</sup> Michel Aucouturier. *Realismul socialista*. Cluj-Napoca: Dacia, 2001.

<sup>48</sup> C. Vaughan James. Op. cit., pp. 93-4.

Aos artistas cabia elaborar e propagar os ideais celebrados pela União Soviética e criar a nova sociedade socialista, atendendo ao projeto da vanguarda, ou seja, fazer com que a arte deixasse de ser apenas uma experiência de fruição estética, ou uma forma de representação da vida, para assumir-se como plano político-estético total.<sup>49</sup> Os artistas eram atraídos para o circuito do poder para, “a partir de dentro”, experimentar a formação da realidade; assim como burocratas do Estado, podiam estar envolvidos no “estabelecimento da nova realidade”, já que “o objeto da representação mimética na arte não [era] a realidade exterior visível, mas a realidade interior do artista, sua capacidade de identificação com as vontades do Partido e de Stálin, e de se misturar com eles”.<sup>50</sup> Como escreveu Sergei Tretiakov no jornal construtivista *Left Front of the Arts* (ЛІЕФ), o objetivo do futurismo não era “a produção de novos quadros, de versos ou de histórias, mas a formação do novo homem, no qual a arte funcionava como um modo de produção”.<sup>51</sup>

Ao mesmo tempo, é preciso lembrar que o Realismo Socialista não foi um fenômeno uniforme na União Soviética nem “constituiu uma doutrina única e invariável”; ou, nas palavras de Mathew Cullerne, “nunca foi um estilo monolítico e sem exceções”.<sup>52</sup> Segundo

---

<sup>49</sup> Boris Groys. *Stalin-Opera de artã totalã*. Cluj: Idea Design and Print, 2007, p. 13.

<sup>50</sup> Ibidem, pp. 43 e 44.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>52</sup> Matthew Cullerne Brown e Brandon Taylor (orgs.). *Art of the Soviets*:

Piotr Piotrowski, a especificidade das trajetórias nacionais são uma dimensão importante na compreensão do que ocorreu com a arte na Europa Ocidental, especialmente após 1956. Alguns países permitiram “certa liberdade da expressão artística, mas apenas na esfera da experimentação formal”. Esse foi o caso da Polônia, em que o regime “demandou uma arte moderna, porém acrítica, que não questionasse o *status quo* e respeitasse a ordem social pós-totalitária, uma ordem que era ao mesmo tempo totalitária e consumista – ou, mais precisamente, pós-totalitária e pré-consumista”.<sup>53</sup> Em outros países, como a Romênia, assistiu-se ao fortalecimento de uma nova forma de Realismo Socialista nos anos 1970 e 1980, reflexo daquilo que Trond Gilberg chamou de “ceaușescuismo”.<sup>54</sup>

*Uma abordagem institucional dos estudos da arte: os sindicatos criativos*

Esses regimes totalitários obtiveram o controle por meio da centralização institucional, do estabelecimento de prêmios oficiais, educação ideológica e repressão cultural. O partido de Estado conquistou

---

*Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State 1917-1992.* Manchester: Manchester University Press, 1993, p. 10.

<sup>53</sup> Piotr Piotrowski. *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989.* Londres: Reaktion Books, 2009, p. 288.

<sup>54</sup> Trond Gilberg. *Nationalism and Communism in Romania. The Rise and Fall of Ceaușescu's Personal Dictatorship.* Boulder/São Francisco/Oxford: Westview Press, 1990.

gradualmente o monopólio da vida artística por meio do processo de nacionalização dos meios de criação e difusão dos trabalhos artísticos, o que também implicou reformas dos sistemas educacionais e o estabelecimento de instituições controladas apenas pelo Estado. A arte adquiriu um status importante, mas apenas a arte ideológica. Pôs-se em prática uma orientação ideológica para os artistas.

Os artistas foram organizados em sindicatos criativos controlados pelo Estado que se impunham sobre todas as expressões artísticas – literatura, artes visuais, música, arquitetura, cinema e teatro. Os artistas amadores receberam atenção especial. O papel dos sindicatos era exercer o controle ideológico e oferecer novos suportes estatais aos artistas que se conformavam com as orientações oficiais. Os benefícios concedidos seduziam os artistas, tornando-se importante instrumento na consolidação do Realismo Socialista, enquanto a repressão e a censura garantiam que os artistas respeitassem o novo cânone.

Na URSS, o Sindicato dos Artistas Soviéticos foi constituído em duas fases. A primeira delas, em 1932, foi a de seu estabelecimento; a segunda, iniciada apenas em 1957, foi demarcada pelo I Congresso Federal dos Artistas Soviéticos.<sup>55</sup> Na Alemanha Oriental, o Sindicato dos Artistas (VBK, na sigla em alemão), aberto

---

<sup>55</sup> Irène Semenoff-Tian-Chansky. *Le Pinceau, la faucille et le marteau: Les peintres et le pouvoir en Union Soviétique de 1953 à 1989*. Paris : Imsecol Institut d'Études Slaves, 1993, p. 65.

em 1950, deveria “organizar seus representados no interior da nova economia socialista”.<sup>56</sup> Outras agremiações foram criadas após a Segunda Guerra Mundial, como o Sindicato de Artistas da Bulgária (1944-53) ou a Associação de Artistas Visuais e Aplicados da Hungria (MKISZ, na sigla em húngaro, de 1949).

Nessa nova arquitetura institucional, o Estado gradualmente assumiu a posição mais importante. Como observou Golomstock, as comissões estatais se tornaram “a principal e, eventualmente, a única fonte de sobrevivência material do artista, a única inspiração por trás de seu trabalho”.<sup>57</sup> Desse modo, os “sindicatos de artistas podem ser vistos como mediadores entre o artista e o Estado”, com a “tarefa cotidiana principal” de “organização do ‘tema’ e das ‘exposições [anuais] de todos os sindicatos’, que passaram a definir a vida artística do país”; o Estado tinha “monopólio da compra de trabalhos artísticos para os museus do país e para suas próprias reservas”.<sup>58</sup>

Ao observar o modo como o poder político regula-mente e legisla as artes, Irene Semenoff-Tian-Chansky mostrou a vigência de um padrão de colaboração entre o sindicato e as instituições estatais, evidenciando como o poder político se infiltra nas organizações artísticas. Assim, é compreensível que a lealdade ao Partido estivesse inscrita no próprio estatuto dos sin-

---

<sup>56</sup> Jérôme Bazin. Op. cit., p. 24.

<sup>57</sup> Igor Golomstock. Op. cit., p. 100.

<sup>58</sup> Idem.

dicatos dessa categoria.<sup>59</sup> Na verdade, como escreveram Galina Yankovskaya e Rebecca Mitchell:

*Em um contexto mais global, a transformação da arte em produção artística planejada, que se materializou com o stalinismo, era parte de um processo universal de modernização no qual as atividades criativas se tornavam profissões (oferecendo uma fonte básica de renda), e o artista se tornava uma figura independente, livre das obrigações das responsabilidades do ofício. A arte produzida em massa penetrou em todas as esferas da vida e se tornou uma indústria. Finalmente, surgiu uma audiência de massa para a arte, dominando novas práticas sociais: visitar exposições artísticas, palestras, museus; colecionar objetos de arte etc.<sup>60</sup>*

### *Uniunea Artiștilor Plastici na Romênia (1950)*

Na Romênia, o UAP se estabeleceu em 1950, tendo como base para sua criação uma instituição prévia, o Sindicato de Belas-Artes (1921), e os sindicatos mistos de outras cidades; incluía também o Fundo Artístico (FP, em romeno), criado em 1949.

Em seu primeiro estatuto, de 1950, o UAP afirmava que “os artistas estavam prontos para tornar sua

---

<sup>59</sup> Semenoff-Tian-Chansky. Op. cit., p. 65.

<sup>60</sup> Galina Yankovskaya e Rebecca Mitchell. “The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era: Artists’ Cooperatives in the Grip of Ideology and the Plan”. *Slavic Review*, v. 65, n. 4, pp. 769-91, outono 2006, p. 770.

arte uma poderosa arma para os trabalhadores em sua luta pela construção do socialismo”, e assumia o Realismo Socialista como o estilo vigente em diferentes meios. Mais tarde, no estatuto de 1973, o sindicato prometia o “humanismo socialista” e asseverava que os artistas sindicalizados participavam da “construção da nova sociedade socialista desenvolvida de forma multilateral”. A associação exercia controle ideológico por meio da propaganda, das comissões ideológicas e de visitas à URSS nos anos 1950, entre outras ações.

Em 1949, o FP já estava estabelecido como instituição dedicada a conceder amplos subsídios aos artistas, assisti-los em seus problemas de saúde e oferecer pensões para suas famílias em caso de morte. Ele deveria promover e manter casas de repouso, creches e cooperativas nas quais as obras seriam vendidas, além de providenciar estúdios para os artistas. Em 1952, o UAP constituiu o Combinatul Fondului Plastic (CFP),<sup>61</sup> e construiu-se uma fábrica de produção de bens para os artistas e para o Estado entre 1967 e 1972. Posta sob a autoridade do FP, do UAP e do Ministério da Educação e Cultura, a fábrica se voltava para a produção dos materiais necessários à criação da arte pública e à reprodução das obras.

Além de ter sido uma instituição plural, que incorporava várias outras entidades, como o FP e o CFP, o UAP estabelecia relações com as instituições do Par-

---

<sup>61</sup> A tradução aproximada seria: Fábrica de Suprimentos Artísticos do Fundo dos Artistas.

tido e do Estado, como os diferentes ministérios, que participavam das compras públicas realizadas pelo sindicato, e a Securitate, a polícia secreta, controlada pelos oficiais e que com frequência fornecia informações sobre os membros afiliados. Segundo um documento da Securitate, em 1987-88, havia no UAP 33 informantes, dentre os quais vinte eram artistas, e treze, funcionários administrativos.<sup>62</sup>

A liderança pós-comunista do sindicato argumentava que o patrimônio adquirido pela instituição durante o comunismo lhe garantiu certa autonomia. O sindicato possuía uma série de prédios, que recebera depois da nacionalização forçada da propriedade, e outros foram construídos para ele, como galerias e estúdios para os artistas.

Se em 1953 o sindicato contava com apenas 576 associados, em 1989 eles já eram 1318, sendo 967 membros plenos e 351 estagiários.<sup>63</sup> Apesar do aumento de filiados, o UAP foi se tornando uma instituição mais exclusiva, pouquíssimos candidatos alcançavam o status de membros plenos ao longo dos anos 1980. Quem se associava tinha uma série de benefícios, que também se alteraram entre as décadas de 1950 e 1990. Eles incluíam acesso às compras públicas, prêmios e concessões, espaços de criação e de férias, direito de

---

<sup>62</sup> “Informers’ network”, Arquivo D 0001200, v. 3, Fundo de Arte e Cultura, ACNSAS, Bucareste, p. 46.

<sup>63</sup> Arquivo 3/1953, Fundo UAP, Bucareste: ANIC; “Documentary Regarding the Evolution of the Members of the UAP”. Arquivo 1989, Arquivo da Combinatul Fondului Plastic, Bucareste.

participação em exposições e de enviar os trabalhos artísticos para competições internacionais, de viajar para fora do país por meio dos protocolos estabelecidos pelo sindicato. As cartas escritas por membros do UAP, encontradas em seus próprios arquivos e também no fundo arquivístico dos Arquivos Nacionais da Romênia, fazem referência a uma miríade de demandas pelo direito de ter um estúdio, à posse de um carro Trabant ou para instalar um forno.

### *O artista de Estado*

Além do interesse nas instituições, proponho levantar questões sobre o caso do “artista de Estado”. Como o partido de Estado conquistou o controle sobre os artistas? Quais artistas receberam esse rótulo? Como foram selecionados? O que produziram como representantes do Estado? Receberam apoio ou crítica de seus colegas por isso? Foram uma minoria ou o grupo majoritário na cena artística de sua época? Como os artistas, de modo geral, foram afetados pelo poder ditatorial e de que maneira responderam ao regime?

No livro dedicado ao caso húngaro, *The Velvet Prison Artists Under State Socialism*, Miklós Haraszti debateu a instância do “artista de Estado”, que definiu como “um profissional organizado”. Haraszti observou que, assim como os demais trabalhadores, os artistas eram “um grupo profundamente organi-

zado e racionalmente subdivido de empregados do Estado”, aos quais este garantia um público e, por meio de regulação, alguma proteção.<sup>64</sup> Os artistas eram formados “para não criarem algo impublicável. Foram treinados para serem executores criativos”.<sup>65</sup> Os artistas de Estado estavam no centro da transformação dos panoramas artísticos e se beneficiaram das novas normas e das compras públicas organizadas em conjunto com o Partido e as instituições do Estado. Segundo Magda Cârneci, o Partido, o sindicato e os artistas formaram na Romênia uma triangulação totalitária: as instituições do PCR, que incluíam a seção de Propaganda e Cultura do Comitê Central, as diferentes formas assumidas pelo Ministério da Cultura (Comitê Estadual de Arte e Cultura, Conselho da Cultura e Educação Socialista) e, por fim, os sindicatos. Para Cârneci, os artistas eram divididos em artistas do Partido, artistas comprometidos, tais como Max H. Maxy ou Jules Perahim, e por último os oportunistas ou artistas que fingiam ter compromisso partidário.<sup>66</sup> Mais tarde, entre os anos 1970 e 1980, os artistas medíocres e os amadores assumiram importância.

Referindo-se ao caso da União Soviética, Boris Groys responde à questão “Por que os artistas [soviéticos] não praticaram algo como uma crítica ins-

---

<sup>64</sup> Miklós Haraszti. *Op. cit.*, pp. 129, 43 e 46.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>66</sup> Magda Cârneci. *Op. cit.*

titucional às estruturas de poder? [...] Por que eles não eram engajados politicamente?”. Ele afirma que a oposição ao Estado, naquele contexto, significaria opor-se à União dos Artistas Soviéticos, organização burocrática que dominava o espaço artístico governado por outros artistas.<sup>67</sup>

Por fim, cabe assinalar que nem todos os artistas seguiram efetivamente as diretrizes oficiais, alguns reivindicavam maior liberdade e autonomia artística. Aqui, porém, contente-me em apresentar uma visão panorâmica das questões teóricas relacionadas ao caso dos “artistas [visuais] de Estado” tendo por base minha extensa pesquisa arquivística sobre o Sindicato dos Artistas Romenos.

---

<sup>67</sup> Boris Groys. Op. cit., p. 52.

**CATERINA PREDA** é professora do Departamento de Ciência Política da Universidade de Bucareste. Suas pesquisas abordam as relações entre arte e política no contexto das ditaduras modernas, especialmente na Europa Oriental e no Chile. Vem discutindo também os efeitos de ditaduras e regimes totalitários a partir da análise de projetos artísticos de memorialização. Suas publicações mais recentes incluem: *Art and Politics under Modern Dictatorships A Comparison of Chile and Romania* (Palgrave, 2017) e, como editora, *The State Artist in Romania and Eastern Europe The Role of the Creative Unions* (Editura Universitatii din Bucuresti, 2017).