

1917

O ANO QUE
ABALOU O MUNDO

edições
Sesc



© desta edição, Boitempo e Edições Sesc São Paulo, 2017

© do artigo “The Octobrist Women”, Tariq Ali, 2017

© da organização, Ivana Jinkings e Kim Doria, 2017

Direção editorial Ivana Jinkings

Edição Thaisa Burani

Tradução Diego Silveira Coelho Ferreira, Lúcio Flávio Rodrigues de Almeida, Heci Regina Candiani, Patricia Peterle, Pedro Davoglio e Renata Gonçalves (conforme indicado em cada texto)

Revisão da tradução Isabella Marcatti e Daniela Oliveira

Preparação Silvana Cobucci

Revisão Vivian Miwa Matsushita

Coordenação de produção Livia Campos

Iconografia Artur Renzo e Thaís Barros

Capa, projeto gráfico e diagramação Erika Tani Azuma e Rodrigo Disperati | Collecta Estúdio

Tratamento de imagens Antonio Kehl

Equipe de apoio: Allan Jones, Ana Yumi Kajiki, André Albert, Bibiana Leme, Camilla Rillo, Eduardo Marques, Elaine Ramos, Fred Indiani, Ivam Oliveira, Marlene Baptista, Maurício Barbosa, Renato Soares, Tulio Candiotto

CIP-BRASIL . CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

M581 1917: o ano que abalou o mundo / organização Ivana Jinkings e Kim Doria. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo : Ed. SESC SP, 2017.

il.

ISBN 978-85-7559-585-5 (Boitempo)

ISBN 978-85-9493-064-4 (Ed. SESC SP)

I. União Soviética - História - Revolução, 1917-1921. 2. Comunismo. I. Jinkings, Ivana. II. Doria, Kim. III Título: Mil novecentos e dezessete: o ano que abalou o mundo.

17-44382

CDD: 947.084

CDU: 94 (47+57)

28/08/2017 30/08/2017

É vedada a reprodução de qualquer parte deste livro sem a expressa autorização da editora.

1ª edição: setembro de 2017

BOITEMPO EDITORIAL

Jinkings Editores Associados Ltda.

Rua Pereira Leite, 373

05442-000 São Paulo SP

Tel./fax: (11) 3875-7250 / 3875-7285

editor@boitempoeditorial.com.br | www.boitempoeditorial.com.br

www.blogdaboitempo.com.br | www.facebook.com/boitempo

www.twitter.com/editoraboitempo | www.youtube.com/tvboitempo

Sumário

Apresentação.....	24
Prefácio: Os primeiros 100 anos - José Luiz Del Roio.....	26
Uma livre federação socialista? A Revolução de Outubro e a questão nacional - Michael Löwy.....	33
Soviete: Dentro e além do “século breve” - Antonio Negri	47
A libertação das mulheres e a Revolução Russa - Wendy Goldman	63
As mulheres de outubro - Tariq Ali.....	79
O construtivismo russo: História, estética e política - Clara Figueiredo	91
Teatro russo e revolução: Experimentalismo e vanguarda - Arlete Cavaliere.....	103
Impacto e permanência do cinema soviético revolucionário - Adilson Mendes.....	121
A Revolução Russa e a fundação do Partido Comunista no Brasil - Anita Leocadia Prestes	137
Reflexões não muito ortodoxas sobre a Revolução Russa: Legados e lições do centenário - Luis Fernandes	151
Do socialismo soviético ao novo capitalismo russo - Lenina Pomeranz	165
Stálin e Hitler: Irmãos gêmeos ou inimigos mortais? - Domenico Losurdo.....	175
Depois de Outubro - China Miéville	191
Sobre os autores e organizadores	203

O construtivismo russo: história, estética e política

Ele [El Lissitzky] também nos mostrou livros e suas fotografias, algumas delas eram muito engenhosas [...]. Perguntei se ele pintava. Ele respondeu que pintava apenas quando não tinha nada mais a fazer, e como isso nunca acontecia, nunca pintava.¹

(Alfred H. Barr Jr., 1928)

Entre dezembro de 1927 e fevereiro de 1928, Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), primeiro diretor e curador fundador do MoMA de Nova York, esteve na Rússia. Barr pretendia observar de perto as produções das vanguardas russas. Ao chegar na URSS – segundo seu diário –, em vez dos esperados clichês geométricos, deparou com uma gama de produções e debates que visavam reformular paradigmas tradicionais da arte e sua nova função social². Em vez de pinturas e abstrações geométricas, os russos mostraram fotomontagens e fotografias, falaram sobre seus trabalhos na Vkhutemas (Escola Superior de Arte e Técnica, Moscou, 1920-1930)³ e dos debates do grupo LEF (Frente de Esquerda das Artes, 1922-1928) – grupo interdisciplinar composto por pintores, cineastas, fotógrafos, poetas e teóricos de diversas correntes de vanguarda, como futuristas, construtivistas e produtivistas que buscavam desenvolver uma arte cuja gramática estivesse ligada aos princípios da Revolução de Outubro.

Contrariando o ideário construtivista, umbilicalmente ligado à Revolução de Outubro, a historiografia tradicional (Rickey⁴ e Bann⁵) restringiu o movimento, fundamentalmente, à dimensão da forma e a experimentações abstratas geométricas, despolitizando-o. Em sua recepção ocidental – especialmente via MoMA –, desenhos, cartazes, pinturas e construções espaciais foram veiculados como objetos autônomos, desprovidos de sua sintaxe histórica e de seus escopos políticos⁶.

¹ Alfred H. Barr Jr., “Russian Diary – 1927-1928”, em *October*, n. 7 (Winter, 1978), p. 21.

² Alfred H. Barr Jr., “Russian Diary – 1927-1928”, em *October*, n. 7 (Winter, 1978), p. 10-51.

³ O Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico (Moscou, 1920-1930) foi um centro estatal de formação artística técnico-industrial. O Vkhutemas contou com uma organização político-administrativa próxima do modelo dos Soviéticos e com um quadro de professores constituído por artistas de vanguarda, como A. Rodchenko (1891-1956), K. Malevich (1878-1935) e V. Tatlin (1885-1953) – os quais levavam para o espaço da formação suas pesquisas e experimentações, transformando o Vkhutemas num importante espaço de discussão e produção artística. Ver: Jair Diniz Miguel, *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)* (Tese de Doutorado em História, São Paulo, FFLCH-USP, 2006).

⁴ George Rickey, *Construtivismo: origens e evolução* (São Paulo, CosacNaify, 2002).

⁵ Stephen Bann, *The Tradition of Constructivism* (Nova York, Da Capo, 1990).

⁶ Em 1936, por exemplo, na exposição *Cubismo e arte abstrata* (MoMA), as produções das vanguardas russas foram apresentadas sem especificações histórico-políticas, como mero desdobramento do cubismo.

No entanto, conforme relatos do próprio Barr, a perspectiva construtivista (do grupo LEF, como um todo) era eminentemente política: “mais que um sintoma, mais do que uma expressão de um homem pós-revolucionário. É uma corajosa tentativa de dar à arte uma importante função social”⁷. O construtivismo russo buscava superar a cisão entre arte e vida através da revolução da própria concepção de arte.

Para a recente historiografia da arte russa de François Albera⁸, Benjamin Buchloh⁹ e Christina Lodder¹⁰, a descontextualização e o esvaziamento político-conceitual das produções construtivistas teriam como origem: 1) a dificuldade de acesso aos documentos e manifestos; 2) as controvérsias internas aos movimentos que reivindicam essa tendência; 3) o contexto repressivo, as disputas ideológicas e as guerras (especialmente a Guerra Fria).

Além disso, muitas vezes afirma-se um suposto fracasso do construtivismo russo ou até se desconsidera seu último período – quando são enfocadas as montagens de exposições, fotografias, fotomontagens, filmes e cartazes –, julgando tais produções de menor importância ou imbuídas de caráter meramente propagandístico¹¹. Na contracorrente da historiografia tradicional, o presente ensaio busca apresentar o construtivismo russo à luz de seu próprio referencial histórico e teórico, em especial da noção de “encomenda social”. Pretende-se, então, discutir a passagem “do cavalete à máquina” – para usarmos uma expressão da época – como desdobramento interno vinculado ao paradigma artístico do LEF após 1921 (data do “suicídio da pintura”) e às condições políticas e materiais nos quais ele se inseria.

O suicídio da pintura

E cada vez que um pintor quis liberar-se realmente da representação, não pôde fazê-lo sem que o custo fosse a destruição da pintura e de seu suicídio

⁷ Ainda a respeito dos registros de Barr sobre a arte russa, cabe mencionar a última frase do texto “LEF e a arte soviética” (1928): “LEF é forte na ilusão de que o homem pode viver só de pão”. Nesse texto, Barr registrou a movimentação artística dos *lefistas* (Rodchenko, Tretiakov etc.) e, apesar de reconhecer o talento do grupo, julgou-os utópicos e ingênuos – o que apontaria uma possível justificativa da opção por se ater aos aspectos formais da produção construtivista (do LEF) na exposição *Cubismo e arte abstrata*. Alfred H. Barr Jr., “The ‘LEF’ and the Soviet Art”, em *Transition*, n. 13-14 (Fall, 1928), p. 267-70.

⁸ François Albera, *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia de forma em Stuttgart*, São Paulo, CosacNaify, 2002.

⁹ Benjamin Buchloh, “From Faktura to Factography”, em *October*, n. 30 (Autumn, 1984), p. 82-119.

¹⁰ Christina Lodder, *El constructivismo ruso* (Madrid, Alianza, 1988).

¹¹ A recusa ou mesmo desconsideração do último período construtivista deu-se também entre historiadores críticos, como Lodder. Como será abordado na sequência, Lodder identifica no redirecionamento do LEF para a fotografia e as artes gráficas a causa e o sintoma da falência do projeto primário construtivista e produtivista. Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, cit.

como pintor. Penso em uma tela que Rodchenko expôs recentemente. Era uma pequena tela quase quadrada e toda coberta unicamente de vermelho. [...] Esta tela demonstra com eloquência que a pintura, enquanto arte da representatividade – o que ela sempre foi até agora –, chegou ao fim do caminho.¹²

(Nikolai Tarabukin, 1923)

Em 20 de agosto de 1921, na exposição $5 \times 5 = 25$ (OBMOKhU¹³, Moscou), o artista construtivista Alexander Rodchenko (1891-1956) expôs o tríptico *Cor vermelha pura*, *Cor azul puro* e *Cor amarela pura*. Eram três telas pequenas, quase quadradas, cobertas por uma só cor cada: vermelho, azul e amarelo. No mesmo ano, o teórico produtivista Nikolai Tarabukin (1889-1956), referindo-se a uma das telas de Rodchenko, numa palestra no INKhUK (Instituto de Cultura Artística, 1920-1924), afirmou: “Foi pintado o último quadro”.

O “suicídio da pintura” (ou o tríptico monocromático de Rodchenko) marcou o apogeu do construtivismo analítico, a superação da pintura enquanto forma de representação e a postulação da obra como um objeto com valor em si. Dali em diante, para os construtivistas, a pintura já não teria razão de ser. Fora dado o último passo na decomposição da superfície pictórica em direção ao real. A pintura fora reduzida a sua conclusão lógica, um plano pintado de uma única cor, uma cor primária.

É claro, na Rússia, continuar-se-ia a pintar. No entanto, para os construtivistas e produtivistas, as telas de Rodchenko encerrariam o processo de decomposição pictórica iniciado com Paul Cézanne (1839-1906). Não mais caberia à arte e aos artistas o papel de representar a vida, mas o de atuar nela, de construí-la. Daí a origem do nome *construtivismo*, que enfatiza a dimensão material da arte, a construção em oposição à composição.

O antagonismo entre construção e composição foi um dos eixos orientadores do construtivismo russo. A composição indicava as operações ilusionistas da pintura naturalista representativa (efeitos volumétricos, de profundidade, de caráter rítmico, luminosidade etc.), enquanto com a construção reivindicava-se a ênfase no tratamento do material, dos elementos reais e concretos da pintura (a textura, a massa, a

¹² Nikolai Tarabukin, *El último cuadro: Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977 [1. ed. 1923]), p. 43-44.

¹³ Sociedade dos Jovens Artistas (1919-1922).

pincelada e a sua *faktura* – isto é, as técnicas de tratamento do material, o trabalho do artista¹⁴).

Os construtivistas visavam superar composição enquanto princípio estético puro, vinculado à bidimensionalidade e historicamente associado à noção de representação e contemplação passiva, para afirmar a verdade materialista da construção, articulada à organização de elementos materiais e reais, e, portanto, capaz de desvelar as estruturas ilusórias e fetichistas da representação pictórica e do próprio modo de vida e produção capitalista.

Nesse sentido, fala-se de um novo tipo de realismo, não mais calcado na representação naturalista, e sim na estrutura material da arte e no desvelamento dela¹⁵. Disso partiria também o “produtivismo”, radicalização materialista do construtivismo, marcado pela passagem do “cavelete à máquina”. Ou seja, o abandono das “construções não utilitárias” (concebidas sem uma função social e ideológica direta) e das pesquisas formais (aquilo que se intitulou “construtivismo Analítico” ou “período de laboratório”, 1913-1920) em direção à construção material da vida (entrada dos artistas nas fábricas etc.).

O “elo-umbilical”

Não somos sonhadores da arte que construímos na imaginação [...]
SOMOS O COMEÇO
NOSSA TAREFA É HOJE
Um copo
Uma escova para esfregar o chão
Umhas botas
Uns catálogos.
A expressão comunista das construções materiais. [...] ¹⁶
(Rodchenko, Stepanova, e Gan, 1922)

A abolição do campo artístico tradicional, da “pintura de cavelete”, responderia, conforme os próprios construtivistas, não apenas a uma inflexão interna ao campo artístico, mas também, e acima de tudo, a uma “encomenda social”, isto é:

¹⁴ Nikolai Tarabukin, *El último cuadro: Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977 [1. ed. 1923]).

¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶ Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Aleksei Gan, “Quiénes somos. Manifiesto del Grupo de Trabajo de los Constructivistas” (1922), em *Rodchenko: La construcción del futuro* (Catalunha, Fundación Caixa Catalunya, 2008), pp. 104-105.

às demandas de seu momento histórico e de sua classe social (proletariado e campesinato).

Para os construtivistas e produtivistas russos, a falência da “arte pura” e o surgimento de movimentos como futurismo, construtivismo e produtivismo seriam correlatos ao processo que levou à Revolução de Outubro – ou seja, ao processo de transição que constituiu as bases materiais para o nascimento e o desenvolvimento de um novo sistema social, o socialismo.

Em outros termos, a superação da pintura já estaria anunciada, mas ela poderia ter ocorrido de diferentes modos, sendo a experiência revolucionária (advinda da Revolução de Outubro e da guerra civil) a determinar os rumos desse processo – o que conferiu às vanguardas russas um caráter inovador no próprio desenvolvimento da arte moderna. “Pela primeira vez, uma palavra nova no campo da arte – construtivismo – veio da Rússia, não da França”, afirmou Vladímir Maiakóvski (1893-1930) em 1923.

Conforme os teóricos produtivistas, o construtivismo e sua radicalização materialista resultavam da correlação de três forças principais: 1) a revolução artística, que sancionou a passagem da “representação” à “construção”; 2) a revolução social, que impôs uma reorganização total da vida; 3) e a revolução técnica, que introduziu novas formas materiais na vida cotidiana. O produtivismo foi adotado como plataforma comum do grupo Frente de Esquerda das Artes (1922-1928) – aglutinado em torno de Maiakóvski. Além de Maiakóvski e Rodchenko, integraram ou encontravam-se na órbita do LEF (respectivamente): Boris Arvatov (1896-1940), Boris Kushner (1888-1937), Serguei Tretiakov (1892-1937), Varvara Stepanova (1894-1952) e Viktor Chklovski (1893-1984), Dziga Vertov (1896-1954), Gustav Klutsis (1895-1938), Serguei Eisenstein (1898-1948), Serguei Tarabukin (1899-1956) e Vladímir Tatlin (1885-1953).

O objetivo da plataforma produtivista era atuar na construção da vida por meio da reformulação dos elementos materiais constitutivos, da chamada “cultura material”. Segundo o *lefista* Arvatov, “o modo de vida cotidiano” (*byt*), bem como o “psiquismo” de uma pessoa seriam constituídos pelas relações do indivíduo e do coletivo com os objetos. As expressões “sistema universal de objetos” ou “cultura material” designariam as formas materiais socialmente úteis, criadas pela humanidade por meio da transformação da matéria bruta. A noção de “cultura material” incluía todas as etapas produtivas de um objeto, da escolha de matérias ao consumo, com

especial atenção ao processo produtivo (o trabalho). Para o grupo LEF, compreender e atuar sobre a “cultura material” de uma sociedade seria imprescindível para a transformação de tal sociedade e para a reformulação das práticas coletivas do setor produtivo.

Assim, os *lefstas* pretendiam transformar a fábrica em um laboratório (centro de pesquisas), estimulando a criatividade dos trabalhadores e a constituição de modos de produção não alienados. “Ao passar pelo cadinho da criação [...] o trabalho penoso e opressivo do operário converte-se em maestria, arte.”¹⁷ Por meio da arte, de um modo de produção não alienado e autônomo e da reconexão entre as esferas da produção e da circulação (valor de uso e valor de troca), os artistas revolucionários (artistas-engenheiros) transformariam as relações de produção e as relações sociais delas decorrentes.

Já em 1920, artistas ligados ao construtivismo e ao grupo LEF, como Varvara Stepanova e Liubov Popova (1889-1924) trabalharam em fábricas têxteis. Stepanova elaborou inúmeros croquis de roupas que combinavam funcionalidade e estética, de modo a melhorar o desempenho e conforto dos trabalhadores bem como a proporcionar uma revolução estética no modo de vida.

Rodchenko e El Lissitzky (1890-1941) tentaram desenvolver móveis multifuncionais adequados à dura realidade russa pós-Outubro e à subsequente guerra civil, que devastaram as reservas materiais e econômicas de um país fundamentalmente agrícola com um aparato produtivo subdesenvolvido. De fácil fabricação em madeira (material abundante e econômico na época), os móveis tentavam responder à carência material, à ausência de espaço das habitações soviéticas e aos anseios revolucionários de transformação do modo de vida cotidiano (*byt*) e do psiquismo burguês¹⁸.

¹⁷ Nikolai Tarabukin, *El último cuadro: Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*, cit., p. 52.

¹⁸ No Manifesto Construtivista, assinado por A. Gan, A. Rodchenko e V. Stepanova (1922), já estava presente a proposta de construções materiais aptas a responder às demandas de melhoria das condições da vida cotidiana dos operários (principal reivindicação da Oposição Operária; 1920-1921) e às demandas de ruptura do núcleo familiar tradicional burguês. Críticos ao casamento e à lei familiar, como Alexandra Kollontai (1872-1952), viam nas experiências de habitações coletivas do período da guerra civil tentativas de ruptura com as concepções tradicionais de gênero e organização familiar mononuclear por meio da sociabilização do trabalho doméstico, reorganização dos espaços privados e coletivos das habitações, constituição de lavanderias, creches e espaços de lazer (como os clubes dos trabalhadores) coletivos e autogeridos. Ver: Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Aleksei Gan, “Quiénes somos. Manifiesto del Grupo de Trabajo de los Constructivistas” (1922), em *Rodchenko: La construcción del futuro* (Catalunha, Fundación Caixa Catalunya, 2008), p. 104; Wendy Goldman, *Mulher, Estado e Revolução: política familiar e vida social entre 1917-1936* (São Paulo,

Em contraposição à atitude contemplativa, individualista e passiva do espectador da “pintura de cavalete”, os móveis eram multifuncionais e retráteis, de modo a gerar uma nova sociabilidade criativa e coletiva. Na linha das discussões construtivistas, o projeto também buscava evidenciar sua própria produção. Dobradiças e peças do mobiliário, por exemplo, eram explicitadas, proporcionando a manipulação intuitiva e multifacetada (ampliando o seu valor de uso) e o desvelamento de sua feitura (reconectando as esferas da produção e da circulação).

Apesar das tentativas de inserção dos artistas nas fábricas e da concepção de novos objetos e mesmos espaços que visavam à edificação de um novo psiquismo e *byt* (como o clube dos trabalhadores de Rodchenko, 1924¹⁹), o objetivo máximo da plataforma produtivista não foi alcançado. Ainda em 1923, os próprios *lefstas* admitiram a impossibilidade de uma realização plena de tal projeto. Naquele mesmo ano, Tarabukin escreveu sobre o fracasso dessas primeiras experiências, as quais na maioria das vezes não teriam passado de uma “arte aplicada”²⁰ – visto que os artistas não teriam conseguido revolucionar o próprio processo produtivo. Nas palavras de Tarabukin: “O problema da maestria produtivista não pode ser resolvido através de uma ponte superficial entre a arte e o processo de produção, mas somente por sua relação orgânica, pelos vínculos entre o próprio processo de trabalho e a criação”²¹.

Além de pouco estudadas pela historiografia da arte russa, as experiências de entrada nas fábricas dos *lefstas* foram lidas por alguns importantes historiadores, como Lodder, como uma experiência fracassada, fruto de um recuo na radicalidade e nos dispositivos artísticos adotados pelo LEF, o que, por sua vez, teria levado à dissolução do grupo.

No entanto, como argumenta o pesquisador Benjamin Buchloh, o problema da leitura de Lodder, assim como dos que desconsideram este último período da produção construtivista-produtivista, estaria no fato de aplicarem critérios de análise e reflexão do campo da arte moderna ocidental para a experiência russa. Isto é, tais estudiosos não levariam em consideração a mudança de paradigma gerada pelo “suicídio da pintura” e a radicalização produtivista do construtivismo – que

Boitempo/Iskra, 2014), p. 232 e Anat Kopp, *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte* (Barcelona, Lumen, 1974).

¹⁹ Ver: Clara F. Figueiredo, “Não comercializem Lênin! A crítica da LEF ao culto de Lênin”, em *Dazibao – crítica de arte*, n. 4 (São Paulo, 2016), p. 27-62.

²⁰ Nikolai Tarabukin, *El último cuadro: Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*, cit., p. 51-2.

²¹ *Ibidem*, p. 52.

requereriam procedimentos produtivos e modos de circulação radicalmente diferentes. Na esteira de Buchloh, adiante da hipótese de Lodder, proponho uma abordagem historiográfica condizente com o referencial crítico desenvolvido pelo LEF, a noção de “encomenda social”.

“Encomenda social”

A produção de um barco, uma casa, um poema ou um par de botas deveria ser regida pela mesma lei de “economia” e de limitação material.²²
(Rodchenko, 1921)

Para o grupo LEF, a “pintura de cavalete” (arte pré-revolucionária) tinha sua justificativa social, sua forma, seu modo de produção e circulação condicionados pelo sistema capitalista. Na sociedade burguesa, a arte funcionava não apenas como um “narcótico que criava na mente humana uma vida distinta, paralela à vida real”²³, mas também como um dispositivo de distinção de classes e de reprodução de poder.

A “pintura de cavalete”, com seu caráter aurático²⁴ e sua dimensão ilusionista, consolidava uma postura passiva e alienante do espectador, cada vez mais imerso na contemplação (individual e sedimentada na divisão entre trabalho e obra) e alheio à dimensão material que girava as engrenagens.

Com a revolução, o público de massa tomou o lugar do mecenas e do consumidor burguês, cabendo à arte um novo papel social capaz de responder às demandas dessa nova classe.

É nesse sentido que, para os *lefiistas*, o “suicídio da pintura” e o redirecionamento “do cavalete à máquina” teriam sido determinados pela noção de “encomenda social”, segundo a qual a função social de uma produção artística seria responsável pela determinação de todos os elementos desta: forma, conteúdo, materiais, modo de produção e circulação.

Segundo a noção de “encomenda social”, os artistas pautariam sua produção em função do papel que ela desempenharia na luta de classes – construção da “cultura material” e auto-organização política do campesinato e do proletariado, reestruturação do “modo de vida cotidiano” (*byt*) e “psiquismo” revolucionário.

²² Alexander RODCHENKO apud Dawn ADES, *Fotomontaje* (Barcelona, Gustavo Gili, 2002), p. 71.

²³ Sergei Tretiakov, “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)”, em *October* n. 118, (Fall, 2006), p. 11-18, aqui p. 15.

²⁴ Walter Benjamin, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (Porto Alegre, Zouk, 2012, [1936]), p. 27.

A noção de “encomenda social” partia do pressuposto de que não existiria uma arte universal (descolada do substrato histórico), mas, assim como num *front* de guerra, a obra de arte deveria ser pensada de acordo com os interesses e finalidades de sua classe. Compreendida como trabalho não alienado, a criação artística seria, enquanto tal, regulada pelas mesmas relações dos demais setores da produção. Nas palavras do produtivista Osip Brik: “Nós *lefstas* nos atemos ao ponto de vista marxista ortodoxo segundo o qual tanto a temática como a estética são determinadas pela cultura de certa classe”²⁵.

Cabe ressaltar que, para o LEF, a noção de “encomenda social” não corresponderia a uma encomenda formal ou à submissão a diretivas exteriores, de instituições, partidos ou órgãos estatais, mas seria pautada por uma compreensão autônoma da ordenação por parte do grupo de artistas produtores, que poderiam até entrar em contradição com os representantes dessa classe.

“Encomenda social” também não responderia à opinião pública ou ao *vox populi*, pois a arte revolucionária deveria precisamente incidir e modificar as mentalidades e ideias estabelecidas. Como descreve uma resenha crítica de *O encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein, publicada na *Kino Gazeta* (1926), a “encomenda” do filme não chegou até ele na forma de uma resolução ou proposta de obra, mas como processo orgânico de evolução da Revolução e da sua evolução como artista²⁶.

Assim, pautados pela noção de “encomenda social”, os construtivistas, na ocasião do “suicídio da pintura”, realizaram uma inflexão artística que os levaria à constituição de novos paradigmas e critérios de produção e reflexão. Ao destacar o material e sua dimensão real, eles passaram a enfatizar o papel dos objetos e da “cultura material” na constituição do modo de vida e no conjunto de operações psíquicas do ser humano. Ao buscar compreender o papel da arte na luta de classes e na construção da vida, eles radicalizaram sua proposta: não mais pintando, mas colocando a serviço da sociedade suas ferramentas e pesquisas do período de laboratório, em uma guinada do atelier à fábrica.

²⁵ Osip Brik, “‘Non una teoria, ma solo un slogan’, *Péchat’i Revolutsia*, Moscou, 1929”, em L. Magarotto, G. Scalia (orgs.), *L’avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli anni Venti nell’URSS: “Il giornale dei futuristi”, “L’arte della Comune”, “Il Lef”, “Il nuovo Lef”* (Nápoles, Edizioni Immanenza, 1976), p. 293-9, aqui p. 293.

²⁶ *Kino Gazeta* (1926) citado em François Albera, *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia de forma em Stuttgart*, cit., p. 260.

Em 1926, o *lefista* Arvatov escreveu artigos nos quais traçou um panorama dos processos de circulação e produção da arte de vanguarda russa de sua época e respondeu, já em 1926, às acusações de falência do projeto produtivista²⁷, defendendo precisamente a compreensão da produção artística a partir da “cultura material” na qual ela estava inserida e da noção de “encomenda social”.

Além da falta de apoio ideológico e organizacional por parte de entidades governamentais e sindicais russas, Arvatov apontou outros fatores que teriam contribuído para a marginalização dos artistas de vanguarda e para a ascensão de grupos artísticos “de cavalete”, como a AKhRR (Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária; 1922-1932)²⁸. O *lefista* assinalou a carência cultural russa; a facilidade de assimilação de métodos antiquados e tradicionais; a expansão da NEP (Nova Política Econômica; 1921-1928) e do *byt nepista*. A NEP foi um giro radical na política econômica russa, que reestabeleceu uma série de elementos capitalistas, como a remuneração salarial e o capital privado na indústria e no comércio. A NEP possibilitou o retorno de uma espécie de burguesia e, com ela, o *byt nepista* – consumo de objetos supérfluos e luxuosos, prostituição, exploração do trabalhador etc.²⁹.

Ainda de acordo com Arvatov, os produtivistas teriam se chocado com o atraso industrial, com a debilidade financeira do Estado e com a forte hierarquização e divisão de trabalho das fábricas russas. Assim, teria havido conquistas exatamente nas atividades que requeriam menos recursos: nos cartazes da ROSTA³⁰, na fotomontagem, na fotografia, nas construções cênicas e na poligrafia.

Desse modo, entre 1926 e 1928 tem-se uma espécie de consolidação da fotografia, da fotomontagem, do cinema e da reportagem (*factografia*), como instrumentos de luta contra a estética dominante. Para o grupo, as artes gráficas e audiovisuais adquiriram um caráter propagandístico e formativo condizente com a realidade e com as pretensões produtivistas – tanto para os artistas, que lançariam

²⁷ Boris Arvatov, “Respuesta al camarada Katsman” (1926), p. 217-221, em Boris Arvatov, *Arte y producción: el programa del productivismo* (Madrid, Alberto Corazón, 1973).

²⁸ A Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (AKhRR) propunha o retorno da pintura e da escultura figurativista. A AKhRR adotou como estilo artístico o “realismo heroico”, antecessor do “realismo socialista” – doutrina artística oficial do partido bolchevique após 1934. Uma contradição em termos, o “realismo heroico” consistia na “documentação” naturalista, monumental e heroica dos feitos da revolução. A AKhRR foi a associação artística mais alinhada com as demandas governamentais russas (ornamentação de repartições públicas e constituição de acervo de museus). Devido ao tema (Exército Vermelho, heróis do trabalho etc.) e ao estilo pictórico eleito, suas obras tinham um forte teor propagandístico e uma assimilação rápida, fácil e contemplativo-passiva.

²⁹ Ver: Pierre Broué, *O partido bolchevique* (São Paulo, Sundermann, 2014).

³⁰ Agência Telegráfica Russa.

mão desse período para pesquisar novas táticas para a edificação da sociedade operária, quanto para operários e camponeses, que seriam influenciados criticamente pelas produções do LEF³¹.

Assim, de acordo com os próprios *leftistas*, tal inflexão para as artes gráficas e audiovisuais não representaria o fracasso do projeto construtivista e produtivista, e sim um redirecionamento mediado pelas condições produtivas e políticas russas. Diante da constatação conjuntural da impossibilidade da realização imediata e plena do programa máximo produtivista, Arvatov escreveu que a “arte produtivista se tornará, pouco a pouco, uma realidade”³², pois “o futuro é o hoje iniciado”³³.

³¹ Conforme explica a pesquisadora italiana, Maria Zalambani, segundo o esquema arvatoviano, o produtivismo teria como tarefa a produção e a construção não apenas de objetos, mas também de comportamentos e corpos. Maria Zalambani, *L'arte nella produzione: avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20* (Roma, Longo Editore, 1998), p. 88.

³² Boris Arvatov, *Arte produzione e rivoluzione proletaria* (Rimini, Guaraldi Editore, 1973), p. 75.

³³ *Ibidem*, p. 94.