

Nota sobre o construtivismo russo



Por **LUIZ RENATO MARTINS***

Nikolai Tarabúkin e o debate artístico na Rússia revolucionária

Quem foi Nikolai Tarabúkin (1889-1954)? Por que tomá-lo como fonte e ponto de vista privilegiado sobre o debate artístico na Rússia revolucionária?

Nascido em Moscou em 1889 e tendo estudado filosofia, história da arte e filologia na Universidade de Moscou, Nikolai Tarabúkin participou do núcleo original do construtivismo revolucionário soviético, tornando-se um dos mais ativos e instigantes membros do movimento como debatedor, pensador da arte e autor de textos historiográficos. De 1921 a 1924, ele foi secretário acadêmico do INKhUK, o Instituto de Cultura Artística, órgão estatal que funcionou de 1920 a 1924, e cujos debates e pesquisas – desenvolvidos pelo Grupo Geral de Análise Objetiva, do qual o autor fazia parte – resultaram diretamente na constituição, em março de 1921, do primeiro Grupo de Trabalho Construtivista.

Nikolai Tarabúkin colaborou também com a OBMOKhU, a Sociedade dos Jovens Artistas, um grupo de agitação fundado em 1919, nascido dos Ateliers Livres que sucederam à dissolução das escolas e academias de arte do *ancien régime* czarista. A OBMOKhU realizou duas mostras, em 1919 e 1920, que apresentavam principalmente cartazes e projetos congêneres de agitação e propaganda, destinados à mobilização contra os brancos durante a guerra civil. A terceira mostra da OBMOKhU, entre maio e junho de 1921, apresentou construções, tornando-se um marco histórico do movimento construtivista.

Dessa terceira mostra fizeram parte vários trabalhos de Ródchenko (1891-1956) que consistiam em construções espaciais suspensas por fios e que levavam adiante a proposta do *Contrarrelevo de Canto ou Angular*, de Tátlin (1885-1953), realizado em 1914-15, após retornar de Paris, onde vira as construções e colagens de Braque (1882-1963) e Picasso (1881-1973).

Enfim, foi das atividades desses dois núcleos de pesquisa e debate, INKhUK e OBMOKhU, bem como de instituições congêneres, como a VKhUTEMAS (Oficinas Técnico-Artísticas Avançadas) – que funcionava como escola de arquitetura e *design* –, e ainda de debates difundidos em diversas publicações, entre as quais a revista *Lef* (Jornal da Frente de Esquerda nas Artes),[\[1\]](#) que se engendrou a plataforma construtivista. Logo depois, num intervalo de poucos meses, surgiu desses mesmos núcleos a transição para o produtivismo no último trimestre de 1921, transição que propôs o novo passo como radicalização crítica e materialista do construtivismo.

Nikolai Tarabúkin, construtivista de primeira hora, foi também um dos autores do movimento de crítica e aprofundamento do construtivismo. Situa-se assim entre outros teóricos e escritores produtivistas com trajetória análoga, como Óssip Briki, Boris Arvátov, Boris Kuchner e Aleksei Gan (1889-1940). Desse modo, os comentários a seguir sobre as posições de Tarabúkin não devem ser entendidos como fazendo referência a um autor supostamente único ou singular, mas enquanto elementos de um debate coletivo e público.

Igualmente, é preciso ter presente que o construtivismo constituiu, além de um ato coletivo, também um movimento intrinsecamente interdisciplinar, visto que muitos do grupo não se limitaram a pintar ou escrever, suas atividades iniciais,

mas trabalharam também em outros campos, como as artes gráficas, a arquitetura, o cinema etc.

Dentre os escritos do grupo, a relevância específica dos trabalhos de Tarabúkin - *Do Cavalete à Máquina e Por uma Teoria da Pintura*, publicados na Rússia em 1923 - é indissociável, no Ocidente, do fato de alguns de seus ensaios, traduzidos para o francês,[\[ii\]](#) o inglês e o espanhol, terem servido como o principal veículo de introdução sistemática aos argumentos do construtivismo revolucionário e contribuído assim para a distinção efetiva deste, frente a outras correntes artísticas. Ainda hoje, aliás, os escritos de Tarabúkin constituem um ponto de vista decisivo para a releitura crítica de certas obras artísticas do construtivismo - por exemplo, de Maliévitch (1878-1935), Tátlín, Ródtchenko, Eisenstein (1898-1948), Viérтов (1896-1954) -, que foram integradas aos acervos dos grandes museus capitalistas, e assim difundiram-se no Ocidente, porém, quase sempre, de modo inteiramente descontextualizado, suscitando absurdidades historiográficas variadas, ainda correntes.[\[iii\]](#)

Disparates, dissensos, transição

Quanto à designação do movimento construtivista, e ao correlato distinto, o produtivismo, é preciso notar que o último, embora corresponda à segunda fase do construtivismo não é de uso corrente na terminologia ocidental. Com efeito, é mais difundida a designação construtivismo, inclusive para o produtivismo. Costuma-se então falar, às vezes, de construtivismo utilitarista - como se tal designação, evocando um predicado suplementar, correspondesse a uma fração minoritária ou secundária, o que é exatamente um contrassenso histórico. Em suma, no Ocidente, disseminaram-se inúmeros disparates em torno do termo construtivista. À bem da verdade e do rigor, é preciso esclarecer tais equívocos e sobreposições, antes de se fazer qualquer consideração sobre o movimento artístico revolucionário soviético, quer dizer, sobre o construtivismo original enquanto tal.[\[iv\]](#)

Em consequência, quando se menciona o termo construtivismo nos países ocidentais, é comum que seja entendido como sinônimo de estilos artísticos pautados por abstração e geometrização. Desse modo, confunde-se correntemente o construtivismo com sucedâneos ocidentais de mesma denominação: certos elementos da Bauhaus alemã, o neoplasticismo holandês, o grupo francês *Abstraction-Création* (Paris, 1931), o manifesto *Circle* (Londres, 1937) e a escola de *design* de Ulm, Alemanha (*Hochschule für Gestaltung*, 1953). É certo que o desenvolvimento desses movimentos se fez a partir de ecos do construtivismo original, segundo graus variados de derivação, mas, a rigor, eles pouco têm a ver com os princípios e objetivos próprios ao construtivismo soviético revolucionário.[\[v\]](#)

Essa confusão histórica em parte é devida à ocultação (dada a repressão stalinista) na própria URSS desse movimento e em parte ao interesse pessoal de alguns artistas emigrados que, apagando os traços de origem, apresentaram-se nos países ocidentais como construtivistas autênticos, enquanto, na realidade, não eram senão opositores da tendência principal do construtivismo, que radicalizou seus vínculos originários com as correntes de esquerda do processo revolucionário, ao rumar para o produtivismo. Tais dissidentes, entre os quais os irmãos Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1866-1962), recuaram diante dos avanços da revolução nos anos de 1921 e 1922, portanto, vale notar, em período anterior ao stalinismo.

São esses artistas no exílio, por escolha própria, que divergiram do construtivismo - e sem esquecer ainda de outros, como Wassily Kandinsky (1866-1944) e Marc Chagall (1887-1985) que nunca se proclamaram construtivistas, mas que, sendo emigrados russos e tendo frequentado os círculos artísticos ocidentais de então, não trabalharam para desfazer a confusão - que contribuíram, todos, de variadas maneiras, para que se estabelecesse uma contrafação do movimento, compatível com o capitalismo. Nesse *imbróglio*, também não se deve esquecer o papel da Guerra Fria, que secundou tal operação de apagamento das origens e diretrizes do construtivismo, promovida pelo stalinismo.[\[vi\]](#)

Fruto de Outubro

O construtivismo original, tal como o Proletkult (ver adiante) - ao qual vários dos seus membros estiveram vinculados - foi

um rebento da Revolução de Outubro. Logo, antes de se entrar propriamente no pensamento de Tarabúkin - que se desenvolveu, no tocante ao seu livro *Do Cavalete à Máquina* (1922-1923), em torno das controvérsias entre o produtivismo e o construtivismo -, é preciso delimitar o terreno em que tal polêmica se deu. Vale dizer, é importante começar por sumarizar o perfil histórico do construtivismo, delineando sua significação histórica ante a arte precedente e percorrendo rapidamente o trajeto das suas fontes à emergência do produtivismo, que acarretou a cisão decisiva.

Três aspectos sobressaíram como posições características do construtivismo original: primeiro, a vinculação direta e de primeira hora com o movimento revolucionário de Outubro de 1917, fundamental para o desígnio construtivista de mudar não só as artes, mas o tecido social como um todo; segundo, o internacionalismo ou a oposição ante a eslavofilia e aos demais movimentos culturais nacionalistas, cujo peso moldou profunda e notoriamente a tradição cultural da Rússia e das regiões por ela dominadas; terceiro, a forte interação entre teoria e prática e a correlata ambição interdisciplinar que movia o construtivismo a investir, a partir da pintura, sobre diversos campos de linguagem: a escultura-construção, a propaganda-agitação, as artes gráficas, a arquitetura, o *design*, a fotomontagem, o cinema etc.

A vocação interdisciplinar levou um número significativo de construtivistas a conjugar rigor estético radical e não especialização, levando que cada um atuasse em múltiplas frentes: no ensino, na prática criativa e nas diversas esferas de linguagem mencionadas. Assim, por exemplo, o poeta Maiakóvski trabalhou também no teatro, no cinema e nas artes gráficas, realizando, além da edição de livros, a elaboração visual de cartazes.

Novo regime prático-teórico

A forte interação entre teoria e prática pede consideração demorada; é indispensável à compreensão do construtivismo e não pode ser esquecida. Para se apreciar o porte histórico da nova espécie de associação entre teoria e prática que foi promovida pelo construtivismo, convém propor um confronto histórico comparativo, uma vez que o movimento se colocou explicitamente como corolário do processo histórico de desconstrução crítica da pintura e como marco inicial de um novo processo.

Noutros termos, em razão da complexa e fundamental interação entre teoria e prática, o construtivismo se distinguiu de praticamente todos os movimentos artísticos precedentes, bem como dos supostos sucedâneos ou derivados. Caracterizou-se nesse sentido como um movimento historicamente único, que deve ser considerado não só a partir das suas realizações artísticas, mas também segundo seu projeto crítico-reflexivo. Tal qualidade teve ainda outros efeitos. Ela torna possível a proposição de uma certa correlação, antitética ante a associação entre artistas e teóricos humanistas ocorrida em Florença, no século XV, quando foi engendrado o que viria a ser qualificado como a pedra angular da pintura europeia: o sistema pictórico renascentista.

O *Tratado da Pintura* (1436), de Leon Battista Alberti (1404-72), pode ser tido como o primeiro marco do processo artístico que os construtivistas qualificaram de “pintura de cavalete” e ao qual pretendiam por fim. Neste sentido, foi com o objetivo de constituir uma polarização explícita que Tarabúkin apresentou em 1921 a conferência “Foi Pintado o Último Quadro” e escreveu, no ano seguinte, a obra *Do Cavalete à Máquina*. O repto assim lançado não derivou, assinala-se, de uma idiossincrasia de autor. Tarabúkin foi apenas um dentre muitos construtivistas a apontar a “morte da pintura”.

À propósito dessa sentença, convém precisar que, em primeiro lugar, ao aludirem à “morte da pintura”, Nikolai Tarabúkin e outros não se referiam ao desaparecimento empírico de quadros e autores, nem à demanda que lhe era correlata, mas, sim, à perda de importância histórica e simbólica da pintura. A tese construtivista era que a pintura, após ter funcionado por séculos como princípio e paradigma de outras linguagens visuais, naquele então aparecia destituída de tal valor. Por quê?

Tomada como emblema, a “morte da pintura” referia-se à possível extinção do regime da arte como atividade especial e de bases artesanais, visto que, mediante o termo “arte de cavalete”, Nikolai Tarabúkin e outros comprehendiam também todas as demais artes, literatura, teatro, música etc. Nesses termos, a morte da arte implicava uma mudança de regime e, na nova situação, a dissolução da arte na vida, e, simultaneamente, a elevação concomitante da qualidade geral desta a um valor equiparável ao da arte, premissa central no quadro crítico dos debates revolucionários sobre o novo modo de vida.^{vii}

Assim, num manifesto de 1921, “os construtivistas declara(ra)m fora da lei a arte e seus padres”; ou ainda, como anotou Maliévitch, “o pintor é um preconceito do passado, a pintura pereceu”. Afirmou analogamente o ex-pintor Ródtchenko: “Abaixo a arte, meio de fugir de uma vida desprovida de sentido! (...) abaixo os monastérios, as instituições, os estúdios, os ateliers, os gabinetes de trabalho e as ilhas”. [viii]

A crise era maior e o debate era internacional; um e outro diziam respeito a transformações trazidas pela industrialização. A morte da arte tornou-se um desiderato comum, para além das fronteiras russas. No Ocidente, já antes, de certo modo, os cubistas e futuristas, e a seguir os dadaístas e surrealistas clamaram analogamente pela morte da arte, como atividade intrinsecamente distinta das demais. Na esteira de Outubro, porém, a negatividade e a radicalização do debate foram muito além dos marcos ocidentais, delimitados pelo capitalismo.

Síntese e superação da arte burguesa

O que estava em questão? É útil, para compreendê-lo, voltar à comparação histórica entre o construtivismo e o *Quattrocento* italiano. Recorde-se que Cavallini (ativo 1273-1308), Cimabue (ca. 1240-1302) e Giotto (ca. 1267-1337) atualizaram, entre o final do *Duecento* e o início do *Trecento*, a pintura mural dita afresco, à luz do talhe humanista da escultura gótica, vindo a elaborar mediante o empréstimo os primeiros fatores de uma nova racionalidade pictórica, ligada naquela ocasião à cultura do artesão e das guildas e à emergência da perspectiva do indivíduo. Paralelamente, a pintura de retábulos – correndo noutra pista a partir da expansão da técnica a óleo – ganhou importância e autonomia diante da arquitetura e propiciou outro gênero de quadros para a nascente clientela burguesa.

Após um período de fortes conflitos sociais em Florença – entre os quais o levante no último quarto do século XIV dos *Ciompi* (operários da lã, até então excluídos das guildas) – e, a seguir, a restauração oligárquica (mediante a consolidação do poder do sistema financeiro florentino associado ao Vaticano), Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi (1377-1446) formularam, no início do *Quattrocento*, uma nova teoria da arte. Seu esforço, amparado pela banca Médici, articulava geometria, retórica e elementos da filosofia plotiniana ou neoplatônica.[ix] Em virtude desses termos, a prática pictórica deixou de assentar exclusivamente em bases empíricas, para ser posta como ofício de cunho liberal. Assim se constituiu a fundação do sistema pictórico e estético, de caráter burguês e metafísico, sobre o qual se edificou a pintura na Europa ocidental por mais de quatro séculos.

Em contrapartida, os construtivistas faziam remontar declaradamente suas origens às experiências críticas no Ocidente, de Manet (1832-83), de Cézanne (1839-1906) e do cubismo, que, ligados à oposição republicana radical, na França, desconstruíram as bases do sistema renascentista.[x] Após 1917 e o triunfo do Exército Vermelho na guerra civil contra os brancos, o construtivismo emergiu, afirmando-se como corolário da radicalização crítica da pintura ocidental e ao mesmo tempo como a síntese desse processo da arte moderna com a revolução proletária. Desse modo, apresentou-se como o princípio de um sistema estético crítico e novo, pressupondo reunir a prática artística e a reflexão estética e política materialistas numa nova chave, dialeticamente oposta à precedente.

A partir do construtivismo, projetou-se, pois, a sistemática de um novo campo: o da arte não representativa e fundada filosoficamente, não na representação ou no valor auferido da circulação das mercadorias, mas no trabalho.[xi]

***Luiz Renato Martins** é professor-orientador dos PPG em História Econômica (FFLCH-USP) e Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *The Conspiracy of Modern Art* (Haymarket/HMBS).

Extrato da metade inicial da versão original (em português) do cap. 10, «La transition du constructivisme au productivisme, selon Taraboukine», do livro *La Conspiracy de l'Art Moderne et Autres Essais*, édition et introduction par François Albera, traduction par Baptiste Grasset, Lausanne, Infolio (2023, prim. semestre, proc. FAPESP 18/ 26469-9). Agradeço o trabalho de revisão e transliteração dos termos russos, realizado neste texto por Danilo Hora.

Notas

[i] Para mais detalhes sobre a publicação em suas duas fases, como *Lef* [Moscou, 1923-5, edit.: Boris Arvátov (1896-1940),

a terra é redonda

Óssip Brik (1888-1945), Boris Kuchner (1888-1937), Vladímir Maiakóvski (1893-1930), Serguei Tretiakov (1892-1937) e Nikolai Tchujak (1876-1937)] e como *Novi Lef* (Moscou, 1927-8, edit. V. Maiakóvski e S. Tretiakov) ver o estudo de Christina LODDER, *Russian Constructivism*, New Haven and London, Yale University Press, 1990, p. 323.

[ii] Nikolai Taraboukine, *Le Dernier Tableau. Du Chevalet à la Machine. Pour une Théorie de la Peinture. Écrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe*, présentés par A. B. Nakov, trad. du russo por Michel Pétris et Andrei B. Nakov, Paris, éditions Champ Libre, 1980, p. 19 [para outra tradução, ver Gérard Conio (dir.), *Le Constructivisme Russe*, tome I, *Le constructivisme dans les arts plastiques. Textes théoriques - manifestes - documents*, Cahiers des avant-gardes/ Lausanne, l'Âge d'Homme, 1987].

[iii] Como numerosos construtivistas e produtivistas, Tarabúkin caiu em desgraça com a ascensão do stalinismo; não ao ponto de ser preso como Gan, Kuchner, Púnin (1888-1953) e tantos outros; mas, no seu caso específico, as portas das editoras se fecharam para ele a partir de 1928, ano em que o seu estudo sobre Bogáievski (1872-1943) foi criticado como "formalista". No mesmo ano foi fechada a Academia do Estado das Ciências Artísticas, a GAKhN, centro de pesquisas no seio do qual Tarabúkin, após sua passagem pelo INKhUK, dirigiu (de 1924 a 1928) uma seção, ocupando-se do cinema, do teatro e, principalmente, do estudo das obras de Eisenstein e Meyerhold (1874-1940).

Tarabúkin perdeu, desde então, toda possibilidade de intervir nos debates públicos, mas seguiu uma carreira acadêmica, encarregado de estudar a obra de Vrúbel (1856-1910) e de seus continuadores, como responsável por cursos na escola de cinema (GTK), de professor de história da arte do espaço no Instituto do Estado das artes do teatro Lunatchárski (GITIS), assim como no VGIK em 1930. Nos anos 1940, ele ensinou história da arte na universidade Lomonóssov e depois no Teatro de Arte de Moscou, no Instituto Literário M. Gorki e no Instituto de Pesquisas da Academia de Arquitetura da URSS. Depois dessa data, encontra-se apenas uma referência ao seu trabalho, no livro de Aleksei Lôssev (1893-1988), *Dialética do Mito* (Moscou, 1930). (A propósito, Lôssev [1893-1988] foi um filósofo e filólogo neoplatônico, autor de estudos exegéticos sobre Platão. Nessa obra, publicada com recursos do autor, sua abordagem da mitologia antiga e do simbolismo, recusando o materialismo dialético, valeu-lhe a prisão até 1932, depois do que ele retomou uma carreira acadêmica). Outros trabalhos de Tarabúkin foram editados apenas postumamente, a partir de 1973. Um dos seus estudos mais importantes, *Filosofia do Ícone* (1916), veio a ser publicado só em 1999. Seu estudo mais importante, *O Problema do Espaço na Pintura* (1927), foi publicado em *Voprossi Artznaniia*, n. 1-4, 1993 e n.1., 1994. Ver A. NAKOV, "Notice Biographique" em N. Tarabúkin, op. cit., e Maria GOUGH, " Tarabúkin, Spengler, and the art of production", *October*, n. 93, summer 2000, pp. 79-108. Agradeço a François Albera os dados biográficos sobre Tarabúkin e Lossev.

[iv] A história dos contrassenso em torno da difusão do termo construtivismo é inventoriada por C. LODDER, *op. cit.*, pp. 1-5. Além disso, para um comentário esclarecedor acerca dos conflitos ideológicos e de interesse, envolvidos em torno da difusão da designação no Ocidente, ver o ensaio de Benjamin H. D. BUCHLOH, "Cold war constructivism", in Serge GUILBAUT (ed.), *Reconstructing Modernism/ Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1991, pp. 85-112. Ver também François ALBERA, "Qu'est-ce que le constructivisme", in idem, *Eisenstein et le Constructivisme Russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, pp. 118-43; repub.: Sesto San Giovanni, éditions Mimésis, 2019, pp. 177-223 [trad. br.: "O que é o construtivismo", in François ALBERA, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, pref. de L. R. Martins, trad.: Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo, coleção Cinema, Teatro e Modernidade, editora Cosac & Naify, 2002, pp. 165-71]. Para uma leitura peculiar, instigante e detalhada das diferenças e relações entre o construtivismo e o produtivismo, ver Maria Zalambani, "Boris Arvátov, théoricien du productivisme", *Cahiers du monde russe* [on line], 40/3 | 1999, pub. em 15.01.2007, consultado em 01.10.2016. URL: <http://monderusse.revues.org/19> ; DOI : 10.4000/monderusse.19

[v] De modo análogo, atribuiu-se no Brasil ulteriormente o termo construtivismo às correntes da abstração geométrica, originadas no decênio de 1950. Para exemplo do uso aceito e corrente de tal acepção, ver a obra de Aracy AMARAL (coord. edit.), *Arte Construtiva no Brasil/ Coleção Adolpho Leirner*, São Paulo, Melhoramentos/ DBA Artes Gráficas, 1998. Mas, a rigor, cumpre registrar que tal denominação data apenas da mostra retrospectiva de 1977, também coordenada por Aracy Amaral (n. 1930), e que não era adotada ao tempo dos movimentos concreto e neoconcreto, cujos manifestos originais datam respectivamente de 1952 e 1959. Ver idem (supervisão, coordenação geral e pesquisa), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, catálogo organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo, Rio de Janeiro/ S. Paulo, Museu de Arte Moderna/ Pinacoteca do Estado, 1977. A fonte provável da atribuição

em questão aos movimentos geométricos brasileiros terá sido, possivelmente, o manuscrito datilografado de Ronaldo Brito (n. 1949), um ensaio datado de 1975, mas que já fora bastante lido àquela altura (1977), embora só publicado dez anos depois. Ver R. BRITO, *Neoconcretismo/ Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, Rio de Janeiro, col. Temas e Debates/ Funarte-Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. Segundo relatou-me Aracy Amaral, em conversa informal em 2001, a atribuição apareceu no material encaminhado pelo MAM-RJ, para a mostra de 1977. Assinale-se, por outro lado, que no texto datilografado de uma palestra de Helio Oiticica (1937-80), "Situação da vanguarda no Brasil", de 15.12.1966, dentro do ciclo *Seminário Propostas 66*, ocorrido na Biblioteca Municipal de S. Paulo (12-15.12.1966, republicado in César OITICICA Filho [org.], *Hélio Oiticica - Museu é o Mundo*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011, pp.103-04), HO se referiu a "uma necessidade construtiva característica nossa (vide a arquitetura, p. ex.) e que tende, a cada dia, a definir-se mais ainda". O diagnóstico se consolidou em escrito do ano seguinte, que constituiu o artigo principal do pequeno caderno para a mostra *Nova Objetividade Brasileira*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna (6-30.04.1967). Aí, o Item 1, denominava-se "Vontade construtiva geral" e abria com a afirmação: "No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, esta característica única, de modo bem específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante". Cf. H. OITICICA, "Esquema geral da nova objetividade" (Rio, MAM, 1967), republicado várias vezes, mais recentemente, in César OITICICA Filho (org.), *Hélio Oiticica - Museu é o Mundo*, op. cit., pp. 87-101.

[vi] A propósito das controvérsias em torno dos construtivistas, ver B. Buchloch, *op. cit.*, e C. Lodder, *op.cit..* Sobre as relações dos construtivistas e produtivistas com a Oposição Operária, suas críticas à Nova Política Econômica (NEP) e seu diálogo com a Oposição de Esquerda, ver a dissertação de mestrado de Thyago Marão Villela, *O Ocaso de Outubro: o Construtivismo Russo, a Oposição de Esquerda e a Reestruturação do Modo de Vida*, São Paulo, Programa de Pósgraduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014, disponível in <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-02032015-104723/pt-br.php>>. Ver também Clara de Freitas FIGUEIREDO, *Fotografia: entre Fato e Farsa (URSS-Itália, 1928-1934)*. Tese de doutorado em Artes Visuais. Universidade de São Paulo. 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-13092018-145951/pt-br.php>>; ver igualmente Marcela Fleury, *1921: O Ano dos Contrários*, dissertação de mestrado, PPG em História Econômica, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

[vii] Pondo em miúdo as implicações, tratavam-se de debates em torno da *Perestroika Byta* [reconstrução do modo de vida], instrumento de uma revolução cultural mudando as relações sociais e cujo sentido estava em discussão, em particular quanto às relações de trabalho, senão desde a fundação do *Proletkult* em outubro de 1917, com certeza a partir de abril de 1918, quando as diretrizes de Lênin a propósito da adoção do sistema taylorista de trabalho (ver abaixo) foram francamente contestadas pela revista *A Arte da Comuna* (1918-1919), publicada pela secção de Moscou do *Proletkult*. Seus membros - então chamados de *kom-fut* (comunistas futuristas) - iriam se reencontrar, em março de 1923, na revista *Lef*, cujo redator chefe e vários colaboradores haviam pertencidos à *A Arte da Comuna*. Ver a esse respeito Gérard Conio, «*De la construction de l'objet à la construction de la vie* [Da construção do objeto à construção da vida]», in *Le Construtivisme Russe*, tomo II, *Le constructivisme littéraire. Textes théoriques - manifestes - documents*, Cahiers des avant-gardes/ Lausanne, l'Âge d'Homme, 1987, p. 9. Com efeito, por natureza ilimitado e funcionando como uma espécie de sismograma, o debate sobre o modo de vida, enquanto ponto de convergência, esteve também unido diretamente - tal a ponta de *iceberg* -, a um debate mais restrito, porém com forte potencial sísmico: aquele dos privilégios obtidos dentro do regime de partido único. Ver a esse respeito o relatório (por muito tempo mantido secreto), de Ievguêni Preobrajênski (então um dos três secretários da direção do partido), datado de julho de 1920 e dirigido ao comitê central, no qual ele afirmava que «entre os militantes comunistas dos bairros, pronuncia-se a expressão "do Kremlin" com hostilidade e desprezo », para concluir com uma derradeira recomendação: «(...) a de elaborar rapidamente todas as medidas necessárias para combater a decomposição nas fileiras do nosso partido» (Fonte: RGASPI, fundo 17, inventário 86, dossiê 203, folha 3, publicado como I. Preobrajênski, "A questão dos privilégios do aparelho do partido comunista da URSS/ documento inédito" in *Cadernos do Movimento Operário*, , n. 1, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes/ Sundermann, 2021, pp. 107-17 (antes publicado in *Les Cahiers du Mouvement Ouvrier*, n. 24, set-out 2004, Paris). Retornaremos adiante à questão da reestruturação taylorista do trabalho e da oposição a esse plano. Sobre as diretrivas de Lênin, ver «*Les tâches immédiates du pouvoir soviétique* [As tarefas imediatas do poder soviético]» (*Pravda*, nº. 83, 28 abril de 1918 e suplemento aos *Izvestia VTsIK*, nº. 85). Ainda pertencente ao grupo dirigente, mas logo na Oposição de Esquerda (em outubro de 1923), o comissário do Povo para o Exército e a Marinha, Trótski, também interveio com uma coletânea de textos nesse debate (tardiamente com

relação a outros autores) em julho e setembro de 1923 (*Les Questions du Mode de Vie* [1923], trad. Joëlle Aubert-Yong, *introduction d'Anatole Kopp*. Paris, Union Générale d'Éditions, 10-18, 1976; ed. port.: Léon TROTSKY, *Questões do Modo de Vida/ A Época do "Militantismo Cultural" e as suas Tarefas* (1923), prefácio Anatole Kopp, trad. A. Castro, Lisboa, Antídoto, 1969).

[viii] [manifesto construtivista (1921): *les constructivistes déclarent hors-la-loi l'art et ses prêtres*]; [Maliévitch: *le peintre est un préjugé du passé, la peinture est périmée*] [Ródtchenko: «*A bas l'art, moyen de fuir une vue dépourvue de sens! (...) A bas les monastères, les institutions, les studios, les ateliers, les cabinets de travail et les îles!*»] Apud F. ALBERA, *Eisenstein e ...*, op. cit. (São Paulo), p. 171; *Eisenstein et...*, op. cit. [1990], p. 126; [2019], p. 189.

[ix] Sobre a greve dos cortadores de pedra, contra a divisão de trabalho instaurada pelo projeto de Brunelleschi, ver Giulio Carlo ARGAN, “The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the fifteenth century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 9, London, 1946, pp. 96-121, disponível in: <Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/750311>> (acessado em 21.08.2022).

[x] “Toda a vida artística da Europa se desdobrou no curso dos últimos decênios sob o signo da ‘crise da arte’. Quando, há sessenta anos, as telas de Manet fizeram sua aparição nos vernissages parisienses, provocando uma verdadeira revolução nos meios artísticos da Paris de então, a pintura perdeu a primeira pedra do que constituía sua base. E toda a evolução ulterior das formas picturais, que nós interpretávamos há pouco ainda como um processo de aperfeiçoamento incessante nos aparece agora, visto através do prisma dos últimos anos, marcar por um lado a decomposição irreversível do organismo pictórico em seus elementos constitutivos, e por outro lado, a degenerescência da pintura enquanto forma de arte típica [*Toute la vie artistique de l'Europe s'est deroulée au cours des dernières décennies sous le signe de la 'crise de l'art'. Quand, il y a soixante ans de cela, les toiles de Manet firent leur apparition dans les vernissages parisiens, provoquant une véritable révolution dans les milieux artistiques du Paris d'alors, la peinture perdit la première pierre de ce qui faisai son assise. Et toute l'évolution ultérieure des formes picturales, que nous interprétons naguère encore comme un processus de perfectionnement incessant, nous apparaît maintenant, vue à travers le prisme des toutes dernières années, marquer d'une part la décomposition irréversible de l'organisme pictural en ses éléments constitutifs. et d'autre part, la dégénérescence de la peinture en tant que forme d'art typique*].» Cf. N. TARABOUKINE, “1. Diagnostic [1. Diagnóstico]”, in idem, *Du Chevalet...*, op. cit., p. 33.

[xi] Sobre o produtivismo como termo de um desenvolvimento histórico revolucionário, ver N. TARABOUKINE, «23. La réfraction de l'idée de maîtrise productiviste dans les autres arts [23. A refração da ideia de mestria produtivista nas outras artes]», in idem *Du Chevalet...*, op. cit., pp. 70-4.

**O site A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.
Ajude-nos a manter esta ideia.
[Clique aqui e veja como](#)**